UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA ITALIANAS

RICARDO PISTORI

A influência da Literatura Brasileira na Ópera Lírica Italiana: *Il Guarany*, de Antônio Carlos Gomes

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA ITALIANAS

A influência da Literatura Brasileira na Ópera Lírica Italiana: *Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes

Ricardo Pistori

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dra. Maria Cecilia Casini

São Paulo
2013

Nome: PISTORI, Ricardo.

Título: A influência da Literatura Brasileira na Ópera Lírica Italiana: *Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A minha amada avó,

Elisa Belisário Paraíso,

in memoriam.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e pela graça da perseverança.

À Prof. Dra. Maria Cecilia Casini, pelo auxílio desde o princípio, pela orientação, pelos ensinamentos, conselhos e sugestões de leitura, pela amizade, por ter acreditado em mim.

Aos professores Dr. Lorenzo Mammì e Dr. Luciano Migliaccio pelas indicações de leitura e pelos conselhos e contribuições no exame de qualificação.

Ao professor Dr. Maurício Santana Dias por seus preciosos ensinamentos.

À professora Dra. Olga Alejandra Mordente que, com sua larga experiência e conhecimento, esclareceu dúvidas e indicou caminhos.

À professora Dra. Doris Nátia Cavallari pelas indicações de leitura e pela viagem ao fascinante universo da Literatura Italiana.

À Sra. Edite, funcionária da secretaria da Pós DLM, por sua atenção e informações sempre precisas.

A Dona Juraci Beretta Rodrigues da Silva, bibliotecária do Museu Carlos Gomes, de Campinas, por sua atenção e auxílio.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo principal identificar a influência exercida pela Literatura Brasileira sobre a ópera lírica italiana através da composição e apresentação da ópera *Il Guarany*, de Antônio Carlos Gomes, no Teatro alla Scala de Milão, em 1870. Esta pesquisa centra-se em cinco pontos de referência: as origens de Carlos Gomes e a sua formação inicial; a vida teatral e literária na Corte durante o Segundo Império e a ida de Gomes para o Rio de Janeiro a fim de estudar no Conservatório Nacional, suas produções musicais durante esse período; o período de transição do melodrama italiano em meados do século XIX, grandemente influenciado pela grand-opéra francesa, na época em que Gomes estudou no Conservatório de Milão; o indianismo como discurso nacionalista romântico, que deu origem ao romance *O Guarani*, de José de Alencar, que foi adaptado como libreto da ópera de Gomes; os efeitos que a ópera *Il Guarany* produziu na Itália e no Brasil. Por fim, apresentamos o libreto em italiano, extraído da partitura e a tradução que foi elaborada para a apresentação da ópera em português, no Brasil, concluindo com as considerações que levam em conta a influência exercida pela grande literatura sobre os compositores de ópera.

Palavras-chave: *Guarany*, Carlos Gomes, Ópera, Nacional, Literatura.

ABSTRACT

This work has a main objective identify the influence of the Brasilian Literature on the Italian lyric opera through of composition and presentation of lyric opera *Il Guarany*, by Antônio Carlos Gomes, in Scala Theater from Milan, in the 1870. This research is centered in five focal reference points: the origins of Carlos Gomes and his professional training; the theatrical and literary life in the Court during the Second Reign and his departure for Rio de Janeiro to study in the National Conservatory; the period of transition in mid-nineteenth-century Italian melodrama, greatly influenced by French *grand-opéra*, a period during which Gomes finished his studies in Milan; the *Indianismo* as a Romantic Nationalistic discourse, which originated the novel *O Guarani*, by José de Alencar, later adapted as a *libretto* for Gomes´ opera; the effects of the opera in Italy and Brazil. Finally we present the *libretto* in Italian drew on the score and the translation particulary maked for your presentation in Portuguese language, in Brazil. We conclude speak about the influence over great literature on the opera composers.

Key-words: *Guarany*, Carlos Gomes, Opera, National, Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

Capítulo Primeiro – O maestro Carlos Gomes e suas origens 14

1.1. Algumas formas musicais cultivadas em Campinas à época ..... de Carlos Gomes 17

1.2. As Modinhas 18

1.3. Música para banda 19

Capítulo Segundo – Situação político-econômica do Rio de Janeiro em meados do século XIX 21

2.1 O comércio de partituras e de instrumentos musicais 22

2.2. A vida teatral no Rio de Janeiro 25

2.3. O Real Teatro de São João 26

2.4. O Teatro Provisório. A ópera. Os folhetins e a crítica musical 31

2.5. Carlos Gomes chega à Corte 47

2.6. Aluno do Conservatório 52

Capítulo Terceiro – O Sonho de estudar na Europa se concretiza 60

3.1. Carlos Gomes e a Scapigliatura milanese 67

3.2. Il Guarany triunfa no Teatro Alla Scala 73

3.3. A estreia da ópera Il Guarany no Brasil 85

3.4. Il Guarany como síntese do Brasil 86

Capítulo Quarto – Panorama da Literatura Brasileira: 88
José de Alencar e o romance O Guarani

4.1. Mas por que o índio? 92

4.2. Análise do romance O Guarani 97

4.3. Enredo 98

4.4 As óperas que Carlos Gomes compôs e apresentou na Itália 101

4.5. Il Guarany 102

4.6. Sinopse da ópera 103

4.7. Os libretti de Il Guarany 106

Considerações finais..... 257

Referências bibliográficas 260

LISTA DE FIGURAS

Teatro São João, em 1817. 30

Teatro Provisório, localizado no Campo de Sant´Ana, 1853; 32
aquarela de José Reis de Carvalho.

Manoel José Gomes, o Maneco Músico, pai de Carlos Gomes; 49
única foto do pai de Gomes pertencente ao Museu Carlos Gomes
de Campinas.

Exemplos musicais do prelúdio da ópera *A Noite do Castelo* 54

Exemplos musicais das óperas *Il Trovatore*, de Verdi e *A* 55
Noite do Castelo, de Carlos Gomes.

Litografia de Carlos Gomes , elaborada no Rio de Janeiro, ... 61
em 1863, antes de sua partida para Milão.

Capa da tradução do romance *O Guarani*, de José de 75
Alencar, edição italiana de 1864.

Cenário para o primeiro ato de *Il Guarany* 77

Exemplo musical do dueto *Sento uma forza indômita*, de..... 84
Il Guarany.

Figurino do protagonista de *Il Guarany*, elaborado para 91
a estreia da ópera em Milão, por Luigi Zamperoni.

Cenário feito para o segundo ato da primeira apresentação 104
de *Il Guarany*, no Teatro alla Scala de Milão.

INTRODUÇÃO

Antônio Carlos Gomes (1836-1896) consagrou-se como o primeiro compositor brasileiro a ser reconhecido no cenário musical internacional, na noite de 19 de março de 1870, no Teatro Scala, em Milão, com a estreia da ópera *Il Guarany.* Dessa maneira o Brasil fez sua triunfante estreia no mundo da grande ópera. Entretanto, qual foi a importância dessa obra no contexto da ópera italiana? E qual foi a importância e o impacto da obra de Gomes na cultura nacional?

