

LUTERO RODRIGUES DA SILVA

**CARLOS GOMES, UM TEMA EM QUESTÃO: A ÓTICA
MODERNISTA E A VISÃO DE MÁRIO DE ANDRADE**

“Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em Música, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Flávia Camargo Toni”

SÃO PAULO

2009

BANCA EXAMINADORA

À memória de meus pais, Antonio e Maria José, com muita saudade.

À memória de meu grande amigo, Pe. José Penalva, que me abriu os olhos para ver Carlos Gomes.

AGRADECIMENTOS

à Prof^a. Dr^a. Flávia Camargo Toni, pela orientação e incentivo, que me deram motivação para alcançar meu objetivo.

à Cristina, minha esposa e meus filhos Pamina e Lucas, pela compreensão e ajuda, durante todo o período em que me dediquei à este trabalho.

a todos que muito me auxiliaram, com informações, idéias e materiais:

Régis Duprat

Vicente Sales

Mercedes Reis Pequeno

Flávio Silva

Maria Francisca Junqueira

Elizete Higinio

Flora Pacheco

Ronaldo Bologna

André Cardoso

Manoel Aranha Corrêa do Lago

Guido Levi

Paulo Ramos Machado

Sérgio Casoy

Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiro da USP

Biblioteca Nacional, Divisão de Música e Arquivo Sonoro

CCLA - Centro de Ciências, Letras e Artes, de Campinas

Real Gabinete Português de Leitura

SILVA, Lutero, Rodrigues da. *Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*.

São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Música) - Musicologia - Universidade de São Paulo.

RESUMO: Inicialmente, a seguinte tese foi baseada em uma revisão bibliográfica de tudo o que se havia escrito sobre Carlos Gomes, segundo as bibliografias da música brasileira realizadas por Luiz Heitor Correia de Azevedo e Vicente Salles - a segunda restrita à bibliografia do compositor - até a época da Semana de Arte Moderna.

Tivemos o objetivo de avaliar o que se conhecia, nesta época, sobre Carlos Gomes, para então estudar o efeito que a Semana e o Modernismo exerceram sobre sua imagem, privilegiando sempre a ótica de Mario de Andrade.

Por fim, foram estudadas as conseqüências do mesmo efeito sobre a bibliografia musical subsequente, visando rever alguns conceitos e preconceitos - arraigados em nossa cultura - que foram prejudiciais ao compositor.

Palavras-chave: Carlos Gomes, Mario de Andrade, Modernismo, Música Brasileira, Ópera.

SILVA, Lutero, Rodrigues da. *Carlos Gomes, a theme in question: the perspective of Modernism and the view from Mario de Andrade*.

São Paulo, 2009. Doctoral Thesis in Music - Musicology - Universidade de São Paulo.

ABSTRACT: Initially, the following thesis was based on a bibliographical review of all that had been written about Carlos Gomes, according to bibliographies of Brazilian music realized by Luiz Heitor Correia de Azevedo and Vicente Salles - the second work restricted to the bibliography of the composer - until Modern Art Week.

We intended to evaluate what had been known, by that time, concerning Carlos Gomes, in order to study the effect that the Modern Art Week as well as the Modernism performed upon his image, always privileging the point of view of Mario de Andrade.

In conclusion, there have been studied the consequences of the effect above-mentioned under the subsequent Brazilian musical historiography, aiming to analyze some concepts and prejudices - deep-rooted to our culture - which had been prejudicial to the composer.

Key-words: Carlos Gomes, Mario de Andrade, Modernism, Brazilian Music, Opera.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.01
CAPÍTULO 1:	
1. CARLOS GOMES antes da SEMANA de ARTE MODERNA: sua	
Bibliografia e Imagem	
1.1 Textos Biográficos.....	p.17
1.2 A fonte primária na construção das biografias.....	p.75
1.3 Textos de críticas e apreciação de obras.....	p.99
1.4 Discursos e Poliantéias.....	p.116
1.5 Epílogo.....	p.151
CAPÍTULO 2:	
2. CARLOS GOMES, um tema em questão	
2.1 Semana de Arte Moderna: antecedentes e conseqüências.....	p.167
2.2 Primeiros desdobramentos	p.198
2.3 O Nacionalismo entra em cena.....	p.211
2.4 A visão de Mário de Andrade.....	p.229
2.5 Epílogo.....	p.282
CAPÍTULO 3:	
3. CARLOS GOMES e o MODERNISMO: o legado cultural	
3.1 CARLOS GOMES na Historiografia Musical Brasileira.....	p.289
3.2 CARLOS GOMES na Historiografia da Cultura Brasileira.....	p.334
3.3 Epílogo.....	p.345
CONCLUSÃO.....	p.355
BIBLIOGRAFIA.....	p.367

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A primeira parte deste trabalho concentra-se na tentativa de realizar a revisão bibliográfica, mais ampla possível,¹ das publicações, existentes até 1922, a respeito do compositor Antônio Carlos Gomes. Esta primeira limitação temporal justifica-se, porque a parte seguinte do trabalho tomará, como ponto de partida, as controvérsias que envolveram o nome do compositor, sobretudo no período em torno da Semana de Arte Moderna e primeiros anos do movimento modernista.

Pretende-se que a revisão bibliográfica possa contribuir para avaliar o conhecimento, à época da Semana, sobre o compositor, assim como a natureza e principais características deste conhecimento. Em plano menos material, almeja-se também vislumbrar as projeções, que a imagem simbólica de Carlos Gomes ainda exercia, sobre o pensamento daquele momento histórico.

Embora o universo da pesquisa não inclua as inumeráveis matérias, sobre Carlos Gomes, que freqüentaram os jornais de todo o país, elas não serão ignoradas. Considerável amostragem daquelas matérias encontra-se reproduzida, em muitas das publicações que serão objeto deste estudo.

Entre os modernistas que estarão no centro das polêmicas, o foco principal estará dirigido sobre Mário de Andrade, pois era o único músico entre eles e nosso estudo ocupar-se-á, em diversos momentos, da relação do escritor com Carlos Gomes e sua obra. Por esta razão, todo o processo da revisão bibliográfica será acompanhado por constante tentativa de identificar possíveis contatos do escritor, com obras compreendidas na revisão. É evidente que, no estudo das relações de

¹ Infelizmente não alcançamos a leitura de todas as publicações identificadas, sobretudo em razão das distâncias, temporal e geográfica, que nos separam de muitas delas.

Mário de Andrade com as publicações sobre Carlos Gomes, a bibliografia não ficará restrita ao período delimitado inicialmente.

A bibliografia de Carlos Gomes não é das mais escassas, entre os grandes artistas do Brasil. A figura miraculosa desse campineiro que, pela primeira vez em arte, fez a Europa curvar-se ante o Brasil, aguçou muitas vezes nossa extrema ilusão patriótica. Não apenas estudos longos já se têm escrito sobre a vida dele, e sempre o nome de Carlos Gomes aparece nas revistas, como até livros buscam nos dar o sentido do autor do *Escravo*.²

O primeiro passo foi levantar a bibliografia sobre o compositor, que se encontra classificada em duas obras, escolhidas por sua importância no contexto musical brasileiro. Dentre elas, a primeira obra do gênero, com maior abrangência, realizada no Brasil, que é o livro de Luiz Heitor Correia de Azevedo, *Bibliografia Musical Brasileira* (1952),³ espinha dorsal da pesquisa bibliográfica na área da música, até os dias de hoje. Luiz Heitor foi crítico musical, bibliotecário do Instituto Nacional de Música, folclorista e o mais renomado musicólogo brasileiro, de todo o século XX.

A outra publicação, restrita ao assunto pesquisado e mais recente, foi realizada pelo historiador e musicólogo Vicente Salles, um dos mais conceituados estudiosos brasileiros que se ocupam do compositor: *Bibliografia Brasileira de Antônio Carlos Gomes* (1996).⁴ Como texto de apoio, contar-se-á com o artigo de Roberto Seidl, *Carlos Gomes: ensaio de bibliografia* (1936),⁵ que não será utilizado da mesma maneira que os dois textos anteriores, fornecendo obras do universo da pesquisa, mas como texto de referência e fonte de informações complementares.

² ANDRADE, Mário de. *Música e Jornalismo*: Diário de São Paulo. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. 246.

³ AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *Bibliografia Musical Brasileira* (1820-1950). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Instituto Nacional do Livro, 1952.

⁴ SALLES, Vicente. *Bibliografia Brasileira de Antônio Carlos Gomes*. Belém: Prefeitura Municipal de Belém; Fundação Cultural do Município – FUMBEL, 1996.

⁵ SEIDL, Roberto. Carlos Gomes: ensaio de bibliografia. *Revista Brasileira de Musica*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Musica; Universidade do Rio de Janeiro, v. 3, nº 2, p. 445-457, jul. 1936.

O livro de Luiz Heitor subdivide-se em treze seções, cada uma delas referente a assunto sobre o qual é relacionada toda a bibliografia existente. As obras, que serão objeto desta pesquisa, encontram-se em quatro seções: a seção B, que tem por título, "Etnografia e Folclore", a seção C, "História", a seção E, que tem título e subtítulo, "Os Músicos (A Personalidade e a Obra)" e a seção L, "Dicionários e Enciclopédias".

Da primeira seção, Etnografia e Folclore, somente uma obra será considerada: *A Música no Brasil* (1908), de Guilherme Pereira de Melo (p. 41), obra de capital importância, pois é o primeiro livro publicado sobre a história da música brasileira,⁶ antecedendo, em quase vinte anos, os próximos livros sobre o mesmo tema. Da segunda seção, História, também apenas uma obra: *Artistas do meu tempo* (1904), de Alexandre José Melo Morais Filho (p. 69).

Na terceira seção, Os Músicos, onde há toda a bibliografia específica sobre cada um dos principais personagens da nossa história da música, encontra-se, sob o nome de Carlos Gomes, uma das mais numerosas bibliografias dentre todas elas, e a grande maioria das obras que serão objeto deste estudo (p. 135-150).

Entretanto a maior parte das obras ali relacionadas surgiu em torno e após a efeméride do centenário de nascimento do compositor, ou seja, 1936, estando fora da abrangência desta pesquisa. Limitando-nos ao período estudado, restam trinta e duas publicações relacionadas. Na quarta seção, Dicionários e Enciclopédias, conta-se também apenas uma obra: o *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* (1883), de Sacramento Blake (p. 226), que contém um verbete sobre Carlos Gomes.

⁶ Por ser um livro de história da música, deveria constar da seção C, "História", onde é apenas citado sem maiores informações, mas toda a parte inicial do livro dedica-se ao estudo das origens das principais manifestações folclóricas brasileiras e por esta razão, pressupomos, Luiz Heitor teria preferido incluí-lo na seção de "Etnografia e Folclore", mostrando sintonia com o pensamento de Mário de Andrade, como veremos posteriormente.

Se considerarmos todas as quatro seções da obra, teríamos trinta e cinco publicações, às quais acrescentaríamos mais uma, o *Correio Musical Brasileiro* (1921), que é citado somente porque traz a reprodução da célebre biografia de Carlos Gomes, escrita por Guimarães Júnior (p. 142), perfazendo o total de trinta e seis publicações.

A obra de Vicente Salles é complementar à de Luiz Heitor, o que é natural por tratar-se de obra posterior. Entretanto sua subdivisão é diferente, compreendendo apenas duas seções que separam, entre si, as publicações convencionais e as poliantéias.⁷ Na primeira seção, sempre considerando o período estudado, há oito publicações que não fazem parte do livro de Luiz Heitor e na seção das poliantéias, mais dez, perfazendo o total de dezoito publicações adicionais.

Porém deve-se considerar que quatro publicações, já contadas no livro de Luiz Heitor, estão reunidas em uma única poliantéia, que se encontra entre as dezoito publicações adicionais de Vicente Salles, a *Revista do Grêmio Literário da Bahia* (1903). Considerando que esta poliantéia deverá ser estudada como uma só publicação, reduz-se o número final a quatro unidades. Somando-se as obras mencionadas por Luiz Heitor e Vicente Salles, chega-se a cinquenta publicações que constituem, a princípio, o universo desta pesquisa.⁸

A procedência das publicações é vária: a maioria origina-se do Rio de Janeiro e São Paulo, mas também do Pará, estado que acolheu Carlos Gomes, ao final de sua vida; em menor número, alguns estados do Nordeste (BA, PE, RN, CE) e até Portugal e Uruguai.

⁷ O Novo Dicionário da Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda, remete a um sinônimo, “miscelânea”, que define como “mistura de variadas compilações literárias”. Muito comum no período estudado, neste tipo de publicação coexistem textos em prosa e poesias, destinados a homenagear, geralmente, um único personagem.

⁸ A relação de todas as publicações consideradas na pesquisa, encontra-se no Anexo 1.

Além dos convencionais dados bibliográficos, os autores acrescentam ainda breve comentário sobre a natureza do conteúdo de cada publicação mencionada, o que nos faculta uma primeira tentativa de estabelecer categorias que possam englobá-las, de acordo com suas próprias características.

Assim procedendo, classificamos doze publicações na categoria das “biográficas”, pois são destinadas a algum tipo de estudo biográfico de Carlos Gomes. Entendemos por estudo biográfico todo o texto que se ocupa, sobretudo, da narração cronológica da vida do compositor, incluindo os esboços biográficos, como também a narração factual de episódios específicos de sua vida.

A categoria mais numerosa é a das poliantéias, chegando a dezessete publicações, às quais acrescentaremos o *Correio Musical Brasileiro*, já mencionado, perfazendo dezoito; de natureza similar, seis são os discursos e palestras. Deve ainda ser observado que, entre as publicações referidas, há exemplos classificados como poliantéias que incluem resumos biográficos e outros, considerados biográficos, que trazem também poesias e discursos.

Entre as publicações restantes, cinco são as que consideramos pertencer à categoria em que as fontes primárias auxiliam na construção das biografias, porque são trabalhos que se ocupam, sobretudo, da transcrição de documentos variados, como cartas do compositor ou de pessoas a ele ligadas, críticas e matérias de jornais e periódicos, ou mesmo relatórios, descrição de acervos e até o regulamento de uma instituição, o Instituto Carlos Gomes, do Pará, por exemplo.

Cinco também são os textos que se dedicam, de forma específica, a críticas e apreciação de obras, nos quais podem ser encontrados alguns exemplos pioneiros de análise musical, raros na bibliografia brasileira da época.

Das quatro últimas publicações, que classificamos na categoria de “outras” por julgá-las não pertencentes a nenhum dos grupos anteriores, uma é de Lisboa e

traz notas sobre o pintor Pedro Américo e o compositor Carlos Gomes; a outra é do Pará, tendo por título: “*Carlos Gomes e a arte cristã*” e só se encontra no texto de Vicente Salles; as duas últimas, a julgar pelas informações disponíveis, tratam somente dos textos das óperas: a tradução integral do libreto de *Salvador Rosa* e a descrição do enredo do *Guarany*.

Pode-se fazer ainda mais um exercício analítico e distribuir as publicações, segundo sua natureza física, baseando-se no que se possa inferir das informações bibliográficas. De todas as cinquenta publicações consideradas, apenas três delas são livros inteiramente dedicados ao estudo do compositor ou sua obra, um dos quais, não é senão um opúsculo de cerca de setenta páginas. Nove, são capítulos ou partes de livros e também nove, são os artigos de revistas.⁹ Todas as demais, inclusive as poliantéias, não passam de pequenas publicações, geralmente brochuras, das quais a maioria tem menos de trinta páginas.

Após o estudo individualizado de cada publicação, o próximo passo será confirmar possíveis contatos de Mário de Andrade com a mesma. Estes contatos terão dois momentos de interesse, distintos entre si: o primeiro, restringe-se ao período anterior à Semana de Arte Moderna e refere-se a Mário como um de seus principais atores; o segundo, compreende os anos seguintes e refere-se ao estudo da relação Mário de Andrade/Carlos Gomes, ponto de importância em nosso trabalho.

A busca dos supostos contatos de Mário de Andrade com as obras estudadas deverá recorrer, pelo menos, a três fontes de informações. A primeira, o acervo que pertenceu à biblioteca do próprio escritor, que se encontra, em sua quase totalidade, incorporado à Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade

⁹ A biografia de Carlos Gomes, de André Rebouças, foi publicada de forma seriada, na *Revista Musical e de Belas Artes* (1879), do Rio de Janeiro, em vinte e sete pequenos capítulos. Naturalmente estamos considerando esta publicação como apenas uma unidade. Como o número dedicado a Carlos Gomes, da *Revista do Grêmio Literário da Bahia*, foi contado entre as poliantéias como uma unidade, seus quatro artigos não foram contados.

de São Paulo; a segunda, o chamado *Fichário Analítico* de Mário de Andrade, que se encontra também no IEB; a última e menos evidente, as eventuais referências a tais publicações, que porventura possam ser encontradas, na imensa produção literária do escritor.

No acervo da Biblioteca do IEB, todas as obras que pertenceram à biblioteca de Mário de Andrade estão identificadas com códigos especiais, podendo ser consultadas. Através da pesquisa, pode-se constatar que se encontram, naquela Biblioteca, pouco menos da metade das obras que fazem parte deste estudo, porém é pequeno o número daquelas que pertenceram a Mário de Andrade.

O *Fichário Analítico* encontra-se no Arquivo do IEB; ele é formado por fichas manuscritas, com apontamentos de Mário de Andrade, sobre obras e objetos relacionados a um determinado personagem ou assunto de seu interesse, que se encontram organizadas e classificadas. É documentação que permite conhecer a privacidade do escritor, revelando suas leituras, que ele mesmo definiu:

Como desde muito cedo tive memória pouca mas estimo ter resposta pronta às minhas perguntinhas, tomei o hábito virtuoso de fichar. Os anos, não eu, reuniram assim um regular deserto de fichas. Apeldei “deserto” aos meus fichários, não vaidoso do número das minhas fichas, incomparavelmente menos numerosas que os grãos de areia de qualquer prainha, quanto mais deserto. Disse “deserto” mas foi por causa das miragens. Há os que me chamam de culto apenas porque tenho alguma paciente leitura. Há momentos em que me acredito seguro de um assunto, apenas porque sobre ele tenho cento e vinte fichas. Perigosas miragens...¹⁰

No texto introdutório do Índice Geral do *Fichário Analítico*, encontra-se comentário, da pesquisadora que o organizou,¹¹ situando o momento em que Mário teria começado elaborar seu *Fichário*, provavelmente, em 1921, data mais recuada dos recortes encontrados. Esta informação leva-nos a supor que, se a inclusão no

¹⁰ ANDRADE, Mário de. *Namoros com a medicina*. 4. ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 6.

¹¹ Este trabalho foi realizado pela pesquisadora Vera Lúcia Natale, sob a coordenação das professoras Telê Ancona Lopez e Flávia Camargo Toni, entre 1991 e 1992.

Fichário Analítico era ato contíguo à leitura do texto, sua contribuição para desvendar o que Mário teria lido até 1922, seria mínima, considerando o curto espaço de tempo entre as duas datas, mas poderá ser muito útil para revelar suas leituras posteriores.

Há certo número de fichas sob o nome de Carlos Gomes, mas poucas são aquelas que se referem às obras publicadas no período estudado. Entre estas, há um caso curioso que não pertence a nenhuma das publicações relacionadas pelos dois autores, possivelmente porque não provém da bibliografia musical, e sim da literária. Trata-se de um poema de Castro Alves, *A minha irmã Adelaide*, que faz referência indireta ao compositor.¹² Quando estudarmos as poliantéias, voltaremos a falar deste poema.

Além da bibliografia que porventura possa ter conhecido, há outro indício inequívoco do interesse de Mário de Andrade por Carlos Gomes: a existência, em sua biblioteca, de todas as óperas do compositor, com exceção de *Condor*, em edições reduzidas para canto e piano, partituras que trazem significativo número de notas marginais e outras indicações feitas pelo próprio Mário.

Ao iniciar-se o estudo individualizado das publicações, é necessário esclarecer alguns procedimentos adotados. Os textos serão estudados em grupos, conforme a classificação, adotada anteriormente, em categorias diferenciadas por seu conteúdo. Tratando-se de textos antigos, adotaremos a atualização de grafia, com exceção dos nomes das obras, dos autores, e demais dados bibliográficos, que serão mantidos, na forma em que se encontram, nas páginas de rosto das publicações.

Deve ser lembrado que Luiz Heitor, em sua *Bibliografia Musical Brasileira*, observou parcialmente as regras do Acordo Ortográfico de 1943, mesmo

¹² Série: Manuscritos Mário de Andrade – *Fichário Analítico*. Fundo Mário de Andrade – IEB/USP, n. 2747. Uma reprodução fotográfica do poema, com as anotações de Mário de Andrade, encontra-se no Anexo II.

procedimento depois adotado por Vicente Salles, o que acarretará algumas flutuações entre nosso texto e as duas obras bibliográficas que lhe servem de referência.

Títulos de óperas e trechos de óperas serão mantidos nos formatos empregados pelos autores, em seus textos respectivos, ora em italiano, ora em português. Optando por iniciar com os estudos biográficos, decidimos abordá-los em ordem cronológica, o que se nos mostrou mais lógico, porque várias publicações reproduzem informações de textos que as precederam. A mesma disposição cronológica será mantida, em todos os grupos de textos estudados, na medida do possível.

O assunto central do segundo capítulo nasceu da prospecção por referências a Carlos Gomes, nos textos dos autores modernistas mais atuantes, em torno da Semana de Arte Moderna. Partimos de algumas manifestações conhecidas, como o célebre artigo de Oswald de Andrade, publicado na véspera do grande evento, que principiava com as palavras: “Carlos Gomes é horrível”. Fomos à procura do maior número possível de textos coevos que nos permitissem estudar, o que pensavam os modernistas, sobre o compositor.

Devido ao número desigual de ocorrências encontradas, por autor, a pesquisa foi centralizada, naturalmente, em torno dos autores mais freqüentes, porém o trabalho não excluirá as demais contribuições de menor expressão numérica. Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia serão os nomes mais citados, além de Renato Almeida que, embora tenha sido personagem de pouca expressão nos eventos da Semana, assumirá papel de relevo, na historiografia musical brasileira subsequente.

O capítulo abrangerá toda a década de 20, com maior ênfase nos seus primeiros anos. A participação dos diversos autores obedecerá a um critério previamente escolhido, que vai tentar estabelecer paralelo com a evolução do próprio movimento modernista. Sendo assim, num primeiro momento em que o grupo apresentava-se relativamente unido, todos participarão. Por volta de 1924, quando começam a ser delineadas tendências divergentes e alguns autores passam a assumir posições cada vez mais individualizadas, a estratégia será diferente.

A maioria dos autores deixará, pouco a pouco, de referir-se a Carlos Gomes, assunto que não lhes diz respeito, porém o mesmo não sucederá com Mário de Andrade, o músico entre os modernistas. O compositor será, para ele, um personagem recorrente. Tal é a importância de Mário de Andrade que, a partir de certo ponto, somente suas contribuições continuarão sendo estudadas.

O limite superior, estabelecido para o período a ser pesquisado, é sugerido pelo próprio historiador do movimento modernista, Mário da Silva Brito: “Pelas alturas de 1930, tinha o modernismo cumprido o seu ciclo histórico e posto por terra os tabus que lhe motivaram a luta”.¹³

Ao estabelecermos contato com número maior de textos, constatamos que, somente o estudo dos escritos que se referiam diretamente ao compositor, seria insuficiente para alcançarmos nossa meta. Em muitos textos, o assunto central não era ele, mas um de seus personagens, o índio Peri; Carlos Gomes passava a ser responsabilizado por tê-lo criado. Assim, estendemos a pesquisa ao personagem indígena e verificamos que seria impossível dissociá-lo do indianismo romântico. Por conseguinte, as referências a Peri, ou ao “índio de ópera”, tornaram-se mais um tema de importância e o indianismo, que não é objeto de nosso estudo, virá à tona diversas vezes, sem qualquer pretensão de ser aprofundado.

¹³ BRITO, Mário da Silva. *Panorama da Poesia Brasileira: O Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959, v. 6, p. XXI.

O nacionalismo é outro agente que provocará diferentes visões do personagem Carlos Gomes. Por esta razão, no período considerado, tentaremos estabelecer o acompanhamento paralelo da evolução do pensamento nacionalista, sempre que possível, nos mesmos textos em que estiverem presentes as referências ao compositor ou seu personagem, sobretudo quando aquele pensamento, for diretriz da conduta dos autores estudados. Quando a tarefa tornar-se inviável desta maneira, procuraremos fazê-lo através de textos correlatos ou da mesma publicação.

A evolução histórica do movimento modernista, imprescindível para contextualizar os autores e seus textos, será realizada como contraponto ao discurso principal. Deverá aflorar nos pontos de inflexão do mesmo movimento, em medida discreta que o propósito do trabalho possa permitir.

Um tema secundário será a ópera e seus diversos desdobramentos, entre eles, a relação dos modernistas com este gênero de espetáculo, a presença do wagnerismo, referências históricas da ópera em São Paulo e sistemas de produção de óperas, vigentes no Brasil da época. Sempre que possível for, os assuntos estudados serão associados a Carlos Gomes.

Nosso trabalho é bibliográfico, por excelência; a pesquisa foi dirigida a algumas vertentes principais: a obra crítica, literária e epistolar de Mário de Andrade e em menor escala, a obra jornalística, de Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, enfatizando o período considerado; obras históricas e críticas sobre a Semana de Arte Moderna e o movimento modernista; obras de apoio sobre o contexto sociocultural estudado.

Quanto aos numerosos textos jornalísticos considerados, utilizamos, na maioria das vezes, em razão da dificuldade de acesso, fontes secundárias, mesmo sabendo que seria melhor utilizar fontes primárias. Em alguns casos, como por

exemplo, nos textos de Menotti Del Picchia, utilizamos fonte híbrida, ora primária, ora secundária. Em não se tratando de tese da área de literatura, as fontes importam mais por razões historiográficas.

Adotamos sempre a atualização ortográfica, de acordo com a norma culta vigente, a não ser, tal como no capítulo anterior, quando tratar-se de títulos de livros e seus dados bibliográficos, que serão mantidos, de acordo com suas páginas de rosto. Nos textos de Mário de Andrade, nossa conduta às vezes flutua, porque seus transcritores adotam ou não suas idiossincrasias, as quais, procuraremos mantê-las, sempre que possível.

No terceiro capítulo, veremos que a bibliografia sobre Carlos Gomes sofreu notável incremento, em torno de 1936, ano em que se comemorou o centenário de nascimento do compositor. A maioria dos novos livros resultou de iniciativas individuais, de admiradores e pesquisadores, mas havia também diversas publicações com a chancela oficial. O Governo Federal demonstrou grande interesse pelo assunto e oficializou a efeméride, vinda a calhar num momento político de exaltado nacionalismo, retomando-se o antigo discurso que dava, ao compositor, a estatura de herói nacional.

Entre os novos livros publicados, predominavam as biografias que enriqueceram o conhecimento sobre Carlos Gomes, embora mantivessem praticamente as mesmas características de suas similares, do século XIX, já estudadas no primeiro capítulo. Nestas obras não havia qualquer alusão aos questionamentos modernistas, com raras exceções, pois seus autores estavam interessados, antes de tudo, em enaltecer o compositor.

As heranças modernistas manifestaram-se em obras de história da música ou da cultura brasileiras e em estudos específicos sobre a obra musical de Carlos

Gomes. Alguns autores eram nomes já conhecidos, dos capítulos anteriores, como Mário de Andrade e Renato Almeida, outros, tomaram estes autores como referência para produzir suas próprias obras.

No intuito de acompanhar a influência modernista sobre o período subsequente, sobretudo naquilo que se refere a Carlos Gomes, elegemos um determinado universo de obras que julgamos serem pertinentes, adotando para tanto alguns critérios de escolha. O primeiro deles, dar preferência aos autores que já haviam sido estudados, que voltaram a produzir textos sob nova ótica, mas também reformularam obras anteriores, como é o caso de Mário de Andrade e Renato Almeida. Limitar-nos-emos, as suas obras de historiografia musical, exclusivamente, com exceção de um esboço biográfico, de Carlos Gomes, escrito por Renato Almeida, que não só exemplifica a participação do contexto político brasileiro da época, como será reaproveitado, em obra historiográfica posterior. Uma outra obra historiográfica, produzida no período, por autor ainda não estudado, foi também incluída.

O segundo critério é temático, ou seja, escolher obras que tratam de Carlos Gomes, exclusivamente. Não incluiremos as biografias que, como já dissemos, pouco ou nada receberam de influências modernistas. Com aquele perfil, destaca-se o número especial, da *Revista Brasileira de Música*, que é dedicada ao compositor.

Estabelecemos novamente limites temporais, desta vez, restringindo-nos ao período, entre 1930 e o final da década de 40, tanto por razões práticas, quanto porque, nesta década encerrou-se o mais que produtivo período de vida de Mário de Andrade, autor referencial de nosso trabalho.

Entretanto, transpusemos a fronteira da historiografia musical, em busca da presença de Carlos Gomes e do pensamento modernista, a seu respeito, em obras gerais de cultura brasileira. A estas obras, naturalmente, não foi possível impor o

limite da década de 40, em prol da qualidade da amostragem, embora este limite tenha sido transgredido somente uma vez; em contrapartida, o trabalho enriqueceu-se com esta transgressão.

Por fim, acrescentamos que serão mantidos os mesmos procedimentos dos capítulos anteriores, em relação às citações e demais condutas normativas.

CAPÍTULO 1

CARLOS GOMES antes da SEMANA de ARTE MODERNA: Sua Bibliografia e Imagem

*“A pátria de Rossini, o berço das artes,
laureou o vosso nome, ilustre Maestro.
Mas vós laureais a vossa pátria”.*

José de Alencar

CARLOS GOMES antes da SEMANA de ARTE MODERNA: sua Bibliografia e Imagem

1. 1Textos Biográficos

1.1.1 Luiz Guimarães Junior - A. *Carlos Gomes: Perfil biographico*.

É a publicação mais antiga e primeira obra do gênero, impressa, no Rio de Janeiro, em 1870, com 71 páginas,¹⁴ que foi por nós contada, entre os livros. Luiz Caetano Pereira Guimarães (1847-1898) era carioca, tendo estudado na Faculdade de Direito de São Paulo, em 1865, onde certamente ouviu falar de Carlos Gomes, ligado afetivamente àquela instituição; ali, publicou suas primeiras poesias.

Integrava a redação do *Diário do Rio de Janeiro*, quando escreveu *Perfil biographico*. A partir de 1872, ingressou na carreira diplomática e serviu em vários países, entre eles a Itália, sem nunca abandonar as atividades de escritor. Tornou-se mais conhecido como poeta do que diplomata, sendo autor de produção literária diversificada que inclui várias peças de teatro. Faleceu em Portugal, em 1898.¹⁵

A publicação é uma brochura que contém, no frontispício, um belo retrato do compositor e, na página subsequente à página de rosto, a dedicatória: “À Cidade de Campinas – glorioso berço do Maestro do Guarany”. Segundo Luiz Heitor, a brochura foi distribuída, no Teatro Lírico Fluminense, no dia 2 de dezembro de 1870, por ocasião da estréia brasileira do *Guarany*.¹⁶ O texto está distribuído em três capítulos, não intitulados, aos quais poderíamos dar nomes hipotéticos, de acordo

¹⁴ GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. A. *Carlos Gomes: Perfil biographico*. Rio de Janeiro: Typ. Perseverança, 1870. O texto está entre as páginas 7 e 68. Nas páginas 69 e 70, é reproduzida a letra do Hino Acadêmico e uma nota fala de duas outras óperas que Carlos Gomes estaria compondo: *Mosqueteiros do Rei* e *Triunfo às avessas*. Na última página, estão os agradecimentos de costume.

¹⁵ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Nendeln, Liechtenstein: Kraus-Thompson, 1969, v. 5, p. 372-375. Edição fac-similar.

¹⁶ AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 79.

com o conteúdo de cada um deles: “Introdução”, “Biografia”, “Comentários sobre a obra”, respectivamente.

De início, o autor afirma que conheceu Carlos Gomes, no dia 8 de agosto de 1870, por ocasião de seu retorno triunfal ao Brasil, após o sucesso da ópera // *Guarany*, no Teatro Scala de Milão, informação esta que se tornará motivo de polêmica, anos depois.

Sem dissimular propósito claramente laudatório, o autor enaltece o talento e o trabalho do compositor (p. 8-9), passando então a narrar fatos relacionados a sua chegada ao Rio de Janeiro. Entre estes, Carlos Gomes surpreendeu-se ao saber que Henrique Alves de Mesquita, um dos músicos mais talentosos de seu tempo, tocava trompete em teatro de revista, para garantir a sobrevivência. Aproveitando a deixa, Guimarães Junior faz longa reflexão sobre a dura situação do artista no Brasil (p. 11-14).

Ao final do capítulo introdutório, o autor expõe suas dúvidas sobre o estilo do texto que estava prestes a escrever e como chegou a sua decisão.

No dia em que eu determinei escrever a biografia de Carlos Gomes, tive sérios pressentimentos pelo futuro desta publicação. Principiei por imaginar um estilo que nem fosse o de folhetim nem o de ata de Instituto. Entrar em grandíssimas considerações artísticas não é para mim; deixar brincar a pena como num capricho leve, foi coisa que repudiou meu espírito logo! Armado com essas considerações, abordei o *maestro* e sem mais preâmbulos pedí-lhe notícias de sua vida.¹⁷

Subentende-se, a partir dali, que o texto seguinte foi narrado pelo próprio compositor.

Homem de letras, o autor não poderia ser infiel ao pensamento de sua época, que não aceitava, o que se pode inferir da citação acima, a objetividade das “atas de

¹⁷ GUIMARÃES JUNIOR, op. cit., p. 14-15.

Instituto” em texto biográfico. Por conseguinte, expressa-se na costumeira linguagem literária de seu tempo, associando, com freqüência, os fatos descritos a imagens da natureza ou figuras poéticas, transparecendo certa dose de fantasia que, no entanto, ainda nos dá a impressão de que, ali estão fatos reais.

Poucos são os episódios que aparentam ser somente produto da fantasia do autor, como por exemplo, a misteriosa profetiza que, ocultando sua identidade, numa das récitas de *Joanna de Flandres*, predisse o sucesso do compositor, no Scala de Milão (p. 38-39). Entretanto, a fantasia de Guimarães Junior será superada, e muito, pelos autores dos textos biográficos que lhe sucederão.

A credibilidade de seu texto tem permanecido, ao longo dos anos, sendo sempre citado com respeito, principalmente por estudiosos com suficiente sensibilidade para vê-lo no contexto de sua época. Em um dos mais importantes textos de Luiz Heitor, sobre Carlos Gomes, encontram-se estas palavras, referentes ao livro de Guimarães Junior: “...merece toda fé, pois foi escrito sob os olhos do mestre, com apontamentos por ele mesmo fornecidos”.¹⁸

Quando se tem em mente os textos biográficos posteriores, pode-se perceber a importância da obra de Guimarães Junior. Em citações ou paráfrases, nem sempre mencionado, o autor será reproduzido inúmeras vezes. Com maior freqüência será utilizado como texto básico, subjacente a outras publicações, o que se evidencia pela desproporção entre a maior quantidade de páginas dedicadas ao período que se encerra com a estréia do *Guarany*, justamente até onde vai *Perfil biographico*, e o restante do texto que se ocupa da metade final da vida do compositor, período em que sua atividade foi ainda mais intensa.

No segundo capítulo, começa a biografia, narrando os principais episódios da vida de Carlos Gomes, desde a infância, em ordem cronológica. Surge mais um

¹⁸ AZEVEDO, op. cit., p. 166.

dado polêmico, a data de nascimento de Carlos Gomes, citada como sendo 14 de junho de 1839 (p. 17). Esta data vigorou nas publicações do século XIX, tanto no Brasil quanto na Itália; foi desmentida, pelo compositor e pessoas a ele ligadas, passando a ser, 11 de julho de 1836, data já presente em algumas publicações do século XX. Entretanto, por muitos anos, ambas as datas – e suas variantes – alternaram-se nas novas publicações que surgiam.

Carlos Gomes cantava, até os 16 anos, com bela voz de soprano *sfogato*, tendo saído da escola, aos 11 anos, para “entregar-se completamente à arte” que seu pai desejava (p. 18). Há um interessante comentário sobre a composição de duas missas “da escola Passiniana” e, aos 20 anos, além de compor marchas, também regia a banda para que o pai pudesse descansar (p. 19). Antes disso, aos 15 anos, havia encontrado um *spartito* de *Il Trovatore*, sentindo tal emoção ao estudá-lo, que compôs, no mesmo dia, uma marcha sobre motivos daquela ópera. O autor detém-se um pouco mais neste episódio (p. 20-21).

A ida a São Paulo, na companhia do irmão, com o propósito de realizar concertos para os estudantes da Faculdade de Direito, é outro episódio bem explorado pelo autor que aparenta ter conhecimento de causa, afinal ele também fora estudante daquela escola (p. 21-24). Naquela cidade, compôs o *Hino Acadêmico*, a modinha *Tão longe de mim distante* e estimulado pelos estudantes, decidiu ir-se para o Rio de Janeiro (p. 24-27).

O texto é rico de informações sobre a passagem do compositor pelo Rio: hospedou-se com o Sr. Azarias (p. 28); pesaroso, decidiu escrever ao pai (p. 28-29); recebeu a resposta e o seu perdão, tendo tido sonhos fantásticos na mesma noite (p. 29-30). Foi procurar a Condessa do Barral, a quem tinha uma carta de apresentação e finalmente, conseguiu falar com o Imperador que lhe pediu um memorial; ele não sabia o que era um memorial (p. 30-33).

Depois de ingressar no Conservatório, o texto menciona todas as principais realizações musicais de Carlos Gomes, durante o período, com as respectivas datas dos acontecimentos: as duas cantatas – a primeira delas estreada quando o compositor convalescia de febre amarela (p. 35) – e as duas óperas, *A Noite do Castello* e *Joanna de Flandres* (p. 35-37).

Segundo o autor, o governo tencionara enviá-lo para a Itália, logo após a execução de *A Noite do Castello* (1861), mas o compositor relutou. Tomou essa decisão só depois da estréia de *Joanna de Flandres* (1863). Embora o Imperador tivesse preferência pela Alemanha, Carlos Gomes optou por estudar na Itália e entre Milão e Nápoles, escolheu Milão (p. 37-38).

É dos únicos textos biográficos que se ocupa, com mais detalhes, da longa viagem do compositor até Milão, passando por Lisboa, Madrid e Paris. Durante quase dez páginas, narra vários acontecimentos pouco conhecidos, entre eles, as óperas que assistiu em Lisboa (p. 41) e Paris (p. 44-45).

Ao chegar em Milão, em pleno inverno, com bronquite, levava consigo algumas cartas de apresentação; uma delas era para o editor Lucca que o aconselhou a estudar com Lauro Rossi (p. 46-48). Por ser estrangeiro, não foi aceito no Conservatório, passando a ter aulas privadas com o renomado mestre, mas conseguiu realizar, com bom resultado, os exames finais daquela instituição, um ano antes do prazo que lhe fora dado pelo governo brasileiro (p. 48).

Fornece detalhes da música composta para o teatro de revistas, *Se sa minga*, mencionando seus trechos de maior sucesso (p. 49-50). É quando surge importante afirmação: “Nessa época imaginava, concebia e executava A. Carlos Gomes a sua primeira *partitura: Il Guarany*” (p. 50). Em seguida, refere-se à outra revista, *Nella Luna*, posterior, que também alcançou sucesso. Retorna ao *Guarany*, relatando episódio cronologicamente anterior: a descoberta do texto de Alencar, traduzido para

o italiano, nas mãos de um vendedor de livros ambulante. Permitindo-nos uma digressão, este episódio despertará a fantasia de autores futuros, talvez por não se tratar de fato comprovado, mas insólito, ocasional.

Não obstante a clareza, no que se refere à ordem dos acontecimentos, no texto acima citado, com o passar do tempo, impôs-se a crença de que a composição do *Guarany* foi posterior a *Se sa minga* e *Nella Luna*. Luiz Heitor demonstrou, através da correspondência do compositor, que a gênese da ópera começara antes, e não depois das revistas. Reconheceu também que a verdade já estava explícita em *Perfil biográfico*.¹⁹ Surge então uma questão: se o texto de Guimarães Junior tornou-se referência para a maioria das publicações posteriores, por que razão teria surgido tal desentendimento?

O autor narra o célebre episódio da descoberta do livro, traduzido para o italiano, não antes, mas depois de mencionar as tais revistas, voltando com isto a assunto anterior que rompe a seqüência cronológica do discurso. Se a leitura acurada do texto não gera dúvidas sobre a seqüência dos fatos, o mesmo poderia não se dar, caso a leitura seja rápida ou superficial. A ordem na qual o acontecimento é narrado poderia induzir ao erro. Supomos que esta razão possa ter gerado o falso entendimento, ou pelo menos tenha contribuído para perpetuá-lo.

O ponto culminante do texto, suas vinte páginas finais, é dedicado aos acontecimentos que cercaram a estréia de *Il Guarany*. É narrado todo o processo preparatório, desde a escolha dos cantores principais, o tenor Villani (p. 52-53) e a soprano Maria Sass (p. 55); a difícil busca por instrumentos “indígenas”, em pleno solo italiano (p. 54); os ensaios da ópera e a emoção de seu mestre, Luigi Rossi, ao assisti-los (p. 56-57); os pormenores da noite de estréia (p. 58-60), até a repercussão imediata, após a execução da ópera.

¹⁹ Cf. AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 211.

Entretanto, não há um conhecido episódio, talvez o mais célebre e controverso deles, a profecia que G. Verdi teria feito durante a execução da ópera.²⁰

No terceiro capítulo (p. 61 em diante), o autor retoma a descrição da execução da ópera e surpreende pelo conteúdo e pertinência de seus comentários, revelando capacidade de análise e apreciação que não se espera de um poeta não músico. Por outro lado, a descrição da música desperta a sensibilidade do poeta que traduz os acontecimentos musicais em linguagem rica de imagens, como por exemplo, os comentários sobre o “Coro dos Aymorés”: “É um prodígio de originalidade e instrumentação (...) Como são extravagantemente belas aquelas encontradas harmonias, que se enroscam como serpentes ou como os galhos dos jequitibás frondosos” (p. 64-65).

Mais adiante, destaca acontecimento que poderia interessar os estudiosos de semântica musical, entre eles Mário de Andrade:²¹ “O ‘passo das flechas’, onde se descobre uma engenhosíssima imitação do silvo e do vôo das setas indianas,...”(p. 65). Pontos como estes, enfatizam a apreciação musical, mas serão ignorados nas publicações futuras que se baseiam em Guimarães Junior, quiçá por não tratarem de episódios puramente biográficos. Termina o texto com frase lapidar: “O gênio é o viajante incansável; o trabalho é uma ponte atirada sobre abismos, que vai ter à imortalidade!” (p. 68)

Através dos citados comentários de Guimarães Junior sobre a gênese do seu texto, não se pode esperar do autor preocupação documental, mas ele transcreve, integralmente, uma carta e um bilhete que se tornarão célebres: a carta do compositor ao pai, pedindo-lhe perdão por haver fugido de casa para estudar no Rio de Janeiro (p. 28-29) e o bilhete do professor de Carlos Gomes, Luigi Rossi, Diretor

²⁰ *Questo giovane comincia da dove finisco io*. Geralmente apresentada em português, com a seguinte tradução: “Este jovem começa por onde eu acabo”. É portanto um acréscimo posterior à biografia do compositor.

²¹ Cf. COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 19-22.

do Conservatório de Milão, congratulando-o pelo sucesso obtido na estréia de // *Guarany* (p. 66).

Surpreendente é também a preocupação do autor em precisar datas de vários acontecimentos narrados, incorrendo em alguns erros é verdade, mas detectados somente muitos anos depois, à luz de privilegiada documentação. Estas datas passaram a ser reproduzidas nos textos posteriores, disseminando os erros ocasionais.

Pode-se afirmar que a maioria dos episódios mais conhecidos, da vida do compositor, narrados em suas biografias posteriores, tem sua origem em *Perfil biographico*. Alguns deles, em especial, estimularam a fértil imaginação dos autores da época e seus sucessores, recebendo então novas versões, ricas em fantasia; são eles: o primeiro contato do compositor com a partitura do *Trovatore*, de Verdi; a passagem por São Paulo, a criação do Hino Acadêmico e a ida para o Rio de Janeiro; a vida incerta na Capital do Império; a descoberta do texto do *Guarany* e a estréia da ópera, na Itália.

Para retomar questão mencionada no início do texto, observamos que, mesmo afirmando que conhecera Carlos Gomes, no momento em que ele retornava ao Rio, após o triunfo na Itália, os primeiros textos biográficos, do início do século XX, colocarão Guimarães Junior como uma das testemunhas oculares da estréia italiana do *Guarany*.

Esta informação persistirá a partir de então, tornando-se ainda mais intrigante com a publicação de *A Vida de Carlos Gomes*, de Itala Gomes Vaz de Carvalho, filha do compositor, em 1935. A autora cita textualmente cerca de três páginas de determinado texto biográfico, atribuído a Guimarães Junior, sem oferecer, porém, dados que permitam sua localização. O texto citado descreve justamente a estréia do *Guarany*, mas inclui o autor de *Perfil biographico* entre os brasileiros que

estiveram presentes à estréia da ópera, em Milão, e ainda acrescenta dados inexistentes na publicação anterior, como a profecia de Verdi, por exemplo, traduzida para português.

A citação é introduzida por curta explicação, afirmando que “o poeta Guimarães Junior, então secretário da legação brasileira em Roma, foi especialmente a Milão para assistir à estréia do ‘O *Guarany*’ e nos deixou uma pitoresca descrição daquela noite memorável.”²²

Na segunda metade do século XX, alguns autores puseram-se a questionar esta afirmação, baseando-se no texto original que ora estudamos.²³ É bem provável que o fato do autor ter sido diplomata e ter passado longos anos longe do Brasil – é verdade que serviu em Roma, mas em outro período – tenha favorecido o surgimento desta nova versão que, por mais que procurássemos sua origem, não a conseguimos encontrar.

Luiz Heitor e Vicente Salles não acusam a existência de outros textos biográficos, escritos pelo mesmo autor, ou mesmo posteriores publicações de *Perfil biographico*, a não ser, cinqüenta anos mais tarde, em São Paulo, no *Correio Musical Brasileiro* (1921), porém na forma seriada, distribuída entre os diversos números do periódico. Como este não logrou ultrapassar cinco números, o texto ficou incompleto.

O exemplar de *Perfil biographico*, utilizado em nosso estudo, pertence à Biblioteca do IEB-USP e não integra o acervo deixado por Mário de Andrade, porém os cinco números do *Correio Musical Brasileiro* que ali estão, pertenceram-lhe. O escritor não somente conhecia a publicação, como veio a tornar-se um de seus colaboradores. Além disto, seu *Fichário Analítico* menciona, em ficha dedicada a

²² Cf. CARVALHO, Ítala Gomes Vaz de. *A Vida de Carlos Gomes*. 2. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1937, p. 96-100.

²³ Cf. PENALVA, José. Verdi e Carlos Gomes. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 109, p. 102, jan. 1996.

Carlos Gomes, o nome do *Correio Musical Brasileiro*,²⁴ publicação que será estudada entre as poliantéias.

1.1.2 André Rebouças - *Notas biographicas*: Carlos Gomes.

Notas biographicas foi publicada como folhetim, de forma seriada, em vinte e sete números da *Revista Musical e de Bellas Artes*, durante o ano de 1879.²⁵ Esta publicação era semanal e tinha por sede, o estabelecimento comercial de Arthur Napoleão e Leopoldo Miguez, sócios e também seus editores.

Não se trata de texto amplamente conhecido, porque não foi publicado novamente. Seu estudo só nos foi possível, após termos conseguido acesso ao conjunto de todos os números da *Revista*, pertencentes à Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Por razão de tratar-se de texto tão raro, faremos estudo mais detido do texto, detalhando melhor seu conteúdo.

André Pinto Rebouças (1838 -1898) nasceu na Bahia, de onde a família foi obrigada a mudar-se, em 1846, devido aos problemas políticos enfrentados por seu pai, severo combatente do tráfico de escravos. No Rio de Janeiro, recebeu esmerada formação humanística, mesmo tendo optado por matemática e ciências físicas, ingressando também no Exército. Na Europa, tornou-se engenheiro especialista em estradas de ferro e portos, passando a exercer importantes funções nestas áreas, como professor e engenheiro, após retornar ao Brasil.

Era amigo e admirador do Imperador Pedro II e em dezembro de 1870, conheceu Carlos Gomes, tornando-se também um de seus melhores amigos, até o

²⁴ Série: Manuscritos Mário de Andrade – *Fichário Analítico*. Fundo Mário de Andrade – IEB/USP, n. 2768.

²⁵ REBOUÇAS, André. *Notas biographicas*: Carlos Gomes. *Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1-3, jan. 1879; n. 2, p. 3, jan. 1879; n. 3, p. 2-3, jan. 1879; n. 4, p. 2-3, jan. 1879; n. 5, p. 2-3, fev. 1879; n. 6, p. 2-3, fev. 1879; n. 7, p. 2, fev. 1879; n. 8, p. 2-3, fev. 1879; n. 9, p. 2-3, mar. 1879; n. 10, p. 2-4, mar. 1879; n. 11, p. 2-3, mar. 1879; n. 12, p. 3-4, mar. 1879; n. 13, p. 3-4, mar. 1879; n. 14, p. 2-4, abr. 1879; n. 15, p. 3-4, abr. 1879; n. 16, p. 3-5, abr. 1879; n. 17, p. 3-4, abr. 1879; n. 18, p. 3-4, maio 1879; n. 19, p. 3-4, maio 1879; n. 20, 3-4, maio 1879; n. 21, p. 3-4, maio 1879; n. 22, p. 3-4, maio 1879; n. 23, p. 3-4, jun. 1879; n. 24, p. 3-4, jun. 1879; n. 25, p. 3-4, jun. 1879; n. 26, p. 3-4, jun. 1879; n. 27, p. 3-4, jul. 1879.

final da vida. Correspondeu com o compositor e publicou numerosos textos sobre ele e sua obra, dos quais foi um dos maiores divulgadores. Tendo-se auto-exilado, após a República, em solidariedade ao Imperador, faleceu na ilha de Funchal, Portugal, sem haver retornado ao Brasil.²⁶

Antes de conseguirmos acesso a *Notas biographicas*, tivemos em mãos outro texto de Rebouças que também integra nosso estudo, *Ephemerides de Carlos Gomes* (1910), habituando-nos com sua linguagem concisa e objetiva, tal como um diário. Em seus vários artigos sobre o compositor, que já conhecíamos, publicados em *O Novo Mundo* e reproduzidos no segundo livro de Boccanera, verdadeiras crônicas sobre a recepção das óperas de Carlos Gomes na Europa, novamente predomina a objetividade, diferindo da linguagem literária empregada por seus contemporâneos. Porém o texto que passamos a estudar, da *Revista Musical*, é totalmente distinto, de outra natureza, tendo sido definido, pelo próprio autor, como “uma espécie de romance biográfico”,²⁷ ao qual, aparentemente, dava pouco valor.

Tudo nos leva a crer que tenha sido o fato de escrever uma biografia, em forma de folhetim, a razão para romanceá-la. Afinal, folhetim era um gênero de publicação que impunha seu próprio estilo e o que mais os folhetins publicavam... eram romances. Não nos esqueçamos que o poeta Guimarães Junior, no texto anterior, já havia considerado a possibilidade de adotar o estilo de “folhetim”, embora não o tenha feito, no qual poderia “deixar brincar a pena como num capricho leve”.²⁸ Supomos que sua utilização, por Rebouças, tenha sido para melhor divulgar – e por que não – popularizar a imagem do amigo querido, através de um meio de expressão que era aquele que gozava de maior aceitação em seu tempo.

²⁶ Cf. BLAKE, op. cit., v. 1, p. 82-85; REBOUÇAS, André. *Diário e notas autobiográficas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, p. 13 et seq.

²⁷ BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *Um Artista Brasileiro*. Bahia: Typ. Bahiana, de Cincinnato Melchiades, 1913, p. 446.

²⁸ GUIMARÃES JUNIOR, op. cit., p. 14-15.

Ao final do texto do fascículo 27, a biografia chega até a narração da estréia da ópera *A Noite do Castello* e sua repercussão na imprensa, em 1861. Embora, em cada número da *Revista, Notas biographicas* não ocupe sequer uma página e meia, no conjunto, torna-se texto de média extensão, se comparado aos outros que estamos estudando. Esta dimensão, relativamente ampla para o curto período de tempo que descreve, permite ao escritor detalhar os fatos e o contexto que os acompanha, mas também entregar-se à fantasia, quando lhe aprouver.

O texto biográfico só começa depois de curta introdução, em que o autor fala sobre a imortalidade alcançada por Carlos Gomes. Enaltece então a cidade de Campinas, terra que viu “nascer o primeiro gênio musical não só da América do Sul como de todo o Novo Mundo” (n. 1, p. 2). Lembremo-nos que Guimarães Junior também dedicara seu livro àquela cidade. A este autor, deve-se a origem da maior parte das informações do texto de Rebouças. É natural que difiram em alguns pontos, como por exemplo, a data de nascimento do compositor, que deixa de ser 14 de junho de 1839 e passa a ser o dia anterior, 13, dia de Santo Antônio.

A descrição do contexto cultural da época é uma das mais originais e importantes contribuições do texto, abrindo-nos a possibilidade de outra compreensão dos fatos. O primeiro exemplo é a série de comentários sobre o gosto musical, no Brasil da época, onde “fazia-se a transição da música de Auber para a música de Verdi (...) a massa popular morria pelas esplêndidas marchas de Auber...”(n. 2, p. 2)

Reputa a este contexto, vivido no período de sua formação, o nascimento do dom, que tinha Carlos Gomes, de fazer música com grande aceitação popular, como o *Guarany*, “que é hoje tão conhecido na Itália como a *Norma* e o *Barbeiro de Sevilha*” e *Salvator Rosa* (n. 2, p. 2). Comenta que os “ensaios musicais” do compositor, em sua adolescência, eram baseados em Auber e Verdi (loc. cit.),

chegando a afirmar que a música do *Hino Acadêmico* tem “reminiscências da marcha triunfal da *Muette de Portici*”, de Auber. Acrescenta algo pouco sabido: o *Hino Acadêmico* tornou-se popular também no Rio de Janeiro (n. 3, p. 2).

Ao contrário de Guimarães Junior, quase não se detém no episódio da passagem do compositor por São Paulo, a não ser para falar do incentivo, que lhe deram os estudantes, a que fosse estudar no Rio. Ao despedir-se de São Paulo, o autor descreve as imagens do planalto de Piratininga, de forma poética.

No caminho, o compositor parou para descansar e começou a sonhar. É este o primeiro trecho de intensa fantasia que o texto apresenta. Durante uma página inteira, o autor descreve o sonho de Carlos Gomes. Nele aparecem sucessivas imagens de trechos das suas futuras óperas, todos eles cantados em italiano! (n. 4, p. 2) Supera, inclusive na extensão, tudo o que foram os momentos de fantasia, no texto de Guimarães Junior.

Ao chegar no Rio, o compositor hospedou-se com o Sr. Azarias Botelho, em uma sala do segundo andar. Cansado e com remorsos, pensou em escrever ao pai. Começa aqui mais um episódio repleto de fantasia. Carlos Gomes iniciou a carta, relutou, voltou a escrever e chorou até molhar a carta e inutilizá-la (n. 5, p. 2-3). Durante a noite, foi ao piano e pôs-se a tocar, pianíssimo para não acordar ninguém, nascendo, pelo que se lembrava, a “melodia protogênica” do adeus de Pery, *Perchè di meste lagrime*. Na manhã seguinte, continuou a escrever a carta (n. 6, p. 2-3). Assim transcorrem dois números da *Revista*.

À Noite, depois de ter levado a carta ao correio, o Sr. Azarias pediu-lhe que tocasse piano para um grupo de amigos seus, o que dá início a outro longo episódio, envolvendo o compositor e seus novos amigos, em momentos de descontração. O episódio estende-se por quase cinco números da *Revista*, com dois momentos de destaque: a digressão a respeito do poder da música sobre as pessoas, tomando-

se, como exemplo, a descrição das monumentais cerimônias fúnebres de Gottschalk, no Rio de Janeiro (n. 9, p. 3) e a narração de outro sonho, após uma festa, na noite de São João (n. 10, p. 3).

Durante o episódio, ainda há interessante comentário sobre o hábito, de Carlos Gomes, de anotar todos os pensamentos musicais que lhe vinham à mente, exemplificado por testemunho pessoal do próprio Rebouças:

Quantas vezes o vimos, em Turim, em Lecco, e em Milão, interromper um passeio ou uma conversação, tirar do bolso um álbum musical, e escrever a combinação melódica ou harmônica, produzida por uma cena pitoresca ou por alguma sensação profunda.²⁹

No próximo episódio, Rebouças cita a primeira obra religiosa do compositor: um *Pange lingua*, composto aos dezoito anos, que se destinava a uma procissão, em Campinas. Retornando à narração, Carlos Gomes passou a freqüentar o correio, à espera de resposta a sua carta, mas nada encontrava, sendo tomado pela nostalgia (n. 12, p. 3).

Finalmente chegou a carta tão esperada e o compositor delirou de felicidade. Rebouças comenta que a carta “foi furtada, na viagem de Madrid a Paris, com a mala, que continha todos os troféus das vitórias de Carlos Gomes até 1863” (n. 13, p. 3). Menciona que ele, Rebouças, já havia ficado a contemplar um retrato do pai de Carlos Gomes, que se encontrava na sala de visitas da casa do irmão, Sant’Anna Gomes, ao lado de uma “soberba gravura, que representa Meyerbeer em etérea apoteose” (n. 13, p. 4).

Começa a resumir o conteúdo da carta, que era longa, contando que o pai havia enviado trinta mil réis, valor que estava ao seu alcance, como mestre de banda, e abençoava o filho. Feliz, finalmente Carlos Gomes resolveu entregar as

²⁹ REBOUÇAS, op. cit., n. 11, p. 3.

cartas de apresentação que trouxera de São Paulo, endereçadas à Condessa do Barral e ao Conselheiro Albino José Barbosa de Oliveira. No dia seguinte, domingo, pela manhã, pôs-se a caminho da imponente residência da Condessa, em São Cristóvão (n. 14, p. 2-3).

Em alguns episódios, Rebouças introduz personagens que conheceu na vida real, os quais adquirem a condição de testemunhas e como tal são apresentados, ou apenas subentende-se que poderiam ter sido testemunhas, porque lá estavam. Neste episódio, o personagem introduzido é o Tenente José Carneiro da Rocha, primo da Condessa, ambos baianos como Rebouças, que recepcionou o compositor até sua chegada, contando-lhe que, na escola militar, cantavam o *Hino Acadêmico*.

A Condessa recebeu-o gentilmente e Carlos Gomes foi logo lhe dizendo que gostaria de ser apresentado ao Imperador. Contou-lhe que era caipira e tinha ambição de tornar-se compositor, assim como Verdi; para tanto, desejava ser enviado à Europa, logo que terminasse os estudos no Conservatório. Seu entusiasmo contagiou a Condessa (n. 15, p. 3-4). Sentindo-se à vontade, Carlos Gomes resumiu sua vida, afirmando ao final, ...”Se me dessem agora a escolher entre ir para o céu e ir para a Itália, eu preferiria ir para a Itália”. Ela disse-lhe que se interessara pelo seu caso, que o Imperador iria protegê-lo, e pediu-lhe que se apresentasse, no dia seguinte, no Palácio, despedindo-se (n. 16, p. 4-5).

A revelação do desejo de ir para a Itália, da parte do compositor, em momento tão prematuro da sua vida, é fato pouco mencionado nas biografias de Carlos Gomes.

Na manhã seguinte, a Condessa falou do compositor ao Imperador e este reconheceu o “jovem caboclo”, entre as pessoas presentes à cerimônia do *beijamão*, a qual ainda não havia sido abolida. O Imperador pediu-lhe um memorial, disse-lhe que falaria com Francisco Manoel e deu-lhe a mão a beijar, voltando-se

para atender outras pessoas. Sem saber o significado da palavra “memorial”, meio aturdido, o compositor lembrou-se da outra carta de apresentação e foi entregá-la, em casa do Cons. Barbosa de Oliveira que o recebeu bem, prometendo levá-lo a Francisco Manoel, na manhã seguinte.

Neste momento, Rebouças põe-se a falar de Francisco Manoel que “tinha o cetro da música no Rio de Janeiro” e “foi o mais notável discípulo” de José Maurício. Estava com 64 anos de idade e reconhecidamente, era “protetor de todos os artistas de mérito”. Testemunha que suas composições sacras ainda eram tocadas nas igrejas do Rio. Na curiosa opinião de Rebouças, era ele um compositor de talento que, se vivesse na Europa, teria também composto óperas (n. 17, p. 3-4).

Bem recebido por Francisco Manoel, Carlos Gomes matriculou-se no Conservatório, dia 5 de julho de 1859. Percebendo o talento do jovem, prometeu levá-lo a Gianinni, o professor de contraponto. Mais uma digressão para falar deste personagem que entrou para a história como professor relapso, pouco assíduo nas aulas e sem paciência para ensinar. Rebouças é um dos responsáveis pela criação desta imagem, mas também faz comentários positivos sobre ele, que não se encontram em outros textos. Diziam os músicos do seu tempo, que Gianinni era o mais hábil diretor de orquestra que tinha vindo ao Brasil; podia ser impaciente no ensino, porém seu caráter era “alegre e folgazão”.

Por destacar-se entre os alunos, Francisco Manoel pediu a Carlos Gomes que compusesse uma cantata para a festa anual da Academia de Belas Artes. Terminada a composição, começaram os ensaios da obra, quando o compositor sentiu-se mal; o médico diagnosticou febre amarela!(n. 18, p. 3-4) O compositor passou vários dias entre a vida e a morte, assistido de perto pelos amigos, enquanto Gianinni assumiu os ensaios da Cantata.

Chegou o dia da apresentação, 15 de março de 1860, um dia depois do aniversário da Imperatriz, a quem a obra era dedicada. Francisco Manoel explicou

ao Imperador o motivo da ausência do compositor e começou a cerimônia. Enquanto isto, Carlos Gomes pegou um tálburi e foi para a Academia (n. 19, p. 3-4).

Gianinni preparava-se para iniciar a Cantata quando, repentinamente, chegou Carlos Gomes, pálido e abatido, pedindo-lhe a batuta que lhe foi concedida. Era grande a emoção entre os músicos que se concentraram e a “execução foi primorosa”. Esgotado, ao final, Carlos Gomes caiu nos braços dos amigos, recebendo grande aplauso. Rebouças tem sua testemunha, o violinista baiano José Joaquim dos Reis que assistia a tudo, comovido.

A recorrência a mais uma testemunha, neste caso, provavelmente não se deve apenas à necessidade de dar crédito a sua narração, mas também à natureza fantástica da mesma. Aliás, a fantasia permeia todo o episódio da doença do compositor, conduzido habilmente por Rebouças num crescendo gradual de emoção e dramaticidade, até a apoteose final (n. 20, p. 3-4).

Ao voltar para casa, Carlos Gomes “ardia em febre”. Durante três dias seu estado foi gravíssimo, até que “mais uma vez a mocidade venceu a morte”. Atendendo a recomendação médica, partiu do Rio para convalescer, junto a sua família, em Campinas (n. 21, p. 3-4).

Ficou quase três meses com a família e recuperou-se, preparando-se para voltar ao Rio. Neste momento, “tinha já a intenção de só voltar a Campinas depois de formado maestro na Itália”. Despediu-se dos amigos “e principalmente das florestas brasileiras”. Passava horas nas matas que rodeavam Campinas, “a estudar os murmúrios da floresta e o canto dos pássaros. Foi então que teve as primeiras inspirações de música imitativa”.

O autor associa o “Coro dos Aymorés” aos gritos de araras e arapongas, mas sem querer, neste episódio que aparenta ser apenas fantasia, acaba predizendo o futuro com rara precisão: “Apreciava principalmente o amanhecer na floresta; o coro

irreproduzível de um milhar de pássaros tinha para ele o maior encanto”. Exatamente dez anos mais tarde, Carlos Gomes estaria estreado, no Rio de Janeiro, sua ópera *Lo Schiavo*, com o célebre prelúdio sinfônico *Alvorada*, que nada mais é do que a confirmação musical das palavras de Rebouças. A seu pai, que pressentia não voltar a vê-lo, prometeu compor uma ópera, no Rio, para que viesse assistir sua estréia (n. 22, p. 4).

Ao retornar ao Rio, passou por São Paulo, permanecendo um dia com seus amigos estudantes. Choveram sugestões de textos de Byron, que estava na moda naquela cidade, para o libreto da nova ópera. O compositor preferia texto mais simples, de “assunto brasileiro”, levando Rebouças a considerações mais elevadas: “já então principiava a nascer-lhe na imaginação alguma coisa, que depois tinha de consubstanciar-se no popular *Guarany*”.

No Rio, recebeu de Francisco Manoel a proposta de compor nova cantata, desta vez para a festa de Santa Cruz dos Militares. Carlos Gomes aceitou-a e contou-lhe o plano de compor uma ópera. A Cantata foi executada com sucesso, em agosto de 1860; entre os ouvintes, estava Don José Amat, empresário da nova Ópera Nacional, que perguntou a Francisco Manoel se poderia convidar Carlos Gomes para ser um dos regentes daquela instituição. O Cons. Barbosa de Oliveira convidou-o para jantar, dizendo-lhe que tinha uma surpresa para ele (n. 23, p. 3).

No dia seguinte, aceitou o convite de D. José Amat, tornando-se um dos maestros ensaiadores da Ópera Nacional. Rebouças estende-se ao falar daquela instituição, mencionando a lei que a criara, os nomes de todos os seus diretores e também dos literatos que com ela colaboraram. Lamenta sua efêmera existência, mas afirma que “foi o generoso berço do gênio de Carlos Gomes” (n. 24, p. 3).

No jantar, em casa do Cons. Barbosa de Oliveira, recebeu a boa notícia: fora escolhido para ser o novo pensionista do Conservatório, na Itália, e receberia a Medalha de Ouro do Conservatório, no ano de 1860 ! (n. 24, p. 4)

Iniciou suas novas funções, na Ópera Nacional, em 20 de agosto de 1860, realizando, quase sempre, os ensaios com piano, enquanto seu colega, Júlio Nunes, dirigia os ensaios de orquestra. Fala então do rigor de Carlos Gomes como ensaiador, dando como exemplo o testemunho de Taunay, referente a um ensaio que presenciara, do *Salvator Rosa*, em Milão.

O compositor continuava procurando libreto para sua projetada ópera, até que D. José Amat prometeu dar-lhe um libreto que havia encomendado, alguns anos antes, a Antonio José Fernandes dos Reis, entregando-o a Carlos Gomes, em dezembro de 1860 (n. 25, p. 3). O libreto havia sido extraído do poema *A Noite do Castello*, do célebre poeta português Antonio Feliciano de Castilho. No mesmo dia, escreveu ao pai dizendo-lhe que finalmente tinha o libreto; que se preparasse para vir ao Rio, em 1861 (n. 25, p. 4).

Rebouças fala então da ópera, seus personagens, a distribuição dos papéis e a procura pelos cantores (n. 26, p. 3). Fornece pormenores sobre as circunstâncias da estréia de *A Noite do Castello* que não se encontram em nenhum outro texto biográfico da época, tornando-se importante referência sobre o assunto. Menciona os nomes dos cantores principais e seus respectivos personagens, comentando que Carlos Gomes compunha e ensaiava as partes, simultaneamente, “para que não excedessem os limites vocais dos artistas”. No início de agosto, a partitura estava pronta, os “ensaios gerais em andamento” e D. José Amat decidiu que a estréia seria em 4 de setembro, dia do aniversário de casamento do Imperador.

Afirma que a ópera “foi assunto de todas as conversações”, passando a citar trechos dos jornais da época, com destaque para o que escreveu César Muzzio, um especialista em “assuntos de teatro”, que contém tom profético:

A Musa da arte nacional rasgou o crepe, que a envolvia desde a morte de José Maurício; um novo filho bem seu – seu pelo berço, pela educação e pelo sentir – vai continuar a tradição do passado, reviver a chama quase extinta da pira sagrada. (...) Gomes é filho de si mesmo; nada viu; estudou pouco e adivinhou tudo.³⁰

A citação do texto de Muzzio é longa e muito informativa, falando também de elementos musicais, como a instrumentação e as melodias da ópera. Reproduz então comentário de outro jornal, escrito por Salvador de Mendonça que será autor do libreto de *Joanna de Flandres*, destacando a reação do público (n. 27, p.3). Por fim, cita um terceiro jornal que destaca a música, “sempre acomodada à situação dramática” e de “incontestável originalidade”.

Deve-se a Rebouças, possivelmente, a primeira publicação de célebre frase de Francisco Manoel, dita ao ser perguntado sobre Carlos Gomes, frase que passou a ser reproduzida com freqüência, nas publicações futuras.

- “O que ele é, a Deus e a si o deve” (n. 27, p. 4)

Ao final do segundo ato, o compositor foi ao camarote do Cons. Barbosa de Oliveira, onde estava seu pai, muitíssimo emocionado. As palavras que Rebouças reproduz, ditas pelo pai, tornaram-se também parte de inúmeras obras posteriores (n. 27, p.4). Ao pé da página, encontra-se a inscrição: “fim da primeira parte”, indicando que o autor tencionava continuar seu texto, o que não veio a acontecer.

³⁰ REBOUÇAS, op. cit., n. 26, p. 4; n. 27, p. 3.

Intrigava-nos o fato do texto de Rebouças não ter sido republicado, ser de difícil acesso e distante no tempo, constituir-se de numerosos fascículos e mesmo assim, vir a tornar-se um dos textos mais reproduzidos, em publicações futuras, quase na mesma proporção que Guimarães Junior. A resposta vem do segundo livro de Boccanera, *Um Artista Brasileiro* (1913), que reproduz sete, dos vinte e sete episódios de Rebouças. Neles estão: a carta escrita ao pai, a chegada da sua resposta e os três episódios finais, a partir do momento em que o compositor recebeu o libreto de *A Noite do Castello*,³¹ justamente onde estão os trechos mais reproduzidos.

Uma das mais importantes publicações sobre Carlos Gomes, até hoje, é o ensaio de Luiz Heitor – que conhecia o texto integral de *Notas biographicas* – sobre as duas óperas compostas no Brasil, ensaio pioneiro porque o assunto era negligenciado pelos autores antigos, mais interessados em destacar a carreira internacional do compositor. Em toda sua primeira parte, que trata da *Noite do Castello*, Luiz Heitor recorre ao texto de Rebouças como principal referência, chegando a citá-lo, com ou sem a menção normativa, cerca de dez vezes.³²

No *Fichário Analítico* de Mário de Andrade, não há qualquer referência a este texto de Rebouças e tampouco a Boccanera, mas há indícios de que Mário conhecia o segundo livro deste último, indícios que serão comentados, ao final do estudo do livro em questão.

1.1.3 Quirino dos Santos - A. Carlos Gomes.

³¹ Cf. BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *Um Artista Brasileiro*. Bahia: Typ. Bahiana, de Cincinnato Melchiades, 1913, p.10-25.

³² Cf. AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 158-177.

O texto de Quirino dos Santos, escrito e publicado em 1880,³³ não consta da *Bibliografia Musical Brasileira*, de Luiz Heitor, porém integra o trabalho de Vicente Salles. Francisco Quirino dos Santos (1841-1886) nasceu em Campinas e exerceu atividades paralelas como advogado, literato, jornalista e político. Produziu textos em prosa e poesias que chegaram a ser elogiadas por autores de renome, entre eles Guimarães Junior, na Capital do Império e em Portugal.³⁴ Colaborou em diversos jornais e periódicos, tornando-se também conhecido divulgador do trabalho de Carlos Gomes.

A. *Carlos Gomes* é um pequeno ensaio biográfico, de apenas quatorze páginas, integrante de publicação bem mais ampla, de conteúdo variado, o *Almanach Litterario de São Paulo para 1881*. É evidente a importância da biografia de Carlos Gomes, na publicação. O texto é introduzido por duas páginas: a primeira traz a inscrição, “Parte Literária” e a seguinte, um retrato de Carlos Gomes. Este retrato já é mencionado anteriormente, na página de rosto, após o título da publicação, com os seguintes dizeres: “acompanhado de um retrato litografado do exímio maestro Carlos Gomes”. Além disto, é o único texto que tem suas páginas enumeradas com algarismos romanos, enquanto o restante da publicação utiliza algarismos arábicos.

O texto, ao que parece, reporta-se a Guimarães Junior, em alguns momentos, principalmente para precisar datas e eventos, mas não o cita. Sua originalidade vem da circunstância do autor ter nascido em Campinas, cinco anos depois de Carlos Gomes, o que o torna portanto testemunha ocular de vários fatos narrados e permite

³³ SANTOS, Francisco Quirino dos. A. Carlos Gomes. *Almanach Litterario de S. Paulo para 1881*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Arquivo do Estado; Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, p. 35-48, (1993). Edição fac-similar.

³⁴ Cf. BLAKE, op. cit., v. 3, p. 97-98.

transmiti-los com maior envolvimento: “conheci-o, em pequeno, quando tocava triângulo ou flautim na banda de música aqui por estas nossas ruas...”(p. 36)

Na parte do texto referente à infância e mocidade do compositor, percebe-se que o autor tem a desenvoltura dos que recitam o texto de memória, sem precisar recorrer a qualquer leitura. Como esta fase da vida de Carlos Gomes é pouco documentada, sua narração serve-nos como comprovação daquilo que outros textos também reportaram.

Fala do pai de Carlos Gomes, com admiração, da condição humilde da família e da intensa atividade musical do jovem compositor que produzia “quadrilhas, tangos, serenatas, modinhas, tudo” (p. 37). Fala do irmão, Sant’Anna Gomes, “esse valente preguiçoso que aí anda, notável rabequista, inteligência seleta, e que deu agora para ser juiz de paz na sua freguesia...” justamente quando narra a viagem que empreendeu, a São Paulo, para realizar concertos que mudariam o destino de Carlos Gomes (p. 37).

É interessante observar, neste ponto, a diferença de pontos de vista entre o autor, homem do século XIX, e os futuros modernistas, principalmente em relação aos indícios de progresso: “O São Paulo de hoje com as estradas de ferro, com os telégrafos, com a pujante força do seu extraordinário crescimento perdeu tudo, tudo, tudo que era amor, poesia, luz!”(p. 37-38) Este texto introduz a passagem do compositor pela antiga Academia, todo ele cheio de nostalgia, passagem que estimulou a imaginação de tantos autores (p. 38-39).

Sem dar detalhes da viagem do compositor ao Rio de Janeiro, passa a descrever os principais fatos da sua estada na Capital do Império, recorrendo, aparentemente, a Guimarães Junior. Após abordar o sucesso de *Joanna de Flandres*, quando Carlos Gomes já havia embarcado para a Europa, volta no tempo

e põe-se a narrar um episódio absolutamente desconhecido, oriundo de sua própria vivência pessoal.

Conta que vinha subindo a serra, no lombo de um “lerdo e estropiado rocinante”, vindo de Santos, onde fora completar os “39 pontos do terceiro ano jurídico” – a relação do autor com Santos é confirmada por sua biografia; mais tarde foi promotor naquela cidade – quando notou, a sua frente, “um indivíduo de cabelos completamente brancos” que subia a serra nas mesmas condições. “E assim fizemos a subida inteira, conservando sempre a mesma distância, sem trocarmos sequer um olhar”.

No topo da subida, quando pararam, reconheceram-se; era o pai de Carlos Gomes, voltando do Rio de Janeiro, de onde “vinha de assistir as ovações feitas ao filho durante a representação da *Noite do Castelo*”. Relata então a emoção do velho que chorava e ria, contando-lhe que o seu Antonio queria ir à Europa e ele não sabia se teria forças para suportar a separação do filho. Em outro parágrafo, conta que Manuel Gomes morreu, dois anos antes da estréia do *Guarany* (p. 41-43).

No retorno à seqüência da narrativa anterior, o autor enfoca os primeiros anos de Carlos Gomes, na Itália, até a estréia do *Guarany*, sem ater-se às minúcias do texto que tem como provável referência, o *Perfil biographico*. O autor omite vários episódios que aquele texto narra, mas pelo menos de um deles dá certo enfoque pessoal, cheio de fantasia: a descoberta do texto do *Guarany*, na Italia. “Um dia Carlos Gomes tem-no diante dos olhos nas mãos de um triste mascate ambulante, essa jóia da literatura brasileira, traduzida para o idioma imortal do Dante!” (p. 44)

Aborda rapidamente o retorno do compositor a Campinas e a estréia do *Guarany*, no Brasil, ao final de 1870 (p. 45-46). Da mesma maneira refere-se a outras óperas: *Fosca*, *Salvator Rosa* e *Maria Tudor*, sem deter-se em nenhuma delas (p. 46). É então que, na parte final do texto, discute a música de Carlos Gomes

em oposição às novas tendências wagnerianas. Mostra-se contrário ao que se chama “música do futuro”, mesmo reconhecendo que não tem o conhecimento necessário para fazer apreciação correta. Afinal, “em música eu não reconheço outro juiz além dos meus ouvidos”(p. 47).

Conclui o texto, revelando seu próprio conceito sobre música que não está tão distante do pensamento romântico de seu tempo: “...a música é a linguagem do coração. Mas o coração tem só duas palavras: o sorriso e a lágrima! O homem que chega a interpretar essas duas palavras, chama-se – gênio!” (p. 48)

O exemplar estudado pertence à Biblioteca do IEB-USP. Não encontramos qualquer indicação de que Mário de Andrade tivesse conhecimento deste texto.

1.1.4 José Verissimo - *Carlos Gomes* (escorço).

Publicada em 1882,³⁵ é uma “Edição consagrada a comemorar a chegada do maestro ao Pará – a 24 de julho, e gratuitamente distribuída na noite de sua festa no teatro da Paz, em 12 de agosto de 1882”, informação que vem na capa da publicação que traz, de cima para baixo, o nome do autor, seu título, uma frase da *Divina Comédia*, em epígrafe, o comentário acima citado e o local, nome da tipografia e ano da impressão. É uma edição luxuosa, cujo exemplar encontramos na Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, em bom estado de conservação.

José Verissimo Dias de Mattos (1857-1916), nascido no Pará, foi crítico, ensaísta e historiador literário. É considerado um dos maiores críticos literários brasileiros, compondo, com Araripe Júnior e Sílvio Romero, a “trindade crítica da era

³⁵ VERISSIMO, José. *Carlos Gomes: escorço*. Pará: Typ. do livro do Commercio, 1882.

naturalista”. Entre suas obras, destacam-se: *Estudos de literatura brasileira e História da literatura brasileira*.³⁶

O texto começa, à página 5, com a descrição da calorosa recepção oferecida a Carlos Gomes, no Pará, já em seu desembarque, “malgrado a chuva copiosíssima que caía”, Estado que o compositor visitava pela primeira vez. O autor comenta ter sido “o primeiro a desejar-lhe a boa vinda e a saudá-lo”, o que revela sua importância naquela sociedade (p. 5).

Não se pode esperar que este esboço biográfico acrescentasse muitas novas informações ao que já se conhece dos textos anteriores, a não ser o relato de fatos locais, acontecidos na ocasião. Seu maior interesse, porém, reside nas contribuições pessoais do autor, que dão colorido especial aos fatos já conhecidos, o que se percebe de pronto: “Na família de Antonio Carlos Gomes, revela-se mais uma vez a lei da hereditariedade psicológica”. Mais adiante, “... logo que se pôs a compor, não quis por nada continuar a tocar (...) escondia-se no mato com uma partitura do *Trovador*”(p. 6). Melhor ainda é o relato da relação do compositor com o pai:

O pai de Carlos Gomes, *caipira* honrado e teimoso como todo bom paulista, apenas o queria para ajudá-lo na sua tarefa de mestre da música de Campinas, (...) ele não era menos paulista que seu pai e teimou, (...) como o fazem os que têm “fé no seu talento!”³⁷

Nada fala da ida para o Rio de Janeiro, mas transcreve integralmente a carta de Carlos Gomes ao pai, pedindo-lhe perdão; comenta as estréias das óperas brasileiras e a partida do compositor para a Itália: “O Rio de Janeiro, porém, era escasso âmbito para ave fadada a tão largos vôos” (p. 7).

Na Itália, a estréia do *Guarany* é o assunto de maior destaque e para abordá-lo, comenta que transcreverá um trecho de Guimarães Junior, fazendo-o por mais de

³⁶ Enciclopédia da LITERATURA BRASILEIRA. 2. ed. rev. ampl. atual. il. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 1616.

³⁷ VERISSIMO, op. cit., p. 6.

uma página. Até aqui, este é o texto que o autor tinha como referência, o que se evidencia através da semelhança e seqüência dos fatos e da coincidência das várias datas mencionadas.

Um dos pontos altos do texto é quando seu autor trata das críticas recebidas pelo *Guarany*, sentindo-se à vontade num terreno que era próprio o seu, ele um crítico literário respeitado. Contesta os críticos que viram, na ópera, a imitação de Verdi e Meyerbeer: “a crítica musical (...) tem, como a literária, o dever de documentar as suas asserções. Em música, principalmente, não se pode acusar de imitação a ninguém, sem imediatamente prová-la”. Afirma que os críticos confundem *imitação* com *reminiscência*, definindo-as: “A imitação é um fato voluntário e proposital, a reminiscência é um fenômeno psíquico independente da vontade do sujeito,...”(p. 10)

Sobre o insucesso da *Fosca*, comenta que isto acontece em todas as artes; dá exemplos e procura explicá-lo:

Porque o maestro afirmou mais a sua personalidade, porque revelou um começo de insurreição contra a reação melódica que lavrava em Itália, provocada pelas teorias ultra-revolucionárias de Wagner, embora não saísse do movimento iniciado ali mesmo com a *Força do Destino* e a *Aida* pelo ilustre Verdi, o público negou-se sistematicamente a aplaudir essa obra prima, a mais perfeita das que ele tem feito, apesar dos louvores que mereceu de mestres como Gounod, que lhe assistiu aos ensaios.³⁸

Quanto a *Salvator Rosa*, esta ópera “foi a esplêndida resposta que deu aos conspiradores contra a *Fosca*”. Vê uma razão para o insucesso de *Maria Tudor* que não é mencionada nos textos atuais, ou seja, o fato de que a “protagonista”, alemã, “mal sabia o italiano”. Cita *Leona* e *Ninon de Lenclos*, duas óperas que Carlos Gomes teria prontas e também *Palma*, na qual trabalhava no momento (p. 12).

³⁸ VERISSIMO, op. cit., p. 11.

Ao final do texto, expressa sua impressão pessoal sobre o compositor, ressaltando-lhe, como suas duas grandes virtudes, a gratidão e a admiração sincera “pelos seus colegas de arte desde o maior até o menor”. Um exemplo é sua admiração por Verdi, “que o aconselhou a escrever o *Salvator Rosa*” – informação que jamais encontramos, em nenhum texto – e outro exemplo, os colegas brasileiros, Henrique Alves de Mesquita e Gurjão, este um compositor paraense, sobre o qual, testemunha o que ouviu de Carlos Gomes, instando seus conterrâneos a incentivá-lo: “Tirem-no desta apatia, façam-no trabalhar!” (p. 13)

Uma nota, à página 15, diz que “Este livrinho (...) é um trabalho simplesmente sincero, e não de estilo. Foi escrito às carreiras, logo após a chegada do maestro, e publicado no Diário do Grão-Pará de 29 e 30 de julho”.

A publicação estudada não foi encontrada, entre os livros que pertenceram a Mário de Andrade, na Biblioteca do IEB-USP.

1.1.5 Sacramento Blake - *Diccionario bibliographico brasileiro*.

Carlos Gomes é um verbete desta obra monumental que começou a ser publicada, em 1883.³⁹ Augusto Victorino Alves Sacramento Blake (1827-1903) nasceu na Bahia; foi médico, funcionário público, cultor das letras e da história. Elaborou seu monumental *Diccionario*, por estímulo do Imperador Pedro II, a quem a obra é dedicada, publicando seus sete volumes, entre 1883 e 1902.⁴⁰

Na *Bibliografia Musical Brasileira*, de Luiz Heitor, a obra está incluída na seção L, que corresponde aos “Dicionários e Enciclopédias”. É um texto de pouco mais de duas páginas, mencionado em diversos textos da nossa pesquisa. O

³⁹ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Nendeln, Liechtenstein: Kraus-Thompson, 1969. v. 1, p. 125-127. Edição fac-similar.

⁴⁰ MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. rev. aum. e atual. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978, p. 116.

verbete sobre Carlos Gomes pertence ao primeiro volume, portanto foi publicado em 1883.

Trata-se de uma concisa biografia do compositor que traz o resumo do conteúdo dos textos publicados anteriormente, inclusive a data de nascimento errada, porém acrescenta algumas novas informações. A natureza da publicação também impõe a narração com linguagem objetiva, muito diferente daquela empregada nos outros textos biográficos estudados.

Na parte inicial, da infância até a ida para o Rio de Janeiro, há indícios de que o autor tenha o texto de Quirino dos Santos, publicado apenas três anos antes, como referência. A partir da chegada ao Rio, a referência, aparentemente, torna-se Guimarães Junior. As informações inéditas, ao que parece, surgem na parte final do texto, correspondendo a fatos posteriores àquelas publicações.

Ao concluir o resumo biográfico, o autor comenta que Carlos Gomes “estabeleceu sua residência em Milão, de onde já duas vezes veio à pátria” (p. 126), passando a falar das composições. Há imprecisão nas datas da composição do *Hino Acadêmico*, 1830, o que só pode ter sido um erro tipográfico, e da estréia de *A Noite do Castello*, 4 de setembro de 1862, fato que teria acontecido exatamente um ano antes⁴¹ (p. 126). Aparenta não compreender a natureza da composição da revista *Si sa minga* (sic), afirmando que “Não é uma ópera de grande fôlego”.

Na narração do sucesso obtido pelo *Guarany*, não consegue evitar desviar-se um pouco para falar do “acaso feliz”, em que Carlos Gomes encontrou o texto do romance traduzido para o italiano. É neste ponto que faz curioso comentário sobre José de Alencar: “Se o autor do romance já não tivesse um nome bem firmado, e um lugar muito distinto na república das letras, o autor da ópera lho teria dado” (p. 127).

⁴¹ Na mesma obra, no verbete sobre o autor do libreto desta ópera, Antonio José Fernandes dos Reis, S. Blake cita o ano correto de sua estréia, 1861, porém acrescenta um dado que causará enganos e polêmicas: Luiz Vicente de Simoni traduziu a ópera para o italiano. BLAKE, op. cit., v. 1, p. 215.

Menciona uma segunda apresentação do *Guarany*, no Covent-Garden, em 1881,⁴² e falando de *Salvador Rosa*, afirma que “Foi representada pela primeira vez no mesmo teatro em Londres”(p. 127), informação da qual ainda não obtivemos confirmação.

Ao mencionar *Ninon de Lenclos*, uma das várias óperas projetadas, mas não concluídas, por Carlos Gomes, volta a fazer um comentário curioso, dizendo que “Estava apenas em começo sua composição, quando o autor veio ao Brasil em 1880. Deve estar concluída hoje” (p. 127).

Sua contribuição mais original vem no final do texto, ao mencionar os nomes e algumas características de dez “composições pequenas”, já publicadas, informação inexistente nos textos que já estudamos. São composições destinadas ao piano e canto e piano, entre as quais está o *Hino a Camões*, para orquestra e banda.⁴³

É muito provável que Mário de Andrade, um pesquisador contumaz, conhecesse o trabalho de Sacramento Blake, mas não há indicações que o tivesse em sua biblioteca e tampouco qualquer referência a respeito, nos apontamentos sob o nome de Carlos Gomes, do *Fichário Analítico*. O exemplar estudado pertence à Biblioteca do IEB-USP.

1.1.6 Menezes Filho - *Carlos Gomes*.

Foi publicado em 1893,⁴⁴ como primeiro artigo de uma revista que se iniciava, *O Album*, dirigida por Arthur Azevedo, tendo por “Agente geral”, Paula Ney. O exemplar encontrado pertence ao acervo da Divisão de Música da Biblioteca

⁴² A ópera foi apresentada neste local, pela primeira vez, em 13 de jul. de 1872. Cf. NELLO VETRO, Gaspare. *Antonio Carlos Gomes: Il Guarany*. Parma: Collezione di “Malacoda”, 1996, p. 118.

⁴³ Todos os títulos mencionados fazem parte da relação de obras existente em: PENALVA, José. *Carlos Gomes, o Compositor*. Campinas: Papirus, 1986.

⁴⁴ MENEZES FILHO, A. F. Cardoso de. *Carlos Gomes. O Album*, Rio de Janeiro: n. 1, p. 2-3, jan. 1893.

Nacional, no Rio de Janeiro, encadernado em volume único, contendo todos os números da publicação, em precário estado de conservação.

Abaixo de seu título, lê-se: “publica-se todas as semanas em dias indeterminados”. O editorial, que é assinado por Arthur Azevedo, esclarece os propósitos da publicação e permite saber a razão de seu nome. “*O Album* publicará crônicas teatrais e do esporte, romances, contos, fantasias, versos, etc., além de ligeiros artigos comentando os fatos mais salientes do dia, com exceção dos políticos, a que será completamente alheio”. Diz que terá, entre seus colaboradores, “os primeiros nomes da nossa literatura” e “Cada número trará, fora do texto, um retrato de pessoa notável, constituindo assim o *Album* no fim de algum tempo, uma interessante galeria, na qual figurarão, em curiosa promiscuidade, todas as classes sociais” (p. 1).

Ao iniciar a segunda página, surge o artigo *Carlos Gomes*, precedido por apresentação que o justifica: “Desejando inaugurar o *Album* com o retrato do mais ilustre entre os artistas brasileiros”; fala também do seu autor, “o Sr. A. F. Cardoso de Menezes Filho, músico insigne, escritor apreciado e amigo particular de Carlos Gomes” (p. 2).

O texto é escrito em colunas e tem pequena extensão, apenas duas colunas e meia, incluindo a apresentação. Seu maior parágrafo, ocupando dezenove linhas, quase meia coluna, descreve somente a “privilegiada natureza”, do “torrão” onde nasceu Carlos Gomes. O segundo maior parágrafo cita nomes de pessoas de Campinas, ou que por lá passaram, que tenham incentivado o compositor. Em sua maior parte, o texto é telegráfico e pouco informativo.

Destaca-se, do restante, a dureza da linguagem do autor, ao falar dos empresários e editores. Sobre o *Colombo*, diz que “foi indignamente sacrificado pela pouco escrupulosa empresa Ducci & Ciachi, na memorável noite de 12 de

outubro”(p. 3). Ressalta que cada nova obra do compositor mostra seu progresso, mas “infelizmente, simboliza também mais uma copiosa fonte de lucros para o editor RICORDI (de Milão) que tem sido o vampiro explorador do sangue e do talento de Carlos Gomes” (p. 3). Conclui falando das dificuldades econômicas do compositor para manter seus filhos.

Em outro ponto da revista, há uma nota dizendo que seu próximo número “trará o retrato e o esboço biográfico de Machado de Assis”, o que valoriza ainda mais a escolha de Carlos Gomes como primeiro homenageado, em se tratando de revista literária. Entretanto, no exemplar que tivemos em mãos, não há qualquer foto do compositor, ou mesmo de Machado de Assis, no número seguinte. As fotos passam a existir, somente a partir do terceiro número da revista, em suas páginas internas, sugerindo que as primeiras foram perdidas, talvez porque tenham sido publicadas “fora do texto”, em separado, como disse o editorial do início.

Não encontramos esta publicação no acervo que pertenceu a Mário de Andrade, na Biblioteca do IEB-USP.

1.1.7 Tancredo do Amaral - *A história de São Paulo ensinada pela biographia de seus vultos mais notáveis.*

Este livro foi publicado, no Rio de Janeiro, em 1895, um ano antes da morte do compositor.⁴⁵ Cerca de cinco, das suas 351 páginas, são dedicadas a uma pequena biografia de Carlos Gomes. O propósito da publicação é didático, sendo um livro de “Educação Cívica”, destinado ao “Professorado do Estado”. Não encontramos qualquer referência ao autor, nas obras biobibliográficas específicas.

Na introdução, o escritor menciona a existência de vários compositores paulistas, Alexandre Levy e João Gomes de Araújo entre eles, passando a tratar de

⁴⁵ AMARAL, Tancredo do. *A história de São Paulo ensinada pela biographia de seus vultos mais notáveis.* Rio de Janeiro: Alves & C., 1895, p. 224-229.

Carlos Gomes, em seguida (p. 225). Percebe-se que o autor teve o texto de Quirino dos Santos como referência, tanto pelos episódios biográficos semelhantes, quanto pela ordem em que são narrados, mas a freqüente ocorrência de frases e palavras idênticas, aos daquele autor, parece indicar algo mais sério.

A apropriação indevida do texto de Quirino dos Santos evidencia-se quando o autor começa a falar do sucesso de *Se sa minga* e durante quatorze linhas, reproduz todas as frases e palavras do texto alheio, com exceção de uma ou outra vírgula e a omissão de um pronome pessoal, sem dar qualquer notícia do seu procedimento. Como exemplo, citamos um trecho, já citado nos comentários do texto anterior; basta compará-los: “Um dia Carlos Gomes tem diante dos olhos, nas mãos de um triste mascate ambulante, essa jóia da literatura brasileira, traduzida para o idioma imortal do Dante!” (p. 228).

Logo abaixo, reproduz mais cerca de dez linhas, quando trata da estréia do *Guarany*, deixando de fazê-lo na seqüência. Após abordar a dita estréia, o texto precipita-se em rápidas informações, abrangendo um período de mais de vinte anos da vida do compositor, em apenas uma página. Cita de passagem as óperas posteriores, com exceção de *Colombo*, e termina afirmando que “continua o seu fecundo talento a produzir novos trabalhos” (p. 229).

O exemplar do livro de Tancredo do Amaral, aqui estudado, encontra-se na Biblioteca do IEB-USP e pertenceu à biblioteca de Mário de Andrade. Entretanto não há referência a ele, nas fichas dedicadas a Carlos Gomes, do *Fichário Analítico*, nem sequer algum dos sinais de leitura costumeiros, deixados pelo escritor, no trecho do livro que se ocupa da biografia do compositor.

1.1.8 Sílio Boccanera Junior - *A Bahia a Carlos Gomes*.

Livro publicado na Bahia, em 1904,⁴⁶ resultou de uma das primeiras tentativas brasileiras de realizar uma extensa obra sobre Carlos Gomes, com ênfase documental, tentativa que seu autor logrará conseguir plenamente, em seu segundo livro, *Um Artista Brasileiro*, de 1913. Para alcançar seu objetivo o autor afirma, no Prefácio, haver solicitado a muitas pessoas, do seu Estado, que porventura tivessem documentos alusivos ao compositor, que lhes enviassem, pois o foco central do livro seria o relato dos fatos que envolveram o compositor em suas viagens à Bahia (p. III).

Sílio Boccanera Junior (1863-1928) nasceu em Salvador, filho do Cônsul da Espanha no Estado da Bahia. Formou-se engenheiro e exerceu sua profissão, mas teve enorme atuação na área artístico-literária. Escreveu dezenas de peças de teatro, área em que se tornou mais conhecido, foi membro atuante das principais agremiações literárias baianas e chegou a ser diretor do Teatro de S. João. Era muito jovem quando Carlos Gomes foi à Bahia pela primeira vez (1880), retornando mais quatro vezes, até 1895. Tornou-se grande admirador do compositor e após sua morte, empreendeu uma cruzada para preservar sua memória, reunindo documentos e publicando livros, vindo a tornar-se seu maior divulgador, em todo o Brasil.⁴⁷

Homem do seu tempo e importante representante da cultura local, terra de Castro Alves, Boccanera Junior não poderia deixar de incluir, em seu livro, inúmeras poesias escritas em homenagem ao compositor e o que seria infalível, numa obra subvencionada pelo poder público da Capital do Estado: inúmeros discursos. A própria linguagem do autor, sem estar fazendo discursos, é naturalmente verborrágica e grandiloqüente.

⁴⁶ BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *A Bahia a Carlos Gomes: 1879 a 1896*. Bahia: Litho-typ. V. Oliveira & Cia, 1904.

⁴⁷ Cf. BLAKE, op. cit., v. 7, p. 240-241; SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 2, p. 124-125.

A ênfase dada à manifestação literária já é sugerida pelo plano da obra, com sua subdivisão interna, em partes que ostentam títulos altisonantes e até mesmo, a desigual distribuição da quantidade de páginas entre as partes. A primeira parte, Biografia, tem cerca de noventa páginas; a segunda parte, Glorificações, cerca de cento e setenta páginas e a terceira parte, Apoteoses, quase cem páginas.

O livro é também reflexo do momento fortemente emocional que se vivia, exacerbado pela recente e trágica morte do compositor que provocara um surto de manifestações literárias em todo o país, além do conturbado contexto sócio-político, apenas alguns anos após a Proclamação da República e ainda mais perto, geográfica e cronologicamente, da Revolta de Canudos.

É por tudo isto que a primeira parte, Biografia, só começa propriamente à página 33, antecedida por uma introdução, em tom emocional – além do Prefácio, de mesmo tom, que inicia a obra – e a descrição desordenada de episódios da vida de Carlos Gomes, sobretudo do seu final. Esta seção inicial inclui a reprodução de cartas e matérias de jornais, a maioria delas do Pará, onde morreu o compositor, ressaltando algo que não deve ter soado bem aos ouvidos republicanos: a fidelidade de Carlos Gomes ao Imperador. Salvo a dispersão da maneira em que as informações são colocadas, seu conteúdo tem muito valor.

Além dos textos do Pará, que são pouco conhecidos (p. 10-21), destacam-se uma carta do compositor ao Visconde de Taunay (p. 27-30) e a primeira divulgação, em livro – já havia sido publicada, em jornal de Campinas, que o texto não identifica e nem fornece sua data – de uma célebre carta de Verdi, elogiando Carlos Gomes, por ocasião da apresentação de *Il Guarany*, em Ferrara, no ano de 1872 (p. 31-32).

Merece ser observado que esta carta de Verdi, ao contrário da profecia aquela, teve melhor acolhida entre os estudiosos brasileiros, mesmo assim com

ressalvas, lembrando também que os dois últimos documentos mencionados serão transcritos novamente, no segundo livro do autor.

Ao iniciar a Biografia, Boccanera corrige a data de nascimento do compositor, 11 de julho de 1836, mas toma partes do texto de Guimarães Junior, como referência, até a estréia do *Guarany*, acrescentando duas outras informações: aquele autor torna-se testemunha ocular da estréia da ópera (p. 39) e Verdi realiza sua profecia, durante ensaio da mesma ópera (p. 41). Lança ainda outro assunto polêmico, pelo menos para os brasileiros, que atravessa mais de um século, afirmando, de forma categórica, que a *Fosca* serviu de modelo para a ópera *La Gioconda*, de Ponchielli (p. 44).

O autor abandona o relato biográfico convencional e cronológico, passando a priorizar a transcrição de documentos e reproduzindo, pela primeira vez em livro, o programa do concerto, com músicas de Carlos Gomes, da Exposição de Chicago, em 1893 (p. 48-49).

Pouco conhecido é o assunto das tentativas mal sucedidas de representar // *Guarany*, em Paris (p. 49-55), o que nos impõe nova digressão: para as elites econômica e cultural do país, todas elas, mais do que nunca, voltadas para a França, que tamanho significado não teria tido a representação daquela ópera em Paris! Ser reconhecido, na França, poderia ter mudado a sorte do compositor, no Brasil.

Em seguida, retornando ao nosso texto, o autor reproduz o testamento de Carlos Gomes (p. 63-64) e descreve detalhes da tentativa de obter-se uma subvenção, para o compositor e seus filhos, realizada junto ao Governo do Estado de São Paulo, transcrevendo inclusive um debate sobre o assunto, no Senado Estadual, instituição da República Velha (p. 70-75).

Volta então no tempo, para 1873, reproduzindo trechos de um discurso de Taunay que se tornou célebre, durante a campanha abolicionista, discurso que será objeto de uma das publicações que estudaremos, em sua categoria (p. 76-78). Ao terminar a primeira parte do livro, descreve algumas obras de arte e publicações realizadas, como homenagens póstumas ao compositor (p.80-91).

Em toda a seção inicial da segunda parte do livro, Glorificações, cerca de setenta páginas, o assunto principal é a estréia do *Guarany*, na Bahia, o que ocorreu em 1879, e toda a série de homenagens prestadas a Carlos Gomes, mesmo na ausência do compositor (p. 95-167).

Após estudo comparativo, conseguimos determinar que, parte do texto reproduz, com certa liberdade, um discurso de Boccanera, publicado de forma seriada, em vários números da *Revista do Gremio Literario da Bahia*, tradicional instituição daquele Estado, que já tivera entre seus membros o poeta Castro Alves e da qual, nosso autor era Secretário. A publicação mencionada teve um número especial, dedicado a Carlos Gomes, que será estudado posteriormente, entre as poliantéias. No livro, entre os trechos do discurso, o autor intercala matérias de jornais referentes às mesmas homenagens citadas no discurso, além de poesias dedicadas ao compositor.

Boccanera passa então a descrever os principais fatos que marcaram cada uma das cinco viagens sucessivas do compositor à Bahia, entremeados por mais algumas poesias. Da primeira visita, ao início de 1880, descreve as impressionantes homenagens (p. 168-206), destacando-se a estréia de *Salvador Rosa* naquele Estado (p. 185-189). A segunda visita, ocorrida ao final do mesmo ano, tem pouco destaque (p. 207-211). É na descrição da terceira visita, em 1882, (p. 212-229), que se encontra uma crítica interessante, do *Jornal de Notícias*, sobre outra execução de *Salvador Rosa* (p. 215-220). Na quarta visita, de 1889, o destaque é a apresentação

de *Lo Schiavo* (p. 234-242). Logo após a descrição da quinta e última visita do compositor, no ano de 1895, (p. 244-265), termina a segunda parte.

A terceira parte, *Apoteoses*, ocupa-se das mais diversas manifestações, ocorridas em todo o Brasil, após a morte de Carlos Gomes. São matérias de jornais, telegramas, descrições de homenagens, cerimônias fúnebres e...poesias! Destacam-se as seções da Câmara e Senado da Bahia, *in memoriam* do compositor (p. 290-296) e as matérias de jornais daquele Estado e do Pará (p. 297-316). Nas páginas finais, há impressionantes descrições de cerimônias fúnebres que permitem perceber o grau de importância de Carlos Gomes, no imaginário popular brasileiro do seu tempo.

O exemplar estudado pertence ao acervo da Biblioteca do IEB-USP. É pouco provável que Mário de Andrade conhecesse este primeiro livro de Silio Boccanera; dele não há nenhum exemplar em sua biblioteca e tampouco qualquer referência, no *Fichário Analítico*.

Entretanto pode-se recorrer a um subterfúgio, procurando encontrar possíveis manifestações de Mário de Andrade, sobre livro semelhante, tentando estabelecer analogia entre os dois casos.

Trinta anos após o livro de Boccanera, em 1934, Mário de Andrade publicou uma crítica, no *Diário de S. Paulo*, sobre o livro *Carlos Gomes, sua arte e sua obra*, de Hermes Pio Vieira, recém lançado. Os dois livros guardam, entre si, considerável semelhança: há parentesco entre as linguagens de seus autores e o propósito laudatório, ao compositor; ambos incluem numerosas poesias a ele dedicadas e principalmente, o mesmo tipo de documentos transcritos. Foram estes que maior interesse despertaram em Mário, a julgar pela crítica, qualificando-os como

“preciosos e curiosíssimos”.⁴⁸ A partir disto, poderíamos supor que, dada a similaridade entre o objeto da crítica e os documentos apresentados por Boccanera, seu livro poderia ter despertado o mesmo interesse em Mário de Andrade.

1.1.9 Mello Moraes Filho - *Artistas do meu tempo*.

Este livro, que foi publicado, em 1905, no Rio de Janeiro,⁴⁹ encontra-se na seção de História, da *Bibliografia Musical Brasileira*, de Luiz Heitor. Carlos Gomes é um dos artistas que o autor biografava, entre as páginas 81 e 116 – na página 83, há um retrato do compositor – portanto, são quase quarenta páginas, divididas em quatro capítulos, o que o torna um dos mais extensos textos compreendidos em nosso estudo. É também um dos mais significativos, pela riqueza de seu conteúdo, importância de seu autor e vinculação com o restante da nossa pesquisa.

Alexandre José de Mello Moraes Filho (1844-1919) era baiano, filho de conhecido literato e dedicou-se, quando jovem, à vida eclesiástica, que mais tarde abandonou. Viveu no Rio de Janeiro, onde atuou como jornalista, por muitos anos. Escreveu livros de crônicas e reminiscências históricas, entre eles, *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Faleceu no Rio, um ano depois de aposentar-se, como Diretor do Arquivo Municipal.⁵⁰

O autor inicia narrando como conheceu Carlos Gomes, “na ante-sala do palácio” do governo republicano do Estado do Rio, em uma festa, “onde se falava de tudo”. “De semblante quase selvagem, de aspecto quase leonino, aquela nobre cabeça distinguia-se de todas as outras”(p. 82).

⁴⁸ ANDRADE, Mário de. *Música e Jornalismo*: Diário de São Paulo. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. 246.

⁴⁹ MORAES FILHO, Alexandre José de Mello. *Artistas do meu tempo*. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, 1905, p. 81-116.

⁵⁰ MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. rev. aum. e atual. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978, p. 461-462.

Pode-se inferir, desta frase, que a imagem mítica de Carlos Gomes era também nutrida por sua própria imagem física e quanto a esta, que impressão não teria provocado no europeu, se até aqui, entre nós, se destacava!

Na festa, Mello Moraes conversou com o compositor sobre diversos assuntos, até que surgiu o “fato histórico de 15 de novembro”; Carlos Gomes, em tom “grave, sincero e convencido”, disse:

- “Se não fosse o Imperador, eu não seria *Carlos Gomes*” (p. 83).

Não obstante tratar-se de um texto do início do novo século, a biografia ainda parte da antiga data de nascimento do compositor, 14 de junho de 1839 (p. 84), que começava a ser corrigida nos textos mais recentes.

O autor comenta que a família do compositor era menos abastada, prosseguindo de maneira curiosa: “sem aspirações literárias, a música e exclusivamente a música absorveu-o na adolescência, mesmo porque, em inculto meio, fazia-se preciso secundar a competência paterna...”(p. 85) Não há indícios de que a narração, dos primeiros anos de vida do compositor, esteja baseada em Guimarães Junior, apesar da data de nascimento citada ser a mesma.

Dos episódios biográficos, nos quais os autores costumam dar asas à imaginação, o primeiro que se destaca é a ida de Carlos Gomes para São Paulo e sua relação com os estudantes, até a decisão de viajar para o Rio. O autor dedica cerca de duas páginas ao episódio; cria narrativa envolvente que evolui de forma gradual, em emoção, enquanto os estudantes, de ânimo cada vez mais exaltado, tentam convencer o compositor a partir, atingindo o paroxismo com a tomada de decisão de Carlos Gomes. Uma “noite de delírio”, nas palavras do autor (p. 86-87). A narrativa é construída de tal maneira que, depois dela, não há como falar da viagem; no próximo passo, o compositor já se encontra na Capital do Império.

Durante o episódio comentado, merece menção o momento em que o autor abandona a narração, não conseguindo deixar de externar sua opinião pessoal sobre a política vigente. É quando fala do *Hino Acadêmico*, “que gerações sucessivas repetiram com o mesmo calor, e cuja última nota esvaiu-se quando S. Paulo deixou de nos dar poetas e músicos, para oferecer ao Brasil politiqueiros de raso nível” (p. 86).

Ao falar do compositor no Rio, o autor continua a não esconder sua preferência política, afirmando que o antigo regime amparava e estimulava o talento. “Carlos Gomes, um anônimo nesta capital, um matuto pobríssimo, demanda confiante, para abrir caminho, o palácio de S. Cristóvão,” onde é “acolhido pela paternal bondade do Imperador” (p. 87-88).

Quando narra as estréias das óperas brasileiras, o autor cita os nomes dos cantores que participaram dos elencos (p. 89-90), informação que não há em Guimarães Junior, havendo discordâncias também, entre as datas de alguns eventos, como a estréia de *A Noite do Castello* e a partida de Carlos Gomes para a Europa.⁵¹

Na narração da estréia de *Joanna de Flandres*, a inveja dos opositores é descrita como um personagem real, assistindo a ópera da platéia, que se manifesta, ganhando força, e somente Pedro II poderia combatê-lo: “apontou com o dedo a Carlos Gomes país estrangeiro como um refúgio de nobre vingança...”(p. 90)

Nenhum outro trecho, porém, exemplifica melhor a linguagem do autor, em todo o texto, que a descrição da imagem do compositor partindo:

E nessa hora em que o oceano e o céu trescalam de poética tristeza, o músico, fitando a lua que emergia redonda lá da extrema dos mares sobre

⁵¹ Em Guimarães Júnior, a estréia da ópera foi em 4 de set. de 1861, que é a data aceita pelos estudiosos; em Mello Moraes, 4 de jun. de 1861. No caso da partida do compositor, a discordância é maior: 8 de dez. de 1863, no primeiro, e 10 de nov. de 1863, no segundo. Ainda não temos indícios de onde o autor poderia ter obtido estas referências.

uma facha larga de violeta e púrpura, contemplava extasiado o maravilhoso espetáculo do dia moribundo, a grande dor e a gemedora saudade que lhe punham nos seios d'alma.⁵²

No Capítulo II, Carlos Gomes já se encontra na Itália. É bem provável que este trecho do texto esteja baseado em Guimarães Junior, pela coincidência de informações, mas o autor permite-se escolher e enfatizar os episódios de sua preferência. Com riqueza de informações, quando fala das revistas, *Se sa minga* e *Nella Luna*, cita os vários trechos que obtiveram maior sucesso junto ao público (p. 94-95).

Tal como a maioria das publicações, é depois das revistas que situa a descoberta do texto do *Guarany* e como alguns autores, Quirino dos Santos entre eles, dá valor especial ao episódio: "(...) concedeu-lhe o acaso um pouso estável à romagem do talento, deparando-lhe em velho alfarrabista de esquecido bairro o romance *Guarany*, de J. Alencar, nacionalizado italiano pela versão de desconhecido escritor"(p. 95). Durante três parágrafos, o autor descreve as atitudes e emoções de Carlos Gomes, ao ler o texto do *Guarany* (p. 96).

Fala da escolha dos cantores e sem deter-se, tanto quanto de costume, na estréia da ópera, omite a maioria dos tradicionais episódios (p. 97-98). Para terminar o capítulo, descreve alguns trechos musicais de destaque, como a "Ave Maria", que tem seu texto poético reproduzido e o "Coro dos Aymorés", em flagrante dívida com Guimarães Junior: "Admirável de originalidade e de instrumentação o coro dos Aymorés" (p. 99).

Todo o início do Capítulo III é dedicado à repercussão da chegada do compositor ao Rio, São Paulo e Campinas (p. 101-102). O restante do capítulo ocupa-se da estréia da ópera, no Rio e da descrição de vários trechos da sua música, o que o autor faz com sensibilidade, demonstrando significativa capacidade

⁵² MORAES FILHO, op. cit., p. 90-91.

de apreciação. Suas observações são pertinentes e fogem do lugar comum. Por exemplo, o autor vê relações de Carlos Gomes, com a música de Verdi e Meyerbeer – não apenas Verdi, como a maioria dos críticos assinala – mas também vê elementos nativos.

Existindo certo ponto de contato entre a instrumentação das óperas de Meyerbeer e a do maestro brasileiro, não é menos certo que em Carlos Gomes há verdadeira originalidade no que se refere aos cantos dos nossos silvícolas, as inflexões, as melodias em geral, com o colorido forte das nossas florestas magníficas, da nossa natureza em suas grandiosidade primitiva.⁵³

Se pusermos, lado a lado, esta citação e um determinado trecho, de Mário de Andrade, poderemos perceber que, apesar da diferença de linguagem, a distância entre o pensamento de cada autor, em se tratando de Carlos Gomes, não era assim tão grande:

No “Guarani”, no “Escravo”, mesmo nas óperas sobre libreto europeu como o “Salvador Rosa” ou o “Condor”, notam-se uns tantos caracteres, certas originalidades rítmicas, certa rudeza de melodia desajeitada, certas coincidências com a nossa melódica popular, em que transparece a nacionalidade do grande músico.⁵⁴

O autor chega a mencionar detalhes de instrumentação, da “Ave Maria” (p. 106) e do terceto final (p. 108); comenta os “efeitos harmônicos”, dos duetos Pery/Cecília e Cacique/Gonzáles; vê, no “Coro dos Aymorés”, o “bater de clavas parelhando estridências harmônicas” e contesta a existência de semelhanças entre as “Danças Indígenas” e trechos da *Africana*, de Meyerbeer (p. 107). Enfim, é um capítulo surpreendente porque não foi escrito por músico e sim por um erudito literato, numa época em que se dava pouco valor às análises musicais.

No Capítulo IV, encontramos Carlos Gomes novamente na Itália. Nos textos que estamos estudando, é a primeira vez que se fala sobre Maggiano, na Itália,

⁵³ MORAES FILHO, op. cit., p. 105.

⁵⁴ ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 8. ed. São Paulo: Martins, 1977, p. 178-179.

onde Carlos Gomes construiu um palacete, tendo por vizinha, a modesta propriedade de Ponchielli (p. 109). Aproveitando o ensejo, o autor aborda o espinhoso assunto da influência de Carlos Gomes sobre Ponchielli (p. 110). No texto imediatamente anterior a este, de Boccanera, encontra-se a mesma suposição.

Ao falar das outras óperas, o autor, que tinha grande interesse pelas pesquisas etnográficas, é implacável com o libreto de *Lo Schiavo*, “um tecido de inépcias etnográficas” que desconhece os costumes dos índios e as descrições dos cronistas, desde Leri (p. 111).

Comenta sobre a *Fosca*, destacando o dueto do terceiro ato, Delia e Fosca (p. 112) e o *Salvator Rosa*, ressaltando sua popularidade, na Itália e o valor de alguns de seus trechos (p. 113). Menciona o insucesso de *Maria Tudor* e sobre *Condor*, demonstrando perspicácia e atualidade, afirma que esta ópera abandonou as formas líricas do tempo para “(...) entregar-se aos processos da nova escola, (...)” (p. 114) fato que muitos musicólogos de profissão, ainda em nossos dias, recusam-se a ver.

Não resiste em voltar à carga contra *Lo Schiavo*, reconhecendo-lhe, porém, as qualidades musicais: “não obstante o falsíssimo *libretto*”, é o “apogeu de suas qualidades artísticas” (p. 114-115). Ressalta a lealdade de Carlos Gomes à família Imperial, dedicando-lhe a ópera, e passa a citar numerosos trechos da mesma, com destaque para a *Alvorada* (p. 115).

Ao terminar, afirma que o compositor teria saído da Itália, ido a Cannes, beijar “a mão de seu protetor destronado” (p. 116) e...

Depois, sentindo como que crescer-lhe, em torno, noite sepulcral, apercebendo no poente o sol dos seus dias, tomou rumo do Brasil, buscou terras da pátria para penar e morrer. Mas não morre de todo aquele que, como Carlos Gomes, levantou o seu próprio monumento no lastro harmonioso de tantas epopéias.⁵⁵

⁵⁵ MORAES FILHO, op. cit., p. 116.

Há um exemplar de *Artistas do meu tempo*, na biblioteca de Mário de Andrade que se encontra no IEB-USP, livro que tem o autógrafo de seu antigo proprietário, escrito à tinta, na ante-página de rosto: Fernando Mendes de Almeida. Ele foi professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, assim como Mário. Na página de rosto, parte inferior esquerda, escrito a lápis, há a inscrição: “Para o Mário”.⁵⁶ *Artistas do meu tempo* tem também seu nome citado, em ficha da seção referente a Carlos Gomes, no *Fichário Analítico*.⁵⁷

O ensaio biográfico sobre Carlos Gomes está repleto de notações características de Mário de Andrade, todas a lápis. A mais freqüente é um X, colocado à margem externa do texto, que provavelmente indica o interesse de Mário pelo conteúdo do parágrafo ao lado. Esta notação é tão abundante que há várias páginas em que está presente em todos os parágrafos, ou então chega a ocorrer três, quatro, cinco vezes.

A notação só começa existir a partir do texto biográfico e os assuntos mais indicados são: os acontecimentos durante a permanência de Carlos Gomes, em São Paulo; a passagem pelo Conservatório e suas atividades, no Rio de Janeiro; sua chegada e permanência na Itália, as revistas, preparação e estréia do *Guarany* – é a parte com maior número de notações; sua volta, as recepções e a estréia do *Guarany* no Brasil. A partir daí tornam-se escassas, ocorrendo de forma isolada, nos trechos que falam de Maggiano e da ópera *Lo Schiavo*. Volta a acontecer, ao lado do trecho final que reproduzimos como citação.

Outro tipo de notação, porém menos freqüente, é um sinal de exclamação, à margem externa do parágrafo. Ele acontece diversas vezes: quando o autor refere-

⁵⁶ Na segunda página subsequente à página de rosto, uma antes do início do texto, escrito à tinta, há novamente a assinatura de Fernando Mendes de Almeida, na parte superior da página, e na parte inferior, a observação: “Me dado em 1932”, seguida da assinatura de Mário de Andrade. A partir desta informação, pode-se supor que Mário tenha lido o livro, após esta data.

⁵⁷ Série: Manuscritos Mário de Andrade – *Fichário Analítico*. Fundo Mário de Andrade – IEB/USP, n. 2763.

se ao *Hino Acadêmico* e os políticos de São Paulo (p. 86); na passagem de Carlos Gomes, pelo Conservatório do Rio e a composição das cantatas, trecho em que também há o X (p. 88); na estréia da *Noite do Castello* e seu elenco (p. 89); ao lado do elenco da estréia de *Joanna de Flandres*, onde o nome do cantor Achilles Rossi encontra-se sublinhado (p. 90) e no trecho citado, em que o autor vê elementos nativos, na música do compositor (p. 105).

Dois parágrafos, em que há a notação X, têm frases inteiras sublinhadas, que procuraremos reproduzir. O primeiro, referindo-se a Carlos Gomes, fala que, ao vir de família menos abastada, “sem aspirações literárias, a música e exclusivamente a música absorveu-o na adolescência, mesmo porque, em inculto meio, fazia-se preciso secundar a competência paterna,...” (p. 85)

O segundo: “Tocando clarineta e rabeca, compondo e cantando modinhas, acompanhando em concertos ambulantes o seu progenitor, conduziram-no os fados à capital acadêmica, na qual uma *republica* de estudantes o atraiu às suas *prosas*, a noitadas musicais, a serenatas ao luar” (p. 85).

Algumas palavras sublinhadas isoladamente, como partiturista (p. 85), deparando-lhe (p. 95), bailadores e mise-em-scène (p. 104), têm também, ao seu lado, a inscrição “dic”. Segundo depoimento que me foi dado, por Flávia Toni,⁵⁸ a inscrição refere-se a palavras que Mário de Andrade estaria reunindo, para seu projetado *Dicionário Musical Brasileiro*.⁵⁹

Quando fala da descoberta do *Guarany*, traduzido para o italiano, além do X, há um traço vertical, à margem direita, compreendendo toda a extensão do parágrafo (p. 95). Por fim, há uma nota marginal, com a palavra “nascimento”, ao

⁵⁸ O depoimento ocorreu, no dia 27 de março de 2008, no IEB-USP.

⁵⁹ ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEBUSP/Edusp, 1989.

Obra publicada muitos anos depois da morte do escritor; lá estão, como verbetes, três das palavras sublinhadas: Bailador (p. 37), Mise-em-scène (p. 338) e Partiturista (p. 386), todas elas remetendo ao texto de *Artistas do meu tempo*.

lado da referência ao nascimento do compositor, que no livro, repete a mesma data da obra de Guimarães Júnior, já modificada, no texto anterior, de Boccanera (p. 84).

1.1.10 Guilherme Pereira de Mello - *A Música no Brasil: Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da Republica*.

Publicado na Bahia, em 1908,⁶⁰ veio a ser o primeiro livro sobre a história da música brasileira, o primeiro que procura dar a visão global da matéria, sem restringir-se somente à história de personagens ou fatos isolados. Entretanto seu formato, quanto à organização do conteúdo, apresenta certa originalidade, em relação às obras correlatas.

O livro tornou-se mais conhecido através da sua segunda edição,⁶¹ de 1947, corrigida e prefaciada por Luiz Heitor Correia de Azevedo, que é a reprodução fiel do texto da primeira edição, com outra distribuição tipográfica, resultando a não correspondência entre a numeração de páginas de ambas as edições. As referências citadas neste estudo correspondem à primeira edição.

Guilherme Theodoro Pereira de Mello (1867-1932) nasceu em Salvador, Bahia, onde estudou música, chegando a ser mestre de banda e regente de coro e orquestra. Em 1928, assumiu o posto de bibliotecário interino do Instituto Nacional de Música, do Rio de Janeiro, passando a ser efetivado, no ano seguinte, onde permaneceu até sua morte. *A Música no Brasil* foi a obra que o notabilizou, principalmente por seu pioneirismo.

Seus dois primeiros capítulos discorrem sobre as origens das principais manifestações folclóricas brasileiras, descrevendo-as. A partir do terceiro capítulo,

⁶⁰ MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A Música no Brasil: Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da Republica*. Bahia: Typ. de S. Joaquim, 1908, p. 354-366.

⁶¹ A obra foi reeditada, no *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil* (Rio de Janeiro, 1922), sendo a edição de 1947, realmente, sua terceira edição. A mesma fonte forneceu os dados biográficos. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/>> Acesso em 19 ago. 2008.

começa focar a história da música, fazendo-o de maneira diferenciada. Subdivide o texto, de acordo com os diversos períodos da história política brasileira, embora sem muito rigor quanto à seqüência cronológica dos fatos. Sendo baiano, o autor dá certo destaque à história da música local e seus músicos, o que os livros futuros deixarão de fazer.

A parte do texto, dedicada a Carlos Gomes, encontra-se no final do livro, em suas últimas doze páginas (p. 354-366), havendo também breves referências ao compositor, quando o autor estuda a música no Pará (p. 345-346). Ao que parece, a colocação do texto, ao final, para o que não há razão cronológica, poderia ter sido devido à importância do personagem estudado.

Este texto é um resumo biográfico que se ocupa, em sua maior parte, do início da trajetória do compositor, até a estréia do *Guarany*, dedicando poucas páginas aos acontecimentos posteriores que correspondem à segunda metade da vida de Carlos Gomes, o que sugere, mais uma vez, sua relação com o texto de Guimarães Junior. O autor chega a reconhecê-lo, dando-lhe os créditos, ao falar do *Guarany*, e mencionando seu nome como testemunha ocular da estréia da ópera (p. 358). Destaca a profecia de Verdi, enriquecendo o episódio com pormenores que os textos precedentes não trazem (p. 362).

Nas três últimas páginas, discorre rapidamente sobre as demais óperas, detendo-se pouco mais ao falar da *Fosca*, com admiração (p. 363-364). Menciona também obras de natureza diversa e óperas inacabadas, ocasião em que cita Boccanera Junior e seu livro *A Bahia a Carlos Gomes*, “de onde extraí parte deste apontamento biográfico” (p. 365).

Dá destaque ao compositor como autor de modinhas e termina com curiosa frase que, aos ouvidos dos futuros músicos nacionalistas, poderia soar estranho, em

se tratando de Carlos Gomes: “Aqui termina a última fase, que classifiquei de *nativista*, (grifo do autor) no desenvolvimento da arte musical no Brasil” (p. 366).

Pelas anotações do exemplar que pertenceu a sua biblioteca, pode-se perceber que Mário de Andrade deu importância especial ao livro de Pereira de Mello, embora não o tenha incluído, em seu *Fichário Analítico*, no que se refere a Carlos Gomes. Entretanto o escritor deixou claros vestígios de que seu interesse dirigia-se, aos capítulos iniciais do livro, não a sua parte histórica.

Seu principal indicativo é o grande número de notas marginais, que deixou, a lápis preto, em boa parte do livro. Geralmente são notas curtas, com uma ou duas palavras, mas há também aquelas que são extensas. Todas as notas marginais, sem exceção, estão situadas, nos trechos em que seu autor descreve manifestações folclóricas, incluindo vários exemplos, em grafia musical, tornando evidente o interesse de Mário de Andrade pelo estudo etnográfico. Há certa sintonia com o pensamento de Luiz Heitor que preferiu incluir o livro, na seção de Etnografia e Folclore, de sua *Bibliografia Musical Brasileira*, como vimos anteriormente.

Na parte dedicada à história, não há mais notas marginais, mas Mário de Andrade não nos deixou sem indicações do seu interesse pelo assunto: há várias anotações, sobretudo corrigindo erros ortográficos e nomes próprios, o que confirma, ao menos, sua leitura. Entretanto há outro indicativo do seu interesse por determinados assuntos do livro.

Ao final, há um extenso índice que Pereira de Mello denominou “índice sumário”, o qual, como seu nome sugere, expõe o resumo do conteúdo de todas as pequenas seções em que se subdividem os capítulos do livro. Tal é a extensão deste índice, que ele preenche vinte e cinco páginas; às onze páginas dedicadas a Carlos Gomes, por exemplo, correspondem quase uma página e meia de informações, no índice sumário.

Neste índice, Mário de Andrade indicou os assuntos de seu maior interesse, fazendo anotações, no formato de colchetes, a lápis preto, que os delimitam exatamente. Por certo, predominam as indicações de assuntos relacionados a manifestações folclóricas, mas também há algumas que delimitam assuntos históricos, como por exemplo, aquilo que se refere aos estados de São Paulo, Pernambuco, Bahia e também a certos compositores, como Henrique Oswald.

Um colchete delimita o assunto de Carlos Gomes, no Pará, que é isolado, do restante das informações sobre o compositor. Como todo o final do índice é dedicado a Carlos Gomes, seriam tantos os colchetes necessários, que o escritor preferiu traçar uma longa linha, continuada, até a página seguinte, compreendendo todas as indicações a seu respeito.

Conseguimos encontrar algumas citações, da obra de Pereira de Mello, em textos de Mário de Andrade, assim como em sua correspondência, tentando datar, de forma aproximada, quando poderia ele, Mário, ter tido contato com o livro em questão.

Em carta de 17 de setembro de [1926], Manuel Bandeira pergunta-lhe se conhecia a obra, referindo-se, ao que nela havia, sobre a origem do maxixe. Em outra carta, de 1º de dezembro de 1926, Manuel Bandeira começa dizendo: “Custei a botar a mão em cima do tal de Guilherme de Melo!”, passando a descrever, com minúcias, a verdadeira epopéia para localizar o autor da obra, no Rio de Janeiro, e contar-lhe que “o crítico musical e prof. do Conservatório de São Paulo, M. de A., me encarregara de obter aqui a *História da Música* que ele debalde procurara em São Paulo.”

Entretanto o autor do livro afirmou não possuir mais nenhum exemplar e sugeriu procurar “um amigo” que gostaria de vender seu exemplar, por “cem mil réis”

(...) “se você topar é preciso mandar o cobre porque eu estou desprevenido”, acrescenta Manuel Bandeira, sugerindo ainda outras formas de chegar até o livro.⁶² Não encontramos mais referências ao desfecho desta história, mas em artigo de Mário de Andrade, no *Diário da Noite*, de junho de 1928, no qual o escritor discorre sobre as origens de várias manifestações folclóricas brasileiras, há extensa citação de *A Música no Brasil*.⁶³

Pode-se chegar, pelo menos, a duas conclusões, a partir das informações obtidas: havia real interesse de Mário de Andrade pela obra, embora fosse dirigido, sobretudo, ao seu conteúdo etnográfico; seu contato com o livro foi posterior à Semana de Arte Moderna.⁶⁴

1.1.11 André Rebouças - *Ephemerides de Carlos Gomes* (Notas para o Taunay).

Foi publicado, pela primeira vez, na *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, em 1910,⁶⁵ como complemento do artigo *Algumas Cartas de Carlos Gomes ao Visconde de Taunay*, da autoria de Affonso Taunay. Na publicação, ao terminar o texto de *Algumas Cartas...*, vem o título de *Ephemerides...*, sem qualquer alusão a quem seja seu autor, o que só é esclarecido, ao final do novo texto, com a assinatura de André Rebouças. Em seguida, há uma carta, de Rebouças a Taunay, que também sugere a autoria do texto anterior. Deve-se dizer ainda que Taunay, em sua introdução, refere-se à inclusão de *Ephemerides* e ao

⁶² MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 310, 329-330.

⁶³ Cf. BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de (Org.). *Brasil: 1º tempo modernista, Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972, p. 338-339.

⁶⁴ O organizador da correspondência entre Mário e Bandeira, em nota de rodapé, sugere que um selo de 1936, colado na ante-página de rosto do exemplar da biblioteca de Mário, denuncie a data de aquisição do livro (MORAES, op. cit., p. 311).

⁶⁵ REBOUÇAS, André. *Ephemerides de Carlos Gomes: Notas para o Taunay*. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 73, parte II, 1910, p. 75-86.

seu autor. No índice, ao final da revista, não há qualquer referência a *Ephemerides* e sim, somente ao texto das cartas de Carlos Gomes.

Ephemerides de Carlos Gomes é um texto biográfico conciso, sem preocupação literária, ao contrário dos demais textos estudados, escrito no formato de pequenos comentários, muitos deles telegráficos, podendo estender-se pouco mais, quando necessário. Os comentários são sempre anunciados pela indicação de uma data específica, ou apenas o ano, do acontecimento comentado.

Assemelha-se a um caderno de notas, ou mesmo, um diário. É caso único, num universo em que imperava a ostentação dos predicados literários, mas é grande sua importância, porque oferece a visão objetiva dos fatos e precisão de datas. Quando se conhece o *Diário e notas autobiográficas* (1938), de André Rebouças, percebe-se que, a maior parte do texto de *Ephemerides*, originou-se do *Diário*, do qual chega a ser o resumo, em alguns pontos. Em outros, o *Diário* serviu somente como modelo de redação do texto, mas há trechos em que é citado literalmente, com a devida referência.

O texto de *Ephemerides* começa com a data correta do nascimento do compositor (p. 75). Afirmando que as notas seguintes, foram extraídas do arquivo da Academia de Belas Artes, ou seja, mencionando suas fontes, relata então fatos e datas do período em que o compositor permaneceu no Rio de Janeiro, de 1859 até sua ida para a Itália, acrescentando, em nota especial, a importante informação sobre o paradeiro da partitura da ópera *Joanna de Flandres*, que o compositor considerava perdida, em um incêndio (p. 76).

Sem estender-se muito, relata a estréia do *Guarany*, em Milão, mas não recorre a Guimarães Junior e sim, a um “diletante italiano”, que lhe havia narrado suas impressões (p. 76-77). Naturalmente, também não menciona os já consagrados episódios da estréia daquela ópera.

Com minúcias, narra a estréia do *Guarany*, no Rio de Janeiro, e fatos que se sucederam durante a estadia do compositor, no Brasil, precisando também as datas de outras récitas da ópera e o dia em que conheceu Carlos Gomes (p. 77); termina o período 1870-1871, com o casamento do compositor (p. 78).

A parte central, mais rica em informações, é aquela que corresponde aos anos de 1872-1873, durante os quais, o autor passou cerca de quatro meses, na Itália, em contato quase diário com Carlos Gomes. Relata pormenores da sua vida doméstica e profissional, dando ao leitor, imagem mais humana do compositor, ao contrário da maioria dos textos da época que quase sempre o mitificavam (p. 79-82).

A partir daí, até o final da vida do compositor, os anos sucedem-se e o texto torna-se telegráfico; mesmo assim, é rico de informações. Traz referências a outras publicações, sobre Carlos Gomes, a maioria delas, de sua própria autoria. Entre seus artigos mencionados, encontra-se a série, publicada na revista *O Novo Mundo*, de Nova York, especificando seus títulos e épocas de publicação, durante os anos de 1877 e 1879 (p. 83-84).

Estes artigos, do *Novo Mundo*, não são mencionados, na *Bibliografia Musical Brasileira*, de Luiz Heitor e tampouco, na *Bibliografia Brasileira de Carlos Gomes*, de Vicente Salles, permanecendo um mistério que é parcialmente elucidado, através de sua reprodução, no segundo livro de Boccanera.

O exemplar estudado integra o acervo da Biblioteca do IEB-USP e não pertenceu à biblioteca de Mário de Andrade. O escritor teria outra maneira de conhecer este texto, porém fora do período que estudamos: trata-se de sua republicação, em *Dous Artistas Maximos*, livro que reúne alguns escritos do Visconde de Taunay, organizados por seu filho, Affonso de E. Taunay, em 1930.

Esta obra integrou a biblioteca de Mário de Andrade, embora não traga qualquer traço de leitura, como as habituais notas marginais, por exemplo. A

confirmação, de seu conhecimento por Mário, vem do *Fichário Analítico*, onde *Dous Artistas Maximos* é citado, em uma das fichas relacionadas a Carlos Gomes.⁶⁶ Outra evidência vem de uma referência, em seu célebre artigo sobre a ópera *Fosca*, várias vezes publicado:

Ele, que jamais foi um apressado nem produtor de óperas anuais, que fez mediar três anos entre *Guarany* e *Fosca*, e deixará passar mais cinco entre *Salvador Rosa* e *Maria Tudor*, e dez entre esta e o *Escravo*: num ano apenas, numa pressa muito bem denunciada pelo visconde de TAUNAY (sic) nas suas “Efemérides de Carlos Gomes”, desfaz o mau efeito da frieza com que a *Fosca* fora recebida, escrevendo em língua de público, o *Salvador Rosa*.⁶⁷

Pode-se tomar a atribuição da autoria de *Ephemerides*, a Taunay, por simples generalização, de Mário, afinal é ele o autor dos demais textos da obra, mas também poderia ser engano seu, devido à maneira em que o texto foi publicado. Não há qualquer referência, ao autor do texto, junto a seu título, a não ser no final, onde está a discreta assinatura de André Rebouças, seguida por carta sua, a Taunay, da qual se pode depreender a autoria do texto anterior. Exatamente o mesmo ocorreu, em sua primeira publicação, na *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, fato já comentado, que poderia haver induzido Mário de Andrade a enganar-se.

Somente não conseguimos ter acesso a uma, das doze publicações biográficas do período estudado. O texto não encontrado faz parte do livro *Alma Cívica*, de Vitúvio Marcondes e segundo Luiz Heitor, ocupa-se de “breves traços biográficos de Carlos Gomes, precedidos de uma poesia a ele dedicada”,⁶⁸ tendo um total de cinco páginas. Tampouco conseguimos qualquer informação biográfica

⁶⁶ Série: Manuscritos Mário de Andrade – *Fichário Analítico*. Fundo Mário de Andrade – IEB/USP, n. 2763.

⁶⁷ ANDRADE, Mario de. Fosca. *Revista Brasileira de Musica*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 251-263, jul. 1936.

⁶⁸ AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Instituto Nacional do Livro, 1952, p. 144.

sobre seu autor, que não é mencionado, em nenhuma das várias publicações especializadas neste gênero, que pesquisamos.

Com a quase totalidade da produção biográfica do período, sobre Carlos Gomes, em perspectiva, pode-se empreender a tentativa de identificar alguns elementos comuns e característicos das obras estudadas.

Nota-se, em primeiro lugar, que há absoluto predomínio das fantasias ou romances biográficos, com algumas exceções, como *A Bahia a Carlos Gomes*, de Boccanera Júnior, que se envereda pelo caminho da documentação, sem logr-lo por completo e *Ephemerides de Carlos Gomes*, de André Rebouças, realmente um trabalho de outra natureza. Entretanto, o mesmo engenheiro Rebouças, das *Ephemerides*, quando se propõe escrever a biografia do compositor, em forma de folhetim, na *Revista Musical e de Bellas Artes*, acede ao gosto de seu tempo e opta pelo romance biográfico.

Em segundo lugar, percebe-se que a maioria dos episódios, narrados com certa fantasia, por Guimarães Junior, em *Perfil biographico*, cristalizou-se, passando a ser espinha dorsal de muitos trabalhos posteriores. Com o passar do tempo, sempre que os episódios descritos permitiam-no, a espinha dorsal ganhou corpo, nutrido pela fantasia dos autores seguintes que adornaram mais ainda os fatos narrados. Grande é a semelhança com os procedimentos adotados, por autores de biografias, no Brasil da época.

O intuito principal do autor era despertar admiração pelos varões e traçar existências movimentadas; daí meter-se na pele deles e trabalhar os poucos dados seguros por meio da imaginação, mais ou menos como se faz nas biografias romanceadas.⁶⁹

⁶⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 665.

A própria natureza da biografia pressupõe a participação da ficção; é inevitável recorrer a sua ajuda, porque é impossível reproduzir a complexidade de uma vida. O biógrafo necessita do auxílio da imaginação para preencher os vazios temporais, por mais farta documentação que tenha a seu dispor.⁷⁰ Entretanto, imbuídos do espírito da época, nossos autores deram mostras de intensa fantasia, geralmente liberada em trechos mais ou menos semelhantes, da narração.

Um terceiro ponto, que merece atenção, é a importância sócio-cultural dos personagens que escrevem as biografias. Ao menos quatro deles poderiam ser enquadrados na categoria de historiadores, profissão que não era regulamentada, no Brasil: José Veríssimo, célebre historiador literário, Mello Moraes, Sacramento Blake e Guilherme Pereira de Mello, autor da nossa primeira história da música. Este fato categoriza seus escritos, mesmo que fossem incipientes nossas pesquisas, nesta área.⁷¹

A grande quantidade de biografias, entre os textos estudados, reflete uma preocupação que se espalhou pelo Brasil, durante o período romântico. Na busca por sua auto-afirmação nacional e literária, sob o estímulo do ideal romântico do culto ao herói, o país viu-se frente à necessidade de conhecer seus grandes homens, o que motivou a publicação de inúmeras biografias.⁷² Após o triunfo, na Itália, Carlos Gomes ingressou no seleto grupo dos heróis nacionais e tornou-se personagem de destaque daquelas publicações.

O que ocorreu, com Carlos Gomes, não foi fenômeno restrito ao Brasil. Na Europa, proliferavam biografias de músicos, geralmente romanceadas, desde o início do século XIX e um dos grandes estudiosos desse século, o musicólogo Carl

⁷⁰ DOSSE, François. *La apuesta biográfica: escribir una vida*. Trad. Josep Aguado, Concha Miñana. València: Universitat de València, 2007, p. 55. Original espanhol.

⁷¹ Na França, durante o século XIX, eram raros os historiadores que se dedicavam a escrever biografias, gênero considerado menor, no qual militavam, principalmente, jornalistas. DOSSE, op. cit., p. 171, 172, 177.

⁷² Cf. CANDIDO, op. cit., p. 665-667.

Dahlhaus, refere-se à existência de um tipo de historiografia em que “...invenção alegórica e concreta verdade biográfica confundem-se...”⁷³

Na segunda metade do século XIX, também na Europa, surgiram novos ideais, valorizando o estudo analítico-científico, antiliterário, atitude favorecida ainda mais pelo positivismo e o cientificismo, resultando no nascimento da musicologia.⁷⁴ Desde então, passou a ser questionado, cada vez mais, o valor dos romances biográficos, porém o Brasil não acompanhou as mudanças *pari passu*, principalmente em se tratando dos trabalhos sobre Carlos Gomes.

Próximo à grande efeméride do centenário de nascimento do compositor, em 1936, houve verdadeira avalanche de novas publicações. Entre elas, surgiram textos muito importantes, como o estudo de Mário de Andrade, sobre a ópera *Fosca*, possivelmente o primeiro trabalho de análise musical menos associado ao enfoque retórico-literário, publicado no Brasil.

Entretanto lá estavam também as fantasias biográficas, como por exemplo, *O romance de Carlos Gomes* (1936), de Hermes Pio Vieira⁷⁵ e o consagrado *Carlos Gomes: o Tônico de Campinas* (1936), de Jolumá Brito,⁷⁶ entre outros, a bem da verdade, com maior presença documental que seus precedentes, do século anterior. O tempo passou e as fantasias biográficas continuaram sendo publicadas, como por exemplo, *O homem da cabeça de leão (Carlos Gomes): suas músicas e seus amores* (1971), de Gabriel Marques⁷⁷.

⁷³ DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Versão italiana de Laura Dallapiccola. Firenze: La Nuova Italia, 1990, p. 83. Original alemão. (Trad. do autor).

⁷⁴ Cf. FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versão espanhola de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. 3. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 334-337. Original italiano. (Trad. do autor).

⁷⁵ VIEIRA, Hermes Pio. *O romance de Carlos Gomes*. São Paulo: L. G. Miranda, 1936.

⁷⁶ BRITO, Jolumá (João Baptista de Sá). *Carlos Gomes: O Tônico de Campinas*. São Paulo: Record, 1936.

⁷⁷ MARQUES, Gabriel. *O homem da cabeça de leão (Carlos Gomes): suas músicas e seus amores*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1971.

Recentemente foi publicado um novo romance biográfico, menos vinculado à tradição do passado que ao ressurgimento deste gênero literário, ocorrido no final do século XX. Trata-se de *O selvagem da ópera* (1994), de Rubem Fonseca,⁷⁸ trazendo o fenômeno até nossos dias. Baseado em farta documentação, esqueleto que é preenchido pela fantasia do autor, Carlos Gomes perde a imagem de herói, obstinado a alcançar sua meta, que pouco percebia o que estava a sua volta, para transformar-se em personagem pouco refratário aos encantos femininos, tornando-se depressivo, ante os reveses que se lhe apresentavam.

Resta tentarmos descobrir o possível posicionamento de Mário de Andrade, frente aos romances biográficos. Há, pelo menos, um indício de que o escritor não teria grande interesse por textos puramente biográficos, como a maioria dos textos estudados: Seu único livro sobre história da música, *Pequena História da Música*, trata, de Carlos Gomes, focando-se somente em informações estético-musicais. Não fornece um dado sequer que possa estar ali, por razões puramente biográficas.⁷⁹

1.2 A fonte primária na construção das biografias

1.2.1 Leopoldo Amaral - *Carlos Gomes e André Rebouças*: Guarany, Fosca e Salvator Rosa.

O texto foi publicado, na *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes*, de Campinas, em 1908,⁸⁰ sob a responsabilidade de Leopoldo Amaral que o transcreve, de publicação anterior, no jornal *Estado* – supomos que seja *O Estado de São Paulo* – sem oferecer qualquer referência à data da primeira publicação, na nota de rodapé que o explica.

⁷⁸ FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁷⁹ Cf. ANDRADE, Mario de. *Pequena História da Música*. 8. ed. São Paulo: Martins, 1977, p. 174-179.

⁸⁰ AMARAL, Leopoldo. Carlos Gomes e André Rebouças: Guarany, Fosca e Salvator Rosa. *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes*, Campinas: n. 19, p. 99-109, set. 1908.

Leopoldo Augusto do Amaral Gurgel (1858-1938) nasceu em Campinas, onde foi político de destaque. Colaborou em diversos jornais, dando preferência aos temas históricos e foi correspondente de *O Estado de São Paulo*, por mais de quarenta anos.⁸¹

Em carta introdutória, o autor afirma que extraiu o texto, a seguir, do “diário particular” de André Rebouças, “algumas dezenas de volumes”. Deles, retirou as “notas que se referem apenas ao seu grande amigo Carlos Gomes”, restritas ao período específico, em que surgiram as três óperas citadas no título.

Parte das notas de Rebouças será publicada, em 1938, no livro *Diário e Notas Autobiográficas*, que se tornará fonte de consultas, para os que estudam Carlos Gomes. Não obstante tenha cerca de quatrocentas e cinqüenta páginas, é apenas uma porção das notas existentes, publicadas em ordem cronológica e divididas em oito capítulos, referentes a episódios importantes da vida do autor. O critério adotado para agrupar as notas, em cada capítulo, diz respeito à proximidade cronológica entre elas e não seu conteúdo, portanto, as notas sobre Carlos Gomes estão dispersas, por toda a obra, dificultando sua pesquisa.

A publicação que estudamos, ao contrário, agrupou todas as notas relacionadas ao compositor, não somente aquelas existentes no *Diário*, referentes ao período que se propõe, dia a dia. Isto confere ao texto especial importância, principalmente porque, ao que parece, ele não voltou a ser publicado. Para realizar o estudo, obtivemos uma cópia fotográfica do texto original, através da biblioteca do Centro de Ciências, Letras e Artes, de Campinas, onde se encontra.

Também há estreita ligação, deste texto, com *Ephemerides de Carlos Gomes*, no qual Rebouças chega a citar algumas notas, que estão aqui reproduzidas, mencionando que se encontram, em seu “Diário”. Em *Ephemerides*, toda a parte

⁸¹ MENEZES, op. cit., p. 39.

compreendida, entre dezembro de 1872 e abril de 1873, é o resumo do texto das notas, desta publicação que ora estudamos.

As notas transcritas referem-se somente a dois períodos, que veremos separadamente. O primeiro, vai de dezembro de 1870, a fevereiro de 1871, quando Carlos Gomes veio ao Brasil, estrear o *Guarany*. É justamente onde começa a transcrição, no dia 2 de dezembro, relatando que assistira à estréia da ópera, do “Meyerbeer brasileiro”(p. 99).

Já neste período, em que Rebouças tivera o primeiro contato com Carlos Gomes, percebe-se sua preocupação com a situação econômica do compositor e pode-se acompanhar a primeira tentativa de conseguir-lhe pensão do governo, através do Ministro do Império, João Alfredo, tentativa que acaba fracassando, um dia antes do retorno do compositor à Europa.

Relata o encontro entre o compositor e o Imperador que “conversou muito com ele e mui paternalmente”, aconselhando-o a ir para a Alemanha (p. 100). O texto oferece informações que comprovam o endividamento de Carlos Gomes, para produzir o *Guarany*, na Itália, mais exatamente, a dívida de sete mil réis, contraída com seu irmão, Sant’Anna Gomes (p. 100). Comenta ainda que “o Imperador perdoou-lhe” uma dívida de cinco mil réis, sem dizer nada sobre o destino que tivera o dinheiro (p. 101).

Mesmo sendo festejado pela elite brasileira, sua estadia, no Rio, foi modesta, instalando-se no “apartamento que lhe cedeu o Júlio de Freitas, sobre a padaria do Largo da Carioca” (p. 101), fato que talvez somente possa ser explicado, por sua origem humilde. Uma pessoa “bem nascida”, vivendo tal momento de glória nacional, nas mesmas circunstâncias, não teria sido acolhido de outra maneira? Volta para a Europa, dia 23 de fevereiro, tendo apenas meia dúzia de amigos, em sua despedida.

Bem mais informativo, o segundo período das notas começa, em 22 de dezembro de 1872, com a chegada de Rebouças a Turim, onde Carlos Gomes acompanhava a preparação de uma montagem do *Guarany*. É esta ocasião que gerou um dos mais citados trechos de Rebouças, exprimindo orgulho, ao ver, nos ensaios, o respeito que os artistas italianos tinham pelo compositor, nascido “lá nos confins de São Paulo”(p. 102).

Neste longo período que vai até 4 de abril, Rebouças esteve na Itália, em contato com Carlos Gomes, com quem almoçava e/ou jantava quase todos os dias, o que as notas relatam. Como já comentamos, no estudo de *Ephemerides*, o texto de Rebouças permite que se conheça melhor o dia a dia do compositor. Tem a presença constante de outro personagem, sua esposa Adelina, que os acompanha a maioria das vezes.

A vida de Carlos Gomes é de intenso trabalho, de idas quase diárias ao estabelecimento Lucca, seu editor, com uma preocupação que não o abandona: a procura por textos que lhe possam fornecer um bom libreto. Chega a ponto de suggestionar as pessoas que o cercam, como o próprio Rebouças que passa a matutar também sobre a mesma questão. Este narra que o compositor distribuía “os romances comprados ao editor Treves, pelas pessoas da família para que lessem e lhe resumissem depois o assunto. É indescritível o frenesi em que se acha por falta de um libreto”(p. 105).

Nota-se a intensa atividade de Rebouças, realizando contatos com amigos e pessoas eminentes, de várias cidades européias, como Brasília Itiberê, diplomata brasileiro em Berlin (p. 108), para que promovessem execuções de óperas de Carlos Gomes e muitas vezes, enviando-lhes também partituras. Em mais de uma vez, menciona sua preocupação de que o compositor vá “terminar os seus estudos na Alemanha”(p. 103,104,105).

Neste período, Rebouças esteve presente em várias récitas, de diferentes óperas, testemunhando o que presenciou. O relato, da estréia (16 de fevereiro) e demais récitas da *Fosca*, não fala de qualquer ausência de receptividade do público italiano, ao contrário (p. 102 et seq.). Entretanto a estréia milanesa do *Lohengrin* esteve muito tumultuada, ocasião em que considera oportuno discorrer sobre a guerra, entre os editores Lucca e Ricordi, que acabou prejudicando a Carlos Gomes (p.108).

O texto serve também para contestar, ou pelo menos colocar em dúvida, afirmações de que o compositor era “perdulário” – compare-se ao período em que passou no Rio, já comentado, tendo que saldar dívidas – descrevendo as condições em que, na mesma época, vivia em Milão, onde teria “casa alugada”,⁸² local que Rebouças descreve como “modestíssimo aposento”, no terceiro andar de um prédio.

Outras partes do texto tornaram-se conhecidas, após serem reproduzidas, em *Diário e Notas Autobiográficas*, como por exemplo, o batizado do filho do compositor, Carlos André, afilhado de Rebouças (p. 105) e o contrato com o poeta Ghislanzoni, para escrever o libreto de *Salvator Rosa* (p. 106-107). Entretanto, justamente com o poeta como personagem, há outros trechos que merecem atenção.

Por duas vezes, em 13 de março e primeiro de abril, Ghislanzoni atuou como intermediário, tentando convencer Carlos Gomes a transferir-se para a Casa Ricordi, (p. 107, 109). Numa destas ocasiões, o poeta, “sem ninguém perguntar-lhe, disse que preferia seguramente o talento de Carlos Gomes ao de Ponchielli...”(p. 107) No dia 4 de abril de 1873, Rebouças jantou com o casal Gomes e despediu-se, “na vasta e bela estação de Milão”, partindo para Bologna (p. 109), ponto em que Leopoldo Amaral termina sua preciosa transcrição.

⁸² Cf. GÓES, op. cit., p. 185.

Não encontramos, entre os pertences de Mário de Andrade, a revista que traz o texto estudado, mas já constatamos que ele conhecia *Ephemerides*, provavelmente através de outra obra que possuía, *Dous Artistas Maximos*, de Taunay, citada em seu *Fichário Analítico*,⁸³ que reproduz boa parte deste texto. Ademais, tendo sido o texto publicado, no jornal *O Estado de São Paulo*, embora não saibamos quando, aumenta a probabilidade de que ele pudesse conhecê-lo.

1.2.2 Affonso d'Escragnolle Taunay - *Algumas cartas de Carlos Gomes ao Visconde de Taunay*.

Este título refere-se à compilação de vinte e quatro cartas, publicadas na *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, em 1911.⁸⁴ As cartas foram organizadas, para publicação, por Affonso d'Escragnolle Taunay, filho do Visconde de Taunay,⁸⁵ que é também autor da introdução e notas, agregando-lhes o texto de André Rebouças, *Ephemerides de Carlos Gomes* (Notas para o Taunay).

Nos trabalhos bibliográficos de Luiz Heitor e Vicente Salles, os dois textos entram sob diferentes referências: as cartas, sob o nome de Carlos Gomes e o outro texto, sob o nome de seu autor. A referência ao texto, no índice, ao final da *Revista*, é o seguinte: “Algumas cartas de Carlos Gomes ao Visconde de Taunay, pelo Dr. Affonso Taunay”, sem qualquer referência ao texto de Rebouças. Baseados em procedimentos bibliográficos atuais, optamos por dar novo formato aos dados bibliográficos da publicação, em nosso trabalho.

⁸³ Série: Manuscritos Mário de Andrade – *Fichário Analítico*. Fundo Mário de Andrade – IEB/USP, n. 2763.

⁸⁴ TAUNAY, Affonso (Org.). *Algumas cartas de Carlos Gomes ao Visconde de Taunay*. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 73, parte II, p. 35-75, 1910.

⁸⁵ Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843-1899), o Visconde de Taunay, foi um dos maiores amigos de Carlos Gomes. Importante político e escritor de sucesso, autor de *Retirada da Laguna* e *Inocência*, escreveu também o texto que originou o libreto de *Lo Schiavo*, muito modificado pelo libretista Paravicini, o que o desagradou. (Ver nota do Organizador, à p. 67).

Embora seja apenas pequena amostra da copiosa correspondência ativa, deixada pelo compositor, a qual não foi objeto, até hoje, de nenhuma tentativa, sequer, de publicação conjunta, estas cartas trazem grande quantidade de informações que permitem, aos estudiosos, acompanhar as atividades de Carlos Gomes, entre 1873 e 1889, período que compreende o apogeu e o crepúsculo de sua carreira. Permitem também acesso ao lado humano do compositor, com suas qualidades e fraquezas, revelando sua linguagem simples que não consegue deixar de recorrer a palavras italianas, para completar o sentido de algumas frases. As cartas estão publicadas em ordem cronológica, com uma única exceção: a última é a mais antiga de todas; invertendo-a, tem-se a cronologia respeitada.

Se dermos ouvidos a Guimarães Junior, ao dizer que o compositor saiu da escola, aos 11 anos, para estudar música, ou ainda Mello Moraes, ao comentar que não poderia ter “aspirações literárias”, pois sua origem era humilde, não nos surpreende as limitações de sua escrita, mas é notável a desenvoltura que sempre mostrou, escrevendo seja lá para quem fosse, literatos ou autoridades políticas, no Brasil e na Itália. Taunay tinha estes dois atributos: era homem de cultura e erudição, mas também era importante político, porém Carlos Gomes via-o somente como um grande amigo, ao qual podia abrir seu coração.

A primeira carta, em ordem cronológica, mas a última do texto, é de 1873 e não é endereçada a Taunay, porém a Francisco Castellões, outro dos amigos mais queridos do compositor. Carlos Gomes demonstra sua contrariedade, ao compor a ópera nova, *Salvator Rosa*, “por força”: “é de muito maior trabalho que a *Fosca* (...) é uma castanha dura de roer e que só a força de vontade de meus dentes pode quebrar” (p. 74). Fala da pensão que passaria a receber e enaltece o “ato espontâneo e generoso de Taunay”, afirmando que lhe escreveria para agradecer.

A próxima carta, de novembro de 1873, é aquela que inicia a longa amizade entre os dois e por esta razão, provavelmente, é colocada como a primeira da série. Ela contém o sincero agradecimento a Taunay, mas quem a lesse não conseguiria saber o porquê.

A razão pode ser encontrada, no texto que vem depois de *Algumas cartas..., Ephemerides de Carlos Gomes*: graças à atuação do deputado Taunay, o Parlamento aprovava a concessão da pensão, do Governo Brasileiro, ao compositor, em julho de 1873 (p. 75).

De volta à carta, o compositor narra que estava ultimando a composição de *Salvator Rosa* e o grande sucesso da estréia desta ópera, em Genova, é o assunto, da única carta de 1874. Com certa amargura, o compositor lamenta que tenha sido o único brasileiro, presente à estréia da ópera.

Na carta de 1875, noticia a carreira vitoriosa de *Salvator Rosa*, já apresentada em seis teatros italianos, além do *Guarany, robavecchia* que continuava a fazer sucesso. Ele lamenta que os brasileiros continuavam ignorando este sucesso. Na primeira carta de 1877, reporta o recebimento do libreto de *Paraguassú*, escrito por Taunay, que mais tarde seria *Moema* e enfim, o assunto inicial do *Escravo*. Carlos Gomes põe-se então a explicar, o que precisaria um bom libreto:

É necessário porém que a ação continue com o indispensável *crecendo!* É preciso inventar cenas *levadas do diabo* e de *arripiar* (sic) *os cabelos*; - o espectador,(...) tem o direito de compreender o que se passa na cena sem ter lido o libreto antes de ir ao teatro! *Non é vero?*⁸⁶

A ópera *Maria Tudor* é assunto central das próximas cinco cartas. Na longa carta, do final de 1877, o compositor ainda lutava com o libreto inacabado, devido à morte do poeta. Desesperava-se pela falta de bons libretos, responsáveis pela *metade da ópera*, segundo suas palavras. Na carta seguinte, de dezembro de 1878,

⁸⁶ TAUNAY, op. cit., p. 44.

já fala da luta para concluir as cópias das partes de orquestra, revelando todo seu cuidado com esta importante etapa que antecede a execução musical. Dedicava a ópera a Taunay e não esconde sua esperança, num “ trabalho em que deposito toda a minha confiança e que julgo superior a tudo quanto tenho escrito até hoje”(p. 48).

“A Maria está desmaiada!”..., assim começa a comovente carta de abril de 1879, em que relata a reação hostil do público italiano, no dia de estréia da ópera. Na noite seguinte, foi o contrário, um sucesso, mas o compositor não estava presente. Reafirma sua convicção: “a *Maria* é o meu melhor trabalho”, pondo-se a explicar algumas razões costumeiras do fracasso de óperas. Na segunda carta de 1879, ainda lamenta o ocorrido, culpando “intrigas e infâmias” de inimigos e a *canalhada* dos editores.

Porém é na terceira carta de 1879, de dezembro, que encontramos Carlos Gomes em um dos mais dolorosos momentos de sua vida. Seu filho, Mário, de 5 anos de idade, havia morrido em seus braços, em Genova, onde ainda permanecia, sem ter forças para voltar a Milão. Tal é seu abatimento, que tem febres constantes e insônia todas as noites, pensando no filho. Principia então a escrever como caipira, talvez para espantar tanta tristeza: “sou feliz em diverti-lo com frases de caipira que sou e daí não passo”. Comenta, de passagem, o “desastre familiar que interrompeu tudo em julho”, possivelmente sua separação, inclusive a reforma de *Maria Tudor*, ópera que o Ricordi ainda acredita, que “acordará do desmaio”(p.53-55).

A próxima carta, de abril de 1880, foi escrita na Bahia, durante a passagem triunfal do compositor pelos estados do Nordeste: “Em Pernambuco fui recebido como Príncipe, aqui na Bahia como Rei!”(p. 55). Afirma que está enviando partituras de *Maria Tudor*, para o Imperador e alguns ministros; também gostaria de conseguir

o “hábito da Rosa”, para o Giulio Ricordi, “porque só com esse meio poderei dar o *Guarany* na ópera de Paris” (p. 56). Na carta seguinte, de dezembro do mesmo ano, comenta que o Ricordi recebera a “ordem da Rosa”. Estava enviando, ao Brasil, a “composição do pianista Celega sobre a *Maria Tudor*”(p. 57).

A única carta de 1881 refere-se a seis peças, compostas por Taunay, que estariam sendo impressas, na Ricordi. O compositor afirma ter notado “alguns pequenos erros de harmonia”. Comenta estar tendo problemas com a construção da *Palazzina* e pede que os amigos e estudantes pressionem o empresário Ferrari, seu inimigo, a “dar minhas óperas este ano” (p. 58).

A carta de 1882 relata que leu *Inocência* e ficou “comovido até às lágrimas”. Lamenta que seja um assunto muito sereno para um libreto: “O público pede *gritarias*, como sabes, ciúmes, traições, mortes e mais mortes”(p. 59).

Na carta de 1883, percebe-se que Carlos Gomes estivera, há pouco, no Pará, dando início as suas divergências com o compositor paraense, Gama Malcher. Queixa-se do Ricordi que lhe propusera, para o *Escravo*, um contrato do tipo, “comprar o objeto para pagá-lo “com o mesmo produto” do objeto” (p. 60). Sua casa está hipotecada, tendo que pagar juros; teme ter de vendê-la “pela metade do valor”. Começam a surgir questões sobre o libreto do *Escravo*. Taunay teme a existência de “alguns anacronismos” e o compositor afirma que sempre lê a história do Brasil (p. 61).

A carta de 1884 é cheia de queixumes: o ano anterior correu “pessimamente”; seu sobrinho, Paulino, morreu em seus braços; o *Guarany*, há anos anunciado no teatro italiano, de Paris, não vai à cena; o *Escravo* está parado; suas dívidas passam de 50 mil francos e desconfia até da amizade do Imperador: “temo enfim que ele não seja *muito, muito* meu amigo” (p. 62).

A carta de 1887 gira em torno do *Escravo*. Ele comenta as modificações do libreto, feitas por Paravicini e faz conjecturas sobre o melhor local para estrear a ópera. Gama Malcher acusara-o de roubar-lhe o assunto do *Escravo*, de ópera que estava compondo, sobre *Boug Giargal*, de Victor Hugo. Pede que Taunay escreva aos jornais e diga que a idéia de sua ópera nascera em 1880, no Rio de Janeiro, de conversa entre os dois. Em *post scriptum*, dá a pior notícia: Paravicini fizera “mudanças *radicais*”, no esboço de Taunay, mas seu nome seria mantido, ao lado do nome do poeta italiano (p. 63-65).⁸⁷

Na primeira carta de 1888, diz que sua situação financeira é desesperadora; tem duas óperas que estão “quase prontas”, *Escravo* e *Morena*, mas não tem sossego para terminá-las. Pede a interseção de Taunay, junto ao Presidente do Conselho, João Alfredo, para conseguir algum auxílio (p. 65).

Na segunda carta de 1888, fala do contrato, feito com a Ricordi, para a ópera, *Escravo*. Musella, o empresário, teria prometido estrear a ópera no Rio, enganando-o. Pergunta o porquê do silêncio de Taunay, após as modificações feitas por Paravicini (p. 66-67).

As duas primeiras cartas de 1889 têm só um dia de diferença, porque, entre elas, o compositor havia recebido correspondência de Taunay. O assunto principal, de ambas, é o mesmo: pede que todos os amigos pressionem o empresário Musella, que o enganara no ano anterior, para realizar *O Escravo*, no Brasil (p. 68-71).

As duas outras cartas foram escritas em São Paulo. Na primeira, fala da nomeação de Giulio Ricordi, comendador da Ordem da Rosa e comenta a performance de alguns cantores da companhia italiana (p. 72). Na segunda, lamenta a ingratidão do barítono De Anna e a boa sorte de Musella, ganhando dinheiro as

⁸⁷ Em nota de rodapé, à p. 67, o autor afirma: “Muito se magoara Taunay com a aquiescência do Maestro ao absurdo desfiguramento, ou antes radical e ridícula transformação do *libretto* do *Escravo* pelo poeta Rodolfo Paravicini, e isso sem que o consultassem”.

suas custas. Pede que interceda em seu favor, do contrário, “serei forçado a ficar no Brasil e abandonar as idéias de *novas óperas* e ensinar meninos em Botucatu...” (p. 73-74).

O exemplar estudado pertence à Biblioteca do IEB-USP. Como já foi dito anteriormente, ao estudarmos *Ephemerides de Carlos Gomes*, a revista, que primeiro publicou aquele texto e as cartas que ora comentamos, não existe no acervo deixado por Mário de Andrade.

Parte delas, as primeiras nove cartas dirigidas a Taunay, que alcançam até maio de 1879, foram reproduzidas, em *Dous Artistas Maximos*, obra publicada pelo filho do escritor, em 1930, incluindo também *Ephemerides de Carlos Gomes*, de André Rebouças, porém em ordem inversa, precedendo as cartas. Ao contrário da revista, esta publicação faz parte do acervo de Mário de Andrade e a ela encontramos referências, em seu *Fichário Analítico*,⁸⁸ o que já comentamos, ao final do estudo de *Ephemerides de Carlos Gomes*.

1.2.3 Sílio Boccanera Junior - *Um Artista Brasileiro*.

O livro foi publicado na Bahia, em 1913,⁸⁹ subvencionado pelo Município de Salvador, tal como a obra anterior do autor. Utilizando a mesma metodologia já adotada, o autor voltou a solicitar documentos, a pessoas que tivessem algum envolvimento com Carlos Gomes, para compor seu livro, mas desta vez foi além das fronteiras da Bahia.

Narra que dirigiu circular, aos “jornalistas e homens de letras” de todo o Brasil, solicitando “notícias e trabalhos literários”, sobre a “vida e obra” do compositor (p. 397). Foi ainda mais ousado – e também ingênuo – escrevendo às principais

⁸⁸ Série: Manuscritos Mário de Andrade – *Fichário Analítico*. Fundo Mário de Andrade – IEB/USP, n. 2763.

⁸⁹ BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *Um Artista Brasileiro*. Bahia: Typ. Bahiana, de Cincinnato Melchiades, 1913.

“sumidades musicais do velho continente”, entenda-se, os principais maestros e compositores italianos, inclusive Verdi, solicitando “sua opinião autorizada sobre Carlos Gomes” (p. 398-401).

Naturalmente, obteve pouquíssimas respostas do Brasil e nenhuma do exterior; no entanto, conseguiu compor o primeiro livro, de grandes proporções, realmente documental, da historiografia musical brasileira. Seu valor é incomensurável, sobretudo quando se tem em mente a produção que o precedeu, quase toda ela voltada para fantasias biográficas, de linguagem romântica.

Mais surpreendente ainda é que esta era também a linguagem do seu autor, um legítimo representante do pensamento da época, perfeitamente integrado a um contexto sócio-cultural que ainda exalava a poesia de Castro Alves. Estas afirmações podem ser confirmadas, lendo-se o resumo de sua biografia, ao início do livro.

A maioria dos principais textos, até então escritos sobre o compositor, está reproduzida neste livro, mesmo que parcialmente. O distanciamento temporal e geográfico que nos separa destes textos – muitos deles publicados nos estados do Norte e Nordeste – só faz aumentar o valor da compilação feita por Boccanera. É tal a quantidade – e até raridade – dos textos reproduzidos que, alguns deles estão ausentes até das bibliografias de Luiz Heitor e Vicente Salles, que tomamos como nossas referências. Através desta obra, Boccanera revelou-se visionário, praticando um tipo de pesquisa documental que não era comum, no Brasil de seu tempo.

O exemplar estudado pertence ao acervo da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes, da USP. As páginas iniciais do livro, entretanto, não são diferentes das outras publicações da época.⁹⁰ Antes do Prefácio, que é bem

⁹⁰ Em uma página depois da página de rosto, há uma foto de Carlos Gomes, que uma inscrição revela ter sido tirada, no Pará, pouco antes de sua morte. Na página subsequente, há a inscrição: “Manifestações Emotivas do Maestro Antonio Carlos Gomes: 1859-1906”. Em mais uma página, frente e verso, sob o título, “Livro Íntimo”,

pequeno, há um texto *In Memoriam* do compositor, de cerca de seis páginas, nos quais Boccanera revela-se o mesmo autor do primeiro livro, com sua linguagem verborrágica.

O livro é organizado em duas partes; a primeira, Perfil Biográfico, tem por subtítulo: Cartas do Maestro – Reminiscências Artísticas – Documentos (1859 – 1896). O princípio, que norteia sua organização interna, não se torna evidente ao primeiro contato com a obra. O autor procura ter, por referência, as cartas do compositor, elemento ao qual sempre se retorna, como uma idéia fixa, as quais são entremeadas pelos diversos documentos reproduzidos. Todo o material está disposto em ordem cronológica, a partir de 1859. Boccanera identifica com cuidado, mas nem sempre de forma tão visível, todos os autores e fontes de cada texto, no rodapé, demonstrando mais uma preocupação incomum para seu tempo.

O texto inicial é o resumo biográfico de Carlos Gomes, escrito pelo cônsul brasileiro, em Milão, Lessa Paranhos, traduzido do italiano por Boccanera (p. 1-9). O texto é objetivo, valorizado pela convivência e mútuo conhecimento entre seu autor e o compositor, diferenciando um pouco dos muitos textos baseados em Guimarães Junior.

Em seguida, reproduz trechos do importante trabalho de André Rebouças, *Notas Biográficas* (1879), tornando-se seu maior divulgador, pois este texto não voltou a ser publicado. Boccanera reproduz os episódios nº 5,6,13,14,25,26,27, do total de vinte e sete, do original publicado, na *Revista Musical e de Bellas Artes*, como folhetim (p. 10-25).

Ao saltar para 1870, recorre a Guimarães Junior para abordar a estréia de // *Guarany* (p. 27-31); estampa matéria do *Jornal do Comércio*, comentando uma das

há uma extensa relação dos títulos e atividades do autor, Boccanera, tendo ainda, na página seguinte, a dedicatória “Aos Artistas Brasileiros” e algumas linhas de um texto poético, em epígrafe.

primeiras execuções da ópera, no Rio de Janeiro (p. 31-33) e enfim, fala de sua estréia, na Bahia, texto retirado de seu primeiro livro (p. 35-60).

O período glorioso que Carlos Gomes viveu, no Rio de Janeiro, em 1880, é coberto por várias matérias do *Jornal do Comércio* (p. 60-79), assim como sua festiva recepção, em São Paulo, é narrada por matéria de *A Província de São Paulo* (p. 80-81), complementando com as cartas do compositor, escritas no mesmo período.

A repercussão de sua presença, em Pernambuco, no ano de 1882, foi uma das mais ruidosas, embora saibamos pouco sobre o assunto, atualmente. Ali havia atividade literária muito intensa, tendo sido publicadas várias poliantéias, em homenagem ao compositor, todas elas estimuladas, ainda mais, pela comemoração de seu aniversário, no mesmo período, na data aquela que havia sido divulgada por Guimarães Junior, 14 de junho.

As publicações desta ocasião são hoje raríssimas, razão a mais do desconhecimento do assunto, chegando quase a não serem citadas, no livro de Luiz Heitor. Vicente Salles conseguiu localizar várias delas e fornece as referências, mas são quase inatingíveis. Em mais uma prova do valor de seu livro, Boccanera reproduz, na íntegra, uma destas poliantéias, exatamente o número especial do periódico semanal *Aza-Negra*, dedicado a Carlos Gomes, em comemoração ao seu aniversário. É um exemplo importante deste tipo de publicação, talvez a mais emblemática do pensamento da época, recheada de poesias (p. 83-95).

Reproduz ainda outra manifestação literária produzida na mesma ocasião, o conhecido discurso de Tobias Barreto, pronunciado numa festa em honra ao compositor, ocasião em que foram libertadas duas crianças escravas (p. 96-101). É texto que estudaremos posteriormente. Utilizando mais um trecho de seu primeiro

livro, o autor cobre a segunda visita de Carlos Gomes, à Bahia, em 1882 (p. 101-108).

Ao focar período maior, de 1883 a 1889, o autor transcreve unicamente documentos relacionados à ópera *Lo Schiavo* (p. 108-157). São cartas do compositor, ao Visconde de Taunay e matérias de jornais que destacam os episódios vividos por Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, em torno da estréia da ópera (p. 134-153), culminando com emocionante texto de André Rebouças, narrando vários episódios de libertação de escravos, em presença do compositor (p. 153-157).

O texto de Carlos Ferreira, de São Paulo, ardoroso defensor do compositor e crítico do novo governo republicano, é também pouco conhecido, assim como as duas cartas, que lhe foram enviadas pelo compositor (p. 157-163). A partir de 1891, as cartas tornam-se mais numerosas, principalmente aquelas enviadas ao comendador Theodoro Teixeira Gomes, amigo e representante dos interesses do compositor, na Bahia. Entre elas, matérias de jornais noticiam a estréia da ópera *Condor*, no Rio de Janeiro (p. 173-177), incluindo uma crítica, do *Jornal do Comércio* (p. 193-198) e a mal sucedida estréia de *Colombo* (p. 199-202).

As muitas cartas ao comendador Teixeira Gomes revelam o que se passava com o compositor naquele momento; nelas, Carlos Gomes fala com um amigo de confiança, abrindo seu coração. Entre estas cartas, há a reprodução do seu testamento (p. 210—212) e o programa do concerto de Chicago (p. 220-221), já publicado no livro anterior. São citados alguns personagens e textos de Campinas, começando com a carta do compositor a seu amigo de infância, José Emygdio, carta saudosa que será citada em várias publicações futuras (p. 226-231).

Novamente recorrendo a seu primeiro livro, o autor comenta a quinta e última visita do compositor à Bahia (p. 245-262). O final da primeira parte ocupa-se, quase exclusivamente, de mais cartas do compositor, destacando-se outro destinatário,

além do comendador: seu irmão Sant'Anna Gomes. Entre elas, há uma carta ao amigo Manuel Marques, do Pará, escrita durante a última viagem do compositor, em Lisboa, comentando que os médicos italianos estavam tratando da sua doença – um câncer – com doses de mercúrio, julgando estar cuidando de um caso de sífilis!(p. 283).

A parte seguinte do livro não tem título específico, apenas “Parte Segunda”, com os subtítulos: Cartas Sobre O Maestro – Correspondência Da Imprensa – Reminiscências Artísticas – Documentos (1896-1906). Sua organização já não é tão clara quanto da parte anterior e mesmo a ordem cronológica não pode ser observada com precisão, afinal o autor agrupa todas as matérias, ou cartas, escritas pelo mesmo personagem, o que inviabiliza a seqüência cronológica de toda a segunda parte.

Ao início desta, merece menção a carta de Henrique Levy, narrando fatos de um período quase lendário da vida do compositor: a época das primeiras composições, até sua ida para o Rio de Janeiro (p. 305-306). Em função da escassez de documentos desta época, a carta adquire ainda maior importância. É interessante compará-la com o texto de Luiz Guimarães Junior.

Em destaque, já publicada no livro anterior, temos a carta de Verdi, no original italiano, elogiando uma execução de *Il Guarany*, em Ferrara, sem poupar elogios a seu compositor (p. 306-307). Pode-se depreender do texto, que a carta tornara-se conhecida há pouco tempo. Como não era costume da época, citar as fontes documentais com precisão de detalhes, até hoje paira certa desconfiança quanto à veracidade do documento, que não é levado a sério por alguns estudiosos.⁹¹ Há várias transcrições de matérias de *O Constitucional*, de Campinas, geralmente

⁹¹ Cf. GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém: SECULT, 1996, p. 128.

reproduzindo textos do *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, nos quais se destaca uma crítica italiana da estréia de *Salvator Rosa* (p. 309-311).

Começam então a surgir os textos de André Rebouças, escritos para a Revista “*O Novo Mundo*”, de Nova York, que não são mencionados no texto de Luiz Heitor e nem no trabalho de Vicente Salles, como já comentamos. O primeiro texto de Rebouças fala sobre o libreto de uma nova ópera, *Moema*, que estava sendo preparado por Taunay, para Carlos Gomes (p. 314-3).

O segundo texto, *Carlos Gomes em 1878*, tem, como assunto central, a descrição das circunstâncias que envolveram a estréia da ópera *Fosca* e sua trajetória, até aquele momento (p. 321-339). É um dos textos mais importantes de toda a historiografia gomesiana, o qual, provavelmente, serviu de base para a maioria dos estudos posteriores sobre a *Fosca*.

Entretanto, sua parte introdutória fala do *Guarany* e é, até agora, o mais antigo texto que conhecemos, que contém o relato da comentada profecia de Verdi, em italiano, podendo mesmo ser a origem da controversa citação. Na parte final, descreve a apresentação do prelúdio do *Guarany*, na Exposição Universal de Paris (p. 339-342), baseando-se numa carta de Taunay, que presenciou o espetáculo.

O terceiro texto, *A abertura do “Guarany” em Paris*, comenta a comparação, desfavorável a Carlos Gomes, feita por jornal de Paris, sobre sua abertura e obra similar, de Ponchielli, realizando também conjecturas sobre possíveis projetos de apresentação de óperas de Carlos Gomes, naquela cidade. O quarto texto, “*Fosca*” e “*Salvator Rosa*” (p. 345-351), repercute o segundo texto e reproduz duas críticas, em italiano, sobre a ópera *Salvator Rosa*.

O quinto texto, *Notas sobre Carlos Gomes*, fornece pormenores da vitoriosa trajetória da ópera *Salvator Rosa*, na Itália (p. 352-365). O penúltimo texto, “*Maria Tudor*”, é muito breve, tem apenas uma página (p. 366); estaria incompleto? O

sétimo e último texto, *A “Maria Tudor” no “Scala”*, tem duas partes: a primeira, sobre o fracasso da estréia desta ópera (p. 367-371) e a segunda, *O “Guarany” na Rússia*, oferece dados sobre sua trajetória vitoriosa.⁹²

A partir deste ponto, quase sem exceção, o autor passa a transcrever cartas. Três delas, de Rebouças a Taunay, tratam de assuntos variados: a vida pessoal de Carlos Gomes, enfocando os seguros feitos em favor dos filhos (p. 377-378); episódios abolicionistas já comentados (p. 379-381) e a recepção ao compositor, no Rio de Janeiro, em 1880 (p. 381-385).

Entre outros temas, os seguros do compositor para os filhos, assunto que o afligiu ao final da vida, volta a ser tratado em outros pontos, como na carta de seus filhos, ao tio, Sant’Anna Gomes (p. 394-397) e na descrição da atuação do senador Arthur Lemos, do Pará, para resolver em definitivo o problema dos seguros (p. 409-417).

Dentre as informações mais importantes, o autor relaciona todos os documentos que integravam o Arquivo de Carlos Gomes, em Campinas, atual Museu Carlos Gomes, no ano de 1905, reproduzindo a *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes* (p. 419-427).

Começa então a transcrição de cartas dos principais interlocutores de Carlos Gomes, dirigidas a Boccanera. Há várias cartas de Taunay (p. 436-446) e duas de Rebouças, em que este reafirma sua autoria dos textos da Revista *O Novo Mundo* (p. 446-449). São também valiosas as cartas de Sant’Anna Gomes a Boccanera (p. 453-482). Entre os assuntos, bastante variados, há o esclarecimento de alguns pontos polêmicos antigos, como a data de nascimento do compositor (p. 458) e o valor real do lendário contrato de Carlos Gomes com o editor Lucca, assinado

⁹² Em *Ephemerides de Carlos Gomes*, o quinto texto tem outro título: “*Salvator Rosa*” – *Novos triunfos*, mais condizente com o seu conteúdo. O sexto texto tem por título: “*Maria Tudor*”, “*Guarany*” e “*Salvator Rosa*”. O sétimo texto: *O “Guarany” na Rússia* (p. 83-84).

durante a estréia de *Il Guarany* (p. 474-475). Comentando o pequeno valor do contrato, Sant'Anna Gomes justifica a atitude do irmão e revela procedimentos freqüentes, mas nem sempre admitidos, no meio artístico-editorial.

Carlos Gomes se vê obrigado a assim proceder, como diz o ditado (com a corda ao pescoço), porque todo o estreante de uma obra e que não é ainda conhecido, tem de forçosamente sujeitar-se às exigências dos empresários, editores, e muita vez ver-se obrigado a pagar qualquer quantia para que o seu trabalho seja aceito para subir à cena.⁹³

Além de assuntos pessoais, como a composição de uma ópera de sua autoria, as cartas de Sant'Anna Gomes fornecem valiosas informações sobre a vida de seu irmão, com objetividade e credibilidade.

Do livro de Boccanera pode-se ainda extrair algumas referências a outros textos da época, que são ligeiramente mencionados, textos que não integram as bibliografias com as quais trabalhamos. Termina o livro com a reprodução de mais algumas cartas, de vários personagens de destaque na vida do compositor, como Gama Malcher (p. 484-485), sua filha Itala Gomes (p. 485) e o Dr. César Bierrenbach, de Campinas (p. 485-491).

Ao final do livro, o autor mostra, em quadro sinótico, seu projeto de obras sobre Carlos Gomes, que deveria completar-se com seis livros! (p. 493) À página 495, começam as notas, nas quais se destacam as biografias de Taunay (p. 508-511), César Bierrenbach (p. 517-521) e Sant'Anna Gomes (p. 521-526), além dos comentários sobre a ópera *Fosca*, sobretudo seu enredo, por ocasião de sua estréia, na Bahia, em 1896 (p. 527-531).

Um Artista Brasileiro não se encontra na biblioteca de Mário de Andrade, nem sequer qualquer referência a seu respeito, no *Fichário Analítico*. Contudo, no mesmo

⁹³ BOCCANERA, op. cit., p. 475.

artigo em que realiza a crítica ao livro do sr. Hermes Pio Vieira, *Carlos Gomes, sua arte e sua obra*, de 1934, já mencionado em nosso estudo, acha-se uma referência que parece remeter a *Um Artista Brasileiro*. A referência também permite presumir, que Mário de Andrade poderia ter juízo de valor similar ao expresso no texto, em relação à obra de Boccanera, pela semelhança que este tem, com o livro criticado. Pode-se ainda ter certeza de que Mário conhecia aquele livro e talvez até o possuísse.

Falar em culto a Carlos Gomes, justamente a parte mais interessante do livro do sr. Pio Vieira é a que revela documentos preciosos e curiosíssimos de que tem sido o culto a Carlos Gomes no Brasil. Só a reunião em livro de toda essa documentação que o sr. Pio Vieira teve a excelente paciência de ajuntar, e não tive tempo de comparar com a de Bocanera (sic), dá pro livro muito valor, e lhe concede lugar obrigado nas nossas bibliotecas musicais.⁹⁴

Dos cinco textos desta categoria que tencionávamos estudar, não logramos ter acesso a dois deles: *O Relatório do Instituto “Carlos Gomes” 1899*, escrito pelo compositor paraense Gama Malcher e publicado no Pará, em 1900, e outro documento ligado à mesma instituição, o *Regulamento do Instituto Carlos Gomes*, publicado pelo Governo daquele Estado, em 1903. Ambas as publicações não integram a *Bibliografia Musical Brasileira*, de Luiz Heitor, e sim o trabalho de Vicente Salles, *Bibliografia Brasileira de Antônio Carlos Gomes*. Entre os textos que estudamos, pode-se perceber que o papel principal é exercido pela epistolografia. Mesmo nos primeiros textos “Biográficos”, mais distantes no tempo, pode-se constatar a presença eventual de cartas transcritas, como em *Perfil biographico* (1870), de Guimarães Junior e *Notas biographicas* (1879), de André Rebouças. Numerosas são as publicações, de diversas categorias do universo a ser estudado,

⁹⁴ ANDRADE, Mário de. *Música e Jornalismo*: Diário de São Paulo. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. 246.

que possuem uma seção reservada às cartas de Carlos Gomes. De forma latente, publicações tais, como *Algumas cartas de Carlos Gomes ao Visconde de Taunay* (1910), poderiam ser precursoras da importante epistolografia moderna brasileira.

O compositor viveu a maior parte da vida fora do seu país e esta circunstância gerou, naturalmente, uma profusão de cartas. Estas o mantiveram, todo o tempo, em contato com os amigos fiéis, responsáveis pela defesa, preservação e difusão da sua imagem, através do único meio de comunicação mais eficiente da época, a imprensa.

Reiterando o que já dissemos anteriormente, a numerosa epistolografia de Carlos Gomes está à espera de uma publicação conjunta, que as reúna e possibilite o estudo comparativo de seu vasto conteúdo, por mais complexo que seja a empreitada. É bem verdade que a tarefa envolve, pelo menos, dois países, o que a torna ainda mais difícil, mas não é impossível.

Pode-se dizer que *Um Artista Brasileiro*, de Boccanera Junior, ainda não recebeu o merecido reconhecimento, na historiografia musical brasileira. O momento em que foi publicado, no ano de 1913, dá-lhe a condição de ser uma ponte, entre os séculos XIX e XX, porque é depositário do maior número de documentos, da época em que o compositor viveu, preservados e trazidos ao novo século, por um só livro. Há vários textos ali reproduzidos, ou apenas citados, que a bibliografia musical brasileira ainda hoje desconhece.

Este presente estudo somente vem testemunhar a importância desta obra que se tornou a única fonte de acesso a alguns dos textos estudados. Dois exemplos desta natureza são contundentes, ambos da autoria de André Rebouças: a reprodução de alguns trechos de *Notas biographicas* (1879), um texto publicado em vinte e sete episódios, portanto quase inacessível, e os artigos de *O Novo Mundo* (1878-1879), que inexistem nas bibliografias musicais, textos que serviram de

referência para a maioria, senão todos, os estudos posteriores sobre Carlos Gomes, com a agravante de nem sempre serem citados.

A obstinação de Boccanera por reunir documentos e os outros poucos textos desta categoria estudados, são exemplos de iniciativas quase isoladas, no universo da bibliografia musical brasileira da época. Procurando suas causas, veio-nos a suposição de que pudessem ser resultantes do pensamento positivista, disseminado no Brasil da época. Para ser mais específico, do ideal de historiadores positivistas, como Fustel de Coulanges, para quem a “história é uma ciência” que não se põe a imaginar os fatos; ela os vê, mas somente através dos documentos certos que se tornam, assim, as principais ferramentas da história.⁹⁵

Mário de Andrade valorizava o conteúdo documental do livro, o que se pode deduzir de seu último texto supra citado, mas o texto de Boccanera é tratado com reservas, em parte da bibliografia sobre Carlos Gomes e até com alguma má vontade. As mais contundentes críticas referem-se à ausência de estrutura formal, do que discordamos em parte, no estudo acima realizado.