É muito comum encontrarmos nas biografias dos grandes mestres da música relatos fantásticos onde gênios absolutos tocavam piano e violino aos quatro anos de idade ou compunham obras admiráveis sem nunca ter tido, sequer uma única aula de composição. Com o menino Carlos Gomes, mais conhecido como Tonico, o filho do Maneco Músico, não foi muito diferente. Luís Guimarães Júnior, primeiro biógrafo de Gomes, e que serviu-se de informações fornecidas pelo próprio compositor, descreve a primeira forte emoção musical experimentada pelo maestro ao ler a partitura de *Il Trovatore: "Aconteceu que num belo dia – da data é que nem eu e nem ele nos lembramos hoje! – tinha o maestrozinho quinze anos; caiu-lhe nas mãos, por obras do acaso, um exemplar do 'spartito' completo de 'O Trovador'. O nosso herói agarrou com os dez dedos vitoriosos o tesouro inapreciável e, às quatro horas, enquanto a família ia apreciar os pulos e os pinotes duma companhia de cavalinhos ambulantes ele, pretextando dor de dentes ou de cabeça, ficou em casa e voou ao fundo do pomar, com o seu livro de 'O Trovador' debaixo do braço e, ocultando-se entre as espessas sombras do arvoredo, abriu frenético a grande partitura italiana. O que sentiria aquele espírito distinto, aquele coração*

especial perante as ideias mágicas do maestro, que se desenrolavam como um sonho oriental fulgurante e voluptuoso? Desde o ruído metálico dos clarins, que abrem o primeiro ato, até a última nota da 'zingara', nada escapou ao olhar terrivelmente perscrutador do menino artista! (...). A noite surpreendeu-o, embargalhando a vista ansiosa. Antônio Carlos de um salto chegou à casa, sentou-se à mesa de trabalho, e compôs de um fôlego só, uma marcha sobre motivos de 'O Trovador', de Verdi. A família voltava do circo, e a primeira coisa que viu em casa o velho professor, foi o seu querido Antônio, cantarolando a marcha, gesticulando, movendo a cabeça, com as faces pálidas, por onde caíam, baga a baga, um milhão de lágrimas.

- Estás chorando? O que tens? Mas o que é isso, menino?

Ele mostrou apenas a partitura italiana e o papel em que rabiscara a marcha, redobrando o pranto e rindo-se no meio dos soluços que o sufocavam."[1]

A simples observação de um relato tão fantasioso e inverossímil como esse obriga-nos a aprofundar nossa pesquisa no campo do contexto histórico em que Gomes viveu e a fazermos uma análise de sua trajetória de vida dentro desse mesmo contexto a fim de compreendermos realmente como se deu sua formação e seu contato com a arte lírica italiana.

No primeiro capítulo analisaremos a origem de Carlos Gomes, como se deu sua formação musical inicial e quais os gêneros musicais cultivados à época em que Gomes começou a compor.

O segundo capítulo apresenta o panorama político, econômico e cultural do Rio de Janeiro em meados do século XIX; o comércio de partituras e instrumentos musicais; a vida teatral na Cortee um pouco da história de duas importantes casas de ópera: o Real Teatro de São João e o Teatro Provisório; os folhetins e a crítica musical; a chegada de Carlos Gomes à Corte e seu ingresso e desempenho no Conservatório Nacional.

---

[1] Luiz Guimarães Jr.: A. Carlos Gomes. Perfil biográfico, Rio de Janeiro, 1870, p. 20 (trecho citado no livro de Gaspare nello Vetro, intitulado *Antônio Carlos Gomes – Correspondências italianas* – Livraria e Editora Cátedra, Rio de Janeiro, 1982, p. 48).

Dedicamos o terceiro capítulo para descrever a partida de Carlos Gomes rumo à Europa, com destino a Milão. Analisamos o relacionamento de Gomes com a *Scapigliatura milanese* e o triunfo da ópera *Il Guarany* no Teatro Scala. Apresentamos, ainda, uma relato sobre a estreia de *Il Guarany* no Brasil e, ainda, uma análise do *Guarani* como síntese do Brasil.

No capítulo quarto, apresentamos um panorama da Literatura Brasileira em meados do século XIX: José de Alencar e o romance O Guarani. Analisamos a questão do indianismo em nossa literatura e apresentamos uma análise do romance O Guarani. Apresentamos, ainda, um breve comentário sobre as óperas que Carlos Gomes compôs e apresentou na Itália uma sinopse da ópera *Il Guarany*, e os *"libretti"*: o original em italiano, extraído diretamente da partitura para canto e piano e a primeira tradução desse mesmo libreto realizada pelo professor C. Paula Barros para a primeira audição da ópera em português no Brasil.

CAPÍTULO 1

O maestro Carlos Gomes e suas origens

Antônio Carlos Gomes nasceu em 11 de julho de 1836, em Campinas, estado de São Paulo, filho de Manuel José Gomes (1792-1868), mestre de capela local, mais conhecido como Maneco Músico, e de Fabiana Maria Jaguary Cardoso, filha de um alfaiate.

Desde o princípio a vida de Gomes foi marcada por sérias dificuldades. A começar pela sua origem. Foi registrado como “filho de pai incógnito”, porque na época de seu nascimento seus pais ainda não estavam casados. Sua mãe foi tragicamente assassinada aos 28 anos. Há suspeitas, até hoje não comprovadas, de que Maneco tenha sido o autor do assassinato: um crime passional. O que se sabe, realmente, é que o pai de Gomes vivia em constantes dificuldades, com diversos filhos para sustentar. Educou-os praticamente sozinho e com eles formou uma banda de música, onde Carlos Gomes iniciou-se na prática musical.

Numa época em que a questão racial parecia ter um peso ainda maior do que em nosso tempo, o pai de Carlos Gomes era classificado como pardo. Apesar de sua origem, Manuel José Gomes teve uma excelente oportunidade na vida, para os padrões da época: foi criado por um padre, do qual aprendeu as letras e a arte da música. Posteriormente, aperfeiçoou-se em música em São Paulo, com André da Silva Gomes, então mestre-de-capela da Sé Catedral desta cidade. Quando Maneco Músico estabeleceu-se em Campinas, em 1806, estava à altura de exercer os ofícios de músico e de escrivão.

A questão racial parece ter tido um enorme peso na vida de Carlos Gomes, pois sendo ele um homem de tez escura, dizia-se descendente de índios e nunca aceitou ser classificado como mulato, o que realmente o era.

A filha do maestro, Ítala Gomes Vaz de Carvalho, publicou, em 1936, uma biografia de Carlos Gomes onde afirma que o bisavô do maestro, Don Antonio Gomez, era um espanhol que descendia de uma família nobre de Pamplona, e havia se incorporado às últimas bandeiras de Minas Gerais. Ao se perder dos companheiros, uniu-se a uma índia, filha de um chefe Guarany, de quem teve muitos filhos. Essa história não tem nenhum fundamento histórico, bem como diversas outras histórias que Ítala narra em sua biografia, que está mais para um romance. Entretanto, a lenda corrobora com a imagem que Carlos Gomes, e a própria sociedade de sua época, gostavam de exibir: as pessoas importantes quase sempre descendiam de nobres europeus que aqui se misturaram com a raça indígena e nunca com negros africanos, afastando assim do seio das famílias o estigma da escravidão. Porém, mais adiante veremos que a realidade é outra.