Diga-se ainda que Boccanera não possuía, a sua disposição, publicações precedentes do mesmo gênero que lhe pudessem servir de modelo. Dois anos após a crítica de Mário de Andrade, em 1936, Roberto Seidl publicou os seguintes comentários, não sem antes reconhecer o valor da obra como fonte de documentação:

Pena é que o Autor não soubesse distribuir a matéria, toda ela, sem nexo nem ordem, entulhada, difusamente, nas páginas do pesado livralhão (...) o livro do Sr. Boccanera é de difícil leitura, escrito sem forma, crivado de repetições, de digressões prolixas, não passando enfim, de um álbum de retalhos.⁹⁶

⁹⁵ EHRARD, Jean; PALMADE, Guy. *L'Histoire*. Paris: Armand Colin, 1964, p. 322.

⁹⁶ SEIDL, Roberto. Carlos Gomes: Ensaio de Bibliographia. *Revista Brasileira de Musica*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Musica; Universidade do Rio de Janeiro, v. 3, n° 2, p. 447, jul. 1936.

1.3 Textos de críticas e apreciação de obras

1.3.1 A. C. - *Carlos Gomes e o “Salvator Rosa”*.

O primeiro dos textos desta categoria foi publicado, na *Revista Musical e de Bellas Artes*, do Rio de Janeiro, em 1880,⁹⁷ sem que nos possa ser possível conhecer seu autor que assina somente A.C. Na *Bibliografia Musical Brasileira*, a obra é citada da mesma maneira, somente com as iniciais do autor e o comentário, de Luiz Heitor, que nos sugere o conteúdo do texto: “Estudo comparativo entre esta ópera e as outras do mesmo compositor”.⁹⁸ O exemplar que estudamos pertence ao acervo da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

Já no primeiro parágrafo, o autor afirma que “*Salvator Rosa* representa uma evidente solução de continuidade” na evolução artística do compositor. Pode-se ver quão antigo é este pensamento, tomado como verdade inquestionável até nossos dias.

Não restava alternativa para uma ópera que já nasceu recusada por boa parte da intelectualidade brasileira, embora amada pelas platéias italianas. Se, para os adeptos do wagnerismo, a estética da *Fosca* representava o único caminho de evolução possível a Carlos Gomes, por outro lado, os defensores, do nascente ideal musical nacionalista, nunca deixaram de ver *Salvator Rosa*, como uma ópera genuinamente italiana, que não lhes despertava qualquer interesse.

Ao que parece, já consciente destas principais tendências, nosso autor tenta amenizar sua afirmação inicial, com a observação de que assim pensam todos aqueles que não estão atentos “à multiplicidade de fatos e circunstâncias da vida prática que influem fatal e inevitavelmente na carreira de todos os artistas e homens

⁹⁷ A. C. Carlos Gomes e o “*Salvator Rosa*”. *Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 22, p. 173-174, ago. 1880.

⁹⁸ AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Instituto Nacional do Livro, 1952, p. 135.

de gênio”. Advoga em favor de *Salvator Rosa*, afirmando que a ópera foi composta “em condições especiais e seria injusto exigir uma progressão proporcionada” àquela que existe entre o *Guarany* e a *Fosca*, por exemplo.

Suas reflexões sobre a obra merecem menção: Carlos Gomes mostrou sua capacidade de fazer óperas “bonitas e que se popularizam com facilidade”; atingiu o “gosto das massas”, porém “com uma fatura séria e correta, com o cunho científico e profundo”. Considerada isoladamente, “é uma ópera que revela muito talento, muita sensibilidade artística, grande conhecimento dos efeitos dramáticos e, sobretudo, muita facilidade”. Constata que “o *Salvator Rosa* é, em inspiração e ciência musical, superior à maior parte das óperas italianas que se têm representado, no nosso teatro”(p. 173).

Seu pensamento chega a surpreender, pela atualidade de alguns termos empregados, como “mérito absoluto e indiscutível da ópera”, por exemplo, referindo-se a um tipo de apreciação que a julgasse somente por suas próprias qualidades, justamente o que nunca ocorreu com *Salvator Rosa*, no Brasil, obra que sempre sofreu avaliações relativas a outras óperas, do mesmo compositor, por razões mais ideológicas que musicais.

Dentre as muitas qualidades da ópera, ressalta a “boa instrumentação”, sem referir-se apenas “aos deslumbramentos das grandes sonoridades”, mas principalmente à ...

apropriação metódica dos timbres e ao colorido local e dramático em que a orquestração de Carlos Gomes é tão profunda e intuitiva, que muitas vezes descreve os personagens e situações dramáticas ainda com mais verdade do que os próprios personagens que, além dos efeitos da voz possuem os recursos da palavra. Neste ponto a instrumentação do *Salvator Rosa* sustenta, por várias vezes, o confronto com a de Verdi e Meyerbeer.⁹⁹

⁹⁹ A. C., op. cit. p. 174.

O autor deixa claro que seus comentários estão sendo feitos, porque a ópera “atualmente se acha em cena no teatro Imperial” e dedica a parte final de seu texto para avaliar a performance dos cantores solistas, coro, orquestra e cenógrafo, trazidos pela companhia italiana Ferrari (p. 174). Não foi encontrado qualquer indício de que Mário de Andrade pudesse ter tido conhecimento deste texto.

1.3.2 Alfredo Bastos - *Salvador Rosa*.

O texto foi publicado, na *Revista Brasileira*, em 1880.¹⁰⁰ Alfredo Bastos (1854 - ?) nasceu no Pará e foi jornalista, romancista, teatrólogo e crítico. Colaborou em vários jornais do Rio de Janeiro, onde realizou as duas publicações, sobre Carlos Gomes, que constam do trabalho de Luiz Heitor, mas seu nome é citado em alguns outros textos que tratam do compositor, sugerindo seu interesse pelo assunto.

É assim que Luiz Heitor volta a citá-lo, entre os autores que fazem parte de uma poliantéia, que não encontramos, publicada *in memoriam* de Carlos Gomes, no Uruguai,¹⁰¹ país em que Alfredo Bastos foi viver e onde poderia ter falecido, pois o ano de sua morte não consta de nenhuma, das várias publicações biográficas brasileiras e portuguesas que pesquisamos.¹⁰²

Para Luiz Heitor, o texto de *Salvador Rosa* é um “Estudo crítico sobre o libreto de Antônio (sic) Ghislanzoni e a música de Carlos Gomes”, informação que completa os dados bibliográficos da publicação.

Na opinião de Alfredo Bastos, o libreto peca, por não deixar transparecer o caráter artístico de Salvador Rosa: músico, pintor, escultor e poeta. O libreto é “iluminado” pelo nome de Salvador Rosa, mas é o vulto de Masaniello, um pescador

¹⁰⁰ BASTOS, Alfredo. *Salvador Rosa*. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: ano 2, v. 5, p. 224-236, jul. set. 1880.

¹⁰¹ AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Instituto Nacional do Livro, 1952, p. 139.

¹⁰² Enciclopédia da LITERATURA BRASILEIRA. 2. ed. rev. ampl. atual. il. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 339.

com idéias revolucionárias, que se ergue, “deixando completamente na sombra o artista, feito simples sequaz e que, de momento, hesita entre o amor da pátria e o amor de uma mulher”(p. 225).

Feita a ressalva, o libreto “oferece campo excelente a um compositor. Há contrastes de sentimentos, há ação amontoada sobre ação e está todo ele nos limites da exigência moderna, é aparatoso e espetaculoso” (p. 225-226). Afirma que Ghislanzoni é, “senão o melhor, dos primeiros libretistas da Itália (...) Se o bom sabe escolher o bom, nisso vai o elogio do músico”(p. 226). O autor faz então o resumo do enredo da ópera.

Começa a comentar a música, dizendo que a sinfonia da ópera “é um resumo completo da ação e de desenvolvimento”, pois nela, o compositor utiliza os “pontos supremos da ação”. A respeito da célebre cançoneta *Mia peccerella*, observa que “não tem a monotonia nem a anemia do gênero, tão divulgado” (p. 227-229). Sobre a *Romanza* de Salvador Rosa, afirma que Carlos Gomes “é um verdadeiro compositor dramático” que “acompanha com a sua melodia a inflexão da linguagem falada (...) não tem a monotonia wagneriana dos *Nibelungen*, mas tem a sensatez wagneriana do *Tanhauser*” (sic).

Este assunto culmina com interessante reflexão sobre as frases interrogativas, na música de Carlos Gomes, concluindo que elas são lógicas e acompanham o tom da voz humana (p. 230).

Quando Salvador Rosa é intimado a comparecer ao palácio do Vice-Rei, começa um “maior desenvolvimento dramático”, valorizado pela perícia do compositor em associar cena e música. “Um belo efeito descritivo, deixando pressentir no movimento agitado da orquestra o tropel dos que se aproximam”; refere-se à procura dos discípulos, por Salvador Rosa, e ao saberem da sua prisão,

“É admirável esse pequeno coro a *sotto voce*, partindo de um *pianissimo* significativo da dúvida até atingir o *fortissimo* da ira e do brado de vingança”(p. 231).

Di sposo, di padre, no segundo ato, um dos trechos mais conhecidos da ópera, é momento de fortes contrastes de sentimentos; “A tristeza vencida afinal pela cólera dissipa-se. O *piston* (ou melhor a *tromba*) forma esse contraste; e quando a ele se une a voz do canto, toma a inflexão própria e sonora de um homem extremamente comovido” (p. 232). Ressalta ainda outros trechos do segundo ato: o dueto, a *Tarantella* e *Povero nacqui* (p. 232-233).

No terceiro ato, chama a atenção sobre a orquestração de vários trechos. A participação das trompas, violinos e harpa, no prelúdio: “São duas páginas dignas de um prêmio em concurso de instrumentação. Os contrastes de timbres dos instrumentos patenteiam-se de pronto”(p. 233-234); o colorido dos instrumentos, em trecho que não localizamos pelas poucas referências do texto: “Dir-se-ia que Carlos Gomes tomou do pincel de Salvador Rosa e coloriu com dois levíssimos traços esta meia dúzia de páginas da partitura” (p. 234); as duas notas insistentes da trompa, no monólogo de Masaniello e na *Romanza* de Isabel, que o autor associa a uma expressão de dor (p. 234-235).

Do quarto ato, destaca o dueto de Isabel e Salvador, “em que a orquestra traz à lembrança algumas passagens do duetto do 2º ato” (p. 235). Da mesma maneira que chama a atenção sobre procedimentos da orquestração, há vários comentários sobre a harmonia, como este do final do texto, que se refere ao trecho em que Salvador Rosa canta, *Ritorna alle fulgenti stanze*: “digno da maior atenção o efeito da *sétima diminuta*, quando entra a orquestra firmando a preparação para o *ré menor*. Esse acorde, repito, é de um rigorismo puramente musical; é *indescritível*” (p. 236).

Em nosso estudo, utilizamos um exemplar que pertence à Biblioteca do IEB-USP; não há indícios de que o texto fosse conhecido por Mário de Andrade.

1.3.3 Oscar Guanabarro - *Folhetins sobre a ópera Fosca de Carlos Gomes*.

É mais um texto publicado em 1880.¹⁰³ Na página de rosto, quase como subtítulo, há a inscrição: “publicados na Gazeta da Tarde”. Trata-se então de uma série de textos jornalísticos, compilados e publicados por seu autor, o que o próprio título evidencia ao chamá-los de “Folhetins”.

O autor dividiu-os em seis capítulos, os quatro primeiros de dimensões semelhantes, sugerindo que todo o texto fora publicado em seis matérias de jornal; sendo assim, a menor dimensão dos dois últimos capítulos também sugere a possível interferência do editor, pressionando-o para encurtá-los.

Oscar Guanabarro (1851-1937), foi o mais célebre crítico musical de sua época, no Rio de Janeiro, exercendo esta função durante cerca de meio século. Foi também funcionário público, jornalista e comediógrafo. Era pianista, tendo estudado com Gottschalk, vindo a ser também professor de piano, atividade sobre a qual deixou artigos didáticos. Defensor da escola italiana, contra o wagnerismo, foi um erudito, autor de um *Dicionário Enciclopédico Musical*, com mais de oitenta mil verbetes.¹⁰⁴ Tornou-se ainda mais conhecido através das várias polêmicas jornalísticas que manteve, como aquelas com Alberto Nepomuceno e Rodrigues Barbosa,¹⁰⁵ culminando na célebre polêmica com Menotti Del Picchia, em torno da

¹⁰³ GUANABARINO, Oscar. *Folhetins sobre a ópera Fosca de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Typ. Primeiro de Janeiro, 1880.

¹⁰⁴ Cf. BLAKE, op. cit., v. 6, p. 393-394. N. B. o autor cita também Oscar Guanabarro, sem fornecer seus dados biográficos, mas atribuindo-lhe uma única obra: *A ópera Fosca de Carlos Gomes*, a mesma que estudamos. Demais dados biográficos: MENEZES, op. cit, p. 317.

¹⁰⁵ Cf. PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 111 et seq.

Semana de Arte Moderna, na qual as figuras centrais foram Carlos Gomes e Villa-Lobos.¹⁰⁶

Uma citação do verbete “*Fosca*”, do *Dicionário Lírico*, de Clément e Larousse, é o ponto de partida do autor que chama a atenção sobre o julgamento desfavorável à *Fosca*, em relação ao *Guarany*, expresso no verbete. Guanabario questiona o texto citado e termina sua introdução, afirmando que responderá a suas próprias perguntas, mas antes de tratar da composição musical, fará uma “revista” sobre os antecedentes da obra.

Comenta o insucesso da ópera, na Itália e para explicá-lo, recorre a um texto já mencionado várias vezes em nosso trabalho: “são reminiscências de um magnífico artigo do Dr. André Rebouças, publicado no *Novo Mundo*” (p. 4). Por quase duas páginas, resume o artigo citado e passa a falar das apresentações da ópera, no Rio de Janeiro, que também não foram bem sucedidas.

Culpa a imprensa pelo insucesso, porque “grande número de *dilletanti* espera pela opinião das folhas para decidir se devem ou não ouvir uma ópera nova” (p. 5), dando exemplos de amigos que assim procedem. Cita vários trechos de diferentes jornais, pouco favoráveis à ópera, podendo-se perceber que as razões do insucesso foram as mesmas da Itália; o autor, homem da imprensa, faz então corajosa e grave acusação:

Na minha humilde opinião a *Fosca* não fez carreira no Rio de Janeiro por culpa da imprensa cujos críticos, em lugar de um estudo sério e profundo depois de meditar após repetidas audições, aventuraram-se a julgar ao acaso sem conhecimento pleno do assunto de que tratavam.(...) A mesma questão que na Itália se aventou, sobre a filiação de Carlos Gomes à escola de Wagner, apareceu aqui, como vimos, sem o menor fundamento.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Cf. WISNICK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: SCCT, Duas Cidades, 1997, p. 80-91.

¹⁰⁷ GUANABARINO, op. cit., p. 7.

Dando tom introdutório a seu primeiro capítulo, afirma que procurará destruir “essas idéias errôneas”, mas antes, fará o resumo da “origem da ópera moderna”, para ver se valem a pena as “reformas do suposto músico do futuro” (p. 7).

Quase todo o segundo capítulo é dedicado a uma retrospectiva da história da ópera, começando antes da Grécia, detendo-se pouco mais em Gluck, compositor de “óperas no gênero italiano, mas sempre sem sucesso, pois suas melodias eram triviais em demasia” (p. 9), até alcançar Wagner. Em longa metáfora, compara-o a um pintor que tenta representar uma bela mulher; faz seu corpo e tudo o que a circunda, mas não consegue fazer sua cabeça, substituindo-a afinal por uma esfera. Na exposição, faz longo discurso e convence o público de que a cabeça não seria necessária (p. 9-10).

Questiona vários procedimentos musicais wagnerianos, como o “enfadonho e interminável recitativo”, pois não crê que um personagem possa “cantar uma melodia quando tem de narrar um fato”; a abolição de duetos, tercetos e demais reuniões de vozes; a “melodia infinita”,(...) “em que não há repetição de frases musicais”, condenando a melodia “justamente por não poder criá-la”(p. 10); os instrumentos da orquestra que “não lhe chegam: inventa-os e introduz um grande número de bigornas em diversos tons” (p. 11). Por fim, cita várias soluções cênicas do compositor, considerando-as absurdas.

Para concluir o capítulo, lança algumas perguntas: na *Fosca*, não há “melodias que possam ser destacadas e compreendidas?” Não há repetição de frases, e “grande número de duetos, tercetos, e peças *d’ensemble* enfim? Afirma que foram estas as acusações feitas a Carlos Gomes, na Itália, mas não deixa de citar o sucesso da reapresentação da ópera modificada, em 1878, sendo aquela que mais récitas teve na temporada, mesmo concorrendo com *Aida* e *A Africana*, de

Meyerbeer. Lamentando-se, conclui: “No Rio de Janeiro só irá, no entanto, duas ou três vezes!”(p. 11)

No terceiro capítulo, o mais longo de todos eles, o autor começa a comentar a ópera, conseguindo abordar todo o seu primeiro ato. Realiza um tipo de análise musical que corre paralela à descrição do enredo, respeitando a seqüência em que o discurso é apresentado, na maioria das vezes. Predomina a apreciação subjetiva, destacando a concordância entre os procedimentos musicais e o significado do texto, sem deixar de referir-se a formas musicais.

Começa então com o Prelúdio, destacando a “insistência com que o mesmo motivo reaparece sempre”. Pouco depois, refere-se a “*motivo dos piratas*” e mais tarde, ressalta ser a frase “que mais se repete no correr da ópera” (p. 12), evitando usar estrita nomenclatura wagneriana, como *leitmotiv* ou tema recorrente, por exemplo. De fato, o autor dá ciência de cada nova aparição do “motivo do prelúdio”, ou “tema do prelúdio”, ao longo da ópera.

O trecho que mais destaca é a *preghiera* da Fosca, “uma das mais belas elegias que se tem escrito até hoje” e para valorizá-la ainda mais, traduz parte do texto da cantora (p. 14). Comentando cada novo momento musical, associando-o ao enredo e citando o início do texto italiano das principais seções, vai até o final do primeiro ato, chegando a ocupar-se, em alguns pontos, da descrição dos instrumentos de orquestra empregados pelo compositor.

O capítulo IV tem outra forma: o autor resume todo o enredo do segundo ato e só depois começa sua apreciação musical que é bem mais rica de detalhes. Comenta a mudança de caráter da música, em relação ao ato anterior, associando-o a mudanças do enredo e personagens (p. 17).

Em alguns pontos, mostra-se em sintonia com os demais textos da época que temos estudado, ora vendo, na tonalidade de *mi bemol menor*, “o tom que

reflexamente atua sobre os nossos órgãos lacrimais” (p. 17), ora usando metáforas, com imagens de elementos da natureza, para melhor explicar suas idéias (p. 18 e 20), ou mesmo recorrendo a um argumento bizarro e deselegante, para exemplificar a necessidade de contraste: Deus “criou também a mulher feia que pelo contraste realça a verdadeiramente bela” (p. 18).

Entretanto são vários os trechos em que sua apreciação é interessante, mais objetiva e racional. Observa que as “melodias curtas” predominam no primeiro ato, mas agora o compositor já as desenvolve mais, reunindo “as vozes ao diálogo da orquestra” (p. 17-18); comenta numerosos detalhes de orquestração, como a melodia “na quarta corda dos violinos em uníssono” e “o canto do barítono que se casa com o timbre pobre dos metais”, referindo-se a trechos do *duettino* (p. 19); fala que o compositor, na marcha nupcial, prioriza os “efeitos de sonoridade” em detrimento da “criação melódica”, alcançando seu objetivo: “o efeito desta peça é de tal grandeza que esmaga” (p. 20).

Após comentar cada um dos números do segundo ato, revela sua referência como compositor, ao falar da imponência do final deste ato, “que só Meyerbeer seria capaz de conceber se não houvesse um Carlos Gomes” (p. 21).

No capítulo V, o autor adota o mesmo sistema do capítulo anterior, começando com o resumo do enredo do terceiro ato. Destaca, neste ato, as inúmeras “reminiscências musicais dos trechos anteriores”, acrescentando que “essas repetições, nas óperas de Carlos Gomes, trazem sempre uma nova instrumentação ou um novo colorido” (p. 23).

Do final do dueto, destaca a presença de “todos os recursos de uma boa organização musical”, especificando-os: “a riqueza de suas harmonias”, (...) “a indecisão premeditada do ritmo” e “as contínuas gradações nos movimentos”. Por

fim, comenta e especifica as qualidades do dueto que conclui o ato, uma peça “que mais tarde passará (...) para o domínio da popularidade”(p. 24).

No último capítulo, antes do resumo do enredo do quarto ato, faz reflexão sobre a participação coral, na *Fosca*, discordando do compositor, pois “os coros são menosprezados quando há verdadeiras prodigalidades esparsas pela partitura”. Considera que o coro dos corsários e o coro dos senadores deveriam ter maiores proporções; acha uma única justificativa: “o descuido das peças corais foi um meio premeditado para diferenciar esta ópera do – *Guarany*, que por esse lado tinha despertado entusiasmo”(p. 25).

Voltando a falar da música, associa o solo de viola a uma incursão do compositor “no terreno da poesia dos sons. Sonhar! Sonhar sempre e perenemente sonhar, é vida do músico poeta” (p. 26). Comenta, sem muita ênfase, a presença de motivos musicais de atos anteriores. Terminando sua apreciação musical, critica a presença proeminente da harpa na orquestração do final, um instrumento que serve “para certos efeitos graciosos, (...) nunca, porém, numa situação dramática” (p. 27).

Em sua conclusão, volta ao assunto do início, afirmando que “os autores do *Dicionário Lírico* – erraram em seu juízo”; a partitura da *Fosca* é superior ao *Guarany*. Rechaça a filiação de Carlos Gomes à escola de Wagner, “o produtor das *melopéias* fastidiosas, longas e difusas”, afirmando que “Meyerbeer e Verdi são seus êmulos, mas não seus guias – ele quer ir além”(p. 27). Conclui dizendo:

A *Fosca* não é insinuante; apodera-se com violência do coração e caminha com firmeza até o espírito. O homem entusiasma-se com o *Guarany*; obedece a *Salvator Rosa*, mas a *Fosca* impõem-se submetendo o espírito.¹⁰⁸

¹⁰⁸ GUANABARINO, op. cit., p. 28.

Não encontramos indícios de que Mário de Andrade possa ter conhecido este texto. O exemplar estudado pertence ao acervo da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

1.3.4 Ernesto Senna - *Rascunhos e Perfis*.

Este livro foi publicado, em 1909,¹⁰⁹ contendo um estudo sobre a ópera *Lo Schiavo*. Ernesto Augusto de Senna Pereira (1858-1913) era carioca; foi militar, jornalista, historiador e poeta, tendo sido redator do *Jornal do Comércio*, durante muitos anos. É autor de literatura histórica sobre a vida carioca.¹¹⁰

Rascunhos e Perfis é a compilação de quarenta e quatro textos, de sua autoria, que versam sobre os mais diversos temas, dois dos quais dedicados à música: um deles é a biografia do compositor Francisco Manoel da Silva e o outro, trata da ópera *Lo Schiavo*. O livro não tem qualquer texto introdutório que explique a origem dos textos, mas seu subtítulo, “notas de um repórter”, sugere que sejam artigos de jornais.

Luiz Heitor comenta o conteúdo do texto, além de seus dados bibliográficos: são “notas sobre a ópera de Carlos Gomes e sua execução no Rio de Janeiro; transcreve cartas de Carlos Gomes”. Estamos incluindo-o entre as publicações de apreciação crítica porque, ocupando a maior parte do texto, o autor transcreve crítica, sobre a ópera *Lo Schiavo*, do *Jornal do Comércio*, de 29 de setembro, sem mencionar o ano ou seu autor, que supomos ser referente à estréia da ópera, ocorrida em 27 de setembro de 1889.

As primeiras duas páginas falam da Abolição e sua importância para o Brasil, ressaltando a figura da Princesa Isabel. Transcreve a dedicatória da ópera à

¹⁰⁹ SENNA, Ernesto. *Lo Schiavo*. In: *Rascunhos e Perfis: notas de um reporter*. Rio de Janeiro: Typ. Jornal do Commercio, 1909, p. 529-551.

¹¹⁰ MENEZES, op. cit., p. 624.

Princesa (p. 531), texto bastante conhecido, mas acrescenta a Resposta da Princesa, escrita a seu pedido pelo Barão de Loreto, concedendo a Carlos Gomes a permissão para dedicar-lhe a nova ópera, que é um texto pouco conhecido (p. 532).

Descreve os esforços da Princesa para que a ópera fosse encenada no Rio e as dificuldades impostas pelo empresário italiano Musella, exigindo a garantia de “assinatura de dez récitas e ainda o adiantamento da quantia necessária para a confecção do guarda-roupa, cenários, etc” (p. 532). Atendendo à Princesa, um grupo de importantes personalidades – todos citados no texto – reuniu-se e pôs à disposição do empresário, a quantia de oitenta mil réis (p. 532-533). Este é um episódio não muito bem explicado, nos principais livros biográficos do compositor e o texto de Ernesto Senna, rico em minúcias, poderia contribuir para seu melhor esclarecimento.

Minuciosa também é a descrição que o autor realiza dos personagens, do cenário e do enredo da ópera (p. 533-538), passando a transcrever, em seguida, a crítica do *Jornal do Comércio*. De início, o crítico afirma que deixará de lado a “escola moderníssima” e analisará a ópera “como composição pertencente ao tipo de ópera italiana”; como tal, “O *Schiavo* é um dos melhores exemplares deste gênero, que se tem produzido na segunda metade deste século(...)é extraordinariamente superior a todos os seus trabalhos anteriores” (p. 538-539).

No primeiro ato, ressalta o *Racconto* de Iberê; “Tudo quanto se lhe segue até o dueto entre Ilara e Américo, é tratado por mão de mestre” (p. 539). No segundo ato, duas peças são de especial beleza: o dueto Condessa/Américo e a *Romanza* de Américo, em que “Carlos Gomes se manifesta sob uma feição artística inteiramente nova (...) apesar dos seus cabelos grisalhos, tem ainda a primavera na alma e no coração” (p. 540).

Dos bailados, prefere o “baile indígena”, em que “aparecem umas tonalidades estranhas e novas” que “arrepiam” os amantes do gênero (p. 540). Não gosta do “hino da liberdade”: “Para um canto entusiástico, uma voz de soprano dramático ou a de um barítono diria melhor” (p. 540).

No terceiro ato, destaca, como “obra-prima”, o monólogo de Iberê, comparando-o ao Quarteto do *Rigoletto* (p. 541). Comenta que “O quarto ato não interrompe a espantosa progressão ascendente, no interesse e valor da partitura”, destacando o dueto de Américo e Iberê, o terceto e o coro final (p. 541). Afirma que “Verdi não progrediu mais da *Aida* para o *Othelo*, do que Carlos Gomes progrediu do *Guarany* para o *Schiavo*” (p. 541-542). A crítica fala ainda da performance dos cantores, vestuários e cenários (p. 542).

Voltando a seu texto, Ernesto Senna comenta que o Imperador e a Família Real já se preparavam para a estréia da ópera, descendo da Tijuca dois dias antes, quando chegou um telegrama, de Lisboa, anunciando a morte de um Príncipe, da família dos Bragança, ocorrida no dia 26, impedindo-os de comparecer à estréia.

A Princesa ordenou então a um emissário que, após cada ato, a notificasse do que se passava no teatro: “Coube por um acaso essa honrosa incumbência ao autor dessas linhas”, explicando que foi posto “à disposição do informante um carro da Casa Imperial para a brevidade do trabalho” (p. 543-544). Por fim, comenta a recepção, dada pelo Imperador a Carlos Gomes e os presentes recebidos pelo compositor (p. 544).

Tendo terminado seu texto, Ernesto Senna transcreve oito cartas, ou apenas trechos de cartas, escritas por Carlos Gomes, que têm “como nota predominante mostrar-se reconhecido ao Imperador e à Princesa e ao seu antigo e dedicado amigo Sr. Manoel Guimarães” (p. 544), a quem as cartas foram destinadas.

Destacam-se algumas delas, pela importância de seu conteúdo: escrita em Campinas, cinco dias após a Proclamação da República, a carta de 20 de novembro de 1889, comenta o choque que lhe causou o recente acontecimento político (p. 544-545); em 12 de julho de 1895, no Pernambuco, escreve uma das frases mais citadas, de toda sua correspondência: “No Rio não me querem nem para porteiro do Conservatório” (p. 546); em 12 de agosto de 1895, na Bahia, relata o agravamento do seu estado de saúde e na última carta, de Milão, escrita em 18 de março de 1896, fala da pensão para os filhos, concedida por Campos Salles, Presidente do Estado de São Paulo (549-551).

O exemplar estudado integra o acervo da Biblioteca do IEB-USP, mas não pertenceu a Mário de Andrade. Não há indícios de que ele tenha conhecido este texto.

Dos cinco textos de “Críticas e apreciação de obras” que planejávamos estudar, somente um não foi encontrado: *O Guarany e a sua marcha triumphal no mundo culto*, de Bertoldo Nunes, publicado no Pará, em 1920, e citado apenas por Vicente Salles.

Dos quatro textos estudados, três foram publicados em 1880, motivados pelas apresentações, no Rio de Janeiro, de óperas de Carlos Gomes, executadas pela companhia lírica italiana do empresário Ferrari. *Salvator Rosa* estreou, dia 17 de agosto e a *Fosca*, dia 16 de outubro, ambas com o mesmo elenco.¹¹¹ Duas das publicações, são críticas das mesmas apresentações, embora reservem apenas pequena parte de seus textos, para comentar as atuações dos cantores e falar do evento em si, o que chega a ser incomum.

¹¹¹ GÓES, op. cit., p. 313.

A prioridade de todos os textos estudados, porém, é comentar a música de Carlos Gomes, através de um tipo de análise apreciativa de cunho subjetivo, em que o autor descreve alguns elementos musicais, dos trechos focalizados em cada ópera, emitindo sua impressão, ou seu sentimento, perante o trecho comentado. Compara-o, ou não, a outros trechos, outras obras e até mesmo, peças de outros compositores; quando os termos musicais já não alcançam, recorre a imagens da natureza e metáforas para melhor se expressar.

Há momentos-limite na cultura romântica em que a relação do *eu* com a História parece perder a sua dimensão mais abertamente social; então, o texto faz retroceder o horizonte do sentido à pura subjetividade. (...) O primeiro – e menos complexo – grau de alheamento do eu lírico em face do cotidiano e da trama social dá-se, em geral, na busca de paralelos entre sentimentos e aspectos da natureza. A metáfora romântica mais simples é sempre a que se funda sobre alguma correlação entre paisagem e estado de alma.¹¹²

É um tipo de apreciação crítica que será muito depreciada mais tarde, no século XX, quando a “análise musical” estrita passar a ser priorizada, mas sua herança ainda persiste em nossos dias, embora mais contida em seus elementos literários, sendo denominada, na área da musicologia, como “crítica literário-retórica”.¹¹³ Seu momento de maior expressão foi durante o Romantismo:

...a crítica romântica pecou talvez por *dilettantismo*, entre outros motivos porque todo o mundo creu-se autorizado a falar de música. A crítica romântica tem um tom e uma origem declaradamente literários, achando-se longe da linguagem própria do especialista ou da análise técnico-formal (...) A crítica romântica formula com freqüência seus juízos baseando-se na impressão subjetiva (...) tende a captar os elementos metafísicos e sentimentais da música mediante imagens extravagantes e abordagens audazes.¹¹⁴

¹¹² BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 243-245.

¹¹³ Cf. DUPRAT, Régis. Análise, Musicologia, Positivismo. *Revista Música*, São Paulo: Depto. de Música da ECA-USP, v. 7, 1996, p. 47.

¹¹⁴ FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versão espanhola de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. 3. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 289-290. Original italiano. (Trad. do autor).

Os demais textos, de Alfredo Bastos e de Oscar Guanabarro, não são críticas de concertos, mas pretendem ser análises das respectivas óperas, visando informar ao público as realizações cênicas e musicais, de óperas do compositor, recentemente apresentadas.

Não há como evitar a comparação, entre o texto de Guanabarro e o célebre estudo de Mário de Andrade, sobre a *Fosca*, já mencionado. Há uma diferença orgânica, que é a existência dos exemplos musicais, em notação própria, no texto de Mário de Andrade. Diferentes também são os objetivos: enquanto Mário prioriza a identificação e o estudo dos temas recorrentes, ressaltando os procedimentos musicais e algumas cenas específicas, de maior interesse dramático-musical, Guanabarro descreve os acontecimentos cênico-musicais de toda a ópera, na ordem em que se apresentam, pouco se atendo aos temas recorrentes.

Outra diferença reside na linguagem empregada, o que é natural, pois cada um deles reflete o pensamento de sua época; Guanabarro utiliza metáforas, com freqüência, apoiando-se em imagens extra-musicais, ao contrário de Mário que não as utiliza, embora externar também algumas apreciações pessoais e subjetivas.

Por fim, também há uma diferença conceitual: enquanto Guanabarro quer provar que Carlos Gomes, na *Fosca*, não se filiara à doutrina wagneriana, mas manteve-se fiel aos princípios da escola italiana, desvalorizando aquela e enaltecendo esta, respectivamente, Mário de Andrade, ao contrário, vê indício de progresso na aproximação de Carlos Gomes, a sua maneira e de forma não estrita, dos procedimentos wagnerianos. Esta é a razão mais provável de Guanabarro esquivar-se, ao longo do texto, de dar destaque aos temas recorrentes, embora os mencione obrigatoriamente.

Não apenas a *Fosca* representa um grande progresso musical sobre o *Guarany*, mas esse progresso é principalmente fruto dum esforço de Carlos Gomes, que pretendeu fazer obra já mais complexa que o melodismo

passarinheiro da ópera italiana oitocentista. Nesse esforço, Carlos Gomes pretendeu ligar-se à doutrina wagneriana do *leitmotif*, enriquecendo com isso a sua orquestra e consolidando a estrutura geral da obra.¹¹⁵

Em relação às críticas musicais românticas, Mário de Andrade deixou-nos alguns indícios de seu desagrado, como em sua “Conferência Literária”, de 1941, *Romantismo musical*, na qual, após citar apreciações musicais realizadas por Goethe e Alexandre Dumas, externa-se, de maneira bem humorada:

Bela crítica, bem romântica, que lembra aquele outro crítico profissional, dizendo das melodias de Bellini serem “como o suco das rosas de Bengala – o verdadeiro perfume da alma num beijo atirado com a ponta dos dedos”, arre!¹¹⁶

1.4 Discursos e Poliantéias

1.4.1 Discursos

1.4.1.1 Alfredo d’Escragnolle Taunay - *Homenagem a Carlos Gomes*.

Trata-se do discurso “proferido na noite de 25 de julho de 1880”, “a convite da Sociedade Congresso Militar e mandado publicar pela Diretoria do mesmo Congresso”,¹¹⁷ segundo consta, na página de rosto da publicação, que é a réplica, da sua própria capa. Encontramos um exemplar original da mesma, na Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

Alfredo d’Escragnolle Taunay (1843-1899) era carioca; formou-se na Escola Militar, em Física e Matemática. Durante a Guerra do Paraguai foi engenheiro-geógrafo do Exército, tendo vivido os episódios que retrata em *A Retirada da Laguna* (1871), livro escrito originalmente em francês. Deixou o Exército para dedicar-se à

¹¹⁵ ANDRADE, Mário de. Fosca. *Revista Brasileira de Musica*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Musica; Universidade do Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, jul. 1936, p. 262.

¹¹⁶ ANDRADE, Mário de. *Romantismo musical*. In: _____. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975, p. 65.

¹¹⁷ TAUNAY, Alfredo d’Escragnolle. *Homenagem a Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger e Filhos, 1880.

política; foi Deputado, Senador e Presidente das Províncias do Paraná e Santa Catarina.

Tornou-se grande amigo e defensor de Carlos Gomes, tendo sido o principal responsável pela pensão que o compositor recebeu, do Governo Brasileiro, durante cinco anos. Como escritor, viveu uma fase de transição, entre o Romantismo e o Realismo; sua obra mais conhecida é *Inocência*.¹¹⁸

Taunay começa exaltando o vulto de Camões, cujo terceiro centenário havia sido comemorado, alguns dias antes, no Rio de Janeiro, com rumorosas festividades (p. 3). Ressalta a necessidade de exaltar os grandes nomes da história (p. 4-5), detendo-se para falar sobre D. Pedro II (p. 6), Caxias, Osório e Rio Branco (p. 7) e por fim, Carlos Gomes, que se encontrava presente.

Recorre à imagem de alguém que sai do “fundo de estreito abismo, cercado só de trevas” e pouco a pouco vai galgando em direção a um círculo de luz, que vê muito acima, até alcançar, com as mãos, a “suspirada borda”, (...) “e sua cabeça leonina, iluminada por estranhas fulgurações, emerge do desconhecido”. (...) “Era Carlos Gomes em Milão, chegado do Brasil, filho perdido das regiões transatlânticas”. Cansado, o artista pede que lhe estendam a mão; sem encontrar ajuda vai despenhar-se, “quando um braço amigo e forte o socorre. Era o de Pedro II”. Neste momento, o texto narra que o compositor interrompeu o orador, dizendo ser verdade tudo aquilo que dissera e recebeu aplausos prolongados (p 8-9).

Comenta a receptividade das óperas de Carlos Gomes e algumas de suas características. Reconheceram-lhe o talento, com o *Guarany*, mas alguns objetaram que era “talento inculto” (...) que “tem a exuberância selvática das florestas pátrias”. O compositor respondeu-lhes com a *Fosca*, “que a ciência musical estuda com

¹¹⁸ Enciclopédia da LITERATURA BRASILEIRA. 2. ed. rev. ampl. atual. il. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 1550.

pasmo e em que pinta todas as doçuras do amor, todas as suas ferocidades, como o compreende a índole italiana”. Arrebatou o público com *Salvador Rosa* e sem descansar, “escreve *Maria Tudor*, que prende a admiração dos verdadeiros artistas” (p. 10).

Observa a “admirável diversidade” dos tipos de mulher que são personagens das óperas de Carlos Gomes, citando as principais (p. 10). Voltando ao *Guarany*, compara a cabeça do compositor a um vulcão, “de cujas lavas e até escórias saem clarões, que ofuscam”(p. 11). Carlos Gomes vencera, “mas sentia-se alquebrado”, voltando então seus “olhos para a terra em que vira primeiro a luz”. É bem recebido em Pernambuco, na Bahia, mas é na capital do Império que há “imensas manifestações” (p. 11).

No auge da “radiante alegria”, lembram-se “daqueles que são perenemente tristes”, (...) suportando “ainda as férreas cadeias da escravidão” (p. 12). A partir deste ponto, o discurso torna-se verdadeiro manifesto abolicionista, falando das conquistas até então conseguidas e enfatizando que “devemos sem cessar cuidar do mal que ainda nos vexa, nos atormenta e também nos oprime”(p. 13).

No ponto culminante do evento, o orador anuncia, dirigindo-se ao compositor, que é chegado o “momento mais comovedor das manifestações”. Há um escravo presente e a Carlos Gomes será dada a “chave de ouro que vai abrir-lhe as portas da liberdade”. Um comentário, entre parêntesis, da mesma forma em que são indicados os momentos de aplausos, narra que “o orador entrega ao maestro a carta de liberdade do escravo Januário” (p. 14).

As últimas palavras de Taunay são utópicas, exprimindo a crença de que a libertação daria ao escravo, como consequência imediata, sua inclusão na sociedade, na condição de cidadão, desfrutando da “tão sonhada igualdade” (p. 15).

O discurso de Taunay voltou a ser publicado, em *Dous Artistas Máximos*, de 1930, livro já citado algumas vezes nos estudos anteriores, sobretudo nos textos referentes às *Ephemerides de Carlos Gomes*, de André Rebouças e *Algumas Cartas de Carlos Gomes ao Visconde de Taunay*. Pode-se afirmar, com segurança, que Mário de Andrade conhecia o discurso, pois a primeira das obras citadas integrava sua biblioteca e, no *Fichário Analítico*,¹¹⁹ há referências a ela.

1.4.1.2 Tobias Barreto - A. Carlos Gomes.

A. Carlos Gomes é o título de um breve discurso de Tobias Barreto, proferido em 10 de julho de 1882, numa festa, em homenagem ao compositor que se achava presente, visitando o Pernambuco. Nos dois textos bibliográficos que tomamos como fontes de referências, de Luiz Heitor e Vicente Salles, o discurso é citado como integrante do quarto volume das *Obras Completas*, de Tobias Barreto, publicadas em 1926, portanto fora do período que estudamos.

Encontramo-lo, porém, em *Um Artista Brasileiro*, de Sílio Boccanera Junior, de 1913, obra já estudada em nosso trabalho e desta vez, ao contrário de quase todos os textos que buscamos estudar em suas publicações originais, usaremos a transcrição de Boccanera.¹²⁰

Tobias Barreto de Meneses (1839-1889) era sergipano, mulato, de origem humilde. Estudou latim com um padre da cidade de Estância e aos 18 anos, já era professor da matéria. Estudou Filosofia, na Bahia e Direito, no Recife, tornando-se professor da Faculdade de Direito onde estudou. Aprendeu a língua alemã sozinho e passou a escrever alguns livros nesta língua, tornou-se conhecido na Europa.

¹¹⁹ Série: Manuscritos Mário de Andrade – *Fichário Analítico*. Fundo Mário de Andrade – IEB/USP, n. 2763.

¹²⁰ BARRETO, Tobias. A. Carlos Gomes. In: BOCCANERA, Sílio. *Um Artista Brasileiro*. Bahia: Typ. Bahiana, de Cincinnato Melchiades, 1913, p. 97-101.

Iniciou a chamada “Escola de Recife”, da qual era, “chefe e inspirador”, segundo Hermes Lima. É autor de vários livros e também foi político, defensor da abolição e republicano, além de poeta e notável orador. Músico amador, cantava e tocava violão, acompanhando seus próprios versos improvisados.¹²¹

Não é um texto encomiástico, como a maioria daqueles que constituem os discursos, as poliantéias e mesmo obras de outra natureza. Tampouco deixa de reconhecer o valor de Carlos Gomes e o merecimento das homenagens que ele recebia naquele momento, mas Tobias Barreto faz crítica sutil, aos exageros da própria linguagem literária empregada, dando valor à “verdade moderadamente expressa” e revela-se um observador realista e profundo da condição brasileira.

Ninguém compreende melhor do que eu a significação e importância dos aplausos derramados sobre a cabeça do ilustre compositor, como também, mais do que eu, não há quem sinta a necessidade de ver a nação inteira, esta grande águia, que vive aliás em perpétuo choco, reunir-se no pensamento de uma glória comum, qual é a posse de uma notabilidade artística, e deste modo manifestar-se ao mundo debaixo de outra forma, que não a de um simples *conceito geográfico*, e por alguma coisa de mais do que gestos e atitudes de uma superioridade, que ela de fato não tem.¹²²

Por duas páginas e meia, o autor mostra-se relutante em fazer mais um discurso, como tantos outros, em homenagem ao compositor: “O vocabulário dos predicados pomposos, o tesouro dos epítetos ornantes está esgotado; que posso mais dizer?” (p. 97) Enquanto discorre, em busca da forma de expressão ideal, cita alguns autores, destacando algumas palavras de Lessing: “...o maior louvor que podemos tecer a um artista é esquecermo-nos dele, absorvidos pela contemplação da sua obra”(p. 99). Por fim, decide aplicar estas palavras “ao nosso compositor”.

Afirma ter chegado o momento de esquecer sua pessoa, já tão louvada, e homenagear uma de suas obras, mas não obra musical, e sim “um produto muito mais brilhante, porque é um ato humanitário, porque é a liberdade, em seu nome e

¹²¹ MENEZES, op. cit., p. 97.

¹²² BARRETO, op. cit., p. 98.

por sua causa, restituída a dois infelizes” (p. 99). Explica que, após tanta glorificação, “uma grande porção da classe comercial do Recife” decidiu convertê-lo em “pretexto e ocasião de um ato generoso”. Chega a afirmar que suas obras musicais serão esquecidas, depois de muitas gerações, “mas este quadro, como quaisquer outros semelhantes, que se executem por vossa causa, nunca será esquecido”(p. 100).¹²³

É pouco provável que Mário de Andrade conhecesse o discurso de Tobias Barreto, antes de 1922, a não ser por intermédio do livro de Boccanera que, por sua vez, é improvável que fosse de seu conhecimento, até então. Depois desta data, o discurso foi reproduzido em outras publicações, entre elas, o quarto volume das *Obras completas* do autor, que é citado nas obras bibliográficas de referência. Mário de Andrade não possuía este volume, mas o primeiro, que traz as poesias de Tobias Barreto, obra que integra o acervo do IEB-USP.

1.4.1.3 José Lino da Justa - Discurso pronunciado pelo Dr. José Lino da Justa, orador oficial do “Centro Litterario”, na sessão funebre consagrada a Carlos Gomes. Publicado em 1896, no Ceará, este discurso não possui título específico. Em seu lugar, Luiz Heitor e Vicente Salles reproduzem os dizeres estampados, na parte superior da página de rosto da publicação, prática que também adotamos.¹²⁴ O exemplar estudado encontra-se, na Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

¹²³ Em nota introdutória ao discurso de Tobias Barreto, Boccanera menciona que, na festa em que o discurso foi proferido, foram libertadas “duas crianças escravas”, em homenagem ao compositor. BOCCANERA, op. cit., p. 96.

¹²⁴ JUSTA, José Lino da. *Discurso pronunciado pelo Dr. José Lino da Justa*: orador oficial do “Centro Litterario”, na sessão funebre consagrada a Carlos Gomes. Fortaleza: Typ. Studart, 1896.

José Lino da Justa (1863-1952) era cearense; diplomado em medicina, foi colaborador de diversos jornais de seu Estado, tornando-se conhecido também como orador e conferencista. Foi fundador do Centro Literário de Fortaleza.

O discurso tem longa introdução, (p. 3-6) na qual o orador enaltece a função da música nas antigas civilizações. Na Grécia, a música teve um lugar superior entre todas as artes; entre os Hebreus, cita o episódio da trombeta de Jericó; os árabes combatiam “ao som de cimbales”. Por fim, chega a Shakespeare que dizia: “o homem que não tem no espírito música nenhuma, (...) é capaz de traição e de injustiça, porque os movimentos de sua alma são lentos e mornos como os movimentos da noite”(p. 6).

A partir deste ponto, começa a falar de Carlos Gomes, da sua “tendência irresistível e inata para a *arquitetura dos sons*”(p. 8), da saída de Campinas “numa noite silenciosa e triste” (p. 8), até citar suas óperas, omitindo *Maria Tudor*. Detém-se pouco mais no *Guarany* e quando fala da *Fosca*, começa a revelar suas preferências musicais. Classifica-a como “uma obra mais científica, (...) pois se aproxima da verdadeira escola chamada de Wagner, ou alemã, que já é a dominante e será incontestavelmente a música do futuro”(p. 9).

Critica a escola *Italiana*, que “vai caindo num segundo plano para dar lugar à música como ela deve ser,...”(p. 9). Destaca os “3 grandes vultos” da história da música: Berlioz, Weber e Beethoven, passando a falar de cada um deles. Chama a atenção sobre um episódio, das *Memórias de Hector Berlioz*, que relata sua descoberta da “verdadeira beleza”, ao assistir a uma representação de *Hamlet*, estabelecendo possível analogia: “Não teria influído também no espírito de C. Gomes (sic) a leitura do romance de Alencar para a concepção melodiosa da primeira ópera, que compôs – o *Guarany*?”(p. 11)

Pede perdão pela franqueza, lançando uma pergunta que aflige a muitos, até os dias atuais, em especial nossos wagnerianos:

Se o nosso maestro, em lugar de ter fixado sua residência na Itália, ao lado de Verdi, tivesse seguido para Alemanha, (...) as suas óperas, (...) teriam, sem dúvida, uma fama mais universal. (...) Livre da escola italiana, (...) C. Gomes nos daria outro *Guarany*, com mais naturalidade, com mais colorido.¹²⁵

O orador continua a ver defeitos na escola italiana, na qual não compreende “3 figuras exprimindo 3 sentimentos opostos na mesma frase musical”, exaltando a orquestração, que é hoje, “o grande nervo sensitivo das partituras” (p. 12).

Já na parte final do discurso, faz longas reflexões sobre a *Sinfonia Pastoral*, de Beethoven (p. 12-14) e sobre *Haroldo na Itália*, de Berlioz (p. 14-15), restando pouco espaço para sua conclusão, na qual se apercebe, com certo constrangimento, do próprio rumo tomado. Tentando remediar, afirma que esta é “a verdadeira orientação da música moderna”, mas espera que seus “últimos conceitos” não tragam “uma sombra a empanar o mérito do nosso primeiro maestro – glória genuína e puríssima da nossa Pátria” (p. 15).

É muito pouco provável que Mário de Andrade tivesse conhecimento deste discurso. Ele não se encontra em sua biblioteca e pelas informações existentes, nas obras bibliográficas de referência, não foi novamente publicado.

1.4.1.4 Luigi Chiaffarelli - *Carlos Gomes*.

A publicação é de 1909,¹²⁶ trazendo, em sua página de rosto, a seguinte informação: “Primeira conferência realizada a 15 de Fevereiro de 1909 no salão “Carlos Gomes” de S. Paulo, em benefício da estátua do grande maestro brasileiro por Luigi Chiaffarelli”. A publicação é citada por Vicente Salles, em sua *Bibliografia*

¹²⁵ JUSTA, op. cit., p. 11.

¹²⁶ CHIAFFARELLI, Luigi. *Carlos Gomes*. São Paulo: Duprat, 1909.

Brasileira de Antônio Carlos Gomes, mas não por Luiz Heitor, na *Bibliografia Musical Brasileira*.

Luigi Chiaffarelli (1856-1923) era italiano e veio para o Brasil, em 1883, após realizar estudos de piano, em seu país natal e na Alemanha. Nos quarenta anos em que viveu no Brasil, tornou-se o mais célebre professor de piano que tivemos, tendo entre seus alunos: Guiomar Novaes, Souza Lima e Antonieta Rudge. Foi também ensaísta e lutou pela difusão da música em São Paulo, onde viveu, organizando sociedades artísticas e promovendo concertos.¹²⁷

O orador evoca sua mocidade, o tempo em que se dedicou ao estudo da língua e cultura chinesas, para estabelecer analogia com a “língua peculiar” que os músicos falam, da qual, poucas pessoas, de outras áreas, “têm conhecimentos profundos”. Critica pessoas que falam sobre música “sem nenhum preparo”, afirmando que “a música é uma arte e uma ciência”.

Como arte, pertence a todos, sem distinção, mas como ciência, é “privilégio de um resumido número de estudiosos”(p. 3-5). Cita a psicologia musical, ciência recente, para “fixar uma verdade: há música para todas as nações, para todos os homens, para todos os gostos”(p. 5).

Ao falar sobre a necessidade dos músicos promoverem o “progresso artístico”, o aumento do número de adeptos, mesmo que seja lento o processo de aprendizagem musical, chega até Carlos Gomes.

A natureza, por seus caprichos imperscrutáveis, às vezes abrevia aparentemente os processos da evolução e joga ao mundo surpreendido filhos prediletos como Antonio Carlos Gomes.¹²⁸

¹²⁷ MARIZ, Vasco. *Dicionário Bio-Bibliográfico Musical: Brasileiro e Internacional*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1948, p. 53-54.

¹²⁸ CHIAFFARELLI, op. cit., p. 6.

Comenta o processo recente de nacionalização musical, em alguns países da Europa, algumas vezes feito por músicos estrangeiros, como Rossini e Meyerbeer, na França, afirmando que a ópera italiana “consegue manter-se gloriosa”, mesmo com a admiração do mundo voltada para a ópera wagneriana. Insiste que a ópera italiana tem adeptos “fervorosos”, até na Alemanha.

A facilidade é a sua característica primordial. Os povos indo-europeus apoderaram-se, de preferência, das toadas italianas. Os compositores de óperas italianas encontram as melodias simples, fluentes, fáceis de recordar, embora não isentas das inevitáveis trivialidades inerentes ao gênero, nas auras encantadoras da sua terra, e todos, (...) repetem embevecidos “as árias” do jardim da Europa.¹²⁹

O Brasil, diz ele, é uma “província musical da Itália”, como o foram muitos outros países da Europa, no passado, citando Mozart como exemplo, “o mais italiano de todos os gênios alemães”, que nasceu “músico dramático italiano”, assim como Marcos Portugal e Carlos Gomes (p. 8). Nas cidades brasileiras e em toda a América, a atividade musical baseava-se na música italiana. Por fim, estabelece parentesco entre as “melodias luso-espanholas”, que chegaram até o Brasil, e as “toadas do sul da Itália”; ambas “têm a mesma origem oriental”(p. 8-9).

Discorre sobre a trajetória brasileira de Carlos Gomes e ressalta a “clarividência” de Pedro II, que o enviou à Itália e não à Alemanha, emitindo sua bem-humorada opinião sobre este assunto, discutido à exaustão até hoje.

Imaginal por um instante que Carlos Gomes, o intérprete nato das aspirações da sua pátria, fosse entregar na Germânia as fortes asas do jovem condor-poeta às tesouras afiadas de algum pedante das cinco espécies de contraponto, de algum autor do milésimo novo tratado de harmonia! Depois de uma tão bárbara, ou, digamos, de uma tão civilizadora operação, como teria feito o livre Carlos Gomes para lançar a fulgurante profonia do *Guarany*?¹³⁰

¹²⁹ CHIAFFARELLI, op. cit., p. 7.

¹³⁰ CHIAFFARELLI, op.cit., p. 9-10.

Ao falar da trajetória do compositor, na Itália, o texto adquire significado especial, pois também é o testemunho, de um legítimo italiano, sobre o verdadeiro sucesso de Carlos Gomes naquele país, muitas vezes contestado por seus detratores, no Brasil. O orador dá a real dimensão do sucesso “ruidoso” do *Guarany*, “que ficou gravado com traços indelévels nos anais da música teatral”. Lembra-se que “milhares de bandas musicais, municipais e particulares e as cem bandas militares da Itália” tocam quase diariamente a protofonia do *Guarany* (p. 11-12).

É interessante seu ponto de vista, sobre as razões da fácil comunicabilidade do compositor com o público.

Um artista pode tornar-se senhor de regras de ordem, de harmonia, de contraponto, de instrumentação. Aquilo que não se aprende, porém, é a “força indômita”, é aquele impulso prepotente que levava Carlos Gomes a externar o que o emocionava e que era o mesmo que sentia a parte da humanidade à qual pertencia e da qual era o porta-voz, o intérprete. O músico que traduz as aspirações daqueles que o cercam, *ipso facto* os agrada.¹³¹

Começa então longa reflexão sobre vários aspectos da atividade musical, reconhecendo a ausência, nas “tradições teatrais latinas”, de alguns elementos presentes na ópera wagneriana, como “profundidade”, “vastidão de estrutura”, “complexidade do organismo”, porém, em contrapartida, sobeja “a vida, o calor, o movimento dramático, a facilidade, a rapidez e principalmente a comunicabilidade” (p. 12). Vê, em Carlos Gomes, “notáveis qualidades colorísticas”, “o condão da evidência nas situações” e “a clareza cristalina” (p. 13).

À parte do público que não se preocupa com os “problemas da arte musical” e sua evolução, denomina de “desprevenidos”, frisando que isto não significa que sejam ignorantes e cita, entre eles, importantes personagens.

Faz interessante comparação entre a evolução da música alemã, francesa e italiana; detém-se no drama musical wagneriano e destaca suas qualidades,

¹³¹ CHIAFFARELLI, op. cit., p. 12.

associando-o ao progresso, mas reconhece que sua aceitação é um pouco lenta (p. 14-15).

Comenta que a ópera é campo fértil para a crítica musical subjetiva, muitas vezes feita por literatos; prevê sua extinção e substituição, pela “crítica musical científica” (p. 15-16).

Volta a falar de Carlos Gomes, da “extraordinária rapidez” com que, em apenas “quatro anos e dois dias, (...) deu ao teatro o *Guarany*, a *Fosca* e o *Salvador Rosa*” (p. 16). Tomando como exemplo vários compositores que enfrentaram dificuldades financeiras, ressalta a difícil situação em que viveu Carlos Gomes. Em seus argumentos, cita um dos textos estudados em nosso trabalho, que teria sido publicado, em *O Estado de São Paulo* e depois reproduzido, na *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes*, de Campinas, em 1908, por Leopoldo Amaral.

De além-túmulo, a voz autorizada de André Rebouças revelou cruamente, através do seu “Diário”, as penúrias em que viveu o nosso maestro. Maiores angústias nos revelariam as cartas de Carlos Gomes a seu irmão Sant’Anna Gomes, se este as não houvesse incinerado para poupar talvez vexames à pátria. E Deus sabe se se (sic) gastaram rios de dinheiro com o Teatro Lírico no Rio e em S. Paulo! (...) Devemos honrar os artistas estrangeiros, mas devemos primeiro olhar para os santos de casa, os quais, se em algumas noites de grande festança nadam em mares de luz, em todo o resto do ano em vão esperam o presentezinho de um círio de dez tostões.¹³²

O orador põe-se a fazer nova reflexão, desta vez sobre a vida musical brasileira, atendo-se pouco mais no comportamento do nosso público de concertos. É interessante testemunho dos costumes e características da época. Inicialmente, identifica a existência de “alguns hábitos terríveis de resistência ao desenvolvimento das artes”, acrescentando que o gosto pela música de concerto não se desenvolve rapidamente. Cita vários nomes de concertistas que não lograram atrair público “correspondente aos foros da nossa cidade”.

¹³² CHIAFFARELLI, op. cit. p. 17-18.

Mesmo para as companhias líricas européias não há público suficiente, quando ousam repetir a mesma ópera mais vezes, sendo obrigadas a trazer muitos títulos diferentes, ao Brasil, por temporada. Em compensação, os circos, cafés-concertos e cinematógrafos “andam abarrotados”, contrariando a crença que “os paulistas não saem de casa à noite, por causa do sereno”. Cita os nomes de várias sociedades promotoras de concertos, do Rio e São Paulo, que não sobreviveram e comenta que o público reserva as “ovações mais quentes”, para os “trechozinhos (sic) mais leves”.

O orador anseia pelo dia em que “poderemos ouvir com prazer as belezas” das obras de vários autores, tal como acontece na Alemanha e outros países da Europa, lamentando não termos “teatros subvencionados”, que obriguem as companhias a montar “as óperas do nosso primeiro músico dramático”, de forma conveniente (p. 18-20). “Se houvesse a subvenção”, afirma, muitos trechos das óperas de Carlos Gomes tornar-se-iam populares, passando a citar numerosos trechos de cada uma das óperas e alguns de seus melhores intérpretes. Ao comentar alguns trechos da ópera *Condor*, pergunta aos seus ouvintes: “Quem a conhece?” (p. 20-21)

Propõe que se estude a “psicologia interessante” das óperas e personagens de Carlos Gomes, que se faça o estudo comparativo, entre a *Fosca* e a *Gioconda*, de Ponchielli, deixando para sua conclusão, a discussão sobre a “calúnia de olhos vinhos” que afirma: “Carlos Gomes é italiano!”

Como argumento contrário, cita nomes de vários compositores importantes que trabalharam em países estrangeiros, ou compuseram músicas, em estilos nacionais diferentes de seus países de origem, sem que, por isto, fossem “menos honrados pelos seus patrícios”.

Conclui a palestra afirmando que a profonia do *Guarany* atinge a alma de todos os brasileiros, “de velho monarquista ou de jovem republicano”, de maneira tal que, tanto a *Marselhesa*, quanto o *Hino a Garibaldi*, não conseguem fazê-lo a seus respectivos povos (p. 22-23).

Após o texto do discurso, a publicação traz, como adendo, a reprodução de um artigo do *Jornal do Comércio* que esclarece o episódio do pedido de pensão para Carlos Gomes, feito pelo Visconde de Taunay, na Câmara dos Deputados, em 1873 (p. 23-25).

Embora não tenhamos encontrado um exemplar desta publicação, entre os pertences de Mário de Andrade, na Biblioteca do IEB-USP, nem qualquer referência a ela, no *Fichário Analítico*, é muito provável que a conhecesse, em razão da proximidade temporal e geográfica entre ambos.

1.4.1.5 José Eustachio de Azevedo - *O Piano de Carlos Gomes*.

O discurso integra o livro, do mesmo autor, que tem por título, *Bellas Artes (Palestras Litterarias)*.¹³³ O livro discorre sobre as artes: Arquitetura, Escultura, Pintura, Música e Poesia. Na parte em que se ocupa da Música, há breve referência a Carlos Gomes: “O *Guarany* é um turbilhão de harmonias que nos fala da Pátria...Carlos Gomes transfigura-se em titã nessa partitura grandiosa!”(p. 27) José Eustachio de Azevedo (1867-1943) era paraense. Foi poeta, romancista, teatrólogo, contista, jornalista e tradutor.¹³⁴

¹³³ AZEVEDO, José Eustachio. *O Piano de Carlos Gomes*. In: *Bellas Artes: Palestras Litterarias*. Belem: Livraria Carioca Editora, [s.d.], p. 77-82.

¹³⁴ Enciclopédia da LITERATURA BRASILEIRA. 2. ed. rev. ampl. atual. il. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 299.

O *Piano de Carlos Gomes* ocupa as páginas finais do livro e seu título é seguido por uma inscrição que esclarece sua origem, data e propósito: “Fantasia lida na sessão cívica da Associação da Imprensa, a 16 de setembro de 1917” (p. 77). O exemplar utilizado neste estudo pertence à Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

Ao lembrar-se de que Carlos Gomes “deu nome artístico ao Brasil” (p. 77), o orador relata o encontro de Ettore Bosio, “um filho da formosa Itália” e Corbiniano Vilaça, “filho do Brasil – o país das maravilhas naturais”,¹³⁵ no salão de honra do Teatro da Paz, em Belém, quando puseram-se a olhar os bustos que ali estão e “deram de cheio com o de Carlos Gomes,...”(p. 78)

Começaram a recordar suas óperas – o autor cita diversos trechos delas – até que se lembraram do piano de Carlos Gomes. Perguntaram por ele a um guarda do Teatro que os levou, através de corredores e escadas, até “uma pequenina porta na caixa do teatro”. Lá estava o piano,

Num cubículo esconso, insuficiente quase para a reclusão do condenado, sem janelas, sem luz, numa atmosfera viciada e úmida, jazia – silenciosa, retraída, empoeirada, aquela relíquia histórica!¹³⁶

¹³⁵ Ettore Bosio (1862-1936), nascido na Itália, foi compositor, regente, pianista, violoncelista, professor e escritor. Conheceu Carlos Gomes e tornou-se seu admirador. Veio para o Pará com uma empresa lírica, onde permaneceu até sua morte, exercendo importante papel na vida cultural local. Corbiniano Vilaça (1873-1967), paraense, foi para Paris estudar pintura e tornando-se grande amigo de Francisco Braga, estudou canto e fez uma grande carreira, tornando-se um dos cantores mais conhecidos no Brasil. Fonte: SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 2. ed. rev. e aum. Belém: Secult;Seduc;Amu-PA, 2007.

¹³⁶ AZEVEDO, op. cit., p. 79-80.

As teclas estavam desordenadas, “já sem marfim” e o instrumento não emitia qualquer som, até que, na parte extrema do teclado, ouviu-se um som. Neste momento o orador dá vida e voz ao piano que os agradece, por “terdes aberto a porta desta clausura que me sufocava e que eu não mereci” (p. 80).

O instrumento passa a falar de si, dizendo que fora doado ao compositor, pela comissão da Exposição Internacional de Chicago; acompanhou Carlos Gomes até Milão e depois veio com ele para o Pará. Após a morte do compositor, “começou o meu Calvário...”(p. 80-81). O piano pede que digam a Lauro Sodré, “um dos maiores protetores e admiradores de meu grande amigo”, que ele está ali, “agonizante” e que lhe dêem “um repouso condigno da memória do Grande Morto”(p. 82). O orador termina seu discurso dizendo:

Lauro Sodré ouviu a súplica dolente. O piano de Carlos Gomes ali está: sua nova morada será esta, no recinto da Arte, nos salões elegantes da Associação da Imprensa do Pará. Salve, Carlos Gomes! Bendito sejas, Lauro Sodré!¹³⁷

É bem pouco provável que Mário de Andrade tivesse conhecimento deste texto que não se encontra em sua biblioteca, no IEB-USP

1.4.2 Poliantéias

1.4.2.1 EVOLUÇÃO – A. *Carlos Gomes*.

A revista EVOLUÇÃO dedicou um número a Carlos Gomes,¹³⁸ publicado em 1880. O exemplar, que tivemos em mãos, pertence ao acervo da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. A publicação, uma poliantéia, foi realizada com muito cuidado e capricho; sua capa é emoldurada por um desenho que sugere as bordas da cortina de um palco, com uma lira, entre louros, na parte superior,

¹³⁷ AZEVEDO, op. cit., p. 82.

¹³⁸ EVOLUÇÃO. A. Carlos Gomes. Rio de Janeiro: jul. 1880, Typ. Central.

seguida pela inscrição: A. Carlos Gomes/A Redação da Evolução/local/data e editora.

Não foi possível obter qualquer informação desta revista, nem em Nelson Werneck Sodré, que menciona revista homônima, mas de Recife, nem nos Anais da Biblioteca Nacional que cita, EVOLUÇÃO, um “órgão conservador”, do Rio de Janeiro, porém somente em 1886.¹³⁹ “A Evolução a Carlos Gomes” é o que vem escrito, na parte superior de cada página e a introdução revela que a publicação foi realizada para comemorar a volta de Carlos Gomes, dando-lhe as boas-vindas: “Voltas à Pátria a retemperar as forças ... Vens buscar novas inspirações sob este nosso céu de safiras e esmeraldas ... Bem vindo sejas!” (p. 1)

O primeiro artigo, assinado por Cavalcanti Villela, é um discurso inflamado que compara fatos e personagens, da história da humanidade, a fatos da vida de Carlos Gomes e a si próprio, percorrendo longo período, desde Alexandre, o Grande, locais como Babilônia, Pérsia, Egito, até chegar a Colombo. Durante quatro páginas, o nome do compositor não é diretamente mencionado nem uma só vez, embora seja o personagem central do discurso. Nas últimas linhas é que o orador dirige-se a ele: “Com o *Guarany* tiveste a consagração do gênio, com a *Fosca* a consagração da arte” (p. 4).

O que vem depois é uma poesia, de F. Silva, *A Carlos Gomes* (p. 5-6), seguida por *Carlos Gomes e a Itália*, de Luiz Gonzaga, o único artigo da publicação que tem propósito informativo, relatando fatos da vida do compositor, com enfoque encomiástico. Fala de seus êxitos, na Itália, descrevendo alguns acontecimentos específicos. Ressalta que “os florentinos, deixando de parte o patriotismo banal,

¹³⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 372; ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL: Catálogo de jornais e revistas do Rio de Janeiro (1808-1889). Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, v. 85, 1965, p. 52.

preferem *Salvator Rosa* ao *Trovador...*”, remetendo, em nota de rodapé, à *Gazetta Musicale di Milano*, de 3 de novembro de 1877, para justificar sua afirmação (p. 7).

Descreve um episódio, acontecido em Turim, especificando data e local, em que a ópera *Forza del Destino* foi vaiada e no lugar do “bailado de *Nana Sahib*”, foi apresentado o terceiro ato do *Guarany* “que foi a salvação da empresa” (p. 8). Justifica os insucessos da *Fosca* e *Maria Tudor*, destaca o êxito de *Salvator Rosa* e termina o artigo afirmando que a Itália ama Carlos Gomes; suas quatro óperas são “degraus para subir à imortalidade” (p. 9).

A *Carlos Gomes*, de Alfredo Paiva, é o próximo texto; trata-se de pequena homenagem ao compositor, (p. 9) que vem seguida de duas poesias, ambas com seu nome como título, da autoria de Estellita e Lauro Barreto (p. 10). Mais um texto, *A Carlos Gomes*, de Julio de Aquino: um discurso laudatório, mas breve (p. 11-12).

A poliantéia chega ao seu final, trazendo mais duas poesias, uma de Lucio Alvim (p. 12-13), outra de Dias da Rocha (p. 13), novamente com o nome do compositor por título, e uma breve saudação ao homenageado, *Carlos Gomes*, de autoria de Francisco P. Leal (p. 14).

1.4.2.2 AZA -NEGRA

Este foi um periódico semanal, de Recife, que existiu durante alguns meses, no ano de 1882. Seu número 14, de 4 de julho, foi inteiramente dedicado a Carlos Gomes. A *Bibliografia Brasileira de Antônio Carlos Gomes*, de Vicente Salles, acusa a existência de seis poliantéias, publicadas no espaço de um mês, na mesma cidade e ano, todas elas homenageando, exclusivamente, o compositor.

Havia dupla motivação para tudo isto, conforme os próprios textos denunciam: a presença do compositor naquela cidade, junto com a companhia italiana de óperas

que trazia, entre seu repertório, *Salvator Rosa* e a comemoração do seu aniversário, na data de 14 de junho, de acordo com os textos biográficos existentes até então.

O acesso aos poucos exemplares remanescentes destas poliantéias é difícil, o que só pode ser feito, na Biblioteca Pública Estadual e, em alguns casos, também no Arquivo Público Estadual, ambos de Recife, de acordo com as informações da *História da Imprensa de Pernambuco*, de Luiz do Nascimento, reproduzidas por Vicente Salles.

Optamos por recorrer novamente ao precioso livro de Sílio Boccanera Junior, *Um Artista Brasileiro*, que reproduz o texto integral da poliantéia AZA-NEGRA,¹⁴⁰ tornando assim possível o estudo de pelo menos uma das publicações que surgiram naquela ocasião. Para complementar as informações, obtivemos um exemplar do volume, da obra de Luiz do Nascimento, acima referida, que se ocupa das mesmas poliantéias.

O número especial dedicado a Carlos Gomes trazia, à primeira página, um retrato do compositor, “um magnífico trabalho a craion, (...) em litogravura,” e abrindo a página seguinte, um “artigo redacional alusivo ao aniversário natalício do grande maestro brasileiro”.¹⁴¹ O artigo principia fazendo analogia entre a volta triunfal, à “capital do mundo”, dos grandes chefes guerreiros romanos e a volta dos que são “uma glória para a Pátria”(p. 83).

Cita os nomes das óperas de Carlos Gomes, inclusive uma que não foi concluída, *Palma*, e afirma que está pagando uma “dívida de gratidão àquele que hoje se apresenta à sua Pátria, coberto de glórias e de louros”(p. 84).

¹⁴⁰ AZA-NEGRA. Recife, 4 jun. 1882. In: BOCCANERA, Sílio. *Um Artista Brasileiro*. Bahia: Typ. Bahiana, de Cincinnato Melchiades, 1913, p. 83-88.

¹⁴¹ NASCIMENTO, Luiz do. *História da Imprensa de Pernambuco: 1821-1954*. Recife: Editora Universitária – UFPE, 1972, v. 6, p. 122.

A parte seguinte ressalta sua data de nascimento, “por certo uma das mais felizes para o Brasil” e resume alguns acontecimentos da sua juventude, até a viagem para o Rio de Janeiro (p. 84). Para concluir, fala das óperas brasileiras, da ida para a Itália, o “país das artes”, onde evoluiu até tornar-se o “gênio admirado de todos”, saudando “este Vulto Venerando” em nome do *Jornal* (p. 85).

É interessante observar que a natureza da publicação não era esta, séria e solene, sendo sim repleta “de matéria chistosa”, segundo Luiz do Nascimento que cita o seu “artigo-programa”, assinado por Mefistófeles: “O fim deste pequeno jornal é beliscar, porém de maneira que não inflame a pele do próximo”.¹⁴² O autor cita também os nomes dos principais colaboradores e editores do jornal, quase todos apenas pseudônimos. Neste número especial, dedicado ao compositor, a maioria dos autores identifica-se com seus próprios nomes.

Começam então as poesias: *Carlos Gomes*, de Pedro Jacques; *Ao Gênio Musical*, de Gonçalves Lima; *Apoteose*, de Filinto Bastos; *Ao Maestro Carlos Gomes*, de C. V., que Luiz do Nascimento identifica como Carneiro Vilela e *Ao Artista-Gênio – Carlos Gomes*, de S. B., que permanece não identificado. Deve-se acrescentar que Nascimento ainda cita outro autor, Henrique Azevedo, que não consta do texto reproduzido por Boccanera, levantando a suspeição de que possa estar incompleto.

1.4.2.3 REAL ACADEMIA DE AMADORES DE MUSICA - *Homenagem à memória de Carlos Gomes*.

A entidade de Lisboa publicou sua *Homenagem...*, em 1897,¹⁴³ que é, ao mesmo tempo, uma poliantéia, dedicada ao compositor, e o programa de um

¹⁴² NASCIMENTO, op. cit., p. 121-122.

¹⁴³ REAL ACADEMIA DE AMADORES DE MUSICA: *Homenagem à memória de Carlos Gomes*. Lisboa: Typ. da Cia. Nacional Editora, 1897.

“Sarau”, em sua memória. A edição é luxuosa, trazendo uma foto de Carlos Gomes, na página anterior ao início do texto, separada do mesmo por uma folha em papel japonês. O exemplar utilizado neste estudo pertence à Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, estando em bom estado de conservação.

O primeiro texto da poliantéia é um ensaio biográfico de Carlos Gomes, assinado por Ernesto Vieira, de dimensões comparáveis a alguns textos biográficos já estudados: seis páginas ! (p. 5-11) O autor opta por uma das datas de nascimento do compositor, 13 de julho de 1839, comentando, em rodapé, a existência de outras possíveis datas.

É interessante como as publicações portuguesas costumam estabelecer laços de sangue, entre o compositor e Portugal.¹⁴⁴ Aqui, ao falar de seu pai, afirma que ele era “oriundo de família portuguesa”(p. 5). A referência do autor é o texto de Guimarães Junior, mencionado como autor de “um folheto” com a biografia do compositor. Notam-se algumas curiosas diferenças, como por exemplo, a sutil alteração no nome da mais célebre das modinhas que se torna, *Tão longe de ti distante* (p. 6), ou a decisão de ir-se embora, para o Rio, que ganha maior significado literário: “O gênio quebrava as algemas e alava a cumprir seu destino”(p. 6).

Na apreciação das obras, surgem enfoques que merecem atenção. Já na Itália, os milaneses surpreenderam-se com a “música espontânea, fácil, abundante da mais pura melodia italiana, escrita por um forasteiro pouco antes saído dos sertões da América”(p. 8). Mais adiante: “O *Guarany* é com efeito uma das mais brilhantes óperas do repertório italiano, modelada principalmente nas formas da segunda maneira de Verdi;”(p. 9)

¹⁴⁴ O conceituado periódico português, *Amphion*, dedicado às artes, na seção necrológica que anuncia a morte de Carlos Gomes, dias depois do acontecimento, resume sua biografia, dizendo que “era filho de pais portugueses”. AMPHION. Lisboa, n. 18, ano 10, 3. série, set. 1896, p. 143.

Notícia a execução desta ópera em Lisboa, em 1880, com “ótimo efeito”, e comenta o fracasso da *Fosca*.” Com isto se prova quanto é variável a opinião dos homens, e a que excessos conduz o espírito do facciosismo, assim na arte como na política” (p. 10).

Por fim, fala da última visita do compositor a Lisboa, dois anos antes, quando recebeu homenagens da Real Academia dos Amadores de Música e conclui: “O nome de Carlos Gomes é hoje a maior glória musical do Brasil. Exaltar essa glória é um dever para os filhos de Portugal” (p. 11).

Na seção seguinte, há diversas poesias, começando com *Além, no etéreo mundo...* (à memória de Carlos Gomes), de Luiz Guimarães (Junior), que viveu seus últimos dias em Portugal (p. 13). Em seguida, *Divinização* (à memória do maestro brasileiro Carlos Gomes), de Thomaz Ribeiro, com uma nota ao final: “Ao recitar os últimos quatro versos ouve-se em surdina música do *Guarany*” (p. 15-16). *Supremo encanto!*, de Bulhão Pato (p. 17), *Elegia*, de Henrique Lopes de Mendonça (p. 19-20) e *A Carlos Gomes*, de Fernandes Costa, único autor que tem seu nome em negrito (p. 21-23), terminam a seção de poesias.

O que vem em seguida é o “Programa do Sarau em homenagem à memória do maestro brasileiro Carlos Gomes, em 5 de abril de 1897, às 8 ½ horas da noite, no Salão da Trindade”. Na primeira parte, as poesias publicadas são recitadas por diversos atores profissionais, “do Teatro de D. Maria II”, com duas peças musicais ao final.

Nas duas partes seguintes, há obras musicais de Carlos Gomes ou nele inspiradas, como fantasias sobre temas de suas óperas, por exemplo, destinadas a diferentes formações: orquestra, piano, canto e piano e outros instrumentos (p. 25-26). Na última página, há a relação nominal de todos os músicos integrantes da orquestra, exatamente 63 instrumentistas (p. 27).

1.4.2.4 REVISTA DO GREMIO LITERARIO DA BAHIA

Esta revista também dedicou um de seus números, o de setembro de 1903,¹⁴⁵ ao compositor Carlos Gomes. A REVISTA teve vida efêmera, como quase todas as suas congêneres, existindo entre 1901 e 1904, com uma publicação mensal. Ao contrário da REVISTA, a instituição, Gremio Literario da Bahia, já tinha cerca de 40 anos, de existência gloriosa e reconhecida, tendo tido, entre seus sócios, o poeta Castro Alves que lhe dedicou uma de suas poesias, *O Livro e a América*, em 1867.¹⁴⁶

Vários números da REVISTA trazem matérias sobre o compositor, o que é compreensível, pois o secretário da instituição e um dos responsáveis pela existência e continuidade da publicação, era ninguém menos que Sílio Boccanera Junior, cujos textos serão parcialmente reproduzidos, em seus dois livros sobre Carlos Gomes.

O número dedicado ao compositor tem, na capa, abaixo do título, número, ano e mês da publicação, uma bela foto de Carlos Gomes em pose imponente, sua assinatura, a identificação do personagem fotografado, “O Grande Maestro Brasileiro”, os locais e datas de seu nascimento e morte, além dos dizeres: “Homenagem da “Revista do Gremio”.

Boccanera assina o primeiro texto da publicação, *Uma Comemoração: Carlos Gomes*, que chama a atenção de todos, em sua introdução, pela indiferença que o País demonstra em relação ao compositor e a data da sua morte, 16 de setembro, apenas sete anos depois:

O indiferentismo dos brasileiros para com o nosso saudoso *maestro* é tal, que em sua própria terra natal – a cidade de Campinas – não encontrou ele ainda

¹⁴⁵ REVISTA DO GREMIO LITERARIO DA BAHIA. Salvador: Artes Gráficas, 1988. Edição fac-similar.

¹⁴⁶ Idem, p. VII.

o repouso derradeiro em tumba própria, estando seu corpo, espólio sagrado da pátria, recolhido em jazigo emprestado – desde que voltou do Pará, em cujo seio amável, e tão grande quanto generoso, deveria para sempre ficar sepultado!¹⁴⁷

Em suas críticas, é pouco complacente com os que se recusaram a apoiar Carlos Gomes, inclusive o “Governo Provisório da República”, citando, em contrapartida, vários nomes de importantes músicos que o estimaram. A parte central do texto ocupa-se do resumo biográfico do compositor e de comentários apreciativos de todas as suas óperas (p. 367-369).

Na seção final, o autor exalta-se e cita algumas das costumeiras calúnias, feitas ao compositor, pelos próprios brasileiros, enaltecendo ao extremo a figura de Carlos Gomes, através da grandiloquência de sua linguagem e dos recursos de retórica (p. 369-370).

O texto que segue, *O Album de Carlos Gomes*, é “a publicação dos melhores artigos contidos no *Album* que os admiradores do *maestro* lhe ofereceram há 33 anos, por ocasião da sua primeira viagem ao Rio de Janeiro”. É um grupo de breves textos, em prosa e verso, da autoria de alguns dos maiores nomes da literatura brasileira, entre eles: José de Alencar, Afonso Celso de Assis Figueiredo, Luiz Guimarães Junior e Machado de Assis (p. 370-372).

O próximo texto, *Um pouco pelo passado (A proposito de Carlos Gomes)*, de Horácio de Carvalho, é uma das quatro publicações citadas, nos trabalhos bibliográficos de Luiz Heitor e Vicente Salles, as quais, optamos por não considerá-las individualmente e sim como partes integrantes de uma única poliantéia, o que foi mencionado, na introdução deste trabalho.

¹⁴⁷ Idem, p. 366.

Horácio de Carvalho (1857-1933) era mineiro; foi poeta, polígrafo e cientista.¹⁴⁸ O seu texto é um pequeno episódio biográfico romantizado que relata a primeira viagem de Henrique Levy a Campinas, em 1856, quando veio a conhecer Carlos Gomes e alguns fatos que sucederam a este encontro.

Entre os diálogos dos personagens envolvidos no episódio, o autor oferece algumas informações importantes, como a referência a uma *Grande missa para orquestra e vozes*, composta por Carlos Gomes e oferecida a Levy, “para nela figurar em lindos solos” de seu instrumento, a clarineta, que foi executada, na Matriz de Campinas (p. 372). Em outro ponto, o autor deixa evidente que foi a insistência de Levy que convenceu Manoel José Gomes, a deixar seus filhos apresentarem-se em São Paulo, partindo ele também em sua companhia (p. 373).

Ao narrar os fatos acontecidos em São Paulo, como a hospedagem na *república* de estudantes e a criação do *Hino Acadêmico*, entre outros, o autor mostra que sente o mesmo saudosismo pela cidade antiga, e conseqüente aversão ao progresso que transformou São Paulo, já encontrados no texto biográfico de Quirino dos Santos (p. 373).

O texto termina com a despedida de Carlos Gomes, partindo para o Rio de Janeiro, em Santos, até onde o acompanharam Levy e Sant’Anna Gomes, não sem antes antever, em poucas palavras, os futuros sucessos do compositor, uma vez “vencida a obscuridade da sua origem” (p. 374).

Segue um texto breve, de Mucio Teixeira, *Carlos Gomes*, que não é citado, nas duas obras bibliográficas de referência. Mucio Teixeira (1857-1926) era gaúcho; foi poeta, teatrólogo, biógrafo, tradutor e crítico. Foi também político e diplomata. O

¹⁴⁸ Enciclopédia da LITERATURA BRASILEIRA. 2. ed. rev. ampl. atual. il. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 447.

autor narra o encontro que tivera, em companhia de Bittencourt Sampaio, com Carlos Gomes, no *Café do Rio*, à rua do Ouvidor.

Carlos Gomes lia um jornal italiano e mostrava-se indignado pela preferência ao *Guarany*, em detrimento de suas outras óperas, demonstrada pela crítica do mesmo jornal. Os dois amigos ouviram os argumentos do compositor, “não ousando contrariá-lo em assunto de sua exclusiva competência” e partiram, compartilhando da mesma opinião do crítico italiano.

O texto descreve, com riqueza de detalhes, a aparência e a indumentária do compositor, comenta sobre o assunto que conversaram e revela um dos últimos desejos de Carlos Gomes: “que se cantasse nos salões brasileiros versos feitos na língua vernácula, que tanto se presta às harmonias musicais” (p. 374).

Carlos Gomes, de Quirino dos Santos, citado nas obras bibliográficas de referência, é o texto seguinte. A REVISTA menciona que se trata da transcrição de uma matéria, da *Gazeta de Campinas*, de 24 de agosto de 1870, comentando ainda que Carlos Gomes havia chegado, a sua cidade natal, alguns dias antes, no dia 18. O autor já teve um texto biográfico estudado, neste trabalho.

O texto de Quirino dos Santos tem duas partes: “A Chegada” e “Coroação”, ambas descrevendo a recepção que lhe deu a cidade, em sua primeira visita ao Brasil, após o sucesso da estréia italiana do *Guarany*. O relato é permeado de inúmeras reflexões e contribuições subjetivas do autor, acrescentando erudição e riqueza literária ao texto.

Os fatos descritos mostram a intensa participação popular e uma seqüência de homenagens que exigia, do compositor, incansável disposição para caminhar pela cidade, “percorrendo diversas ruas” e ouvindo inúmeros discursos.

A segunda parte relata a cerimônia em que Carlos Gomes foi coroado, com uma coroa de ouro, no formato de “dois ramos de louro com folhas de tamanho

natural”, obra de um ourives local a pedido da orquestra, pelas mãos de sua irmã, Sra. Joaquina Gomes, cercada de muita emoção (p. 374-376).

Mais um dos textos mencionados, nas obras bibliográficas, *Carlos Gomes: Recordações de 1862*, de Lucio de Mendonça, é outra transcrição, desta vez, da *Gazeta da Tarde*, de 13 de julho de 1889, citada sem discriminar a cidade onde o jornal foi publicado, que supomos seja o Rio de Janeiro.

Lúcio de Mendonça (1854-1909) era fluminense e foi poeta, contista, romancista, crítico, jornalista, advogado, tendo exercido altos cargos no governo republicano, como por exemplo, o de Procurador Geral da República. Era irmão de Salvador de Mendonça, grande amigo de Carlos Gomes, o que dá maior credibilidade a seu texto.¹⁴⁹

Lucio de Mendonça relata que, quando criança, em Niterói, costumava ficar admirando um grupo de pessoas que se reunia, numa “risonha casinha”, para falar de “letras e artes”. Um dos membros do grupo, “uma bela e enérgica figura de matuto paulista, moreno, de grande cabeleira preta e anelada”, pouco participava da conversa, preferindo ficar horas ao piano, “a bordar fantasias estranhas, desordenadas e brilhantes como os desvarios de um doido de gênio”.

O dono da casa era Salvador de Mendonça e um dos “habituais” era Bittencourt Sampaio; “Falta só dizer quem era o do piano, e exatamente por causa desse é que se está contando toda esta história de vinte e sete anos passados”.

Revela que se tratava de Carlos Gomes, contestado na época pelo *Jornal do Comércio*. O “impaciente selvagem” foi para a Itália e ninguém, hoje, ignora seu nome. “Quem é capaz de lhe duvidar do gênio? Nem o *Jornal do Comércio...*” Conta

¹⁴⁹ Enciclopédia da LITERATURA BRASILEIRA. 2. ed. rev. ampl. atual. il. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 1058.

que o viu passar, há poucos dias, pela rua do Ouvidor, com “cabelos quase brancos”.

E então, mesmo sem que ele me visse, do meu canto de porta, enquanto passava na onda humana aquela cabeça admirável, tirei-lhe respeitosamente o meu chapéu, com uma grande comoção íntima de entusiasmo e de melancolia... Assim vai a vida... assim vai a glória...¹⁵⁰

Duas cartas ineditas do Maestro é o último texto citado nas bibliografias. Ele transcreve duas cartas de Carlos Gomes que foram endereçadas ao Comendador Theodoro Teixeira Gomes, grande amigo e representante de seus interesses, na Bahia.

A primeira delas, escrita no Rio, em 7 de novembro de 1891, mostra o desespero de Carlos Gomes pela votação contrária, no Congresso Federal, a um projeto que o favoreceria e que a carta não especifica o que era. A carta é breve; sua finalidade é dar a má notícia ao amigo e perguntar-lhe se deveria ou não permanecer no Brasil (p. 377)

A segunda carta é mais longa, escrita em Milão, em 27 de março de 1893; tem como assunto central, a luta travada pelo compositor para conseguir que se representasse sua ópera, *O Guarany*, na Exposição Internacional de Chicago e as dificuldades que enfrentava junto ao Governo Republicano.

A carta expõe sua angústia, correndo contra o tempo, sem ter os mesmos canais que tivera no passado, no Governo Imperial. Tinha sido obrigado a viajar e gastar o pouco que ainda lhe restava, sem nada receber, como *Membro da Comissão* da referida Exposição.

Ao final, o compositor rebela-se contra os empresários das companhias líricas italianas, citando-os nominalmente, algo freqüente em suas cartas, chegando a

¹⁵⁰ Idem, p. 377.

cogitar a hipótese de viver na Bahia, com os filhos, e “lá ganhar o *pão de cada dia*, dando lições de música”(p. 377-378).

A parte da REVISTA dedicada ao compositor é encerrada com duas poesias, restando apenas mais uma página da publicação que se destina à correspondência recebida e questões internas da instituição. Ambas as poesias levam o nome do compositor e são da autoria de Pethion de Villar e Luiza Leonardo Boccanera.

1.4.2.5 *Correio Musical Brasileiro*

Este periódico que se propunha ser quinzenal, publicado em São Paulo, entre maio e agosto de 1921, perfazendo cinco números, não é uma poliantéia, mas guarda alguma semelhança com este tipo de publicação. Por causa da importância e pertinência do seu conteúdo, decidimos incluí-lo em nosso estudo. Sua existência não é notada, nos textos bibliográficos que tomamos como referência, a não ser indiretamente, como o veículo que republicou o *Perfil biographico* (1870), de Luiz Guimarães Junior.

Neste estudo, utilizamos os exemplares da Biblioteca do IEB-USP que pertenceram a Mário de Andrade, sendo que os dois primeiros números foram-lhe dedicados pela própria Redação do *Correio*, o que se lê, na extremidade superior de suas capas, escrito à tinta: “Ao erudito Prof. Mario Morais de Andrade – A Redação”. O estudo será restrito ao que se relaciona com Carlos Gomes e Mário de Andrade, pois o conteúdo da publicação é muito mais amplo e diversificado. Trechos da publicação estão reproduzidos, no Anexo III.

O primeiro número do *Correio* é dedicado a Carlos Gomes, com uma justificativa editorial: “Sendo esta a única publicação musical do Brasil, é um dever imprescindível dedicar o seu primeiro número ao glorioso Maestro Carlos Gomes” (n. 1, p. 2). O texto da dedicatória anuncia ainda que o exemplar traz um retrato do

compositor, em “água-forte”, feito por Carlos Oswald, filho de Henrique Oswald, que ocupa toda a terceira página do exemplar. A capa do primeiro número já traz uma pequena foto do compositor, no seu lado superior direito, o que voltará a acontecer, em seus próximos números, cada um deles dedicado a um dos nossos compositores, mas só Carlos Gomes tem também um retrato, no interior da publicação.

Como já foi dito anteriormente, ao final do estudo sobre o texto de Guimarães Junior, o *Correio* publica-o novamente, a partir da sua segunda parte, mas em forma seriada, ao longo dos seus cinco exemplares; a interrupção da publicação também acarreta a mutilação do texto original. O texto é interrompido, após os comentários sobre *Se sa minga*.

A partir do segundo número, há uma seção dedicada a divulgar a repercussão que a publicação teve, através das manifestações enviadas por outros órgãos de imprensa, do Brasil e países vizinhos. Com exceção de um único jornal, todos os que se manifestam, no segundo número da publicação, comentam positivamente a dedicatória do primeiro número a Carlos Gomes (n. 2, p. 2).

O *Correio* tem numerosas seções que variam de um número para o outro, como por exemplo, críticas, divulgação de eventos, curiosidades e anedotas, além da publicação de poesias, geralmente relacionadas a musica ou aos músicos. Na seção de variedades, do primeiro número, há uma anedota sobre as dificuldades de Carlos Gomes com a língua italiana, em seus primeiros tempos de Itália, o que nos obriga a lembrar que o meio musical paulistano era dominado por italianos (n. 1, p. 16). No quarto número, há um poema de Francisca Julia, um dos maiores nomes da poesia parnasiana, que tem por título, *Carlos Gomes* (n. 4, p. 11).

A participação de Mário de Andrade já se faz notar, no terceiro número do *Correio* (junho de 1921), através da inclusão, entre os colaboradores, do nome de

Mario Moraes de Andrade. No mesmo número, um texto de apenas nove linhas apresenta-o como o autor de um poema, que vem em seguida, dedicado ao compositor que lhe dá o título, *Mozart*, e a assinatura, Mario de Andrade; isto alguns meses antes da Semana de Arte Moderna (n. 3, p. 8).

No quarto número, de julho de 1921, encontra-se um ensaio de sua autoria, na seção das “críticas”, com o título, *Música brasileira*. “Existe música brasileira?...Sim e não. Existe latente, incipiente...” são as palavras que iniciam o texto, já revelando uma das maiores preocupações do escritor. Mais adiante, depois de colocar-se contra Leoncavallo e Mascagni, acrescenta: “Carlos Gomes tê-la-ia feito, se o não prejudicara a estreita visão artística dos italianos do seu tempo e em cuja escola aprendeu” (n. 4, p. 5-6).

Os cinco números do *Correio Musical Brasileiro*, além de integrarem o acervo de Mário de Andrade, são também citados, em seu *Fichário Analítico*.¹⁵¹ É pouco provável que o escritor conhecesse as outras poliantéias estudadas.

Dos seis discursos identificados, nas obras de referência bibliográfica que foram adotadas, apenas um não foi encontrado, justamente aquele que não é um discurso, mas uma crônica: *Carlos Gomes*, de José Eustachio de Azevedo, publicado numa coletânea de textos do autor, em Portugal, no ano de 1913.

Segundo Vicente Salles – a obra não é citada por Luiz Heitor – a crônica, de duas páginas, foi antes publicada na imprensa do Pará, quando o compositor morreu. Foi contada entre os discursos, porque ali se encontra a outra obra do seu autor, que estudamos.

Mais complexo é o caso das poliantéias. É uma categoria numerosa, com dezessete publicações, para as quais adotamos o critério do estudo por

¹⁵¹ Série: Manuscritos Mário de Andrade – *Fichário Analítico*. Fundo Mário de Andrade – IEB/USP, n. 2768.

amostragem, atendo-nos a quatro exemplares aos quais tivemos acesso, acrescentando a eles, mais uma publicação de natureza similar e relevante importância neste trabalho, o *Correio Musical Brasileiro* (1921), já mencionado nas páginas iniciais.

A adoção deste critério deu-se pelas seguintes razões: a maior parte das poliantéias foi publicada no Norte e Nordeste do Brasil, ao final do século XIX, o que as torna quase inacessíveis; o maior interesse da publicação é literário e não historiográfico ou musical, deixando assim de ser prioridade neste trabalho, que não pertence à área da literatura; a amostragem é representativa, pois corresponde a mais de um quarto do número total de publicações e é proveniente de diferentes regiões.

Entre as obras estudadas, há exemplos de diferentes tipos de poliantéias: *Aza Negra*, do Recife, é constituída quase exclusivamente de poesias de autores locais, enquanto a *Revista do Gremio Literario da Bahia*, que quase não traz poesias, reproduz artigos consistentes, de outras regiões do Brasil, tornando-se um caso atípico no gênero que geralmente dá preferência aos escritores locais.

Discursos e poliantéias, quase sempre, estão associados a uma efeméride ou comemoração especial; no caso de Carlos Gomes, costuma ser uma de suas vindas ao Brasil, ou sua passagem por determinada cidade, em companhia de empresas líricas que traziam suas óperas. Muitas publicações foram motivadas por morte e pelas homenagens que se sucederam.

Normalmente, o que se publicava, eram discursos e poesias que lhe tinham sido oferecidos pessoalmente, nas recepções. Havia o costume de homenagear pessoas ilustres, através de saraus literários ou lítero-musicais, abrilhantados por discursos e poesias. Este costume perdurou durante toda a vida do compositor, no Brasil e em Portugal, tornando-o, provavelmente, o personagem mais

homenageado, por poesias, de toda a nossa história. A prática continuou, depois de sua morte, entrando pelo novo século, como prolongamento anacrônico de uma característica romântica por excelência.

Do Romantismo só se pode dar uma única definição conceitual certa: ele é poético. Não é propriamente um movimento literário. É especificamente um movimento poético. E é um movimento poético universal, ampliando imensamente os horizontes literários da Europa.¹⁵²

Em 1936, na edição especial da *Revista Brasileira de Música* que é dedicada ao compositor, há um curioso artigo, de Hermes Vieira, *Carlos Gomes e os Poetas Brasileiros de seu tempo*, que sugere, como ponto de partida deste costume, os versos que lhe fizeram, os poetas Carlos Ferreira, Luiz Guimarães Junior e Bittencourt Sampaio, no dia da estréia brasileira do *Guarany*. “Daí por diante, a maioria dos poetas brasileiros daquela geração cuidou de manifestar a admiração que tinha pelo gênio paulista”.¹⁵³

O costume deixou de ser bem visto, após as reformas modernistas, o que se pode ver, no mesmo número da *Revista Brasileira de Música*, quando Roberto Seidl comenta sobre um livro, novamente de Hermes Vieira, *Carlos Gomes, sua arte e sua obra*, publicado em 1934, que se ocupa, em sua segunda parte, de poesias dedicadas ao compositor.

Sabe-se que CARLOS GOMES inspirou a lira dos nossos citaredos. Dificilmente poder-se-á contar os versos que foram entoados em homenagem ao cantor do “Guarany”. Infelizmente não se trata de rimas antológicas e mau serviço prestou às letras o Sr. HERMES VIEIRA recopilando a versalhada insuportável, a indigesta farragem de sonetos e poemas que constitui a segunda parte do seu livro. (...) Melhor seria ao Sr. HERMES VIEIRA não ter perdido tanto tempo e tanto papel com as farfalharias daqueles versos detestáveis.¹⁵⁴

¹⁵² CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e Ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 160-161.

¹⁵³ VIEIRA, Hermes. Carlos Gomes e os Poetas Brasileiros de seu tempo. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Musica; Universidade do Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 432-436, jul. 1936.

¹⁵⁴ SEIDL, Roberto. Carlos Gomes: ensaio de bibliographia. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Musica; Universidade do Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, jul. 1936, p. 448.

Este mesmo livro, de Hermes Vieira, foi objeto de crítica de Mário de Andrade, no *Diário de S. Paulo*, do mesmo ano de sua publicação, já citada em nosso trabalho diversas vezes. É um texto precioso, no qual Mário coloca-se, ao mesmo tempo, frente aos dois tipos de manifestações em estudo, as poesias e os discursos, porém com maior elegância e bom humor.

“Basta dizer que, da paciente colheita com que o sr. Pio Vieira¹⁵⁵ tanto valorizou o seu livro, consta uma antologia de nada menos que trinta poesias dedicadas a Carlos Gomes! Isso: poesia, gente! Mas análise, não”. Prossegue em sua crítica, chamando a atenção sobre um documento que é “um dos mais deliciosos exemplos da verborragia brasileira. É um discurso pronunciado na Bahia, durante uma sessão fúnebre realizada em honra de Carlos Gomes que morrera”. Detecta ainda a origem do fenômeno, no “costume de botar discurso” dos nossos índios, de onde “nos veio a nossa terrível tradição. Até hoje, todas as noites, de cócoras na terra vazia e batida do nosso desleixo intelectual, botamos discurso”.¹⁵⁶

Entretanto, o próprio Mário de Andrade localizou uma citação indireta a Carlos Gomes, num poema de Castro Alves, anotando-a numa das fichas de seu *Fichário Analítico*.¹⁵⁷ O poema está em um dos volumes, das *Obras Completas de Castro Alves*, que pertenceu a Mário de Andrade e encontra-se na Biblioteca do IEB-USP.¹⁵⁸

No poema, *A Minha Irman Adelaide*, datado 29 de maio de 1871, em Salvador, o poeta cita os nomes de vários músicos, pois a personagem-tema do

¹⁵⁵ Hermes Pio Vieira.

¹⁵⁶ ANDRADE, Mário de. *Música e Jornalismo*: Diário de São Paulo. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. 247.

¹⁵⁷ Série: Manuscritos Mário de Andrade – *Fichário Analítico*. Fundo Mário de Andrade – IEB/USP, n. 2747.

¹⁵⁸ ALVES, Antonio de Castro. *A Minha Irman Adelaide*. In: *Obras completas de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921, v. 1, p. 266-268.

poema, sua irmã Adelaide, tocava piano. Em sua última estrofe, há o seguinte verso: “Aos lampejos da luz – do Moço Paulistano – !”, que Mário de Andrade reproduz em sua ficha. Na página seguinte, o editor, Afrânio Peixoto, acrescenta uma nota que diz: “O ‘moço paulistano’ é Carlos Gomes, nascido em S. Paulo (1839-1896), cuja glória alvissareira com ‘O Guarany’ (1870), Castro Alves pode aplaudir” (p. 268). O poema tem anotações marginais de Mário de Andrade.

1.5 Epílogo

As datas extremas das publicações, incluídas na revisão bibliográfica proposta, situam-se nos anos de 1870 e 1922, datas que limitam espaço de tempo correspondente a um dos mais importantes períodos da história política do Brasil. Se a estréia brasileira do *Guarany*, que motivou a primeira publicação, coincide com o final da Guerra do Paraguai e um momento de intenso nacionalismo ao qual a imagem de Carlos Gomes, desde então, estará sempre vinculada, ela também contribuiu para marcar o apogeu do Império.

A partir dali, o movimento republicano vai articular-se; vem a Abolição, a República e seus primeiros anos marcados por crises e sérios conflitos internos. É o momento final da vida do compositor que se viu num vórtice, do qual não conseguiu sair e tampouco alcançou entendê-lo. Com a estabilização do regime, Rio de Janeiro e São Paulo experimentam um surto de progresso e transformações que nem mesmo a guerra, na Europa, consegue reverter. Vem um novo momento de intenso nacionalismo que deveria culminar com os festejos do centenário da Independência, fechando o período e trazendo surpresas à imagem do compositor.

Entre os pontos extremos, de exacerbado nacionalismo, o país vê-se invadido por uma avalanche de novas idéias,¹⁵⁹ vindas da Europa, que atenuam a corrente nacionalista em favor da visão cosmopolita, conseguindo mobilizar os intelectuais do país na mesma direção.

Arrojados num processo de transformação social de grandes proporções, do qual eles próprios eram fruto na maior parte das vezes, os intelectuais brasileiros voltaram-se para o fluxo cultural europeu como a verdadeira, única e definitiva tábua de salvação, capaz de selar de uma vez a sorte de um passado obscuro e vazio de possibilidades, e de abrir um mundo novo, liberal, democrático, progressista, abundante e de perspectivas ilimitadas, como ele se prometia.¹⁶⁰

Os literatos estavam na vanguarda da intelectualidade brasileira; eles acompanhavam o surgimento das novas idéias e através de suas obras pode-se perceber as transformações do pensamento da época.

Foi visto anteriormente que Carlos Gomes tornou-se fonte de inspiração para inúmeros poetas de seu tempo, entretanto este fenômeno não ficou restrito aos poetas, mas espalhou-se pelos diversos ramos da vida literária. O *corpus* estudado permitiu constatá-lo: são literatos, não músicos, os únicos autores dos textos, com exceção de algum literato com aptidões musicais, como Oscar Guanabara, ou o caso isolado de um músico, o pianista Luigi Chiaffarelli, homem de vasta cultura.

Entre os literatos encontram-se nomes consagrados em todo o Brasil, como o Visconde de Taunay, Tobias Barreto e Guimarães Junior, de uma geração mais próxima ao compositor e o importante crítico literário José Veríssimo, da geração seguinte, sem mencionar outros tantos nomes. Fora do âmbito dos textos da revisão bibliográfica, pode-se continuar encontrando referências ao compositor, mesmo que

¹⁵⁹ Roque Spencer Maciel de Barros delimita o período entre 1870 e 1914, dando-lhe o nome de “Ilustração Brasileira”, por considerá-lo semelhante ao Iluminismo europeu do século XVIII, do qual preserva a crença no poder das idéias, a confiança na ciência e a valorização da educação intelectual. BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A Ilustração Brasileira e a Idéia de Universidade*. São Paulo: Convívio; EDUSP, 1986, p. 9.

¹⁶⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 78.

pequenas, da autoria de nomes talvez ainda mais ilustres, como por exemplo: José de Alencar, Castro Alves e Machado de Assis, um aficionado ouvinte de música.

Carlos Gomes era considerado o maior artista brasileiro de seu tempo, o único a vencer na Europa, apenas alguns anos após o Brasil tornar-se nação soberana da qual era ele seu maior embaixador cultural. É natural que despertasse o interesse dos homens de cultura de todo o país, porém outros fatores também contribuíram para isso.

A “especialização científica ou disciplinar” ainda não preocupava os intelectuais da época; o aspirado “saber universal” facultava-lhes o direito ao ecletismo e o ensaio literário era sua forma de expressão por excelência, tratando de assuntos mais díspares,¹⁶¹ como a música, por exemplo. Além disso, desde o Romantismo, a música e os assuntos a ela relacionados era objeto do interesse de todos os setores do conhecimento humano.

Tem-se dito que o século XIX é o século da música e, certamente, nunca, como durante este período, adquirem tanta difusão [os] escritos de todo tipo sobre música; todos, desde os próprios músicos até os literatos, os poetas, os filósofos e os homens de cultura em geral, escrevem então sobre música.¹⁶²

Entretanto, num dos próprios textos estudados, escrito em pleno século XX pelo erudito professor de piano, Luigi Chiaffarelli, o único músico entre os autores, já se encontra a contestação ao ecletismo dos literatos, que o escritor associa principalmente à ópera, campo de atuação de Carlos Gomes.

A ópera [lírica] presta-se, mais do que a sinfonia e o drama musical e com extrema complacência, à fantasia flutuante dos literatos e comentadores retóricos e imaginosos que sabem pouco de música, como um Leão Tolstoi, como qualquer rabiscador de crônicas indigestas.¹⁶³

¹⁶¹ VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 41.

¹⁶² FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versão espanhola de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. 3. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 289. Original italiano. (Trad. do autor).

¹⁶³ CHIAFFARELLI, Luigi. *Carlos Gomes*. São Paulo: Duprat, 1909, p. 15.

Os textos da revisão bibliográfica são heterogêneos, tanto quanto são diferentes seus autores, pertencentes a distintas gerações sucessivas e procedentes de diversas regiões do país. Entretanto, mesmo tendo o compositor e sua música como assuntos centrais, eles testemunham discretamente as transformações da vida política, mas deixam transparecer um pouco mais a presença das novas idéias – como o texto acima – embora Carlos Gomes sempre preserve a imagem de herói nacional e como tal, evoque sentimentos nacionalistas.

Entre os estudiosos, há algumas divergências sobre quais seriam as principais correntes de pensamento que vigoravam no Brasil da época, mas são diferenças de nomenclatura, na maioria dos casos.¹⁶⁴ Algumas delas são citadas por praticamente todos os estudiosos: o positivismo, o darwinismo e um de seus derivados, o evolucionismo, além do naturalismo, menos citado, todas elas compreendidas sob o manto do cientificismo. Não se podem esquecer outras idéias que também mobilizaram o país, mais ligadas a sua vida política, social e econômica, como o abolicionismo, o republicanismo e o liberalismo, tendência de pensamento que acabou prevalecendo, associado ou não a outras já citadas e o sempre presente nacionalismo.

Anteriormente, já atribuímos à influência do positivismo a proposta de Silio Boccanera, publicando dois livros que se ocupam quase exclusivamente da transcrição e reprodução de documentos, ao contrário da maioria das obras estudadas. No Prefácio de seu segundo livro, em tom de discurso, o autor refere-se a “culto erguido ao progresso”, “altar levantado à religião do bem social” e

¹⁶⁴ Cf. BARROS, op. cit., p. 172; VENTURA, op. cit., p. 41; HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 290; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 9. reimp., 5. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 14.

“divinização de seus ilustres varões”, frases que não deixam dúvida sobre a presença positivista.¹⁶⁵

Entretanto, outro texto estudado torna ainda mais evidente a presença do positivismo. É o discurso de Taunay, de 1880, que traz o seguinte trecho, referindo-se às comemorações do terceiro centenário de Camões:¹⁶⁶

Entre nós a iniciativa da majestosa comemoração partiu, de certo, de um centro português; mas, senhores, esse mesmo centro recebia a influência de fora, recebia-a de um estímulo que, há uns trinta anos para cá, atua sobre todos os povos civilizados da terra: a glorificação dos grandes homens que eles contam em sua história. Dia virá em que nessa fecunda idéia, emanada do cérebro de Augusto Comte, ...¹⁶⁷

O evolucionismo, por sua vez, mostra-se de forma mais sutil, no pensamento de um autor desconhecido, de quem se tem apenas as iniciais A. C., responsável pelo artigo *Carlos Gomes e o “Salvator Rosa”*, de 1880. Esta ópera foi mal recebida pelos nacionalistas mais exaltados, da mesma maneira que o será por futuros modernistas, principalmente porque seu libreto tem argumento de interesse exclusivamente italiano.

O autor do artigo é totalmente favorável a Carlos Gomes e elabora um minucioso raciocínio para advogar em prol de *Salvator Rosa*, porém não pelo crime de ser uma ópera italiana, mas porque “representa uma evidente solução de continuidade” na “profunda evolução” que o compositor demonstrara, traçando “uma linha ascendente e constante”, do *Guarany* a *Maria Tudor*.¹⁶⁸ Critério de avaliação

¹⁶⁵ BOCCANERA JUNIOR, Silio. *Um Artista Brasileiro*. Bahia: Typ. Bahiana, de Cincinnato Melchiades, 1913, p. VIII-XIX.

¹⁶⁶ Em sua obra *Reminiscencias*, Taunay narra que, em determinado período, entre 1875 e 1881, estivera em freqüente contato com Benjamin Constant e este lhe falava sobre as “doutrinas de Augusto Comte”.

TAUNAY, Alfredo d’Escragno. *Reminiscencias*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1923, p. 215.

¹⁶⁷ TAUNAY, Alfredo d’Escragno. *Homenagem a Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger e Filhos, 1880, p. 4-5.

¹⁶⁸ A. C. Carlos Gomes e o “Salvator Rosa”. *Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 22, ago. 1880, p. 173.

semelhante é encontrado em textos de outros autores, como Ernesto Senna, por exemplo.

É também possível que a propalada intenção do Imperador, desde o texto de Guimarães Junior, de enviar Carlos Gomes à Alemanha e não à Itália, no que é secundado por André Rebouças em suas cartas ao compositor, não fosse somente por razões musicais como julgamos hoje. Estava então em voga a crença na superioridade do povo germânico em relação ao latino, por estar o primeiro em superior estágio evolutivo que o segundo.¹⁶⁹

No entanto, não se encontra nenhuma recriminação ao compositor por haver deixado o Brasil – o que virá depois, com os modernistas – pois era absolutamente necessário “aprender com as nações mais velhas, (...) repetir, de forma acelerada, as suas experiências para nos tornarmos *adultos*, ombreando então com elas”.¹⁷⁰ A contingência de ser oriundo de um país em estágio evolutivo inferior,¹⁷¹ enaltecia ainda mais o feito de Carlos Gomes na Europa, mesmo que fosse na Itália.

Quando os autores abordam o nascimento do compositor, costumam destacar apenas sua origem humilde, mas André Rebouças, em *Notas biographicas*, texto de 1879, vai além, observando que os pais de Carlos Gomes eram de “raça mista”. Vem à tona uma das questões capitais da época: a formação racial do país. É sintomático que o autor, também ele de raça mista, descendente de negros, tenha ressaltado algo com o qual convivia.

Mesmo sendo um abolicionista atuante, é provável que seu propósito, neste caso, não tivesse vínculos com as várias idéias racistas que vigoravam e fosse apenas a utilização de um critério de avaliação naturalista, com o qual ele, apaixonado botânico amador estava familiarizado. Uma frase, da mesma página, é

¹⁶⁹ Cf. VENTURA, op. cit., p. 49.

¹⁷⁰ BARROS, op. cit., p. 199-200.

¹⁷¹ Cf. ORTIZ, op. cit., p. 15.

o que nos leva a crer: “Na família de Carlos Gomes o talento musical é uma propriedade inata, como o perfume na família botânica das Mirtáceas”.

Poucos anos mais tarde, Silvio Romero, em sua *História da Literatura Brasileira* (1888), baseando-se em critérios semelhantes, retoma a questão da origem mestiça de Carlos Gomes, destacando suas vantagens:

Daí a sua juvenildade constante, o seu pendor para as artes, especialmente para a música (...) Alguns têm sido excelentes compositistas; neles há um sopro de originalidade puramente brasileira (...) e ainda agora os melhores compositistas nacionais, Henrique de Mesquita e Carlos Gomes, são mestiços, como o fora também o célebre Padre José Maurício.¹⁷²

O cientificismo aflora nos textos de vários autores, como Chiaffarelli, por exemplo, ou no esboço biográfico escrito pelo crítico José Veríssimo, que cita várias vezes a psicologia, a biologia, e afirma que, na família do compositor, “revela-se mais uma vez a lei da hereditariedade psicológica”.¹⁷³ O mesmo ocorre com o ensaio biográfico de Mello Moraes Filho, *Carlos Gomes*, embora seu enfoque seja outro, criticando as “inépcias etnográficas” do “falsíssimo libreto” de *Lo Schiavo*, que “desconhece os costumes dos índios e as descrições dos cronistas, desde Leri”.¹⁷⁴ Entretanto, é no prefácio da obra de Guilherme Pereira de Mello que se encontra a evidência mais contundente:

Foi, pois, na observância destes modos que procurei achar as leis étnicas que presidiram a formação do gênio, do espírito e do caráter do povo brasileiro e de sua música, bem como ainda de sua etnologia; isto é, como o povo português sob a influência do clima americano e em contato com o índio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito.¹⁷⁵

¹⁷² ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980, v. 2, p. 477.

¹⁷³ Cf. VERISSIMO, José. *Carlos Gomes*: esboço. Pará: Typ. do livro do Commercio, 1882.

¹⁷⁴ MORAES FILHO, Alexandre José de Mello. *Artistas do meu tempo*. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, 1905, p. 111 e 114.

¹⁷⁵ MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A Musica no Brasil*: Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da Republica. Bahia: Typ. de S. Joaquim, 1908, p. 6.

Entretanto, de todas as tendências de pensamento, a que se apresenta com mais freqüência nos textos estudados é o nacionalismo. Os ideais cosmopolitas afloram de forma intermitente, porém as manifestações nacionalistas são constantes, pois são evocadas pela presença de Carlos Gomes, como já foi dito.

Se ainda eram tímidos, na avaliação modernista, os elementos nacionais perceptíveis no *Guarany*, foram porém suficientes para que os autores da época passassem a vê-la como uma ópera-símbolo da nacionalidade: “o *Guarani* há de sempre derramar em nossos corações esse sentimento de amor nacional”.¹⁷⁶ O mesmo autor destas palavras classifica como *nativista* a fase da história da música brasileira a que pertence Carlos Gomes.¹⁷⁷

O abolicionismo é a segunda corrente de pensamento mais freqüente; ora são discursos pronunciados nas ocasiões especiais em que se libertavam escravos na presença de Carlos Gomes, como os discursos de Taunay e Tobias Barreto, ora são textos francamente abolicionistas, tais como aquele escrito por Ernesto Senna e o célebre artigo de André Rebouças, *Carlos Gomes e a Abolição*, reproduzido por Boccanera.¹⁷⁸

Em contrapartida, não se encontra nenhuma clara manifestação de apoio à República por parte de todos os autores. Ao contrário, entre aqueles mais antigos, de geração próxima a do compositor, podem-se ver manifestações de repúdio aos “politiqueiros de raso nível”, nas palavras já citadas de Mello Moraes, e grande simpatia para com o Imperador.

Alguns autores eram reconhecidamente monarquistas, como Rebouças e Taunay, mas chega a ser surpreendente a animosidade contra o novo governo,

¹⁷⁶ MELLO, op. cit., p. 341.

¹⁷⁷ MELLO, op. cit., p. 344.

¹⁷⁸ BOCCANERA, op. cit., p. 153-157.

vinda de autores nascidos na segunda metade do século, como Boccanera, por exemplo. Sem razões políticas claras, o motivo aparente é o conjunto de situações adversas vividas por Carlos Gomes, reconhecido amigo do Imperador, nos primeiros anos do governo republicano.

Além das correntes de pensamento detectadas, é pertinente verificar a presença de outra tendência, restrita ao mundo musical: o wagnerismo. Sua presença em nosso meio é a razão principal da existência dos artigos de Guanabario sobre a ópera *Fosca*, já estudados. Porém não há razões culturais e nem mesmo práticas para que estivesse arraigado entre nós; a única forma de contato com óperas novas era através das companhias italianas de ópera que aqui aportavam, trazendo preferencialmente óperas italianas, francesas e de Carlos Gomes. Mais tarde, passaram a trazer também algumas óperas de Wagner, cantadas em italiano, o que só se tornou mais freqüente, a partir da segunda década do século XX.¹⁷⁹

Sabe-se que o Imperador era admirador de Wagner, senso comum ao homem forte da música no novo governo republicano, Leopoldo Miguez e há crônicas de Machado de Assis que falam de sua música com admiração.¹⁸⁰ No entanto, não se encontram wagnerianos entre os autores estudados, com uma única exceção. Ao contrário, quando surge o nome de Wagner ou referências à “música do futuro”, há um manifesto desinteresse, como se vê no texto de Quirino dos Santos.¹⁸¹

Também não se observa a colocação de Wagner como opositor estético de Carlos Gomes, mas sim da ópera italiana, pois a *Fosca* já era considerada uma

¹⁷⁹ Cf. CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo: Editora Guia Fiscal, 1954.

¹⁸⁰ Um exemplo é a célebre crônica sobre a execução de *Tannhäuser*, de 2 out. 1892. ASSIS, Machado de. *Melhores Crônicas*. São Paulo: Global, 2003, p. 206-209.

¹⁸¹ SANTOS, Francisco Quirino dos. A. Carlos Gomes. *Almanach Litterario de S. Paulo para 1881*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Arquivo do Estado; Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, p. 47, (1993). Edição fac-similar.

aproximação entre eles, fato não reconhecido somente por um extremado defensor da ópera italiana, Oscar Guanabario. Tampouco há qualquer antagonismo a Carlos Gomes, vindo da parte wagneriana; o que se nota é certo cuidado ao referir-se a ele: o crítico do *Jornal do Comércio*, citado no texto de Ernesto Senna, tem preocupação de não adotar critérios da “escola moderníssima” para analisar *Lo Schiavo*, procurando fazê-lo de acordo com os padrões da ópera italiana.¹⁸²

O único autor wagneriano declarado é o orador cearense José Lino da Justa, em seu discurso, proferido justamente numa homenagem fúnebre a Carlos Gomes, em 1896. O orador afirma a decadência da escola italiana, lamenta a ida do compositor para a Itália ao invés da Alemanha, pondo-se então a elogiar a “música do futuro” e seu autor. Ao final, volta a falar “do nosso primeiro maestro – glória genuína e puríssima da nossa Pátria”.¹⁸³

Ao estudar o período final da vida do compositor, Maria Alice Volpe, a partir de cuidadosa pesquisa em jornais da época, um setor complementar ao estudado neste trabalho, afirma que o “impacto inicial do wagnerismo” levantou questões sobre a hegemonia de Carlos Gomes, “num determinado setor do círculo musical do Rio de Janeiro”, porém este questionamento não chegou ao “público mais amplo”.¹⁸⁴

A imagem de Carlos Gomes já estava suficientemente sólida. O historiador paraense Geraldo Mártires Coelho estudou o “processo de heroificação” de Carlos Gomes e a criação de seu imaginário social. Ele afirma que, por volta de 1880, a “imagem heroificada do Carlos Gomes dotado de genialidade unanimemente

¹⁸² SENNA, Ernesto. *Lo Schiavo*. In: *Rascunhos e Perfis: notas de um reporter*. Rio de Janeiro: Typ. Jornal do Commercio, 1909, p. 538.

¹⁸³ JUSTA, José Lino da. *Discurso pronunciado pelo Dr. José Lino da Justa: orador official do “Centro Litterario”*, na sessão funebre consagrada a Carlos Gomes. Fortaleza: Typ. Studart, 1896, p. 15.

¹⁸⁴ VOLPE, Maria Alice. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. *Brasiliãna*, Rio de Janeiro, n. 17, maio 2004, p. 9.

reconhecida”, já tinha a forma definitiva “com que o seu mito, de forma duradoura, dominaria no imaginário coletivo”.¹⁸⁵

Textos tais como os que foram estudados na revisão bibliográfica também contribuíram para a construção desta imagem. Em sua maioria são funcionais, destinados a acompanhar um evento comemorativo, efeméride, montagens de óperas e até mesmo a visita do compositor a determinada cidade ou estado. Costumam ser publicações que se apóiam no jornalismo, atividade exercida pela maioria de seus autores e muitas delas nada mais são que reproduções de artigos de jornais. Há predomínio absoluto dos textos encomiásticos e reduzido número de estudos musicais ou recepção de obras.

Afinal, foi no quadro das primeiras manifestações da cena lírica no Brasil que nasceriam, com efeito, as imagens de um Carlos Gomes feito gênio nacional, intérprete dos sentimentos, das paixões e da alma brasileiros. Esse legendário foi assim elaborado principalmente pela ação da imprensa periódica que mesclava jornalismo e literatura de circunstância, temperados por uma narrativa em que o apelo ao **nacional**, (sic) principalmente após 1870, não deixava de manifestar um certo tom triunfalista de um Brasil que saíra vitorioso da Guerra do Paraguai, e que vivia as realidades do chamado apogeu do II Reinado.¹⁸⁶

As dificuldades advindas com a República surtiram efeito momentâneo, logo desfeito pelas grandes homenagens recebidas, após sua morte que provocou comoção nacional e gerou outras tantas publicações. Suas óperas – o *Guarany* pelo menos – continuaram a ser apresentadas quase anualmente, entre 1894 e 1922.¹⁸⁷

Não se pode negar que Carlos Gomes tenha sido favorecido por vários fatores históricos e sócio-culturais: a necessidade de afirmação do Brasil, nação recém-constituída, no cenário internacional; o apoio do Imperador; a valorização romântica do gênio e da música; o culto aos heróis do pensamento positivista, mas

¹⁸⁵ COELHO, Geraldo Mártires. *O Brilho da Supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995, p. 98-99.

¹⁸⁶ COELHO, op. cit., p. 23-24.

¹⁸⁷ Cf. CERQUERA, op. cit., p. 259-261.

não fosse seu talento musical, persistência e capacidade de trabalho, nada disto seria suficiente para que um caipira do interior paulista, origem humilde, pouco estudo e feição de mestiço, conquistasse as vitórias que alcançou na Europa.

É provável que nenhum outro brasileiro tenha recebido, em vida, as homenagens dirigidas ao compositor, a mesma quantidade de poesias que lhe foi dedicada, ou semelhante mobilização dos literatos do país.

Percorrendo-se todas as classes sociais, desde o chefe supremo da nação, não se acha um só indivíduo neste país, a quem fossem tributadas honras semelhantes. E o que mais é – com tal espontaneidade, com expansões tão sinceras e verdadeiras.¹⁸⁸

Um dos testemunhos mais lúcidos de seu valor, vem de Alejo Carpentier, notável intelectual cubano, que soube dar-lhe também dimensão latino-americana, comparando-o com tantos outros compositores nativos.

No hubo centro musical latinoamericano de importancia donde alguien no escribiese una ópera o varias óperas. Óperas de asunto nacional generalmente ..., aunque, en cuanto a la forma, al mecanismo dramático, al tratamiento vocal e instrumental, fuesen fieles remedos de la ópera italiana, con alguna grandilocuencia meyerbeeriana cuanto más ambicioso era el empeño. En México, en Cuba, en Venezuela, proliferaron esas óperas, más nacionalistas por el argumento que por el contenido, alcanzando esa corriente, en algunos países, las dos primeras décadas de este siglo. Pero de ese ciclo operático que respondía aún al espíritu romântico ..., sólo nos queda como valor real, antológico, altamente representativo, el eficiente y logrado “Guarani” de Carlos Gomes (1836-1896), ilustración perfecta del género.¹⁸⁹

Por fim, resta saber que contatos tiveram os futuros modernistas, com a bibliografia por nós estudada. Ao longo da pesquisa, acompanhamos a procura de possíveis contatos de Mário de Andrade – o único músico entre os modernistas – com cada uma das obras, verificando que poucas são aquelas que, com segurança, poderíamos afirmar que fossem de seu conhecimento, principalmente antes da

¹⁸⁸ SANTOS, op. cit., p. 47.

¹⁸⁹ CARPENTIER, Alejo. América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. In: ARETZ, Isabel (relatora). *América Latina en su música*. México: Siglo XXI Editores; Unesco, 1977, p. 16.

Semana de Arte Moderna. Menor ainda seria a probabilidade de que as conhecessem os outros modernistas.

Quanto aos modernistas, pode-se pressupor que, sendo as obras deste estudo, em sua maioria absoluta, legítimas representantes de estilos literários de um passado próximo que se queria combater, pouco poderiam contribuir para despertar qualquer interesse pelo compositor ou sua música, produzindo, sim, efeito contrário. Uma vez associadas à imagem de Carlos Gomes, passariam a ser mais um fator que os indisporia em relação ao compositor.

No entanto lá estava esta bibliografia; tal como aconteceu com muitas manifestações culturais que antecederam a Semana de Arte Moderna, caiu no esquecimento ou perdeu seu valor.

CAPÍTULO 2

CARLOS GOMES,
Um tema em questão

*“Chegara bem de baixo do monumento
a Carlos Gomes que fora um músico célebre
e agora era uma estrelinha do céu.
O ruído da fonte murmurando na tardinha
dava pro herói a visagem das águas do mar”.*

Mário de Andrade

2. CARLOS GOMES, um tema em questão

2.1 Semana de Arte Moderna: antecedentes e conseqüências

Antes de tratar das ações modernistas, há evidências de que também em São Paulo, a popularidade de Carlos Gomes havia atingido até as camadas mais desinformadas da sociedade, tal como acontecera em todo o Brasil, o que foi visto no capítulo anterior. Afinal São Paulo era seu berço, e mesmo toda a onda de progresso, que o Estado e sua Capital experimentavam, deixava transparecer, em diversas manifestações, que não fora esquecido.

Nos diversos teatros de ópera de São Paulo, o *Guarany* continuava a ser apresentado, anualmente, com pequena interrupção nos anos de 1914/1915, às vezes em mais de um teatro, no mesmo ano, até 1920. Na nova década, a freqüência tornou-se menor, a cada dois anos, mas em 1922, por exemplo, a ópera foi apresentada, no Teatro Municipal e no Teatro Santana, por diferentes elencos italianos. No Teatro Municipal, que rarefez as apresentações de óperas de Carlos Gomes, nos seus primeiros anos, *Lo Schiavo* foi apresentado, em 1917 e 1921, *Salvator Rosa*, em 1917 e 1926.¹⁹⁰

A popularidade do *Guarany* era tal que integrava a programação regular de inúmeros circos, com ou sem música. Monteiro Lobato, por exemplo, testemunhou seu próprio costume de ir ao circo, assistir à pantomima do *Guarany*, em sua

¹⁹⁰ CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo: Editora Guia Fiscal, 1954, p. 259-261, 304-306.

correspondência.¹⁹¹ Mesmo em um dos ícones da modernidade, o cinema, a nascente indústria nacional realizou pelo menos cinco diferentes versões do *Guarany*, até 1920, inclusive “com intérpretes-cantores contratados em Buenos Aires”,¹⁹² na tentativa de fazer frente à numerosa produção estrangeira e seu poderoso e organizado sistema de distribuição.¹⁹³ Deve-se dizer que a maioria dos filmes não era produzida em São Paulo, mas o mercado paulista era dos mais lucrativos.

São Paulo, ao início da década de 20, vivia grande surto de progresso e transformações, atingindo todos os setores da sociedade, desde a infra-estrutura material da cidade, até o crescimento vertiginoso de sua população que se tornava, a cada dia, mais cosmopolita. É provável que nenhuma outra cidade brasileira, naquele momento histórico, tivesse contexto tão favorável ao surgimento do movimento modernista.¹⁹⁴

Em 1920, o grupo modernista de São Paulo já estava “decidido ao rompimento”. Após insurgir-se contra as posições conservadoras na pintura, por ocasião da polêmica gerada pela exposição da pintora Anita Malfatti, em 1917, que é considerado o marco inicial do movimento e a “descoberta” do escultor Victor

¹⁹¹ Seu testemunho encontra-se, no *Post scriptum*, da carta endereçada a Godofredo Rangel, de 25 de julho de 1906. LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1944, p. 90.

¹⁹² GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966, p. 19. O trecho em questão está entre as p. 15-51.

¹⁹³ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 92.

¹⁹⁴ Nosso trabalho não se ocupará do estudo específico do contexto em que se deu a Semana de Arte Moderna. Elementos provenientes de diversas visões deste contexto serão ocorrentes, ao longo do discurso. Em nossa opinião, a obra que contém o mais amplo estudo sobre o contexto histórico, sócio-econômico e cultural de São Paulo, referente à época mencionada, é: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Brecheret, ao início de 1920, que motivou vários artigos de jornais divulgando as novas idéias, era chegada a hora de “abalar as tradições literárias”.¹⁹⁵

Menotti Del Picchia, escolhido pela cúpula do Partido Republicano Paulista, o poderoso partido governista, tornou-se redator político do órgão oficial do Governo, o jornal *Correio Paulistano*, para o qual já escrevia crônicas da seção social. Preservou a atividade que já exercia, acumulando funções¹⁹⁶, e transformou-se no “porta-voz público dos vaivens em que se encontram os modernistas”.¹⁹⁷

Oswald de Andrade também desempenhou papel de grande importância na divulgação do movimento, nem tanto pela quantidade de artigos que escreveu, mas por seu conteúdo. Desde que fundara a polêmica revista *O Pirralho*, em 1911, mantida até 1918, adquiriu certa notoriedade no ambiente jornalístico, tendo sido convidado a colaborar em diversos outros órgãos da imprensa paulistana.¹⁹⁸

A primeira referência significativa a Carlos Gomes, que encontramos, vem da Crônica Social “O Cinquentenário”, do *Correio Paulistano*, dia 20 de março de 1920, assinada por Hélios. O texto refere-se ao cinquentenário da estréia do *Guarany* e nada contém de ofensivo ao compositor. Ao contrário, lamenta o esquecimento que o cerca, em data tão significativa. “Pobre Carlos Gomes! Como passa depressa a glória dos homens... (...) Tiveste o mal gosto de ser gênio... Triste profissão na nossa

¹⁹⁵ BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 169-170.

¹⁹⁶ PICCHIA, Menotti Del. *A Longa viagem, 2ª etapa: da Revolução modernista à Revolução de 1930*. São Paulo: Martins; Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 77-83. Na Crônica Social, escrevia sob o pseudônimo de Hélios e assinava seu nome como articulista. Colaborava também em dois outros jornais: *A Gazeta*, jornal ligado ao governo, usando o pseudônimo de Aristophanes, além do próprio nome e no *Jornal do Comércio*, edição paulistana, onde também assinava de duas formas, seu nome e Hélios.

PICCHIA, Menotti Del. *O Gedeão do modernismo: 1920-22*. Int. sel. e org. Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 15-18.

¹⁹⁷ BRITO, op. cit., p. 167.

¹⁹⁸ Passou a escrever regularmente no *Jornal do Comércio*, de 1917 a 1922. Desde 1916, era o redator social de *O Jornal* e também foi colaborador do *Correio Paulistano*, de 1921 a 1924.

terra!” Chega a considerar que teria sido melhor ser jogador de futebol ou capitalista.¹⁹⁹

Em artigo assinado por Menotti Del Picchia, de 10 de abril de 1920, “Da Estética, Seremos plagiários?”, no *Correio Paulistano*, o autor investe contra o indianismo, a “única coisa verdadeiramente plagiada que tivemos no país”, atribuindo a Monteiro Lobato a origem dessa afirmação. Cita vários nomes de personagens indígenas de obras literárias brasileiras, entre eles Peri. E afirma que o índio “não passou de um ser errante” que não deixou sequer um traço estético no Brasil.

Combate também o regionalismo: “Morreu Peri. Morre Jeca Tatu.” Anuncia, porém, o nascimento de uma raça forte, resultante do cruzamento de diversos povos, que terá sua própria estética, não precisando ser imitadora, para criar “a arte brasileira independente”.²⁰⁰

Cerca de um mês mais tarde, volta a falar do compositor, na Crônica Social “Carlos Gomes”, do mesmo jornal, dia 11 de maio de 1920, assinada por Hélios. Entretanto o texto só trata da estátua do compositor, em Campinas, e do projeto de fazer, em São Paulo, estátua similar. As referências ao compositor são enaltecedoras: “Carlos Gomes já está no ponto de passar a semi-deus (...) não é mais um homem: é um ruído harmonioso, é o cântico da glória da raça”.²⁰¹

Em 14 de maio de 1920, na Crônica Social “Visconde de Taunay”, do *Correio Paulistano*, assinada por Hélios, volta a falar do indianismo, rapidamente, apenas

¹⁹⁹ PICCHIA, Menotti Del. O Cinquentenário. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia*: São Paulo, 1920-22. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, 1980. Arquivo do IEB-USP, v. 1, p. 196.

²⁰⁰ PICCHIA, Menotti Del. *O Gedeão do modernismo*: 1920-22. Int. sel. e org. Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 101-105.

²⁰¹ PICCHIA, Menotti Del. Carlos Gomes. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia*: São Paulo, 1920-22. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, 1980. Arquivo do IEB-USP, v. 1, p. 245.

para usá-lo como oposição a Taunay, o personagem principal do texto. Repete o que já foi dito em artigo anterior e cita o escritor José de Alencar: “Quando Alencar importava o seu “Peri” da França, mandando-o talhar pela medida romântica dos índios de Chateaubriand,(...)”²⁰²

Na Crônica Social “Pau Brasil”, de 6 de julho de 1920, no mesmo jornal e mais uma vez assinada por Hélios, finalmente inclui Carlos Gomes entre os citados. Neste texto, torna-se evidente que o Peri, que está na berlinda, não é mais o personagem de Alencar, mas o protagonista da ópera *// Guarany*:

Tudo em nós é lenda. O diabo foi Carlos Gomes e Alencar inventarem o tal Peri, o índio romântico que conhece harmonia e contraponto e que, como um rouxinol, garganteia nu e emplumado, nas mais complicadas árias do teatro lírico internacional. Foi uma péssima propaganda essa, um mau serviço.²⁰³

Pode-se notar significativa mudança de atitude, frente ao mesmo objeto, em relação ao passado. O que se considerava grande propaganda do Brasil, na época de Carlos Gomes, torna-se agora um retrocesso, um “mau serviço” ao país. Este conceito perdurará por algum tempo, como veremos, indicando a chegada de novos tempos. Porém Menotti não voltará ao assunto, ao que parece, até o final de 1920, ano que Mário da Silva Brito qualifica como “ano de planejamento e de opções”.

O ano seguinte, 1921, segundo o mesmo autor, será diferente: ano “de combate, de rompimento de hostilidades, de afirmações, de conquista do terreno e preparo para a vitória de 1922”.²⁰⁴ Logo em janeiro, no dia 9, ocorreu um novo marco do movimento modernista.

O evento era um banquete, oferecido a Menotti por seus amigos e correligionários políticos, no parque Trianon, para celebrar o surgimento de seu poema *As Máscaras*. Oswald de Andrade discursou homenageando-o, porém, seu

²⁰² PICCHIA, Menotti Del. *O Gedeão do modernismo: 1920-22*. Int. sel. e org. Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 123-124.

²⁰³ Ibidem, p. 130. A crônica está nas páginas, 129-131.

²⁰⁴ BRITO, op. cit., p. 174.

discurso foi também um manifesto dos novos artistas que ali estavam presentes, “(...) a declaração pública da ruptura entre as correntes artísticas e literárias antiga e moderna,(...)”²⁰⁵ o que deu ao episódio o título de “manifesto do Trianon”.

Menotti não se fez esperar; em 24 de janeiro, publicou o artigo “Na Maré das Reformas”, no *Correio Paulistano*, que fixou “o programa teórico que constituía o embasamento da ação modernista”.²⁰⁶ Estabelecia mais um marco histórico do movimento que se consolidava. Entretanto, no dia anterior, o autor havia publicado, em outro órgão de imprensa, o *Jornal do Comércio*, assinando seu próprio nome, um de seus artigos mais polêmicos: “Matemos Peri!” O texto contém tal virulência que o torna incomparável a qualquer outro artigo anterior sobre o assunto.²⁰⁷

Reitera, com muito maior ênfase, alguns pontos já abordados anteriormente, como o “mau serviço” à imagem do país, provocado pelo personagem indígena, que “nem a diplomacia de cem Rios Brancos desmancha. Peri foi uma mancha nua e bronzeada a sujar a dignidade nacional”.

Insatisfeito com a violência contida na exclamação que dá título ao artigo, Menotti repete-a mais três vezes ao longo do texto, utilizando-a para separar suas partes e concluí-lo. Como se não bastasse, o autor não consegue conter-se nos limites do índio personagem e ataca ferozmente o índio real, “(...) vadio, estúpido e inútil,” associando-o a “tudo quanto é velho, obsoleto, anacrônico,” na vida do país. Nega sua importância na formação racial brasileira, admitindo que lhe ocorre “(...) pensar neles como na vaga legenda dos primatas”, entre tantas outras afirmações desfavoráveis.

Tal era a agressividade do texto, que Mário de Andrade, ainda aos olhos do público um recatado professor, não se conteve e escreveu a réplica ao artigo de

²⁰⁵ Ibidem, p. 188.

²⁰⁶ Ibidem, p. 188. O autor reproduz o texto integral do artigo, p. 188-191.

²⁰⁷ PICCHIA, op. cit., p. 194-197.

Menotti, expressando discordância a partir do próprio título de seu texto, “Curemos Pery” (Carta aberta a Menotti del Picchia), publicado em *A Gazeta*, dia 31 de janeiro de 1921.²⁰⁸

Cuidadoso e polido na linguagem, evitando o tom agressivo do artigo que objetiva, Mário mostra-se chocado com o “anunciado crime do amigo” e procura convencê-lo a reconsiderar sua posição. Ressalta a confusão de Menotti que “ora fala do Pery homem (...) ora do Pery símbolo” e contesta suas duras palavras contra os índios, apoiando-se em pesquisas etnográficas, das quais, cita Roquete Pinto.

Põe-se em defesa de Gonçalves Dias, a quem Menotti denominou de “ridículo” e enaltece sua obra, *Y-Juca-Pirama*. Concorda sobre a existência de “tendências estreitas” de pensamento, mas discorda que Pery mereça morrer. Ao contrário, deveria sim, ser bem tratado, ter melhores condições de vida e “reviverá”, obtendo o “respeito universal”. Respondendo a Menotti, exclama: “Curemos Pery!”.

Não compartilha o “otimismo deslumbrador” de Menotti sobre a grandeza do país e sua raça, comparada a “titãs” e a Gulliver, porém admite que “há possibilidades” de que tenhamos, no futuro, lugar digno na “Sociedade das Nações”, desde que modifiquemos numerosas posturas e atitudes. “Mas para tanto, o assassinio de Pery não só será inútil mas contraproducente”. Afirma que se não temos “liberdade moral” e manifestações artísticas nacionais, na literatura, escultura e música, é porque Pery foi assassinado muitas vezes, citando nomes de artistas e personalidades da história brasileira do passado.

Na conclusão, torna ainda mais evidente sua posição, afirmando que devemos conhecer “o movimento atual de todo o mundo” e com ele “nos universalizarmos”, porém não devemos desprezar “a riqueza hereditária que nos

²⁰⁸ ANDRADE, Mário de. Curemos Pery (Carta aberta a Menotti Del Picchia). In: Recortes III, Álbum 35, p. 115, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. O texto encontra-se, no Anexo , em transcrição com atualização ortográfica, de Fernando ALVIM.

legaram nossos avós”. Reitera que “A doença do Pery é curável”; depois de tratado, não haverá razão para que dele nos envergonhemos perante o velho mundo. “Tenho a certeza de que o amigo ainda fará a sua viagem à Europa de mãos dadas com Pery”. Ao final, tal como Menotti, reitera sua exclamação: “curemos Pery!”

Mário de Andrade não se ocupa especificamente do Pery personagem de ópera; ressalta sua existência como índio real, de carne e osso, sujeito às condições de vida mais precárias, mas discorda que seja um mal incurável. Entretanto, sua maior objeção a Menotti refere-se ao Pery como símbolo dos valores culturais do passado. Ao invés de exterminá-los, como prega Menotti, advoga, com veemência, sua preservação, antecipando posições futuras.

Em 1921, na campanha modernista, Mário de Andrade compreende a validade da intenção e as limitações de Alencar. Analisa as razões pelas quais Pery não chegará a herói nacional e porque, apesar disso, fora um tema legítimo brasileiro, (...) No artigo “Curemos Pery” mostra o brasileiro tolhido pela idealização de quem o olha e pela miséria que o cerca. Vê no substrato indígena, legado importante para a cultura brasileira, quando, apoiado em estudos etnográficos, descobre o índio como realidade social. Finalmente, (...) chega à proposição de um caminho brasileiro renovador para a Literatura, estreitamente vinculado aos problemas sociais, o que vale dizer, debruçar-se sobre Pery para curá-lo, recuperá-lo.²⁰⁹

A última palavra coube a Menotti, dia 2 de fevereiro, mais uma vez no *Correio Paulistano*, assinando Hélios, na Crônica Social “Peri”. Não se trata de tréplica de Menotti à polêmica anterior, pois não questiona as considerações de Mário de Andrade e contrariando seus textos anteriores, demonstra simpatia pela “bela criação romântica de Alencar”. Evita qualquer referência aos índios de carne e osso, porém mantém-se irredutível quanto ao Peri símbolo do passado, remetendo-se “contra a velharia, contra a ferrugem, contra o bolor”.

²⁰⁹ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec; Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974, p. 76-77.

Durante todo o artigo, abandona a linguagem agressiva, defende seu ponto de vista de maneira cortês, contudo não esquece seu propósito polêmico e ao final, exclama novamente: “Matemos Peri!”, justificando em seguida que “não é, no fundo, uma criminosa intenção”.²¹⁰

Mário de Andrade não continuou alimentando a polêmica e Peri deixou de ser o centro das atenções. Mal sabia ele, Mário, que lhe caberia, em breve, tornar-se personagem central de outras questões polêmicas. No dia 27 de maio, Oswald de Andrade publicou, no *Jornal do Comércio*, o artigo “O Meu Poeta Futurista” que revelou a nova poesia que estava sendo praticada por Mário de Andrade, reproduzindo trechos de sua obra *Paulicéia Desvairada*, ainda inédita.²¹¹

Foi tamanho o escândalo em que se viu envolvido o pacato professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, que lhe trouxe problemas na vida privada, pública e até profissional, perdendo alguns alunos. Mário negou, com veemência, ser futurista, em artigo-resposta publicado no mesmo jornal, dia 6 de junho, “Futurista?!”²¹² Mário da Silva Brito viu o episódio com outros olhos: “Mas, com o aludido artigo, produz o grande benefício de levar Mário de Andrade a vencer a sua timidez e passar a atuar mais atrevidamente no movimento”.²¹³

Simultâneo a esta nova polêmica, surgia o terceiro número do *Correio Musical Brasileiro*, datado com o período de 1 a 15 de junho de 1921, que trazia o nome de Mário Moraes de Andrade entre os colaboradores da publicação. Como a maioria absoluta dos periódicos culturais, o *Correio Musical Brasileiro* teve vida efêmera, alcançando cinco números. Sem qualquer propósito de propagar as novas idéias

²¹⁰ PICCHIA, op. cit., p. 198-200.

²¹¹ BRITO, op. cit., p. 228-231.

²¹² BRITO, op. cit., p. 234-238.

²¹³ BRITO, Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura, 1972, p. 27.

modernistas, seu principal objetivo era ser um órgão de divulgação das atividades da vida musical.

O curioso é que neste terceiro número do periódico, após curta apresentação do novo colaborador, encontrava-se publicado um Soneto de sua autoria, não datado, intitulado “Mozart”, que trazia a assinatura de Mário de Andrade. É possível que o autor tenha entregado seu poema, para publicação, antes do rumoroso episódio, mas também poderia ter sido posteriormente, procurando melhorar sua imagem perante os aficionados musicais, alguns deles à frente da própria publicação.²¹⁴

Nosso maior foco de interesse, porém, dirige-se ao quarto número do *Correio Musical Brasileiro*, datado de 1 a 15 de julho, na seção de “críticas”, onde se encontra o artigo “Música brasileira”, escrito por Mário de Andrade. O autor começa indagando se existe música brasileira e tenta respondê-lo ao longo do artigo. Este, por sua vez, poderia ter sido a semente que gerou o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928, no qual Mário de Andrade proporá a resposta para sua indagação, de 1921.

Por ora, responde: “sim e não”... “Existe latente, incipiente...” e dá as razões de sua hesitação. Entre seus argumentos em contrário, ressalta a responsabilidade do compositor que estudamos: “Carlos Gomes tê-la ia feito, se o não prejudicara a estreita visão artística dos italianos do seu tempo e em cuja escola aprendeu”.²¹⁵

É a primeira vez que se manifesta este pensamento de Mário de Andrade, quase reprimenda ao compositor, que voltará a ser expresso em outros momentos de sua vida, com diversos matizes. Ele será compartilhado por Renato Almeida, um

²¹⁴ No capítulo anterior, incluímos o *Correio Musical Brasileiro* entre as publicações estudadas, porque seu primeiro número é dedicado a Carlos Gomes e a biografia do compositor, escrita por Guimarães Junior, *Perfil biográfico*, encontra-se reproduzida, como folhetim, nos cinco números do periódico. Ali também referimo-nos aos textos de Mário e reproduzimos o poema em anexo.

²¹⁵ ANDRADE, Mário de. Música brasileira. *Correio Musical Brasileiro*, São Paulo, n. 4, p. 5, 1a 15 jun. 1921.

dos nomes mais importantes da historiografia musical brasileira e será reproduzido em estudos posteriores, de outros autores, como veremos neste trabalho.

Foi dito, ao final do primeiro capítulo, que alguns autores do século XIX, fazendo eco a Pedro II, ao que parece, já questionavam a ida de Carlos Gomes para a Itália, ao invés da Alemanha, mais evoluída musicalmente. Mário de Andrade possivelmente teria concordado com o Imperador, mas seu pensamento agora é outro; a opção pela Alemanha não existe em seu texto. Condena a ida do compositor para a Itália e lança a hipótese de que poderia ter sido o fundador da aspirada música brasileira. Pode-se deduzir o que está implícito: Carlos Gomes não deveria ter saído do Brasil.

No segundo semestre de 1921, dia 17 de outubro, Menotti Del Picchia voltaria a mencionar uma ópera de Carlos Gomes, em artigo que assinava com o próprio nome, pertencente a uma das séries do *Correio Paulistano*, a “Palestra das Segundas”. Discorre, em tom satírico, sobre algumas óperas de Verdi e imagina encontrá-lo no Olimpo, “ao lado dos outros deuses, com alguma ópera bem brasileira, bem mais brasileira que o *Guarany*, empenachado e lírico”.²¹⁶

O mais contundente de todos os ataques a Carlos Gomes, porém, ainda estava por vir. Já em 1922, poucos dias antes da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade põe-se a escrever artigos diários no *Jornal do Comércio*, preparando o espírito dos leitores para os eventos vindouros e ao mesmo tempo, divulgando-os.

Dia 11 de fevereiro, ele publica o artigo “Glórias de Praça Pública”, no qual estabelece distinção entre classicismo e academismo. Fornecendo exemplos de artistas acadêmicos que abundam no Brasil, cita alguns nomes, provenientes de diferentes atividades artísticas, incluindo o compositor: “Na música? Carlos Gomes que nem imitar soube os grandes mestres sérios, preferindo filiar-se à decadência

²¹⁶ PICCHIA, Menotti Del. Palestra das Segundas. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia*: São Paulo, 1920-22. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, 1980. Arquivo do IEB-USP, v. 1, p. 95.

melódica italiana, seção cançoneta heróica”.²¹⁷ Seria apenas um aviso de que maior ataque estava por vir.

Este veio no dia seguinte, 12 de fevereiro, véspera do festival inaugural da Semana de Arte Moderna, no mesmo jornal, intitulado “Carlos Gomes *versus* Villa-Lobos”, tornando-se o mais demolidor de todos os ataques perpetrados contra Carlos Gomes, durante e depois da campanha modernista. Celebrizado por inúmeras citações de seu parágrafo inicial, nos mais diversos trabalhos, é, no entanto, pouco conhecido em sua integralidade que pode ser ainda mais contundente.

“Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos”. Começa assim um dos mais eficazes exemplos de aplicação da técnica de desmoralização através da exposição ao ridículo, empregada por Oswald de Andrade, que se tornaria célebre. Apesar de seu título, dedica dois terços do texto para denegrir Carlos Gomes e somente na seção final, ocupa-se de enaltecer Villa-Lobos, um compositor que São Paulo ainda desconhecia.

Dois parágrafos são utilizados para descrever a trajetória histórica da ópera italiana, desde Monteverdi, afirmando que sua decadência principia com o advento do século XIX, no qual ainda conseguiram salvar-se Rossini e Verdi. A redenção vem com a “revolução de Bayreuth”, comandada por Wagner, que realiza a “união da poesia e do drama num ambiente musical”, imprimindo à ópera novo vigor, corrigindo-a, intelectualizando-a.

A França, por sua vez, também faz suas reformas. Enquanto isso, “nosso Carlos Gomes, batuta em punho, cabelo sensacional, olhar de fera americana, acreditava em Ponchielli”. Esta afirmação é cruel para os admiradores do compositor que, desde o final do século XIX, haviam levantado hipóteses de que fora Carlos

²¹⁷ ANDRADE, Oswald de. Glórias de Praça Pública. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 74.

Gomes quem influenciara Ponchielli e não o contrário, como foi visto no capítulo anterior.

Por fim, refere-se ao efeito que o sucesso do “maestrino nacional” produziu no Brasil, enquanto no exterior – fazendo coro com Menotti del Picchia, como foi visto – “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”. Em seguida, passa a falar de Villa-Lobos, mudando radicalmente a linguagem e o estilo irreverente antes adotado.

Oswald de Andrade estava ciente do alarido provocado por Menotti ao atacar os índios de verdade e manteve-se à distância do problema. O artigo restringe-se ao mundo musical, seus personagens e problemas estéticos. Ao invés da linguagem agressiva, preferiu o deboche, o bom humor, que lhe eram característicos. Os dois artigos aproximam-se apenas num ponto, a curiosa coincidência da indumentária de Peri: o “maiô cor de cuia”, no texto de Oswald e o “*maillot* cor de chocolate”, a que se referiu Menotti.

A oposição de Villa-Lobos a Carlos Gomes, neste momento, não parece ser uma atitude previamente deliberada pelos modernistas. Poderia ser estratégia pessoal de Oswald de Andrade para divulgar a presença de Villa-Lobos, em São Paulo, onde nunca havia estado pessoalmente. Situá-lo em referência ao consagrado ídolo nacional, mesmo opondo-se a ele, seria mais eficiente que propagar somente suas virtudes. Entretanto, a irreverência de seu discurso, o conteúdo do mesmo e algumas características de sua linguagem trazem à tona possíveis analogias que merecerão considerações posteriores.

De imediato, o artigo de Oswald provocou diversas manifestações contrárias na imprensa, tanto da autoria de anônimos ou ocultos por pseudônimos, quanto de celebridades, como o velho crítico Oscar Guanabara, do Rio de Janeiro. Nas

charges e tarjas cômicas de alguns jornais – espaços de maior visibilidade e alcance popular – já nos dias consecutivos à Semana, representavam-se os modernistas portando cartazes com insultos a Carlos Gomes. Como não houve, ao que parece, durante a Semana, qualquer outra manifestação de repúdio ao compositor por parte dos modernistas, tudo leva a crer que o artigo de Oswald tenha servido de inspiração para os cartunistas da época.

Finalmente era chegado o momento dos três festivais que se notabilizaram como Semana de Arte Moderna: dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. Propagou-se a imagem de que, na primeira noite, entre inúmeras manifestações, foi o ataque a Carlos Gomes, em discurso de Graça Aranha, que provocou o paroxismo dos protestos do público e a conseqüente intervenção da polícia. Ao que parece, o responsável por esta versão dos fatos foi Ernani Braga, pianista que atuou no evento e que assim descreveu os acontecimentos.

E Graça Aranha foi demolindo, um após outro, os ídolos antigos. Bach, Beethoven, Wagner, todos esses gigantes foram caindo sucessivamente. O público ia se divertindo com a demolição e achando engraçado o demolidor. Mas quando ele, iconoclasta irreverente, levantou a mão sacrílega para derrubar o ídolo Carlos Gomes, foi a conta. Que Graça pusesse abaixo o semi-deus dos Oratórios, e o das Sinfonias e o da Tetralogia, estava muito direito. Era uma brincadeira inocente. Mas bulir com o pai do Guarany, paulista ali de Campinas! Não “seu” Graça Aranha, isso era desaforo e merecia castigo. Foi uma vaia tremenda, formidável, uma coisa do outro mundo, um barulho de todos os infernos. Ninguém mais se entendia. A muito custo o tumulto foi, aos poucos serenando. Consta que houve intervenção da polícia para conter os exaltados das galerias.²¹⁸

José Miguel Wisnik questionou a veracidade do episódio narrado por Ernani Braga, observando que não há qualquer menção a Carlos Gomes, no discurso de Graça Aranha.²¹⁹ O discurso também não se refere aos outros compositores citados

²¹⁸ Apud PEREIRA, Gisete de Aguiar Coelho. *Ernani Braga: vida e obra*. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco; Departamento de Cultura, 1986, p. 22. A autora informa que o depoimento citado foi publicado no jornal *A Província*, do Recife, dia 17 mar. 1929.

²¹⁹ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 82.

pelo pianista; Strawinsky, Debussy e Satie são os únicos mencionados e naturalmente, Villa-Lobos, que ganha certo destaque.²²⁰

Entretanto, em conferência proferida na UNICAMP, dia 15 de outubro de 1945, por Oswald de Andrade, encontramos curioso comentário que poderia estar relacionado ao mesmo episódio: “E manifestamos no Teatro Municipal, ao lado de músicos e artistas. Somos vaiados num dilúvio. Resistimos. O “terror” modernista começa. É preciso chamar Antônio Ferro de gênio e Carlos Gomes de burro. Chamamos”.²²¹

No turbilhão de reações favoráveis e contrárias ao conteúdo apresentado nos festivais da Semana, surgidas na imprensa, há alguns artigos francamente favoráveis a Villa-Lobos que se limitam, porém, a elogiá-lo, sem contrapô-lo a Carlos Gomes, como o conhecido artigo de Ronald de Carvalho, publicado em *O Estado de São Paulo*, de 17 de fevereiro, que nem sequer menciona o autor do *Guarany*.²²²

Passada a agitação da Semana de Arte Moderna, no dia 22 de fevereiro, em sua seção “Pelo mundo das artes”, do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, o crítico musical Oscar Guanabara, reconhecido defensor de Carlos Gomes e autor de publicação estudada no capítulo anterior, escreveu forte artigo criticando o evento paulista. Não era a invectiva de um autor anônimo qualquer, ou algum conhecido passadista local sem maior expressão, mas sim o “decano dos jornalistas brasileiros”, como ele mesmo nomeava-se, da Capital do país.

O artigo trazia, em sua parte central, a crítica à palestra de Menotti del Picchia, realizada na abertura da segunda noite dos eventos da Semana, dia 17,

²²⁰ ARANHA, Graça. A Emoção Estética na Arte Moderna. In: AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 266-274.

²²¹ ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 99. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

²²² BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*, Documentação. São Paulo: IEB, 1972, p. 303-306.

intitulada “Arte Moderna”. Sentindo-se atingido, Menotti respondeu no dia seguinte, de sua própria tribuna, deflagrando a mais célebre de todas as polêmicas do período, que veio a desdobrar-se por mais dois artigos de cada um dos oponentes. É possível que a resposta de Menotti tenha sido motivada também pelas alusões de Guanabarro ao “provincianismo paulista”, o que ele, como porta-voz do governo, não poderia deixar sem resposta.²²³

No seu primeiro artigo, Guanabarro não deixa de atingir Villa-Lobos, porém não o faz em oposição a Carlos Gomes que nem é mencionado. No segundo artigo, de 8 de março, ocorre o mesmo, embora o espaço dedicado a Villa-Lobos seja bem menor. O terceiro artigo, de 15 de março, ao contrário, nada fala de Villa-Lobos e sim de Carlos Gomes.

Seu conteúdo tem um quê de autobiográfico a partir do momento em que o autor passa a falar de si mesmo, provavelmente porque Menotti procurara atingi-lo por ter idade avançada, chamando-o de ser da “época terciária”, entre outros insultos, em seu segundo artigo. Logo depois de afirmar que “Em São Paulo, como todo o Brasil, Carlos Gomes é um ídolo. O autor do *Guarani* foi insultado: a vaia era necessária como uma tumultuosa cerimônia de desagravo”, Guanabarro põe-se a enumerar suas muitas iniciativas em favor do compositor, terminando por revelar o verdadeiro motivo que o levava a escrever o primeiro artigo que gerou a polêmica:

E foi lendo um desrespeitoso artigo do Sr. Oswald de Andrade contra o grande músico brasileiro que nos insurgimos, de modo que a nossa irritação tinha forçosamente que se irradiar sobre todos os “avanguardistas da arte moderna”.²²⁴

²²³ WISNIK, op. cit., p. 84. O autor analisa detalhadamente a polêmica, sobretudo quanto à participação de Guanabarro que defende posição conservadora. É provável que sua escolha tenha sido motivada, também, pela inconsistência dos artigos de Menotti, que priorizam a ofensa pessoal. Ver: WISNIK, op. cit., p. 83-91.

²²⁴ GUANABARINO, Oscar. Delírio Intelectual. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 295.

Não termina o texto sem voltar a fustigar Menotti, escolhendo como alvo, desta vez, seu personagem mais conhecido, *Juca Mulato*. Afirma que “é um tipo falso, encarado pelo prisma psicológico, e tão maricas como o Peri, de José de Alencar”. Utilizando argumentos não tão distantes da própria visão modernista sobre a linguagem dos poetas que os antecederam, demonstra, com alguns exemplos, que a fala erudita dos personagens simples, da obra de Menotti, tornava-os semelhantes aos “poetas cabeludos” do passado.

Menotti, por sua vez, não chega sequer a mencionar Carlos Gomes durante a polêmica, a não ser, em seu último artigo, de 17 de março, citando apenas um trecho do derradeiro artigo de Guanabarino. A maior preocupação de Menotti não é rebater as críticas de seu opositor, mas atingi-lo com qualificativos sarcásticos que o ridicularizem. Neste mesmo artigo mencionado, volta à tônica dos antigos textos contrários ao indianismo, escolhendo mais uma vez seu personagem predileto: o Peri, de Alencar e Carlos Gomes.

Entretanto – quá! quá! quá! – é o próprio Sr. Guanabarino que, epicamente, põe nas nuvens o romântico “Peri”, quando o pobre índio, pelado, flabelante de penas, em italiano – língua que nunca se falou nas tabas – conhecendo harmonia e contraponto, assombra platéias extasiadas com versos que fazem escorrer lágrimas sentimentais até aos próprios lustres do teatro?²²⁵

Certamente não foi a qualidade de seu conteúdo que celebrizou a polêmica, mas sim a proeminência, a visibilidade dos contendores e principalmente a importância do momento histórico em que ocorreu, atrelada que foi à Semana de Arte Moderna como uma de suas conseqüências.

A discussão se desenvolve mais pela citação de nomes de autores que de critérios, nomes que passam a funcionar como eixo de uma troca de acusações entre os articulistas. Nesse gênero rápido e direto, o que vale não é a fundamentação das atitudes, a argumentação centrada nos problemas

²²⁵ PICCHIA, Menotti Del. *O Gedeão do modernismo: 1920-22*. Int. sel. e org. Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 345.

estéticos, mas a mordacidade das afirmações, a agudeza da agressividade verbal.²²⁶

Embora tenha sido gerada por iniciativa de Oswald de Andrade, situando em lados opostos os dois maiores compositores brasileiros, tal discussão praticamente não existiu durante a polêmica, mas esta contribuiu para consolidar a intenção de Oswald, polarizando a questão entre passadistas e modernistas, defensores, respectivamente, de Carlos Gomes e Villa-Lobos. Pouco mais tarde, quando a preocupação nacionalista tornar-se mais aguda entre os modernistas, tal polarização ganhará novos matizes.

Os clássicos trabalhos históricos sobre o modernismo, da autoria de Mário da Silva Brito e Aracy Amaral, já ressaltavam a decidida postura de combate ao passado, dos primeiros tempos do movimento. Podiam contar, para comprová-lo, com o testemunho do próprio Mário de Andrade, ao falar em retrospectiva sobre o acontecimento, anos mais tarde, em 1942:

Não. O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor.²²⁷

Entretanto, o método de combate não era o mesmo entre os modernistas. Enquanto Mário de Andrade conseguia ser demolidor, porém respeitoso, como ocorre em seus célebres estudos críticos sobre os poetas parnasianos, intitulados “Mestres do Passado”²²⁸, publicados em agosto de 1921, Oswald e Menotti adotavam outra postura. Grandes nomes do passado literário e artístico brasileiro foram alvos de suas chacotas e ironias mordazes, entre eles, Castro Alves, Gonçalves Dias e Aleijadinho – este mais tarde reabilitado.

²²⁶ WISNIK, op. cit., p. 80.

²²⁷ ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, p. 235.

²²⁸ BRITO, op. cit., p. 254-309.

A crítica de Oswald de Andrade a Carlos Gomes, no entanto, não foi somente a mais contundente de todas elas, mas certamente a que gerou maior repercussão: “Da série de artigos de Oswald na campanha publicitária da Semana de Arte Moderna, o dedicado a Carlos Gomes e Villa-Lobos é o que causa maior estupefação e abalo...”²²⁹

Foi visto, no capítulo anterior, a dimensão da imagem do compositor, através de sua difusão na produção literária brasileira; a popularidade que gozava, por si só, poderia justificar tal repercussão. Entretanto, muito se deve, certamente, à eficácia da metodologia de Oswald, “Esse Rabelais aborígene e comovido, sentimental e eriçado, [que] fazia do riso a sua grande arma.”²³⁰

O texto (...) faz o elogio de Villa-Lobos à custa da difamação de Carlos Gomes, procedimento habitual da polêmica de Oswald. Ele se furta à discussão teórica pelo ataque verbal a uma personalidade chave que representa a coagulação de uma estética. Porém, mais do que isto, Carlos Gomes é para o público musical uma figura acima de qualquer suspeita, um nome inatacável; por isso, a ofensiva bate em cheio nas acomodações da arte deleitável.²³¹

Aracy Amaral já observava certa similaridade de linguagem entre Oswald, Menotti, e os futuristas italianos, principalmente aquela empregada nos manifestos de Marinetti, que teria o mesmo “espírito de luta”.²³² Tal semelhança é perceptível, se tomarmos, como objeto de comparação, uma carta de Marinetti, explicando sua própria “arte de fazer manifestos”, citada por Annateresa Fabris.

O que é essencial num manifesto é a acusação “precisa”, o insulto bem “definido”(...)Tudo isso, precisando as acusações com alguns detalhes ou anedotas e *nomes* sobretudo. – É necessário, portanto, violência e precisão; tudo muito corajosamente.²³³

²²⁹ BRITO, Mário da Silva. *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura, 1972, p. 35.

²³⁰ *Ibidem*, p. 25.

²³¹ CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades: O jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 91. A autora oferece outra opção de leitura do artigo de Oswald, que se situa além dos limites do nosso trabalho, realizando uma breve análise literária do mesmo. CHALMERS, op. cit., p. 91-92.

²³² AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 198.

²³³ *Apud* FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987,

A proximidade entre os procedimentos, inclusive a farta citação de nomes, poderia sugerir que a origem da técnica utilizada por Oswald de Andrade fosse o futurismo italiano. Porém, seria pueril e precipitada tal conclusão, sem levar em conta a experiência que o autor havia adquirido, tanto na boêmia vida estudantil²³⁴ quanto à frente de *O Pirralho*, de 1911 a 1918, “revista semanal em que exercia a irreverência e o sarcasmo”.²³⁵

O uso da sátira, por Oswald, transcende sua aplicação nas crônicas e matérias de jornais, vindo a tornar-se característica de sua própria linguagem literária, da qual, seu livro *Serafim Ponte Grande* seria o exemplo mais agudo.²³⁶ Em 1945, ao proferir conferência sobre “A sátira na literatura brasileira”, o autor tentou explicar a função da sátira, mas nada revelou sobre a origem da sua prática pessoal.

Qual o prestígio da sátira? Qual a sua finalidade? Qual a sua função? Fazer rir. Evidentemente isso está ligado ao social. Ninguém faz sátira rindo sozinho. A eficácia da sátira está em fazer os outros rirem de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa. Sua função é, pois, crítica e moralista. E através da ressonância, a deflagração de um estado de espírito oposto. A sátira é sempre oposição.²³⁷

Usou-a com tal freqüência que lhe ficou indissociável, sendo considerada, por muitos, mais um traço de sua personalidade: “A blague, a piada, tão usadas pelos modernistas da Europa e da Paulicéia, tão típicas de todo o grupo de *Klaxon*, integravam-se com o espírito de Oswald.”²³⁸

p. 60.

²³⁴ Ver: CHALMERS, op. cit., p. 39-45. Há um trecho específico em que a autora discorre sobre a prática da sátira e da paródia na boêmia vida universitária, à p. 44-45.

²³⁵ BRITO, Mário da Silva. *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura, 1972, p. 94.

²³⁶ Ver CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 21.

²³⁷ ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 69. (Obras completas de Oswald de Andrade).

²³⁸ MORAES, Rubens Borba de. Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna. In: AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 309.

Há outro aspecto do artigo de Oswald que não poderia ser ignorado. É o antagonismo à ópera, mas somente à ópera italiana que considera decadente, enquanto, ao mesmo tempo, enaltece a revolução efetuada por Wagner. Seu pensamento aproxima-o do grupo dos wagnerianos brasileiros, dos quais temos um formidável exemplo: o discurso do orador cearense José Lino da Justa, proferido em 1896, por ocasião da morte de Carlos Gomes, texto estudado no primeiro capítulo.

Referindo-se à *Fosca*, diz:

[é] uma obra mais científica, (...) pois se aproxima da verdadeira escola chamada de Wagner, ou alemã, que já é a dominante e será incontestavelmente a música do futuro.(...) [A escola *italiana*] vai caindo num 2º (sic) plano para dar lugar à música como ela deve ser, isto é, a expressão genuína do naturalismo na arte dos ritmos e da harmonia.²³⁹

Existe certa comunhão de pensamento entre os dois autores, resguardadas diferenças profundas de linguagem, o que nos levaria a imaginar se a convicção wagneriana não teria sido mais um elemento a ser somado entre os motivadores do artigo de Oswald de Andrade? Afinal havia numerosos admiradores de Wagner, no Brasil, principalmente entre os intelectuais das maiores cidades, os quais, desde o final do século anterior, difundiam suas idéias através de jornais e revistas, sem lograr atingir a população comum que se mantinha fiel à ópera italiana e Carlos Gomes.²⁴⁰

Há, porém, notável diferença de atitudes: nossos antigos wagnerianos, em geral, mostravam cuidadoso respeito para com o compositor brasileiro, como foi visto no capítulo anterior, ao contrário de Oswald.

Por outro lado, no Brasil, desde o século XIX, ópera italiana tornou-se quase sinônimo de ópera como gênero, pois as únicas montagens deste tipo de espetáculo

²³⁹ JUSTA, José Lino da. *Discurso pronunciado pelo Dr. José Lino da Justa*: orador official do “Centro Litterario”, na sessão funebre consagrada a Carlos Gomes. Fortaleza: Typ. Studart, 1896, p. 9.

²⁴⁰ VOLPE, Maria Alice. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, n. 17, maio 2004, p. 9

eram realizadas por companhias estrangeiras – geralmente italianas – que nos visitavam anualmente, trazendo todos os componentes necessários, inclusive a orquestra. Reinava soberano o repertório de seu país de origem, no qual era incluído Carlos Gomes, com eventuais óperas francesas, cantadas em italiano.

A partir da inauguração dos teatros municipais do Rio e São Paulo, por volta de 1910, empresários, quase sempre italianos, obtiveram concessões dos mesmos e passaram a trazer elencos e montagens da Europa ou Buenos Aires. Em São Paulo, as “temporadas oficiais”, nome dado ao conjunto anual dos espetáculos do Teatro Municipal, coexistiram, por cerca de 20 anos, com as “temporadas populares” dos teatros tradicionais que ainda adotavam sistema semelhante às companhias líricas itinerantes. A coexistência dos dois tipos de temporadas favoreceu a diversidade do repertório.

Durante trinta anos as companhias líricas de selo popular cultivaram quase sempre o mesmo repertório, pois a sua finalidade visava justamente atrair o público menos propenso a colheitas difíceis na imensa seara operística. Caberia às temporadas oficiais introduzir em São Paulo as obras de maiores responsabilidades, senão vocais, pelo menos do ponto de vista cênico e interpretativo.²⁴¹

As poucas óperas de Wagner que até então haviam chegado ao Brasil, apresentadas por companhias italianas, eram montadas como óperas tradicionais e cantadas no idioma de Dante. Eram pálidas reproduções da “renovação estética” apregoada por Oswald. Este quadro mudou com as temporadas oficiais, da primeira década do Municipal, que trouxeram óperas do compositor com maior frequência, favorecidas pelas melhores condições do teatro, mas ainda cantadas em italiano. Somente na especial temporada de 1922, ano do centenário da independência,

²⁴¹ CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo: Editora Guia Fiscal, 1954, p. 76.

ouviu-se Wagner, pela primeira vez, cantado em alemão, fato que se repetiu, em 1923.²⁴²

Na década anterior, crescera muito o interesse pela música do compositor alemão, mas não se compara com o *frisson* despertado pela vinda de cantores de língua alemã e montagens mais sofisticadas, agitando a vida sociocultural da cidade. Pode-se supor que Oswald de Andrade, homem de intensa atividade social, não tenha permanecido refratário a tudo isso.

Menotti Del Picchia registra este momento, na Crônica Social do *Correio Paulistano*, dia 18 de outubro de 1922, assinada com seu pseudônimo Hélios, dizendo que “só agora é que o gênio de Bayreuth começa a entusiasmar os paulistas”. Mais adiante, afirma que São Paulo “Já não se encanta mais com as arietas da *Tosca*,(...)” e continua citando outras óperas italianas. Faz a relação nominal das óperas de Wagner e põe-se a elogiá-las com grande entusiasmo.²⁴³

Mário de Andrade deixa entender, mais tarde, que gostava de Wagner, ainda enquanto era aluno do Conservatório.²⁴⁴ Algumas partituras de óperas de Wagner, que lhe pertenceram, sobretudo o *Tristão e Isolda*, encontram-se analisadas, com extremo cuidado e riqueza de detalhes.²⁴⁵ Estas análises, a julgar pelo precoce conhecimento, que demonstrou possuir, da música do compositor alemão, devem ter sido realizadas nos primórdios de sua atividade.

Por certo o gênero operístico sofrera desgaste, após tantos anos de montagens mais ou menos improvisadas, mas isso afetava, principalmente, a ópera

²⁴² Ibidem, p. 113-116. As duas estrelas, da temporada de 1922, eram: Mascagni, regendo o repertório italiano e Weingartner, o repertório alemão.

²⁴³ PICCHIA, Menotti Del. Crônica Social: Uma noite suprema. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia*: São Paulo, 1920-22. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, 1980. Arquivo do IEB-USP, v. 4, p. 189.

²⁴⁴ Ver carta a Renato Almeida, de 10 de abril de 1927. NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da Correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. São Paulo, 2003. 362 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 208.

²⁴⁵ COLI Jr., Jorge Sidney. Mário de Andrade: Introdução ao Pensamento Musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: IEB – USP, n. 12, 1972, p. 119.

tradicional, pois os wagnerianos não se incluíam entre os ouvintes desse gênero de espetáculo e sim de algo muito mais elaborado e intelectualizado, o que se pode inferir do próprio artigo de Oswald.

Não se pode subestimar a nova concorrência do cinema, introduzido no Brasil ao final do século XIX, cuja produção, ao início do novo século, sofreu grande incremento. Surgia uma alternativa à ópera, oferecendo novos recursos visuais, assuntos mais atuais, realistas, e preços mais baixos.²⁴⁶ Podemos supor que os modernistas, predispostos a acolher as novas conquistas industriais e tecnológicas associadas à própria modernidade, preferissem o cinema à ópera.

Oswald de Andrade, que conhecia as duas manifestações,²⁴⁷ nas poucas vezes em que emitiu sua opinião sobre a ópera, foi bastante desfavorável.²⁴⁸ Mário de Andrade oscilou entre o bem e o malquerer, o que será estudado ao longo deste capítulo. Menotti Del Picchia pouco se ocupava de assuntos referentes à música, porém deixou registrado seu desamor, em crônica do *Correio Paulistano*, assinada por Hélios, em 7 de maio de 1921, comentando um concerto que assistira: “Detesto o lírico, onde há sapateiros, amestrados em Milão, fingindo reis e príncipes,

²⁴⁶ É difícil estimar o impacto do cinema sobre o público de ópera, no Brasil. O cinema já nasceu como gênero popular, enquanto a ópera, tradicionalmente, destinava-se às classes sociais mais altas e informadas, porém, os numerosos imigrantes, sobretudo italianos, não podem ser esquecidos. A prova, de que havia uma faixa de público compartilhado, é fornecida pelos numerosos filmes sobre operetas e diversas versões do *Guarany*, realizados pela nascente indústria cinematográfica nacional, nos primeiros vinte anos do novo século. GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966, p. 15-51.

²⁴⁷ Costuma-se pensar em Oswald como quem desconhecia por completo a atividade de ópera, mas além dos indícios da simpatia por Wagner, não se pode desprezar sua atividade como redator social em *O Jornal*, a partir de 1916 e antes de fundar *O Pirralho*, que também noticiava as atividades sociais, de 1909 a 1911, foi redator da coluna “Teatros e Salões”, do *Diário Popular*, onde também comentava espetáculos de óperas e operetas. Ver: Introdução (por Vera Chalmers) de ANDRADE, Oswald. *Telefonema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1974. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

²⁴⁸ Em suas memórias, por exemplo, encontramos: “Como toda a ópera, uma luzida droga” ou então, referindo-se à *Boêmia*, de Puccini, “a única ópera que suportava”. ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: Sob as ordens de mamãe (Memórias e Confissões)*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002, p. 112 e 114.

espipando, pelo canudo sonoro dos lábios em bico, vozeirões longos como mugidos de touros”²⁴⁹.

Os virtuosos estrangeiros célebres continuaram portando aqui porém o público se desinteressava deles cada vez mais. Um ou outro **inda** consegue ovações mas as enchentes se tornaram cada vez mais raras. As temporadas de ópera que durante a guerra (1914-1920) tiveram certo esplendor variado porque os rouxinóis não gostam muito dos canhões baixos-profundos, estão cada vez mais desmoralizadas. As de agora são miseráveis, verdadeiras mascaradas fingindo Arte, a que uma ou outra manifestação mais elevada não consegue disfarçar.²⁵⁰

O contexto era também desfavorável às óperas de Carlos Gomes que quase foram esquecidas nas primeiras temporadas oficiais. Além disto, algumas delas possuíam enredos fantásticos, repletos de situações e personagens inverossímeis – justificados, porém, por sua própria época – sem contar as dificuldades inerentes as suas montagens, tão prejudicadas, anteriormente, por soluções sempre improvisadas e econômicas, adotadas por companhias estrangeiras itinerantes, dando-lhes certo aspecto caricato.²⁵¹

No entanto, a partir do movimento modernista, que ocorre no Brasil durante os anos de 1920, a posição de Carlos Gomes foi profundamente contestada. Primeiro, porque ele é um compositor de óperas, gênero que parecia envelhecido e pomposo, antimoderno por excelência. A geração iconoclasta que havia introduzido os novos valores culturais da modernidade no Brasil só podia rir desse compositor de óperas e desprezá-lo: o gênero parecia então vulgar, fácil, de mau gosto.²⁵²

Resta comentarmos a posição anti-indianista de Menotti Del Picchia e algumas características de sua linguagem. Menotti não contava com muita admiração de seus pares modernistas, sobretudo no que se refere a sua formação

²⁴⁹ PICCHIA, Menotti Del. Crônica Social: Um concerto. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia*: São Paulo, 1920-22. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, 1980. Arquivo do IEB-USP, v. 3, p. 25.

Como o autor, no mesmo artigo, estranhamente, rasga elogios a trechos de óperas de Wagner, pode-se ler, nas entrelinhas, que sua invectiva é dirigida somente à ópera italiana.

²⁵⁰ ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Chiarato, 1929, p. 154. Deve-se lembrar que no período em que escreveu este texto, Mário estava no auge de sua campanha contra as temporadas líricas oficiais, que culminou em 1928, porém informa sobre o período anterior também.

²⁵¹ No contexto europeu, longe da realidade tropical, a parte cênica de uma ópera como *Il Guarany* despertava interesse por seu exotismo. No Brasil, ante a conhecida realidade, as montagens estrangeiras, por si só, despertavam alguns espíritos críticos e comentários jocosos.

²⁵² COLI, Jorge. Carlos Gomes e Villa-Lobos. In: _____. *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2003, p. 122.

cultural, o que mais tarde, com a divisão do grupo, será ainda mais notório.²⁵³ Sua oposição ao indianismo não continha nenhuma originalidade; diversas pessoas, antes dele, já haviam manifestado posição semelhante e até mesmo, usado os mesmos argumentos.

Em 1875, Joaquim Nabuco havia censurado José de Alencar pelas características de Peri, o qual, em sua opinião, mais se assemelhava a personagem de “ópera cômica”, durante conhecida polêmica mantida pelos dois escritores.²⁵⁴ Mais próximo à Semana de Arte Moderna, em 1918, Monteiro Lobato havia proclamado o fim do indianismo idealizado pelo romantismo, já o contrapondo ao índio real revelado pelos sertanistas.²⁵⁵ Menotti chega a citar e reconhecer a antecedência de Lobato,²⁵⁶ entretanto são apenas dois exemplos, entre outros, de pessoas que já haviam denunciado as origens francesas dos índios de Alencar, assunto que terá ainda diversos desdobramentos.

A linguagem de Menotti, que o diferenciava dos outros modernistas, é outro ponto que merece atenção, porque poderá auxiliar-nos na compreensão de certos textos que nos são de maior interesse. Por um lado, é notória a linguagem passadista, parnasiana, utilizada por Menotti em suas obras literárias, fato que até o velho Guanabario havia estranhado, porém não se pode ignorar prováveis aportes do futurismo italiano, presentes em alguns textos de jornais e principalmente na

²⁵³ Segundo Oswald, Menotti era capaz de escrever “as coisas mais juliodantescas que já se escreveram no país”. ANDRADE, Oswald. *Os Dentes do Dragão: Entrevistas*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 221. Rubens Borba de Moraes afirmou que Menotti conseguia exprimir “conceitos errados, idéias aberrantes, tudo de mistura com opiniões certas e sensatas”. MORAES, Rubens Borba de. Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna. In: AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 306.

²⁵⁴ VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil – 1870-1914*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991, p. 44-47.

²⁵⁵ LOBATO, Monteiro. *Urupês*. 24. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 145.

²⁵⁶ PICCHIA, Menotti Del. *O Gedeão do modernismo: 1920-22*. Int. sel. e org. Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 102.

palestra que proferiu, na segunda noite da Semana de Arte Moderna, o que já chamou a atenção de Aracy Amaral.²⁵⁷

Ao retomar o mais controverso de todos seus artigos citados, poderíamos supor que o título “Matemos Peri!”, teria sido inspirado no segundo manifesto futurista, de 1909, escrito originalmente em francês, cujo título é: *Matemos o Luar!* Entretanto, a descrição dos principais pontos daquele manifesto parece indicar semelhança ainda mais profunda entre os dois textos.

(...) numa linguagem veloz e violenta, rica de símbolos e alegorias, pode ser considerado uma retomada e uma ampliação do discurso encetado com o primeiro manifesto. Seus eixos são, de fato, a polêmica contra o passado, (...) a afirmação das novas forças do progresso e do futuro, (...) a exaltação dos instintos primários, (...) o advento de uma nova civilização viril e agressiva, (...)²⁵⁸

Todos os quatro pontos são encontrados, também, no artigo de Menotti: Peri é o símbolo de um passado que precisa ser combatido e o autor dá nomes a seus representantes; cita objetos simbólicos do progresso, como o “automóvel e o aeroplano”, instando a que “um país novo e formidável como o nosso” mostre sua feição de “povo moderno, avanguardista”; utiliza diversas imagens em que está presente o uso da força e até da violência, exaltando a ação genocida dos bandeirantes e por fim, destaca o nascimento de “uma raça formidável, que quer espalhar suas forças em cem campos de atividade violenta e nova”.²⁵⁹

Poucos meses após a Semana de Arte Moderna, surgia a primeira revista modernista, *Klaxon*, “Mensário de Arte Moderna”, cujo primeiro número é datado de 15 de maio de 1922.²⁶⁰ O texto de apresentação da revista, assinado pela própria

²⁵⁷ Cf. AMARAL, op. cit., p. 199.

²⁵⁸ FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 65.

²⁵⁹ PICCHIA, op. cit., p. 194-197.

²⁶⁰ A revista existiu até o final do ano. Sua última edição compreende a publicação conjunta dos números 8 e 9, datados de dezembro de 1922/ janeiro de 1923. Sobre seu texto de apresentação, ver: MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 66-68.

“redação”, anuncia seus objetivos e entre eles encontra-se: “É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir”. Conseqüência natural de um movimento que se propunha, em seu primeiro momento, ser destruidor em relação ao passado.

O primeiro número traz também a crônica “Pianolatria”, assinada por Mário de Andrade que analisa o predomínio absoluto da formação de pianistas, ao invés de outros tipos de instrumentistas, e a decorrente ausência de grupos de música de câmara ou sinfônicos, na cidade de São Paulo. Porém não perde a ocasião para falar de Carlos Gomes.

O Brasil ainda não produziu músico mais inspirado nem mais importante que o campineiro. Mas a época de Carlos Gomes passou. Hoje sua música pouco interessa e não corresponde às exigências musicais do dia nem à sensibilidade moderna. Representa-lo ainda seria proclamar o bocejo uma sensação estética. Carlos Gomes é inegavelmente o mais inspirado de todos os nossos músicos. Seu valor histórico, para o Brasil, é e será sempre imenso. Mas ninguém negará que Rameau é uma das mais geniais personalidades da música universal...Sua obra-prima, porém, representada há pouco em Paris, só trouxe desapontamento. Caiu. É que o francês, embora **chauvin**, (sic) ainda não proclamou o bocejo sensação estética.²⁶¹

Este é o segundo texto mais citado, depois do artigo de Oswald de Andrade, sempre que se quis exemplificar a rejeição dos modernistas a Carlos Gomes. Talvez tenha tido ainda mais crédito, porque seu autor não faz uso da sátira irreverente; sua linguagem é sóbria, com alguma sutil ironia, mas não menos demolidora. Mesmo que não tenha sido tão difundido quanto o outro texto, seu autor era, reconhecidamente, um músico de inquestionável liderança e credibilidade no meio músico-cultural.

Nota-se primeiro que Carlos Gomes, compositor de óperas, é incluído, estranhamente, num artigo cujo título e conteúdo não lhe dizem respeito e o que é ainda mais bizarro, domina todo o trecho inicial do texto, ocupando seu mais longo

²⁶¹ ANDRADE, Mário de. Pianolatria. *Klaxon*: mensário de arte moderna. São Paulo: Martins; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, n. 1, p. 8, 1976. Edição fac-similar.

parágrafo. É como se o autor já iniciasse o texto com uma considerável digressão, pois o restante do artigo condiz com seu título e o assunto “Carlos Gomes” não é reiterado. Esta observação não é gratuita; o procedimento será recorrente em vários textos de Mário de Andrade, diferindo, porém, a posição da referência ao compositor, no corpo do texto.

É também incomum, no contexto dos escritos de Mário sobre o músico campineiro, a rudeza de suas conclusões que, praticamente, desautorizam qualquer execução da sua música naquele momento: “a época de Carlos Gomes passou”. A única explicação que nos ocorre, para isto, é a provável contaminação de Mário de Andrade pelo espírito combativo que reinava entre os modernistas, na proximidade da Semana de Arte Moderna.

Mais tarde, na retrospectiva que realiza com o artigo “O Movimento Modernista”, de 1942, Mário reitera várias vezes, ao longo do texto, o caráter “essencialmente destruidor” do início do movimento.²⁶² Poderíamos recorrer a outro exemplo, muito mais agudo, da agressividade temporária do autor – o que lhe era incomum, publicamente – produzido quase à mesma época, o poema “Ode ao burguês”, de *Paulicéia desvairada*, escrito em 1921.

Através do caráter dos verbos e das imagens, apresenta de forma caricata a negatividade do burguês, dentro de seu conteúdo de classe social, dando-lhe contudo maior realce como indivíduo. Arrasa-o pelo cômico e pelo ridículo, procurando a violência da exclamação xingatória. (...) procura a agressão, através dos epítetos engatilhados, constantes, curtos, decorrentes de sua observação cotidiana da burguesia.²⁶³

No poema, o autor não poupa tampouco a aristocracia, o que deve ter provocado constrangimentos, pois o movimento “era nitidamente aristocrático” – são suas as palavras, no mesmo artigo de 1942 – e a Semana de Arte Moderna fora,

²⁶² ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, p. 231-255.