Carlos Gomes cresceu em uma época de crise, todavia ele e seus irmãos acabaram sendo beneficiados pela lei geral do ensino, de 1827, que determinava a criação de escolas de ensino fundamental em todas as cidades, vilas e lugares populosos do Império. Assim, os filhos de Maneco Músico puderam aprender as primeiras letras, além de estudar latim e francês. Na casa paterna Gomes aprendeu violino, clarineta, flauta e piano. Tonico, como era conhecido o maestro no seio familiar, não tardou a destacar-se nas lições de solfejo e logo passou a auxiliar seu pai nas lições de música que este ministrava a alunos da redondeza. Começou a compor cedo e, em 1854, sua primeira missa foi executada pela orquestra da família em uma igreja local.

Entretanto, parece-nos que Carlos Gomes, desde o início de sua carreira, esteve orientado para outras práticas musicais bem diferentes da música sacra. A realidade cultural da cidade de Campinas começou a mudar efetivamente por volta do ano de 1840. A cidade que tradicionalmente dedicara-se ao cultivo da cana-de-açúcar tornou-se importante produtora de

café. Estreitaram-se as relações com São Paulo e paulatinamente surge um embrião de público burguês.[2]

Gomes contou com o apoio de pessoas influentes em sua cidade e todas elas pertenciam a uma nova elite que se formara a partir do ciclo cafeeiro: o conselheiro Albino José Barbosa de Oliveira, importante magistrado baiano que estabeleceu-se na cidade a partir de 1847 e dividia-se entre Campinas e a Corte; Theodoro Langaard, famoso clínico dinamarquês; João Antonio Bierrenbach, que fabricava chapéus e máquinas para moer café; Henrique Luís Levy, alsaciano que emigrou para o Brasil após as revoluções europeias de 1848, comercializava joias, era clarinetista amador e foi o fundador da famosa editora musical Casa Levy.[3]

Com a formação de uma sociedade de pessoas cultas e influentes que decididamente começaram a mudar a fisionomia de uma cidade que antes era essencialmente rural, em 1846 foi fundada a Associação Campineira do Teatro São Carlos, com o objetivo de dotar a cidade de uma casa de espetáculos. Nesse mesmo ano, o imperador Dom Pedro II visita a cidade e o pai de Carlos Gomes, Maneco Músico, fundou uma banda marcial para a qual escreverá várias marchas e muitos arranjos de óperas italianas e francesas.[4]

Nesse ambiente musical, compreende-se bem as razões pelas quais Gomes sente-se mais inclinado a compor música de salão do que música para a Igreja. Nessa época surgiram danças, modinhas, pequenas peças sentimentais para piano e uma cena cômica para barítono e orquestra intitulada *O Cozinheiro,* que sugere certa familiaridade precoce com o *café chantant*.[5]

Antes de sua partida para o Rio de Janeiro, Carlos Gomes já tinha, em sua terra natal, uma vivência musical muito próxima da realidade de um músico consagrado. A ida para a Corte e, depois, para Milão, somente lhe dariam a consagração definitiva, a qual era exigida de um compositor de talento naquela

---

[2] Cf. MAMMÌ, Lorenzo, Carlos Gomes - São Paulo: Publifolha, 2001 – (Folha explica).
[3] Cf. Mammì, op. cit.
[4] Cf. Mammì, ibidem, pg. 19.
[5] Café chantant é um tipo de estabelecimento musical típico da *belle époque* francesa. Era um tipo de café ao ar livre onde músicos faziam pequenas apresentações em que as canções eram alegres e exibiam letras picantes e até mesmo obscenas. De um modo geral, não tinham um caráter político ou de confronto como era o caso da tradição *cabaret*.

época. Em 1856, o músico e comerciante judeu de origem francesa, Henrique Luís Levy, fixa-se em Campinas, tornando-se hóspede na casa de Maneco Músico. Nesse mesmo ano o jornal *Correio Paulistano* anuncia composições suas. Levy tornou-se amigo e protetor e Gomes. Este, em 1859, abriu uma escola de música onde ensinava canto e piano; o maestro manteve o estabelecimento até a sua partida para o Rio. Concomitantemente, Gomes apresenta-se em concerto no recém-construído Teatro São Carlos, juntamente com seu irmão Sant´Ana Gomes e H. Luís Levy.

1.1 Algumas formas musicais cultivadas em Campinas à época de Carlos Gomes

As danças de salão estavam em voga na época de Gomes. A quadrilha, e a polca eram as mais cultivadas. A primeira foi trazida ao Brasil pelas orquestras de dança francesas a partir de 1830 e era praxe que se abrissem e fechassem os bailes com uma quadrilha, nas festas do Segundo Reinado.[6] Já a segunda, foi uma dança de grande popularidade em todo o mundo naquela época; surgiu em Praga, por volta de 1840. Todavia, a polca europeia era mais marcial e tônica tendo sofrido, no Brasil, uma adaptação que a tornou mais descontraída e sincopada.

Apesar da imensa popularidade da polca, Carlos Gomes não escreveu muitas dessas danças em sua juventude. Entretanto, quadrilhas ele escreveu várias. Por volta do ano de 1858 Gomes compôs uma quadrilha intitulada *Quilombo*, que é, na verdade, uma suíte de danças negras. Como a quadrilha é uma dança dramática que serve para muitas narrativas, o *quilombo* narra o drama da luta dos escravos negros que fugiam para as terras dos índios e eram obrigados a lutar com eles a fim de estabelecer ali suas comunidades quilombolas. No salão, duas fileiras de dançarinos, no caso cavalheiros e damas se defrontavam, uma fileira representando os índios e a outras, os negros.

[6] Segundo Reinado: período da história do Brasil que vai de 23 de julho 1840, com a declaração de maioridade de Dom Pedro II até 15 de novembro de 1889, com a Proclamação da República.

As danças que compunham essa quadrilha tinham os seguintes títulos: *Cayumba, Bananeira, Quigombô, Bamboula,* e um final que é um tradicional *galope*, sem título. Alguns desses movimentos de dança tinham muito a ver com o lundu, dança de origem africana considerada “de natureza licenciosa” e, por isso mesmo, foi proibida pelo rei Dom Manuel em Portugal. Todavia, aqui no Brasil, tendo vindo diretamente de Angola com os escravos, voltou a ser cultivada como dança popular. Porém, os compositores estilizaram essas danças a fim de afastá-las de seu caráter de dança de rua e assim, as moças campineiras podiam dançá-las tranquilamente e sem receio pois mantinham-se distantes daquilo que lembrava o estigma da escravidão.

1.2. As Modinhas

> “As modinhas de Carlos Gomes, falhas quanto a processos de arte erudita, são como caráter muito mais brasileiras do que a maioria da produção sua destinada ao teatro. Fazem sentir todas o ambiente dos salões familiares de nossos avós do Segundo Império, nas suas reuniões íntimas.”
>
> Otávio Bevilacqua

Pode-se dividir a produção vocal de câmara de Carlos Gomes em duas grandes vertentes: a modinha e a canção. As modinhas apresentam texto em português e as canções, em sua quase totalidade, foram escritas sobre textos italianos, geralmente escritos pelos próprios libretistas de Gomes. Entretanto, em ambas as composições há a predominância do estilo dramático que parece sempre ter permeado as composições do maestro campineiro.

Na opinião de Achile Picchi, as modinhas de Gomes são exemplos de imaturidade musical e pobreza harmônica, todavia, consideramos tal premissa um tanto injusta pois a modinha, típica canção popular do século XVIII, tinha mesmo um caráter simples de canção popular, com prevalência de tonalidades menores, inflexões modais e longas linhas melódicas descendentes seguidas de um salto na mesma direção. Já as modinhas de Carlos Gomes possuem um aspecto mais moderno no sentido de valorizarem o caráter tonal. Além disso, elas mantém apenas a predileção por longas linhas melódicas descendentes, de resto, aproximam-se muito mais da ária lírica europeia com suas cadências inspiradas no *bel canto* italiano. Quanto à questão harmônica, deve-se ressaltar

que tais modinhas, embora tivessem seu acompanhamento elaborado para o piano, eram escritas de maneira que pudessem facilmente ser executadas ao violão, instrumento mais comum no acompanhamento de canções populares. E devido a isso temos as simplificações da escrita pianística resultando em irregularidades harmônicas. Tais irregularidades, mais tarde, foram incorporadas à escrita musical brasileira e o próprio Gomes saberia tirar proveito delas em composições mais importantes, como é o caso do tema dos Aimorés, na ópera *Il Guarany*.

1.3. Música para banda

Os instrumentos de sopro de metal passaram a integrar as orquestras de concerto a partir da Revolução Francesa. O gosto pela música marcial desenvolveu-se muito porque estava ligado às manifestações que, a partir do século XVIII, marcaram as revoluções e movimentos de independência nacional.

A partir de 1840, a música para banda começou a se difundir largamente no Brasil. Esse tipo de música influenciou tanto a música popular, com a difusão de marchas e dobrados nas ruas e nos coretos, quanto a música erudita.[7] É reconhecível nas obras juvenis de Carlos Gomes, o gosto por timbres fortes, sobrecarregando em alguns pontos passagens relativamente simples que, assim como nas obras do jovem Verdi, confere-lhes um certo ar provinciano.[8]

O gênero dos hinos está ligado à música marcial. Há diversos hinários da Igreja Católica, inclusive os da primeira metade do século XX, repletos de música desse tipo. Alguns trazem, além do acompanhamento de órgão, um acompanhamento opcional para banda. Algumas normas a respeito da execução de tais hinos marciais estão expressas no *Motu Proprio do* Papa Pio X, publicado em Roma, em 1903: *"VI – Órgão e Instrumentos – É rigorosamente proibido às bandas musicais tocar na igreja. Em casos*

[7] Segundo Mammì, op. cit.
[8] Idem.

especiais, com licença do ordinário, permite-se uma limitada escolha, judiciosa e proporcionada ao ambiente, de instrumentos de sopro, contanto que a composição e o acompanhamento sejam escritos em estilo grave e semelhante ao do órgão." E o sumo pontífice prossegue, no parágrafo 21: "*Nas procissões fora da igreja pode ser permitida pelo Ordinário a banda musical, contanto que não execute trechos profanos. Seria muito para desejar que a banda musical se limitasse a acompanhar qualquer cântico espiritual em latim ou vulgar, entoado pelos cantores e pelas associações religiosas que vão na procissão."*[9]

Entretanto, um análise atenta à questão das bandas e dos estilos apresentados e executados nas igrejas nos mostram que o *Motu Proprio* não foi levado muito a sério no Brasil. Juntamente com as bandas, que continuavam a tocar no interior das igrejas, tanto em Minas Gerais, quanto no interior de São Paulo, o estilo de música que se praticava não se assemelhava nem um pouco à polifonia tradicional, escrita à maneira de Palestrina, ou ao Canto Gregoriano, tão caros à Igreja Romana e expressamente recomendados no pelo sumo pontífice. Vasco Mariz, em sua *História Da Música No Brasil,* nos diz que *"O prestígio da ópera era tão grande que se introduziu na linha melódica de nossa modinha e entrou até na Igreja, tão medíocre era a produção de música sacra nesse período. Trechos de ópera eram adaptados e interpretados nas igrejas com frequência. [...] Recordo-me ainda, quando jovem (em meados dos anos 1930, portanto. Grifo nosso) haver ouvido o 'Vissi d´arte, vissi d´amore', da Tosca de Puccini, cantado nas igrejas como 'Ave Maria, gratia plena'..."*[10]

A primeira composição que tornou Carlos Gomes conhecido foi justamente um hino, todavia, não sacro, trata-se do *Hino à Mocidade Acadêmica,* composto em São Paulo em 1859, para os estudandes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Esta composição dedicada aos estudantes de uma das duas faculdades de Direito mais importantes do país, e onde estudavam os filhos da elite cafeeira, impulsionaram a carreira de Carlos Gomes e suas composições passaram a ser editadas pela casa Arthur

[9] SOUSA, Pe. José Geraldo de. Apontamentos de Música Sacra, Livraria Salesiana Editora, segunda edição – São Paulo, 1950.

[10] MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil – 5. ed. rev. e ampliada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

Napoleão, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, suas obras são vendidas pela Loja Bouquet de Brilhantes, que viria a ser a futura Casa Levy.[11] E assim, como um artista já quase definitivamente consagrado, Carlos Gomes parte para a Corte.

CAPÍTULO 2

Situação político- econômica do Rio de Janeiro em meados do Século XIX

O imperador Dom Pedro II assumiu o trono em 1840, com apenas 14 anos de idade, fato que ficou conhecido na história do Brasil como golpe da maioridade. A partir de 1850, com a proibição do tráfico negreiro, ocorreu o contrário do que muitos no Império pensavam: os recursos econômicos não diminuíram. Em contrapartida, outros abundantes recursos surgiram. Ocorreu uma alta do café nos mercados estrangeiros e um crescimento rápido da mecanização das lavouras cafeeiras. O Brasil entrou definitivamente na era industrial. Entre os anos de 1820 e 1850, quintuplicou-se a quantidade de café exportado e a renda per capita da população livre sofreu considerável aumento. Segundo Caio Prado, o desenvolvimento da lavoura cafeeira foi o primeiro fator no reajustamento da vida econômica do Brasil. Em certas regiões, esse desenvolvimento permitiu uma sensível ascensão no padrão de vida da população e o Brasil experimentou pela primeira vez em sua história o sabor do progresso e certa riqueza e bem estar material.[12]

Embora toda essa evolução na vida econômica do país e o progresso trazido pelo comércio cafeeiro, o Brasil continuava a ser visto com desconfiança pela comunidade internacional por causa da mancha que o regime escravocrata lhe conferia. A Inglaterra, forte aliada do novo Império

[11] Cf. Mammì, op. cit.
[12] PRADO JR., Caio, História econômica do Brasil, São Paulo: Brasiliense, 2006.

assim como o foi outrora aliada de Portugal, desconfiava que o Brasil continuava – agora ilegalmente – mantendo o tráfico negreiro. O governo britânico estava interessado no trabalho livre a fim de expandir seu mercado consumidor. O tráfico negreiro, embora ilegal desde 1830, extinguiu-se, de fato, em 1850, mas a monarquia portuguesa, que então conduzia o Brasil imperial, continuava necessitando afirmar suas feições europeias com o objetivo de distanciar-nos da ideia de anarquia que era frequentemente associada às recém-nascidas repúblicas americanas. Todavia, a Corte instalada no Rio de Janeiro, não estava distante das luxuosas cortes europeias apenas pela sua posição geográfica. A maior parcela da população era composta por negros e mulatos e a maioria eram escravos.