²⁶³ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 38.

toda ela, financiada pela mais alta aristocracia paulista, além de receber claro apoio do Governo do Estado.²⁶⁴

Outro texto importante, também de 1922, é o ensaio “A musica no Brasil, no seculo XIX”, de Renato Almeida, publicado no periódico, *America Brasileira*, do Rio de Janeiro,²⁶⁵ revista da qual o autor chegou a ser redator. É um texto muito menos conhecido, em nossos dias, que o artigo de Mário de Andrade, da revista *Klaxon*. Em nosso estudo, utilizamos o exemplar que se encontra, na biblioteca do Museu do Ipiranga, em São Paulo.²⁶⁶

Enquanto os autores dos outros textos estudados dispensam qualquer apresentação, o baiano Renato Almeida era um jovem jornalista quase desconhecido em São Paulo, quando aqui esteve, fazendo parte do grupo de artistas e intelectuais que vieram do Rio de Janeiro, capitaneados por Graça Aranha, participar dos eventos da Semana de Arte Moderna.²⁶⁷ Sua presença entre nomes tão ilustres foi severamente criticada por um periódico carioca, responsabilizando Graça Aranha por tê-lo convidado.²⁶⁸

O ensaio concentra-se em quatro compositores: Pe. José Maurício, Carlos Gomes, Miguez e Levy. Ele será transformado em dois capítulos do livro *Historia da*

²⁶⁴ O governador do Estado, Washington Luís, havia autorizado Menotti del Picchia a colocar seu jornal oficial, o *Correio Paulistano*, a serviço da divulgação da Semana de Arte Moderna. PICCHIA, Menotti del. *A Longa viagem, 2ª etapa: da Revolução modernista à Revolução de 1930*. São Paulo: Martins; Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 88. O governador e o prefeito da capital, Carlos de Campos, estiveram presentes à primeira noite da Semana de Arte Moderna. BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 21.

²⁶⁵ ALMEIDA, Renato. *A musica no Brasil, no seculo XIX*. *America Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 9 a 12, ano I, 1922. A publicação não tem números de páginas e sendo publicação mensal, o número estudado deve ter sido publicado no segundo semestre de 1922, número especial para a comemoração do Centenário da Independência.

²⁶⁶ Há um exemplar, somente do texto do ensaio, no arquivo do IEB-USP. Encontra-se em: Série Recortes, Pasta 50, Arquivo IEB-USP.

²⁶⁷ Seu nome é sempre citado como participante da S.A.M.; ele consta no programa da mesma, apenas como autor da poesia *Perennis*, na segunda noite, dia 15 de fevereiro e não como conferencista. Alguns textos de divulgação da S.A.M. referem-se a uma palestra por ele proferida, sobre “Filosofia Moderna no Brasil”, na terceira noite, dia 17 de fevereiro. Ver BOAVENTURA, op. cit., p. 414, 437.

²⁶⁸ Ver BOAVENTURA, op. cit., p. 381-382.

Musica Brasileira, do mesmo autor, publicado em 1926.²⁶⁹ O texto referente a Carlos Gomes será reproduzido quase integralmente, a não ser pela substituição de algumas poucas palavras; o que se refere a Miguez e Levy sofrerá pequenas alterações em seus finais. Como o ensaio não tem números de páginas, o que torna difícil qualquer referência e é um texto raro, de difícil acesso, optamos por estudá-lo através do livro, quando chegar o momento.

Entretanto, é importante observar que o ensaio é posterior, cerca de um ano, ao artigo de Mário de Andrade, já citado, do *Correio Musical Brasileiro* e há certa semelhança de conceitos, entre eles, sobretudo no que se refere à ida de Carlos Gomes para a Europa. Poderia ser aventada alguma influência do escritor paulista, pois vai nascer uma profícua relação entre os dois autores, alimentada por freqüente correspondência, iniciada apenas três meses após a Semana de Arte Moderna, que perdurará até o final da vida de Mário de Andrade.²⁷⁰

O maior significado do ensaio, porém, diz respeito a sua posição histórica; é um texto precursor que inaugura determinada vertente do pensamento modernista, como será visto. O mesmo ocorre em relação a Carlos Gomes.

2.2 Primeiros desdobramentos

Passado o primeiro ano após a Semana de Arte Moderna, arrefeceu-se o ânimo combativo dos primeiros momentos e assim tornaram-se esparsos os ataques aos alvos passadistas. As matérias de jornais já não eram freqüentes e enquanto durou a revista *Klaxon*, isto é, até janeiro de 1923, ela foi o principal veículo de

²⁶⁹ O que se refere ao Pe. José Maurício integra o segundo capítulo, “A Musica Brasileira no Começo do Seculo XIX” e aos outros três compositores, o terceiro capítulo, “O Romantismo na Musica Brasileira”.

²⁷⁰ Ver: NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da Correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. São Paulo, 2003. 362 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

divulgação das idéias e trabalhos modernistas. Os objetivos não eram mais os mesmos e alguns novos conceitos começavam a ser delineados.

Ao início do novo ano, Mário de Andrade participou da cerimônia de formatura dos alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, tendo sido por eles escolhido como paraninfo da turma. Na ocasião, pronunciou discurso que foi publicado no *Correio Paulistano*,²⁷¹ o que aparenta ser somente mais uma de suas manifestações públicas, vai revelar-se importante fonte de informações para o estudo daquele momento da vida modernista.

O discurso inicia como tantos outros, porém logo Mário de Andrade transpõe a fronteira dos discursos de formatura convencionais, expondo suas próprias idéias. Pode-se notar o nascimento de conceitos que, no futuro, prevalecerão no universo modernista-nacionalista. A riqueza do conteúdo obriga-nos a abandonar, temporariamente, a prioritária prospecção das citações de Carlos Gomes, para ampliar os horizontes e acompanhar a evolução do pensamento modernista relativo à música.

Mário discorre sobre nossa formação racial e o afastamento de nossa língua, “do idioma lusitano”, concluindo: “Nós temos de construir nossa sub-raça brasileira, com caracteres, tendências, arte e tradição nossas, se quisermos viver dentro da América e pesarmos no concerto das nações” (p. 5).

Oferece inúmeros exemplos de características próprias de certos povos, associando-as ao meio em que vivem, até chegar às escolas artísticas e a uma dura constatação: “Somos ainda um país sem escolas artísticas. É preciso criá-las desde já.” Surge então a questão dos gênios, definidos e classificados por Mário que se mostra convicto da genialidade do Aleijadinho (p. 7).

²⁷¹ ANDRADE, Mário de. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, [...] São Paulo, *Correio Paulistano*, 9 mar. 1923. In: Recortes III, p. 38/9, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (Consultada a transcrição de Flávia Camargo Toni).

Denuncia a existência de artistas que somente aqui nasceram, mas possuem espírito “estrangeiro, antipatriótico”; neles inexistente qualquer sentimento de nacionalidade (p. 8). Por outro lado, há países que também não possuem escolas musicais nacionais, como a Inglaterra, e outros, como a Espanha, somente há pouco começaram a tê-las. Citando Vittoria e Gluck, compositores que abandonaram seus países de origem, menciona nosso Carlos Gomes.

Assim também é que Carlos Gomes deve considerar-se músico italiano. O simples fato de uma ou outra rara vez se ter lembrado de temas nacionais, mais literários que musicais, não o nacionaliza. O ethos de sua música é italiano. E, ainda mais: filia-se diretamente não só à música italiana em geral, mas um dos períodos perfeitamente determinados desta: a decadência da ópera napolitana, o que de balde Verdi tentava opor à barreira do gênio.²⁷²

Não se mostra contrário a que artistas brasileiros estudem no exterior, afinal ainda é imprescindível o contato com os centros europeus. Mas o artista deve voltar “intacto, inteligente e crítico”, capaz de “amar ainda mais seu país, brasileiroamente” (p. 10).

O discurso é entrecortado por diversas frases imperativas e inesperadas, que expressam necessidades imediatas, soando como se fossem ordens. Entre elas, encontra-se: “É preciso aproveitar o ouro folclórico nosso, e continuar a obra que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, entre hesitações, esboçaram”.

Outra de suas convicções, a de que não há escola “sem fundamento racial”, é defendida com diversos argumentos e exemplos (p. 10-11). Chega o momento em que o discurso aproxima-se ainda mais de textos futuros, como o *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Mário afirma que é preciso construir as bases da escola musical brasileira; “a matéria-prima é abundante para nós”, porém não se pode ficar restrito ao aproveitamento do maxixe e do samba, fruto de “patriotismo mal entendido, (...) unilateral”.

²⁷² Ibidem, p. 9.

A “estilização única de danças populares não é suficiente nem muito fecunda”. O maxixe e o samba não representam “o anseio coletivo da alma nacional” e “não sintetizam todo o Brasil”. Seria o mesmo que ocorreu com a literatura regionalista “que não era propriamente nacionalismo, senão caboclismo”(p. 11).

Para ser fundada “uma escola musical nossa”, deve-se levar em conta “todo esse tesouro musical” e considerar a grande mistura e diversidade de raças que constitui o Brasil. “O trabalho está em acrisolarmos o ‘ethos’ brasílico (...) do Amazonas ao Prata” (p. 12).

O autor aconselha os formandos, como futuros professores, a que não proibam seus alunos de tocarem peças brasileiras de origem popular, como o faziam os professores de instrumentos, normalmente, por razões que Mário contesta, uma a uma (p. 12-13). Afirma ser um preconceito criminoso que precisa ser combatido, passando a ressaltar a importância de Nazareth e Tupinambá (p 13-14).

Adverte-os a não terem vergonha do folclore e da modinha, porque outros povos, de reconhecida tradição musical, construíram suas escolas a partir do “rude manancial do povo”. Reiterando o que já dissera pouco antes, insta os formandos como que fazendo proselitismo: “pregai a música verdadeiramente nacionalizante! Vossa missão é grande. E benéfica será, se vos não esquecerdes desta lição” (p. 14). Daí em diante, Mário conclui o discurso de maneira mais ou menos convencional; dá os últimos conselhos e despede-se dos formandos, desejando-lhes a vitória.

O discurso denuncia a existência prematura de preocupações que somente ganharão forma definida em obras futuras de Mário de Andrade, como o já mencionado *Ensaio sobre a Música Brasileira*, principalmente. A urgente necessidade de criar-se a música brasileira com características próprias, a prioridade do nacional ante o regional e o perigo da unilateralidade, a importância do

estudo do folclore e da música popular, são todos eles pontos nevrálgicos do modernismo-nacionalista que está por vir.

Quanto a Carlos Gomes, o discurso mantém-se à altura do último texto de Mário, publicado na revista *Klaxon*, embora tenha outro conteúdo. Antes de seu nome ser citado, há outra frase, ainda não citada na íntegra, que tem todas as características de também ser-lhe dirigida, entre outros: “Há artistas brasileiros, temperamentos que por acaso nasceram no Brasil, mas artistas cujo espírito é estrangeiro, antipatriótico, sem nenhuma preocupação, adiantarei mesmo, sem nenhum instinto de nacionalidade” (p. 8).

No trecho seguinte, que cita seu nome, não há qualquer qualidade que lhe possa ser atribuída, a não ser, “duma ou outra rara vez se ter lembrado de temas nacionais, mais literários que musicais”. O restante não é positivo: “deve considerar-se músico italiano”, “O ‘ethos’ de sua música é italiano” e ainda pior, filiou-se ao período mais decadentista da ópera italiana.

Encontramos somente mais uma única referência a Carlos Gomes, publicada em 1923, de autoria do mais polêmico dos membros do grupo renovador. Ela integra a conferência de Oswald de Andrade, proferida em Paris, na Sorbonne, naquele mesmo ano, intitulada: “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”.²⁷³ Foi publicada em português, na *Revista do Brasil*, em dezembro do mesmo ano.

A música sofreu no Brasil a mesma imitação européia. Carlos Gomes, que foi, até certo tempo, o maior dos nossos músicos, apoucou-se ante a reação para as nossas verdadeiras origens, auxiliada pelas audácias rítmicas adquiridas depois de Debussy. Nossa música não está no canto melódico italiano; ela

²⁷³ Graças à boa relação de Oswald com o embaixador brasileiro na França, foi ele convidado a proferir a palestra, em convênio com a Academia Brasileira de Letras, que tanto criticava. A intenção era divulgar o “processo de modernização” do Brasil, para os estrangeiros e foi um sucesso de público. BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Ex Libris, 1995, p. 92.

vive no urucungo do negro, na vivacidade rítmica do índio, na nostalgia do fado português.²⁷⁴

Segundo Oswald, Carlos Gomes já não era “o maior dos nossos músicos”; substituí-lo simplesmente por Villa-Lobos, seria prematuro e a história ainda não o permitia, mas este compositor já se apresentava como “o mais forte e o mais audacioso dos nossos representantes”. Continuando o texto, o autor cita vários outros nomes de músicos que representariam “a música contemporânea do Brasil”, sem tornar claro quais os critérios que o nortearam na escolha. Tantas são as diferenças de importância entre os citados, que se tem a impressão de que ali estão eles mais para mostrar que o Brasil teria numerosa representatividade nesta área.

Mais uma vez deve-se observar a diferença de pensamento em relação ao homem do século XIX. Enquanto esse orgulhava-se das conquistas italianas de Carlos Gomes, porém buscava elementos brasileiros em sua música, mesmo que esparsos, para justificá-lo como artista nacional, agora, ao contrário, ressaltam-se os elementos italianos para justificar sua exclusão.

Outro texto surgido pouco depois, dia 11 de janeiro de 1924, em *O Estado de São Paulo*, escrito por Paulo Prado, o poderoso aristocrata e intelectual que liderou o grupo de patrocinadores da Semana de Arte Moderna, volta a fustigar os passadistas, sem, porém, referir-se nominalmente a Carlos Gomes.

Só aí, (no Brasil), como sombras estranhas em meio ao esplendor da nossa terra, ainda vivem, e dominam, os personagens anacrônicos que são o poeta parnasiano, o escritor naturalista, o pintor anedótico, o músico de ópera e o político.²⁷⁵

²⁷⁴ ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. In: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*, Documentação. São Paulo: IEB, 1972, p. 215.

²⁷⁵ Apud BRITO, Mário da Silva. *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, [s.d.], p. 40.

O artigo havia sido escrito em Paris, em dezembro, e mostra que os ânimos ainda não haviam serenado por completo. O mesmo autor, em fevereiro, na *Revista do Brasil*, voltaria a atingir os mesmos alvos, porém seu texto parece sugerir alternativas de novos caminhos.

É inútil falar na pintura, na escultura e na música. Aí o nosso atraso foi – e é – secular e a nossa indigência insondável. Ficamos nas óperas de Carlos Gomes, de um italianismo de realejo, que totalmente ignorou a inspiração social e folclórica da nossa etnografia – ²⁷⁶

Quando se conhece, de antemão, as futuras propostas do modernismo nacionalista para solucionar o problema da criação da música de caráter brasileiro, pode-se ver Paulo Prado como um visionário. Afinal, virá do folclore e da cultura popular a matéria prima da criação erudita. Por outro lado, no primeiro texto citado encontra-se, entre outros anacronismos, o músico de ópera, trazendo à tona novamente a questão da relação dos modernistas com a ópera, independente de qualquer alusão a Carlos Gomes.

Se voltarmos um pouco no tempo, outubro de 1923, veremos o surgimento do primeiro número de *Ariel: Revista de Cultura Musical*, periódico mensal, com sede em São Paulo, que tinha como diretor o pianista e professor Antonio de Sá Pereira. Era o primeiro periódico musical de inspiração modernista, mas não se restringia aos assuntos musicais; contava também com colaboradores de outras áreas. Deveria ser, a princípio, o porta-voz das convicções e interesses modernistas relacionados à música.

Em seu primeiro número, o artigo “Quimera”, assinado por Sá Pereira, já advoga a necessidade de desenvolver-se a música sinfônica no Brasil (p.19-24),

²⁷⁶ PRADO, Paulo. Brecheret. In: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*, Documentação. São Paulo: IEB, 1972, p. 87-88.

assunto que não está distante da proposta de Mário de Andrade, em *Klaxon*, no seu artigo “Pianolatria”.

O terceiro número da revista, de dezembro, contém dois trabalhos de interesse para nossa pesquisa. O primeiro deles, “A vingança de Scarlatti” (p. 91-95), é de Mário de Andrade e contesta a opinião de alguns críticos sobre o fim da ópera, entre eles Henri Prunières, quem afirmou que esta atividade artística “estava destinada a morrer”. Ao contrário das opiniões negativas, que já vimos, sobre este gênero de espetáculo, emitidas por seus pares modernistas, Mário de Andrade tem outra maneira de pensar.

Coisas que não vejo; morte em que não creio. A música dramática tem um tal interesse, repartido e igual, de arte pura e arte de relação ao mesmo tempo, que ultrapassa a maneira de ser duma época, sendo antes uma expressão tão universal e intimamente humana que através das épocas guarda todas as suas possibilidades de efeito. Não é transitória.²⁷⁷

O segundo artigo, “Música Brasileira”, de Renato Almeida, nada mais é que a introdução de um capítulo de seu livro que estava prestes a ser lançado, *Historia da Musica Brasileira*, embora não o mencione.²⁷⁸ Ele antecipa um dos pontos centrais da obra vindoura, a necessidade de termos música com expressão própria, que seria também preocupação modernista.

Destaca-se, no sétimo número da revista, de abril de 1924, a tradução do artigo de Milhaud “A Música Brasileira” (p. 264-266), no qual o compositor francês lamenta que a produção musical brasileira seja “um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa, (...) e que o elemento nacional não seja expresso de uma maneira mais viva e mais original” (p. 265). Estava sendo pavimentado o caminho que levaria ao nacionalismo musical brasileiro.

²⁷⁷ ANDRADE, Mário de. A vingança de Scarlatti. *Ariel*: Revista de Cultura Musical. São Paulo, n. 3, dez. 1923, p. 91-92.

²⁷⁸ O artigo “Música Brasileira”, de *Ariel*, n. 3, dez. 1923, p. 99-101, corresponde à introdução do Capítulo IV, “Tendências da Música Brasileira”, de *Historia da Musica Brasileira*, 1926, p. 107-113.

Renato Almeida volta a ter mais um trecho de seu livro, publicado, no oitavo número de *Ariel*, o artigo “Alberto Nepomuceno”.²⁷⁹ Desta vez, porém, está subscrito: “Excerto do livro *Historia da Musica Brasileira* a aparecer em breve.” No final do texto, encontra-se a primeira menção a Carlos Gomes nos artigos de *Ariel*. É citado brevemente, na companhia de Levy e Miguez, como aqueles que empreenderam “tentativas de música brasileira”, antes de Nepomuceno (p. 288-289).

Ainda no oitavo número, Mário de Andrade publica o artigo “Reação contra Wagner”²⁸⁰ (p. 279-285), demonstrando familiaridade com a música do compositor alemão e conhecimento da matéria, principalmente no que se refere a *Tristão e Isolda*, ópera pela qual não esconde sua preferência. Afirma que “a flor culminante do wagnerismo continuava a ser o *Tristão*” e que não seria “possível progredir sobre o *Tristão* dentro da estética do *Tristão*” (p. 280).

O ponto central do artigo é a análise de três diferentes opções estéticas que se opuseram a Wagner: Brahms, César Franck e Verdi. Ao falar do último, mostra-se já convicto da decadência da ópera na Itália, o que irá externar em outras oportunidades; afirma que ele “continuara (...) a decadência lânguida e monótona da ópera italiana” que é interrompida, “de longe em longe”, por algumas exceções (p. 283). Entretanto reconhece o valor das últimas óperas do compositor, a partir de *Dom Carlos*, dizendo que *Falstaff* é “sua mais perfeita obra-prima” (p. 284).

O artigo traz, sob o título, a observação de que são “notas rápidas para uma história da música” e no próximo número de *Ariel*, é anunciado que o autor está preparando uma obra do gênero. Pode-se perceber, no *Compendio de Historia da Musica*, que este artigo foi referência para Mário de Andrade, através da

²⁷⁹ O artigo “Alberto Nepomuceno”, de *Ariel*, n. 8, maio 1924, p. 286-289, corresponde ao texto que é dedicado, especificamente, ao compositor, em *Historia da Musica Brasileira*, 1926, p. 113-122.

²⁸⁰ O artigo encontra-se também publicado em: ANDRADE, Mário de. *Música, doce Música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976, p. 50-55.

coincidência de nomes e conceitos.²⁸¹ Ao contrário de Renato Almeida, porém, o texto do artigo não é absolutamente reproduzido no *Compendio*, tanto porque o autor tinha consciência da finalidade pedagógica de seu livro, procurando dar-lhe outro enfoque e outra linguagem.

O próximo número de *Ariel*, o número 9, do mês de junho, apresenta algumas mudanças gráficas, mostrando maior cuidado com seu aspecto visual. A partir deste número, Mário de Andrade havia assumido a direção da revista, o que é discretamente noticiado, por pequena nota, ao final da publicação (p. 341).²⁸² É ele o autor do artigo que abre a revista, usando o pseudônimo “Florestan”²⁸³, “A situação musical no Brasil” (p. 315-318). O autor é otimista com o panorama da vida musical no país, mesmo reconhecendo as melhores condições de sua correspondente norte-americana, mas vê outra diferença:

Mesmo os Estados Unidos podem, sob esse aspecto, considerar-se como inferiores a nós, pois um Mac Dowell que lá surgiu não se pode comparar ao nosso Carlos Gomes, nem na importância histórica nem no valor estritamente musical de criação.²⁸⁴

Neste momento, realiza curiosa reflexão, sobre a musicalidade do brasileiro, que prenuncia conceito futuro emitido por Renato Almeida, em sua *Historia da Musica Brasileira*.

Essa intensa musicalidade, que agora cada vez mais se manifesta aqui, não é produto de nenhuma corrente de moda, que pouco perdure. É um caráter nativo que começou a se desenvolver e salientar, desde que encontrou as circunstâncias necessárias para o seu desenvolvimento. Nós temos de ser um dos povos musicais do universo. Tudo nos destina a isso.²⁸⁵

²⁸¹ Cf. ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Chiarato, 1929, p. 137 et seq.

²⁸² Até o número anterior, o nome do diretor estava exposto, logo abaixo do nome da revista, o que deixará de acontecer a partir de agora. Em seu lugar, passa a constar: “Editores responsáveis: Campassi & Camin”.

²⁸³ Mário reconhece, em carta a Renato Almeida, de 1 set. 1924, ser ele mesmo o personagem em questão. NOGUEIRA, op. cit., p. 76.

²⁸⁴ ANDRADE, Mário de (pseudônimo: FLORESTAN). A situação musical no Brasil. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, n. 9, jun. 1924, p. 316.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 316-317.

Mais adiante, referindo-se aos nossos principais compositores, qualifica o padre José Maurício como “esse Mozart americano” e volta a citar o “simbólico autor do Guarany”, entre outros nomes (p. 318). Anuncia a “próxima publicação” do livro *Historia da Musica Brasileira*, de Renato Almeida e faz curioso comentário sobre si mesmo: “O Sr. Mário de Andrade sabemos que há dois anos prepara uma Historia da Musica, sobre a qual a literatura brasileira é tão pobre” e chega a fazer elogios ao crítico Oscar Guanabara (p. 318).

Mário de Andrade, sob o pseudônimo Florestan, volta a falar de ópera, em *Ariel*, número 11, de agosto. Abrindo a revista, seu artigo, “Companhias Nacionais”, lamenta a ausência de companhias de óperas nacionais e advoga a necessidade de criá-las (p. 383-386). Mais uma vez, não tem atitude de quem desvaloriza este gênero de atividade artística. Recorda-se da estréia de *Tristão e Isolda*, em São Paulo, dando a entender que ali estivera presente:²⁸⁶ “Quando eu me lembro que Tita Ruffo se sujeitara a cantar a parte de Kurwenaldo quando aqui tivemos o Tristão e Isolda pela primeira vez!... “(p. 384).

Realiza rápida análise do contexto brasileiro e detecta três causas que estariam impedindo a existência de companhias nacionais: a vaidade excessiva dos músicos e cantores, a ausência de coros e o preconceito do público brasileiro que “só quer gente que de longe vem (p. 386). Ao final, quase trai a si mesmo, falando dos pianistas brasileiros, mas reage em tempo: “não quero entrar pelo domínio crítico do meu amigo Mário de Andrade”(p. 386).

Pode-se notar o esforço do autor para simular outra pessoa, nos artigos assinados por Florestan. Este personagem é mais cordato, otimista e cuidadoso no trato com as pessoas; em seu artigo anterior, de *Ariel* número 9, chega a elogiar o

²⁸⁶ A ópera foi executada, em São Paulo, pela primeira vez, em 1911, já no Teatro Municipal. Foi cantada em italiano e Titta Ruffo fez o personagem Kurvenal. CERQUERA, op. cit., p. 320.

crítico Oscar Guanabara e procura evitar as idiosincrasias características da linguagem de Mário de Andrade.

Mais adiante, há entrevista de Mignone (p. 395-397), falando da eminente estréia de sua ópera *O contratador de diamantes*, em São Paulo. É citada a opinião de Renato Almeida, um “dos críticos musicais mais esclarecidos do Rio de Janeiro”, elogiando a *Congada* que faz parte da ópera (p. 396).²⁸⁷

Manuel Bandeira, em “Carta do Rio”, comenta a execução de mais uma ópera brasileira, *Os Saldunes*, de Leopoldo Miguez, naquela cidade (p. 398-400), cuja crítica é reproduzida em outro ponto da revista (p. 407-408). Por fim, encontra-se a reprodução de artigo, da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, descrevendo a ópera de Mignone, *O contratador de diamantes* (p. 413-414).

Percebe-se, pelo conteúdo deste número da revista, o quanto era oportuno o artigo de abertura, escrito por Mário de Andrade, sobre a necessidade de termos companhias de óperas nacionais.²⁸⁸

Entretanto, como todas as publicações do gênero, a revista teve vida efêmera; o último número de *Ariel*, o décimo terceiro, foi publicado em outubro de 1924. Seu destaque é um artigo assinado por A. G. do Amaral,²⁸⁹ “Música Nacional” (p. 469-472). O autor discute a questão da criação de música nacional e contesta que se possa logrã-la, através do uso de elementos “exteriores”, como temas e ritmos brasileiros. Da utilização de tais elementos, “Carlos Gomes no *Escravo* é um exemplo frisante embora não único” (p. 470).

²⁸⁷ Em carta a Mário, de set. 1924, Renato Almeida confessa que o único trecho da ópera, que gostou, foi a *Congada*, “encravado naquela coisa detestável, nesse filhote de Puccini!” Mário, em 19 de out., responde a Renato que preferiu tratar da ópera, em *Ariel*, antes que fosse tocada, para não ter que fazer crítica. Porém aconselha-o que “não se deve atacar muito um elemento que pode vir a ser muito boa coisa”. NOGUEIRA, op. cit., p. 86-87, 92.

²⁸⁸ As duas óperas noticiadas eram cantadas em italiano e foram montadas por companhias estrangeiras.

²⁸⁹ O conteúdo do artigo sugere que este poderia ser mais um pseudônimo de Mário de Andrade. Não encontramos, porém, nada que pudesse comprová-lo. O assunto é abordado com certa profundidade, pouco comum aos demais colaboradores da revista e tem estreita ligação com trechos do *Ensaio*. Cf. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 43n.

Afirma que esta meta somente poderá ser alcançada, quando “o sentimento” for “nacional” (p. 470-471). Às músicas que não alcançaram este “nacionalismo intrínseco”, dá o nome de “nacionalizantes” (p. 470). Mignone, em sua recente ópera, por exemplo, não chegou a ser nacional, mas apenas nacionalizante, pois sua “intuição criadora” não é nacional (p. 471). Somente dois compositores foram “felizes nas suas obras nacionalistas”: Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, além de Villa-Lobos (p. 472).

De maneira tão discreta quanto foi anunciado que Mário de Andrade havia assumido a direção de *Ariel*, em seu número 9, é noticiada sua saída do mesmo posto, ao final do último número da revista (p. 510).

O posicionamento da revista *Ariel*, surgida cerca de um ano e meio após a Semana de Arte Moderna, já não reflete as mesmas preocupações anteriores. Não se prioriza mais o combate ao passado; a principal diretiva, evidenciada de forma inequívoca pelo conteúdo da revista, é caminhar em busca da almejada música brasileira de características nacionais. Este movimento não se restringe aos problemas intrínsecos do fenômeno musical, mas procura estender-se a amplos setores da vida musical brasileira. Algumas instituições e atividades musicais são discutidas, denunciando a preocupação de construir coisas novas e não apenas questionar o que já existia.

É estranho que, na primeira publicação sobre música dirigida por modernistas, não haja sequer um único artigo específico sobre Carlos Gomes, há pouco tempo do vórtice do movimento em que estivera em evidência. Teria isso o significado de que a classe musical, a quem se dirigia a revista, simplesmente ignorara os acontecimentos? Mais parece significar que as prioridades do movimento haviam mudado e não convinha abrir antigas feridas.

As poucas menções ao compositor, também ausentes dos numerosos artigos sobre ópera trazidos na revista, não lhe são opositivas e na mais extensa delas, ele é chamado, enaltecido, a representar o próprio país, na comparação com os norte-americanos, realizada por Mário de Andrade (p. 316). No episódio, o autor dá importância especial a Carlos Gomes, tanto a seu significado histórico, quanto ao “valor estritamente musical de criação”, que suas obras representam. Nem o próprio Mário guiou-se por estas palavras, todo o tempo; sua avaliação do compositor apresentará diversos matizes, sem nunca esconder, porém, sua admiração por Carlos Gomes.

2.3 O Nacionalismo entra em cena

Diversos estudiosos consideram que, em 1924, houve a primeira importante mudança de rumos do movimento modernista.²⁹⁰ No período anterior, havia sido priorizada a renovação estética, o que provocou inevitável confronto com as tendências precedentes, desencadeando a luta aberta contra o passadismo e seus personagens simbólicos. No segundo momento, tornou-se prioritário buscar o caráter nacional nas expressões artísticas, começando pela literatura, e elaborar “um projeto de cultura nacional em sentido amplo”.²⁹¹

A mudança de rumos não ocorreu espontaneamente; na opinião de Aracy Amaral, foi provocada, principalmente, pelas conseqüências políticas da Revolução de 1924, em São Paulo, e a influência dos movimentos europeus.²⁹² O estudo

²⁹⁰ Cf. AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 219. MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 49.

²⁹¹ MORAES, op. cit., p. 73.

²⁹² Cf. AMARAL, op. cit., p. 219-220. Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral passaram quase todo o ano de 1923, em Paris. Ali já estavam Sérgio Milliet e Brecheret. Outros artistas, vinculados ao grupo modernista, ali estiveram, ao menos uma temporada, no mesmo ano, entre eles: Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Villa-Lobos.

dessas causas vai muito além dos propósitos de nosso trabalho, porém os indícios, de que mudanças estavam sendo processadas, estão presentes em vários textos estudados, principalmente aqueles da revista *Ariel* que prioriza a discussão sobre a criação da música de caráter nacional.

A crescente predisposição ao nativismo como ao nacionalismo desde as comemorações do Centenário da Independência em 1922, e uma exaltação do Brasil, andava no ar, em virtude do acelerado ritmo de progresso em que vivia o país desde a I Grande Guerra.²⁹³

Entretanto outro acontecimento, que deixou marcas profundas nos modernistas, contribuiu também para a mudança de rumos operada: a chamada “viagem da redescoberta do Brasil”. Acompanhando Blaise Cendrars, “o maior poeta moderno francês vivo”,²⁹⁴ alguns modernistas e seus amigos empreenderam a célebre viagem, em duas etapas. No Carnaval de 1924, dirigiram-se ao Rio de Janeiro e pouco depois, na Semana Santa, visitaram diversas povoações e cidades históricas de Minas Gerais, incluindo sua capital.

Mário de Andrade já havia estado em Minas Gerais, em 1919, voltando de lá absolutamente convicto da genialidade do Aleijadinho.²⁹⁵ Onde já estivera, atuou como cicerone do grupo e o impacto da viagem serviu-lhe de inspiração para criar o extenso poema “Noturno de Belo Horizonte”, publicado no *Clã do Jabuti*, livro de poemas, no qual “assume ainda mais ostensivamente uma tônica de compor símbolos e representações nacionais”.²⁹⁶

As impressões da viagem, porém, calaram fundo em Tarsila do Amaral. A pintora reformulou seu trabalho desde então, adotando em suas telas a temática nacional e as cores “que adorava em criança”, cores que voltou a encontrar em

²⁹³ AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970, p. 46.

²⁹⁴ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 288.

²⁹⁵ ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento; Giordano, 1993, p. 83-85.

²⁹⁶ SEVCENKO, op. cit., p. 297.

Minas Gerais. A viagem deixou ainda suas marcas na poesia de Oswald de Andrade, presentes, sobretudo, em seu livro de poemas *Pau-Brasil*, de 1925.²⁹⁷

O marco inicial dos novos tempos, assim considerado por estudiosos do modernismo,²⁹⁸ foi o Manifesto “Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, publicado no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, no dia 18 de março de 1924, entre as duas etapas da viagem. No Manifesto, já há mudanças nos propósitos do autor. Ali estão o humor, a sátira, o caráter combativo que lhe são característicos, mas os alvos são outros. Não mais atinge o passado de forma indiscriminada, porém apenas seu lado erudito, doutor, bacharelesco.

Quanto aos músicos, o autor cita poucos nomes, entre eles três compositores: Wagner, Stravinski e Debussy, deixando de lado qualquer alusão a Carlos Gomes. Seu personagem indígena, Pery, é ignorado e até mesmo o indianismo romântico é poupado.

Entre as poucas referências musicais, Wagner simboliza a cultura européia, o espetáculo de ópera que sucumbe frente ao nosso carnaval, certamente, uma impressão da viagem: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso”.²⁹⁹

O Manifesto “Pau-Brasil” gerou algumas críticas e divergências por parte de outros modernistas que não concordaram com as propostas de Oswald. A partir de então, Mário de Andrade e seu autor começarão a afastar-se, pouco a pouco,

²⁹⁷ O livro contém, pelo menos, dois grupos de poemas relacionados à viagem. Um deles, com apenas dois poemas, é intitulado “Carnaval”. O outro, com quase trinta poemas, chama-se “Roteiro das Minas”. ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 49-51, 69-79. (Obras Completas de Oswald de Andrade, 7).

²⁹⁸ Cf. AMARAL, op. cit., p. 219.

²⁹⁹ ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: MEC, 1972, p. 5. (Obras Completas de Oswald de Andrade, 6)

abrindo caminhos próprios que serão trilhados, cada vez mais, separadamente,³⁰⁰ até o completo rompimento.

Outra reação, veio do grupo que se denominou “verdamarelo”, liderado por Menotti del Picchia e Plínio Salgado, que culminará, após o “Manifesto Antropófago”, em 1928, na cisão definitiva do movimento. Os motivos de tantas divergências serão comentados superficialmente, pois estão além dos limites do nosso trabalho.

Oswald de Andrade voltaria a citar Carlos Gomes, brevemente, ao final de 1926, ao redigir texto que se destinaria ser o prefácio de seu livro *Serafim Ponte Grande*, o que não se concretizará quando a obra for publicada, em 1933, sendo preterido pelo brilhante prefácio autobiográfico que acompanha o livro. “O que é que faz a obra de arte diferente de uma ópera de Carlos Gomes? Não há regras. É sempre diferente”.³⁰¹ Pode-se constatar que sua opinião, sobre o compositor e suas óperas, não havia mudado.

Em 1926, surge a primeira edição de *Historia da Musica Brasileira*, de Renato Almeida, marco da nossa historiografia musical por ser a primeira obra do gênero que se dedica, de forma inequívoca, a afirmar que seria possível criar-se música culta de caráter brasileiro, a partir de suas manifestações populares, tema central da musicografia brasileira de inspiração modernista-nacionalista.³⁰² Ao início do Prefácio, da segunda edição da obra, em 1942, o autor assim comentou a edição anterior: “Em 1926, resumi as impressões e os dados históricos que me permitiam

³⁰⁰ Cf. MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 90-94.

³⁰¹ ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 1992, p. 45. (Obras completas de Oswald de Andrade).

³⁰² Não deve ser por acaso que o título traga a expressão “música brasileira”, ao contrário de seu antecessor, escrito por Guilherme Pereira de Mello, ou seu coetâneo, de Vincenzo Cernicchiaro, que utilizam outra expressão: *A Musica no Brasil* e *Storia della Musica nel Brasile*, respectivamente.

A obra de Pereira de Mello foi estudada, no primeiro capítulo, porém a obra de Cernicchiaro será citada apenas eventualmente. Não está incluída entre as obras estudadas porque não traz qualquer vestígio do pensamento modernista sobre Carlos Gomes, ao contrário, a posição do autor nada difere dos textos do século XIX, já estudados no primeiro capítulo, sendo-lhe absolutamente favorável. Dedicar um capítulo de seu livro ao compositor. Cf. CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925). Milano: Fratelli Riccioni, 1926, p. 347-384.

concluir pela afirmação da existência de uma música brasileira, haurida nas fontes populares e que se vinha formando lentamente através do tempo.”

É inegável a dívida do autor para com seu conterrâneo, Guilherme Pereira de Mello que, em 1908, na introdução de seu livro pioneiro, *A Música no Brasil*, dirigindo-se “Ao Leitor”, explicara a origem de sua obra com palavras análogas, embora sem a convicção e a objetividade de Renato Almeida:

(...) o fiz com o desejo ardente de mostrar-vos com provas exuberantes, de que não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e que pelo menos a Música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional.

Historia da Musica Brasileira é dedicado a Graça Aranha, cujo pensamento aflora em diversos trechos do livro, ora em citações textuais, ora na forma de idéias subjacentes, como na Introdução, por exemplo. A dívida a Graça Aranha não inclui seus conceitos sobre Carlos Gomes, compositor que nem sequer é citado em *Estetica da Vida*,³⁰³ restringindo-se ao universo das idéias e dos termos empregados.³⁰⁴

Na Introdução, o autor já expõe sua tese que é re-afirmada em vários outros pontos do livro, como um *leit-motiv* que perpassa a obra.³⁰⁵

³⁰³ Cf. ARANHA, Graça. *A Estetica da Vida*. Rio de Janeiro: Garnier, [s.d.]. O autor cita diversas vezes Wagner, Debussy, que é muito elogiado, assim como a música francesa e alguns compositores mais antigos, como Beethoven e Mozart.

³⁰⁴ Quando se lê que Carlos Gomes, “deixou na música um pouco do lirismo ardente e característico dessa magia imaginosa e indefinível da alma brasileira” (p. 91), pode-se evocar o pensamento de Graça Aranha que destacava, como o mais característico traço coletivo do brasileiro, justamente a imaginação. (ARANHA, Graça. *A Estetica da Vida*. Rio de Janeiro: Garnier, [s.d.], p. 86).

Ao falar que “(...) conquistamos a terra, numa tragédia estupenda e continuada” (p. 86), a que tragédia refere-se ele? “As duas atitudes, de temor ou exaltação diante da natureza, resumem, segundo Graça Aranha, a tragédia fundamental da existência da alma brasileira”. (MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, p. 32).

Afirmando que Carlos Gomes traz consigo “(...) uma nota elegíaca constante” (p. 91), poderia estar transferindo, para o compositor, característica que seu mentor atribuíra ao próprio país: “O Brasil cessará um dia de ser o ambiente da elegia (...)” (ARANHA, op. cit., p. 104).

³⁰⁵ Ao justificar-se a Mário de Andrade, o autor cita um discurso em que conclamava os músicos brasileiros a ouvir o canto popular “para modelar” a nossa música, dizendo que “Na história [refere-se ao livro] a insistência é contínua, à guisa de *leit-motiv*. NOGUEIRA, op. cit., p. 162.

Não podíamos deixar de ser musicais. Só as naturezas frias são mudas e a nossa sinfoniza a própria luz. Pouco importam as forma do canto popular, as modificações autóctones ou importadas; ficou o ritmo brasileiro, com uma cor dourada, cheia de sol, fulgente, maravilhosa. Com ele havemos de criar a nossa música e os que o desprezarem não construirão nada de definitivo, porque fora do meio as obras são precárias.³⁰⁶

Se a proposta permite vislumbrar suas raízes modernistas, a linguagem do autor, porém, identifica-o com os literatos do passado e ele próprio viria a reconhecer, mais tarde, ter feito “um livro um pouco impressionista”.³⁰⁷ Através da correspondência, Mário de Andrade já havia dado sugestões ao amigo, de maneira muito sutil, sobre sua “dicção”, referindo-se a um texto anterior.³⁰⁸

Nada é mais evidente, porém, que o conteúdo francamente nacionalista do livro, atualizando seu texto com o novo rumo tomado pelo modernismo e transformando-o em marco inicial da historiografia musical brasileira de orientação modernista-nacionalista. Se há um trecho do livro no qual o autor consegue ser ainda mais claro, escancarando a tendência de pensamento que o guiava, este trecho é o que fala do “Espírito Moderno na Música”:

Porque havemos nós de imitar e com a agravante de buscar os modelos em outros meios? Temos ao alcance de nossas mãos um prodigioso material, no qual elas modelarão com volúpia a obra criadora e maravilhosa. Não temos que ser modernos à Satie, ou à Schoenberg, mas modernos dentro de nossas forças e da nossa sensibilidade. Trair o meio seria tão funesto quanto trair o tempo.³⁰⁹

Carlos Gomes é personagem do terceiro capítulo, cujo tema é o “Romantismo na Música Brasileira”. Tudo o que dele está escrito, praticamente reproduz o ensaio

³⁰⁶ ALMEIDA, Renato. *Historia da Musica Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926, p. 15.

³⁰⁷ MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros*: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p. 96.

³⁰⁸ A autora, da edição da correspondência entre eles, traduziu assim as observações de Mário, dizendo a Renato Almeida que: “corria o risco de empolar o estilo com a grandiloquência e o excesso verbal, tão característicos dos cânones acadêmicos contra os quais se colocava o modernismo”. NOGUEIRA, op. cit., p. XIII. A carta em questão foi escrita em 19/07/1923. Ibidem, p. 26-27.

³⁰⁹ ALMEIDA, op. cit., p. 159-160.

do mesmo autor, publicado na revista *America Brasileira*, em 1922, que deixamos para ser estudado neste momento, integrando a *Historia da Musica Brasileira*.

O trecho sobre Carlos Gomes tem cerca de nove páginas, sendo equivalente ao que corresponde, no mesmo livro, ao Padre José Maurício e Villa-Lobos, este ainda na fase inicial de sua trajetória. Alternando os assuntos, o autor faz um resumo biográfico de Carlos Gomes,³¹⁰ comenta suas obras, principalmente o *Guarany* e realiza a apreciação de sua tendência estético-musical.

Após pequena introdução com fartos elogios ao compositor, começam as objeções. Afirma que Carlos Gomes “estava talhado para ser o criador da música brasileira” e exercer o mesmo papel que tivera José de Alencar na literatura, “afirmando a independência musical do Brasil”.³¹¹

Indicação: Não precisava, pois, ir buscar alhures o que lhe poderia dar o país. No ambiente do Brasil, teria encontrado todas as forças para sua criação, independente dos modelos estrangeiros. Nem Gonçalves Dias, nem José de Alencar deles precisaram e fizeram obras definitivas. A expressão brasileira de então, que bastara à poesia e ao romance, não desmereceria a música, antes permitiria uma força nova, inédita, do maior fulgor. Temos que conquistar o ritmo brasileiro, como conquistamos a terra, numa tragédia estupenda e continuada.³¹²

Carlos Gomes teria aceitado as “indicações estranhas” que “o trairiam”. Tentou realizar o mesmo que Alencar e Gonçalves Dias, criando o “indianismo na música” e o *Guarany* tornou-se símbolo nacional, “embora em falso” (p. 86).

Indicação: Tirando das selvas brasileiras alguns motivos quentes, que repontam em seus trabalhos, tem por vezes, uma expressão forte, de mocidade e audácia. Prejudicou-o, porém a escola de ópera italiana, fazendo-o desprezar as vozes da terra, ou comprimi-las nos modelos da “arte”, sacrificando a intenção à forma.³¹³

³¹⁰ No resumo biográfico, em rodapé, são mencionadas duas possíveis datas de nascimento do compositor, ambas erradas. ALMEIDA, op. cit., p. 83.

³¹¹ Em nota de rodapé, credita este conceito a Graça Aranha. Cf. ARANHA, Graça. *A Estetica da Vida*. Rio de Janeiro: Garnier, [s.d.], p. 88-89.

³¹² ALMEIDA, op. cit., p. 85-86.

³¹³ ALMEIDA, op. cit., p. 87.

O autor afirma que “arte é liberdade”; não condiz com as preocupações sobre o gênero ou “as limitações de forma” que não passam de embaraços no caminho do artista, impedindo-o de deixar levar-se por seus impulsos naturais. Na Itália, sob a influência de Verdi, o ambiente dominou-o e ele não teve forças para reagir. A forma da ópera italiana e as preocupações do *bel canto* não lhe deram liberdade para expressar os “pendores do seu espírito” (p. 87-88).

Se Alencar, no “Guarany”, distingue as linguagens do índio e do branco, na ópera, elas misturam-se e unem-se.

E, no entanto, os índios de nossa selva tinham sua música, livre e audaciosa. Esse fundo falso perdura na obra de Carlos Gomes, onde a forma é o entrave constante. As vezes, o espírito brasileiro se rebela contra humilhação e irrompe, quente, vivo, indomável em notas violentas e combates, que bem lhe revelam a origem. Mas, em geral, procura uma solução preconcebida e, em arte, tudo deve ser surpresa e maravilha inédita.³¹⁴

O sucesso obtido por Carlos Gomes foi outra traição. O compositor empolgou-se e acreditou que seria definitivo, entregando-se aos moldes italianos. Cita, rapidamente, as demais óperas de Carlos Gomes, frisando que *Salvador Rosa* tem “inspiração e fatura italianas” (p. 89). Na conclusão, o autor arvora-se a falar até da composição musical e faz as piores restrições.

A música de Carlos Gomes, no gênero que adotou, posto aquele em que a emoção espiritual mais cede ao langor dos sentidos, construiu uma obra invulgar, com fisionomia própria e certo caráter, em algumas de suas composições. Há páginas interessantes, sobretudo as que se desprendem da escravização formalística e a inspiração brasileira domina, num frêmito exuberante e jovem. Se não criou uma obra nova e independente, prendendo a emoção no convencionalismo de gênero, e de gênero vulgar, e se a composição é, em geral, pouco sólida, deixou na música um pouco do lirismo ardente e característico dessa magia imaginosa e indefinível da alma brasileira. Sem tortura da realidade, contentava-se com a aparência do mundo, fosse de brilho ou de melancolia, deixando essas impressões passarem em sua obra, para deleite dos sentidos, sem outras preocupações para a inteligência. Com certa ênfase e uma nota elegíaca constante, a sua imaginação flui com frescura e calor, desdobrando-se na melodia fácil e comunicativa, em que seu espírito ajejava, satisfazendo-se em ver as coisas e sem se inquietar com possuí-las...³¹⁵

³¹⁴ ALMEIDA, op. cit., p. 88-89.

³¹⁵ ALMEIDA, op. cit., p. 90-91.

Renato Almeida compartilha posições anteriores radicais, como aquelas de Oswald e Mário, nos textos estudados, mas abre outra linha de juízo que não se ocupa mais em apenas depreciar o compositor e sua música. Encontra-se ali, pela primeira vez, a afirmação explícita de que Carlos Gomes não deveria ter saído do país, onde poderia ter sido o fundador da música brasileira, o que Mário deixara apenas implícito no *Correio Musical Brasileiro*. Em outro ponto, faz coro com o que dissera Mário, no mesmo texto, afirmando que o compositor teria sido prejudicado pela escola italiana, fazendo-o “desprezar as vozes da terra”.

Com a *Historia da Musica Brasileira* consolida-se este novo conceito, que difere do pensamento dominante no século XIX, quando se discutia a ida do compositor para Itália ou Alemanha, mas não se cogitava sua permanência no Brasil. É mudança substancial que nos permite uma digressão de natureza subjetiva.

Pessoas do século anterior, vivendo num contexto romântico que se caracterizava pela primazia da idealização, ante o realismo dos fatos, conscientes das condições precárias da atividade musical no Brasil, não hesitaram em apoiar a ida de Carlos Gomes para a Europa, onde pudesse desenvolver-se, divergindo entre si somente quanto ao país de seu destino. Os modernistas, ao contrário, racionais por princípio e pelo espírito de sua época, idealizavam o que teria sido a permanência do compositor no Brasil, usando a própria idealização para reprová-lo, sem levar em conta as causas reais que o motivaram.

Além dos novos conceitos sobre Carlos Gomes e as afirmações nacionalistas, o livro traz a primeira evidência, de nova tendência de pensamento que será “oficializada”, pela historiografia musical subsequente: os compositores do passado, que utilizaram elementos brasileiros característicos em suas músicas, serão mais valorizados que aqueles que se mantiveram fiéis à estética internacional.

Renato Almeida inaugura esta tendência, fazendo algumas restrições a Leopoldo Miguez, por razões semelhantes às de Carlos Gomes, enquanto é generoso nos elogios a Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. Henrique Oswald é um caso à parte, com quem o autor procura ser mais cuidadoso, demonstrando profundo respeito. É curioso que esta mesma apreciação, mais tarde, será adotada por outros autores, inclusive no que concerne a Henrique Oswald.

O mesmo pensamento, relativo ao passado, será aplicado como critério de avaliação da qualidade das obras contemporâneas, norteador o trabalho dos artistas que porventura aderissem às novas tendências. A partir de então, o comprometimento dos artistas criadores com o nacionalismo, evidenciado através da presença de elementos nativos característicos em suas obras, passaria a ser critério de apreciação e interesse, por parte de amplos setores da crítica e da historiografia musical brasileira.

As normas para a aplicação destes conceitos estavam por vir, no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade. Doravante “(...) o que conta para o bom mérito de uma obra é seu teor de brasilidade (...) A brasilidade é o critério da boa arte.”³¹⁶

Naturalmente, ninguém é mais enaltecido, por Renato Almeida, que Villa-Lobos. O texto que lhe é dedicado integra o capítulo V, “O Espírito Moderno na Música” e nele, só há espaço para elogios. Mesmo tendo sido escrito num momento, em que o compositor recém iniciava seu comprometimento com a música de caráter brasileiro, o autor afirma, para concluir, que sua música é “uma interpretação do fenômeno brasileiro, nas suas vozes de exaltação e melancolia, de pavor e de

³¹⁶ MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 104. Obs.: O autor refere-se à literatura, mas o conceito foi aplicado em todos os setores das atividades artístico-culturais.

doçura”.³¹⁷ Ao final do capítulo, o autor reitera seu *leit-motiv* e aconselha seus leitores, dirigindo-se, sobretudo, aos compositores:

O desenvolvimento e o crescimento da nossa música, através de todas as incertezas, nos convencem de que temos uma alta sensibilidade musical e de que havemos de criar uma música brasileira, livre e maravilhosa, filha do nosso ambiente e reflexo da variável e múltipla psique brasileira. Necessário, porém, é nos livrarmos das escolas e dos preconceitos estrangeiros, das cópias e das imitações, sentirmos por nós mesmos, com toda a força e barbaria de um temperamento jovem, neste mundo jovem que habitamos.

Não nos esqueçamos que a precedência cronológica, do livro *Historia da Musica Brasileira*, como divulgador das novas tendências de pensamento, tem certa relatividade, pois os textos que se referem ao Pe. José Maurício, Carlos Gomes, Leopoldo Miguez e Alexandre Levy, já haviam sido publicados, quase na íntegra, em 1922, no ensaio “A música no Brasil, no século XIX”, no periódico, *America Brasileira*. Entretanto não se pode comparar o alcance e repercussão dessa publicação, preservada em algumas poucas bibliotecas, com o livro em questão, mesmo que este não houvesse tido boa acolhida.

Pois foi o que aconteceu, principalmente entre os modernistas. Prudente de Moraes, neto, por mais que Mário de Andrade, que o chamava carinhosamente de “Prudentico”, tivesse tentado dissuadi-lo, escreveu crítica desfavorável ao livro de Renato Almeida, na *Revista do Brasil*, pela qual recebeu reprimenda de Mário.³¹⁸

O próprio Mário não o fez, o que costumava não ser bom sinal, porém teceu comentários a respeito, na conferência sobre Ernesto Nazareth,³¹⁹ que saíram

³¹⁷ ALMEIDA, op. cit., p. 174.

³¹⁸ Em carta a Renato Almeida, Mário afirma que tentou evitar a publicação da crítica, o que se concretizou. NOGUEIRA, op. cit., p. 164.

A crítica foi publicada em: *Revista do Brasil* (segunda fase), n. 1, de 15 set. 1926, p. 29.

Em outra carta, a Prudente de Moraes, Mário demonstra sua contrariedade: “Eu mesmo por exemplo já falei da literatice do estilo do Renato pra ele sem que ele conservasse o mínimo ressentimento. O artigo é inteiro agressivo e você não ressalta que o livro tem qualidades também e é indiscutível que tem.” KOIFMAN, Georgina (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 201.

³¹⁹ A conferência foi realizada em São Paulo, na Sociedade de Cultura Artística, em 1926. Seu texto está publicado em *Música, doce Música*, sob o título de “Ernesto Nazaré”. A conferência faz ligeira citação do nome

publicados e desagradaram bastante Renato Almeida, provocando a pior crise da relação entre eles e tensa troca de cartas.³²⁰

A musicologia brasileira inda cochila numa caducidade de críticas puramente literárias. (...) Embora haja utilidade histórica ou estética nas obras dum Rodrigues Barbosa ou Renato Almeida, se deverá reconhecer com franqueza que essa utilidade é mínima, porque destituída de caráter prático.³²¹

Através do texto da conferência pode-se perceber o que Mário queria dizer com “caráter prático”. Renato Almeida deveria ter reservado, ao menos, parcela de seu livro para o estudo das muitas manifestações musicais brasileiras que permaneciam ignoradas, sem que lhes não houvesse, ainda, sido dedicado nenhum trabalho mais sério. Por carta, estimulou o amigo, mesmo não sendo músico, a fazê-lo, “que seja literariamente mas especializadamente” e ao mesmo tempo, justificou seus comentários na conferência.³²²

Supomos que este episódio tenha despertado o interesse de Renato Almeida pelo folclore, o que se manifestou mais tarde, vindo a tornar-se respeitável estudioso da matéria, sobre a qual foi responsável por diversas publicações. Por outro lado, certamente foi o ponto de partida para a grande reformulação que seu livro veio a sofrer, na segunda edição, incluindo numerosos exemplos musicais de manifestações folclóricas brasileiras.

Há somente uma aparente contradição que merece ser mencionada. Se acompanharmos o comportamento de Mário de Andrade, em relação a Carlos Gomes, pode-se perceber certa distensão de seu antagonismo inicial, a partir de *Ariel*. Esta distensão será concretizada, em trabalhos futuros de Mário. O livro de Renato Almeida, em 1926, viria quebrar esta tendência, voltando ao antagonismo de

de Carlos Gomes. ANDRADE, Mário de. *Música, doce Música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976, p. 121-130.

³²⁰ Cf. NOGUEIRA, op. cit., p. 160-172.

³²¹ ANDRADE, op. cit., p. 129.

³²² NOGUEIRA, op. cit., p. 163-172.

1922. A contradição explica-se, pelo reaproveitamento dos textos daquele ano, de *America Brasileira*, que vieram a tornar-se parte do livro.

A segunda edição da obra, publicada em 1942, muito ampliada e modificada, fez com que a primeira edição caísse no esquecimento. Sua importância é inegável, na historiografia musical brasileira, porém o momento histórico da primeira edição foi mais decisivo para a nossa cultura, assim como maior foi a influência que exerceu.

Mesmo tendo feito restrições ao livro de Renato Almeida, este serviu de estímulo para Mário de Andrade, como veremos, em seu projeto de escrever um livro de história da música, destinado ao ensino, que resultará no *Compendio de Historia da Musica*.

Se pudéssemos representar o livro que estudamos através de um único símbolo, escolheríamos a imagem, mais ou menos abstrata, de uma pergunta, cuja resposta virá de outro autor, Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*. As hipóteses, que levaram o autor baiano a crer na existência da música brasileira, serão respondidas por Mário, nesta obra, propondo soluções práticas que concretizarão o sonho de Renato Almeida.

Foi visto, anteriormente, que o movimento modernista, após 1924, passara a priorizar a elaboração de um projeto de cultura nacional. Entretanto o grupo principiou ter, mais e mais, divisões internas, principalmente em relação à forma de conduzir o referido projeto. Neste processo, acentuaram-se as diferenças entre tendências políticas dos membros do grupo – alguns modernistas passaram a exercer maior militância política – e mantiveram polêmicas, entre si, através da imprensa, delineando-se a divisão, entre o grupo verdamarelo, de tendência

conservadora que irá desaguar no Integralismo,³²³ e Oswald de Andrade, simpatizante da esquerda. Enquanto isso, Mário de Andrade seguia seu próprio caminho, filiando-se, em 1927, ao novo partido político surgido em São Paulo, o Partido Democrático, de oposição. Rubens Borba de Moraes comentou esta fase:

Embrenhamo-nos pela ação política com a intenção de derrubar a oligarquia P.R.P., instituir o voto secreto, a verdadeira e legítima expressão da vontade popular. Queríamos modernizar a política brasileira.(...) Fomos dos doze primeiros jovens a fundar uma sociedade para esse fim, que se transformou, logo depois, em partido político: o Partido Democrático.³²⁴

No ano de 1928, as diferentes tendências já estavam definidas, quando Oswald de Andrade lançou o “Manifesto Antropófago”, no mês de maio, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*. Esta publicação, em sua primeira fase, ainda seria ecumênica, trazendo numerosas colaborações de Mário de Andrade e de membros do grupo verdamarelo, enquanto Oswald passava uma temporada na Europa. *Macunaíma*, obra de Mário de Andrade publicada em 1928, foi muito bem recebida pela *Revista de Antropofagia*, que a considerava uma obra antropofágica.³²⁵

Desde a guinada mais decidida do movimento modernista em direção ao nacionalismo, algumas mudanças foram processadas e uma delas tem maior interesse para nosso estudo. É a revalorização de certa parcela do romantismo, mais especificamente, o indianismo. O índio passou a ser figura central, nas duas

³²³ BRITO, Mário da Silva. *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura, 1972, p. 75.

³²⁴ MORAES, Rubens Borba de. Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna. In: AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 303.

³²⁵ O n. 2, da *Revista de Antropofagia*, publicou a “Entrada” de *Macunaíma*. Sobre sua receptividade pelo grupo antropofágico, ver: MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 151. Mário, por sua vez, reconheceu haver recebido, “subconscientemente”, alguma influência de Oswald, ao escrever a “Carta prá Icamíabas”, de *Macunaíma*, em correspondência para Manuel Bandeira. MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 360.

correntes modernistas, a verdamarela e a antropofágica, mas de forma radicalmente diferente.

Na concepção do grupo verdamarelo, o índio era símbolo nacional, porque integrou-se com o branco, de forma pacífica, trazendo os bons sentimentos, a ausência de preconceitos, como contribuição à alma brasileira. No pensamento da outra corrente, ao contrário, a integração foi feita de maneira violenta, através da deglutição do branco pelo índio, através da antropofagia.³²⁶ “O índio devora o colonizador e, atribuindo-lhe novo valor, utiliza-se dos elementos aproveitáveis da figura do devorado”.³²⁷

A posição verdamarela não está muito distante do indianismo romântico e os críticos denominaram-na “neo-indianismo”.³²⁸ Um dos líderes verdamarelo, Plínio Salgado, no mesmo número da revista que traz o “Manifesto Antropófago”, deixa entrever o parentesco entre os movimentos.

A última tentativa para reduzir o índio à forma européia, é, talvez, o do nosso chamado indianismo, expressão do romantismo em nossa literatura. (...) E como esse movimento de Gonçalves Dias e José de Alencar representa o primeiro passo para uma compreensão melhor do indígena, é justo perdoarmos a esses escritores os prejuízos inerentes ao seu tempo. E é preciso também registrar que, no meio de muita fantasia, há expressões fiéis da psicologia selvagem em muitos trechos da poesia e do romance românticos”.³²⁹

Haroldo de Campos reconhece que, também o índio dos antropófagos tem origem francesa, o que Oswald nunca negou, citando o próprio autor.

O “índio” oswaldiano não era o “bom selvagem” de Rousseau, acalentado pelo Romantismo e, entre nós, “ninado pela suave contrafação de Alencar e Gonçalves Dias”. Tratava-se de um *indianismo às avessas*, inspirado no selvagem brasileiro de Montaigne (*Des Cannibales*), de um “mau selvagem”,

³²⁶ Ver: MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 131-134.

³²⁷ Ibidem, p. 160.

³²⁸ Ver: CAMPOS, Haroldo de. Uma Poética da Radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. li. (Obras Completas de Oswald de Andrade, 7).

³²⁹ SALGADO, Plínio. A Língua Tupy. *Revista de Antropofagia*, n. 1, maio 1928, p. 5. São Paulo: Abril; Metal Leve, 1975. Edição fac-similar.

portanto, a exercer sua crítica (devoração) desabusada contra as imposturas do civilizado.³³⁰

O “Manifesto Antropófago” evidencia o pensamento de seu autor; enaltece o índio que habitava o Brasil antes da chegada do Europeu e desanica a colonização portuguesa e suas conseqüências. Não tem qualquer tolerância com o indianismo romântico e seus personagens.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

(...)

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de Antônio Mariz.³³¹

O índio personagem de ópera, um dos heróis de nossa epopéia, continuava a ser alvo do grupo antropófago, tal como antes. Quem havia mudado de lado era seu antigo algoz, Menotti del Picchia, agora um dos líderes do grupo verdamarelo.

Ao voltar, Oswald radicalizou a segunda fase da revista, deixando de ter a colaboração de Mário e dos outros modernistas. A irreverência sem tréguas, dirigida, principalmente, contra membros do grupo verdamarelo, passou a ser a tônica da revista. No ano seguinte, 1929, Oswald conseguiu indispor-se definitivamente com Mário e Paulo Prado, marcando o fim do movimento modernista, na opinião de vários autores.³³²

Na segunda fase (segunda dentição) da *Revista de Antropofagia*, em texto que o movimento reafirma seus princípios e agride o grupo adversário, encontram-se mais referências ao índio de ópera.

³³⁰ CAMPOS, op. cit., p. li.

³³¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, n. 1, maio 1928, p. 3, 7. São Paulo: Abril; Metal Leve, 1975. Edição fac-similar.

³³² Ver: BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Ex Libris, 1995, p. 134-143.

Os verdamarelos daqui querem o gibão e a escravatura moral, a colonização do europeu arrogante e idiota e, no meio disso tudo, o guarani de Alencar dançando valsa. Uma adesão como essa não nos serve de nada, pois o antropófago não é índio de rótulo de garrafa. Evitemos essa confusão de uma vez para sempre! Queremos o antropófago de Knicker-brocks e não o índio de ópera.³³³

Esta fase da revista é implacável, não poupa ninguém. Até Mário de Andrade torna-se alvo da irreverência dos seguidores da antropofagia. O centenário de José de Alencar é motivo para mais chacotas. No último número da revista, Alencar e seu personagem não deixam de ser homenageados.

O índio que queremos não é o índio de lata de goiaba, inspirando poemas lusos do sr. Gonçalves Dias e romances franceses ao sr. José de Alencar. Esse índio decorativo e romântico nós damos de presente à Academia de Letras.³³⁴

Durante o restante de sua vida, Oswald de Andrade ainda produziu muitas obras, mas pouco falou de música. Menos ainda de Carlos Gomes. Em suas numerosas entrevistas, por exemplo, nas quais era inquirido sobre a Semana de Arte Moderna, com bastante freqüência, não voltou a mencionar o compositor.

Alguns outros nomes são citados esporadicamente, como Debussy, Stravinsky e até mesmo o brasileiro Lorenzo Fernandez, mas sua preferência é dirigida para Villa-Lobos, o mais citado, e Satie, seu compositor preferido. “Se houve ultimamente um gênio em França, esse se chamou Erik Satie...”³³⁵ Poderíamos acrescentar que Satie, entre todos os compositores, talvez seja aquele cuja conduta musical guarda maior similaridade com o espírito irreverente de Oswald.

³³³ REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 2. dentição, n. 10, In: *Diário de S. Paulo*, 16 jun. 1929, p. 10. São Paulo: Abril; Metal Leve, 1975. Edição fac-similar.

³³⁴ REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 2. dentição, n. 15, In: *Diário de S. Paulo*, 1 ago. 1929, p. 10. São Paulo: Abril; Metal Leve, 1975. Edição fac-similar.

³³⁵ ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança: Polêmica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 90. (Obras Completas de Oswald de Andrade, 5).

Nas últimas entrevistas, o autor revê sua opinião sobre diversas pessoas, com as quais tivera enteveros e polêmicas, porém não se recorda de Carlos Gomes. Uma exceção é a conferência realizada na UNICAMP, dia 15 de outubro de 1945, com o título de “Informe sobre o Modernismo”, na qual volta a falar do compositor, texto já citado ao início deste capítulo: “E manifestamos no Teatro Municipal, ao lado de músicos e artistas. Somos vaiados num dilúvio. Resistimos. O “terror” modernista começa. É preciso chamar Antônio Ferro de gênio e Carlos Gomes de burro. Chamamos”.³³⁶

As palavras de Oswald soam como que uma justificativa, pois dão a entender que foram as circunstâncias que lhes impuseram a atitude mais radical. Está implícito que nem Antônio Ferro seria um gênio, nem Carlos Gomes um burro, mas “foi preciso” fazê-lo.

Ao final da última série de artigos que escreveu, “A Marcha das Utopias”, encontramos uma derradeira lembrança do indianismo romântico. Falando de Rousseau, o autor assim se expressa:

Pelo menos, o seu índio, o índio bom, é perfeitamente utópico. No *Manifesto de Antropofagia* publicado em São Paulo no ano ainda modernista de 1928, vinha isto: “Contra o índio de tocheiro, o índio batizado e genro de Dom Antônio de Mariz”. É que todos os índios, conformados e bonzinhos de cartão postal e de lata de bolacha, tinham saído de Rousseau. O Romantismo serviu-se dele à vontade e ele veio espriar-se aqui, ninado pela suave contrafação de Alencar e Gonçalves Dias.³³⁷

2.4 A visão de Mário de Andrade

³³⁶ ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 99. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

³³⁷ ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: MEC, 1972, p. 226. (Obras Completas de Oswald de Andrade, 6)

Há um fator que sempre diferenciou Mário de Andrade dos demais modernistas: seu interesse especial pela cultura popular, fator que será decisivo para a geração de algumas obras que estudaremos em seguida. Este interesse, dirigido inicialmente a manifestações literárias populares, tinha o objetivo de procurar material que pudesse contribuir para a criação culta ou erudita. Durante os anos vinte, o interesse aumentou e ampliou-se, muitíssimo, seu conhecimento da cultura popular. Mesmo antes da Semana de Arte Moderna, já escrevera contos que recriavam episódios da vida rural paulista.³³⁸

Embora haja “várias inserções de documentos populares”, em *Paulicéia desvairada*, em 1922, “já havia um clima de aceitação”, tanto da poesia popular quanto da música, entre os modernistas, mas o “interesse pelo Folclore apenas se esboçava”.³³⁹ Vimos a participação de Mário, juntamente com outros modernistas e o poeta francês Blaise Cendrars, na “Viagem de descoberta do Brasil”, em 1924, ao Rio de Janeiro e Minas Gerais, na qual, o contato com a cultura popular deixou importantes vestígios na obra de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, porém também calou fundo no espírito de Mário de Andrade que produziu, na seqüência, o célebre “Noturno de Belo Horizonte”. Cerca de ano e meio após esta viagem, em outubro de 1925, Mário escrevia à Anita Malfatti:

Eu também estou mudando muito. Estou trabalhando o Brasil como já contei pra você. Estou também num problema formidável de que o “Noturno de Belo Horizonte” que vai aqui é uma das soluções. Dei também pra fazer modas e toadas à feição dos cantadores rústicos copiando deles o que têm de aproveitável: a liberdade de forma, a ingenuidade de expressão, os temas caracteristicamente nacionais, a maneira ingênua e amorosa de expressão e a organização sensual da imagem.³⁴⁰

³³⁸ Estes contos estão incluídos em: ANDRADE, Mário de. *Obra Imatura*. São Paulo: Martins, [1960]. (Obras Completas de Mário de Andrade).

³³⁹ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 77. A autora acrescenta, à mesma página, que Mário já fazia pesquisa de campo, colhendo dados para sua futura obra *Modinhas imperiais*, em 1922!

³⁴⁰ BATISTA, Marta Rosseti (Org.). *Mário de Andrade: Cartas à Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 104.

Segundo Telê Ancona Lopez, “Em 1924 e 1926 o escritor usa da criação popular como fonte para sua criação erudita, que procura firmar em posições de nacionalismo estético e mesmo social”.³⁴¹ Entretanto ainda não é um pesquisador sistemático do folclore. Tampouco o será durante sua primeira “viagem etnográfica”, realizada em maio de 1927, quando percorreu trechos do Pará e Amazonas, chegando até o Peru. Nesta época, seu romance *Macunaíma* ainda estava sendo elaborado e foi enriquecido com elementos da viagem.

A mesma estudiosa considera que o primeiro trabalho de Mário, como “sistemizador de Folclore”, foi “O romance do Veludo”, publicado na *Revista de Antropofagia*, em agosto de 1928.³⁴² Pouco depois, entre dezembro de 1928 e março de 1929, Mário de Andrade realiza sua segunda “viagem etnográfica”, desta feita para alguns estados do Nordeste brasileiro. Nesta viagem, o escritor torna-se um verdadeiro pesquisador de campo, indo ao encontro de diversas manifestações populares, das quais participa intensamente.

Algumas de suas obras que estudaremos em seguida trazem os resultados desta intensa pesquisa, principalmente o *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Após esta introdução que tem o objetivo de acompanhar alguns aspectos da evolução do pensamento de Mário de Andrade,³⁴³ no período estudado, voltamos ao curso principal do nosso trabalho.

O interesse de Mário de Andrade por Carlos Gomes é assunto que já mereceu a especial atenção de Jorge Coli, estudioso de ambos personagens e temos a pretensão de acrescentar mais alguns dados ao que já foi dito.

³⁴¹ LOPEZ, op. cit., p. 78.

³⁴² Ibidem, p. 81.

³⁴³ Um estudo amplo da evolução do pensamento de Mário de Andrade pode ser encontrado, na primeira parte, “A Construção”, de: LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 11-118.

Carlos Gomes exerce uma poderosa atração sobre Mário de Andrade. É uma espécie de diabo tentador, pois encarna tudo aquilo que é execrável, segundo o autor de *Macunaíma*, e que, no entanto, é tão secretamente sedutor.³⁴⁴

Esta atração manifesta-se por toda a vida literária de Mário, das mais diversas maneiras. Alguns trabalhos que deixou, específicos sobre o compositor ou sua música, são as manifestações mais evidentes. Em segundo lugar e bem mais numerosos, estão os textos, sobre diversos aspectos da música, que incluem trechos dedicados ao compositor ou referências a ele, mais ou menos ligeiras. É o caso de ensaios diversos, histórias da música e críticas musicais em que o principal objeto não é a obra de Carlos Gomes. A terceira categoria é ainda mais numerosa, porém menos perceptível; são rápidas citações do compositor ou suas obras, em textos sobre quaisquer assuntos, mesmo que nada tenham a ver com música.

Por serem imprevisíveis, vamos dar um exemplo: nas crônicas sobre literatura *Os filhos da Candinha*, a respeito das quais o próprio Mário adverte, na introdução, que são “as mais levianas que publiquei”, há uma delas, de 1932, “Cai, Cai, Balão!” que nada tem a ver com a canção folclórica e sim com a efetiva queda de um balão. Em determinado ponto do texto, encontra-se: “A rota pode ser muitíssimo bem norteadada, se vai de Belém ao cabo Horn, que nem Carlos Gomes vai da “Noite do Castelo” ao “Escravo”.³⁴⁵ Casos como este são numerosos e estendem-se por toda a trajetória do escritor.

Não podemos deixar de comentar também que há diferenças, na postura de Mário, que tornam tais ocorrências ainda mais saborosas. Nos textos que se destinam à publicação, ele é mais comedido nas expressões emocionais e procura

³⁴⁴ COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 202.

³⁴⁵ ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976, p. 124. A crônica foi publicada no *Diário Nacional*, dia 3 de agosto de 1932, e está também publicada em: ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 559-561.

ser coerente consigo mesmo, evitando contradizer suas demais manifestações públicas. Nos textos privados, tal como as cartas, por exemplo, abre seu coração e deixa transparecer suas emoções. Exemplo do que falamos é a carta a Manuel Bandeira, de dezembro de 1923, não tão distante assim da Semana de Arte Moderna, em que se lembra de aventuras amorosas da mocidade e revela suas preferências musicais de então.

Como aos 19 anos. Saí depois muito contente, satisfeito de minha masculinidade. E livre dos desejos, cantando o “Guarani” (como é linda a “Canção do aventureiro”!) de Carlos Gomes – o maior músico de todos os tempos, empurrarei para diante o títburi, meus queridos títburis, o títburi da minha mocidade, a trabalhar !!³⁴⁶

No universo das referências a Carlos Gomes pode-se considerar a existência de alguns temas recorrentes. Três deles são mais freqüentes e destacam-se no conjunto: a ida de Carlos Gomes, para a Itália, deixando o Brasil, onde poderia ter sido o fundador da música brasileira; a questão da genialidade do compositor e, mais tarde, sua regressão estética, após o insucesso da *Fosca*. Se o segundo tema surge com maior freqüência, o primeiro terá maior significado, na obra de Mário de Andrade. O terceiro, começa a ocorrer, na década de 30, após o estudo, realizado para escrever o ensaio sobre a *Fosca*.

Jorge Coli realiza a associação entre a ida de Carlos Gomes à Europa e a recusa de Mário em fazê-lo, detectando também a questão da genialidade.

Coerente com seu projeto de uma cultura profundamente brasileira, Mário de Andrade recusou terminantemente viajar para a Europa a fim de preservar, de um certo modo, sua especificidade nacional de perturbações estrangeiras. Considerava também que o papel do gênio é quase nocivo à formação da cultura de um país, pois surge, para ele, como a afirmação de uma individualidade isolada, ao invés de se integrar numa expressão coletiva. Em sua poética, o Tietê, o rio que, distanciando-se do oceano, avança adentro pela terra, é um símbolo, porque carrega o poeta para longe das

³⁴⁶ MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 110.

“tempestades do Atlântico”, evocadoras, ao mesmo tempo, da efervescência do espírito criador genial e da travessia para a Europa.³⁴⁷

A partida do compositor já era assunto do primeiro texto que estudamos, de Mário de Andrade, publicado no *Correio Musical Brasileiro*, em julho de 1921, e será reiterado ao final de sua vida, em maio de 1943, no artigo “O maior músico”, de *O mundo musical*, em que trata do humilde músico chinês Nyi Erh, morto pelos invasores japoneses.

Nyi Erh, a comparação de mau gosto se impõe, como o nosso Carlos Gomes, um dia fugiu da casa dos pais. Bem mais feliz que o brasileiro porém, não encontrou no seu caminho um mandarim bordado que o enviasse à ópera na Itália.³⁴⁸

Entre estas ocorrências extremas, algumas outras haverá que estudaremos, porém a própria restrição imposta pelos limites do período de tempo em que se foca nosso trabalho, fará com que tantas outras não sejam mencionadas.

A questão da genialidade de Carlos Gomes, embora não se conserve homogênea, com o mesmo conteúdo, como o primeiro tema comentado, chega a ser mais freqüente. O que Mário pensava, sobre a genialidade ou não do compositor, muda quase tantas vezes quanto o assunto retorna. Após uma viagem a Minas Gerais, em 1919, Mário volta de lá convencido de que o único gênio, entre todos os artistas brasileiros, havia sido o Aleijadinho, o que já comentamos anteriormente. Carlos Gomes não consegue igualar-se ao artista mineiro, porém, em alguns

³⁴⁷ COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 202. Deve-se ressaltar a perspicácia do autor citado para reconhecer a importância destes temas. Nós tivemos, a nosso favor, o auxílio do levantamento sistemático, quase estatístico, das ocorrências e o autor referido chegou ao mesmo ponto através de sua percepção e sensibilidade e é claro, de muito estudo também.

³⁴⁸ ANDRADE, Mário de. O maior músico. In: COLI, op. cit., p. 31.

momentos, chega a ser considerado gênio, embora esta opinião tenha diversos matizes.³⁴⁹

No ano de 1928, Mário de Andrade publicou duas de suas mais importantes obras: *Macunaíma* e o *Ensaio sobre a Música Brasileira*. *Macunaíma*, a primeira obra de 1928, publicada em maio,³⁵⁰ aparentemente quase nada traz sobre Carlos Gomes, todavia, em sua preparação, Mário de Andrade retoma a questão do indianismo, a começar pela reabilitação de José de Alencar. A dedicatória original da obra era dirigida a Paulo Prado e José de Alencar, “pai-de-vivo que brilha no vasto campo do céu”.

Segundo Telê Ancona Lopez, “pai-de-vivo” tem “o sentido de estrela que preside a vida de seres da terra”. José de Alencar seria “pai do vivo” Mário de Andrade. Telê vai além, em sua leitura, observando que Alencar estaria, portanto, “consagrado à perenidade, (...) patenteada através do verbo no presente do indicativo, ‘que brilha’”.³⁵¹

Fica estabelecido, mais uma vez, que Mário não compartilhava a mesma posição radical, da corrente antropofágica, em relação ao indianismo e Alencar. De longa data, 1921, já era perceptível sua posição diferenciada, tomando-se como indicativo o artigo “Curemos Pery”, que estudamos ao início deste capítulo. No entanto, Mário preferiu retirar a dedicatória, possivelmente para não gerar contrariedades dentro do grupo.

³⁴⁹ Um terceiro tema poderia ainda ser considerado, apesar de não ser tão definível, como tema, quanto os demais: as muitas vezes em que o compositor é usado para estabelecer comparações. Entretanto está sujeito a situações ambivalentes, como por exemplo, no caso citado do compositor chinês; seria o tema da ida à Europa, mas também poderia ser considerada comparação entre os dois compositores.

³⁵⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: O Herói sem nenhum caráter*. 3. ed. São Paulo: Martins, [1962]. (Obras Completas de Mário de Andrade).

³⁵¹ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec; Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974, p. 75.

Esquiva-se de uma eventual polêmica entre modernistas de mesma água ideológica, em termos possivelmente de primitivismo e nacionalismo, pois, a dedicatória completa marcaria um enfoque de José de Alencar inteiramente oposto ao do Manifesto Antropofágico.³⁵²

Em 1928, sua relação com Oswald de Andrade e seus correligionários era ainda cordial, a julgar pelas diversas colaborações que deixou, no primeiro ano da *Revista de Antropofagia* que, por sua vez, saudou festivamente a chegada de *Macunaíma*.

Macunaíma tem tanta moleza, tanta sem-vergonhice, tanta basófia bem nossas que dá vontade da gente se estirar nas páginas dele como numa rede, e, balanço vai balanço vem, se abandonar e se esquecer naquela gostosura.³⁵³

Mesmo depois da radicalização do grupo antropofágico, passando a tratar os demais modernistas históricos com a mais extrema irreverência, entre eles Mário de Andrade, na “segunda dentição” da *Revista de Antropofagia*, *Macunaíma* continuou sendo preservado.

Mas o movimento modernista não produziu coisa alguma? Produziu. Produziu “MACUNAÍMA”, que o sr. Mário de Andrade teve a idéia genial de transpor das lendas amazônicas coligidas por Amorim e outros, copiando-lhes mesmo a adorável linguagem poética, o que torna o seu trabalho verdadeiramente homérico, no bom sentido. “MACUNAÍMA” é o nosso livro cíclico, a nossa **Odysséa**. Mas ele já cede à aproximação da “descida antropofágica”. – “MACUNAÍMA” pois, os antropófagos a reivindicam para si.³⁵⁴

Mário de Andrade, por sua vez, viu o interesse antropofágico por *Macunaíma*, até com certo bom humor, o que se pode ver, em carta a Renato Almeida, comentando crítica de Tristão de Ataíde a esta obra: “E agora ainda me vem pela

³⁵² LOPEZ, op. cit., p. 76.

³⁵³ MACHADO, António de Alcântara. Um Poeta e um Prosador. *Revista de Antropofagia*, n. 5, set. 1928, p. 4. São Paulo: Abril; Metal Leve, 1975. Edição fac-similar.

³⁵⁴ COSTA, Oswaldo (pseudônimo: TAMANDARÉ). Moqué: Hors d’oeuvre. *Revista de Antropofagia*, 2. dentição, n. 5, In: *Diário de S. Paulo*, 14 abril 1929, p. 6. São Paulo: Abril; Metal Leve, 1975. Edição fac-similar. É Augusto de Campos quem afirma, na introdução da edição fac-similar: “sabe-se seguramente que Tamandaré, que assinava os terríveis *Moquéns*, era Oswaldo Costa”.

antropofagia o Oswaldo de Andrade convertendo *Macunaíma* à tese antropofágica ou coisa que o valha, dele!...Êh mundo, mundo ...³⁵⁵

A origem do livro remonta a 1926, ano em que Mário de Andrade, cada vez mais interessado nos estudos etnográficos, conheceu *Vom Roraima zum Orinoco*, livro resultante das pesquisas do etnógrafo Koch-Grünberg, que trazia inúmeras lendas ameríndias colhidas na Venezuela, alguns anos antes, lendas que fascinaram o escritor e apresentaram-lhe Macunaíma.

Nas lendas sobressai o personagem Macunaíma, deus e herói civilizador, contraditório, irreverente, preguiçoso e sensual. Identifica-o então com o comportamento do povo brasileiro e entusiasmado, transfere as peripécias do herói para um romance, culto, mas estruturalmente fiel ao romance popular. Resulta uma rapsódia que acompanha as vicissitudes, não de um herói, mas de um anti-herói, através da narração poética.³⁵⁶

Ao contrário de algumas obras de Mário cujo processo de criação foi longo e pode ser acompanhado, através de sua copiosa correspondência, *Macunaíma* veio-lhe em poucos dias. O livro foi escrito em seis dias de intenso trabalho, ao final de 1926, corrigido e aumentado no ano seguinte e finalmente publicado, em 1928. Mesmo assim, há diversas referências à obra em suas cartas, uma das quais fala de sua gênese em especial.

Pretendia escrever pra *tutti quanti* da fazenda porém afora algumas urgências não escrevi pra ninguém. Nem vadiiei tampouco. O caso é que me veio na cachola o diacho duma idéia de romance engraçado e já posso apresentar pra você o Sr. Macunaíma, índio legítimo que me filiou aos indianistas da nossa literatura e andou fazendo o diabo por esses Brasis (...) Não tem senão dois capítulos meus no livro, o resto são lendas aproveitadas com deformação ou sem ela. Está me parece que um gosto e já escrito inteirinho o romance, e em segunda redação.³⁵⁷

³⁵⁵ NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da Correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. São Paulo, 2003. 362 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 229. A carta é de outubro de 1928.

³⁵⁶ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 79.

³⁵⁷ ANDRADE, Mário de. *A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982, p. 100-101.

Entretanto Manuel Bandeira, seu principal interlocutor, fez algumas ressalvas a trechos do livro e os dois amigos mantiveram o assunto por várias cartas.³⁵⁸ Por fim, tornou-se o livro “mais importante do nacionalismo modernista brasileiro” e a impressão de obra-prima, que gerou entre os modernistas da época, mantém-se até hoje.³⁵⁹

A estrutura da obra é complexa e multiforme; embora seja obra literária, há autores que a vêem relacionada a formas musicais³⁶⁰ e seu próprio autor chamou-a de “rapsódia”, termo musical que designa obra que não se submete à rigidez formal e permite, a seu compositor, ampla liberdade de ação. Entretanto *Macunaíma* vai mais além e na tentativa de decifrá-lo, tornou-se objeto de estudo de alguns dos mais importantes literatos brasileiros que lhe propuseram diferentes interpretações, segundo óticas diversas.³⁶¹

Efetivamente, a composição rapsódica que norteia o texto justapõe à cena nuclear, representada pela perda e busca da muiraquitã, um número infinito de episódios de procedência variada, que ora fornecem novos elementos para a compreensão geral do enredo, ora apenas ornamentam a ação principal, ora lhe disputam a primazia.³⁶²

Um destes episódios, quase ao final do livro, faz referência a Carlos Gomes e este episódio, ao contrário de muitos outros, não poderia ser mais claro quanto a seu

³⁵⁸ Ver: MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 356-368.

³⁵⁹ SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 9.

³⁶⁰ Gilda de Mello e Souza tem a convicção de que, ao elaborar seu livro, Mário “não utilizou processos literários correntes” e sim duas formas básicas da música ocidental, comuns à música popular e erudita: a *suite*, que tem seu correspondente popular no bailado do *Bumba-meu-Boi* e a *variação*, presente “no improviso do cantador nordestino”. SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 12.

³⁶¹ Entre os diversos estudos sobre a obra, destacam-se: PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1974. / CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973. / LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec; Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974. / SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

³⁶² SOUZA, op. cit., p. 31.

significado. No final de semana, o herói, que dá nome ao livro, resolveu ir até o parque do Anhangabaú, no centro de São Paulo e lá encontrou o monumento a Carlos Gomes “que fora um músico muito célebre e agora era uma estrelinha do céu”. Sentou-se no parapeito da fonte e pôs-se a olhar a água que lembrava as águas do mar.

Da gruta escura, viu surgir “uma embarcação muito linda” que flutuava sobre as águas. Era um transatlântico de luxo que fazia a rota da Europa e Macunaíma decidiu partir, dizendo: “Vou pra Europa que é melhor!” Os passageiros acenavam chamando-o, mas quando ele já estava prestes a subir a bordo, o navio partiu, deixando-o em terra, enquanto era vaiado por seus tripulantes.³⁶³

Macunaíma viveu este episódio, ao lado do monumento a Carlos Gomes, o que representa mais uma clara alusão ao que se passou com o compositor, abandonando sua terra para viver na Europa. Haroldo de Campos, em sua profunda análise da obra, não se ocupou especificamente deste episódio; Cavalcanti Proença menciona-o, remetendo-o à dedicatória primeira que Mário preferiu omitir e assim, restringe-se ao início do episódio.

Os heróis indígenas viravam estrela e, por isso, Carlos Gomes está hoje brilhando no céu. Na primitiva dedicatória de *Macunaíma* vinha o nome de José de Alencar “que hoje é estrelinha no céu”. Carlos Gomes, como todos os heróis, na tradição indígena, depois de morto vira estrela. Mário de Andrade pensava isso mesmo, conforme se vê da carta escrita a Manuel Bandeira: “Então vai ser astro que é o destino fatal dos seres”.³⁶⁴

Gilda de Mello e Souza, ao contrário, descreve minuciosamente o episódio e comenta-o,³⁶⁵ recorrendo a uma abordagem psicanalítica que poderia ver a busca da muiquitã, o motivo central do livro, como algo insincero que “escondia como uma máscara a realidade primeira, *inconfessável* e recalcada”: o intuito de ir embora

³⁶³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: O Herói sem nenhum caráter. 3. ed. São Paulo: Martins, [1962], p. 163-165. (Obras Completas de Mário de Andrade).

³⁶⁴ PROENÇA, op. cit., p. 195.

³⁶⁵ SOUZA, op. cit., p. 81-84.

para a Europa. A autora afirma que o papel do episódio é importante, “derivado do lugar que ocupa no fluxo narrativo. Mário de Andrade tem uma sensibilidade estrutural admirável e jamais erra na distribuição das seqüências”, concluindo assim seus comentários:

O herói só volta para o Uraricoera porque o navio em que tenta embarcar não o aceita entre os passageiros elegantes, que se dirigem para a Europa. Por conseguinte, o autor sublinha, ainda uma vez através da cena, o aspecto dialógico do trecho e o nítido comportamento ambivalente do personagem, sempre dilacerado entre as duas fidelidades, ao Brasil e à Europa.³⁶⁶

Os estudiosos divergem também quanto aos arquétipos que associam à narrativa de Mário de Andrade, em *Macunaíma*. Enquanto Haroldo de Campos baseia-se no modelo do conto russo de magia, Gilda de Mello e Souza, que diverge do primeiro autor em diversos pontos, propõe o modelo do romance arturiano, com sua constante busca do Graal.³⁶⁷

Os arquétipos escolhidos fornecem elementos que permitem a comprovação dos postulados propostos, por cada autor. Não temos a pretensão de contradizer estes estudos, ou a presunção de propor uma nova interpretação da obra, entretanto gostaríamos de sugerir a existência de uma possível analogia que se nos pareceu pertinente, acrescentando ainda mais alguns dados, provenientes da leitura de outra importante estudiosa de Mário e *Macunaíma*.

Macunaíma não fica fiel à filha de Vei, a Sol, isto é, a uma possível cultura tropical, mas se compromissa com a portuguesa e parte para a cidade da máquina. Depois, quando tenta regressar à fidelidade de sua antiga vida no Uraricoera, é punido por suas próprias contradições: nas águas geladas a miragem da lara e a destruição pela piranha (civilização tropical).³⁶⁸

³⁶⁶ Ibidem, p. 84.

³⁶⁷ Ver SOUZA, op. cit., p. 41-44, p. 60-80.

³⁶⁸ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 113-114.

Supomos que poderia existir relação entre o arcabouço mais geral da estória de Macunaíma e a trajetória de Carlos Gomes. No romance, o herói deixa sua terra e sua cultura para dirigir-se à cidade grande, cosmopolita – que simbolizaria a civilização européia – voltando depois, enfermo, a sua terra natal, para ali morrer. Há clara semelhança com o que se passou com Carlos Gomes, em linhas gerais, considerando ainda que a saída do compositor, em direção à Itália, é fato que esteve presente até o final da vida de Mário de Andrade, um dos que denominamos temas recorrentes, e poderia estar subjacente ao roteiro de *Macunaíma*.

A favor desta hipótese estaria o contexto em que a obra foi escrita, próxima ao *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) e o *Compendio de Historia da Musica* (1929), constituindo como que uma trilogia. Em ambas as obras, torna-se evidente a revalorização de Carlos Gomes, sobretudo no *Compendio* que lhe dá especial destaque.

Talvez o próprio escritor tivesse fornecido uma indicação da relação entre os personagens, reservando lugar de destaque, segundo Gilda de Mello e Souza, para o episódio em que se encontram, Macunaíma e o monumento a Carlos Gomes,³⁶⁹ encontro que não seria previsível numa obra literária convencional, porém torna-se possível em *Macunaíma*, livro que não se submete aos fatais imperativos físicos do tempo e do espaço.

O *Ensaio sobre a Música Brasileira*³⁷⁰ já havia sido citado diversas vezes neste trabalho, tal sua importância, pois é um divisor de águas da musicografia brasileira. Há muitos anos, desde o século anterior, aspirava-se alcançar um tipo de música que tivesse identidade brasileira. Renato Almeida já preconizava a existência

³⁶⁹ Tratando-se de um compositor de óperas, não se pode evitar a lembrança do encontro de Don Giovanni com a estátua do Comendador, na ópera de Mozart. Desta vez, a estátua não tenta arrastá-lo consigo, mas Macunaíma é seduzido pela viagem à Europa, frente ao monumento.

³⁷⁰ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

de tal música, em sua recente *Historia da Musica Brasileira*, porém ninguém havia proposto ainda, com lucidez, um caminho para alcançá-la, ou estabelecido referenciais que pudessem nortear aqueles que a buscavam.

O *Ensaio* veio aplacar esta antiga ansiedade. Sua gênese é anunciada por Mário, em 1926, com outro formato que acabou sendo preterido. Em duas cartas,³⁷¹ escritas no intervalo de dois dias,³⁷² Mário reporta a Prudente de Moraes, neto e Manuel Bandeira, nesta ordem, dois correspondentes que lhe eram muito próximos, ter escrito “um livrinho” chamado *Bucólica sobre a música brasileira*. Informa que se trata de um diálogo entre dois personagens, Lusitano e Sebastião e a partir disto, as informações passam a ser diferentes, nas duas cartas, mas não deixam de ser complementares. É necessário considerar ambas as cartas para que se entenda melhor o conteúdo da *Bucólica*.

Com Bandeira, resume as partes da obra: “Divisão: Preâmbulo, Introdução no assunto, Rítmica brasileira, Orquestração brasileira, Harmonização brasileira, Melódica brasileira, Elogio de Carlos Gomes, Continuação de Melódica brasileira, Conclusão do assunto, Final”. Explica que o livro não “está dividido em capitulinhos intitutados assim”, é apenas um esquema para “mostrar como está feito”. Há uma parte “sobre a língua brasileira”, preocupação central de Mário naquele momento e quanto aos personagens, Lusitano “fala em português da gema escrito em ortografia

³⁷¹ KOIFMAN, Georgina (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 201-204. MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 306-309.