Sonhando com um país imaginário, civilizado e branco, a elite brasileira passou a cultivar regras sociais que a diferenciava dos escravos pelo comportamento, pelas vestes e pelos objetos de uso quotidiano.

Com a riqueza proporcionada pela lavoura cafeeira, os fazendeiros e suas famílias passaram a viver de maneira luxuosa. Numa tentativa de imitar o modo de vida parisiense, várias melhorias foram realizadas na cidade do Rio de janeiro: ruas elegantemente reurbanizadas, iluminação a gás e rede de esgoto. E não foram introduzidas apenas melhorias estruturais da cidade. A elite trouxe para a Corte inúmeros alfaiates franceses, modistas e costureiros; abriram-se cafés e confeitarias, tipografias, lojas de música que vendiam partituras e instrumentos musicais, comerciantes de móveis e de muitos outros artigos refinados que, além de alimentar a fantasia desta nova burguesia, aproximava-a do sonho de refinamento da capital francesa, então modelo de moda e de bom gosto.

2.1. O comércio de partituras e de instrumentos musicais

Em meados do século XIX, os instrumentos musicais eram considerados artigos de luxo, principalmente o piano, que a esta altura havia se tornado instrumento indispensável na educação das moças da classe superior. No Rio de Janeiro, além do Conservatório de Música, fundado em 1833, os jornais

exibiam anúncios de vários professores de piano e canto. Os mesmos jornais exibiam também os anúncios das diversas lojas de instrumentos que vendiam uma grande variedade de artigos, mas principalmente, pianos de vários modelos e formatos, de fabricação inglesa e francesa, porém feitos de madeiras especiais a fim de suportarem o clima brasileiro e conservarem a afinação por mais tempo.

Muitos outros instrumentos musicais e acessórios também estavam à venda nessas mesmas lojas, tais como: harpas e harmônios para capelas e salões. Entre os acessórios encontravam-se palhetas para oboés, clarinetes, fagotes e saxofones. O Correio Mercantil, de 02 de julho de 1857, publicou o anúncio de um vendedor de pianos mecânicos "considerados na Europa como os melhores instrumentos para as casas de campo onde há falta de artistas para *soirées* e bailes, etc."[13]

Interessantes são, ainda, os anúncios de partituras onde os compositores românticos mais conhecidos do grande público não são citados. Em contrapartida, esses mesmos anúncios oferecem novidades vindas da França, Itália e Alemanha e as denomina "música moderna".

"O comerciante Vaguer Frion, além de pianos, oferecia:

Música Moderníssima: O anunciante participa aos diletantes da arte musical que acaba de receber da Allemanha, França, Itália e Lisboa um grande sortimento das peças mais modernas dos mais famosos autores, entre os quaes sobresahem as melhores composições de Herz, Thalberg, Schulhoff, Rosselen, Fumagalli, Prudent, Lecarpentier, Cramer, Hunten, Burgmuller, Duvernoy, Adam, Migone, Ravina, Dreychock, Kuhe, Heller, Goria, Lemoine, Lami, Daddi, Dohler, Gomion, Voss, Mayer, Beyer, Bertini, Cunio, Wolff, Czerny, Payer, Leduc, Osborne, Evers, Fessy, Quidant, Humel, Bordogni, Cinti-Damoreau, Rodolpho, Koktsk, Verdi, Chopin, Gottschalk, etc. etc.etc. Grande sortimento de óperas para piano só e piano e canto, de 3$ a 10$000, conforme o formato. Potpourris ou flôres de óperas (phantasias), o bouquet de melodias ou flôres italianas, por Frederico Beyer; arias, cavatinas, duetos, tercetos e

[13] FREITAS SILVA, Olga Sofia. Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: A História de uma Ópera Nacional, Dissertação de Mestrado para a Universidade Federal do Paraná – Curitiba, 2011.

quartetos para canto e piano e piano só; o famoso album de Armia, Folhas cahidas, canto, a Harpa do Trovador, As saudads da Norma, Melodias românticas, albuns ricamente encadernados para presentes e festas, quadrilhas, valses, schotischs, polkaas [sic], mazurcas, varsovianas, modinhas, lundus, romances francezes e italianos, hymnos nacionais e estrangeiros, um escolhido sortimento de musica para todos os instrumentos e para bandas militares e igrejas, escalas para os mesmos, estudos e methodos progressivos de Herz, Bertini, Hunten, Czerny, Lemoine, Cramer, etc. etc. Methodos para canto e solfejos, de Rodolpho, Cinti-Damoreau, Assioli, Bordogni e Duprez."[14]

A música considerada moderna, na Corte, era aquela que chegava no último navio vindo de Paris. Além de música para dançar, sempre vinha uma enorme quantidade de partituras arranjadas para piano e tais arranjos sempre incluíam fantasias operísticas para piano e árias de óperas reduzidas para canto e piano.

E o piano tornou-se tão popular nas casas brasileiras em meados do século XIX que Mário de Andrade narra, em sua *Pequena História da Música*, o que veio a tornar-se uma espécie de "praga" alastrando-se até mesmo por outras cidades brasileiras:

"Em Pernambuco, havia uma oficina de pianos... Principiava a detestável moda de tocar piano, que já em 1856 fazia Manuel de Araújo Pôrto Alegre chamar o Rio de Janeiro de "cidade dos pianos". Dão João quando regente mandava vir para o palácio de São Cristóvão, uns pianos ingleses que foram os primeiros do Brasil. Meio século não se passara e a praga era tão geral no país, que Wetherel se espanta de encontrar pianos a cem léguas, interior a dentro, transportados a ombro de negro. Por toda a parte se organizava bandas e orquestras que nem a de Campinas dirigida pelo pai de Carlos Gomes, Manuel José Gomes, ou as que em Olinda dirigiu Tomaz da Cunha Lima Cantuária, ainda compositor e teórico musical, autor duma "Pequena Arte da Música"."[15]

---

[14] FREITAS DA SILVA, Olga Sofia. Op. cit., pág. 10.

[15] ANDRADE, Mário de. Pequena História da Música, Editora Itatiaia Limitada. Belo Horizonte, 1987, 9ª edição.

E Mário de Andrade nos fala, ainda, sobre o brilho da vida musical brasileira no Segundo Império. Além da música praticada pelos diletantes, na vida privativa das casas e salões da Corte, havia a música praticada por profissionais. Célebres vozes do mundo da lírica eram trazidas para o Brasil pelas companhias italianas que chegavam a apresentar 60 espetáculos e muitos instrumentistas permaneciam no país ou deixavam suas músicas aqui. Foi ainda no Segundo Império que se mudaram para o Brasil os fundadores da virtuosidade pianística nacional: Artur Napoleão "cuja maneira de tocar, nítida, um bocado seca e brilhante se tradicionalizou no Rio de Janeiro, e Luigi Chiaffarelli, o fundador da escola de piano paulista."[16] Ainda nesse período foram fundadas as primeiras sociedades musicais tais como a Sociedade Filarmônica, em 1814; o Clube Beethoven, em 1882, no Rio de Janeiro; o Clube Haydn, em 1883, sob a direção de Alexandre Levi, em São Paulo. E, em 1887, Carlos Mesquita iniciou, no Rio de Janeiro, os Concertos Populares.[17]

Toda essa vivência musical da Corte estimulou a produção nacional de música e compositores brasileiros, tanto amadores quanto profissionais começaram a publicar suas próprias composições que, de um modo geral, eram valsas e polcas, música para se dançar e também modinhas para canto e piano. Jornais da época anunciam composições exclusivas para canto e piano compostas por Dom José Amat, diretor da Companhia de Ópera Nacional e por Francisco Manuel da Silva, diretor do Conservatório Musical da Corte e autor daquele que veio a tornar-se o nosso Hino Nacional.[18]

2.2. A vida teatral no Rio de janeiro

Ao longo do século XIX, o universo do teatro no Rio de Janeiro ganhou dimensões jamais vistas até aquele momento. Foram inaugurados na cidade novos e mais bem equipados locais para espetáculos. Variados gêneros importados da Europa estrelaram nos palcos, tragédias neoclássicas, dramas e

[16] ANDRADE, Mário de. Op. cit., pág. 160.
[17] Idem.
[18] FREITAS SILVA, Olga Sofia. Op. cit.

comédias românticos, teatro realista, teatro ligeiro, revista. Entretanto, a grande vedete desse teatro era a ópera lírica.

Juntamente com as medidas econômicas e políticas tomadas por Dom João VI para afastar o Rio de Janeiro do modelo rural que caracterizava a maioria das cidades brasileiras, o Príncipe Regente buscou importar a cultura que caracterizava a Europa do início do século XIX. Afinal, a cidade fora escolhida para hospedar a Família Real e não podia mais ostentar seus antigos padrões que, além de rurais, eram ainda intrinsecamente religiosos e patriarcais. O teatro era considerado um excelente veículo transformador de valores participando ativamente da vasta proposta de conscientizar e instruir a sociedade para o progresso e para a civilização.[19]

É verdade que antes da vinda da Corte para o Brasil a cidade do Rio de Janeiro já tinha a Casa da Ópera fundada pelo Padre Ventura, um mestiço letrado e inteligente. Após o desaparecimento desta, houve a Nova Casa da Ópera, edificada pelo músico e dançarino português Manuel Luiz. Para esse teatro vieram os primeiros atores portugueses que pisaram em terras americanas. [20]

O grande protetor da Nova casa da Opera de Manuel Luiz foi o conde de Avintes, segundo Marquês do Lavradio e vice-rei do Brasil. Com a partida definitiva deste para a Europa, a Casa da Ópera fechou suas portas definitivamente e só houve teatro no Rio de Janeiro novamente com a chegada da Família Real Portuguesa.

2.3. O Real Teatro de São João

Em 28 de maio de 1810, o então Príncipe Regente Dom João VI publicou um decreto encarregando o Intendente Geral da Polícia, Paulo Fernandes Viana, de construir um “teatro decente”, que possuísse dignidade suficiente para receber a Corte e seus visitantes ilustres e estrangeiros,

[19] DIAS, José. Teatros do Rio – Do século XVIII ao Século XX. Funarte, RJ, 2012, p.63.
[20] DIAS, José. Op. cit., pág. 65.

permitindo que funcionasse com o nome de Real Teatro de São João. O teor do decreto é o seguinte:

"Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital, que se erija um Teatro decente e proporcionando à população, e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela, e pela concorrência dos estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas províncias dos meus Estados: fui servido encarregar o doutor Paulo Fernandes Vianna, do meu Conselho e Intendente geral da polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para ele se erigir, e conservar sem dispêndio das rendas públicas, e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave mais os meus fiéis vassalos a quem antes desejo aliviar de todas elas.

E havendo-me proposto o mesmo Intendente, que grande parte dos meus vassalos residentes nesta corte me haviam já feito conhecer e que por ser esta obra do meu real agrado, e de notória necessidade, se prestavam de boa vontade a dar-me uma prova de seu amor e distinta fidelidade, concorrendo por meio de ações a fazer o fundo conveniente, principalmente se eu houvesse por bem de tomar dito o Teatro debaixo de minha proteção e de permitir que com relação ao Imperial nome se denominasse Real Teatro de São João.

Querendo corresponder ao amor que assim prestam a minha real pessoa e com que tanto se distinguem nesta ação, sou servido honrar o dito Teatro com minha real proteção, e com a pretendida invocação, aceitando, além disso, a oferta que por mão do mesmo Intendente fez Fernando José de Almeida, de um terreno a este fim proporcionado, que possui defronte à Igreja da Lampadosa, permitindo que nele se erija o dito Teatro, segundo o plano que me foi presente e que baixará com este assinado pelo mesmo proprietário do dito terreno, que além disso se oferece a concorrer com seus fundos, indústria, administração e trabalho, não só para a criação como para o reger e fazer trabalhos.

E sou, outrossim, servido, para mostrar mais quanto esta oferta me é agradável, conceder que a tudo quanto for necessário para seu fabrico, ornato e vestuário até o dia em que se abrir e principiar a trabalhar se dê livre de todos

os direitos nas Alfândegas, onde se deve pagar, que se possa servir da pedra de cantaria que existe no ressalto, ou muralha do edifício público que fica contíguo a ele e que de muitos anos não se tem concluído; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior asseio e perfeita conservação, se lhe permitirão seis loterias segundo o plano que se houve de aprovar, a benefício do mesmo Teatro.

E, porque também é justo e de razão que os acionistas que concorram para o fundo necessário para a sua criação fiquem seguros assim dos juros dos seus capitais, que os vencerem, como dos mesmos capitais, por isso mesmo que os ofertaram sem estipulação de tempo, determino que o mesmo intendente geral da polícia, a cuja particular e privada inspeção fica a dita obra e o mesmo Teatro, faça arrecadar, por mão de um tesoureiro que nomeará, todas as ações e despende-las por férias por ele assinadas, reservando dos rendimentos aquela porção que se deve recolher ao cofre para o pagamento dos juros e a amortização dos principais, para depois de extintos esses pagamentos, que devem ser certos e de inteiro crédito e confiança, passar o edifício e todos os seus pertences ao domínio e propriedade do proprietário do terreno; ficando, entretanto, o dito e quanto nele houver com hipoteca legal, especial e privilegiada ao distrito dos referidos fundos. O conde de Aguiar, do meu Concelho de Estado, ministro e secretário de Estado de Negócios do Brasil, o tenha assim entendido e faça executar, com as ordens necessárias ao Intendente geral da polícia e mais estações, onde convier. Palácio do Rio de Janeiro, em 28 de maio de 1810. Com a rubrica do príncipe regente."[21]

Imediatamente após a publicação deste decreto o Marquês Frenando José de Portugal e Castro e o empresário e capitão Fernando José de Almeida Castro, mais conhecido como Fernandinho, que fora antes barbeiro do Marquês, tomaram a iniciativa da construção do novo teatro. O príncipe regente, por sua vez, concedeu as seis loterias, todas as isenções alfandegárias e o material necessário para a edificação do São João.

[21] DIAS, José. op. cit., p.69.

Para iniciar a construção, foram utilizados blocos de pedra de uma antiga fortaleza que, inicialmente, estavam destinados à construção da nova Sé.