³⁷² A carta a Manuel Bandeira é datada de 7 de setembro e começa falando: “de terça-feira passada p’ra ontem, segunda, escrevi um livrinho”, tendo sido escrita, portanto, na terça-feira seguinte. A carta a Prudente de Moraes, neto não é datada, de maneira convencional; nela consta: “domingo, pé de cachimbo” e seu autor diz que está, “desde terça escrevendo um livrinho (...)” A Bandeira, Mário afirma que comentou sobre o assunto com Prudente. Portanto, a carta a este último foi escrita no domingo, dia 5 de setembro, sendo anterior. Ver: KOIFMAN, op. cit., p. 203. MORAES, op. cit., p. 306-307.

da reforma portuguesa”, Sebastião “fala em brasileiro e na minha ortografia”.³⁷³ A Prudente de Moraes, discorre um pouco sobre o conteúdo.

Falei primeiro sobre ritmo (e é lógico que também acho que não só a sincopa é brasileira) depois fiz umas considerações sobre orquestra típica depois sobre harmonia (porque estes assuntos são menos importantes e discuto muito bem si podem ser nacionalizáveis) e acabei falando sobre melódica nacional e me parece que botei nisso muita coisa inda não refletida. Agora vou atacar as músicas demasiadamente raciais e c'est fini.³⁷⁴

Mário, a Bandeira, prevê que o livro esteja pronto até o final do ano. “Porém como certas afirmativas requerem muito mais reflexão do que já fiz numa semana de ebulição intensíssima não garanto nada”.³⁷⁵ Ao contrário do início sucinto, continua a discorrer sobre diversas outras questões, como os “torneios melódicos nacionais”, a importância do caráter psicológico e lança suas próprias dúvidas sobre o funcionamento de tudo isto, revelando certa insegurança, afinal, tratava-se de um interlocutor qualificado, com quem Mário, mais vezes, aconselhava-se. A enorme abrangência da correspondência do escritor permite a coleta de muitas informações esparsas sobre o andamento de seus trabalhos e projetos, porém, com a grande maioria dos interlocutores, Mário comunica os acontecimentos, com Bandeira, dialoga, discute e aconselha-se.

A carta a Bandeira não transmite a impressão de que o trabalho estivesse prestes a ser concluído e nem deixa tão evidente a semelhança entre a *Bucólica* e o *Ensaio*. Embora dedique menor espaço ao assunto, Mário mostra-se mais seguro na outra carta, comentando que “só faltam as considerações gerais finais”. A descrição do conteúdo do trabalho assemelha-o ao *Ensaio* que conhecemos e ao emitir sua opinião sobre a própria obra, Mário aproxima-o ainda mais da obra final: “Me parece

³⁷³ MORAES, op. cit., p. 306-307.

³⁷⁴ KOIFMAN, op. cit., p. 203.

³⁷⁵ MORAES, op. cit., p. 307.

que está saindo coisa documental importante e sobretudo como reflexões estéticas estou botando nele muita coisa que talvez aproveite”.³⁷⁶

Resta observarmos que a divisão das partes da *Bucólica* contemplava um espaço próprio para o “Elogio de Carlos Gomes”. Nunca saberemos o que teria sido isto, entretanto é uma evidência de que conceitos emitidos anteriormente, desfavoráveis ao compositor, poderiam ter sofrido mudanças. Incluí-lo entre os tópicos do trabalho futuro, precedido da palavra “Elogio”, vem demonstrar outra predisposição em relação a ele. Embora tenham sido planos não concretizados, sua simples existência vem somar-se a tantos outros exemplos da referida preocupação de Mário de Andrade com Carlos Gomes.

Em outra carta a Manuel Bandeira, de agosto de 1928, Mário dirime qualquer dúvida sobre a relação entre as duas obras, anuncia haver concluído o *Ensaio* e comenta seu processo de trabalho.

Este *Ensaio* afinal é a idéia daquela *Bucólica sobre música brasileira* de que você a existência. Achei que carecia refundir inteiramente e refundi. Principiei, isto é, refundindo. Lia um pedacinho da *Bucólica* e escrevia aquilo em texto novo e idéias mais claras. Porém isso não durou nem duas páginas, a *Bucólica* era uma m..., me deixei levar por uma precisão mais didática, fiz um livresco ordinário mas enfim, seu Serafim, que não vai ser inútil pros músicos, creio. Escrito em duas semanas! Só o trabalho de ordenar, anotar, metronomizar, reler e corrigir os documentos folclóricos, você vai se sarapantar da minha faculdade de trabalho. O livro vale é por isso, traz nada menos de 126 músicas populares, melodia só, imagino que todas inéditas e muitas de fato interessantíssimas como valor artístico, além do valor folclórico que todas têm.³⁷⁷

Meses após a publicação de *Macunaíma*, surgia a primeira edição do *Ensaio sobre a Música Brasileira*. O autor abdicou da forma dialogada, mas pode-se notar que parte significativa dos assuntos previstos para a *Bucólica*, ali estão presentes. O livro é dividido em duas partes: a primeira delas é o ensaio propriamente e a parte seguinte, a exposição de inúmeras melodias folclóricas, de todo o Brasil, recolhidas

³⁷⁶ KOIFMAN, op. cit., p. 203.

³⁷⁷ MORAES, op. cit., 400.

por diversas pessoas, que Mário compilou pacientemente, acompanhadas de seus respectivos comentários.

Sob o título “Música Brasileira”, com caráter introdutório, Mário inicia propondo algo que vem em contra dos textos modernistas mais radicais que já estudamos. Pondo em discussão se as obras dos nossos compositores do passado poderiam ser contadas “como valor nacional”, opina que é “incontestável que sim”. Diverge da posição de alguns “modernos” que acabaram “derrubando da jangada nacional” obras e autores brasileiros do passado. Acusa-os de “ignorância e leviandade sistematizada”, denunciando que buscam o mesmo que os estrangeiros: o exotismo das “sensações fortes” e não “a expressão natural e necessária duma nacionalidade” (p. 13-14).

Mais adiante, esclarece melhor seu pensamento, condenando aqueles que reconhecem, como música brasileira, somente aquela que traz consigo elementos característicos nacionais e aos que assim pensam, dá o nome pejorativo de “exclusivistas”. Adverte que o excesso de características nacionais “cai num exotismo *que é exótico até para nós*” (sic). Este excesso é “objetivo e exterior em vez de psicológico” e portanto, torna-se perigoso (p. 27).

A questão do exotismo faz com que reveja posições anteriores, surgindo então a primeira citação a Carlos Gomes. A oposição entre ele e Villa-Lobos, que nutriu os embates modernistas do primeiro momento, é vista com outros olhos. Reconhece que “a expansão do internacionalizado Carlos Gomes e a permanência além-mar dele prova que a Europa obedece à genialidade e a cultura”, ao mesmo tempo, admite que o exotismo contribuiu, em “coeficiente guassú”, para o sucesso europeu de Villa-Lobos. Negando que queira diminuí-lo, reitera que este já era um grande compositor, “antes da pseudo-música indígena de agora”, mas só conseguiu o aplauso europeu fazendo “uma obra extravagando” (p. 14).

O que propõe agora não é excluir, mas incluir também os compositores brasileiros do passado. “Por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico” (p. 16). Reconhecendo que as “escolas étnicas” são recentes, busca, na música dos compositores do passado, vestígios de elementos nativos ainda que indefiníveis, lançando uma de suas célebres assertivas presentes no *Ensaio*.

Na obra de José Maurício e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um rúim que não é rúim propriamente, é um *rúim esquisito* pra me utilizar duma frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça badalando longe.³⁷⁸

Após integrar o passado, Mário passa a falar do presente, o “período atual”, que tem suas próprias especificações. O momento é de primitivismo social e não estético; é hora de construir e a arte deve ser “interessada”, com o objetivo de “conformar a produção humana do país com a realidade nacional”. Não há espaço para a “arte exclusivamente artística e desinteressada” que é “intrinsecamente individualista” e seus efeitos são destrutivos. Quem não se submeter às exigências desta fase “primitivística” será “pedregulho na botina” (p. 18).

Abre uma única exceção para os que forem gênios, os quais saberão encontrar de maneira natural, *fatalmente*, “os elementos essenciais da nacionalidade”, mesmo que fizerem arte que pertença ao “patrimônio universal”. Para todos os outros se torna imperativo fazer arte brasileira, o que não poderia estar mais claro em outra célebre afirmação de Mário.

Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.³⁷⁹

³⁷⁸ ANDRADE Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 17.

³⁷⁹ ANDRADE, op. cit., p. 19.

Ao resumir as proposições introdutórias, volta a citar, não Carlos Gomes, mas uma obra sua, *Salvador Rosa* – justamente aquela que sempre foi considerada a mais italiana de todas as suas óperas – para dar exemplo de obra do passado que deveria ser adotada como nacional. Quanto ao momento atual, reitera sua posição anterior, afirmando que nela não há “xenofobia nem imperialismo”, mas o intuito de “nacionalizar a nossa manifestação”.

O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça.

Onde que estas estão? Na música popular.³⁸⁰

A segunda seção “Música Popular e Música Artística”, vem responder à indagação que encerra o trecho introdutório, reconhecendo inicialmente nosso desconhecimento do “populário musical brasileiro”. Mário cita pesquisadores e regiões de onde se tem algum conhecimento e dá o exemplo de três diferentes maneiras em que se grafou uma mesma melodia folclórica, tanto pela inaptidão dos que o fizeram, quanto porque estes não tinham o propósito de grafar além de sua “síntese essencial”, sem necessidade de exatidão, deixando ao cantador a tarefa de realizá-la com liberdade e invenção (p. 20-24).

O assunto seguinte refere-se às múltiplas influências recebidas pela música popular brasileira e as proporções em que estas influências atuaram. Ao falar da modinha que foi, ao início, “uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do séc. XVIII europeu”, volta a citar Carlos Gomes, em companhia de Francisca Gonzaga, afirmando que algumas “peças populares”, dos dois autores, ainda demonstram aquela acomodação (p. 25).

³⁸⁰ Ibidem, p. 20.

Combate outra tendência dos artistas, a “unilateralidade”, que explica ser a adoção de uma única influência, a indígena ou africana, por exemplo, como aquela que levará à verdadeira música brasileira. O que se deve fazer “é aproveitar todos os elementos que concorrem pra formação permanente da nossa musicalidade étnica”. Para encerrar a seção, lança seu maior axioma que orientará todos os compositores que adotarão, a partir do *Ensaio*, a estética modernista-nacionalista: “O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore” (p. 28-29).

Neste momento, principia a estudar separadamente cada componente natural das manifestações musicais brasileiras de origem popular, procurando identificar seus elementos integrantes que ocorram com maior freqüência, aos quais chamará de “constâncias”, no intuito de que venham a ser aproveitados, na música artística brasileira, pelos compositores que se dedicarem à busca da verdadeira música de raízes brasileiras.

Devemos lembrar que o estudo destes componentes era um dos propósitos da *Bucólica sobre a música brasileira*, segundo a carta a Manuel Bandeira que citamos, tornando evidente a relação genética entre as duas obras.

O primeiro componente a ser estudado, que dá título à nova seção, é o “Ritmo” (p. 29-39). Mário de Andrade praticamente aborda uma única constância rítmica presente na música brasileira, a síncopa, sem considerá-la, porém, “uma obrigatoriedade”. Tampouco é algo imprescindível e seu uso sistemático e constante pode levar à banalização da música e à fadiga (p. 38).

O segundo componente, a “Melodia” (p. 39-49), traz consigo questões mais complexas que o autor não se furta em discutir, como por exemplo, a invenção melódica expressiva, o poder dinamogênico da música, a ambiência musical e o

emprego direto de melodias populares, algo sempre muito discutido entre compositores nacionalistas.

Mário comenta também alguns procedimentos musicais que afetam as melodias, como por exemplo, o uso da sétima abaixada e do modalismo (p. 44-45). Utilizando termos próprios que se tornarão freqüentes em muitos textos de autores nacionalistas, fala da nossa característica “inquietação da linha melódica” que, nas modinhas, chega a ser “torturadíssima”, com seus grandes saltos melódicos e também dos “sons rebatidos” de alguns arabescos, maneira sua de referir-se aos sons repetidos (p. 45-46). Por fim, com o auxílio de pequenos exemplos musicais, trata dos derradeiros procedimentos que lhe ocorrem, vários deles provenientes de suas observações pessoais (p. 46-49).

“Polifonia” é o título de mais uma seção, na qual Mário parte da observação de que os “processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades”. Considera muito pobres os “processos harmônicos populares”, para que sejam aproveitados na música artística e por outro lado, se forem desenvolvidos, coincidirão com a harmonia européia. Esta é “vaga e desraçada”; muitos de seus processos são individuais e não têm caráter nacional. Conclui que “é absurdo pretender harmonização brasileira” (p. 49-51).

Vê como possível solução a utilização dos processos polifônicos populares que, se desenvolvidos, poderão “produzir sistemas raciais de conceber a polifonia”. É contrário ao uso dos processos polifônicos europeus que podem “descaracterizar a melodia brasileira”, inclusive a “repetição canônica” que “assume o aspecto de mera retórica européia” (p. 52-54).

A “Instrumentação” é o assunto da penúltima seção e novamente Mário vê dificuldades em encontrar soluções nacionais para o problema. Nesta busca, faz interessantes referências ao timbre “anasalado” que predomina no canto e em

alguns instrumentos de uso popular, mencionando ainda a possível ocorrência de microtons, nos glissandos do canto nordestino (p. 55-57).

Entretanto não crê que os sinfonistas brasileiros devam recorrer a orquestras de instrumentos típicos. A solução seria a “transposição de processos”, que entende como a aplicação, nos instrumentos tradicionais, da “maneira com que o povo trata os instrumentos dele”, sem, contudo, desvirtuar a natureza daqueles instrumentos. Por fim, sugere a inclusão de instrumentos típicos na orquestra sinfônica, destacando as percussões (p. 58-61).

A última seção, “Forma”, inicia combatendo as peças que trazem no nome a designação de *brasileiro*, quando seus autores intentaram ressaltar características nacionais, pois é “uma concessão ao exótico ou pro estrangeiro”. Por outro lado, não aconselha a utilização de formas tradicionais pelos compositores atuais: “O alegro-sonata anda bem desmoralizado” (p. 61-62).

Nossos compositores não se aproveitam do “populário” e mesmo Villa-Lobos, que faz uso dos nomes de formas populares, não as utiliza e nem as desenvolve, imprimindo a sua música “feição individualista excessiva”. Mário de Andrade põe-se a falar da variedade formal que se encontra nas manifestações populares, tema central da seção que serve de sugestão aos compositores, iniciando com as músicas cantadas. Quando menciona as formas corais, faz uma digressão para enaltecer o valor social do canto coral e recomendá-lo aos nossos compositores (p. 63-65).

Quanto às formas de música instrumental, Mário recomenda o uso da “Variação” que é “muito comum no populário”. Ressalta a riqueza numérica das danças e sugere a criação de “Suítes” de danças, lembrando que esta forma “não é patrimônio de povo nenhum”. Por fim, dá exemplos de possíveis Suítes constituídas de formas brasileiras (p. 66-69).

A conclusão da primeira parte, ou seja, do ensaio, tem certo tom pessimista, no início, em função de duas razões que se opõem à fixação do que a obra está propondo: “a dificuldade de estudo do elemento popular e o individualismo bastante ridículo do brasileiro”. Ao constatar que o folclore brasileiro “não tem sido estudado como merece”, deixa implícito que nossos compositores devem fazê-lo sem “preguiça”, indo “estudar na fonte as manifestações populares”. O individualismo excessivo nada mais é que produto da “mais pífia a mais protuberante e inculta vaidade” (p. 70).

Mário, entretanto, procura dar a seu texto um final “menos amarguento”, mesmo reconhecendo que “os nossos defeitos por enquanto são maiores que as nossas qualidades”. Para logr -lo, retoma um ponto muito enfatizado por Renato Almeida, em sua *Historia da Musica Brasileira*, que já era cogitado por autores anteriores e doravante passará a ser lugar-comum em nosso ideário: a musicalidade natural do brasileiro, que Mário destaca ainda mais, dizendo ser “um povo esplendidamente musical” (p. 72).

V  com otimismo a tentativa que “figuras fortes e moças” têm empreendido para transformar nosso populário em música artística, citando Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e Villa-Lobos. Lembra-se também de figuras do passado que “são ilustres sem condescendência”, voltando a citar o principal personagem do nosso estudo: “Carlos Gomes pode nos orgulhar além dos pedidos da época e nós temos que fazer justiça a quem está como ele entre os melhores melodistas universais do séc. XIX” (p. 72).

A segunda parte da obra, “Exposi o de Melodias Populares”, preenche a lacuna que Mário denunciou existir, na obra de Renato Almeida, *Historia da Musica Brasileira*. Aquilo que denominou ausência de “caráter prático”, querendo dizer que a

obra do amigo apresentava somente preocupação literária e não trazia nenhum exemplo musical das manifestações populares brasileiras, é corrigido no *Ensaio*.

Os inúmeros exemplos de melodias de origem popular, recolhidos por Mário de Andrade e vários outros colaboradores, encontram-se divididos em duas grandes categorias: “Música Socializada” que compreende manifestações coletivas, como cantos de trabalho, cantos infantis, danças dramáticas, cantigas militares e outras; “Música Individual” que são toadas, desafios, lundus e modinhas, pregões e mesmo refrões de manifestações coletivas.

Entre as toadas, encontra-se uma melodia paranaense, cujo perfil melódico coincide com um trecho do mais célebre dueto do *Guarany*, *Sento una forza indomita*, que merece de Mário interessante comentário:

Tem de curioso trazer a frase do “Guarani”, quasi inteirinha. Coincidência, Influência do “Guarani”? Ou foi Carlos Gomes que botou frase popular tradicional na ópera dele? Tudo é possível porque esta toada paranaense me comunicada por aluna, obedece como tipo melódico a um verdadeiro *nomos* tradicional, freqüentíssimo em variantes infinitas, dotadas sempre da mesma monotonia melancólica, entre os cantadores brasileiros, especialmente de Minas e S. Paulo.³⁸¹

O *Ensaio sobre a Música Brasileira* é a obra que maior influência exerceu – e ainda exerce – sobre músicos e compositores brasileiros, simpáticos ao nacionalismo musical. Tanto seu conteúdo normativo orientou os compositores, principalmente sobre a necessidade do estudo sistemático do folclore e o aproveitamento dos elementos de origem popular em suas obras eruditas, quanto as melodias populares, que ali se encontram, serviram de matéria prima para composições e estudos.

Entretanto, o conteúdo normativo das propostas de Mário não é detalhado ao extremo e alguns componentes, como harmonia, polifonia e instrumentação, chegam mesmo a ser abordados de forma quase genérica. Isto permitiu que os

³⁸¹ ANDRADE, op. cit., p. 134.

compositores brasileiros, que se nortearam pelo *Ensaio*, realizassem diferentes leituras da obra, adaptando as sugestões de Mário as suas próprias tendências e preferências pessoais, gerando multiplicidade de matizes, dentro da proposta nacionalista. As diversas aplicações da polifonia de modelo europeu e a busca de soluções harmônicas, assim como a maior ou menor aproximação da atonalidade, são alguns exemplos que ilustram nossa assertiva.

Embora a obra não contemple Carlos Gomes com uma seção própria, dedicada a ele, como era planejado na *Bucólica*, não é insignificante o número de citações ao compositor ou suas obras, ao longo do *Ensaio*. Tal como os textos da revista *Ariel* já permitiam vislumbrar – e agora num texto definitivo, de livro que se propunha ser “obra de ação” e influenciar a muitos – a postura de Mário de Andrade, em relação a Carlos Gomes, havia mudado.

O *Ensaio*, em definitivo, não é obra excludente em relação ao passado histórico-musical brasileiro, portanto, não poderia sê-lo em relação ao nosso maior compositor, da segunda metade do século XIX. Tal como fizeram os modernistas, antes da Semana de Arte Moderna, garimpando artistas que pudessem ser incorporados ao movimento e assim dando feição de solidez, de amplitude, ao grupo que se formava, a inclusão do passado na história tem função de embasar o presente, dando-lhe lastro necessário e agregar todas as forças possíveis na construção da própria nacionalidade.

Entretanto a inclusão do passado não se dá somente por razões históricas. Mário vê, na obra de Carlos Gomes e outros compositores “internacionalizados”, como Glauco Velásquez e Miguez, indícios musicais rudimentares de origem nacional, dando-lhes a condição de precursores e sugerindo, de maneira implícita, que as tendências atuais não surgiram espontaneamente e sem raízes, mas obedecem à seqüência natural dos acontecimentos.

É interessante observarmos ainda que, da mesma maneira que José de Alencar era mencionado na primeira dedicatória de *Macunaíma* e seu nome foi retirado posteriormente, ao que parece por razões estratégicas, a seção “Elogio de Carlos Gomes”, que fazia parte da *Bucólica*, também deixou de existir na obra final; teria sido pelas mesmas razões?

Por outro lado, o *Ensaio* contém alguns elogios ao compositor, como por exemplo, na primeira vez que é citado, o sucesso de Carlos Gomes “prova que a Europa obedece à genialidade e a cultura” (p. 14). Não deixa de ser mais uma ocorrência do tema da genialidade, que identificamos acima. Em outro ponto, o compositor é considerado um dos maiores “melodistas universais do séc. XIX” (p. 72), observação que já era freqüente, entre os autores daquele tempo, estudados em nosso primeiro capítulo, e será uma opinião constante de Mário de Andrade, que não sofrerá mudanças ao longo de sua vida.

Outra obra de real importância em nosso trabalho é o *Compendio de Historia da Musica*, publicado em 1929,³⁸² obra que o autor reconhece, em nota “Preliminar”, ter escrito em um mês, durante outubro de 1928. A obra é dedicada a Renato Almeida. Ao contrário do rápido processo de escrita, lenta foi a concepção da obra que pode ser acompanhada, através do epistolário de Mário de Andrade.

A primeira menção que encontramos, ao projeto de escrever uma *História da Música* – nome que só será modificado pouco antes da obra ser editada – vem de carta endereçada a Anita Malfatti, escrita em março de 1924: “Depois escreverei a minha *História da Música*. Trabalho longuíssimo este em que pretendo gastar uns 3 anos”.³⁸³ Continua a comentar rapidamente sobre a obra, com a pintora e outros

³⁸² ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Chiarato, 1929.

³⁸³ BATISTA, Marta Rossetti (Org.). *Mário de Andrade: Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 76. A carta é datada de 18 de março de 1924. A Organizadora comenta, em suas notas, que Mário contou “sua necessidade de adiantar a obra” a diversos amigos, citando-os: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Prudente de Moraes Neto e Anita Malfatti. (p. 165).

amigos, ao longo dos anos seguintes, porém é na correspondência com Manuel Bandeira que se encontram as principais informações a respeito.

Em maio de 1924, pela primeira vez, Mário menciona a obra planejada a Manuel Bandeira: “Mas não tenho tempo para atacar a minha *História da Música...*”

³⁸⁴ Em resposta, o autor de *Carnaval* encoraja-o, escrevendo em letras garrafais o que considera prioritário.

Você precisa afirmar-se com precisão definitiva: publicar o *Losango cáqui* e o *Clã do jabuti*. **Escrever a História da Música** pelo menos da brasileira. O Renato [Almeida] está acabando uma história da música brasileira. Ele não conhece a técnica e a teoria musicais: fará obra de literato e amigo da filosofia. Você é o único homem capaz de falar bem e com autoridade, de música no Brasil. Os técnicos são burros ou não têm cultura precisa: os inteligentes e cultos não conhecem a técnica.³⁸⁵

As palavras de Manuel Bandeira revelaram-se premonitórias, em relação à obra de Renato Almeida, como vimos anteriormente, porém a obra deste autor também poderia ter servido de estímulo para Mário de Andrade, após o desafio recebido. Menções passageiras à *História da Música* continuaram existindo na correspondência entre eles, até surgir algo mais relevante, quase às vésperas da primeira “viagem etnográfica” de Mário, em direção ao Amazonas, já em 1927.

Como estou áspero hoje não? Estou sim tenho minhas razões, ando meio sofrendo, você não imagina, quero pegar direito na minha *História da Música* e me falta vontade, me falta tempo, me falta elementos, às vezes me parece que o livro vai ficar ruim e avança tão devagarinho!... (...) Vamos a ver se estes três meses de viagem me rebotam no meu destino outra vez. Em todo caso parto só aparentemente alegre, parto amargurado. (...) Não fiz nada de nada no mês passado. Não adiantei uma linha na minha *História*.³⁸⁶

³⁸⁴ MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 122. A carta é datada em 19 de maio de 1924.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 125. A carta é datada em 23 de maio de 1924.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 340. Carta de 6 de abril de 1927.

Ao retornar da viagem, volta a mencionar a obra, porém sem muito entusiasmo: “Aliás é bom porque tenho mesmo que reprincipiar imediatamente essa porcaria conservatorial que é a *História da Música* que estou fazendo pra ver se até dezembro está pronta”.³⁸⁷ Seus planos não se concretizaram, mas exatamente um ano depois, ao final de agosto de 1928, as notícias parecem indicar o desfecho da novela.

Relata o acordo que fizera com o editor, para publicar o *Ensaio* e reporta a obrigatoriedade de entregar-lhe também o *Compêndio de História da Música*, cujo nome é citado pela primeira vez. Entretanto, por suas próprias palavras, constata-se que a obra será mais concisa do que o planejado anteriormente: “Mas voltando pro meu *Compêndio de História da Música*, imagine que eu tinha dois livros manuscritos já completos desde a Grécia até Monteverdi. Vou abandonar tudo. E em fim de novembro tenho que entregar os originais do *Compêndio!*”³⁸⁸

Na última carta em que se refere à obra, antes de sua edição, Manuel Bandeira faz comentários reveladores e novamente compara o trabalho de Mário e seus antecessores.

Achei boa a remodelação da *História da Música*. Você tem um desdém grande demais pelos livrecos didáticos. (...) Você afinal uma *História da Música* como você sonharia, não escreveria mesmo: tinha que ficar num meio termo, numa transação entre o que você queria fazer e o que precisaria fazer para os fins didáticos. Assim faz logo coisa bem feita servindo bem o fim. E nós não temos nada no assunto, porque o Melo, o Renato e o Cernicchiaro, apesar de só falarem em música brasileira ...³⁸⁹

O *Compendio de Historia da Musica* e dividido em treze capítulos, não ordenados de forma convencional, ao seja, de acordo com a seqüência dos períodos históricos. Mesmo obedecendo ordem cronológica, a maioria dos capítulos leva nomes de formas musicais ou procedimentos composicionais característicos, como

³⁸⁷ Ibidem, p. 350. Carta de 30 de agosto de 1927.

³⁸⁸ Ibidem, p. 400. A carta é de 29 de agosto de 1928.

³⁸⁹ Ibidem, p. 403. A carta é de 2 de setembro de 1928.

por exemplo, “Polifonia Católica”, “Polifonia Protestante” e “Melodrama”. Somente quatro capítulos possuem nomes que poderiam ser atribuídos a períodos históricos: “Música da Antigüidade”, “Classicismo”, “Romantismo” e “Atualidade”.

As referências iniciais a Carlos Gomes encontram-se no Capítulo X, “Romantismo” e a primeira delas, tem função de exemplificar o comportamento do compositor russo Miguel Glinka (sic): “Mas, como faria também pouco depois Carlos Gomes entre nós, ele inda se manifestava mais nacional pelo texto escolhido que pela invenção musical” (p. 142). Logo adiante, quando lista os compositores de “Outras escolas nacionais”, volta a citá-lo: “Carlos Gomes, Alexandre Levi, Alberto Nepomuceno pro Brasil” (p. 143).

Mário de Andrade dedica dois capítulos ao estudo da música no Brasil; divide o assunto em “música artística” e “música popular”, cada um com seu respectivo capítulo. São pequenos capítulos, com pouco mais de dez páginas, mais ou menos equivalentes em suas dimensões. No último capítulo, “Atualidade”, o assunto é generalizado, abrangendo todos os países, inclusive obras e compositores brasileiros.

“Música Artística Brasileira”, o Capítulo XI, não possui o tradicional enfoque sobre história da música. Percebe-se isto no momento em que Mário de Andrade passa a falar da República. Até este ponto, o escritor mantinha-se fiel à narração histórico-cronológica dos acontecimentos. Com a vinda da República, que Mário associa à decadência musical, faz do *Compendio* uma tribuna para divulgar suas lutas e os temas que lhe são mais caros: a decadência das temporadas líricas, a hegemonia cultural de Buenos Aires que transforma o Brasil em “terra de passagem”, a falta de cultura do nosso público, a questão da virtuosidade e naturalmente, o “Nacionalismo musical”.

É então que retoma o discurso histórico para falar de Carlos Gomes, de maneira específica, usando para isto cerca de seis páginas, o que representa cerca de metade da extensão do Capítulo, concluindo-o com um único parágrafo sobre Henrique Osvaldo (sic).

Antes da privilegiada seção que lhe é dedicada, Carlos Gomes já tem seu nome mencionado quatro vezes: como filho de Manuel José Gomes, como autor das duas óperas brasileiras que representam “seus primeiros passos no melodrama” e têm seus nomes citados, associadas ao período de maior brilho da Academia Imperial de Música e Ópera Nacional (p. 153) e na seção sobre o “Nacionalismo musical”, que merece mais atenção.

Mário inicia a seção falando da “firmação racial”, reiterando que até 1914, vivíamos ainda “na subserviência da Europa”, o que afirmara na introdução. É curioso que, em seguida, Carlos Gomes tenha seu nome citado entre aqueles que “Refletem a preocupação nacionalista”, ao lado de Levi e Nepomuceno, enquanto Miguez, Braga, H. Osvaldo e outros, são listados no grupo dos “menos característicos, presos por demais à lição européia, e cujas tentativas de música abasileirada mais parecem concessão pro exótico” (157). Concluindo a seção, afirma ainda que “as figuras admiráveis de Carlos Gomes e Henrique Osvaldo” dominaram a cena musical brasileira antes do momento atual e representam “as expressões mais características do nosso Romantismo musical” (p. 158).

“Carlos Gomes foi um dos maiores melodistas do séc. XIX. Gênio dramático de força, ele concentra a expressão na melodia, como era costume na escola oitocentista italiana em que se cultivou” (p. 158). Com estas palavras, Mário de

Andrade dá início à seção específica sobre Carlos Gomes e da mesma maneira que o fizera no *Ensaio*, destaca o valor do compositor como melodista.³⁹⁰

Porém, na seqüência imediata e inesperadamente, retoma o discurso de 1922, da revista *Klaxon*, o momento mais antagônico a Carlos Gomes em seus textos estudados. Reafirma que suas obras “são inexeqüíveis no teatro atualmente, como são a maioria das obras do passado”. Citando nomes de vários compositores, de Monteverdi a Verdi, afirma que estes “não se sustentam mais”.

“O Teatro é a forma mais transitória da Música”. Limita a liberdade musical do compositor e está sujeito “às normas sociais do tempo” que se modificam, desaparecendo o interesse. A dimensão das obras é enorme; os compositores não conseguem manter a “inspiração” durante toda a música. A execução contemporânea de muitas óperas do passado teria somente interesse histórico e entre estas óperas, estão aquelas de Carlos Gomes.

Da mesma forma inesperada que inicia esta pessimista reflexão sobre a ópera, volta ao discurso enaltecedor de Carlos Gomes, dizendo: “Mas isso não embaça a grandeza do gênio dele”. Após esta inflexão, continua destacando suas qualidades de melodista, seu *Cantabile* e “Arias magníficas” que podem não ser profundos, mas estão carregados de dramaticidade.

Porém, iniciando outro assunto, “Muitas vezes a música dele se eriça de ritmos e acentos desconhecidos” que vão além do “cromatismo pueril” com que caracterizou o acompanhamento de Peri, procurando solução fora do “diatonismo monódico da ópera italiana” (p. 158).

É opinião repisada entre nós que Carlos Gomes não tem nada de musicalmente brasileiro, a não ser o entredo de algumas óperas. Mesmo que assim fosse, ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira

³⁹⁰ Cf. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 72.

porque na época dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, inda não dera entre nós a cantiga racial.³⁹¹

Considera inadmissível que tenhamos “como brasileiros” os cantos de origem negra, portuguesa, indígena, as Modinhas quase sempre de feitio europeu e até mesmo os Tangos e Habaneras do séc. XIX “e repudiemos um gênio verdadeiro cuja preocupação nacionalista foi intensa” (p. 159). Para exemplificar suas palavras, transcreve música e texto, integralmente, de uma modinha, registrada por um dos muitos viajantes que por aqui passaram, no século XIX, modinha que possui “vagueza de caráter” e é considerada “como brasileira” (p. 159-160).

Nega que o “brasileirismo de Carlos Gomes” seja restrito apenas aos libretos, embora reconheça que sua música tenha “porcentagem vasta de italianismo”. Para demonstrar sua assertiva, chama a atenção sobre a “estranheza rítmica” do *Guarani* e do *Escravo*.

Não que Carlos Gomes se utilizasse da ... sincopa, mas, tratando assuntos em que o elemento brasileiro se contrapunha ao estrangeiro, soube vencer as combinações rítmicas de caráter europeu e criar um movimento estranho, muito áspero, selvagem de verdade, apesar de não ter nenhuma característica exclusiva brasileira.³⁹²

Com diversos exemplos de trechos do *Escravo*, procura ilustrar suas afirmações, acrescentando comentários que enriquecem o texto. Nesta ópera, diz ele, há vários elementos, tais como frases, temas e ritmos, para os quais não se pode “estabelecer uma genealogia européia”. O tema instrumental de Ilara, por exemplo, assume “verdadeira função de motivo-condutor”: “É uma frase cheia de estranheza, duma verde, agreste malinconia, misteriosa, ondulante, lindíssima na fatalidade rítmica”. Chega a considerar injusto, os “rios de louvor” dedicados, pelos

³⁹¹ ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Chiarato, 1929, p. 159.

³⁹² Ibidem, p. 161.

críticos, à maneira com que Wagner trabalha seus temas, fazendo a ressalva de que há “outros gênios tão bons tematisadores quanto ele” (p. 161).

Nas observações sobre a diferenciação de caráter entre os temas dos personagens do *Escravo*, lembra-se de uma curiosa constância “da melódica brasileira”, “a pererequice dos saltos”, assunto que novamente nos remete ao *Ensaio sobre a Música Brasileira*.³⁹³

Ao falar do *Guarani*, admite que, “como caracterização”, “é bem inferior” ao *Escravo*, porém o tema de Peri tem “uma estranheza bem expressiva”. Discute de onde teria vindo esta característica e conclui que não seria da Itália.

A frase dele muitas feitas possui uma ambiência florestal, ambiência de mato-virgem, selvagem. Outras surgem com uma frescura popularesca saborosa, mas desajeitada, rude feito um batepé de pé que jamais não soube ondular Siciliana ou saltar levianinho na Tarantela. Melodia caipirona. São tiques muito especiais, muito diferentes da melódica racial italiana.³⁹⁴

O mesmo trecho do *Guarani*, que mostrou ser semelhante a uma melodia folclórica, na parte final do *Ensaio*, é agora comparado a outra melodia, desta feita indígena, divulgada por Roquete Pinto, em *Rondonia*. Mesmo assim, não deixa de referir-se a sua citação no *Ensaio* e pergunta: de onde teriam vindo estas estranhezas da música de Carlos Gomes, a não ser “da essência brasileira se ensaiando através de todo o italianismo erudito dele?”

O espírito que domina a conclusão é preparado, afirmando que Carlos Gomes é um antecessor de Villa-Lobos e aconselha a que se reveja o antagonismo ao nosso grande compositor romântico (p. 163).

Carlos Gomes é a retórica da barbárie, enquanto Villa-Lobos não surgia pra ser tantas feitas bárbaro duma vez. Me revolta a displicência afobada e

³⁹³ Cf. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 45-46.

³⁹⁴ ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Chiarato, 1929, p. 162.

pedante com que estamos tratando por vaidade e confiança demais em nós mesmos o maior dos músicos brasileiros do passado, o que mais penou para nos anunciar. E nós, os que já estamos tomando posição de veteranos dentro da vida contemporânea brasileira, nós temos que fazer justiça a Carlos Gomes. Deixemos a caçada, o debique, a indiferença, a descompostura degolante pros moços.³⁹⁵

Conclui refletindo sobre o momento contemporâneo; os moços não têm “que fazer o que Carlos Gomes fez”. A música atual deverá ser outra, sem os traços do compositor. Os jovens poderão até desprezá-lo, pois as exigências “da Atualidade brasileira” não têm relação com a música do compositor.

Mas além dessa *atualidade* moça, tão feroz, existe a *realidade* brasileira que transcende as exigências históricas e passageiras das épocas. E nesta realidade Carlos Gomes tem uma colocação excepcional.³⁹⁶

Se o *Ensaio* reconhece, como “Música Brasileira”, a produção dos nossos compositores do passado, entre eles Carlos Gomes, o *Compendio* dá um passo adiante, incluindo-o entre aqueles que “Refletem a preocupação nacionalista”. Na obra anterior, Carlos Gomes – e alguns outros compositores – traziam, em suas músicas, “um não-sei-quê indefinível, um rúim que não é rúim propriamente”, querendo significar algo que destoava do contexto europeu de suas obras.³⁹⁷ No *Compendio*, Mário identifica obras e trechos de obras específicos que apresentam procedimentos estranhos à cultura musical italiana e sugere que Carlos Gomes somente poderia tê-los trazido do Brasil.

O tom dominante, de todo o texto dedicado a Carlos Gomes, é francamente favorável ao compositor, o que não se é de estranhar, considerando a evolução processada nos textos anteriores, desde *Ariel*, nos quais Mário aproximava-se gradualmente de Carlos Gomes, passando pelo *Ensaio* e vindo culminar no *Compendio*. É um movimento lógico e natural; por esta razão, o trecho seguinte às

³⁹⁵ Ibidem, p. 163.

³⁹⁶ Ibidem, p. 164.

³⁹⁷ Cf. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 17.

palavras introdutórias do escritor torna-se uma enorme surpresa e parece inexplicável. Por que razão Mário de Andrade teria voltado ao mesmo discurso de *Klaxon*, em 1922, desestimulando a “execução contemporânea” de óperas de Carlos Gomes, as quais teriam somente interesse histórico, causando ruptura na lógica do processo mencionado?

A resposta, a nosso ver, está na campanha contra as temporadas líricas oficiais, empreendida por Mário de Andrade, no ano anterior, 1928. Na “Preliminar” da primeira edição do *Compendio*, Mário afirma que seu texto “Foi escrito no mês de outubro passado”, portanto, imediatamente após o encerramento da “Temporada Lírica Oficial de 1928”, que ocorreu entre os dias 17 e 29 de setembro.³⁹⁸ No mesmo período em que as óperas eram apresentadas, Mário publicou uma série de artigos³⁹⁹ que se colocavam frontalmente contra as temporadas líricas promovidas pela municipalidade, artigos cujo conteúdo chegava a ser agressivo.

A Temporada Lírica Oficial se baseia num despropósito de erros, escondidos debaixo da mais irritante hipocrisia. Nenhum interesse verdadeiro a justifica. A nacionalidade está abolida. A cidade está abolida. O povo está abolida. A arte está abolida.⁴⁰⁰

Estas palavras introduzem os artigos que irão demonstrar, uma a uma, todas as desvantagens do evento e os mesmos argumentos empregados em *Klaxon*, no artigo “Pianolatria”, de 1922, relativos ao valor somente histórico, de muitas óperas,

³⁹⁸ Embora tenha sido uma temporada de apenas oito récitas de assinatura, seu destaque foi a presença do célebre maestro italiano, Tullio Serafin, que se apresentava pela primeira vez, em São Paulo. CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo: Editora Guia Fiscal, 1954, p. 133-135.

³⁹⁹ Os artigos integram a seção “Música de Pancadaria”, com o título de “Campanha Contra as Temporadas Líricas”, em: ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976, p. 193-206.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 193.

que não justifica sua execução contemporânea, voltam a ser apresentados por Mário.⁴⁰¹

Nestes artigos, Mário procura ser coerente consigo mesmo e não abre exceção alguma; nem mesmo a ausência de óperas de Carlos Gomes, na temporada, serve-lhe de argumento contra ela, assunto que o escritor evita. Ele refere-se à temporada como um todo e nesta condição, nosso compositor, a princípio, não estaria isento dos problemas que objeta e afinal pertencia ele também à comunidade geral dos compositores do passado.

Se o excluísse deste rol, advogando a execução de suas óperas, estaria contradizendo-se, estaria expondo seu interesse pessoal, o que poderia manchar a lisura de seu próprio comportamento, ou mesmo, estaria misturando dois diferentes tipos de combate, aquele contra as temporadas líricas e a defesa da causa da música brasileira, o que, por outro lado, poderia não ser boa estratégia. A campanha custou a Mário vários dissabores que são relatados, em carta a Manuel Bandeira, escrita durante a batalha.⁴⁰²

Não sei se você tem seguido a minha campanha contra o lírico. Pois vale a pena. Tenho sido duma violência famosa e só vendo aqui como tudo está abespinhado contra mim. No teatro fico só como Napoleão na poesia “Ei-lo sentado” e é uma gostosura de raiva dos outros. Desconfio que qualquer dia inda me batem. No sábado passado bati um record da carta-anônima, três no mesmo dia!⁴⁰³

⁴⁰¹ Cf. ANDRADE, Mário de. *Pianolatria. Klaxon: mensário de arte moderna*. São Paulo: Martins; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, n. 1, p. 8, 1976. Edição fac-similar. ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976, p. 197-198.

⁴⁰² “O balanço da temporada oficial de 1928 acusou a incapacidade do empresário Scotto em manter o nível atingido o ano anterior. A colaboração de Cláudia Muzio não impediu a derrocada de Ottavio Scotto, que abandonou definitivamente a praça de São Paulo. Em outras ocasiões esse empresário agiu com o mesmo arrojo excessivo, arruinando ótimas perspectivas”. Teria a campanha de Mário de Andrade colaborado para este cenário? CERQUERA, op. cit., p. 135.

⁴⁰³ MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 407. A carta é datada de 26 de setembro de 1928.

Seja como for, a única referência a Carlos Gomes, em todos os artigos, é como termo de comparação para a ópera de Mignone, *O Inocente*, de feitura italiana, que integrava a temporada.

Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível. Mas com o *Inocente* ele é *mais um* na escola italiana. No tempo de Carlos Gomes ainda *O Inocente* teria de ser contado como manifestação brasileira de arte. Porque então não tínhamos base nacional definitivada, em mesmo na música popular, que se debatia entre a habanera cubana e a roda portuguesa. Hoje não.⁴⁰⁴

Diante de tudo isto, pensamos que Mário não poderia contradizer-se, pouco tempo depois, após gerar tanta polêmica com seus artigos e por esta razão, foi coerente consigo mesmo, no referido trecho do *Compendio*, reafirmando o que dissera em *Klaxon* e na campanha recente. Outra evidência do que afirmamos, são as palavras contrárias ao teatro de ópera, que ali se encontram, em pequena digressão, destoando de todo o discurso que se restringe a Carlos Gomes.⁴⁰⁵

As conseqüências maiores deste texto virão mais tarde, quando passar a ser reproduzido, ou mesmo servir de argumento desfavorável ao compositor, por autores que desconheciam, ou não julgavam ser relevantes, as atenuantes oferecidas pelo contexto em que Mário de Andrade escrevera seu texto, transferindo as suas próprias obras um conceito fechado que, na sua origem, tinha certo grau de

⁴⁰⁴ ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976, p. 203. Neste trecho, é inegável o parentesco com o *Ensaio*, o que se torna ainda mais evidente algumas linhas abaixo, ao falar que a Rússia contemporânea repudiou Stravinski e Kandinski, observação que geraria controvérsias e que também está presente no *Ensaio*, à página 17 (edição utilizada). Também é interessante comparar a atitude de Mário, em relação à primeira ópera de Mignone, *O contratador de diamantes*, assunto de *Ariel*, n. 11, que comentamos antes (ver nota de rodapé específica). Nota-se agora que Mário tenta aproximar-se de Mignone para trazê-lo ao grupo modernista.

⁴⁰⁵ Alguns anos mais tarde, em 1933, durante a temporada lírica paulistana, Mário sofrerá uma reconversão à ópera, voltando a admirar este gênero de espetáculo. Ao final de sua vida, criará o libreto da ópera coral *O café*, que não verá ser musicada, pois Mignone, a quem foi destinada, preferiu não realizá-la. A relação de Mário de Andrade com a ópera foi objeto de estudo de Jorge Coli, resultando em algumas publicações das quais, destacamos seus comentários, em *Música Final*.

Ver: COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 316-332.

relatividade e natureza circunstancial. Algumas ocorrências de tais casos serão estudadas no próximo capítulo.

Entretanto, ainda há uma aparente contradição de Mário de Andrade que necessita ser mencionada, obrigando-nos a uma digressão. Um mês antes da Temporada Lírica, entre os dias 27 e 29 de agosto, Mário escreveu o libreto da ópera cômica *Pedro Malazarte*, entregando-o a Camargo Guarnieri que veio concluir sua composição, somente em 1932. Em artigo que escrevemos sobre *Pedro Malazarte*, destacamos a estranheza da atitude do escritor.

Se levássemos em conta o que Mário de Andrade, no ano de 1928, escrevia em jornais contra as “Temporadas Líricas Oficiais”, desancando sobretudo a malversação do dinheiro público na subvenção da montagem e apresentação de óperas já muito conhecidas, destinadas a um público restrito, não poderíamos imaginá-lo escrevendo um libreto de ópera no mesmo ano.⁴⁰⁶

A explicação deste estranho comportamento pode ser encontrada no próprio *Compendio*, no capítulo sobre o “Classicismo”, onde Mário comenta a “contradição bastante ridícula de viver o drama da vida em teatro”.

Mas não o é na Ópera Cômica porque esse ridículo é mais um elemento de comicidade, mais um elemento de prazer. O que é contradição no drama musical, vira valor estético na comédia musical. Quanto mais prazer desinteressado, mais artístico é. A Ópera Cômica é a única solução perfeita da arte dramático-musical.⁴⁰⁷

Ao voltar ao assunto principal, o restante do texto destaca somente aspectos positivos do compositor e sua música. Em certo ponto, Mário chega a contradizer a si mesmo, em favor do compositor. Contrariando um de seus principais temas recorrentes, ou seja, a questão da ida de Carlos Gomes para a Itália, deixando de ser o fundador da nossa música, o escritor afirma: “ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira”.

⁴⁰⁶ RODRIGUES, Lutero. *Pedro Malazarte*, uma Ópera Modernista. *Brasiliiana*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n. 26, dez. 2007, p. 14-15.

⁴⁰⁷ ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Chiarato, 1929, p. 110.

Além disto, utilizando-se da racionalidade que faltava às primeiras avaliações de Carlos Gomes realizadas pelos modernistas, o que denunciemos antes, Mário acrescenta: “porque na época dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, inda não dera entre nós a cantiga racial”. Portanto o compositor não poderia ser cobrado por não haver realizado música característica brasileira, em sua época (p. 159).

No *Compendio*, pela primeira vez entre todos os textos estudados, Mário demonstra maior conhecimento analítico de duas óperas de Carlos Gomes, em primeiro lugar o *Escravo*, e depois o *Guarani*. Sempre as citando com seus nomes em português, destaca alguns trechos do *Escravo*, detalhando suas localizações na partitura e realizando comentários de interesse estético-musical. Dentre eles, destaca-se a referência a Wagner e a utilização do motivo-condutor por Carlos Gomes, o que nos remete ao célebre artigo de Mário, sobre a ópera *Fosca*, escrito em 1933, que estuda a questão com profundidade e será objeto de nosso próximo capítulo.

É sintomático que, ao final do texto, Mário refira-se a Villa-Lobos, de maneira inesperada, ao dizer: “Carlos Gomes é a retórica da barbárie, enquanto Vila-Lobos (sic) não surgia pra ser tantas feitas bárbaro duma vez” (p. 163). Quase na conclusão, pouco antes da exortação que realiza em favor do compositor, que supomos dirigia-se aos modernistas históricos, a inclusão de Villa-Lobos estabelece relação de continuidade e consequência, entre os dois compositores, negando o pensamento modernista dos primeiros anos que os situava em lados opostos. Se não for intencional esta atitude de Mário, que mais poderia justificar a isolada citação de Villa-Lobos, num contexto que lhe é estranho?

Com isto, enfraquece a imagem artificial anterior, criada por razões estratégicas, colocando-os em seus momentos históricos próprios e desfazendo o

equivoco de confrontar, em iguais condições, artistas que não compartilharam a mesma época e não viveram os mesmos contextos artístico-sociais, ou até mesmo histórico-geográficos.

Vem então a parte conclusiva que, se não é dirigida aos moços, como declara o autor e nem à população geral que nunca deixou de admirar Carlos Gomes, somente pode ser endereçada aos intelectuais brasileiros e justamente àquela parcela que ainda conservava certo menosprezo para com o compositor, ou seja, os modernistas históricos e os que deles receberam influência. Este é o momento em que Mário conclama a todos que se faça justiça a Carlos Gomes, sem qualquer irreverência, pondo em destaque o posto que o compositor ocupa, na “*realidade brasileira*”.

Após termos visto as diversas partes do texto, podemos tentar propor seu esboço formal, com relação ao conteúdo. A primeira parte (p. 158) ressalta Carlos Gomes como melodista, à guisa de introdução e teria sofrido a inserção da questão do envelhecimento do teatro de óperas; a segunda parte (p. 158-163), corpo principal do texto, tem o propósito de demonstrar a ocorrência de procedimentos de origem nativa, na música do compositor, para justificar a assertiva de ser ele o “iniciador da música brasileira”; a terceira parte (p. 163-164), conclusão, é a exortação ao reconhecimento da importância de Carlos Gomes no cenário brasileiro.

Por fim, tentaremos propor uma hipótese sobre a origem do texto destinado a Carlos Gomes, no *Compendio*. Ao final do *Ensaio*, questionamos sobre o porquê da supressão, nesta obra, da seção que estava planejada anteriormente, na *Bucólica*, e que levaria o nome de “Elogio de Carlos Gomes”.

Se considerarmos tal supressão, a proximidade cronológica entre *Ensaio* e *Compendio*, o ritmo alucinante de trabalho de Mário de Andrade e o pouco tempo que dispunha para concluir seus projetos, e finalmente, a desproporção entre a

extensão do texto destinado a Carlos Gomes e o restante do capítulo sobre “Música Artística Brasileira”, do qual o texto ocupa praticamente a metade, formulamos a hipótese de que o trecho da *Bucólica* que foi suprimido, ao menos em parte, poderia ter sido aproveitado no *Compendio*. A favor desta hipótese estariam ainda as características do texto, tal como ele apresenta-se no *Compendio*.

As dimensões, o conteúdo analítico detalhado e o enfoque laudatório ao compositor, são características que não se integrariam no conteúdo normativo e objetivo do *Ensaio*, sem parecer um corpo estranho. Ao contrário, no *Compendio*, tal impressão seria menos prejudicial, mesmo parecendo desigual a importância que é dada a Carlos Gomes, frente aos demais compositores e fatos da história musical brasileira, que ocupam pouco espaço do texto do capítulo, se comparados a ele. Por outro lado, o teor de exortação, da parte final do mesmo texto, poderia muito bem adequar-se ao caráter de “programa de ação” do *Ensaio*, denunciando suas origens.

No contexto modernista, considerando os antecedentes, “Elogio de Carlos Gomes” aparenta ser mais título de desagravo. O conteúdo do texto que conhecemos não é estranho ao título este e tampouco a exortação final desta do conjunto, dando-lhe característica de verdadeiro desagravo ao compositor.

Finalmente, o texto do capítulo em questão, no *Compendio*, apesar das digressões costumeiras dos temas preferidos de Mário, obedece à ordem cronológica dos fatos narrados, alcançando até o início do século XX. O texto sobre Carlos Gomes, além de todas suas características que destoam do restante do capítulo, cuja matéria é muito mais condensada, representa um retrocesso cronológico, na seqüência do discurso e não obedece qualquer ordem seqüencial, evidenciando ainda mais a origem diversa que o torna equivalente a um apêndice.

Numerosas outras referências a Carlos Gomes podem ser encontradas em diferentes setores da copiosa produção de Mário de Andrade. Normalmente são rápidas alusões ao compositor ou sua música, a maioria das vezes, em textos jornalísticos de pequena extensão, como crônicas e críticas de arte, por exemplo, porém podem ocorrer em textos de maior envergadura, como os diversos ensaios.

Neste período que estudamos, Mário publicou um de seus mais importantes ensaios, *O Aleijadinho*,⁴⁰⁸ culminando um processo que se iniciou em 1919, ano em que o escritor realizou sua primeira viagem a Minas Gerais. Desde esta data, em diversas ocasiões, Mário mostrou-se convencido da genialidade do artista mineiro e mais do que isto, passou a afirmar ser ele o único gênio verdadeiro entre todos os artistas brasileiros. Como já dissemos, a questão da genialidade de Carlos Gomes é um tema recorrente em Mário de Andrade; o compositor até alcançou este *status* em algumas ocasiões, mas somente Aleijadinho nunca viu questionada sua condição de gênio, durante toda a trajetória de Mário de Andrade.

O texto do ensaio, publicado em 1928, serve-nos melhor para conhecer o pensamento de Mário de Andrade, do que para o estudo sobre o compositor, pois traz somente uma única menção passageira a ele. Em muitos outros textos do escritor, Carlos Gomes torna-se exemplo para melhor explicar algum fato ou conceito e desta vez, não é diferente: “No fundo, a generalidade dos brasileiros não temos confiança no que é nosso, a não ser depois que estranhos nos autorizam ao samba, a Carlos Gomes e à baía de Guanabara”.⁴⁰⁹

Mário denunciou este problema brasileiro, inúmeras vezes e em algumas delas, o compositor voltou a ser citado. O aspecto combativo do texto, porém, não se restringe às questões estéticas, destacando-se o estudo sobre a situação do

⁴⁰⁸ ANDRADE, Mário de. *O Aleijadinho*. In: _____. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 24.

mulato na sociedade colonial, assunto que ocupa toda a seção inicial do ensaio. Sua importância é reconhecida: “O *Aleijadinho* do Mário de Andrade é, nos seus contornos mais evidentes, um dos primeiros brados de anti-racismo produzidos no país”.⁴¹⁰

Além de ser um dos mais extensos textos que escreveu sobre o Aleijadinho, suas conseqüências foram igualmente amplas, sobretudo entre os intelectuais mineiros, para os quais, Mário exerceu função quase messiânica.

O problema é que os mineiros não reconheciam suficientemente os traços peculiares de seu passado. Foi Mário de Andrade quem primeiro percebeu, inserindo-o em toda sua grandeza na História do Brasil. No seu *O Aleijadinho*, mostrou aos discípulos de Belo Horizonte que Minas tinha sua própria identidade e que os mesmos poderiam ser diferentes dentro das nossas letras.⁴¹¹

A vertente mais numerosa é aquela dos textos jornalísticos, embora tenham sido produzidos em períodos limitados, nos quais Mário de Andrade colaborava com algum órgão de imprensa; o número destes textos é da ordem de centenas. Deles, muitos foram publicados novamente e este foi nosso universo de pesquisa. Um dos mais produtivos períodos, parte dele compreendido em nosso estudo, é aquele em que escreveu regularmente para o *Diário Nacional*.

Este jornal era órgão oficial do Partido Democrático, nascido para constituir oposição ao poderoso Partido Republicano Paulista – PRP que governava o Estado. Desde o final de agosto de 1927, Mário de Andrade será responsável pela maioria “das críticas de Artes plásticas, Música e Literatura” publicadas pelo jornal, tornando-

⁴¹⁰ FONSECA, Edmur. Mário de Andrade e os mineiros: um depoimento. In: SILVA, Lúcia Neiza Pereira da (Org.). *Mário universal paulista: algumas polaridades*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997, p. 23.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 22.

se também cronista, em 1928, até o “momento em que o jornal é fechado”, em setembro de 1932.⁴¹²

Estão lá amigos que conhecem e apóiam a luta modernista e até mesmo um companheiro genuíno, Sérgio Milliet. A direção respeita suas idéias e o arrojo de suas propostas de “língua nacional”. A composição e a revisão têm ordem para acatar – e o fazem, na maioria das vezes – sua ortografia, sua sintaxe e seus neologismos.⁴¹³

Durante quase um ano,⁴¹⁴ Mário produziu crônicas regularmente, publicadas numa coluna do jornal que ostentava o título de “Táxi”, no qual, a estudiosa, responsável pela republicação dos textos, vê especial significado.

O título é uma feliz escolha; ao mesmo tempo que estabelece a vinculação ao contemporâneo, tão ao gosto dos modernistas, sugere o empenho do intelectual participante que usa da imprensa de massa como seu veículo. “Táxi” conduzirá sua opinião, da mesma forma que em 1922 a revista *Klaxon* propagara a modernidade.⁴¹⁵

Entre os textos republicados, não há nenhum deles especificamente sobre Carlos Gomes e poucos são aqueles que falam de música, ou dos músicos, como tema principal. Entretanto, como já dissemos, as menções ao compositor podem surgir em diferentes textos, inesperadamente. Na crônica da série “Táxi”, “Pessimismo divino”, de 1929, Mário contesta aqueles para os quais a música é a expressão mais profunda da sensibilidade humana e discute esta questão interdisciplinar.

Aceito ainda que às vezes a música seja expressão de estados líricos intensos substituindo “profundeza” que é metáfora por “intensidade”, mais

⁴¹² LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade no Diário Nacional. In: ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 15.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 15.

⁴¹⁴ De 9 de abril de 1929, a 5 de fevereiro de 1930, quando o nome “Táxi” é eliminado da coluna.

Ibidem, p. 18.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 18.

legítimo. Carlos Gomes inventando a ária “ciel di Paraíba” estava certamente num estado lírico muito mais intenso que quando inventou as graças leves e amaneiradas da balada de Cecília.⁴¹⁶

Este é um trecho, da ópera *O Escravo*, que Mário dá especial realce, no *Compendio de Historia da Musica*, qualificando-o de “sublime”, enquanto o outro trecho, do *Guarani*, nem chega a ser mencionado.⁴¹⁷ Embora ambos representem parâmetros que o escritor voltou a utilizar, para exemplificar e emitir juízos, sua ocorrência, supomos, deve-se à proximidade da escrita do *Compendio*.

Duas outras referências, ainda pertencentes à série “Táxi”, não são exatamente sobre o compositor, mas seu monumento, no Anhangabaú. A crônica titula-se “O culto das estátuas” e sua continuação leva o mesmo nome, com a indicação “II”. O texto é uma curiosa reflexão de Mário sobre a funcionalidade das estátuas, defendendo a idéia de que elas só se tornam verdadeiramente educativas, fazendo lembrar os personagens que representam, quando obstruem o caminho dos transeuntes. Na rua, onde pessoas circulam livremente, “Não passarão jamais de bronzes pobres”.

Crítica também a egolatria dos que substituem “o culto dos mortos pelo culto das estátuas”: “Quais são os que apenas conhecem mais intimamente a obra de Carlos Gomes dentre os que povoaram com porcelanas ocasionalmente de bronze a escadaria do Anhangabaú?”⁴¹⁸

O monumento a Carlos Gomes não é o único comentado e nem é ele o objeto central do artigo, entretanto devemos lembrar sua importância, no episódio de

⁴¹⁶ ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 99.

⁴¹⁷ Cf. ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Chiarato, 1929, p. 161- 162.

⁴¹⁸ ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 150. As crônicas foram publicadas nos dias 24 e 29 de setembro, de 1929, e estão reproduzidas, entre as páginas 147-150.

Macunaíma, em que o herói sente-se atraído pela possibilidade de viajar à Europa, episódio que promove o encontro simbólico dos dois personagens, Macunaíma e Carlos Gomes, estudado anteriormente.

A última referência a Carlos Gomes, dentro do período estudado, ocorre na crônica “Aleijadinho”, publicada em 30 de maio de 1930. Seu texto resume alguns pontos do ensaio “O Aleijadinho”, estudado acima e publicado no mesmo ano, com o qual está profundamente relacionado. Até a citação do compositor ocorre, nos dois textos, nas mesmas circunstâncias e com a mesma função de exemplo, do assunto em questão, mudando somente os demais personagens citados.

A maior fatalidade que impediu a fixação da grandeza dele em nós, foi não termos tido nenhum estrangeiro que nos viesse ensinar que o Aleijadinho era grande. Nós só nos compreendemos quando os estranhos nos aceitam. Exemplos típicos: Carlos Gomes e Villa-Lobos. Brecheret também.⁴¹⁹

A derradeira obra a ser estudada, *Modinhas imperiais*, foi publicada em 1930,⁴²⁰ obra que custou, a Mário de Andrade, anos de pesquisa, a julgar pela observação de Telê Ancona Lopez: “A cronologia que dá com relação à coleta de dados para *Modinhas imperiais* mostra que em 1922 já fazia pesquisa de campo”.⁴²¹ A publicação consiste de dezesseis peças musicais, antecedidas por “Prefácio”, “Notas”, “Bibliografia musical consultada” e “Bibliografia citada”, todos eles da autoria do próprio Mário de Andrade.

O texto do “Prefácio” discute, inicialmente, a controvérsia em torno da paternidade da modinha, se brasileira ou portuguesa, na qual o autor prefere não opinar com certeza. Afirma que, até o final do Romantismo, todos nossos poetas mais ilustres haviam sido musicados nas modinhas (p. 6).

⁴¹⁹ Ibidem, p. 205. Cf. ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. In: _____. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 24.

⁴²⁰ ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. (Obras Completas de Mário de Andrade, XVIII).

⁴²¹ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 77.

Mário pensa que a modinha originou-se da música erudita européia e como tal permaneceu no Brasil, até o século XIX, quando participou de um raro processo cultural que a fez deixar de ser música erudita para tornar-se música popular (p. 8). A partir deste ponto, encontram-se as informações técnicas de maior interesse, descrevendo algumas de suas características musicais mais freqüentes (p. 8-11).

As “Notas” (p. 12-16) podem ser de ainda maior interesse que o “Prefácio”, pois Mário estende-se em explicações minuciosas de cada uma das peças musicais. Devido sua distribuição gráfica em colunas e a menor dimensão das letras, pode-se afirmar que seu texto chega a ser mais extenso que aquele do “Prefácio”.

Embora Carlos Gomes tenha sido sempre associado a modinhas, sobretudo por autores do século XIX que jamais se esqueciam de *Quem sabe?*, em *Modinhas imperiais* há somente algumas referências ligeiras ao compositor, que pouco acrescentam, além do que nenhuma de suas composições está ali publicada. Uma das razões é evidente; aquela modinha, a mais conhecida delas, praticamente já pertencia ao domínio público e quanto a possíveis outras, um comentário de Mário, alguns anos mais tarde, poderia esclarecer: “O próprio Carlos Gomes, italianizado pelo seu destino, deixou modinhas e hinos patrióticos que já se afastavam, pela maior pesquisa erudita, da suave boçalidade das nossas modinhas e lundus de salão”.⁴²²

Não pretendemos estender-nos além do período que demarcamos para o nosso estudo, mas ainda há inúmeros textos de Mário de Andrade que mencionam Carlos Gomes, além daqueles que lhe são dedicados especificamente. Querendo reforçar a idéia de sua importância no imaginário de Mário de Andrade, faremos um

⁴²² ANDRADE, Mário de. Os compositores e a Língua Nacional. In: _____. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 33. (Obras de Mário de Andrade, 11).

ultimo exercício para demonstrar a presença do compositor em toda a trajetória de Mário.

Se tomarmos como referencial um esquema, proposto por Jorge Coli, para “situar as etapas mais básicas da evolução do pensamento musical” do escritor, teríamos uma visão panorâmica de toda sua vida ativa, porém resumida em tópicos, e poderíamos tentar localizar possíveis presenças de Carlos Gomes, em cada etapa.⁴²³

A primeira etapa, que tem por característica o “apelo à nacionalização da música brasileira”, possui seu “núcleo” ao final da década de vinte, com o *Ensaio* e *Macunaíma*, aos quais acrescentaríamos o *Compendio*, para constituir a trilogia que nos parece essencial para a compreensão do período, sustentada por textos de menor extensão, mas não menor importância, como o ensaio *O Aleijadinho*, por exemplo. Esta etapa praticamente corresponde ao período que estudamos e a presença de Carlos Gomes tornou-se notória.

A etapa seguinte, seria aquela da “consciência da crise da técnica artística na produção brasileira: apelo ao artesanal como elemento moralizador”. Seu ponto culminante seria “O artista e o artesão”, de 1938, ou “Cultura Musical”, de 1935. Esta etapa teria ainda duas preocupações características que veremos adiante.

Para ilustrar a importância da técnica e do trabalho artesanal, Mário escreveu o artigo “Carlos Gomes e Villa Lobos”, datado de 6 de dezembro de 1934 e destinado ao *Diário de S. Paulo*, o qual não chegou a ser publicado. Em 1994, Flávia Toni publicou-o, na revista *Cultura Vozes*.⁴²⁴

⁴²³ O esquema encontra-se In: COLI Jr., Jorge Sidney. Mário de Andrade: Introdução ao Pensamento Musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: IEB – USP, n. 12, 1972, p. 114n,115n.

⁴²⁴ ANDRADE, Mário de. Carlos Gomes e Villa Lobos. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 88, n. 2, p. 86-89, mar/abril 1994.

Neste artigo, Mário destaca que, até hoje, somente dois músicos nossos conseguiram ganhar a atenção do mundo: Carlos Gomes e Villa Lobos. Mais adiante, ressalta uma vantagem do segundo, a de ter sido sempre um pesquisador, enquanto “Carlos Gomes só uma vez, com a Fosca, me parece ter realmente procurado se elevar e progredir”. Por outro lado, “a lição dele é muito mais eficaz, importante e social que a de Villa Lobos”, explicando o porquê.

Antes, porém, traz ao centro a questão da genialidade, opinando que “Villa Lobos é mais genial que Carlos Gomes”, mas é tudo. Seu autodidatismo “não é apenas lamentável, como atinge as raias da ignorância”.

Carlos Gomes é exatamente o contrário. Carlos Gomes tem um *métier* formidável não apenas conseguido à custa dos anos, mas o “*métier*” do operário intelectual que estuda e aprende e enfim sabe pra então principiar a sua criação. (...) mas a sua honestidade, o seu “*métier*” de operário probó, o exaltaram e exaltam ainda. Porque não apenas no Brasil, mas no mundo Carlos Gomes, atrasado, envelhecido, corroído pelas doenças musicais italianas do seu tempo, permanece firme e já agora com seu valor fixo. É um nome da música universal. Esta é a lição máxima dele, a grande finalidade em que ele permanece mais que todos vivo em nossa memória. (...) Foi honesto, teve o que ninguém quer ter, “*métier*”. Deu-se a um trabalho a que ninguém quer se dar, o estudo quotidiano e irremediável. E por isso ele ainda se conserva o Maior.⁴²⁵

Em “O artista e o artesão”, pouco depois, Mário reafirma que se o artista não for, ao mesmo tempo, artesão, ou seja, “que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover”, poderá até ser artista, mas não será bom artista. Poderá tornar-se artista verdadeiro, à medida que se torne artesão.⁴²⁶ Mário refere-se às artes plásticas, porém a transposição para a música é imediata. Carlos Gomes é apresentado como um artista que, antes de tudo, era também artesão e esta qualidade garantiu-lhe a sobrevivência através de todas as adversidades, tornando-se exemplo a ser seguido pelas novas gerações.

⁴²⁵ Ibidem, p. 88-89.

⁴²⁶ Cf. ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: _____. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975, p. 12.

Restam ainda duas vertentes que também caracterizaram esta etapa, a primeira delas, a “preocupação com a técnica de composição e interpretação vocal” que gerou, em 1936-1937, o “Primeiro Congresso da Música Nacional Cantada”. Em tema tão específico da área musical não poderiam faltar referências a Carlos Gomes, sobretudo tratando-se do canto. O objetivo de Mário, porém, era o estudo do canto em língua nacional, o que representa parcela pequena da produção do compositor. Foi então que o escritor buscou exemplos, na tradução do *Guarani*, para a língua portuguesa, realizada por Paula Barros, exemplos que dão algum relevo a Carlos Gomes, num contexto que não lhe favorece.⁴²⁷

A segunda delas, a “preocupação com o efeito psicológico e com a natureza coletivizadora da música”, que culmina com “Terapêutica musical”, de 1937. Sete anos antes, em 1930, Mário de Andrade publicou o artigo “Dinamogênias Políticas”, onde analisa alguns exemplos de “dinamogênias rítmicas”, no caso, frases entoadas ritmicamente, pela coletividade, que foram recolhidas por Mário, na ocasião em que o povo de São Paulo recepcionou Getúlio Vargas e João Pessoa.⁴²⁸ Ao analisar uma determinada “célula rítmica” que lhe parece significar “a fatalidade abatida, a escravidão”, oferece alguns exemplos de sua ocorrência, em obras do repertório internacional, recordando-se então de outros exemplos, existentes nas óperas de Carlos Gomes.

Só lembro mais a documentação de Carlos Gomes, gênio muito maior do que se supõe. No “Guarani” e no “Escravo”, as passagens de Pery, de Ilara, de Iberê, todos mais ou menos escravos, abundam dessa célula rítmica. Lembro-me de uma fala mui submissa de Pery, secundando a Dão Antônio, quase toda criada nesse ritmo. No “Escravo”, numa das primeiras cenas,

⁴²⁷ Cf. ANDRADE, Mário de. Os compositores e a Língua Nacional. In: _____. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 53-55. (Obras de Mário de Andrade, 11). Esta versão do *Guarani* foi publicada, em 1938, tendo havido uma representação da ópera, em 20 de maio de 1937, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, nesta versão. A filha do compositor, Itala Gomes de Carvalho, conseguiu proibir, na justiça, futuras execuções desta versão.

⁴²⁸ Este fato ocorreu, no início de janeiro de 1930. Está narrado em: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 305-307.

quando o conde acaba de ler a carta delatando a revolta dos escravos, a orquestra bate em fortíssimo essa célula rítmica. E o tema que acompanha Iberê, e com o qual ele entoava as palavras “Liberò nacqui al par del tuo signor”, também finaliza com essa mesma batida da escravidão e da fatalidade.⁴²⁹

A terceira etapa, já na década de 40, caracteriza-se pela “confiança na solidez da formação nacionalista dos compositores brasileiros, apelo a sua consciência artesanal e através dela, política”. O texto de referência é “Evolução social da música no Brasil”, escrito em 1939, mas publicado em 1941. O trecho que trata do Império traz diversas citações de Carlos Gomes, entretanto quando anuncia o surgimento da “maior figura musical que o Brasil produziu até agora”, não é ao compositor que se refere Mário de Andrade, mas a Francisco Manuel da Silva.

O que o destacou foi sua participação decisiva no destino das duas principais instituições musicais do Império: o Conservatório, do qual foi o fundador e a Academia Imperial de Ópera. O que se encontra implícito é que, embora tenha exercido ainda outras atividades, sua importância, hoje, é consequência direta de sua participação social.

Carlos Gomes foi o “resultado de tudo isso”; sem a existência de Francisco Manuel, seria improvável sua trajetória. Mário chega a afirmar que “quanto mais eu estudo Carlos Gomes, mais admiro Francisco Manuel”. O compositor serve-lhe como argumento para demonstrar a grandeza do papel social de Francisco Manuel, porém tem também seu valor reconhecido: “Como arte, Carlos Gomes é a síntese profana de toda a primeira fase estética da nossa música, a fase a que chamarei de “Internacionalismo Musical”. Busca ainda, ao final da seção, justificar o papel social do próprio compositor.

⁴²⁹ ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976, p. 110. Mais tarde, em 1944, volta a citar estes exemplos de Carlos Gomes, no artigo “Músicas políticas III”, do “Mundo Musical”. Cf. COLI, Jorge. *Música Final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística *Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 130-133.

Não queria para mim o drama desses compositores profanos da fase internacionalista. Esforços graves eles fizeram, e o que é pior, nada compensadores, para adquirir uma realidade social mais legítima e brasileira. Refletiram nesse esforço, ingenuamente atrasados, o romantismo indianista, e nos deram “O Guarani”, “O Escravo”, “Moema” e outros sonhos e quimeras. Em todo caso, Carlos Gomes, com suas duas óperas brasileiras, assumiu uma finalidade social-nacional respeitável, fazendo-se o eco, embora romanticamente indianista, do movimento pela abolição. E que esse eco era consciente, o prova a dedicatória do “Escravo”.⁴³⁰

Nesta etapa, o esquema oferece dois desdobramentos, sendo o primeiro deles: “música, pelas suas características intrínsecas (“Terapêutica musical”) como arma política”. O autor remete aos artigos do “Mundo Musical”, de 1943 a 1945.

No primeiro artigo do “Mundo Musical”, “O maior músico”, que já citamos anteriormente, Carlos Gomes não somente é o antípoda, mas o exemplo contrário ao humilde músico chinês, herói do texto, que é enaltecido por seu papel na resistência aos invasores japoneses, papel que o levou à morte. “Bem mais feliz que o brasileiro porém, não encontrou no seu caminho um mandarim bordado que o enviasse à ópera na Itália”.

No segundo desdobramento, definido como o “problema do compositor erudito expressando na sua obra um caráter “ético” e social”, o exemplo é “Chostacovitch”, prefácio do livro de Victor Seroff, do ano da morte de Mário de Andrade, 1945. Entretanto os artigos do “Mundo Musical” continham verdadeiras séries internas, textos mais longos que eram publicados pouco a pouco, dentre os quais se encontra *O banquete*. Ali há diversas citações de Carlos Gomes, porém uma delas tem a finalidade específica de ressaltar sua participação social e questionar os compositores atuais, recorrendo a episódio já mencionado anteriormente, em “Evolução social da música no Brasil”.

Carlos Gomes, bem conscientemente, como prova a dedicatória do “Schiavo”, foi em música o companheiro de Castro Alves na campanha abolicionista.

⁴³⁰ ANDRADE, Mário de. Evolução social da música no Brasil. In: _____. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 22. (Obras de Mário de Andrade, 11). O trecho sobre o Império, que contém as diversas citações realizadas, está compreendido entre as páginas 19-21.

Tudo música a serviço de alguma coisa a mais que um simples diletantismo estético. E hoje! Com exceção do Villa Lobos coral, quem mais faz música de serviço social, neste ano da graça de 1944, neste dia sem graça de 9 de novembro!⁴³¹

Percebe-se a presença de Carlos Gomes, em cada uma das diversas etapas da evolução do pensamento musical de Mário de Andrade, dando continuidade ao que foi estudado neste capítulo. O escritor foi à procura de diversas facetas do compositor e sua música para servir-lhe de exemplo, em cada etapa de seu pensamento, mesmo que o exemplo fosse negativo, o que ocorreu poucas vezes.

A presença constante do compositor ratifica nossa afirmação anterior e demonstra sua permanência no imaginário de Mário de Andrade, ainda que este tenha mudado seus fundamentos em diversas ocasiões, o que também ocorreu. Em alguns casos estudados, pode-se até supor que tenha havido certo esforço do escritor para acomodá-lo, ou a sua música, nalguma categoria que viesse justificar sua presença, num novo sistema de referências. Em geral foi-lhe concedida, em cada nova etapa, a possibilidade de servir como exemplo positivo e o privilégio de ocupar posições de destaque, nos contextos diversos.

2.5 Epílogo

O movimento modernista foi liderado por literatos e estes, escolhendo como prioridade, nos primeiros momentos, o combate ao passado, abriram a primeira frente de batalha, justamente contra os literatos do passado. Foram estes, porém, que mais contribuíram para transformar Carlos Gomes no maior herói brasileiro de seu tempo, imagem esta que se propagou, por todas as camadas sociais do país. A identificação do compositor com os literatos do passado custou-lhe caro, tornando-se um dos alvos modernistas, mas aquele de maior representatividade popular.

⁴³¹ ANDRADE, Mário de. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 124.

Ser autor de uma ópera célebre, composta sobre texto indianista, contribuiu também para identificá-lo com um dos movimentos literários combatidos, tornando ainda mais crítica sua situação; nem mesmo Pery, seu personagem, escapou do fogo modernista.

Entre os modernistas, porém, não houve uniformidade de postura e nem mesmo de comportamento, em relação a Carlos Gomes. Cada qual se manifestou da maneira que lhe seria mais natural, provocando diferentes danos à imagem do compositor, mesmo que não lhe fosse dirigido diretamente, como é o caso de Pery, seu personagem.

Outros fatores colaboraram, na mesma direção, entre eles, o desgaste da ópera tradicional e seu sistema de apresentações, baseado em companhias estrangeiras itinerantes; a inauguração do Teatro Municipal, possibilitando apresentações de óperas de Wagner, com maior frequência e o crescente interesse por sua música.

Entretanto este quadro foi passageiro, atingindo seu paroxismo durante um determinado período, que compreende cerca de um ano, antes e depois, da Semana de Arte Moderna. Após a primeira metade de 1923, com surgimento da revista *Ariel*, torna-se evidente o processo de distensão, em relação à posição adotada anteriormente.

O comportamento dos textos, entretanto, não é o mesmo, quando o assunto central é o indianismo e seu personagem Peri. Enquanto Carlos Gomes praticamente deixa de ser tema, para os modernistas não músicos – o que nunca acontecerá com Mário de Andrade – as diferentes posições relativas ao indianismo tornam-se motivo de divergências, entre tendências opostas, arrastando consigo Peri, o “índio de ópera”.

Pudemos perceber, nos textos estudados, a evolução do pensamento nacionalista, em busca da música de caráter brasileiro. O mesmo pensamento, num primeiro momento, estigmatizou Carlos Gomes como compositor italiano e tomando-o como paradigma, utilizou o mesmo conceito para condenar outros compositores que não abandonaram suas preferências européias.

A presteza com que o modernismo – como vimos, antes de tudo, um movimento literário – chegou até à música, deve-se praticamente a Mário de Andrade, o multifacetado líder do movimento. Suas infindáveis pesquisas sobre a cultura popular, que foram inicialmente aplicadas à literatura, vieram a ter aplicação decisiva para a vida musical brasileira.

Neste momento, também toma vulto um personagem que, na Semana de Arte Moderna, tivera papel secundário: Renato Almeida. Seus textos sobre música, mais literários que musicais, colaboraram para expandir a vertente não literária que Mário de Andrade abriu, mantendo-a sob tutela. Seus textos, além do papel desempenhado na historiografia musical brasileira, servirão para demonstrar a evolução do próprio movimento modernista, na área musical.

A admiração de Mário de Andrade, por Carlos Gomes, era antiga; remonta aos tempos de juventude, entretanto era de natureza mais intuitiva, espontânea. Tudo nos leva a crer que a admiração por Wagner fosse diferente, produto de análise e reflexão, como o demonstram suas partituras minuciosamente anotadas.

Ao dar a entender que estivera presente à primeira representação de *Tristão e Isolda*, em São Paulo, no ano de 1911, além de outras manifestações posteriores Mário deixa transparecer sua admiração por Wagner.⁴³² Ousamos afirmar que, à época da Semana de Arte Moderna, seu conhecimento de Wagner era bastante

⁴³² ANDRADE, Mário de (pseudônimo: FLORESTAN). Companhias Nacionais. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, n. 11, ago. 1924, p. 384.

superior ao que possuía, de Carlos Gomes. Afinal, vimos no capítulo anterior, que seu contato com a bibliografia existente sobre o compositor brasileiro, era ainda pequeno.

Anos mais tarde virá a decepção por Wagner, muito menos musical que política, entretanto a imagem insistente de Carlos Gomes será sua companhia, até o final da vida, ganhando contorno e nitidez, com o estudo cuidadoso de suas partituras, e facetas diferentes, conforme mudavam suas próprias prioridades em relação à vida.

Passado o período conflituoso, em torno da Semana de Arte Moderna, pouco a pouco, Mário vai aproximar-se de Carlos Gomes. Em *Ariel*, com a responsabilidade de dirigir a revista, na maior parte do tempo, ainda não parece sincera a distensão demonstrada, na direção do compositor. A preparação da *Bucólica sobre a música brasileira*, que conteria um “Elogio de Carlos Gomes”, já indica o contrário, tornando-se evidente, no formato final da *Bucólica*, o *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Porém ali não está o “Elogio de Carlos Gomes”.

Enquanto isto, o compositor está presente, mesmo de forma passageira, em diversos outros textos do escritor, incluindo *Macunaíma*. Terminando a década, como que se redimindo de posturas anteriores, Mário reconhece Carlos Gomes como fundador da música brasileira, na importante primeira edição, do *Compendio de Historia da Musica*, infelizmente mutilado, nas edições seguintes.

Ali estaria o “Elogio de Carlos Gomes”, demonstrando também que Mário havia adquirido mais conhecimento da música do compositor, evidenciado através das análises que realiza, de trechos do *Guarani* e do *Escravo*. Com os exemplos oferecidos, realiza o esforço de dar forma concreta aos vagos elementos brasileiros, que eram denunciados, na música de Carlos Gomes, desde o século anterior e que,

no *Ensaio*, ainda eram definidos com a mesma vagueza, como “um *rúim esquisito*”.⁴³³

Na mesma obra, Mário ainda conclama seus correligionários, a que deixem toda a irreverência, em relação a Carlos Gomes e façam justiça ao compositor, para ele, “o maior dos músicos brasileiros do passado”, que merece “colocação excepcional”, na realidade brasileira.⁴³⁴

Mário vai ampliando, gradualmente, seu conhecimento sobre Carlos Gomes; poucos anos mais tarde, é a vez da ópera *Fosca* ser analisada, com cuidado, utilizando as ferramentas que lhe proporcionaram as análises de Wagner. As partituras de óperas de Carlos Gomes, que pertenceram a Mário de Andrade, mostram sinais evidentes de suas leituras, com numerosas anotações marginais, denunciando suas preferências. Assim, *Guarany*, *Lo Schiavo* e *Fosca*, receberam de Mário atenção especial, enquanto *Maria Tudor* e *Colombo* foram menos privilegiadas. *Salvator Rosa* não traz nenhuma anotação e *Condor*, não nos foi possível encontrá-la.⁴³⁵

Para Concluir, pudemos perceber a presença de Carlos Gomes, nos mais diversos momentos da vida de Mário de Andrade. Ali estava ele, mesmo quando o escritor não falava de música, servindo de exemplo para ilustrar qualquer argumento, geralmente um bom exemplo, mas nem sempre... Carlos Gomes apresentava virtudes, porém também defeitos, o que se torna natural, quando o o personagem deixa as alturas, da posição de herói, para tornar-se um companheiro de jornada, uma lembrança sempre recorrente.

⁴³³ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 17.

⁴³⁴ ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Chiarato, 1929, p. 163-164.

⁴³⁵ Todas são reduções de canto e piano e encontram-se, na biblioteca do IEB-USP.

CAPÍTULO 3

CARLOS GOMES e o MODERNISMO: o legado cultural

*“A humanidade carece de rótulos pra
compreender as coisas. Falando de modo geral,
a humanidade não compreende as coisas,
compreende os rótulos”.*

Mário de Andrade

3. CARLOS GOMES e o MODERNISMO: o legado cultural

3.1 CARLOS GOMES na Historiografia Musical Brasileira

A primeira publicação que destacaremos é o número especial da *Revista Brasileira de Música*, do ano de 1936,⁴³⁶ dedicada exclusivamente a Carlos Gomes. São quase quinhentas páginas da revista que, em seus números ordinários, costumava ter muito menos páginas. Percebe-se a grandeza do significado da publicação através da importância dos nomes que assinam suas páginas introdutórias. O primeiro deles é o próprio Ministro da Educação, Gustavo Capanema, que tem seu texto manuscrito reproduzido em fac-símile.

Servir ao Brasil não é apenas atuar sobre o momento que passa, sobre as coisas presentes. É também olhar para o passado, para as figuras excepcionais que compuseram o sentido que deve ter o nosso destino. Carlos Gomes foi uma dessas figuras decisivas. Neste ano, que marca o 1º centenário de seu nascimento, o dever de trazê-lo às nossas cogitações é maior. Façamos esta evocação, não apenas como uma homenagem de afeto, mas sobretudo como a afirmação de nossa perseverante vontade de dar ao Brasil aquilo que ele lhe deu: a vida inteira de esforço sem trégua.⁴³⁷

Participam também, da seção introdutória, o Reitor da Universidade do Rio de Janeiro e o Diretor do Instituto Nacional de Música, com seus respectivos textos, configurando o aspecto oficial da publicação. A partir destes textos, pode-se afirmar que a posição oficial, em relação ao compositor, é praticamente a mesma da época do Império. O Reitor, Raul Leitão da Cunha, deixa subentendida a crítica aos primeiros tempos da República, ao considerar a “glorificação de hoje” como reparação da “displicência” do país, nos últimos anos de Carlos Gomes (p. 77).

Através das diversas referências ao seu nome, nos artigos da revista, pode-se notar também que Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, secretário de redação da mesma,

⁴³⁶ REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música; Universidade do Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, jul. 1936.

⁴³⁷ CAPANEMA, Gustavo. Palavras de Introdução. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: INM-URJ, v. 3, n. 2, p. 75, jul. 1936.

foi o autor dos convites a seus numerosos colaboradores, o que nos leva a crer que, na verdade, ele atuou como editor da obra.

A primeira seção é dedicada às “Recordações pessoais”; são textos de pessoas que conviveram com o compositor, mesmo por pouco tempo, dando depoimentos sobre episódios vivenciados. Portanto são pessoas mais velhas que o restante dos autores dos artigos, compartilhando os mesmos conceitos que a maioria dos autores estudados no primeiro capítulo do nosso trabalho.

A segunda seção, intitulada “O homem e sua arte”, trata de diversos segmentos da obra musical de Carlos Gomes, excetuando suas óperas, tais como modinhas, canções e músicas para piano. Contém ainda outros artigos variados que se ocupam de sua vida pessoal e profissional. É a seção mais heterogênea da revista, onde já começam a aflorar heranças modernistas e outras tendências.

Nesta seção, destaca-se o brilhante artigo de Luiz Heitor, “Carlos Gomes folclorista” (p. 177-184) que por si só, no próprio título, ressalta aspecto de interesse modernista, o folclore, nem assim tão presente no objeto estudado. Nos textos que envolvem apreciações musicais, há casos em que se depara com certa superficialidade no tratamento do objeto estudado. Foram textos encomendados, o que se infere de seus próprios comentários, a pessoas de notório conhecimento, porém, nem todos demonstram familiaridade ou maior interesse pelo assunto proposto, chegando ao caso de confessar sua contrariedade em relação ao mesmo.

O texto de Otávio Bevilacqua, “Carlos Gomes: A época e o meio em que viveu – suas modinhas”, que abre a seção é bom exemplo (p. 143-159). O autor deixa evidente sua admiração por Wagner (p. 145) e recorre a longas citações de textos anacrônicos⁴³⁸ de Oscar Guanabario – seu provável desafeto – que se justificavam em sua época e contexto, refletindo certa inocência, para formar juízo

⁴³⁸ Entre os textos citados, há trecho dos *Folhetins sobre a ópera Fosca de Carlos Gomes*, publicação estudada no primeiro capítulo, em que Guanabario, de forma ingênua, combate a música de Wagner.

de Carlos Gomes. Nas poucas páginas em que se ocupa das modinhas, sem nelas ver valor algum, chega a utilizar o critério modernista de avaliação segundo o teor de brasilidade, mas revela-se um falso modernista, ao desvalorizar manifestação popular: “As *modinhas* de C. G. [sic], contudo, falhas quanto a processos de arte erudita, são, como caráter, muito mais brasileiras do que a grande maioria da produção sua destinada ao teatro (...)” (p. 155).

O comprometimento com o modernismo é bem mais evidente no artigo de Eurico Nogueira França, “Carlos Gomes e a política do seu tempo” (p. 164-167). Considerando que o músico “só penetra o espírito nacional pela assimilação do folclore da sua pátria”, o autor utiliza a analogia do distanciamento da música de caráter brasileiro, vivido por Carlos Gomes, para concluir, por conseguinte, que ele mantinha semelhante “alheamento” em relação às questões políticas brasileiras, como o abolicionismo, por exemplo. Embora reconheça que o Brasil do século XIX não lhe fornecia, ainda, “música típica”, vê como trágico o destino do compositor, ao “se proclamar ‘brasileiro e patriota’, vendo sua arte inelutavelmente sujeita à lição européia”(p. 165).

Enio de Freitas e Castro, em seu artigo “A música vocal de câmara de Carlos Gomes” (p.185-187), posiciona-se de maneira ainda mais extrema. O autor acaba revelando que a origem de seu radicalismo é a veneração pela música alemã e o wagnerismo, entretanto, há coincidências com alguns pontos do pensamento modernista dos primeiros momentos, como por exemplo, o repúdio à ópera italiana.

Em suas primeiras palavras, confessa que há “profunda divergência” entre sua “maneira de sentir a música” e o que mostra o compositor, através de sua obra. “Quase tudo o que lhe agrada está contra o meu gosto, tal como, em primeiro plano, a ópera italiana”. Pede que seu estudo seja visto mais como homenagem pessoal a Carlos Gomes (p. 185).

Crítica severamente a escola italiana que priorizava a voz, a melodia, em detrimento de “uma boa interpretação musical do texto”. Seus modelos admirados são os compositores alemães que, lamentavelmente, não exerceram nenhuma influência sobre Carlos Gomes (p. 186).

Acredita que o compositor tenha escrito muitas obras do gênero – não utiliza, nem uma vez, a denominação “canção” – porém, das trinta obras recebidas para realizar seu texto, escolhe uma para estudar “detalhadamente” e faz rápidas referências a mais duas outras, tudo isto no espaço menor que uma página de texto. Conclui, dando um “valor relativo” às canções de Carlos Gomes, cuja “construção é tida, escolarmente, como pobre e de mau gosto, porém corresponde talvez ao gosto da época em que foram escritas, tanto quanto às preferências do meio” (p. 187).

O ponto alto da revista é sua terceira seção, “As óperas”, em que diversos autores analisam as óperas de Carlos Gomes. Um dos destaques é o ensaio de Luiz Heitor sobre assunto ao qual ele mesmo atribui o mérito da originalidade: “As primeiras óperas: A Noite do Castello (1861), Joanna de Flandres (1863)”⁴³⁹ (p. 201-245). Essas óperas, compostas no período em que ainda estava o compositor no Brasil, foram praticamente esquecidas pelos autores do século XIX, a partir do momento em que ele obteve sucesso no exterior.

Os numerosos textos, da época, que estudamos, no primeiro capítulo, mencionavam essas óperas da mesma forma que o faziam com o *Hino Acadêmico*, como sendo feitos do passado, suplantados por glórias muito superiores. Poucos eram os textos que traziam algum detalhe suplementar às informações corriqueiras que pouco falavam das obras ou mesmo sua execução. O texto estudado, de Mello

⁴³⁹ O ensaio voltou a ser publicado, em livro, tornando-se mais acessível. Seu nome sofreu pequena alteração. Ver: AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. As primeiras óperas de Carlos Gomes: A Noite do Castello (1861). Joanna de Flandres (1863). In: _____. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 158-202.

Moraes Filho, representa uma das exceções, pois cita os nomes dos cantores que as interpretaram. Outra exceção é o texto de André Rebouças, *Notas biographicas* que, infelizmente, estende-se somente até a estréia de *A Noite do Castello*, todavia traz numerosas citações de matérias dos jornais da época que foram proveitosas, também, para Luiz Heitor.

Até 1936, continuava a não existir algum estudo específico sobre estas óperas, daí a importância deste ensaio, destacando-se também a qualidade da pesquisa empreendida por seu autor. Outra inovação digna de nota é a existência de numerosos exemplos musicais, feito que era incomum, inclusive nos textos sobre música que, muitas vezes, eram escritos por literatos.

O ensaio oferece ainda ricas informações sobre a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional*, estando povoado por inúmeros testemunhos do passado, tanto matérias de jornais quanto obras históricas e biográficas, algumas delas nossas conhecidas, da autoria de Cernicchiaro, Guimarães Júnior e sobretudo André Rebouças, o autor mais citado da primeira parte.

Em diversos momentos torna-se perceptível o comprometimento do autor com as idéias modernistas, tal como ao falar da *Ópera Nacional*.

Chegamos a ter, pois, nesse período áureo, teatro lírico em vernáculo, compositores e cantores de ópera e, o que é mais importante, a consciência de nós mesmos, a consciência de que estávamos fundando uma arte nova, que não tinha motivos para ser inferior aos modelos europeus.⁴⁴⁰

Em nota de rodapé, o autor destaca o período que vai, da maioridade de Pedro II à Guerra do Paraguai, como aquele em que houve a “descoberta intelectual do Brasil”, irrompendo um “surto nacionalista, em todos os seus aspectos” (p. 203).