As obras da nova Sé do Rio de Janeiro já estavam paralisadas havia 44 anos devido a problemas internos entre o cabido e as irmandades religiosas; após o empenho do vice-rei Conde de Rezende e pelo Bispo, as obras foram retomadas; todavia, foram paralisadas efetivamente em 27 de maio de 1797 e nunca mais retomadas.

Mais tarde, a superstição popular atribuiria a esse fato os três incêndios que atingiram o Teatro São João. Afinal, para a crença popular, era um sacrilégio construir-se uma casa de espetáculos com as pedras retiradas das obras de uma igreja. E, além disso, usou-se não só as pedras destinadas à construção do templo como também as pedras utilizadas na edificação das duas torres que haviam desabado.

"Serviram, pois, as pedras da mal afortunada Sé Nova para os imensos alicerces e gigantescas paredes do teatro, e por isso mesmo, severos respeitadores de quanto se referia as coisas sagradas, agouraram mal daquele edifício profano, e como se o futuro quisesse justificar tais agouros, já três vezes foi esse teatro devorado pelas chamas. Mas nem mesmo com três incêndios se acabaram suas grossas paredes.

Eram as pedras da Sé Nova, contra as quais nada tem podido o fogo destruir."[22]

O Real Teatro de São João foi inaugurado em 12 de outubro de 1813, próximo ao antigo campo de Sant´Anna, onde hoje situa-se a Praça Tiradentes. O dia de sua inauguração fora escolhido por ocasião do aniversário natalício do Príncipe Regente.

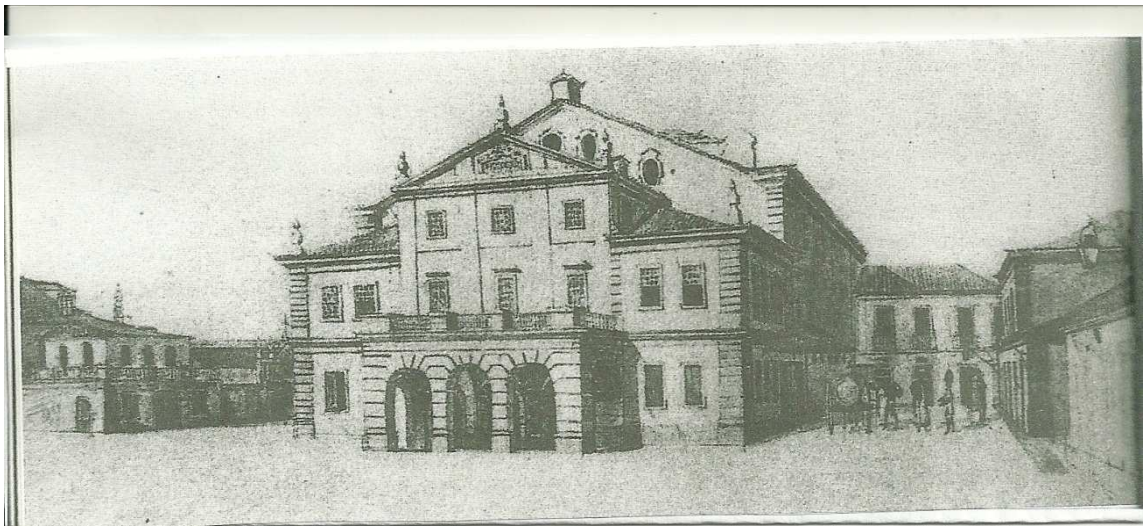
Para a inauguração do São João foi levada a cena o drama lírico *O Juramento dos Nunes,* peça de autoria do Tenente da Marinha D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, e música do maestro Bernardo José de Souza e

[22] DIAS, José. op. cit., p. 70.

Queiroz.[23] Depois, seguiram-se as óperas de Rossini, *Tancredo*; *L´ingano Felice; Elisabetta, Regina D´Inghilterra*. E, de Puccitta, representou-se *La caccia di Enrico IV*. A pedido do Príncipe Regente, o mestre de capela, Padre José Maurício, também escreveu uma ópera – em italiano – para o novo teatro, intitulada *Le due gemelle*. A partitura desta ópera perdeu-se junto com outros papeis que pertenciam a Marcos Portugal e as partes foram destruídas pelo grande incêndio que consumiu o teatro em 1824.

O projeto arquitetônico do teatro obedecia ao estilo do Real Teatro de São Carlos de Lisboa. Ambos, em sua estrutura interna e distribuição dos espaços, seguiam o modelo da cena lírica italiana.

O Real Teatro de São João sofreu três grandes incêndios, o primeiro em 1824, seguido por outro em 1851 e um terceiro em 1856. Sendo reconstruído todas as vezes, sendo que as suas grossas paredes, feitas com as pedras da Sé Nova, resistiram firmes em pé em ambas as ocasiões. Passou este teatro por várias mudanças de nome, ligadas aos acontecimentos da história do Brasil.



Teatro São João em 1817[24]

Após o primeiro incêndio, como havia o Imperador D. Pedro I proclamado a Independência do Brasil do Reino de Portugal há apenas dois

[23] "O libreto da peça, do qual a Seção dos Livros Raros da Biblioteca Nacional possui um exemplar, confirma a autoria da música como sendo de Bernardo José de Souza e Queiroz, a qual alguns pretendiam que fosse de Marcos Portugal..." Cf. DIAS, José, op. cit., p. 71.
[24] DIAS, op. cit., pág. 68.

anos, decidiu-se rebatizar o teatro com o nome de Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara. Este nome foi-lhe atribuído através do decreto baixado por D. Pedro I em 22 de janeiro de 1826, sendo encenada a ópera *Tancredi,* de Rossini.

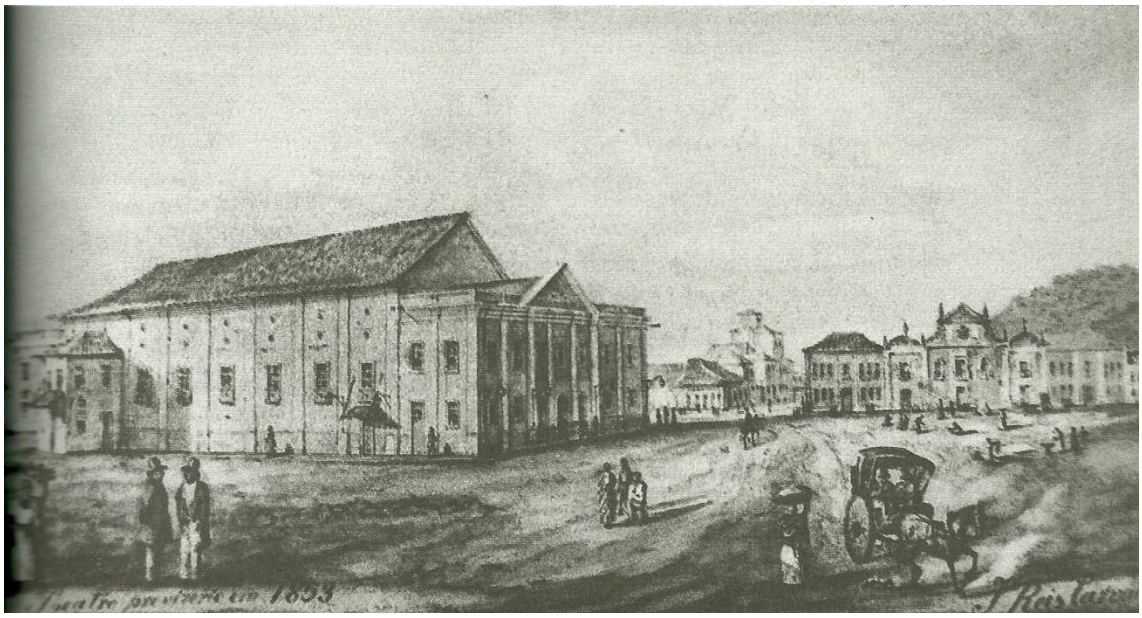
Em 1831, devido à abdicação do imperador Pedro I, o teatro foi rebatizado com o nome de Constitucional Fluminense. Em 1839, após uma grande reforma, volta o teatro a denominar-se São Pedro de Alcântara. E, finalmente, em 24 de agosto de 1923, por decreto do prefeito da cidade do Rio de Janeiro, o teatro passou a chamar-se Teatro João Caetano, em homenagem ao célebre ator que havia sido seu principal acionista ainda no século XIX.