⁴⁴⁰ AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. As primeiras óperas: A Noite do Castello (1861), Joanna de Flandres (1863). *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: INM-URJ, v. 3, n. 2, p. 203, jul. 1936.

Após resumir o enredo de *A Noite do Castello*, enfoca a recepção que a ópera recebeu, citando jornais da época, com o apoio do texto de Rebouças, e começa a falar da música. Transcreve diversos exemplos musicais, reconhecendo que Carlos Gomes, nesta ópera, serviu-se fartamente dos modelos verdianos e conclui a primeira parte, descrevendo as polêmicas, na imprensa, envolvendo uma das cantoras, além da noite de estréia da ópera, recorrendo mais uma vez a Rebouças.

Na época da segunda ópera, *Joanna de Flandres*, a situação da *Ópera Nacional* estava crítica. Uma mudança administrativa, de 1962, havia incumbido a empresa, de organizar não apenas os espetáculos de ópera nacional, mas também aqueles de ópera italiana. Isto gerou conflito de interesses entre ambos os setores, com prejuízo para o nacional. Abordando este assunto e o conseqüente estado de abandono em que se encontrava a única casa de óperas do Rio de Janeiro, o autor dá início à segunda parte.

Um autor que não estivesse vinculado ao modernismo não se proporia ao esforço, que realiza Luiz Heitor, para demonstrar que, em relação a sua primeira ópera, Carlos Gomes estava agora mais distante dos modelos europeus e aproximava-se da música que se praticava no Brasil.

Apresenta um resumo do enredo da ópera e passa a abordar sua música, oferecendo exemplos musicais que o auxiliam a comprovar sua tese.

O que nesta [*A Noite do Castello*] ainda havia de submissão à melodia italiana, de Donizetti ou Verdi, é substituído por um desenvolvimento linear diferente, afoitamente pessoal, do qual não está ausente, inteiramente, a ambiência musical da Pátria, isto é, uma certa ternura apaixonada que já se ia fixando nas modinhas e lundus do tempo.⁴⁴¹

Em mais uma nota de rodapé, o autor comenta que o público da época percebeu a presença de “novo jeito melódico” de Carlos Gomes e dividiu-se: parte considerou vulgar o que Luiz Heitor denomina *o primeiro chamado da terra*, e parte

⁴⁴¹ AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. As primeiras óperas: A Noite do Castello (1861), Joanna de Flandres (1863). *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: INM-URJ, v. 3, n. 2, p. 223, jul. 1936.

valorizou o procedimento, como quem escreveu uma matéria de jornal que tem trecho citado. Comenta ainda que a mesma matéria referia-se a um novo trabalho do compositor “no qual todos os gêneros nacionais entram à porfia”. Conjectura que esta obra teria sido perdida, mas não seria ela “a única tentativa de Carlos Gomes, no sentido de criar *música brasileira?*” (p. 223-224)

A disputa, entre os grupos divergentes que constituíam a empresa encarregada de montar a nova ópera, provocou sua protelação diversas vezes, assunto que Luiz Heitor desenvolve em quase todo o restante do ensaio, devendo ser destacado seu exemplar trabalho de pesquisa nos jornais da época que fornecem o cerne da matéria, lembrando ainda que o autor não mais contava com o apoio de textos biográficos, como o de Rebouças, porque os demais textos quase nada traziam sobre o assunto.

Outro mérito do ensaio é elucidar a verdadeira data da estréia de *Joanna de Flandres*, citada erroneamente em tantos trabalhos anteriores: dia 15 de setembro de 1863. A disputa entre as facções chegou a por em perigo a estréia da ópera, mas o público não se deixou levar pelas manifestações encomendadas e Carlos Gomes conseguiu seu segundo grande triunfo.

Encerrava-se ali o sonho da *Ópera Nacional*, assunto que foi do interesse de muitos estudiosos, inclusive Mário de Andrade.⁴⁴² Ao final do ensaio, Luiz Heitor elucidava outra data controversa, o dia em que Carlos Gomes partiu para a Itália, 9 de dezembro de 1863 e mesmo depois de seu próprio esforço para demonstrar a presença de elementos brasileiros na ópera estudada, reproduz trecho de matéria do *Jornal do Commercio*, de 1863, referindo-se a *Joanna de Flandres*, que ele

⁴⁴² Com o pseudônimo de Florestan, Mário trata do assunto, na revista *Ariel*, em artigo estudado no capítulo anterior. Ver: ANDRADE, Mário de (pseudônimo: FLORESTAN). *Companhias Nacionais. Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, n. 11, ago. 1924, p. 383-386.

considera aplicável à toda a obra do compositor, deixando transparecer, uma vez mais, sua filiação modernista.

Tem ele muita facilidade e espontaneidade na composição; essa mesma facilidade, contudo, o faz às vezes descer da altura em que poderia manter-se e cair aqui e ali no trivial. O estilo é puramente italiano, sendo, talvez, a falta de cunho próprio que, por vezes, faz parecer imitação o que todavia não é de ninguém, antes, quando muito, seria de todos.⁴⁴³

A primeira ópera do período italiano é estudada no artigo “Il Guarany (1870): Algumas palavras sobre a Ópera”, de João Itiberê da Cunha (p. 246-250). É um texto bastante resumido que se ocupa mais do prelúdio da ópera e comenta rapidamente algumas outras passagens. A razão de tudo isto, justifica-se seu autor, é porque foi obrigado a elaborar o texto em pouco tempo, para suprir a desistência de alguém (p. 249).

Ressalta que muito do sucesso da ópera deve-se ao conjunto de elementos atrativos ao público que possuía, um “delírio de exotismo!”. Na seção final, cita Luiz Guimarães Junior para comentar os fatos que envolveram a estréia da ópera e termina com um lugar-comum, afirmando que sua Protofonia é o segundo Hino Nacional, “página fremente de patriotismo”, com a qual, Carlos Gomes “penetrou na imortalidade”.

Dentre os estudos das óperas de Carlos Gomes, um deles está vinculado ao nosso trabalho, mais que qualquer outro. É o ensaio, de Mário de Andrade, “Fosca (1873)”(p. 251-263) que já havia sido publicado em número anterior da mesma revista, em 1934, embora sem os exemplos musicais agora integrados ao texto do ensaio.⁴⁴⁴

⁴⁴³ Apud AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. As primeiras óperas: A Noite do Castello (1861), Joanna de Flandres (1863). *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: INM-URJ, v. 3, n. 2, p. 245, jul. 1936.

⁴⁴⁴ O ensaio foi publicado, pela primeira vez, no *Diário de S. Paulo*, de 20 dez. 1933; no ano seguinte, na *Revista Brasileira de Música*, v. 1, n. 2, de jun. 1934. TONI, Flávia Camargo (Apres.). Carlos Gomes: A Fosca. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 40, p. 253, 1996.

Trata-se de trabalho fundamentado na análise musical que é pioneiro na musicografia brasileira, quanto a seu formato. Desde os textos que foram estudados no primeiro capítulo, há exemplos de procedimentos que seus próprios autores qualificavam como “análises musicais”, embora fossem, quase sempre, descrições das “impressões” causadas por determinados trechos musicais específicos, sobre os autores dos mencionados textos, geralmente literatos.

Em vários artigos deste mesmo número da revista que estudamos, há exemplos musicais de temas e outros trechos de diversas composições, todavia seu propósito é ilustrar determinados procedimentos comentados, não a análise sistemática que busca identificar e classificar os elementos temáticos da obra musical em foco. Pois este é o caso do ensaio de Mário de Andrade.⁴⁴⁵

No primeiro parágrafo, o autor já se mostra convencido do valor da obra que irá comentar; afirma que ela representa o “ponto culminante” que decidirá a estética do compositor doravante. Antes de falar da música, Mário ocupa-se de contextualizar a *Fosca* em seu entorno, esforçando-se por aceitar as justificativas práticas – o autor ainda reluta – daquilo que considera um retrocesso, a criação de *Salvador Rosa*, após uma ópera que “representa realmente, dentro da obra do campineiro, o talvez único momento em que ele pretendeu se elevar acima de si mesmo” (p. 252).⁴⁴⁶

Mário argumenta que a simples escolha de Ghislanzoni, como seu libretista, o mais famoso dos libretistas italianos do momento, é prova de que Carlos Gomes

⁴⁴⁵ Em outubro, do ano seguinte em que publicou o ensaio pela primeira vez, 1934, ao comentar, no *Diário de S. Paulo*, sobre livro recém lançado sobre Carlos Gomes, de Hermes P. Vieira, várias vezes citado em nosso primeiro capítulo, Mário lamenta que parte do livro só contenha poesias. “Isso: poesia, gente! Mas análise, não.” ANDRADE, Mário de. *Música e Jornalismo: Diário de São Paulo*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. 247.

⁴⁴⁶ Para Jorge Coli, a ocorrência “do criador que perde a alma artística para conquistar seu público é, evidentemente, oposta a todos os princípios éticos que Mário de Andrade sempre exigiu do artista”. COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 321-322.

“pretendia se elevar”. Reconhece que o libreto “é musicalmente bem feito”, embora seja, “humanamente falando”, “bobagem inominável”(p. 252).

O autor cita o *Guarany* e o *Escravo* como exemplos de óperas que possuem valor simbólico, porque “representam idéias raciais, idéias nacionais, tendências evolutivas de nacionalidade, e principalmente reivindicações sociais”, ao contrário da *Fosca* que é “desprovida de qualquer interesse social” e necessitaria que o compositor fosse de tamanha genialidade, que “a sublimidade da música eternizasse a obra” (p. 253).

Ressalta a orquestração da ópera e afirma que ela é “uma das obras-primas da música dramática do séc. XIX italiano”. Uma de suas mais interessantes observações diz respeito à ambientação que Carlos Gomes criou na *Fosca*, o que Mário chama de “música sobre fundo de água”. Tratando-se de ópera cujo enredo envolve corsários e os habitantes de Veneza, observa que o compositor utiliza, com frequência, “movimentos barcarolados”, ou seja, compassos compostos ou simples com subdivisão ternária que, com naturalidade, podem assemelhar-se ao movimento de barcarolas (p. 254).

A capacidade dramática do compositor é outro ponto que destaca, dizendo que “acerta muito bem no princípio lírico-dramático de caracterização especial de cada cena”. Há trechos que não são exatamente belos, mas nos convencem por sua dramaticidade e esta não se apresenta na simples leitura musical da obra, mas sim no teatro, o que demonstra o potencial teatral de Carlos Gomes (254).

Em *Quale orribile peccato*, vê antecipação do “caráter da melódica de Puccini”, o lirismo ardente de *Mme. Butterfly*. Reconhece, porém, que a *Fosca* não vive apenas de seu drama; “na maioria das vezes, essa perfeição de dramaticidade se une a uma real beleza musical”, como na introdução e dueto que abre o segundo ato, de Paulo e Delia (p. 254).

Realça a qualidade da “polifonia vocal”, principalmente nos duetos, onde as “linhas se entrelaçam”, não apenas harmonicamente, mas melodicamente também, sem que uma seja apenas suporte harmônico da outra. Com firmeza, afirma que o final da ópera é um “modelo de estilo concertante” e “um dos finais mais admiráveis da ópera italiana”. A orquestração, acrescenta, é surpreendente e causa admiração; o compositor tenta libertar-se do “cantabile sistemático” que passa para a orquestra, enquanto a voz assume um “recitativo mais livre”. Entretanto, o que mais o surpreende, é a “sistematização do motivo-condutor” (p. 254-255).

Mário faz conjecturas sobre o conhecimento que Carlos Gomes poderia ter da música de Wagner e conclui que seria muito escasso, embora, na *Fosca*, o uso dos temas condutores seja tão abundante, que poderia ter justificado a pecha de “wagneriana”, que a ópera recebera no meio italiano. Pergunta se isto não teria sido influência de Pedro II, protetor de Carlos Gomes e notório admirador de Wagner, ou mesmo atitude tomada para agradar ao imperador (p. 255).

Vem então a reflexão de Mário de Andrade sobre o uso do *leitmotiv*, por compositores anteriores a Wagner, e a sistematização do processo por ele realizada, um dos pontos altos do texto. Revela o profundo conhecimento que Mário tinha da matéria, deixando transparecer também sua admiração pelo compositor alemão. Conclui que Carlos Gomes conhecia o processo “apenas pela rama”, embora o tenha empregado com abundância, aplicando-o, no entanto, não na “acepção wagneriana” (p. 255-256).

Para ele o motivo-condutor é apenas uma recordação de valor expressivo psicológico, (...) não é um elemento de criação sinfônica, não procede da tematização curta própria da sinfonia e da música pura instrumental, (...) Mesmo aparecendo também na orquestra (...) não são elementos sinfônicos, são exatamente elementos melódicos, usados com caráter de melodia acompanhada, (...) jamais é um elemento de contextura, próprio para formar o tecido sinfônico, (...) sem ter a natureza, tem a essência da música vocal. Esse conceito vocal de melodia acompanhada, é o que especifica o motivo-

condutor de CARLOS GOMES, e mostra que ele, conhecendo por alto a teoria wagneriana, jamais praticara, ou quase nada, a obra de Wagner.⁴⁴⁷

Ao deixar a parte teórica, passa a identificar dez temas-condutores da *Fosca*, com fartos exemplos musicais, acrescentando que, em três casos, o compositor utilizou o “motivo-condutor na mais legítima e wagneriana acepção do termo”, como na “Escala dos Corsários”, por exemplo (p. 257).

Na conclusão do ensaio, situa a *Fosca* em relação ao *Guarany*, sem deixar de referir-se criticamente à ópera italiana do período.

Não apenas a *Fosca* representa um grande progresso musical sobre o *Guarany*, mas esse progresso é principalmente fruto dum esforço de Carlos Gomes, que pretendeu fazer obra já mais complexa que o melodismo passarinho da ópera italiana oitocentista. Nesse esforço, Carlos Gomes pretendeu ligar-se à doutrina wagneriana do *leitmotif* (sic), enriquecendo com isso a sua orquestra e consolidando a estrutura geral da obra.⁴⁴⁸

Ressalta o “valor intrínseco excepcional” da ópera e alivia o peso da responsabilidade colocada sobre o compositor pelo caminho trilhado a partir de então, comentando que tal música era produto de um espírito, “que a estupidez dos homens ainda não desiludira de sua generosidade”, visão compreensiva e humana que o próprio autor nem sempre demonstrou em relação a Carlos Gomes (p. 262).

Em mais uma das múltiplas alusões à questão da genialidade do compositor, presentes em outros textos do autor, Mário justifica o ostracismo da *Fosca* por não ser obra de um gênio “de primeira grandeza”, pois os compositores que o são, somente com a “projeção da genialidade”, garantem a sobrevivência de muitas óperas, inclusive aquelas que não passam de “obras secundárias” (p. 262-263).

⁴⁴⁷ ANDRADE, Mário de. *Fosca* (1873). *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: INM-URJ, v. 3, n. 2, p. 251-263, jul. 1936.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 262.

Entretanto, demonstrando mais uma vez compreensão, desta vez da própria realidade, Mário lembra-se de outro fator decisivo para a sobrevivência de uma ópera; são os “fenômenos nacionais” que, neste caso, não dirigiriam o interesse dos italianos, como ademais quaisquer outros povos, a continuar produzindo óperas de um compositor brasileiro, em detrimento de seus próprios compositores nativos (p. 263).

Em comunicação que realizamos, na ANPPOM, acrescentamos alguns dados e reflexões à colocação de Mário de Andrade, a começar do suposto conhecimento que o compositor teria da música de Wagner. Por um lado, contato com a partitura de *Lohengrin* não representava qualquer problema para Carlos Gomes; seu editor à época, a Casa Lucca, era também o único representante de Wagner, na Itália, tendo participado ativamente das primeiras audições daquela ópera, em Bologna e Milão, quase simultâneas à composição e montagem da *Fosca*.

Por outro lado, em *Lohengrin*, Wagner ainda não fazia uso sistemático do *leitmotiv* e portanto, esta ópera não poderia servir como exemplo do mesmo, para Carlos Gomes ou qualquer outro compositor. As óperas de Wagner que o apresentavam, somente seriam ouvidas, anos mais tarde, na Itália. Nem se essa fosse a sua vontade, o compositor brasileiro não poderia ter utilizado, na *Fosca*, a prática sistemática daquele procedimento composicional.⁴⁴⁹

Ressaltamos ainda outro ponto, na mesma comunicação: se Mário de Andrade tantas vezes externou seu pensamento de que a ópera italiana estava em decadência, no século XIX, enquanto a ópera wagneriana representava o progresso, e utilizou, para estudar a *Fosca*, ferramenta de análise característica das óperas de Wagner, ou seja, a procura dos motivos-condutores, supomos que sua atitude

⁴⁴⁹ RODRIGUES, Lutero. *Mário de Andrade, ouvinte e leitor de Carlos Gomes*. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_LRodrigues.pdf Acesso em: 5 out. 2009.

estribava-se mais no interesse de ressaltar as qualidades da obra, que mostrar suas deficiências. Seria, mais uma vez, atitude positiva em relação a Carlos Gomes.

Por fim, é interessante observar que, nem uma vez sequer, em todo o ensaio, Mário faz qualquer objeção ao fato de Carlos Gomes ter feito ópera italiana, levando-nos a crer que ele, um dos iniciadores do modernismo, já priorizava outros interesses que não aquele que se mostrava estratificado em textos de outros autores, inclusive na mesma revista.

Um dia depois de sair publicado, pela primeira vez, o ensaio de Mário sobre a *Fosca*, o que ocorreu no dia 20 de dezembro de 1934, a ópera foi apresentada, em São Paulo, no Teatro Santana, por uma companhia italiana. No dia seguinte, dia 22, no *Diário de S. Paulo*, Mário voltou a escrever sobre a ópera, desta vez, não baseado em análise da partitura, mas na audição de sua própria música. A diferença, entre as duas formas de apreciação da obra, não passou despercebida ao escritor, comentando que, às vezes, pode-se ter ótima impressão da partitura e vê-la desfeita no teatro, ou então, localizar todas suas fraquezas, através da análise, e depois não percebê-las no teatro.

Embora eu conhecesse, por obrigação de ofício, muito particularizadamente a *Fosca*, e apesar de toda a admiração que já tinha pela opera, confesso que assim mesmo ainda ela me surpreendeu ontem pelo seu valor extraordinário. (...) Carlos Gomes era realmente um músico dramático de grande valor. Talvez a *Fosca* seja, nesse sentido, a sua melhor criação. É extraordinário como ele consegue valorizar as situações, aproveitando sempre com inteligência as melhores possibilidades dramáticas que o libreto lhe consegue. (...) E não é apenas no valorizar as intensidades dramáticas que está o gênio teatral de Carlos Gomes, como também na riqueza de contrastes, na extrema variedade de ambientes musicais que ele cria. (...) Por tudo isso, a *Fosca* é digna de se ouvir. E de fato ela demonstrou ontem uma pujança de vida, um poder de convicção esplêndido. Não envelheceu.⁴⁵⁰

Se compararmos este texto com o início da seção sobre o compositor, no *Compendio de Historia da Musica*, estudado no capítulo anterior, poderemos

⁴⁵⁰ ANDRADE, Mário de. *Música e Jornalismo*: Diário de São Paulo. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. 121-122. Este texto é entremeado de numerosos exemplos de trechos musicais da ópera, comentados por Mário, justificando sua apreciação.

verificar significativa mudança de pensamento de Mário de Andrade. Enquanto ali afirmava que as óperas de Carlos Gomes eram inexequíveis, em nossos dias, porque envelheceram, como tantas outras óperas, de diferentes compositores,⁴⁵¹ o mesmo critério de avaliação é usado agora para valorizar a *Fosca* que “Não envelheceu”.⁴⁵²

Os demais textos sobre as óperas de Carlos Gomes são muito variados na forma, conteúdo e qualidade. O artigo de Leo Laner “*Salvator Rosa* (1874)”, concentra-se somente no prelúdio sinfônico da ópera, realizando interessante análise, mas sua página inicial contém proposição totalmente diferente daquela aceita pela maioria absoluta dos autores. Advoga que *Salvator Rosa* não seja uma regressão na carreira do compositor, conclusão estabelecida por críticas superficiais.

Um exame mais aprofundado revelaria que Carlos Gomes evoluiu sempre, a partir do *Guarany* que seria, ao contrário do que se apregoa, a mais fraca ópera do compositor (p. 264-269).

“*Maria Tudor* (1879)”, de Salvatore Ruberti (p. 270-292), ocupa-se da reprodução de todo o libreto da ópera e seus detalhes de enredo, em que os exemplos musicais têm a única função de ilustrar os trechos comentados. Merece destaque o testemunho do depoimento do grande maestro italiano, Gino Marinuzzi que muitas vezes esteve regendo no Brasil, enaltecendo *Maria Tudor*, ópera que estaria injustamente no esquecimento, embora fosse “manifestação de arte superior e imortal” (p. 270).

O mesmo autor que escreveu sobre o *Guarany*, João Itiberê da Cunha, é também responsável por outro estudo, “*Lo Schiavo* (1889)”. Novamente é trabalho

⁴⁵¹ ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: L. Chiarato, 1929, p. 158.

⁴⁵² Um dia depois, foi apresentada a *Força do destino*, de Verdi e Mário voltou a usar o mesmo critério, afirmando que esta ópera havia envelhecido e reiterando que a *Fosca* “não envelheceu e é admirabilíssima”. *Ibidem*, p. 124.

superficial, bem aquém do merecimento da obra, destacando-se, porém, alguns comentários que acompanham determinados exemplos musicais, como a “Dansa dos Tamoyos” (p. 298) e alusões nacionalistas que evidenciam a familiaridade de seu autor com idéias modernistas em voga (p. 293-299).

“Condor (1891): Notas sobre a estética dessa Ópera”, de Andrade Muricy (p. 300-307), é mais consistente que o artigo anterior. Inicia falando das dificuldades vividas por Carlos Gomes, com sua “inquietação interior”, abundância inventiva e fértil imaginação, no limitado ambiente italiano de seu tempo.

O compositor possuía “a intuição do interesse arquitetônico na música dramática” e criava, com facilidade, temas breves que facilitavam o trabalho sinfônico. Também transpunha temas líricos para “um plano de heroicidade expressional” que favorecia o sinfonismo, mas não poderia, em seu tempo, encontrar campo propício, na Itália, para esta sua tendência (p. 300-303).

Por outro lado, o autor rechaça que Carlos Gomes tenha empregado o leit-motif (sic). Expõe seu conceito sobre este procedimento para prová-lo e com isto, revela sua real admiração por Wagner (p. 303).

Os temas orientais utilizados pelo compositor, em *Condor*, não passam de “meras notas de pitoresco exótico”, para criar a ambiência da ópera e são tão decorativos quanto as marchas turcas de Mozart e Beethoven. Contesta os que acreditam que *Condor* seja pobre em melodias: “o caráter melódico é que mudou”. O compositor já não segue os “caminhos batidos do *bel canto*”(p. 303).

Com convicção, afirma que Carlos Gomes foi mais que um precursor do verismo de Mascagni; foi um modelo para seu “Hino ao Sol”. Outra característica do verismo, presente em *Condor*, são as frases melódicas flexíveis, “menos quadradas e convencionais” que aquelas de óperas anteriores e fornece exemplos musicais (p. 304-305).

Ressalta a qualidade dos monólogos de Zuleida e Odaléa, comenta rapidamente a recepção da crítica e conclui, reafirmando que não existia o wagnerismo de Carlos Gomes. Seu temperamento impetuoso “exigia expressão imediata”, o que somente lhe poderia dar a melodia e por esta razão, sua música “é quase sempre linear” (p. 306-307).

A última obra é estudada no artigo “Colombo (1892): Análise musical do poema”, de Salvatore Ruberti (p. 308-316). Ao contrário do outro artigo do autor, sobre *Maria Tudor*, que se concentrava no libreto da ópera, o presente texto preocupa-se um pouco mais com a música, como sugere seu título. Na verdade, o que o autor chama de “análise musical” é a descrição de cada passo do enredo da obra, seguida do comentário sobre seu correspondente acontecimento musical, geralmente na orquestra. Assemelha-se aos textos destinados a “acompanhar” a escuta de obras musicais, tão comuns nos países de língua inglesa.

Seu mérito reside no profundo conhecimento e admiração que o autor tem de *Colombo*, fazendo de seu trabalho algo honesto e consistente naquilo que se propõe, o que permite ao leitor acompanhar cada passo da ação representada, dando-lhe a compreensão geral da obra.

A quarta seção da revista é destinada ao estudo do Epistolário que envolve o compositor. Vimos, no primeiro capítulo, que tal prática já existia, relacionada a Carlos Gomes, desde o final do século XIX, vindo a tornar-se mais importante sob a luz do positivismo. Novamente é a Luiz Heitor que se deve o foco principal de interesse da seção, através de seu notável trabalho “Carlos Gomes e Francisco Manoel: Correspondência inédita (1864-1865)” (p. 323-338).

O ponto central do texto são cartas inéditas, que se encontravam no Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, compreendendo um período de dois anos, 1864-1865, os primeiros anos de Carlos Gomes, na Itália, período que sempre

foi tratado, pelos biógrafos do século XIX, imerso em mistérios, justamente porque não se tinha acesso a este tipo de documento.

A transcrição das cartas é entremeada por ricos comentários e notas de Luiz Heitor. Este trabalho ganhou importância histórica, pois esclareceu alguns episódios nebulosos da vida do compositor, dentre eles, um dos preferidos pelos autores do século XIX: a gênese do *Guarany*. Quando Carlos Gomes teria iniciado a composição desta ópera, era questão envolta em mistério e fantasias, das quais, a que se tornou mais notória, evocava o encontro casual da obra de Alencar, traduzida para o italiano e anunciada, em pregão, por humilde vendedor ambulante, nas ruas de Milão.

O mistério é esclarecido, pelo menos quanto a datas, pela carta de maio de 1865, na qual o compositor fala que já encomendara o libreto do *Guarany* e revela seu propósito inicial de ter a ópera representada no Brasil (p. 334). A correspondência esclarece também a conturbada chegada do compositor, com problemas de saúde, em decorrência do frio de Milão e acompanha o período em que ele debatia-se com o contraponto, nas aulas privadas de Lauro Rossi.

As razões da não aceitação de Carlos Gomes, no Conservatório de Milão, constituem outro episódio que ganha novas luzes (p. 326-327). Pode-se ainda conhecer melhor, através das cartas, a atividade musical brasileira da época e principalmente, sua correspondente de Milão, com a qual o compositor decepciona-se e não deixa de denunciar, em três cartas pelo menos, a decadência em que se encontrava a vida musical italiana e em particular, a milanesa (p. 331, 333, 338).

Luiz Heitor não é condescendente com o manifesto egoísmo do compositor e sua alienação dos problemas brasileiros naquele momento histórico, lembrando-se que o país estava envolvido na lamentável Guerra do Paraguai (Nr, p. 329-330). Entretanto, frente ao quadro de dificuldades e inadaptação do compositor na Itália,

que se depreende das cartas, é fantástico imaginar como Carlos Gomes alcançou tão grandes conquistas em tão curto tempo depois.

Na seqüência, encontra-se um grupo bem mais numeroso de cartas que estão reunidas, sob o título de “Cartas diversas” (p. 339-383). Tal como sugere o título, muitos são os destinatários: familiares, amigos que cuidavam dos interesses do compositor, como Theodoro Teixeira Gomes, da Bahia (p. 347-358) e Manoel José de Souza Guimarães, do Rio de Janeiro (p. 358-366), duas das pessoas mais chegadas ao compositor, em diferentes períodos, e inclusive músicos, como o compositor Francisco Braga (p. 377-380).

São cartas tão diversas que podem atender vários interesses, de estudiosos e pesquisadores, fornecendo-lhes subsídios para aclarar múltiplas passagens da vida do compositor.

O último grupo de cartas ocupa-se, principalmente, da atividade profissional de Carlos Gomes; são as “Cartas aos editores G. Ricordi & Cia. (1873-1895)” (p. 384-416), que foram enviadas à *Revista Brasileira de Música* pelo próprio estabelecimento Ricordi, segundo informações em rodapé. As cartas não estão traduzidas para o português, o que limita um pouco seu alcance, porém representam material precioso, inclusive para a compreensão do mecanismo que geria a relação entre compositor e editor, algo um tanto mais complexo do que se imagina hoje.

A última seção da revista tem por título “Contribuições várias” (p. 419-478). Nela destacamos o trabalho de Roberto Seidl, “Carlos Gomes (Ensaio de Bibliografia)” (p. 445-457), que nos serviu como texto de apoio, ao primeiro capítulo deste nosso trabalho. Sua virtude é trazer algumas obras que não estão incluídas na *Bibliografia Musical Brasileira*, de Luiz Heitor, pelo menos na seção destinada à bibliografia específica sobre Carlos Gomes, o que nos estranhou, dada a proximidade entre os dois autores.

Ousamos afirmar que é inquestionável a importância do número especial da *Revista Brasileira de Música*, dedicado a Carlos Gomes, para todos aqueles que se dedicarem ao estudo do compositor. Mesmo sendo publicação oficial, destinada a homenageá-lo, não está repleta de textos encomiásticos, sem nenhum conteúdo crítico, o que a diferencia, por exemplo, da maioria das publicações estudadas no primeiro capítulo de nosso trabalho, mostrando que se tratava de um novo tempo.

Entretanto a revista apresenta considerável heterogeneidade entre suas matérias, o que, por um lado, sugere a preocupação pluralista de seus organizadores, ao que parece liderados por Luiz Heitor, por outro, demonstra a carência de musicólogos brasileiros competentes que, mesmo opinando de maneira diversa, poderiam garantir maior homogeneidade quanto à qualidade dos escritos.

Luiz Heitor e Mário de Andrade destacam-se do contexto como duas torres, tal a diferença da qualidade de seus trabalhos quanto aos demais. Entre estes, há nomes bastante conhecidos, porém verifica-se que Luiz Heitor necessitou recorrer a pessoas de atividades muito diversas, para completar seu quadro de colaboradores. Assim, há críticos musicais, professores, militantes da área da ópera, mas somente ele e Mário, de forma estrita, poderiam ser chamados de musicólogos, a julgar pelos trabalhos apresentados.

As posturas críticas são bem-vindas, justamente para dar ao trabalho a feição de seriedade e tanto Luiz Heitor quanto Mário não se omitem em apontar deficiências na conduta de Carlos Gomes, ou sua própria música, depois de analisarem o máximo de circunstâncias envolvendo o objeto estudado, todavia, alguns autores partem de posições preconcebidas e realizam seus estudos até com certo desdém, de maneira superficial, desmerecendo parcelas da produção musical do compositor que qualquer análise mais cuidadosa poderia demonstrar o contrário.

Este é o caso dos wagnerianos e germanistas que não conseguem livrar-se de suas rígidas referências, para tentar analisar a música de Carlos Gomes em relação a seu contexto italiano, tal como ocorre com Otávio Bevilacqua, Enio de Freitas e Castro e em certa proporção, Andrade Muricy.

Quanto ao modernismo, ninguém apresenta as posições radicais do primeiro momento do movimento, em relação ao compositor. Talvez até o pluralismo da revista, sendo publicação oficial, não o comportaria, mas alusões restritivas ao italianismo de sua música afloram, mesmo brandamente, em alguns textos, como por exemplo, o ensaio de Luiz Heitor sobre suas primeiras óperas e o texto do crítico Eurico Nogueira França.

Por fim, deve-se ao comprometimento com o pensamento modernista, certamente, a atitude que transparece em alguns textos de Luiz Heitor que procura realçar justamente aspectos de maior valor na hierarquia modernista, em obras do compositor. É o caso, por exemplo, do destaque dado aos elementos folclóricos, no método de bandolim, composto por Carlos Gomes, ao final da vida, em 1890, ou do garimpo de elementos modinheiros, na segunda ópera do compositor, *Joanna de Flandres*, estreada em 1863.

Dentre as muitas biografias de Carlos Gomes, surgidas em torno de 1936 e motivadas pelo centenário de seu nascimento, uma há que não poderia deixar de ser estudada em nosso trabalho. Seu autor, Renato Almeida, é um dos personagens de destaque do capítulo anterior e sua relação com o modernismo e Mário de Andrade tornou-se notória. Vale lembrar que as referências a Carlos Gomes, em seus primeiros textos, incluindo a *Historia da Musica Brasileira*, de 1926, apenas refletiam o antagonismo ao compositor que caracterizou os momentos iniciais do movimento modernista.

Trata-se de mais uma publicação oficial, do Ministério da Educação e Saúde, o que se torna ainda mais evidente, em suas páginas finais, onde o autor esclarece a natureza de seu trabalho, porém suas palavras geram dúvidas sobre sua própria sinceridade ao fazê-lo. Renato Almeida assina o texto com a data de “Março de 1936”, mas a publicação é de 1937.

Não cabe aqui discutir o mérito da sua obra. Ao traçar esta rápida biografia de Carlos Gomes, conforme instruções de Sua Excelência o Senhor Ministro Gustavo Capanema, que, na realização de um alto e fecundo programa de cultura e civismo, tomou a si orientar e dirigir as celebrações do primeiro centenário do nascimento do grande músico, excluí dela qualquer intenção de crítica, limitando-se aos comentários quase que indispensáveis a encaminhar a narrativa.⁴⁵³

O final do texto citado remete à nota de rodapé, na qual o autor reproduz o parágrafo final de sua *Historia da Musica Brasileira*, já citado integralmente neste trabalho, que faz referências favoráveis ao compositor, porém acompanhadas de duras restrições que incluem afirmações, como por exemplo, de que a música de Carlos Gomes prendeu-se a “gênero vulgar” e sua composição, em geral, era “pouco sólida”, alguns conceitos que a ausência de formação musical de Renato Almeida não o autorizaria a emitir (p. 37).

O texto que passaremos a estudar é o resumo biográfico, de pouco mais que trinta páginas, ilustrado com fotos e imagens do compositor e membros de sua família, além de reproduções fotográficas de algumas páginas de suas obras e outros documentos. É dividido em cinco capítulos, precedidos por pequena introdução: “Aurora”, “Ascensão”, “‘O Guarani’ e a Glória”, “Tarde” e “A Imortalidade”. Os títulos dos capítulos já permitem supor que as concepções do autor sofreram mudanças.

A introdução é rica de significados e somente ela fornece elementos suficientes para diversas reflexões (p. 3-4). “Carlos Gomes teve o privilégio de

⁴⁵³ ALMEIDA, Renato. *Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937, p. 36-37.

contaminar com o *Guarani* a sensibilidade brasileira e assim ser o nosso músico por excelência”; estas são as primeiras palavras do texto. Compara as realizações de Carlos Gomes com aquelas de outros compositores brasileiros, porém estes “não chegaram a impressionar as massas e se conservam apenas na admiração das classes cultas”, o que somente o *Guarani* conseguiu realizar, sobressaindo-se inclusive às demais obras do compositor. Estas “perderam a vibração, envelheceram e não têm projeção fora da música” (p. 4).

O sortilégio foi do *Guarani*, já pelo assunto sensível ao nacionalismo sempre pronto à glorificação do índio, já pela música ardente e colorida, cuja vibração facilmente comoveu o nosso lirismo.⁴⁵⁴

A maior popularidade do *Guarani* era fato já presente nos textos que estudamos no primeiro capítulo, quase todos do século XIX, inclusive sua alusão como símbolo nacional, entretanto era incomum considerá-la superior em relação às demais óperas, de maneira tão sumária. Separava-se seu valor patriótico do valor musical e costumava-se reconhecer a superioridade musical, ao menos, da *Fosca* e *Lo Schiavo*.

Como texto oficial encomendado, espera-se que sua natureza seja encomiástica e Renato Almeida consegue realizá-lo em quase todo o tempo, entretanto, por intenção própria ou ausência de habilidade, o autor acaba gerando certa impressão desfavorável ao compositor em alguns momentos. Por exemplo, pode-se ler que o mérito do *Guarani* não se deve somente a sua música e as demais óperas “envelheceram”, não conseguindo firmar-se “fora da música”. Diante disto, a tarefa precípua de Carlos Gomes, a composição musical, não poderia ser mais desvalorizada.

⁴⁵⁴ Ibidem, p. 3.

Outra questão, de mesma natureza, nasce da afirmação de que “pouco importa” que o compositor “considerasse menos essa ópera do que as outras”, sem levar em conta que Carlos Gomes, ao fazê-lo, pensava justamente na diferença do valor musical de suas óperas. Sendo assim, o que diz Renato Almeida também poderia ser lido como: “pouco importa” que o valor musical do *Guarani* seja menor que das demais óperas, desprezando praticamente a necessidade da avaliação musical ante outros critérios.

Conclui a introdução deixando transparecer o contexto patriótico-nacionalista que cercava a efeméride de Carlos Gomes que, como vimos, foi adotada pelo governo brasileiro da época, sendo-lhe também conveniente:

A comemoração, agora celebrada em todo o Brasil, é ao autor do *Guarani*, e ele perdura no nosso patrimônio espiritual com a garantia de duração perpétua. Não será apenas a glória de Carlos Gomes, mas a primeira afirmação de uma música brasileira.⁴⁵⁵

O conteúdo da biografia praticamente nada acrescenta aos textos do mesmo gênero que foram estudados no primeiro capítulo, a não ser algumas alusões a certas preocupações modernistas e ofertas recebidas de estudos recentes. Entretanto, em função da natureza da publicação, assunto que já comentamos acima, o autor exclui de seu texto praticamente tudo o que já escrevera sobre Carlos Gomes, com pouquíssimas exceções.

Renato Almeida reconhece as contribuições dos textos precedentes, mencionando os seus autores, entre eles: Guimarães Junior, Mello Moraes Filho e Visconde de Taunay, porém mostra-se atualizado, incorporando contribuições de publicações mais ou menos recentes, principalmente o livro biográfico escrito pela filha do compositor, Itala Gomes Vaz de Carvalho, publicado em 1935, *A Vida de Carlos Gomes* e textos de Mário de Andrade. Estes estão presentes tanto como

⁴⁵⁵ Ibidem, p. 4.

citações creditadas quanto como conceitos subjacentes que, ora sim ora não, lhe são atribuídos.

Exemplo destes conceitos é o já mencionado envelhecimento das óperas de Carlos Gomes, qualidade que as torna inexequíveis nos dias atuais, um conceito que Mário de Andrade emitiu em 1922, na revista *Klaxon* e reiterou mais tarde, em seu *Compendio de Historia da Musica* – por sinal citado diversas vezes por Renato Almeida, na forma de sua segunda edição – a nosso ver motivado pela campanha que realizava, naquele momento, contra as temporadas líricas oficiais, assunto tratado no capítulo anterior.⁴⁵⁶

Os dois primeiros capítulos somente reproduzem publicações anteriores, com duas curiosidades: afirma que o pai de Carlos Gomes era “de descendência portuguesa”, informação freqüente nas biografias do compositor publicadas em Portugal (p. 6); ocorrem algumas interferências do autor, emitindo opiniões pessoais sempre que esteja em desacordo com os fatos narrados, o que não se restringe aos capítulos iniciais. Por exemplo, afirma que não compartilha da opinião de que o pai de Carlos Gomes “egoisticamente queria guardar o filho ao seu lado” (p. 7).

Ao início do capítulo central, o mais longo deles porque trata do período que vai do *Guarani* ao *Escravo* (p. 15-28), encontra-se um dos únicos remanescentes dos textos precedentes de Renato Almeida que o autor fez questão de reproduzir, embora modificado, conceito que persiste desde sua primeira aparição, em 1922, na revista *America Brasileira*: “Assim como o *Guarani* fora, no romance de Alencar, a afirmação da independência intelectual do Brasil”, conceito que o autor atribui, no rodapé, a Graça Aranha,⁴⁵⁷ a ópera sobre o mesmo texto “teria o destino de ser uma iniciação na música brasileira”.

⁴⁵⁶ Cf. ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: L. Chiarato, 1929, p. 158.

⁴⁵⁷ Cf. ALMEIDA, Renato. *Historia da Musica Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926, p. 85-86.

Surge então a ocorrência de uma preocupação modernista que não freqüentava os textos anteriores. É a dúvida se Carlos Gomes teria sido ou não o iniciador da música brasileira e o autor remete ao *Compendio*, citado acima, em trecho que Mário de Andrade argumenta que, por ainda não estar caracterizada a música popular brasileira, Carlos Gomes não teria tido como espelhar-se nela para criar música de caráter nacional.⁴⁵⁸ Renato Almeida menciona a questão, mas esquiva-se de discuti-la, afirmando que se o compositor “não fez em sentido exato ou aproximado música brasileira”, com o *Guarani* conseguiu despertar “emoção brasileira” (p. 15-16).

Como quase todos os biógrafos de Carlos Gomes, para narrar a estréia do *Guarani*, o autor reproduz Guimarães Junior, entretanto incorre em um descuido. Reproduz, na verdade, citação daquele autor que se encontra no livro de Itala Gomes e não percebe que, de roldão, inclui junto texto da autora como se fosse de Guimarães Junior (p. 17-18).⁴⁵⁹ Pouco depois, reproduz outro trecho em que a autora mostrou-se ingênua, incorrendo no mesmo erro.

Este modo de harmonizar, combinando dois motivos diversos que se cruzam, foi tempo depois adotado por Wagner, em diversas óperas, e principalmente no *Crepúsculo dos Deuses*.⁴⁶⁰

Quando trata da *Fosca*, cita os conceitos que Mário de Andrade emitiu sobre a ópera, em seu célebre ensaio que já havia sido publicado, mas não o faz com clareza, confundindo-se na distribuição gráfica entre o texto principal e a nota de rodapé (p. 21-22). No trecho que se dedica à *Maria Tudor*, Renato Almeida emite mais uma de suas opiniões que desautorizam o próprio compositor: “Não é, porém,

⁴⁵⁸ Cf. ANDRADE, op. cit., p. 159.

⁴⁵⁹ Cf. CARVALHO, Itala Gomes Vaz de. *A Vida de Carlos Gomes*. 2. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1937, p. 98-99.

⁴⁶⁰ ALMEIDA, Renato. *Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937, p. 19. Cf. CARVALHO, op. cit., p. 118-119.

uma ópera capaz de despertar grandes entusiasmos, mas Carlos Gomes (como é precário o juízo dos autores !) a considerava a sua melhor obra (p. 24).

Mário de Andrade volta à cena quando o autor passa a falar do *Escravo*. Ao contrário de Mário, Renato Almeida raramente consegue realizar afirmações sumárias sobre fatos musicais, acrescentando sempre um “senão” àquilo que afirma, algo que atenua ou mesmo contraria o que foi dito, não oferecendo ao leitor a segurança de uma opinião clara e segura. Talvez seja fruto da própria insegurança em tratar de assuntos provenientes de área que não domina. Seja como for, é algo que lhe ocorre com certa freqüência. Ao falar do célebre trecho do *Escravo*, *Ciel di Parahyba*, que Mário, no *Compendio*, qualifica simplesmente de “sublime”,⁴⁶¹ Renato acrescenta: “cuja melodia pode não ter elevação, mas é cheia de doçura e enleivamento” (p. 28).

No penúltimo capítulo (p. 29-34), que termina com a morte do compositor, há dois parágrafos mais interessantes, em que o autor comenta a difícil relação de Carlos Gomes com a recém-chegada República, citando nomes de destaque, como Rodrigues Barbosa, que associa ao wagnerismo e Leopoldo Miguez, cuja obra não possuía “nem a invenção nem o caráter da do autor do *Guarani*” (p. 30). Embora seja um autor já favorecido por certo distanciamento dos fatos que cercaram a fase final da vida do compositor, ao contrário de seus antecessores, o texto pouco acrescenta para aclarar os acontecimentos.

O capítulo final (p. 35-37) volta a referir-se a Mário de Andrade, emprestando deste algumas palavras que concluem seu *Compendio de Historia da Musica*, as quais dão a Carlos Gomes, no Brasil, o posto de “seu grande músico” e reconhecem que, em nossa realidade, “ele tem uma colocação alta e excepcional” (p. 36).⁴⁶² Por fim, o autor esclarece sobre a natureza de seu texto, parte que já foi citada ao início

⁴⁶¹ ANDRADE, op. cit., p. 161.

⁴⁶² ANDRADE, op. cit., p. 164.

de nosso estudo. Conclui, falando da glória de Carlos Gomes e mais uma vez, recorre a um conceito de Mário de Andrade.

A glória de Carlos Gomes foi ter comovido a sensibilidade brasileira e ainda que a sua obra não seja mais uma fonte onde os artistas de hoje e os vindouros possam aurir inspiração ou buscar diretivas, viverá como um marco na nossa música, o início de um esforço que ele mais pressentiu do que realizou, e também como uma das mais espontâneas forças do nosso lirismo que vibrava na sua fantasia ardente.⁴⁶³

Renato Almeida assina seu texto, em março de 1936, porém a publicação somente efetivou-se no ano seguinte; desta maneira o autor não se beneficiou de valiosas informações que foram publicadas, no número especial da *Revista Brasileira de Música*, dedicado a Carlos Gomes, que data de julho de 1936. Sobretudo os estudos de Luiz Heitor, publicados nesta *Revista*, sobre as primeiras óperas do compositor e sua correspondência com Francisco Manuel, poderiam ter auxiliado o texto biográfico de Renato Almeida, em diversos pontos.

Mesmo contando com a preciosa contribuição dos textos de Mário de Andrade, o autor baseou-se bastante no livro recente, de Itala Gomes, que contém numerosos equívocos, e não conseguiu deixar de trazê-los para sua própria obra. Quanto aos autores do passado, a quem recorre, não se diferencia de textos que o antecederam, a não ser pela referência a um autor quase desconhecido e pouco citado, em bibliografias de Carlos Gomes, Kinsman Benjamin (p. 21-22).

Não se pode estabelecer comparação entre o conteúdo desta publicação e os textos anteriores do mesmo autor, referentes ao compositor; suas próprias palavras esclarecem porque, na conclusão já comentada. Apesar de ser texto encomendado, teria ele mudado o pensamento de Renato Almeida sobre Carlos Gomes? Seus próximos textos deverão responder esta pergunta.

⁴⁶³ ALMEIDA, op. cit., p. 37. Cf. ANDRADE, op. cit., p. 164.

A presença das idéias que dominavam os primeiros tempos modernistas, antagônicas ao compositor, já não encontra lugar neste texto, da mesma maneira que ocorre com os textos de Mário de Andrade, escritos no final da década anterior, os quais o autor tinha como referência. Entretanto, a ênfase que o ele dá aos valores patrióticos e extra-musicais da ópera *O Guarani*, sobrepondo-a a todas as demais óperas do compositor, sem levar em conta o valor musical de cada uma delas, é tão prejudicial ao compositor quanto os prejuízos anteriores.

Ambas as posturas desvalorizam aquilo que, para ele, era preocupação constante, segundo inúmeras vezes em que externou seus pensamentos e as próprias obras testemunham: a evolução musical de suas óperas. Tais pensamentos também desestimulam todas as tentativas do estudo mais aprofundado de sua música, que será uma das propostas finais do nosso trabalho.

O Compendio de Historia da Musica chegou até sua terceira edição, em 1936,⁴⁶⁴ porém as mudanças mais significativas, sofridas pelo texto principal sobre Carlos Gomes, ocorreram em sua segunda edição, de 1933.⁴⁶⁵ Em sua correspondência com Manuel Bandeira, Mário de Andrade comenta sua intenção de alterar o texto da primeira edição do *Compendio*, em meados de 1929, já planejando sua reedição.

Quanto ao meu *Compêndio* aceitarei que você me lembre alvitres que possam melhorar a segunda edição dele. Porém será inútil me dizer que ele é uma m... Didaticamente é. Está tão concentrado por momentos lida com tais elementos noutros que pra aluno passivo é apenas uma inutilidade. Além disso tem senões bestas e outros cômicos.⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. 3. ed. São Paulo: L. G. Miranda, 1936.

⁴⁶⁵ ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. 2. ed. São Paulo: [Musical Brasileira], 1933.

⁴⁶⁶ MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001, p. 421. A carta é de 2 de junho de 1929.

Na segunda edição, praticamente todo o início do referido texto foi mantido, inclusive as mesmas observações pejorativas sobre o teatro de ópera e o desaconselho da execução de muitas óperas antigas, que somente teriam valor histórico, incluindo aquelas de Carlos Gomes. Ao mesmo tempo, todos os elogios ao melodismo do compositor ali estão também preservados.

Mantidas estão ainda as observações sobre o “cromatismo pueril” que acompanha o personagem Peri e contrapõe-se “ao diatonismo melódico da ópera italiana”.⁴⁶⁷ Tal como antes, Mário combate aqueles que são da opinião que Carlos Gomes, fora o enredo das óperas, nada tem de brasileiro e utiliza os mesmos argumentos para questioná-los, inclusive reproduzindo o texto e música da modinha registrada por Langsdorff.

As primeiras seis linhas do parágrafo seguinte ainda são fiéis ao texto da primeira edição do *Compendio*, iniciando então as modificações. As linhas que se referem à “estranheza rítmica” do *Guarani* e do *Escravo* ganham continuidade e o autor procura definir melhor os elementos estranhos à música europeia que povoam a obra de Carlos Gomes.

No “*Guarani*”, no “*Escravo*”, mesmo nas óperas sobre libreto europeu como o “*Salvador Rosa*” ou o “*Condor*”, notam-se uns tantos caracteres, certas originalidades rítmicas, certa rudeza de melodia desajeitada, certas coincidências com a nossa melódica popular, em que transparece a nacionalidade do grande músico.⁴⁶⁸

A maior diferença entre os dois textos vem a seguir, quando são suprimidos todos os valiosos comentários sobre diversos trechos musicais do *Escravo* e do *Guarani*, os quais talvez desagradassem Mário por suas próprias apreciações

⁴⁶⁷ A única diferença consiste em que a palavra “melódico” substitui “monódico”, no texto anterior.

⁴⁶⁸ ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 8. ed. São Paulo: Martins, 1977, p. 178-179.

No texto anterior, as duas outras óperas são citadas em outro trecho e de outra maneira: “(...) até no ‘*Salvador Rosa*’ (1874), até no fraquinho ‘*Condor*’ (1891).” ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: L. Chiarato, 1929, p. 162.

impressionistas e metafóricas, o que ele mesmo recrimina na obra anterior,⁴⁶⁹ mas sua supressão empobrecerá as edições seguintes.

Parte da seção conclusiva da primeira edição é também suprimida, perdendo-se a referência à melodia folclórica que se assemelha a um trecho do *Guarani*, citada na segunda parte do *Ensaio*,⁴⁷⁰ além da proposição de Carlos Gomes como antecessor de Villa-Lobos, no que se refere aos elementos “bárbaros” que ambos empregam em suas músicas. Caiu também a empenhada exortação, provavelmente dirigida aos colegas modernistas, a que abandonassem toda a irreverência dirigida ao compositor, fazendo-lhe justiça.

Após o texto da citação acima, Mário vai direto ao parágrafo final que tem apenas três linhas diferentes do texto anterior, nas quais resume parte do trecho conclusivo que foi suprimido: “Nós hoje não podemos nos inspirar nas obras de Carlos Gomes. Só a vida e as intenções dele podem nos servir de exemplo” (p. 179). As dez linhas restantes reproduzem seu correspondente, na primeira edição, com mínimas alterações.

A redução efetuada, no texto da segunda edição do *Compendio*, será preservada, na terceira edição da obra e mantida, na *Pequena História da Música*. Esta redução não foi processada somente por razões editoriais; Mário já se mostrava descontente com alguns trechos do seu texto que traziam apreciações musicais repletas de “lirismo” e metáforas, como já dissemos. Sua coerência estética, entretanto, privou os leitores, das edições seguintes, de preciosos comentários. Se a linguagem empregada não condizia com o restante de seus textos, sua capacidade de análise, sensibilidade e cultura musical, somente contribuía para enriquecer o universo das apreciações musicais sobre a obra de Carlos Gomes.

⁴⁶⁹ “Em geral me desagradam essas observações críticas metafóricas mais parecendo lirismo que realidade ...” ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: L. Chiarato, 1929, p. 162.

⁴⁷⁰ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 134.

Por outro lado, a supressão de certa parcela do texto conclusivo parece ter outro significado. Mário suprime tanto a proposição de Carlos Gomes como antecessor de Villa-Lobos, quanto a exortação a que se abandone a irreverência ao compositor. Ambos os trechos, como supusemos antes, teriam sido dirigidos aos seus colegas modernistas, deixando de ter qualquer função em uma obra que se propunha ser, cada vez mais, dirigida ao ensino.

Da mesma maneira que suprimiu a parte conclusiva que se aplicava às circunstâncias específicas do momento em que vivia, quando redigiu o texto, em 1928, Mário de Andrade deveria ter suprimido, ou modificado, o trecho inicial em que desaconselha a execução contemporânea de óperas antigas, incluindo aquelas de Carlos Gomes. Este texto nasceu no calor da batalha contra as temporadas líricas oficiais, em 1928, e aplicava-se àquele contexto especificamente. Era conceito controverso, circunstancial e generalizado que incluía, sob o mesmo teto, óperas de natureza e épocas diferentes, do barroco ao final do romantismo.

No texto, ao mesmo tempo em que considera as óperas de Carlos Gomes “inexeqüíveis no teatro atualmente”, oferece-lhes, como alternativa, a execução “apenas de interesse histórico”. Esta postura penaliza por demais o compositor e destoa do restante do texto que lhe é muito favorável. Deve-se lembrar que algumas óperas do compositor, como *Maria Tudor* e *Colombo* – que hoje é montada como ópera – nunca haviam sido executadas em São Paulo, até então.⁴⁷¹

Mário restringe amplamente a execução de inúmeras óperas, porém não oferece soluções; quais seriam afinal as óperas exeqüíveis nos dias de hoje? As obras-primas, aquelas compostas pelos considerados “gênios”, as óperas contemporâneas, ou o quê? É um texto que deixa muito em aberto e ao mesmo tempo, é tão restritivo. Pode ser lido de muitas maneiras, desde o ponto de vista de

⁴⁷¹ Ver: CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954, p. 280. O livro nada traz sobre *Colombo*.

que não é de todo excludente, afinal oferece a possibilidade da execução “de interesse histórico”, até o extremo oposto, para o qual, Mário estaria sugerindo a extinção da própria ópera como gênero artístico.

O pessimismo momentâneo de Mário – porque ele mesmo mudará seu pensamento em relação à ópera – não se concretizou até nossos dias. Os países do mundo que possuem, no passado, compositores de óperas, realizam grandes esforços para revivê-las.

O pior legado deste texto, que mantido, tem sido lido por várias gerações, é sua influência sobre outros autores que não souberam nuançar seu significado, relacionando-o ao contexto em que foi escrito. Estes autores tomaram o texto ao pé da letra, como pensamento definitivo de Mário de Andrade e assim, contribuíram para disseminar, ainda mais, um texto de natureza circunstancial. Entre eles encontra-se Renato Almeida, para quem o texto está subjacente, no argumento que utiliza para desmerecer as óperas de Carlos Gomes, com exceção do *Guarani* e esta, mesmo assim, por razões mais patrióticas que musicais.⁴⁷²

Quase vinte anos após a publicação de sua controvertida primeira edição, Renato Almeida publica, em 1942, a segunda edição da *História da Música Brasileira*.⁴⁷³ O autor esclarece que a obra foi “correta e aumentada”, porém trata-se praticamente de um outro livro, com cerca de trezentas páginas a mais que o primeiro. Muito diferente é também a distribuição da matéria que compõe a obra.

Tal como *A Música no Brasil*, de Guilherme Pereira de Mello e diferente da *Pequena História da Música*, de Mário de Andrade, a primeira parte do livro é dedicada à música popular brasileira, restando para a segunda parte, a história da música propriamente que dá nome ao livro.

⁴⁷² Cf. ALMEIDA, Renato. *Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937, p.3-4.

⁴⁷³ ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2. ed. cor. e aum. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.

Vimos, ao estudar a primeira edição, que a obra não foi bem recebida pelos modernistas e provocou ressalvas de Mário de Andrade, embora de maneira comedida, como era de seu feitio quando se tratava de pessoas em quem ele ainda acreditava que pudessem dar bons frutos. Mário havia criticado a “falta de caráter prático” da obra, querendo dizer com isto que ela restringia-se a contar a história da vida dos músicos e não trazia sequer um único exemplo das muitas manifestações musicais brasileiras de origem popular, de onde, segundo o próprio autor do livro, viria o material básico para a criação da música artística de caráter brasileiro, tese defendida por Renato Almeida.

Vimos também que Mário de Andrade, explicando ao autor suas ressalvas, por cartas, havia estimulado Renato Almeida a que se dedicasse ao estudo das manifestações folclóricas, mesmo não possuindo qualquer formação musical.

Seja como for, Renato Almeida veio a tornar-se um dos mais respeitados folcloristas brasileiros e a segunda edição da *História da Música Brasileira* oferece espaço prioritário à música popular, reservando-lhe sua primeira e maior parte, enriquecida por numerosos exemplos musicais de manifestações populares. A autora, que reuniu e estudou a correspondência entre os dois escritores, ousa afirmar que: “(...) a segunda edição da *História da Música Brasileira* foi decorrência de um vasto processo de formação empreendido pelo missivista paulista junto a Renato de Almeida no Rio de Janeiro”.⁴⁷⁴

No “Prefácio à Segunda Edição” que abre o livro, o autor explica, com certo orgulho e segurança, o caminho percorrido entre as duas edições.

⁴⁷⁴ NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da Correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. São Paulo, 2003. 362 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. XLVII.

Em 1926, resumi as impressões e os dados históricos que me permitiam concluir pela afirmação da existência de uma música brasileira, haurida nas fontes populares e que se vinha formando lentamente através do tempo. Hoje, apresento o processo que comprova aquelas conclusões.⁴⁷⁵

Justifica-se, dizendo que antes era difícil chegar aos mesmos resultados, porque os “estudos especializados de folclore” somente vieram desde então. Na parte final, reservada aos agradecimentos, os dois primeiros nomes mencionados, destacados dos demais, são Mário de Andrade e Luis da Câmara Cascudo.⁴⁷⁶

De cujos conhecimentos me vali tantas vezes e que, com a maior solícitude, não só proporcionaram inestimáveis contribuições ao meu estudo, como ainda me apoiaram com o estímulo e a autoridade de profundos conhecedores do folclore musical e de abalizados musicólogos.⁴⁷⁷

Entretanto, após a “Bibliografia” que ocupa lugar pouco convencional para as obras de hoje, o autor reproduz, integralmente, a parte introdutória da primeira edição que lhe custou alguns comentários críticos desfavoráveis, da parte de modernistas, principalmente por seu conteúdo associado à filosofia de Graça Aranha, a quem o livro é dedicado, e sua linguagem característica, classificada como “Literatura de frases bonitas”.⁴⁷⁸ O nome da seção é também o mesmo da primeira edição, “Introdução: A Sinfonia da Terra”.

A segunda parte, “História da Música Brasileira”, naturalmente, baseia-se no texto da obra anterior, porém alguns trechos sofreram profundas modificações e o texto foi atualizado, incluindo compositores que apenas despontavam no cenário brasileiro, como Camargo Guarnieri, por exemplo.

A seção que se ocupa de Carlos Gomes, em relação à primeira edição, foi totalmente modificada, porém reproduz, com várias alterações, o texto do esboço

⁴⁷⁵ ALMEIDA, op. cit., p. XI.

⁴⁷⁶ Câmara Cascudo é autor do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, publicado em 1954, em primeira edição. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1954.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. XII-XIII.

⁴⁷⁸ A frase foi empregada por Prudente de Moraes, neto, em sua crítica ao livro de Renato Almeida. A crítica encontra-se na *Revista do Brasil*, n. 1, 15 set. 1926 (2. fase), Rio de Janeiro, p. 29.

biográfico *Carlos Gomes*, do mesmo autor, publicado em 1937, pelo Ministério de Educação e Saúde, estudado anteriormente.

Entre as modificações realizadas, a parte que exercia a função de introdução foi remanejada para o interior da seção e substituída por um novo texto. Sob o título de “Carlos Gomes e a Música Brasileira”, a autor afirma que, depois de José Maurício, Carlos Gomes foi o “grande acontecimento” da música brasileira, na parte final do século XIX. Embora enalteça o valor do compositor, adota postura diferente de Mário de Andrade, em sua *Pequena História da Música*, que o reconhece como “verdadeiro iniciador da música brasileira” porque, em sua época, a música popular, que fornece a base da música artística nacional, ainda “não dera entre nós a cantiga racial”.⁴⁷⁹

Renato Almeida nunca chega a ter a clareza das posições de Mário, o que comentamos ao final do nosso estudo sobre o resumo biográfico de Carlos Gomes, de sua autoria, do ano de 1937. Uma vez mais, reluta em aceitar o que para Mário estava claro, mesmo recorrendo sempre a seus textos como auxílio, e insiste no domínio que a música européia exercia sobre o compositor.

(...) o músico paulista seria a primeira manifestação de uma música brasileira, que, com ele pode não ter tido, como não teve, a almejada amplitude, porque foi desvirtuada pelas escolas estrangeiras e porque não chegou mesmo a ser meditada profundamente pelo próprio Carlos Gomes. Mas, como expressão lírica espontânea, encontramos na obra gomesiana vários e significativos índices da nossa música. A arte internacional o dominava porém, e foi nos exemplos em voga que procurou as diretivas a seguir, sem prestar maior atenção aos impulsos nativistas que tantas vezes surgem na sua obra e lhe dão um sabor diferente.⁴⁸⁰

Cita o mesmo trecho acima mencionado, de Mário de Andrade, após argumentar que “Nas condições do tempo e do meio, seria difícil a Carlos Gomes uma orientação caracteristicamente brasileira”. Conclui a introdução com suas

⁴⁷⁹ ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 8. ed. São Paulo: Martins, 1977, p. 176.

⁴⁸⁰ ALMEIDA, op. cit., p. 371.

costumeiras “idas e vindas” de pensamento: “Portanto, Carlos Gomes não poderia fazer mais do que adivinhar, como adivinhou por vezes, o nosso lirismo musical, sem lhe dar contudo maior substância” (p. 371).

Inicia então o texto proveniente do esboço biográfico, entretanto sua divisão interna foi modificada, passando a ter seis seções, além da introdução; a seção central, a maior delas, foi dividida em duas: “Aurora”, “Ascensão”, “O ‘Guarani’ e a Glória”, “Outras Óperas”, “Tarde” e “A Imortalidade”. Todas as observações seguintes, são referentes às diferenças, entre a biografia anterior e o texto que estudamos.

As duas primeiras seções não trazem mudanças significativas, a não ser o acréscimo de algumas datas de estréias de obras, como por exemplo, o dia da estréia de *Joanna de Flandres*, que permaneceu errada durante muitos anos, até ser desvendada por Luiz Heitor, no célebre ensaio sobre as primeiras óperas de Carlos Gomes, já estudado neste capítulo.

Na seção sobre o *Guarani*, porém, há mudanças mais importantes (p. 376-380). A longa citação indireta de Guimarães Junior, através do livro de Itala Gomes, que traz alguns equívocos, é bastante reduzida e sua fonte passa a ser a própria obra de Guimarães Junior, *Perfil biographico*. Como o autor põe em relevo o *Guarani*, sobrepondo-o às demais óperas do compositor, acrescenta ao texto as palavras enaltecidas a esta ópera que constituíam a introdução do esboço biográfico, incrustando-as na parte final da seção (p. 379).

Na seção seguinte, “Outras óperas” (p. 380-384), Renato Almeida deixa mais clara a citação do ensaio, de Mário de Andrade, sobre a *Fosca*, livrando-a de uma confusa nota de rodapé anterior e dando-lhe maior extensão e relevo. O trecho

respectivo à ópera *Maria Tudor* foi também modificado, tornando-se mais objetivo, porém com os costumeiros “senões” de Renato Almeida.⁴⁸¹

Acrescenta algumas novas informações, no trecho que fala do *Escravo*, destacando-se: a suposição de que Carlos Gomes inspirou-se, para compor *Ciel di Parahyba*, na paisagem da cidade de Paraíba do Sul, onde foi passar as férias na casa de um compadre e os comentários sobre o uso de instrumentos típicos brasileiros, nesta ópera.⁴⁸²

A penúltima seção, “Tarde” (p 384-387), preservou o trecho que falava dos problemas do compositor com o advento da República e teve seu texto melhorado, com mais detalhes, nos comentários específicos sobre as óperas *Condor* e *Colombo*. Reconhece o esforço de Carlos Gomes para renovar-se, na primeira, e destaca a qualidade da segunda, sem deixar a última palavra com o público carioca que não soube reconhecer seu valor, na desastrada estréia brasileira, maneira pela qual concluía o assunto sobre a ópera, na biografia anterior (p. 386).

“Imortalidade”, a seção final, foi reduzida, deixando de ter as alusões ao Ministro Capanema e ao esforço, do autor, para não fazer crítica do compositor, num texto que o homenageava, palavras específicas do escore biográfico que haviam perdido a razão de ser. O autor retirou também a nota de rodapé, que reproduzia o parágrafo final da primeira edição da obra, e era desfavorável a Carlos Gomes.⁴⁸³

Ao contrário de sua primeira edição, que foi recebida com reservas e críticas contrárias, a segunda edição de *História da Música Brasileira* foi louvada por todos e

⁴⁸¹ Quando escreve: “É certo que a orquestra se desenvolve com maior predominância, o cantabile não tem as mesmas concessões à banalidade”, estaria ele sugerindo que a banalidade ocorre no restante da obra do compositor? Mais adiante, elogia alguns trechos da ópera, “Conquanto seja um pouco pesada”. (p. 382).

⁴⁸² Aqui também se manifesta a mesma característica do autor, falando da “Dansa dos Tamoyos”: “embora sem nada de legítimo, é um bailado intenso e vibrante, incontestavelmente de sentido brasileiro (...)” (p. 384).

⁴⁸³ É um longo parágrafo que está citado, na íntegra, no capítulo anterior, no estudo sobre a primeira edição do livro *Historia da Musica Brasileira*, de Renato Almeida.

tornou-se um marco da historiografia musical brasileira, fazendo com que sua antecessora passasse a ser ignorada, caindo no esquecimento.

Até mesmo – e principalmente ele – Mário de Andrade, que evitara escrever qualquer crítica à primeira edição, desta vez, foi um dos primeiros a manifestar-se positivamente. No *Diário de Notícias*, do dia 22 de março de 1942, publicou crítica, ressaltando as qualidades do livro, que começava assim:

A música brasileira acaba de se esclarecer em sua história com um volume notabilíssimo em muitos sentidos, (...) Embora já vários escritores tenham tentado a sistematização histórica dos nossos fatos musicais e da evolução da arte da música entre nós, ninguém conseguira realmente uma ordenação clara dos acontecimentos e muito menos uma visão equilibrada e lógica. Renato Almeida o conseguiu agora, com muito critério e segurança de concepção. Esta segunda edição de sua “História da Música Brasileira” se tornou enfim, (...) o livro de base que nos faltava, ponto indispensável de partida para os estudos e ensaios de caráter monográfico, que agora tem onde se estribar.⁴⁸⁴

O que Mário mais destaca, em seguida, é o formato do livro que dá igual valor à música popular e erudita. Critica a historiografia das artes que obedece “a esse ritmo imperialista das histórias políticas”, destacando que não há razão para um tipo de arte prevalecer sobre o outro, “nem sequer sob o ponto de vista da beleza”. Revelando sua crescente preocupação com a função social das artes e artistas, afirma que a arte popular nunca perde sua “funcionalidade social”, ao contrário da erudita que às vezes até a ignora (p. 355).

A crítica continua discutindo questões relacionadas ao convívio entre os dois tipos de artes, entretanto nada fala da parte historiográfica do livro, sugerindo, mais uma vez, o pouco interesse de Mário pelo enfoque biográfico de tais textos, que é aquele preferido por Renato Almeida. Ao final, fala e dá exemplo de sambas cariocas, enaltecendo o estudo do folclore, porém não deixa de emitir seus conceitos característicos: “Renato Almeida nos prova mais uma vez que quando a música

⁴⁸⁴ ANDRADE, Mário de. *Música, doce Música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976, p. 354.

brasileira erudita quis sair do seu incógnito licencioso, nas fontes populares precisou beber” (p. 358).

No que se refere a Carlos Gomes, há profunda mudança em relação ao texto da primeira edição que praticamente é substituído por outro, o texto do esboço biográfico. Curiosa é sua escolha, porém, se considerarmos que este último texto continha a ressalva, do próprio autor, dizendo que havia excluído “qualquer intenção de crítica”, porque ali, não caberia discutir o mérito da obra do compositor, em se tratando de publicação oficial para homenageá-lo.

É contraditório que, na segunda edição de seu livro, onde teria liberdade para expor aquilo que realmente pensava sobre Carlos Gomes, preferiu reproduzir, quase integralmente, o texto do esboço biográfico. Seria pela comodidade de aproveitar texto pronto, ou Renato Almeida havia sido convencido, finalmente, do valor do compositor. Além de já lhe ser propício, em sua forma original, as pequenas mudanças efetuadas tornam-no ainda mais favorável a Carlos Gomes.

Os vestígios dos textos anteriores do autor, repletos de indícios do primeiro pensamento modernista, deixaram de existir, passando a imperar novo conceito que dá ao compositor “uma colocação alta e excepcional” no cenário brasileiro, palavras já utilizadas por Mário de Andrade, ao final do *Compendio de Historia da Musica*, que evidenciam sua influência na mudança de direção de Renato Almeida. Somente restou uma evidência do pensamento anterior, a relutância em aceitar a proposição de Mário, declarando Carlos Gomes “verdadeiro iniciador da música brasileira”, o que Renato Almeida não consegue aceitar, porque sua música “foi desvirtuada pelas escolas estrangeiras” e o compositor era dominado pela “arte internacional”.⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ Cf. ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Chiarato, 1929, p. 164, 159. ALMEIDA, op. cit., p. 371.

Em outro ponto da obra, no texto introdutório do Capítulo XV, “Tendências Nativistas da Música Brasileira”, em que fala, separadamente, de diversos compositores, Renato Almeida volta a demonstrar igual postura, embora, uma vez mais, não esconda a influência de Mário de Andrade.

É, de modo impreciso, em Carlos Gomes que vamos encontrar os primeiros anseios por uma música brasileira. Embora compondo dentro dos moldes italianos, surgem de quando em vez acentos perfeitamente nacionais nas suas óperas, em que a inspiração nativa domina as diretivas de escola. É uma luz porém que tem brilho e não calor, de sorte que não pôde fecundar como teria sido para desejar.⁴⁸⁶

A *História da Música Brasileira*, de F. Acquarone, publicada ao final da década de quarenta,⁴⁸⁷ certamente é a mais curiosa obra do gênero, de toda nossa historiografia musical. Sua inclusão, em nosso estudo, deve-se a sua contemporaneidade em relação às demais obras do gênero estudadas, de autores vinculados ao modernismo, como Renato Almeida e Mário de Andrade. Além de oferecer-nos a oportunidade de estabelecer comparações entre autores de uma mesma época, é exemplo de obra surgida, ao que parece, fora do círculo modernista, possibilitando-nos avaliar o alcance da influência deste pensamento.

Seu autor atuava como pintor e desenhista, tendo já escrito uma *História das Artes Plásticas no Brasil*, sendo portanto natural que a obra valorize o uso de imagens, sejam elas fotografias ou desenhos, estes atribuídos ao próprio autor. Sua riqueza iconográfica, porém, é surpreendente; chega a tal grandeza que a torna incomparável a qualquer outra obra do gênero. Nas palavras introdutórias, o autor externa curioso pensamento: já possuímos “música com características próprias”,

⁴⁸⁶ ALMEIDA, op. cit., p. 423.

⁴⁸⁷ ACQUARONE, F. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Paulo de Azevedo, [s.d.] Na página seguinte à página de rosto, há uma dedicatória, *in memoriam* de Lorenzo Fernandez, dizendo que a obra “já estava inteiramente impressa”, quando foi noticiado o falecimento do compositor, ocorrido em 27 de agosto de 1948, sendo portanto este o ano de sua publicação.

mas não conseguimos “estruturar até hoje uma ‘escola’ brasileira para as artes plásticas”⁴⁸⁸ (p. 8).

A solução formal da obra é também *sui generis* e na “Ouverture”, o autor fornece elementos que auxiliam sua compreensão. De início, afirma que “a matéria está apresentada em forma literária”, querendo dizer com isto que, em sua obra, não há qualquer “análise técnica da música de fulano ou de beltrano, desta ou daquela época”. Evitou o “caráter didático” e as citações musicais, pois tais obras “não faltam em nosso país”. Sua intenção foi “escrever para o povo” que não entende dissertações eruditas e assim, contribuir para a “vulgarização da história musical do Brasil” (p. 8). Ao final, repudia a exposição da bibliografia utilizada porque, em suas palavras, “sempre impliquei com tais demonstrações de erudição fácil” (p. 12).

Suas primeiras 50 páginas destinam-se, ao que o autor denominou, “entrevista dos ‘três grandes’ da nossa música atual”: Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone. Após as entrevistas, um capítulo trata “Do Internacionalismo ao Nacionalismo Musical” e outro, das “Contribuições do Índio e do Negro”. Enquanto um está repleto de impressões pessoais e considerações sobre a “Flor amorosa de três raças tristes...”, a música brasileira, o outro descreve inúmeras manifestações musicais e instrumentos, indígenas e afro-brasileiros, com rica iconografia.

“Folclore e Música Popular” voltam a ser assuntos do penúltimo capítulo e um apanhado histórico, sobre o ballet, a ópera e o virtuosismo no Brasil, conclui a obra. A seção central, a mais extensa do livro, tem a tarefa de abordar a história da música brasileira propriamente e o faz da maneira mais freqüente, cronologicamente, desde os primeiros tempos coloniais até os compositores da

⁴⁸⁸ A julgar pela foto de um quadro seu, sobre Carlos Gomes, ao lado do qual se encontra o autor do livro, e os inúmeros desenhos seus contidos na obra, entende-se estas suas palavras sobre a situação das artes plásticas, no Brasil. Aparenta ter sido pintor de estética bastante conservadora que talvez não considerasse o movimento de renovação, na pintura brasileira.

atualidade, terminando com o retorno da entrevista dos “três grandes” que então falam sobre a “música do futuro”.

Um capítulo é dedicado a Carlos Gomes, “O Gênio Campineiro”, com quase 20 páginas (p. 193-210), embora já tenha sido assunto da seção anterior, sobre a “Imperial Academia de Música e Ópera Nacional”, por sinal um dos mais informativos sobre essa instituição, o que se deve, ao que parece, a Luiz Heitor, citado no texto e nos agradecimentos iniciais.

Tem méritos e originalidade a introdução do capítulo que se ocupa do compositor, falando do indianismo sem irreverência, com compreensão e mais tarde, quando comenta as acusações de que Carlos Gomes era músico italiano, compara-o a Pedro Américo e Vítor Meireles (sic), pintores que ainda não poderiam traduzir, em suas obras, o nacionalismo que “apenas se esboçava”, porém deixaram transparecer “notas características da vida brasileira”.

Na obra de Carlos Gomes dá-se o mesmo fenômeno. Dentro da orientação italiana que ele sempre seguiu, surge de vez em quando o grito da raça, ovante e glorioso, em notas características e distintas. Nesses momentos, sua música quase que adquire um espírito autônomo, diferente dos Verdi, dos Wagner e dos Ponchielli. Mas esses surtos duravam pouco. Eram abafados logo pela corrente convencionalista que impunha diretrizes, traçando-lhes rumos de caráter universal. Tais impulsos nativistas são, porém, reconhecidos na sua obra, embora desvirtuados pelas escolas estrangeiras.⁴⁸⁹

O texto continua, afirmando que já eram sinais do “avassalador espírito nacionalista” que levaria Levy, Nepomuceno e Villa-Lobos a vôos mais altos. O autor reconhece que seu texto é devedor, da biografia de Carlos Gomes, escrita por sua filha, Itala Gomes, texto que considera “o mais vivo repositório de dados biográficos e de passagens emotivas do genial compositor”, da mesma forma que o fizera Renato Almeida, na segunda edição de sua obra.

⁴⁸⁹ ACQUARONE, op. cit., p. 194.

Tal como este autor, o episódio da estréia do *Guarany* é pretensamente baseado em Guimarães Junior, através da citação realizada por Itala Gomes. De original, há os comentários sobre os instrumentos indígenas empregados na ópera, demonstrando “a intenção do artista de emprestar cunho nativista” a sua obra e sobre o cenário do *Guarany* – reproduzido em imagem, à página 203 – que o compositor pretendia, representasse com fidelidade as selvas brasileiras (p. 198).

O restante do texto não traz contribuições originais, com exceção de algumas manifestações emotivas do autor (p. 206, por exemplo), a não ser a iconografia. Destaca-se a oposição, em páginas subseqüentes, das fotos da imponente mansão, em Maggiano, e da última residência de Carlos Gomes, em Milão, que não deixa qualquer dúvida sobre a real situação do compositor, ao final de sua vida (p. 205-206).

O inteiro conteúdo da obra torna evidente a influência recebida, por seu autor, das idéias do modernismo-nacionalista, procurando seguir inclusive os preceitos de Mário de Andrade, relativos à valorização do folclore e da cultura popular que desfrutam de amplo espaço e numerosa iconografia. Talvez a mais original contribuição do livro seja a extensa seção dedicada ao rádio e seus artistas, com farta iconografia, algo que os demais livros de história da música brasileira praticamente ignoram, a não ser aqueles que se dedicam somente à música popular (p. 304-316).

A postura em relação a Carlos Gomes, por mais favorável que lhe seja, contrariando o primeiro modernismo, insiste nas tradicionais objeções a seu italianismo, mesmo reconhecendo as atenuantes de sua época, algo que Mário de Andrade, ao final dos anos vinte, praticamente relegava, em favor da inclusão do compositor nas fileiras nacionais, como verdadeiro precursor da música brasileira.

3.2 CARLOS GOMES na Historiografia da Cultura Brasileira

Não somente na bibliografia musical específica encontra-se a influência do pensamento modernista e sua conseqüente alusão ao compositor Carlos Gomes, segundo aquela ótica. Em obras sobre cultura brasileira vista como um todo, muito mais abrangentes e difundidas por toda a sociedade brasileira, as referências modernistas da área musical também exerceram grande influência, direcionando o conteúdo final das matérias expostas e a visão transmitida por seus autores, com freqüência simpatizantes do próprio modernismo.

O que ocorreu é que estes autores, geralmente oriundos de outras áreas da cultura, quando necessitaram tratar da música brasileira, recorreram a seus contemporâneos mais conceituados na área musical, neste momento, dominada pelo pensamento modernista de tendência nacionalista.

Com raras exceções, o que se encontra, referido a Carlos Gomes, reproduz o pensamento dos autores modernistas da área musical, sobretudo Mário de Andrade e em menor parcela, Renato Almeida e Luiz Heitor, sem maiores questionamentos. Dependendo das fontes escolhidas, refletem também os diversos matizes do pensamento dos autores referenciais, correspondentes ao momento em que escreveram seus textos.

Tomaremos duas obras deste universo, por sinal não numeroso, como objeto de estudo. A primeira delas, *A Cultura Brasileira*, de Fernando de Azevedo, cuja primeira edição foi publicada, em 1943. Como os demais textos similares, é obra monumental, em um único volume, com mais de 800 páginas.⁴⁹⁰

A obra é dividida em três grandes seções: “Os Fatores da Cultura”, “A Cultura” e “A Transmissão da Cultura”. A segunda seção dedica-se a diversas áreas

⁴⁹⁰ AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura Brasileira*. 5. ed. rev. e amp. São Paulo: Melhoramentos; Editora da USP, 1971. (Obras Completas de Fernando de Azevedo, XIII).

da cultura, entre elas, “A Cultura Artística”, setor em que se encontra o texto que estudaremos. Neste setor, o texto é contínuo, isto é, não possui subdivisões delimitadas, mas cada matéria, referente a um determinado setor da atividade artística, tem seu próprio espaço restrito. A música é uma das últimas atividades abordadas.

Ao final do texto sobre cada área da cultura, o autor fornece a bibliografia empregada. Após “A Cultura Artística”, a bibliografia relacionada à música baseia-se nos autores modernistas, com poucas exceções,⁴⁹¹ entretanto o próprio texto hierarquizará as diversas contribuições, destacando-se as referências provenientes de obras de Mário de Andrade, autor que é citado várias vezes.

O primeiro período da nossa história musical, que merece maior atenção do autor, é aquele em torno da vinda de D. João VI para o Brasil. Logo aborda o segundo Império, suas instituições e preferências musicais, destacando-se a nota sobre o Conservatório de Música (p. 472-473). Carlos Gomes é mencionado, rapidamente, como “o criador da música brasileira” (p. 473), sendo citado, em seguida, entre aqueles que, segundo Mário de Andrade, “refletem a preocupação nacionalista”, ao lado de Levy e Miguez⁴⁹² (p. 474).

Em nosso romantismo musical, as “figuras de maior vulto” foram Henrique Oswald e Carlos Gomes, “o maior de todos”. Fala das duas tendências do mundo da ópera, a italiana e a wagneriana, na qual inclui Miguez, compositor que, em sua

⁴⁹¹ De Mário de Andrade, estão citados o *Compendio de Historia da Musica*, em sua terceira edição e o ensaio *Música do Brasil*, de 1941; de Renato Almeida, a segunda edição de *História da Música Brasileira* e obras de menor extensão; de Luiz Heitor, textos sobre o Pe. José Maurício, folclore brasileiro e a *Relação das óperas de autores brasileiros*. Estão presentes ainda: Guilherme Pereira de Mello (*A Musica no Brasil*), Hermes Vieira (*O romance de Carlos Gomes*) e Curt Lange, com um texto sobre Villa-Lobos, publicado no *Boletim latino-americano de música*, de abril de 1935. Não citados na bibliografia, há diversas outras contribuições, ao longo do texto, provenientes da *Revista Brasileira de Música*, e autores como André Rebouças e Taunay. AZEVEDO, op. cit., p. 502-505.

⁴⁹² Cf. ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: L. Chiarato, 1929, p. 157. Não apenas a citação esta, mas nesta passagem do *Compendio*, baseia-se o trecho em questão da obra de Fernando de Azevedo.

ópera *Saldunes*, mostrou-se “sem grande poder de invenção musical”. Carlos Gomes, por outro lado, “deixou marcada da influência italiana quase toda a sua produção”. O autor cita a *Fosca*, *Salvador Rosa* e *Maria Tudor*, óperas “de inspiração e fatura italianas”.⁴⁹³

Curiosamente, ao falar que o estilo de Carlos Gomes era o mesmo “dos contemporâneos de Verdi, em quase toda a sua obra”, considera o *Guarany* uma exceção, ópera que se destaca das demais, sendo “a mais famosa e talvez a mais original” (p. 474). Como a maioria dos autores, principalmente Mário de Andrade, ressalta o compositor como “um dos grandes melodistas do século XIX”,⁴⁹⁴ fazendo-lhe porém a ressalva de que sua música deve “muito pouco às fontes americanas” (p. 475). Como que concluindo a seção, na qual se destaca Carlos Gomes, o autor realiza sua apreciação geral.

Se faltava ao compositor brasileiro esse vivo sentimento da cena, quase inato em Verdi, e se a inspiração, larga e espontânea, não obedecia sempre à vontade na pesquisa das formas novas, a sua obra, desigual, sem dúvida, é, em toda a produção musical do Brasil, uma das mais belas e robustas, pelo calor lírico, pela melodia quase sempre abundante, de uma firmeza de desenho e de uma franqueza de desenvolvimento bem caracterizada e ainda pela força do sentimento criador que raramente perde alguma coisa de sua riqueza, de sua frescura e de seu poder de comunicação.⁴⁹⁵

O autor volta a referir-se a Carlos Gomes, algumas páginas adiante, quando fala da “renovação” experimentada pela música brasileira, através de sua aproximação às “fontes ingênuas” da cultura popular. Citando novamente Mário de Andrade, afirma que “a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, ainda

⁴⁹³ Cf. ALMEIDA, Renato. *Historia da Musica Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926, p. 89. Na verdade, a frase já fora empregada pelo autor, em 1922, na revista *America Brasileira*. Não oferecemos referência porque a publicação não possui números de páginas, como já foi dito. É estranho que, justamente a obra incluída na biografia, a segunda edição do livro de Renato Almeida, não contém a frase citada.

⁴⁹⁴ Cf. ANDRADE, op. cit., p. 158.

⁴⁹⁵ AZEVEDO, op. cit., p. 475. O trecho citado remete a uma nota, em rodapé, que comenta as estréias italiana e brasileira do *Guarany*, o encontro do compositor com André Rebouças e a ação deste, na divulgação de Carlos Gomes e sua obra.

não dera entre nós a cantiga racial”,⁴⁹⁶ na época de Carlos Gomes. A “plena fixação” do nativismo, em nossa música, somente se deu nos “últimos vinte anos”, graças à evolução da música popular (p. 486-487).

Passa então a falar de Villa-Lobos, “seu expoente mais alto”, dedicando-lhe parte maior do texto (p. 487-490) que recorre a citações de Curt Lange. A narração é interrompida, alguns momentos, por breves comentários sobre os compositores “mais moços que Villa-Lobos”: Lorenzo Fernandez, Mignone, Guarnieri e Gallet.⁴⁹⁷

O quadro de valores, que o autor aparentemente compartilha, deixa transparecer sua afinidade com o pensamento modernista de inspiração nacionalista que, como já foi dito, praticamente dominava a vida musical brasileira do período, liderada por Villa-Lobos.

Fernando de Azevedo, no entanto, valeu-se de referências, da área musical, provenientes de um período já distante dos conflitos em torno da Semana de Arte Moderna. Por esta razão, o compositor Carlos Gomes é enaltecido, embora não consiga livrar-se de alguns “senões” e da lembrança de que sua música é “de inspiração e fatura italianas”, frase empregada por Renato Almeida, em 1922, como comentamos acima, que pouco significava para o brasileiro do século XIX, mas que passou a soar ruim aos ouvidos modernistas.

A *História da Inteligência Brasileira*, de Wilson Martins,⁴⁹⁸ é a segunda obra que passamos a estudar, do campo da história da cultura. A obra compreende sete volumes, em que a matéria é dividida por períodos históricos, cronologicamente, de 1550 a 1960. Caminhando praticamente ano a ano, mas separando a matéria em

⁴⁹⁶ Cf. ANDRADE, Mário de. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: L. Chiarato, 1929, p. 159.

⁴⁹⁷ Neste ponto, outra nota de rodapé refere-se a uma “obra recente” de Mário de Andrade, *Música do Brasil*, de 1941, que traz a célebre divisão da evolução social da música brasileira em três períodos, resumidos e comentados, na nota (p. 489).

⁴⁹⁸ MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1976-1979. 7 v.

pequenas seções, identificadas por títulos que se referem, geralmente, às principais ocorrências ou características da respectiva seção, o autor percorre os principais acontecimentos da vida cultural e artística do país.

No interior das seções, os assuntos são narrados de maneira multidisciplinar, alternando-se os acontecimentos pertencentes às diversas áreas da arte e cultura, sem serem previamente anunciados por novas separações. O texto é então contínuo, passando de uma área à outra: literatura, música, artes visuais e assim por diante. O processo é repetido em cada nova seção.

As primeiras referências a Carlos Gomes encontram-se no terceiro volume, acusando o surgimento de sua primeira ópera, *A Noite no Castelo* (sic). Comenta que o compositor paraense, Henrique Gurjão, esteve presente à estréia da ópera, compositor este que havia estudado na Itália. Por esta razão, o autor estabelece ligação entre o destino dos dois compositores e permite que se vislumbre sua opinião pessoal sobre o gênero operístico: “(...) a própria ópera era, por assim dizer, um gênero especificamente italiano, inaceitável fora do seu universo lingüístico e musical, o que pode explicar o evidente insucesso das tentativas que aqui se fizeram” (v. 3, p. 124).

Pouco depois, retornando ao assunto da estréia da mesma ópera, afirma que ela foi traduzida para o italiano, por Luis Vicente de Simoni, o que Luiz Heitor já havia contestado.⁴⁹⁹ Na ocasião, lança outra afirmação duvidosa e reitera o que já dissera anteriormente: “tratava-se de mais uma tentativa de criação da ópera

⁴⁹⁹ Esta informação consta da obra de Sacramento Blake, estudada em nosso primeiro capítulo. Luiz Heitor diz: “Não conheço essa tradução; nem me consta que *A Noite do Castelo* tenha sido cantada, alguma vez, em italiano”. AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 164.

brasileira;⁵⁰⁰ contudo, como dissemos, o idioma oficial da ópera, enquanto gênero artístico, era o italiano, (...) (p. 144).

Ao falar da ópera *Joana de Flandres*, afirma que Carlos Gomes, nesta ópera, continuou fiel ao “romantismo gótico”. No mesmo ponto, reproduz artigo de Salvador de Mendonça, autor do libreto da ópera e fiel amigo do compositor, do ano de 1905, em que este relembra sua estréia. Ele narra que Carlos Gomes, ao receber a comenda de “Oficial da Rosa”, pediu ao Imperador que, ao invés da comenda, preferiria que seu pai fosse nomeado mestre da Capela Imperial, acrescentando: “E a nomeação foi feita”.⁵⁰¹

Ainda de Salvador de Mendonça, cita trecho de carta que lhe foi endereçada, escrita por Machado de Assis, em 1904, na qual este relembra das festividades que se seguiram à estréia da mesma ópera: “tu, eu e tantos outros, cercado o Carlos Gomes, descemos em aclamações ali pela Rua dos Ciganos abaixo”⁵⁰² (p. 190-191).

Mais adiante, volta a referir-se a esta ópera, citando Luiz Heitor que nela viu “reflexos de musicalidade brasileira”,⁵⁰³ enquanto lamenta a ida do compositor para a Itália, fazendo coro com nossos wagnerianos do século XIX.

Essa “tentativa primaveril” ficaria truncada para sempre com a partida do compositor e subsequente integração numa corrente musical que, precisamente por estar no apogeu, já havia iniciado o seu período de declínio histórico. Em outras palavras, o jovem Carlos Gomes começou a caminhar para o passado, (...) enquanto a arte musical, inclusive a operática, marchava decididamente para o futuro.⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ Ao que sabemos, a *Academia de Música e Ópera Nacional*, instituição que promoveu a estréia de *A Noite do Castelo*, representa a primeira tentativa de promover o canto de óperas no vernáculo; nenhuma outra teria ocorrido anteriormente.

⁵⁰¹ Tratava-se de um posto honorário, pois o mestre de capela, à época, era Francisco Manoel da Silva. A nomeação é confirmada, por André Cardoso, em: CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005, p. 150-151.

⁵⁰² A carta foi datada, em 21 jul. 1904, e encontra-se em: AZEVEDO, José Affonso Mendonça. *Vida e obra de Salvador de Mendonça*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1971, p. 426.

⁵⁰³ Ver: AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 181 et seq.

⁵⁰⁴ MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix; Edusp, v. 3, 1977, p. 308.

O autor não deixa dúvidas sobre seu conceito de “futuro”, quando afirma, que esteve “nas mãos de Carlos Gomes” escolher, entre a Alemanha, de Wagner, como queria o Imperador, ou a Itália, de Verdi, que acabou preferindo, por “interferência” da Imperatriz (p. 308).

Pouco antes, comenta a estréia do *Guarany*, nos mesmos termos do primeiro modernismo. “*Il Guarany* representa, em certo sentido, e apesar das aparências temáticas, uma distorção de rumos na carreira de Carlos Gomes e uma oportunidade perdida na história da música brasileira” (p. 307). Reiterando que a ida do compositor para a Itália foi um erro, pois a ópera italiana já declinava, alerta que “O triunfo ‘italiano’ de Carlos Gomes, em 1870, era, pois, um triunfo que trazia escondido em si mesmo um veneno mortal:” (p. 308).

Quanto à estréia brasileira da ópera, ressalta o momento de exacerbado nacionalismo em que ocorreu e lembra-se que, nove meses antes, o Rio de Janeiro já havia entrado em delírio, com a estréia das *Variações Sobre o Hino Nacional Brasileiro*, de Gottschalk (p. 307). A obra foi recebida “como ópera nacionalista e ‘moderna’”, tendo sido um “poderoso tônico para o orgulho nacional”, no momento em que principiava um importante período da nossa história, denominado “Ilustração Brasileira”⁵⁰⁵ (p. 308).

Mais adiante, como introdução à *Fosca*, retorna ao mesmo assunto e destaca as “opções possíveis”, da vida intelectual brasileira, que se abriam a Carlos Gomes.

Depois do triunfo exultante do *Guarani*, em 1870, que era, entretanto, como dissemos a seu tempo, o triunfo enganador de fórmulas musicais esgotadas, ele demonstra a extraordinária coragem e decisão de enfrentar o desconhecido, escrevendo a *Fosca*, em 1872 (representada no ano seguinte).⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ O autor explica que foi Roque Spencer Maciel de Barros quem propôs esta denominação, referente ao período que compreende os anos de 1870 a 1914. Nosso trabalho utiliza este critério, entre outros, para o estudo do período considerado, ao final do primeiro capítulo.

⁵⁰⁶ MARTINS, op. cit., p. 368.

Ao falar da *Fosca*, Wilson Martins deixa de fazer objeções a Carlos Gomes e para destacar as qualidades desta ópera, recorre a Mário de Andrade. Menciona que este considerava a *Fosca*, como ponto culminante da carreira do compositor, que “se não decidiu da sua vida, decidiu da sua estética”. Para sublinhar ainda mais seu valor, cita um trecho do célebre ensaio, escrito por Mário de Andrade, sobre a ópera⁵⁰⁷ (p. 369).

Entretanto, o abandono da opção estética representada pela *Fosca* é lamentado, pelo autor, na mesma proporção em que a enalteceu. Carlos Gomes “rejeitou, pela segunda vez, a via wagneriana que se lhe oferecia, voltando ao estilo peninsular como o *Salvator Rosa*, em 1874”. O autor afirma que, ao contrário do que dissera Mário de Andrade, o episódio decidiu sim, a vida de Carlos Gomes, pois sua “fecundidade (e não apenas em volume) entra desde então num ciclo claramente depressivo”, utilizando, como simples argumento, o maior espaço de tempo que separa a composição de suas futuras óperas⁵⁰⁸ (p. 369).

Volta a falar da *Fosca*, comentando a recepção de sua estréia, no Rio de Janeiro, em 1877, como exemplo do contexto em que se vivia, no qual ocorria a “transição atormentada” das “novas visões da arte e dos estilos”. A obra, “uma ópera ‘wagneriana’, cujo único erro tinha sido a tentativa de impô-la ao gosto italiano, no centro mesmo do seu império”, tampouco foi bem recebida, no Rio, onde “a crítica

⁵⁰⁷ Esta frase encontra-se, no final do primeiro parágrafo, do mesmo ensaio e o trecho da citação, pertence ao início do segundo parágrafo, da página 252. Cf. ANDRADE, Mário de. *Fosca* (1873). *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: INM-URJ, v. 3, n. 2, jul. 1936.

⁵⁰⁸ É argumento muito frágil, que leva em conta apenas o dado físico inflexível da passagem do tempo. Há muitos exemplos que demonstram sua imprecisão, um deles muito próximo, o caso de Verdi, compositor que, ao contrário de Carlos Gomes, tinha a seu dispor todas as facilidades materiais necessárias para produzir quantas óperas quisesse, a partir de *Aida*, podendo escolher as condições ideais para a composição e produção de suas futuras óperas, o que realizou com maestria insuperável.

musical foi unanimemente desfavorável” (v. 4, p. 4). Neste mesmo ano, *Lohengrin* foi também apresentada, no Rio, sem sucesso.

Com exceção da *Fosca*, o autor continua, a não demonstrar, qualquer simpatia pelas demais óperas do compositor: “A essa altura, Carlos Gomes, trabalhando em *Maria Tudor*, encetava um duplo regresso romântico: a Verdi e a Victor Hugo”. Lembra-se ainda que, neste mesmo momento, Pedro II realizou histórico encontro com o célebre escritor francês (p. 5).

Ao comentar os *Estudos Críticos*, de Taunay, observa que este autor demonstra “interesse” e possui “sérios conhecimentos” sobre música brasileira. Este autor, acrescenta, refere-se a Carlos Gomes, como “essa bela glória nacional” e cita trechos da crítica carioca, desfavoráveis a apresentações de óperas de Wagner (p. 181-182). Wilson Martins, que já deixara entrever sua simpatia pelo compositor alemão, revela suas preferências, mais adiante, de maneira ainda menos passível de dúvidas.

Desde o ano anterior, como vimos, o *Lohengrin* havia sido levado na capital do Império; sem jamais destronar a música italiana, o wagnerismo introduziu em nossa música um espírito de modernidade e diversificação que lhe condicionou o desenvolvimento posterior.⁵⁰⁹

Entretanto, contradizendo a si mesmo, volta a ser condescendente com Carlos Gomes, ao falar de *Lo Schiavo*, cuja estréia é assunto que acompanha a narração do último baile do Império, na Ilha Fiscal, com o qual se confunde, em clima de nostalgia. O autor vale-se do texto de Ernesto Senna, publicado em *Rascunhos e perfis*, incluído entre os textos que estudamos, no primeiro capítulo,

⁵⁰⁹ MARTINS, op. cit., v. 4, p. 208.

que reproduz crítica de autor desconhecido, do *Jornal do Commercio*, referente à estréia da ópera.⁵¹⁰

Reitera que o julgamento favorável à ópera mantém-se até nossos dias, citando as palavras de “um especialista”, Luiz Heitor, que afirma ser a ópera “mais formosa que o gênio de Carlos Gomes produziu”.⁵¹¹

A partir deste ponto, não há referências aos derradeiros trabalhos do compositor, ou sobre o período final de sua vida, a não ser, no quinto volume, correspondente ao período entre 1897 e 1914, em que se encontra uma última menção ao seu nome, num texto que parece resumir tudo o que foi dito a seu respeito, reiterando alguns pontos nos quais o autor mais insistiu.

Assim, o anacronismo estético de Carlos Gomes, que Pedro II tentara inutilmente prevenir quando sugeriu mandá-lo estudar na Alemanha de Wagner e não na Itália de Verdi, não só era agora mais do que evidente, mas, ainda, permitia perceber com clareza o desperdício irreparável de um talento, sacrificado ao gosto do momento; Carlos Gomes era um pouco, pelo que representava na música, o que a Sé da Bahia representava na arquitetura, no urbanismo e até na ideologia religiosa, isto é, um monumento do passado, um obstáculo ao desenvolvimento.⁵¹²

Na página anterior, Wilson Martins referiu-se à campanha, iniciada em 1912, que durou 21 anos, pela demolição da Sé da Bahia, “em nome da ‘modernidade’ e do progresso”, contra o “passadismo” e o atraso. Essa “ideologia do progresso” havia encontrado a primeira manifestação nas obras modernizadoras do Rio de Janeiro (v. 5, p. 520).

⁵¹⁰ A crítica é favorável ao compositor e o que a diferencia, é a opção, declarada pelo autor, de analisar a obra de Carlos Gomes, no contexto italiano a que pertence, deixando de lado a “escola moderníssima” então em voga. Partes deste texto foram reproduzidas em várias obras posteriores. Cf. SENNA, Ernesto. Lo Schiavo. In: *Rascunhos e perfis: notas de um reporter*. Rio de Janeiro: Typ. Jornal do Commercio, 1909, p. 529-551.

⁵¹¹ Estas palavras encontram-se, em: AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 86-87.

⁵¹² MARTINS, op. cit., v. 5, p. 521.

É clara a analogia realizada pelo autor, entre Carlos Gomes e a Sé da Bahia, referindo-se a ambos como obstáculos a serem removidos, em nome do progresso. Esta imagem torna a conclusão ainda mais cruel, com o compositor, do que se poderia prever pelo conteúdo das afirmações anteriores. Torna-se emblemática também sua insistência, pela terceira vez, em enfatizar o erro da opção de Carlos Gomes pela Itália.

Wilson Martins deixa transparecer influências modernistas em alguns pontos, como quando dá valor especial à ópera *Joana de Flandres*, que continha alguns elementos de feição nativa, alertado por Luiz Heitor, ou busca auxílio de Mário de Andrade para falar da *Fosca*, ou ainda recorre a Luiz Heitor, para formar seu juízo sobre *Lo Schiavo*. Até mesmo suas primeiras palavras contrárias à ópera, como “gênero especificamente italiano”, poderiam ter conotações modernistas.

Entretanto, a submissão de Carlos Gomes ao veredicto desta “ideologia do progresso”, cujo nome o próprio autor atribui a Fernando da Rocha Peres, é anterior ao modernismo de 1922 e será até mesmo a ele antagônico, na segunda metade da década, quando os modernistas começarem a olhar nosso passado cultural com outros olhos. É pensamento que compactua com o processo da “regeneração”, implantado no Rio de Janeiro,⁵¹³ ao início do século XX, que culminou com a reurbanização de todo o centro da cidade, fato este aliás ao qual se refere o autor.

Os textos, de autores modernistas, empregados nos trechos referentes a Carlos Gomes, são todos posteriores ao período em que o compositor foi alvo do movimento. Não poderiam ser eles os responsáveis pelo antagonismo que o autor

⁵¹³ Ver SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 255. O autor estuda este processo com maior profundidade, em: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

demonstra, em relação do compositor. Resta uma razão que se evidencia ao longo do texto: seu comprometimento com o wagnerismo.

A valorização dada à *Fosca*, “uma ópera ‘wagneriana’” e a decepção do autor com a má acolhida das óperas de Wagner, no Rio de Janeiro, as quais, mesmo assim, introduziram “um espírito de modernidade e diversificação”, em nossa música, condicionando seu “desenvolvimento posterior”, não deixam dúvidas, mas ainda há mais um aspecto a ser lembrado.

Desde o momento em que narra a partida do compositor para a Itália, destaca que ele teria tido a opção de estudar na Alemanha, terra de Wagner, como era a vontade do Imperador. Este antigo argumento dos nossos wagnerianos do século XIX, modificado pelos modernistas que preferiam que Carlos Gomes tivesse permanecido no Brasil, volta a ser *Leitmotiv* de Wilson Martins, estando presente em três diferentes pontos de seu texto: na já mencionada partida para a Itália, na mudança estética do compositor, após a *Fosca* e no trecho que denominamos conclusão.

3.3 Epílogo

Em se tratando de Carlos Gomes, percebemos, nos textos que foram vistos, consideráveis mudanças de enfoque, metodologia – ou apenas maneiras de estudar – e até mesmo do objeto de estudo, em relação aos textos que foram abordados, no primeiro capítulo. Torna-se impositivo que separemos estes elementos, para melhor entender as mudanças processadas.

Se elegermos o enfoque como primeiro item, podemos distinguir a presença dominante de três vertentes principais: o modernismo, o wagnerismo e o nacionalismo, este último, com freqüência associado ao modernismo.

A visão modernista, que predomina entre os autores estudados, é a grande transformação verificada, embora não mais corresponda ao momento de maior tensão, quando se tornou notório o desgaste da imagem do compositor, nos primeiros anos do movimento. O que nossos textos transmitem já é outro estágio do pensamento modernista, tal qual se mostrou, ao final da década de 20, refletindo as mudanças de postura verificadas, nos mais recentes textos de Mário de Andrade, como vimos no capítulo anterior.

O compositor foi novamente integrado à história da música brasileira, passando a ocupar posição de destaque e, de acordo com Mário de Andrade, até teria sido seu fundador. Ocorre que, a partir deste líder, nem todas as proposições foram aceitas, assimiladas e passaram a ser aplicadas, automaticamente, nos textos dos demais seguidores do movimento.

Tal como Renato Almeida relutava em aceitar a nova condição de Carlos Gomes, como fundador da música brasileira, o compositor não se livrava de ocasionais restrições ao italianismo de sua música. Entretanto o legado modernista, nos textos estudados, tem grande importância.

Foi este ideal que impulsionou novos autores, como Luiz Heitor, a realizar trabalhos de tão alto nível, resultantes de infindáveis pesquisas que somente o amor à causa poderia justificar, associado, a bem da verdade, a sua inegável competência. O mesmo ideal levou Renato Almeida a tornar-se um respeitável folclorista, mesmo partindo de sua condição inicial de literato, e reformular inteiramente seu livro de história da música.

Mário de Andrade, por sua vez, modernista histórico, pressentido a proximidade da efeméride do centenário de Carlos Gomes, pôs-se a estudar, especialmente, uma de suas óperas que nada continha de nacional, comprovando o

valor da obra, apregoado desde sua composição, e deixando-nos uma contribuição definitiva, o ensaio, “Fosca”.

Diversos procedimentos caracterizam a presença do pensamento modernista; o mais forte deles é a valorização do folclore e das manifestações populares, do qual, a reformulação da segunda edição, da *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, é o exemplo mais emblemático.

Na música de Carlos Gomes, seu correspondente é a identificação de elementos de origem nacional, o que os autores antigos percebiam, intuitivamente, e mesmo Mário de Andrade, no *Ensaio*, ainda denominava *rúim exquisito*, vindo a identificá-los, com maior precisão, pouco depois. Luiz Heitor, nas antigas óperas brasileiras, procura identificar a presença de modinhas. Renato Almeida, sem poder contribuir na mesma direção, envereda por realçar o valor simbólico-patriótico, de trechos do *Guarani*.

Naquilo que é favorável ao compositor, os autores modernistas realçam qualidades reconhecidas, há muito tempo, como o melodismo e sua veia dramática, porém revelam o valor de obras antes quase ignoradas, como a *Fosca*. Propõem novos elementos a serem considerados, na avaliação, como a riqueza da elaboração temática e da ambientação, por exemplo, e até mesmo novos parâmetros de avaliação, como a similitude de procedimentos, com os motivos-condutores, de Wagner.

No que lhe é considerado desfavorável, ressalta-se o italianismo de sua música, tema recorrente entre diversos autores, tais como: Renato Almeida, Acquarone, Nogueira França e até mesmo, Fernando de Azevedo. Entre nós, este assunto nunca chegou a ser totalmente digerido e considerado atitude normal, do compositor, sobretudo por setores modernistas, inclusive de gerações vindouras.

Outro fator desfavorável é a manifesta desconfiança do valor de suas óperas que não alcançaram o sucesso popular, tanto no Brasil como na Itália. Este juízo, simplista, costuma ignorar a multiplicidade de fatores que interfere diretamente na recepção deste tipo de espetáculo, prejudicado ainda mais pela própria ausência de trabalhos musicais de natureza crítica, realizados por especialistas, que poderiam dar sustentação e segurança, às apreciações.

Por outro lado, as desconfianças podem ser resquícios, do primeiro modernismo, que ainda subsistem, como seria, provavelmente, o caso de Renato Almeida e até mesmo, por possível herança do primeiro, de Fernando de Azevedo, restringindo-nos aos autores estudados.

Se considerarmos ambas as vertentes, podemos perceber que o pensamento modernista, em seus diversos matizes, presentes nos textos do período, gerou conseqüências e ações que, no cômputo geral, tornaram-se um pouco mais favoráveis, que desfavoráveis, a Carlos Gomes.

O wagnerismo, ao contrário, sempre lhe foi desfavorável. Este é o caso de alguns autores, presentes no número especial da *Revista Brasileira de Música*, como Otávio Bevilacqua, porém o mais importante deles, é Wilson Martins. O autor, da monumental *História da Inteligência Brasileira*, não esconde suas reservas para com o compositor, o que poderia ser fruto do primeiro momento modernista, mas logo se revela um partidário de Wagner.

Insiste em argumentos antiquados e até surpreendentes, para sua condição cultural, que o remete aos tempos de Pedro II e seu desejo, de que Carlos Gomes fosse estudar, não na Itália, de Verdi, mas na Alemanha, de Wagner. Em seu estudo sobre as primeiras óperas de Carlos Gomes, Luiz Heitor revela-nos que, antes de partir para a Itália, Carlos Gomes já compunha à maneira italiana. Esta era, portanto,

a tendência natural do compositor, decorrente de sua própria formação e do meio, italianizado, em que viveu, no Rio de Janeiro. Ante esta verdade, aquela aspiração wagneriana tornar-se-ia inviável. Wilson Martins, porém, não vê quaisquer atenuantes e insiste em que o compositor errou, ao preferir a Itália, e este erro tornou-se imperdoável, condenando-o a juntar-se ao passado e não caminhar em direção ao futuro.

Se o wagnerismo quase não aparece, nos textos do século XIX que foram estudados, sua presença é agora mais efetiva, talvez devido à expansão da música de Wagner, verificada no Brasil, no primeiro quartel do século XX, como foi visto no capítulo anterior. A importância da obra de Wilson Martins, porém, dá relevo a sua opinião, chegando a ser mencionada, inclusive, em trabalhos biográficos de Carlos Gomes,⁵¹⁴ que não costumam buscar referências contrárias ao compositor.

Tal como o wagnerismo, o enfoque nacionalista, associado ao compositor, é antigo. Entretanto, em nossos textos, ele é fruto da oficialização do Centenário de Carlos Gomes, pelo Governo Federal, em 1936. Esta iniciativa foi responsável por alguns dos textos estudados, entre eles, o esboço biográfico, escrito por Renato Almeida, de 1937, no qual percebemos a aplicação efetiva do direcionamento nacionalista.

O que se torna preocupante, neste curto texto, é a eleição do *Guarani*, como única obra meritória do compositor, principalmente por sua associação patriótica. O *Guarani* permanece, “pouco importa” seu valor musical – é o que se pode ler nas entrelinhas – enquanto as demais óperas “envelheceram”, porque “não têm projeção fora da música”. Para os que pensam assim, o valor musical acaba importando menos que o valor patriótico. Por outro lado, tirando-se a importância do valor musical, não se estimula esta área do estudo, gerando danos em cadeia. Em

⁵¹⁴ Cf. GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém: SECULT, 1996, p. 16, 140, 147.

relação à música de Carlos Gomes, área que sempre se esmerou pela qualidade, em suas óperas, esta visão consegue ser-lhe tão prejudicial quanto o menosprezo da oposição wagneriana.

O alcance da oficialização dos festejos, de 1936, foi de tal grandeza, que o Governo Federal decretou, o dia do seu nascimento, 11 de julho, feriado em todo o território nacional, exclusivo para o ano do centenário. Luiz Heitor comenta que, nos espetáculos realizados nesse dia, “o entusiasmo popular atingiu o paroxismo”. No mesmo artigo, o autor narra a atuação governamental.

Reconhecendo, porém, que em um meio social de formação ainda precária, (...) é necessário fixar a atenção do povo sobre certos tipos padrões, que (...) devem encarnar a própria confiança nas forças da nacionalidade, (...) as nossas autoridades serviram-se de Carlos Gomes como de um símbolo, aproveitando-se do prestígio popular do seu nome e do caráter acessível de sua obra.⁵¹⁵

A metodologia empregada, ou simplesmente a maneira de abordar as obras musicais, na maioria dos textos, permaneceu tal como era antes, porém ocorreram algumas mudanças, de grande significado para a musicologia brasileira. Seus principais exemplos são os trabalhos de Mário de Andrade, “Fosca” e Luiz Heitor, “As primeiras óperas de Carlos Gomes”.

São estudos analíticos, pioneiros no Brasil, pela maneira em que os exemplos musicais são apresentados; não mais somente como “ilustrações” dos trechos comentados, mas como representações de elementos estruturais sonoros, identificados e classificados através da análise, que exercem funções determinadas na estrutura da obra musical.

Foi também ampliado o universo musical estudado, até então restrito às óperas italianas do compositor. O principal exemplo é, novamente, o ensaio de

⁵¹⁵ AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 153.

Luiz Heitor, sobre as primeiras óperas, compostas no Brasil, trazendo à luz parcela ainda quase desconhecida, da obra de Carlos Gomes. Outros setores desta obra, que se encontravam nas mesmas condições, são também abordados, no mesmo número da *Revista Brasileira de Música*.

Resta vermos alguns desdobramentos imediatos, envolvendo obras e autores que estudamos. Em 1950, Luiz Heitor publicou *Música e Músicos do Brasil*,⁵¹⁶ livro que reproduz seus textos, já publicados, no número especial da *Revista Brasileira de Música*, dedicado a Carlos Gomes, que estudamos. Entre eles, destaca-se o ensaio sobre as primeiras óperas do compositor, ainda compostas no Brasil. Alguns anos mais tarde, em 1956, o mesmo autor publicou *150 Anos de Música no Brasil*, livro que traz importante capítulo sobre Carlos Gomes.⁵¹⁷

Os dois livros de Luiz Heitor, que consideramos como uma unidade, *Pequena História da Música*, de Mário de Andrade e *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, estes dois compreendidos em nosso estudo, por inteiro, constituem como que uma trindade que irá servir de referencial para todos os autores seguintes, que se dedicaram ao estudo da música brasileira.

⁵¹⁶ AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

⁵¹⁷ AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. Antonio Carlos Gomes no Brasil e na Itália. In: _____. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 73-89.

CONCLUSÃO

*“O sentimento de humanidade vencerá
talvez um dia o preconceito das pátrias restritas”.*

Mário de Andrade

CONCLUSÃO

Nosso trabalho almejou ser uma das possíveis respostas ao chamado do musicólogo brasileiro Antônio Alexandre Bispo, realizado nos anos 80, embora não seja um estudo específico, do século XIX, mas de um personagem que ali viveu e cuja memória, esteve sujeita aos mesmos efeitos, por ele denunciados.

O desenvolvimento da investigação musicológica específica do século XIX no Brasil (...) parece ser, entretanto, prejudicado por traços de um certo mal-estar, resíduos de uma atitude negativa, a qual foi fomentada pelos ideais reformadores de um passado recente. Urge assumir uma posição livre de julgamentos prévios de valor estético perante a problemática musical dessa fase da história brasileira, possibilitando, assim, o estudo mais objetivo dos fatos históricos e a reflexão mais produtiva sobre os valores próprios da expressão musical do homem brasileiro desse período. Re-valorizar significa, neste contexto, tentar neutralizar os efeitos do processo de desvalorização estética experimentado pela herança musical do passado, na primeira metade do século XX.⁵¹⁸

Efeito análogo, sofreram diversos “processos culturais relevantes”, anteriores a 1922, fenômeno assim denunciado: “Boa parte da crítica e das histórias culturais e literárias produzidas, desde então, construíram modelos de interpretação, periodizaram, releeram o passado cultural do país, enfim, com as lentes do movimento de 1922”. O mesmo autor denuncia que, um dos efeitos deste processo, foi a exclusão de um grande universo que “não se enquadrava nos cânones de 1922”.⁵¹⁹

As “lentes” modernistas – também nós utilizamos esta denominação, referindo-nos somente ao grupo de 22, ao longo do trabalho – são agentes do processo referido por Bispo, embora tenha relutado em dar nomes, as quais nos

⁵¹⁸ BISPO, Antonio Alexandre. O Século XIX na Pesquisa Histórico-Musical Brasileira: Necessidade de sua Reconsideração. *Revista de Música Latino Americana*, Austin, v. 2, n. 1, Spring/Summer 1981, p. 131.

⁵¹⁹ HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 290.

legaram a visão preconcebida do passado recente, ali denunciada, que nós, ainda imersos na herança modernista, sentíamos dificuldade de perceber e somente agora, principiamos a fazê-lo.

Durante nossa pesquisa, deparamo-nos com inúmeras coincidências, em relação a pensamentos modernistas, porém muito anteriores, que poderiam ser atribuídas aos que o historiador, acima mencionado, denominou “antigos modernistas”. A mais remota delas, de 1857, é um verdadeiro pensamento modernista que defende o direito de possuímos música com características brasileiras, o que será bandeira do movimento, 70 anos mais tarde.

A música não é absolutamente a mesma em todas as nações: sujeita às grandes regras da arte, ela se modifica no estilo e no gosto em cada nação, segundo as inspirações da natureza do país, os costumes, a índole e as tendências do povo.⁵²⁰

Outro exemplo, da autoria de um verdadeiro “antigo modernista”, o célebre crítico literário José Veríssimo, que também era grande admirador de Carlos Gomes, estando também presente, em nosso primeiro capítulo. Referindo-se à existência ou não de arte nacional, antecipa posição do grupo modernista, inclusive nas restrições a Carlos Gomes. O texto é de 1883.

Está claro que dependendo a existência de uma arte nacional da existência de uma corrente de tradições históricas, literárias, étnicas, artísticas, que todas concorram para alimentar o sentimento estético, não pode existir no Brasil uma arte brasileira. Possuímos alguns grandes artistas de que nos podemos orgulhar como Carlos Gomes na música, Victor Meireles (sic) e Pedro Américo na pintura, Bernardelli na estatuária, mas não temos arte, porque esses todos são ou italianos ou franceses, conforme as escolas em que estudaram e as tendências do seu espírito.⁵²¹

⁵²⁰ CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925). Milano: Fratelli Riccioni, 1926, p. 202. O texto integra o programa da Academia de Ópera Nacional.

⁵²¹ VERÍSSIMO, José. *Teoria, Crítica e História Literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1977, p. 245.

O mesmo autor, em sua *História da Literatura Brasileira* (1916), já havia denominado de *modernismo*, o “movimento sociocultural de idéias e reivindicações” que envolvia numerosos intelectuais brasileiros, desde cerca de 1870.⁵²² Entretanto este movimento foi relegado e até mesmo esquecido, após a chegada do grupo hegemônico, com o aparato que realizou a Semana de 22. São sintomáticas as palavras de um estudioso deste período, referindo-se ao grupo anterior: “Mas não seria essa a corrente que vingaria”.⁵²³

Com Carlos Gomes ocorreu um processo bem mais explosivo, porém sua imagem sofreu o efeito das lentes modernistas, talvez ainda em maior proporção. Vimos, no primeiro capítulo, a importância que alcançou junto aos intelectuais brasileiros – leiam-se literatos – tornando-se o mais festejado dos artistas brasileiros, pelos literatos de seu tempo, e talvez, de toda a nossa história. Tal foi o alcance de sua glória que esta chegou até o povo, transformando-se em popularidade que envolvia todas as camadas sociais, do país inteiro.

Essa popularidade nunca foi ameaçada, a não ser em nossos dias, pela comunicação de massas. Sempre que, não nas esferas populares é verdade, algum perigo rondava sua imagem, um acontecimento, ou efeméride, vinha em seu socorro, restabelecendo a ordem das coisas. 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 as comemorações do seu 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.

⁵²² HARDMAN, op. cit., p. 290.

⁵²³ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 238.

Carlos Gomes, mais que ninguém, tinha seu nome associado aos literatos do século XIX; no momento em que o modernismo, movimento liderado por literatos, decidiu combater seus antecessores, o compositor, com eles identificado, tornou-se um alvo privilegiado. O alcance deste ataque, porém, teve muito maior significado, que as fronteiras da vida literária poderiam conter. Carlos Gomes era o maior nome do passado cultural brasileiro, verdadeiro símbolo deste passado; combatê-lo, significava combater todo o passado, contra o qual se insurgiram os modernistas.

Entretanto, ao contrário dos literatos do passado que lograram disseminar a imagem do compositor entre o povo – para isso também contaram com muito mais tempo – os literatos modernistas, representantes de um movimento de origem elitista, que partiu de um grande evento dirigido à elite paulistana, não conseguiram afetar a popularidade de Carlos Gomes.

Porém sua ação foi eficaz, entre a intelectualidade brasileira, transmitindo às gerações futuras seu julgamento, segundo sua ótica, tal como o fizeram, com as obras e intelectuais que os precederam. Por outro lado, vimos também, no segundo capítulo, que se distendeu a tensão dirigida ao compositor e, ainda durante os anos 20, ele foi reabilitado e integrado, com posição destacada, entre nossos compositores. Entretanto esta era a posição pessoal de Mário de Andrade, o maior líder da vertente musical do movimento, posição que não foi acompanhada, *in totum*, por todos os membros do grupo – a esta altura, completamente dividido – e seus seguidores.

De forma análoga com o acontecido anteriormente, em outras áreas da cultura, eclipsadas pelo que ocorreu durante a Semana de 22, a distensão verificada em relação a Carlos Gomes, durante os anos seguintes, não teve a mesma repercussão que os acontecimentos da Semana e fora da área de alcance dos textos musicais de Mário de Andrade, esta distensão passou despercebida. A

partir disto, pode-se dizer que, tanto os acontecimentos anteriores, quanto os posteriores, foram obscurecidos pelo grande brilho e visibilidade da Semana de Arte Moderna.

Fora da área musical que tem sua própria ótica e é alcançada, quase que exclusivamente, por textos que lhe são dirigidos, um dos mais emblemáticos subprodutos da Semana, daqueles que mais foram utilizados para identificá-la, passou a ser o artigo, de Oswald de Andrade, publicado na véspera do evento, “Carlos Gomes *versus* Villa-Lobos”, que começa assim: “Carlos Gomes é horrível.” Ele é citado, pelo menos em parte, na maioria das publicações que se referem ao modernismo, as quais já devem estar pela ordem de várias centenas.

Tal como ocorreu em outras áreas, novamente é a visão modernista que se impõe – neste caso, a visão pessoal de um dos modernistas – que é passada adiante, de forma irresponsável, dando à imagem do compositor forte significado pejorativo. Toda a distensão verificada, nos anos seguintes, nunca chegou a ter o mesmo alcance e nem conseguiu refrear os efeitos danosos, já em curso, que se tornaram, então, irreparáveis.

Ao contrário de diversos países, onde a crítica de arte é feita por especialistas, em se tratando de Carlos Gomes, o que lhe foi mais nocivo não partiu de músico algum, ou de crítico especializado. A maioria das pessoas comuns não costuma questionar a credibilidade de fatos que passaram pelo crivo da história, tomando-os como verdade. Tampouco se tem consciência de que foi apenas uma manifestação pontual, que poderia não corresponder ao pensamento dos demais modernistas, mas é o que vingou, utilizando a mesma expressão já citada.

A historiografia musical e os textos específicos desta área foram mais sensíveis ao processo de distensão, graças à projeção de Mário de Andrade neste meio, como foi visto, no terceiro capítulo. Mesmo assim, o compositor não conseguiu livrar-se de certas pechas, como o propalado “italianismo” de sua música, que na verdade é anterior ao modernismo, mas com ele ganhou significado pejorativo e assim foi passado adiante.

Os arautos deste tema nunca levaram em conta, que Carlos Gomes viveu metade da sua vida, na Itália, onde não poderia ter sido aceito, a não ser, compondo à maneira daquele país, o que, aliás, sempre ocorreu com compositores que foram viver em países estrangeiros, de forte tradição musical própria, ao longo da história.

Alguns importantes autores estrangeiros, que viveram entre nós, mesmo que temporariamente, e conseguiram ver a questão com o distanciamento necessário, o que o modernismo, associado ao nacionalismo, não nos permitia, alertaram-nos sobre a estranheza deste pensamento.

Não se compreende, aliás, por que o compositor, homem do seu tempo e de fortes convicções nacionais, não teria tido o direito de exprimir essas convicções na melhor linguagem musical que conhecia: a de Verdi.⁵²⁴

Um deles, o musicólogo Curt Lange, foi ainda mais persuasivo, dando-nos motivos para vermos, com naturalidade, a opção estética do compositor.

A estética desse tempo era outra; a universalidade da ópera, cobrindo o mundo civilizado, era uma só, aceita por todos; e Carlos Gomes, estabelecido na Meca operística do Ocidente, já nutrido no Brasil, desde o estudo da partitura de *O Trovador*, até as suas experiências práticas com a ópera italiana no Rio, e posteriormente com as representações que viveu e assimilou avidamente em Milão, não podia, nem pretendia fugir delas, ou modificá-las segundo concepções que não nasceram na sua cabeça. Existia uma só meta: integrar-se no movimento presidido soberanamente por Verdi, vencer e ganhar consideração pública.⁵²⁵

⁵²⁴ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968, p. 234.

⁵²⁵ LANGE, Francisco Curt. A música erudita na Regência e no Império. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969, v. 3, p. 403.

A depreciação das óperas desconhecidas, ou que não alcançaram sucesso popular e o enaltecimento exclusivo do *Guarany*, é outra herança, de diferente setor modernista, de forte tendência nacionalista. Esta corrente de pensamento enfatiza o valor patriótico das óperas, em detrimento de seu valor musical e acaba sendo tão prejudicial ao compositor, quanto a oposição que lhe é feita pelos wagnerianos. A mais nefasta consequência desta corrente é o desestímulo, ao estudo musical, das óperas não patrióticas, assunto para nossas palavras finais.

O wagnerismo, quase imperceptível nos textos estudados no primeiro capítulo, mostra-se presente, como um dos possíveis fatores que agiram em conjunto com o modernismo, na mesma direção, quando o propósito era atingir Carlos Gomes, durante os embates da Semana. Surpreendente, porém, é sua longevidade, surgindo renovado e forte, nos textos do terceiro capítulo.

Deve-se a ele, mais que ao modernismo, o maior contraste presente em nosso trabalho, distância de tempo, espaço e conceitos, envolvendo a glória vivida pelo compositor, em seu tempo, retratada no primeiro capítulo, e a condição de “monumento do passado”, obstáculo a ser removido, que adquire, no livro de Wilson Martins,⁵²⁶ escrito a menos de 50 anos, comentado ao final do terceiro capítulo.

O segundo personagem principal do nosso trabalho é Mário de Andrade. Na altura da Semana de Arte Moderna, seu contato, com a bibliografia sobre Carlos Gomes, era pequeno, como foi visto. Neste momento, seu maior interesse, ao que parece, dirigia-se à música de Wagner. Durante aquele período conflituoso, como era de seu feitio, não participou de nenhum episódio polêmico, envolvendo o nome de Carlos Gomes, mas não resistiu em replicar o terrível artigo de Menotti Del Picchia, “Matemos Peri!”

⁵²⁶ MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix; Edusp, v. 5, 1977-78, p. 521. Em seu texto, o autor cria analogia entre a Sé da Bahia, igreja antiga que foi demolida, no começo do século XX, em nome da modernização da cidade, e Carlos Gomes que, tal como a igreja, era “um monumento do passado, um obstáculo ao desenvolvimento”.

Pouco depois, em *Klaxon*, colocou-se contrário a Carlos Gomes, de maneira mais incisiva, porém, nos anos seguintes, foi aceitando melhor o compositor e buscando, em sua música, que aparentava conhecer melhor, a cada dia, indícios de brasilidade. Seu crescente envolvimento com a cultura popular levou-o a encontrar soluções próprias e assim, afastar-se, cada vez mais, do grupo modernista que por sinal, as diferentes tendências políticas, dentro do grupo, já haviam logrado separar.

Mário foi o responsável pela presteza com que as idéias modernistas chegaram até à música. Dele partiu também a reformulação desta, na busca de um caminho próprio para a música brasileira. Encontrou-o, no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, propondo aos nossos músicos o novo caminho que será por eles seguido, a partir de então, tornando-se assim, a voz mais ouvida de nossa história da música, até os dias de hoje.

Carlos Gomes tornou-se um dos nomes sempre citados, por Mário, na sua imensa produção de escritor, sem importar tanto o assunto tratado. Se no *Ensaio*, ainda não havia identificado, com clareza, os vagos elementos brasileiros presentes na música do compositor, no *Compendio de Historia da Musica*, encerrando a década de 20, realiza um esforço de análise e retórica para demonstrá-los.

Nesta mesma obra, Mário combate a irreverência ao compositor, dirigindo-se, provavelmente, a seus colegas modernistas, porém, esta atitude chega tarde para impedir o dano já causado por Oswald de Andrade. Também dá, a Carlos Gomes, a condição de fundador da música brasileira, condição esta que os modernistas, inclusive o próprio Mário, tanto lamentaram que o compositor perdesse a oportunidade de alcançá-la, indo para a Itália.

A admiração de Mário de Andrade por Carlos Gomes, expressa em muitos textos, de forma persistente, a partir do fim da década de 20, foi percebida por aqueles que acompanhavam seus textos, sobretudo no âmbito musical, porém o

efeito, causado pela Semana de Arte Moderna, alastrou-se pela cultura brasileira adentro, atingindo muitas outras vítimas, menos notáveis que o compositor, mas também importantes para a cultura brasileira.

O que fazer com a música de Carlos Gomes, é pergunta que o próprio Mário de Andrade poderia responder-nos, quando, na remota revista *Ariel*, de 1924, realizava a comparação, entre o compositor norte-americano Mac Dowell e Carlos Gomes, concluindo que nosso compositor não ficava atrás “nem na importância histórica nem no valor estritamente musical de criação”.⁵²⁷

Creemos que devemos buscar conhecer o “valor estritamente musical de criação”, da obra de Carlos Gomes, livrando-a dos liames de todos os prejuízos extra-musicais que tanto a envolveram, para o bem ou para o mal. Tudo aquilo que dificultou a aceitação plena do compositor, pelos modernistas e seus seguidores, ou por nós mesmos, expostos a sua herança, deve ser abolido, em busca de um novo tipo de conhecimento.

Felizmente começam a surgir estudos musicais desta natureza,⁵²⁸ mas são ainda poucos os pesquisadores que se aventuram nesta área. O estudo da história e recepção de suas obras esbarra na dificuldade de ter vivido, em dois países, distantes entre si. É também possível que o efeito, denunciado por Alexandre Bispo, ao início, identificado por nós como modernismo e outros “ismos”, ainda persista e não transmita segurança a novos pesquisadores.

O motivo que mais controvérsia sempre lhe causou, ao longo da história, foi sua ida para a Itália, tornando-se cidadão de dois mundos, mas infelizmente dois

⁵²⁷ ANDRADE, Mário de (pseudônimo: FLORESTAN). A situação musical no Brasil. *Ariel*: Revista de Cultura Musical. São Paulo, n. 9, jun. 1924, p. 316.

⁵²⁸ Ver: NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodramma*: Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.
VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Condor de Antônio Carlos Gomes*: uma análise de sua história e música. Bauru: EDUSC, 2003.

mundos desiguais, em diferentes níveis de desenvolvimento, que não o vêm da mesma forma. Mesmo crendo que seja possível existir isenção na pesquisa, os interesses nacionais também existem e são reais, não podem ser ignorados.

Por esta razão, não podemos transferir aos pesquisadores italianos a responsabilidade pelo estudo de Carlos Gomes. Se o fizerem, serão muito bem-vindos, mas compete a nós, brasileiros, esta tarefa. Para principiarmos, nunca devemos esquecer que seu contexto é italiano e neste contexto, sua música necessita ser vista e com ele comparado. Não nos esqueçamos das palavras de Luiz Heitor:

Temos, pois, de ajustar a objetiva às dimensões do quadro a focalizar. Temos de considerar Carlos Gomes na escola de ópera italiana do século XIX. E, mau grado os esforços da musicologia italiana contemporânea, temos de considerá-lo como a única figura notável, superiormente inspirada, que a ópera peninsular nos apresenta, na geração que medeia entre Verdi e o aparecimento do Verismo.⁵²⁹

Da mesma forma que tivemos prejuízos por sua música italiana, os italianos poderiam, muito bem, não aceitá-lo plenamente, por seu nascimento brasileiro. Haver alcançado a glória, em outro país, mantendo fortes laços com seu país de origem, custou-lhe esta condição dúbia, intermediária, que para nós, porém, pouco importa. Carlos Gomes, tal como no seu tempo, ainda é uma glória nacional.

⁵²⁹ AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 156.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

- A. C. Carlos Gomes e o “Salvator Rosa”. *Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 22, p. 173-174, ago. 1880.
- ACQUARONE, F. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Paulo de Azevedo, [s.d.].
- ALMEIDA, Renato. A música no Brasil, no século XIX. *America Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 9 a 12, ano I, 1922.
- _____. *Historia da Musica Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.
- _____. *Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.
- _____. *História da Música Brasileira*. 2. ed. cor. e aum. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.
- ALVES, Antonio de Castro. A Minha Irman Adelaide. In: *Obras completas de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921, v. 1, p. 266-268.
- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970.
- AMARAL, Leopoldo. Carlos Gomes e André Rebouças: Guarany, Fosca e Salvator Rosa. *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes*, Campinas: n. 19, p. 99-109, set. 1908.
- AMARAL, Tancredo do. *A historia de São Paulo ensinada pela biographia de seus vultos mais notaveis*. Rio de Janeiro: Alves & C., 1895.
- AMPHION. Lisboa, n. 18, ano 10, 3. série, set. 1896.
- ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL: Catálogo de jornais e revistas do Rio de Janeiro (1808-1889). Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, v. 85, 1965.
- ANDRADE, Mário de. Música brasileira. *Correio Musical Brasileiro*, São Paulo, n. 4, p. 5-6, 1a 15 jun. 1921.
- _____. A vingança de Scarlatti. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, n. 3, dez. 1923, p. 91-95.
- _____. (pseudônimo: FLORESTAN). A situação musical no Brasil. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, n. 9, jun. 1924, p. 315-318.
- _____. (pseudônimo: FLORESTAN). Companhias Nacionais. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, n. 11, ago. 1924, p. 383-386.
- _____. *Compendio de Historia da Musica*. São Paulo: Chiarato, 1929.
- _____. *Compendio de Historia da Musica*. 2. ed. São Paulo: [Musical Brasileira], 1933.
- _____. *Compendio de Historia da Musica*. 3. ed. São Paulo: L. G. Miranda, 1936.
- _____. Fosca. *Revista Brasileira de Musica*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Musica; Universidade do Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 251-263, jul. 1936.
- _____. *Obra Imatura*. São Paulo: Martins, [1960]. (obras Completas de Mário de Andrade).
- _____. *Macunaíma: O Herói sem nenhum caráter*. 3. ed. São Paulo: Martins, [1962]. (Obras Completas de Mário de Andrade).
- _____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. O artista e o artesão. In: _____. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975, p. 11-33.
- _____. Romantismo musical. In: _____. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975, p. 35-66.
- _____. *Os filhos da Candinha*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.
- _____. *Música, doce Música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.
- _____. Pianolatria. *Klaxon: mensário de arte moderna*. São Paulo: Martins; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, n. 1, p. 8, 1976. Edição fac-similar.

- _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____. *Pequena História da Música*. 8. ed. São Paulo: Martins, 1977.
- _____. O Movimento Modernista. In: _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978, p. 231-255.
- _____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. (Obras Completas de Mário de Andrade, XVIII).
- _____. *Namoros com a medicina*. 4. ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- _____. *A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- _____. O Aleijadinho. In: _____. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- _____. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEBUSP/Edusp, 1989.
- _____. Os compositores e a Língua Nacional. In: _____. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. (Obras de Mário de Andrade, 11).
- _____. Evolução social da música no Brasil. In: _____. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 11-31. (Obras de Mário de Andrade, 11).
- _____. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento; Giordano, 1993.
- _____. *Música e Jornalismo: Diário de São Paulo*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.
- _____. Carlos Gomes e Villa Lobos. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 88, n. 2, p. 86-89, mar/abril 1994.
- _____. O maior músico. In: COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 29-33.
- _____. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Senac, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. In: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*, Documentação. São Paulo: IEB, 1972, p. 208-216.
- _____. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: MEC, 1972. (Obras Completas de Oswald de Andrade, 6)
- _____. *Poesias Reunidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (Obras Completas de Oswald de Andrade, 7).
- _____. *Ponta de Lança: Polêmica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (Obras Completas de Oswald de Andrade, 5).
- _____. *Telefonema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1974. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- _____. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, n. 1, maio 1928, p. 3, 7. São Paulo: Abril; Metal Leve, 1975. Edição fac-similar.
- _____. *Os Dentes do Dragão: Entrevistas*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

- _____. Glórias de Praça Pública. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 73-75.
- _____. *Um homem sem profissão: Sob as ordens de mamãe (Memórias e Confissões)*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].
- ARANHA, Graça. *A Estética da Vida*. Rio de Janeiro: Garnier, [s.d.].
- _____. A Emoção Estética na Arte Moderna. In: AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 266-274.
- ASSIS, Machado de. *Melhores Crônicas*. São Paulo: Global, 2003, p. 206-209.
- AZA-NEGRA. Recife, 4 jun. 1882. In: BOCCANERA, Sílio. *Um Artista Brasileiro*. Bahia: Typ. Bahiana, de Cincinnato Melchiades, 1913, p. 83-88.
- AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura Brasileira*. 5. ed. rev. e amp. São Paulo: Melhoramentos; Editora da USP, 1971. (Obras Completas de Fernando de Azevedo, XIII).
- AZEVEDO, José Affonso Mendonça. *Vida e obra de Salvador de Mendonça*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1971.
- AZEVEDO, José Eustachio. O Piano de Carlos Gomes. In: *Bellas Artes: Palestras Litterarias*. Belem: Livraria Carioca Editora, [s.d.], p. 77-82.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- _____. As primeiras óperas de Carlos Gomes: A Noite do Castelo (1861). Joana de Flandres (1863). In: _____. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 158-202.
- _____. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Instituto Nacional do Livro, 1952.
- _____. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. Antonio Carlos Gomes no Brasil e na Itália. In: _____. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 73-89.
- _____. Antonio Carlos Gomes no Brasil e na Itália. In: _____. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 73-89.
- BARRETO, Tobias. A. Carlos Gomes. In: BOCCANERA, Sílio. *Um Artista Brasileiro*. Bahia: Typ. Bahiana, de Cincinnato Melchiades, 1913, p. 97-101.
- BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A Ilustração Brasileira e a Idéia de Universidade*. São Paulo: Convívio; EDUSP, 1986.
- BASTOS, Alfredo. Salvador Rosa. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: ano 2, v. 5, p. 224-236, jul. set. 1880.
- BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de (Org.). *Brasil: 1º tempo modernista, Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.
- BATISTA, Marta Rossetti (Org.). *Mário de Andrade: Cartas à Anita Malffati*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- BISPO, Antonio Alexandre. O Século XIX na Pesquisa Histórico-Musical Brasileira: Necessidade de sua Reconsideração. *Latin American Music Review*, Austin, v. 2, n. 1, Spring/Summer 1981, p. 130-142.
- _____. Tendências e Perspectivas da Musicologia no Brasil. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, n. 1, 1983, p. 13-52.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Nendeln, Liechtenstein: Kraus-Thompson, 1969. Edição fac-similar.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Ex Libris, 1995.

- _____. (Org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *A Bahia a Carlos Gomes: 1879 a 1896*. Bahia: Litho-typ. V. Oliveira & Cia, 1904.
- _____. *Um Artista Brasileiro*. Bahia: Typ. Bahiana, de Cincinnato Melchiades, 1913.
- BOSI, Alfredo. *Imagens do Romantismo no Brasil*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 239-256.
- BRITO, Jolumá (João Baptista de Sá). *Carlos Gomes: O Tônico de Campinas*. São Paulo: Liv. Edit. Record, 1936.
- BRITO, Mário da Silva. *Panorama da Poesia Brasileira: O Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959, v. 6.
- _____. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- _____. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. *Uma Poética da Radicalidade*. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. xi-lxi. (Obras Completas de Oswald de Andrade, 7).
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- _____. *Prosa e Ficção do Romantismo*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 157-165.
- CARVALHO, Itala Gomes Vaz de. *A Vida de Carlos Gomes*. 2. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1937.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- CERQUERA, Paulo de Oliveira Castro. *Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo: Editora Guia Fiscal, 1954.
- CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades: O jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- CHIAFFARELLI, Luigi. *Carlos Gomes*. São Paulo: Duprat & Comp., 1909.
- COELHO, Geraldo Mártires. *O Brilho da Supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- _____. *O Gênio da Floresta: O Guarany e a Ópera de Lisboa*. Belém: Agir; Prefeitura de Belém, 1996.
- COLI Jr., Jorge Sidney. *Mário de Andrade: Introdução ao Pensamento Musical*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: IEB – USP, n. 12, 1972, p. 111-136.
- COLI, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- _____. *Carlos Gomes e Villa-Lobos*. In: _____. *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2003, p. 101-131.
- COSTA, Oswaldo (pseudônimo: TAMANDARÉ). *Moquém: Hors d'oeuvre*. *Revista de Antropofagia*, 2. denteção, n. 5, In: *Diário de S. Paulo*, 14 abril 1929, p. 6. São Paulo: Abril; Metal Leve, 1975. Edição fac-similar.

- DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Versão italiana de Laura Dallapicola. Firenze: La Nuova Italia, 1990. Original alemão.
- DOSSE, François. *La apuesta biográfica: escribir una vida*. Trad. Josep Aguado, Concha Miñana. València: Universitat de València, 2007. Original francês.
- DUPRAT, Régis. Análise, Musicologia, Positivismo. *Revista Música*, São Paulo: Depto. de Música da ECA-USP, v. 7, 1996.
- EHRARD, Jean; PALMADE, Guy. *L'Histoire*. Paris: Armand Colin, 1964.
- Enciclopédia da LITERATURA BRASILEIRA. 2. ed. rev. ampl. atual. il. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001.
- DUPRAT, Régis. Análise, Musicologia, Positivismo. *Revista Música*, São Paulo: Depto. de Música da ECA-USP, v. 7, 1996, p. 47-58.
- EVOLUÇÃO. A. Carlos Gomes. Rio de Janeiro: jul. 1880, Typ. Central.
- FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FONSECA, Edmur. Mário de Andrade e os mineiros: um depoimento. In: SILVA, Lúcia Neiza Pereira da (Org.). *Mário universal paulista: algumas polaridades*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997, p. 19-43.
- FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versão espanhola de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. 3. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2000. Original italiano.
- GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.
- GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém: SECULT, 1996.
- GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
- GUANABARINO, Oscar. *Folhetins sobre a opera Fosca de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Typ. Primeiro de Janeiro, 1880.
- _____. Delírio Intelectual. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 291-298.
- GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. A. *Carlos Gomes: Perfil biographico*. Rio de Janeiro: Typ. Perseverança, 1870.
- HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 289-305.
- JUSTA, José Lino da. *Discurso pronunciado pelo Dr. José Lino da Justa: orador official do "Centro Litterario", na sessão funebre consagrada a Carlos Gomes*. Fortaleza: Typ. Studart, 1896.
- KOIFMAN, Georgina (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- LANGE, Francisco Curt. A música erudita na Regência e no Império. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969, v. 3, p. 369-409.
- LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1944.
- _____. *Urupês*. 24. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

- _____. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec; Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.
- _____. Mário de Andrade no Diário Nacional. In: ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 15-20.
- MACHADO, António de Alcântara. Um Poeta e um Prosador. *Revista de Antropofagia*, n. 5, set. 1928, p. 4. São Paulo: Abril; Metal Leve, 1975. Edição fac-similar.
- MARIZ, Vasco. *Dicionário Bio-Bibliográfico Musical: Brasileiro e Internacional*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1948.
- _____. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.
- _____. *Vida musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- _____. *História da Música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1976-1979. 7 v.
- MARQUES, Gabriel. *O homem da cabeça de leão: Carlos Gomes, suas músicas, seus amores*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1971.
- MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A Música no Brasil: Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da Republica*. Bahia: Typ. de S. Joaquim, 1908.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. rev. aum. e atual. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- MENEZES FILHO, A. F. Cardoso de. Carlos Gomes. *O Album*, Rio de Janeiro: n. 1, p. 2-3, jan. 1893.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001.
- MORAES, Rubens Borba de. Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna. In: AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 293-310.
- MORAES FILHO, Alexandre José de Mello. *Artistas do meu tempo*. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, 1905, p. 81-116.
- MORAIS, neto, Prudente de. História da Música Brasileira – Renato Almeida – Almeida – Livraria Briguiet – Rio, 1926. *Revista do Brasil* (segunda fase), Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 15 set. 1926, p. 29.
- NASCIMENTO, Luiz do. *História da Imprensa de Pernambuco: 1821-1954*. Recife: Editora Universitária – UFPE, 1972, v. 6.
- NELLO VETRO, Gaspere. *Antonio Carlos Gomes: Il Guarany*. Parma: Collezione di “Malacoda”, 1996.
- NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da Correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. São Paulo, 2003. 362 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodramma: Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 9. reimp., 5. ed. São Paulo: Brasiliense.
- PENALVA, José. *Carlos Gomes, o Compositor*. Campinas: Papyrus, 1986.
- _____. Verdi e Carlos Gomes. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 109, p. 89-104, jan. 1996.

- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- PEREIRA, Gisete de Aguiar Coelho. *Ernani Braga: vida e obra*. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco; Departamento de Cultura, 1986.
- PICCHIA, Menotti Del. *A Longa viagem, 2ª etapa: da Revolução modernista à Revolução de 1930*. São Paulo: Martins; Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- _____. *O Gedeão do modernismo: 1920-22*. Int. sel. e org. Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983.
- PRADO, Paulo. Brecheret. In: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, Documentação*. São Paulo: IEB, 1972, p. 86-90.
- _____. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Carlos Augusto Calil (Org.). 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaúma*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1974.
- REAL ACADEMIA DE AMADORES DE MUSICA: Homenagem à memória de Carlos Gomes. Lisboa: Typ. da Cia. Nacional Editora, 1897.
- REBOUÇAS, André. *Notas biográficas: Carlos Gomes. Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1-3, jan. 1879; n. 2, p. 3, jan. 1879; n. 3, p. 2-3, jan. 1879; n. 4, p. 2-3, jan. 1879; n. 5, p. 2-3, fev. 1879; n. 6, p. 2-3, fev. 1879; n. 7, p. 2, fev. 1879; n. 8, p. 2-3, fev. 1879; n. 9, p. 2-3, mar. 1879; n. 10, p. 2-4, mar. 1879; n. 11, p. 2-3, mar. 1879; n. 12, p. 3-4, mar. 1879; n. 13, p. 3-4, mar. 1879; n. 14, p. 2-4, abr. 1879; n. 15, p. 3-4, abr. 1879; n. 16, p. 3-5, abr. 1879, n. 17, p. 3-4, abr. 1879; n. 18, p. 3-4, maio 1879; n. 19, p. 3-4, maio 1879; n. 20, 3-4, maio 1879, n. 21, p. 3-4, maio 1879; n. 22, p. 3-4, maio 1879; n. 23, p. 3-4, jun. 1879; n. 24, p. 3-4, jun. 1879; n. 25, p. 3-4, jun. 1879; n. 26, p. 3-4, jun. 1879; n. 27, p. 3-4, jul. 1879.
- _____. *Ephemerides de Carlos Gomes: Notas para o Taunay. Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 73, parte II, 1910, p. 75-86.
- _____. *Diário e notas autobiográficas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo: Abril; Metal Leve, 1975. Edição fac-similar.
- REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música; Universidade do Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, jul. 1936.
- REVISTA DO GREMIO LITERARIO DA BAHIA. Salvador: Artes Gráficas, 1988. Edição fac-similar.
- RODRIGUES, Lutero. *Pedro Malazarte, uma Ópera Modernista. Brasiliana*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n. 26, dez. 2007, p. 14-15.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980, v. 2.
- SALGADO, Plínio. A Língua Tupy. *Revista de Antropofagia*, n. 1, maio 1928, p. 5-6. São Paulo: Abril; Metal Leve, 1975. Edição fac-similar.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Das Razões do Modernismo*. Brasília: Editora Brasília, 1974.
- SALLES, Vicente. *Bibliografia Brasileira de Antônio Carlos Gomes*. Belém: Fundação Cultural do Município – FUMBEL, 1996.
- _____. *Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense*. Belém: UFPA; SECULT, 2005.
- _____. *Música e Músicos do Pará*. 2. ed. rev. e aum. Belém: Secult;Seduc;Amu-PA, 2007.

- SANTOS, Francisco Quirino dos. A. Carlos Gomes. *Almanach Litterario de S. Paulo para 1881*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Arquivo do Estado; Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, p. 35-48, (1993). Edição fac-similar.
- SEIDL, Roberto. Carlos Gomes: ensaio de bibliographia. *Revista Brasileira de Musica*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Musica; Universidade do Rio de Janeiro, v. 3, nº 2, p. 445-457, jul. 1936.
- SENNA, Ernesto. Lo Schiavo. In: *Rascunhos e Perfis: notas de um reporter*. Rio de Janeiro: Typ. Jornal do Commercio, 1909, p. 529-551.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 2.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- TAUNAY, Affonso (Org.). Algumas cartas de Carlos Gomes ao Visconde de Taunay. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 73, parte II, p. 35-75, 1910.
- TAUNAY, Alfredo d'Escragolle. *Homenagem a Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger e Filhos, 1880.
- _____. *Reminiscencias*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1923.
- TONI, Flávia Camargo (Apres.). Carlos Gomes: A Fosca. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 40, p. 253-270, 1996.
- _____. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: Estudo e edição anotada*. São Paulo, 2004. 256f. Tese (Livre-docência) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VERISSIMO, José. Carlos Gomes: escorço. Pará: Typ. do livro do Commercio, 1882
- _____. *Teoria, Crítica e História Literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1977.
- VIEIRA, Hermes. Carlos Gomes e os Poetas Brasileiros de seu tempo. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Musica; Universidade do Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 432-436, jul. 1936.
- VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Condor de Antônio Carlos Gomes: uma análise de sua história e música*. Bauru: EDUSC, 2003.
- _____. *O romance de Carlos Gomes*. São Paulo: L. G. Miranda, 1936.
- VOLPE, Maria Alice. Algumas considerações sobre o conceito de Romantismo Musical no Brasil. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 5, maio 2000, p. 36-46.
- _____. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 17, maio 2004, p. 2-11.
- WISNICK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: SCCT, Duas Cidades, 1997.

MATERIAL DE ARQUIVO

- ALMEIDA, Renato. A musica no Brasil, no seculo XIX. *America Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 9 a 12, ano 1, 1922. In: Série Recortes, pasta 50, Arquivo do IEB-USP.
- ANDRADE, Mário de. Curemos Pery (Carta aberta a Menotti Del Picchia). In: Recortes III, Álbum 35, p. 115, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Transcrição com atualização ortográfica, de Fernando ALVIM.
- _____. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador paraninfo nomeado pelos diplomandos. S. Paulo, *Correio Paulistano*, 9 mar. 1923. In: Recortes III, p. 38/9, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (Consultada a transcrição de Flávia Camargo Toni).
- PICCHIA, Menotti Del. O Cinquentenário. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia: São Paulo, 1920-22*. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, 1980. Arquivo do IEB-USP, v. 1, p. 196.
- _____. Carlos Gomes. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia: São Paulo, 1920-22*. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, 1980. Arquivo do IEB-USP, v. 1, p. 245.
- _____. Palestra das Segundas. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia: São Paulo, 1920-22*. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, 1980. Arquivo do IEB-USP, v. 1, p. 95.
- _____. Crônica Social: Uma noite suprema. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia: São Paulo, 1920-22*. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, 1980. Arquivo do IEB-USP, v. 4, p. 189.
- _____. Crônica Social: Um concerto. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia: São Paulo, 1920-22*. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, 1980. Arquivo do IEB-USP, v. 3, p. 25.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

RODRIGUES, Lutero. *Mário de Andrade, ouvinte e leitor de Carlos Gomes*.

Disponível em:

http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_LRodrigues.pdf Acesso em: 5 out. 2009.

ANEXOS

Anexo I

Relação das publicações relacionadas a Carlos Gomes, até 1922, citadas nas obras bibliográficas de referência.

Autor	Título	Fonte	Ano	Local	Leitura de M. A.
Textos biográficos					
1. Guimarães Junior, Luiz	Perfil biographico	LH/VS	1870	RJ	B
2. Rebouças, André	Notas biographicas: Carlos Gomes	LH/VS	1879	RJ	G
3. Santos, F. Quirino dos	A. Carlos Gomes	VS	1880	SP	C
4. Veríssimo, José	Carlos Gomes (escorço)	LH/VS	1882	PA	H
5. Blake, Sacramento	Antonio Carlos Gomes	LH	1883	RJ	C
6. Menezes Filho	Carlos Gomes	LH/VS	1893	RJ	H
7. Tancredo do Amaral	A historia de S. Paulo ensinada ...	LH/VS	1895	RJ	A
8. Boccanera Junior, Silio	A Bahia a Carlos Gomes	LH/VS	1904	BA	H
9. Moraes Filho, Mello	Artistas do meu tempo	LH/VS	1905	RJ	D
10. Mello, Guilherme Pereira de	A musica no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio...	LH/VS	1908	BA	D
11. Rebouças, André	Ephemerides de Carlos Gomes	LH/VS	1910	RJ	D
12. Marcondes, Vitruvio	Alma cívica	LH/VS	1917	SP	H
Textos documentais					
1. Malcher, José C. da Gama	Relatório do Instituto "Carlos Gomes" 1899	VS	1900	PA	H
2. Pará. Governo do Estado	Regulamento do Instituto Carlos Gomes	VS	1903	PA	H
3. Amaral, Leopoldo	Carlos Gomes e André Rebouças: Guarany, Fosca e Salvator Rosa	LH/VS	1908	SP	C
4. Taunay, Affonso d'Escagnolle	Algumas cartas de Carlos Gomes ao Visconde de Taunay	LH/VS	1911	RJ	E
5. Boccanera Junior, Silio	Um Artista Brasileiro	LH/VS	1913	BA	F
Críticas e apreciação de obras					
1. A. C.	Carlos Gomes e o Salvator Rosa	LH/VS	1880	RJ	H
2. Bastos, Alfredo	Salvador Rosa	LH/VS	1880	RJ	H
3. Guanabarin, Oscar	Folhetins sobre a opera <i>Fosca</i> de Carlos Gomes	LH/VS	1880	RJ	H

4. Senna, Ernesto	Rascunhos e perfis	LH/VS	1909	RJ	H
5. Nunes, Bertoldo	O <i>Guarany</i> e a sua marcha triumphal no mundo culto	VS	1920	PA	H
Discursos e Poliantéias					
1. Taunay, Alfredo d'Escragno	Homenagem a Carlos Gomes	LH/VS	1880	RJ	D
2. Barreto, Tobias	A. Carlos Gomes	LH/VS	1882	PE	F
3. Justa, José Lino da	Discurso pronunciado pelo Dr. ...	LH/VS	1896	CE	H
4. Chiaffarelli, Luigi	Carlos Gomes	VS	1909	SP	C
5. Azevedo, José Eustachio de	Vindimas	VS	1913	PO	H
6. Azevedo, José Eustachio de	Bellas Artes	VS	1917	PA	H
1.	Evolução: A Carlos Gomes	LH/VS	1880	RJ	H
2.	A Estação Lyrica	VS	1882	PE	H
3.	Aza-Negra	VS	1882	PE	H
4.	Ao Maestro Carlos Gomes	VS	1882	PE	H
5.	Carlos Gomes	LH/VS	1882	PE	H
6.	Homenagem ao Maestro Carlos Gomes	VS	1882	PE	H
7.	Mephistopheles	VS	1882	PE	H
8.	A Ilustração	VS	1895	PE	H
9.	O Mosquito	VS	1895	PA	H
10.	Sociedade "Ordem e Progresso": Carlos Gomes	LH/VS	1896	PA	H
11.	O Brazil Republicano	VS	1896	PE	H
12.	Carlos Gomes	LH	1896	UR	H
13.	Carlos Gomes	LH	1896	RN	H
14.	Real Academia de Amadores de Música: Homenagem à memoria de Carlos Gomes	LH/VS	1897	PO	H
15.	Club Euterpe: Comemoração do primeiro aniversario do passamento do grande autor ...	VS	1897	PA	H
16.	Revista do Gremio Literario da Bahia	LH/VS	1903	BA	H
17.	O <i>Guarany</i>	LH/VS	1920	PA	H
18.	Correio Musical Brasileiro: Perfil biographico (e outros)	LH/VS	1921	SP	A
Outros					
1. Povia, Pessanha	Os heroes da arte: Pedro Américo e Carlos Gomes	LH/VS	1872	PO	H

2. Bastos, Alfredo	<i>Salvador Rosa</i> de Carlos Gomes	LH/VS	1880	RJ	H
3. Pacheco, Francisco	Carlos Gomes: <i>O Guarany</i>	LH/VS	1896	PA	H
4. Vale, Rodrigues	Carlos Gomes e a arte cristã	VS	1898	PA	H

Obs.

1. Estão em negrito as obras que foram estudadas.
2. Os títulos referem-se aos nomes das publicações e não a possíveis capítulos ou trechos que foram estudados.
3. Os códigos utilizados para discriminar possíveis leituras de Mário de Andrade, que se encontram na coluna da extrema direita, têm os seguintes significados:
 - A: certeza da leitura, antes de 1922.
 - B: certeza da leitura, antes de 1922, mas apenas de parte do texto.
 - C: provavelmente foi lido, antes de 1922.
 - D: certeza da leitura, após 1922.
 - E: certeza da leitura, após 1922, mas apenas de parte do texto.
 - F: provavelmente foi lido, após 1922.
 - G: provavelmente foi lido, após 1922, mas parcialmente.
 - H: provavelmente não foi lido.
4. As siglas PO e UR, na coluna referente ao local da publicação, referem-se a Portugal e Uruguai, respectivamente.
5. A Fonte diz respeito às obras bibliográficas utilizadas como referência. LH significa que a obra é citada na *Bibliografia Musical Brasileira*, de Luiz Heitor Correia de Azevedo; VS, que é citada por Vicente Salles, em sua *Bibliografia Brasileira de Antônio Carlos Gomes*.

Anexo II

Poema de Castro Alves - p. 1

A MINHA IRMAN ADELAIDE

Quando sosinho e triste... em horas de amargura,
Tu sentes de meu seio a tempestade escura
As asas encurvar, no funebre oceano!...
Quando a esponja de fel embebe-me a lembrança!...
... Levantas-te de leve, ó limpida creança!...
E deixas tuas mãos correrem n'ò piano...

Tu'alma terna e meiga inclina-se inquieta
No abysmo funeral das maguas do poeta,
E sonda aquelle pégo, e rasga aquelle arcano!
Após, nesse arquejar da vida, que me pesa,
Ouço, longe, uma voz que no infinito reza!...
Na terra um soluçar choroso... E' teu piano!

+
Quando no desviver das horas de atonia,
Das noites tropicaes na morna calmaria,
Da mocidade o canto arrojo ao vento — insano,
E, perto de morrer, o amor anseio ainda!...
Que mulher me soletra essa harmonia infinda?
...E' tua mão qu'empresta um'alma ao teu piano...

o
E enquanto a flôr rebenta á face da lagôa...
E a lua vagabunda o céu percorre á tóa,

Poema de Castro Alves - p. 2

Mirando na corrente o seio leviano;...
Inda a terra m'inspira um sonho de ternura!...
... O genio da desgraça, o genio da *loucura*,
Tu sabes, qual *David*, curar no teu piano.

X
Creança! que não vês como é sublime e santo
Fazer irmãos no amor e cúmplices no pranto
Mozart, o homem do Norte, e Verdi, o Italiano!
Despertar ao relento o idyllio de Bellini!
Fazer dançar Sevilha, ao toque de Rossini.
E o bolero estalar... nas teclas do piano!

Toque por
música,
obra.

oh!
di

Ai! toca! No meu ser acorda ainda um éstro
A' voz de Gottchalck — o esplendido maestro —
Aos lampejos da luz — do Moço Paulistano — !
Ai!... toca! Enche de sons o derradeiro dia
Daquelle que só tem... por sonho — uma harmonia!
Por unica riqueza... a ti... e ao teu piano!

S. Salvador, 29 de Maio de 1871

O seu terrace pela musica
em b. Alves. Ora um auditorio?

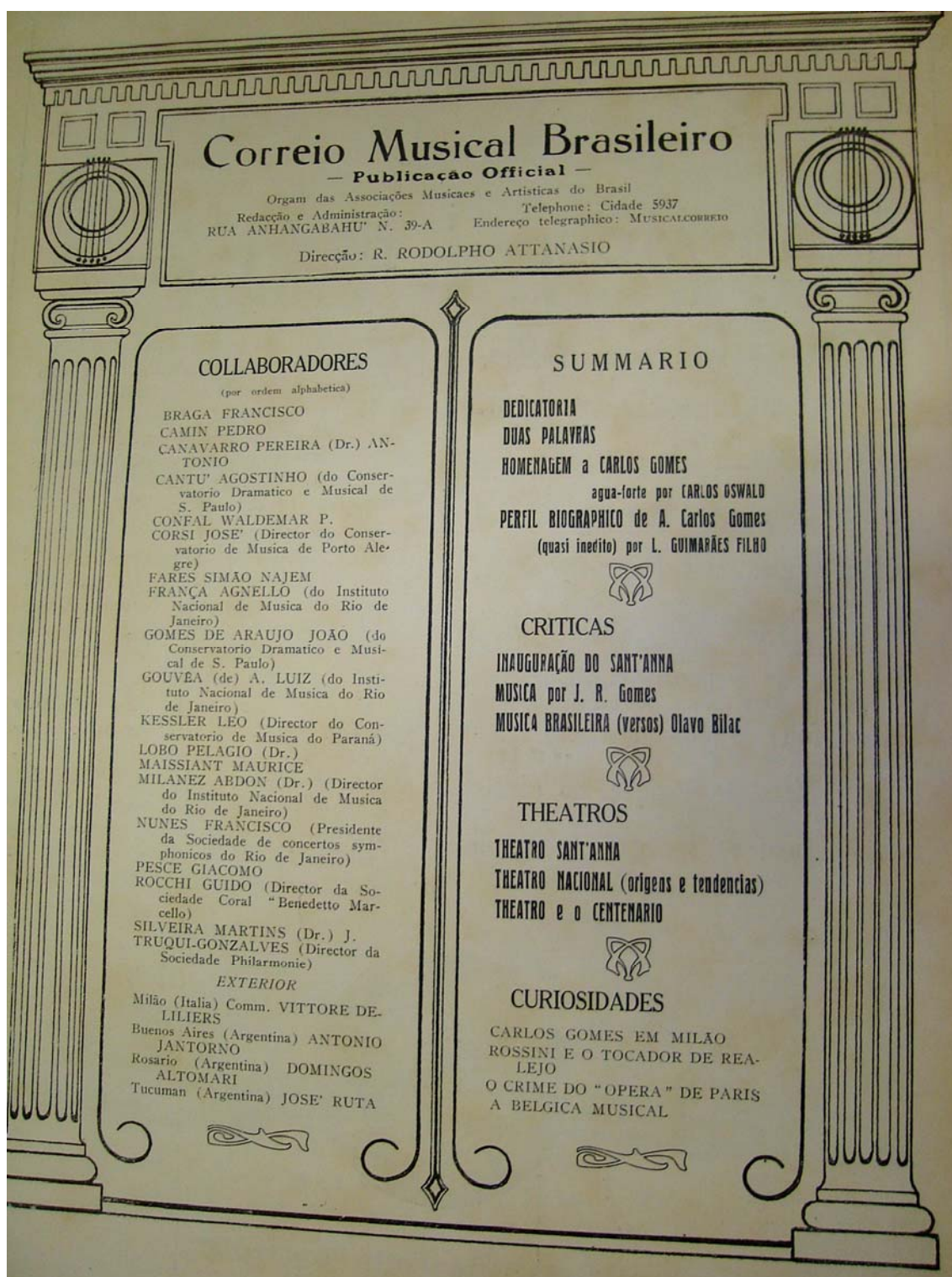
Cf. com um autographo do Poeta, em. por D. Adelaide de Castro Alves Guimarães. Pbl. nas *Poesias*, Bahia (1913): XL.

1) *Dedicatória*. E' agora o amor sagrado, á mais dedicada das irmãs, a que elle amava sobre todas, em cujos grandes olhos se espelhava, "toda olhos" dizia elle, cujas mãos teciam accordes e melodias no piano para o adormentar, cuja voz o consolava nas suas tristezas e cujo coração forte e vigilante viveu alem de meio seculo depois d'elle, para lhe exaltar e propagar a querida memoria.

2) *David* (4.ª estancia, v. 6) Alusão á harpa de David, a cuja harmonia se dissipava a loucura de Saul, segundo conta a Biblia, no I Reis, XVI, 14-23.

Anexo III - p.1

Correio Musical Brasileiro - Página de rosto - primeiro número da publicação





DEDICATORIA



SENDO esta a única publicação musical do Brasil, é um dever imprescindível dedicar o seu primeiro numero ao glorioso Maestro CARLOS GOMES. Publicamos, homenageando-o, um seu retrato em "agua-forte", obra-prima do intelligente patricio Carlos Oswald filho do nosso distincto collaborador Maestro Henrique, do "Instituto Nacional de Musica" de Rio de Janeiro.

Duas Palavras



VENDO, muito embora, augmentar o numero de publicações que pullulam por ahi, o "Correio Musical Brasileiro" tem a absoluta convicção de que não será importuno o seu apparecimento, pois que a sua finalidade representa o desejo sempre crescente de um povo ansiando pela conquista do logar que se lhe deve no campo universal das artes.

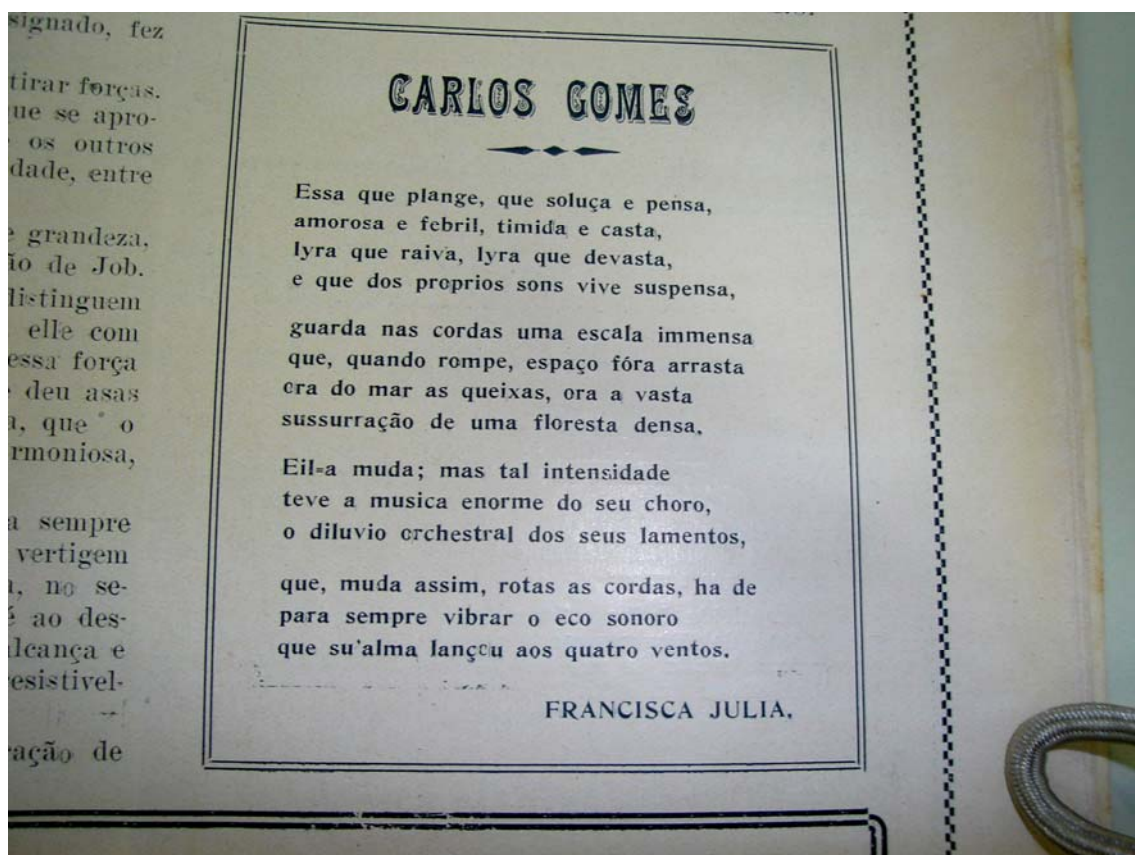
Para a realização desse "desideratum", dispensavel se torna uma boa politica ou uma invejavel situação economica, urge, como medida unica e efficaz, reunir os fibulosos thesouros intellectuales que temos espalhados por este vasto lorrão exuberantemente protigido pela natureza.

E' esse o nosso programma. O "Correio Musical Brasileiro" será, pois, o ponto de convergencia da nossa inte tualidade artistica; essa concentração de energias espirituales trará, sem duvida, o incommensuravel beneficio de que havemos de mister: o conhecimento de nós mesmos, sem o que nada se fará. E, na verdade, já era tempo de dizer ao Brasil intellectual: "nosce te ipsum".



Anexo III - p. 3

Correio Musical Brasileiro, n. 4 - Poema de Francisca Júlia dedicado a Carlos Gomes



MOZART

(Inédito)

Morrer como Mozart!... Deixando a face
da terra prêsa a um fúnebre lamento...
Aguaceiros, trovões, nêsse momento,
como si, á dor, o próprio Deus chorasse...

Sem ter quem visse, ao lampejar fugace
do raio, onde o coveiro hirto, praguento,
nessa vala-cômum do esquecimento
meu inútil cadáver atirasse...

Si, como a dêle, em prantos, no outro dia
uma mulher me fosse levar flores,
ninguem o meu lugar lhe indicaria...

Morrer como êle, inteiramente ao mundo!
— Mas, por ter perpetuado as minhas dores,
surgir na glória, como um Sol fecundo!...

MARIO DE ANDRADE

CORREIO MUSICAL BRASILEIRO



Musica brasileira

Existe musica brasileira?... Sim e não. Existe latente, incipiente, como consolação e desespero, como lingua idealizada, sentimental e ainda rude. Existe como jequitibá selvagem, desregado mas feliz. As suas raízes penetram fundo já no povo, ninguém mais as pode extirpar do coração desta sub-raça de nibelungos morenos e pequeninos, sub-raça nascida numa aurora de descobrimento, do beijo de "tres raças tristes".

A musica brasileira existe. Existe na canção popular — pura expressão silvestre que de norte a sul se manifesta variada, desconsoladoramente variada. No norte, mais lirica e mais descansada, como que o Sol a impregnou dos perfumes arrancados pela adustão das terras nuas e das florestas traçoceiras. No centro do paiz já mais estilizada, mais viril pela audacia das riquezas, pela ansia das ambições. No sul mais sensual, mais ritmica — si assim me poderei expressar — uma vaga ardencia espanhola a de-caracteriza e empobrece. A musica brasileira existe ainda nos nossos bailes voluptuosos, cheios de contrastes pela successão de violencias rapidas e de inercias espasmódicas. Existe nos sambas, nos cateretés, nos maxixas, nos tangos mesmo, que sei lá! com que todos os filhos da raça se desartículam e animalizam, mandados por sua magestade, o Desejo.

Ha cinco seculos que essa musica se vem formando; tornando-se intima, necessaria, imprescindivel para desafio do povo em todos os seus sentimentos e sensações. Ha cinco seculos que ela nos assiste em nossas dores, nos anima em nossos desesperos, e nos coroa em nossas glorias. Ha cinco seculos a misteriosa Yara verde, — espirito benéfico e protector do nosso destino — habita essas aguas musicais.

E o grande rio da musica brasileira, de norte a sul regando a terra, leva ás taperas desertas, ás fazendas, aos povoados, ás cidades as suas aguas feitas de melodias dolentes e de ritmos sincopados. E' nelas que toda a gente brasileira se desaltera.

Mas a musica brasileira não existe. Si ha tantos anos, engendrada pela necessidade de expressão e de expansão sentimental dos nossos avós, ela vive dentro dos nossos lares e dos nossos peitos, desenlaça-se livremente no espaço, presidindo o movimento ritmico dos amores, ainda não adquiriu direitos de cidadania. Considero-a legitimamente uma arte já, porque é arte no sentido verdadeiro e primitivo da palavra. Mas, força

é confessar, ainda usa tacape e atravessa penas de tucano no nariz, como aliás todo brasileiro imaginado pela ignorância ignobil do europeu da Europa. Força é confessar: a musica brasileira ainda, civilizadamente falando, não é a Musica. Ainda não passou da boca dos rapsodos andantes para a eternização dum Homero que genializasse; ainda não subiu da viela dos *jongleurs* da estrada para as Côrtes-de-Amor do conde de Provença. E' conhecida já pelo coração dos menestres, mas nenhum *troubadour* nobre e sapiente levou-a para as reuniões palacianas, e suspendeu com ela a simbolica rosa de prata!

A musica brasileira é a lingua italiana antes do aparecimento de Daute. Que fazem os nossos musicos? Porquê dela não se utilizam? Mas não! E' preciso fazer Musica. E fazem musica italiana, copiando Verdi, maqueando Puccini, o hediondo Leoncavallo, o pernóstico Mascagni; ou fazem musica franceza, enfeitando-se com o pó-de-arroz e o *rouge* de Massenet ou tentando o debussismo. E como não têm genio bastante para igualar os modelos, desaparecem, anulam-se, evaporam-se num justissimo esquecimento de morte. Alexandre Levy talvez fizesse a nobre acção; Carlos Gomes te-la hia feito, si o não prejudicara a estreita visão artistica dos italianos do seu tempo e em cuja escola aprendeu. Que diferença a Italia mesquinha do ultimo quartel do seculo passado e a Italia gloriosa dos nossos dias, reivindicadora do lugar, junto da Alemanha, que lhe cabe entre as nações musicais! Mas onde foi ela buscar a força que a impulsiona no surto presente? Foi buscála na canção popular, na musica da raça, até no canto gregoriano do seculo sexto! Seria já um grande titulo de gloria para Malipiero, Pizzetti, Respighi, Castelnuovo Tedesco, si outros mais não possuíssem esses musicos admiraveis.

Henrique Oswald poderia fazer para a musica brasileira o que fizeram Glinka para a Russia, Monteverdi para a Italia, Wagner para a Alemanha, e bem o demonstrou num esplendido trecho pianístico, o 2.º dos seus 3 Estudos. Mas não o quer. Prefere vesgamente confundir-se com a musica sem caracter universal, a se singularizar, a ser forte, a ser brasileiro.

Outros ainda aproveitaram, mas esporadicamente os ritmos e melodias nacionais. João Gomes de Araujo, cuja vida é um exemplo de sacrificio e dedicação pela Arte; Alberto Nepomuceno, João Gomes Junior... Não poderia citar todos...

Mas não basta. Era preciso a dedicação concentrada, ilimitada dos compositores brasileiros. Um mo-

vimento crítico como o da revista "Il Primato" na Italia. Aos nossos executantes luminoso papel lhes compete: honrar com insistência os seus programas, neles pondo em maior numero musicas brasileiras de autores brasileiros. Mas todo estudante de piano arde de patriotismo a ponto de querer tocar o Hino Nacional... de Gottschalck!...

Talvez os novos... Esperemos de Villa Lobos, de Mignone, de Pagliuchi, de Guiomar Novaes, de Lucia Branco, desta revoada de jovens illustres o empreendimento generoso!

Por enquanto a musica brasileira não existe.

MARIO DE ANDRADE

CUREMOS PERI

(Carta aberta a Menotti Del Picchia)

Dileto companheiro de armas:

Li e reli, entre espanto e pavor o seu projetado assassinato. Apresso-me porém, como bom e sincero amigo, a vir tirar-lhe das mãos o machado carniceiro. Perdoa-me, não é verdade o crer será machado a arma preferida para a feia ação?... Mas o seu artigo do “Jornal do Comércio” predizia tanto ímpeto e violência tamanha, que não posso imaginar-lhe entre os dedos nervosos o estilete de Petrônio, a navalha de Don José e muito menos a lança de Klingsor... Há de ser machado, e machado sem gume... Não há de cortar, amassará.

Realmente o anunciado crime do amigo, renova em flamantes frases literárias o conselho que se disse foi dado por Von Ihering... Pois é mau conselho. Não! Absolutamente não lhe permitirei o assassinio. Inda que, heróico, me tenha de colocar adiante do índio inerme, e receber primeiro, num grande gesto de quinto ato, a golpe do “instrumento contundente”. Os homicídios, amigo, acarretam quase sempre a morte do algoz... Morte moral que mais acabrunha e nulifica; e pesar-me-ia ver o autor emérito da “Juca Mulato”, mesmo constrangido pelas ambições duma grande glória, trazer nas suas brancas mãos de descendente de raça galharda e azul, a mancha penal de Lady Mathbet.

Foi sem dúvida num momento de desmazelo neurastênico que a sua vária e formosa pena ditou aquela crua sentença: “Matemos Peri!”. Depois de justificar o berro audaz vieram considerações, algumas acertadas e muito injustas. Para estas chamarei agora a atenção do leviano juiz, para que a sua sentença se transforme em outra de maior piedade e cordura.

Primeiramente há uma certa confusão no seu artigo. O amigo ora fala do Peri homem – solidão ambulante dos matagais, ora do Peri símbolo, múltiplo fantasma construído de ossos legítimos e de mortalhas falsas. Daquele diz que é “vadio, estúpido, inútil,” que tem “a tez acapetada, nariz chato, higiene discutível”, acrescentando saber disso tudo pelos livros sérios que leu. A estes poderia eu contrapor outros sérios livros onde a verdade não é a mesma. Não me levanto do meu lugar, para buscar na biblioteca os poucos livros que tenho sobre os nossos índios ou episodicamente informando sobre eles. O meu Roquette Pinto, em primeira edição, pelo seu descompassado volume não tem lugar nos raios da estante e aqui está numa gaveta da secretária. Se o tivesse lido, caríssimo Hélios, lá encontraria utilíssimas informações em estilo ameno e grácil. Lá acharia, além de observações próprias, as de outros etnógrafos que desdizem do seu acerto. E eu ainda poder-lhe-ia adiantar, que nas tabas “arrasadas na

aurora de conquista pela galhardia dos lusitanos” muita imoralidade deslavada e decadência brotou ao roçar dessa mesma ínclita gente de que disse em lindo frasear: “homens que traziam consigo a bravura dos soldados de Ourique e uma civilização que se podia expandir pelos sonhos e realizações da escola de Sagres”. Mas você, na sua loira visão de poeta, chega a negar até que os índios tenham contribuído para a formação da nossa sub-raça, ou das nossas sub-raças!!...

Sinto-o mais sonhador e romantizado que esse estudioso e grande Gonçalves Dias, autor de ensaios interessantíssimos e sérios, alcunhado com tanta impropriedade, pelo autor de “Lais” de “ridículo”. Ridículo porque? Porque viveu as tendências da sua época? Porque sonhou, cantou, chorou, transplantando-os genialmente para o nosso meio os mesmos sonhos, cantares e lágrimas dos vates do seu tempo? Não seria melhor pensar com Émile Rayard, que as obras-primas de todas as eras se equivalem, não só pelo que possuem de representativo e de histórico, mas pelo que são como ânsias igualmente valorosas nesta insana porfia em que penamos, todos nós, poetas-crianças, em procura desse passarinho azul, que é a Beleza vária e mutável? Amigo, desassombrado lhe conto que no dia em que li o seu escrito lucrei horas de glorioso lazer relendo I-Juca-Pirama e os Timbiras. I-Juca-Pirama, embora Sarolea o desconheça, é mais belo que os Natchez, mais nobre que Rolla, mais forte que Hernani...

E os versos admiráveis produziram-me uma visão. Eu vi a Pátria, de olhos cegados por lágrimas tropicais, tempestuosas e escaldantes, procurar o corpo de Hélios, que também se apresenta para as letras pátrias musculoso e viril como o do índio núbil para as lutas contra a braveza da sombra verde. E ouvi que Ela dizia as palavras do velho tupi:

- “Filho meu, onde estás?”

Depois:

“Do filho os membros gélidos apalpa, e a dolorosa maciez das plumas conhece, estremecendo:”

“Tu prisioneiro, tu? – Vós o dissestes.

- Dos índios? – Sim – De que nação?”

Você ataca, e toda a razão lhe dou, o nacionalismo apertado de muita gente que só vê arte onde o caipira claudica num português desmanchado e sem mais sombra de latim.

Há nacionalistas, caipiristas seria o termo, encerrados nesse âmbito de dez palmos.

Mas se nessa restrita periferia já frondejou peroba feracíssima, a extensão iluminada dos plainos literários, artísticos, sociais, em vez duma árvore produzirá dez mil.

Se o horto mínimo deu flores de cacto, de colorido flamante como “Buriti perdido”, se já nos ofertou Jacarandá como “Chôo-Pam”, se já nele se encerrou a canícula úmida do “Inverno verde” onde rescendeu a baunilha de “Iracema”, não há dúvida, que o vasto parque de todas as tendências do pensamento humano, para mais flores, para mais árvores, e para mais estações apresenta local imenso e desimpedido. Mas essas tendências estreitas não são mal incurável. Peri, que é delas o símbolo imaginado pelo sonhador de “Moisés”, não merece a morte. Bem tratado, livre de barbeiros e do casinhoto sujíssimo, reviverá em melhor e mais alegre vida, terá forças para o bem e para as guerras; quando morrer de morte natural, aos 110 anos duma vida fecunda, cantando o treno de morte, que antes será epinício de vitória ou ditirambo de trabalhos audazes, irá viver para além dos Andes, a glorificação do respeito universal. Curemos Peri! Lembremo-nos de que o nacionalismo está também na observação das cidades e, que Machado de Assis, mestre que Sarolea talvez desconheça também por ignorância e leviandade, é tão nacionalista observando homens e costumes do Rio como Monteiro Lobato, como Alcides Maia, como Afrânio Peixoto ou como o grande Euclides. Apenas plantou noutra jardim. Reconheçamos antes, sem otimismo deslumbrador e despropositado que não temos, como diz o poeta fibra de audácia “reveladora de novos horizontes e de novas conquistas”, que não “transmigram para cá todas as esperanças e aspirações do universo” que nenhuma “covardia moral nos tem prejudicado as afirmações da nossa personalidade” e que a observação das nossas pequenas mas nobres tradições e o enaltecimento delas não são “tabiques sentimentais que formam a represa de papelão duma raça formidável, que quer espalhar as suas forças em cem campos de atividade violenta nova”. Somos povo como muitos outros, quiçá inferior a muitos outros, sem por enquanto termos mostrado qualidades excepcionais. Há possibilidades de formação duma grande gente mas não o povo imenso e formidável sonhado pelo vate. Que nos impulse moral sadia e confiança e seremos o que nos compete ser. Se crescermos, naturalmente, um pouco mais naturalmente do que o fazemos, se os nossos governos se iluminarem em direções enérgicas e virtuosas, se abrirmos com capricho, mas cuidado, os braços ao estrangeiro portador de mais músculos e de ambições admissíveis, se principalmente seguirmos a traça aberta em sangue e suor pelos maiores que há muito andam esquecidos no mar dos nossos lazeres modorrados pelo mormaço, seremos um dia uma aglomeração mais uniforme, mais viril, mais povo enfim e poderemos então endireitar no caminho da gente grande, e tomar assento que ninguém ousará discutir nessa “Sociedade das Nações” despretensiosa e sem criador norte-americano: a basílica que sempre existiu, dos povos fortes, altivos e verdadeiramente livres. Então dirijamos de mãos dadas com outros. Por enquanto

solidifiquemos a liberdade já secular e cada vez mais vacilante em quase todos, ou todos os terrenos. Mas para tanto, o assassino de Peri não só será inútil mas contraproducente. Não temos liberdade moral porque o Peri orgulhoso que foram os Camarões, os Bandeirantes, os Caxias, os Pedros Segundos foram assassinados pelos pandilhas da governança republicana. Não temos literatura brasileira porque o Peri sincero que foram os Vicentes do Salvador, os Gonçalves Dias, os Machados e os Ruys foram assassinados pelos que sofrem no Brasil luminoso e tempestuoso, doçuras silenciais de lagos de Como e outonos mórbidos de Paris. Não temos escultura nacional, porque ao invés de estudarmos os imaginários baianos, os trabalhos sublimes do Aleijadinho, (que o amigo insultou horripelantemente) as obras de Valentim, de Chagas e de tantos outros, transplantando para o Brasil os esforços que glorificaram Mestrovic, reproduzindo as obras do passado pátrio. Karl Millés copiando os baixos-relevos escandinavos, Bourdelle inspirando-se nas esculturas românicas que exornam o solo de França, vamos a Europa, copiar Canovas que jamais darão lugar a obras brasileiras.

A música, assassinados Peri, não estudando com mais apuro os nossos ritmos e as nossas melodias, como o fizeram para a Rússia o grupo dos Cinco, para a Espanha, Albeniz, Manuel da Falla, Granados, para a Itália Landino, Monteverde, Malipeiro, para a França Debussy retomando a orientação dos cravistas do século XVIII, para as nações germânicas Schubert, Weber, Schumann, Wagner ou para os países tchecos Frederico Smetana. E em todos os ramos da nossa atividade o que se dá é mais ou menos isso. Devemos, é certo, conhecer o movimento atual de todo o mundo, para com ele nos fecundarmos, nos alargarmos, nos universalizarmos; sem porém jogarmos à bancarrota a riqueza hereditária que nos legaram nossos avós. A doença do Peri é curável, desde que vejamos com mais realidade os passos da vida e com amor mais produtivo a imagem da pátria. Depois da operação de catarata que o cega, depois dum bom e farto jantar, dum banho perfumado de manacás, numa vida de conforto e mais higiene, Peri será outro e poderá ostentar a sua cara original e expressiva, por quanta via, calle, atrazze, street ou impasse haja nas babilônias do velho mundo. Que se riam os loiros! Mostrarão tão somente ignorância burguesa e a sinceridade um pouco tola daquele belga já agora conhecido de brasílicos. Tenho certeza de que o amigo ainda fará sua viagem à Europa de mãos dadas com Peri. Entendamos Peri! amigo Menotti, curemos Peri!

MÁRIO DE ANDRADE.

A Gazeta. São Paulo, 31 de janeiro de 1921 (Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP).

Transcrição com atualização ortográfica: ALVIM, Fernando.