O Real Teatro de São João, e depois com seus sucessivos nomes, foi palco dos acontecimentos sociais, políticos e culturais mais importantes da cidade do Rio de Janeiro durante a sua existência. Aliás, ele existe até hoje, entretanto, numa nova versão arquitetônica após ter sido demolido em 1929.

2.4. O Teatro Provisório

Quando o Teatro São Pedro de Alcântara foi destruído pelo segundo incêndio de sua história, em 9 de agosto de 1851, aguardava-se a chegada de duas companhias que haviam sido contratadas na Europa: uma de ópera e outra de bailados. Os demais teatros do Rio de Janeiro eram pequenos e não possuíam estrutura adequada para receber tais companhias e nem mesmo para abrigar confortavelmente o público já tão exigente da Corte.

A exigência de um teatro que pudesse conciliar as necessidades da ópera lírica e do teatro nacional acabou culminando num concurso público de arquitetura, requerido por Manuel Araújo Porto Alegre, diretor da Academia Imperial de Belas-Artes, e por Guilherme Schuch de Capanema, com a finalidade de edificar a nova casa de espetáculos. O requerimento foi apresentado ao imperador Dom Pedro II, em 12 de agosto de 1851.



Teatro Provisório localizado no Campo de Sant´Ana, 1853. Aquarela de José Reis de Carvalho. [25]

O projeto vencedor foi o de autoria do arquiteto Gustav Waehneldt, prussiano residente no Brasil e que fora responsável também por diversas obras importantes na cidade do Rio de Janeiro, tais como o Palácio do Catete, a Igreja da Candelária e a fachada da antiga Estação de Ferro D. Pedro II.

Enquanto esperava-se pela construção do novo teatro, iniciou-se uma obra provisória que rapidamente culminou no Teatro da Praça da Aclamação; como esta obra foi rápida, ficou sendo chamada de Teatro Provisório. Era um enorme galpão, projetado e construído por Vicente Rodrigues.

Segundo relata-nos o escritor Henrique Marinho: *"... construído sem as regras da arte, este edifício é defeituoso e indigno de servir de teatro em uma capital. Não deve ser conservado; seria indecoroso para nós o deixar viver esse mau edifício. O governo, a quem pertence esse teatro, deve demoli-lo, erguendo outro, belo, vasto, majestoso, que seja um dos monumentos que tenha de ornar a cidade do Rio de Janeiro."*[26]

O Teatro Provisório também foi descrito por Lafayette Silva: *"Medalhões no teto representavam Auber, Bellini, Taglioni, Bibienne, Verdi, Donizetti,*

[25] DIAS, op. cit., pág. 111.
[26] DIAS, José. Op. cit., p. 110.

Schiller, Catalani, Servandoni e Meyerbeer. Fora desse círculo, isolado entre palmas e louros, Rossini."[27] Sabe-se que esses retratos eram aplicados sobre fundo rosa vivo, de mau gosto, cor que eram pintadas as paredes.

Outras personalidades pertencentes à intelectualidade do Rio de Janeiro, à época também descreveram o Teatro Provisório, todavia, nenhuma dessas descrições dão-nos uma boa imagem dele. Joaquim Manoel de Macedo o chamava de "monstro do campo da Aclamação" e José de Alencar referiu-se a ele como "o mais insuportável dos suadores".[28]

A primeira função deste teatro foi em 1852, abrigando os bailes de máscaras do carnaval daquele ano. Depois disso, passou a chamar-se *Teatro Lyrico Provisório* e sua inauguração oficial como casa de espetáculos em 25 de março de 1852, com a ópera *Macbeth*, de Verdi, por uma companhia lírica italiana. Compareceram o imperador Dom Pedro II e sua esposa a imperatriz Dona Tereza Cristina.

Esse teatro era propriedade da Câmara Municipal e, em 1856, uma sociedade empresária fez uma nova venda de ações. A esta altura o Provisório já denominava-se *Teatro Lyrico Fluminense* e grandes nomes dirigiram-no naquela época: o famoso ator João Caetano, cujo verdadeiro nome era Lafayette Silva, foi um dos seus mais célebres diretores, de 1853 até 1866.

O teatro permaneceu fechado de 16 de maio de 1852 até 19 de maio de 1854 quando passou por reformas e foi então que recebeu seu novo nome, uma vez que, não fazia mais sentido chamar-se provisório um teatro que doravante funcionaria em caráter permanente.

Nesse teatro apresentaram-se grandes cantores líricos estrangeiros e brasileiros, grandes atores dramáticos, como o próprio João Caetano, grandes regentes e pianistas. O famoso pianista e compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk regeu um memorável concerto com mais de 30 pianos e uma orquestra de 400 músicos.

---

[27] Idem.
[28] Idem.

Dessa forma, o teatro que recebera a alcunha de “provisório” acabou por funcionar por 23 anos. Entretanto, conheceu seu declínio com a inauguração do Teatro Dom Pedro II. A última apresentação feita no teatro Lyrico Fluminense, em 30 de abril de 1875, foi o drama *O Guarani*, peça teatral também extraída do romance de José de Alencar. Neste mesmo ano, o teatro foi demolido. Mas resta-nos, ainda, dizer que não só as companhias de ópera italianas alcançaram grande glória nos palcos do Provisório, foi também nele que encenaram-se as primeiras óperas de Carlos Gomes e ainda, a primeira récita da ópera *Il Guarany* no Brasil.

A temporada que estreou *Il Guarany* no Brasil teve início em 14 de setembro de 1870, com a ópera *Os Huguenotes* de Meyerbeer e prosseguiu até 9 de janeiro de 1871. Ao todo foram 47 récitas de óperas italianas e *Il Guarany* foi levada 13 vezes.

A cidade do Rio de Janeiro, nessa época, já apresentava uma vida teatral muito movimentada e não eram somente as óperas líricas que faziam sucesso, havia também apresentações de peças teatrais completamente faladas, *zarzuelas* espanholas, *vaudevilles* e óperas cômicas francesas e concertos com orquestra que apresentavam as aberturas das óperas italianas surgidas recentemente, a guisa de sinfonias.[29]

Todavia, o jornalista Luís Antônio Giron nos revela que na primeira crítica que saiu no jornal carioca *O Mercantil,* em 13 de outubro de 1844, o crítico teatral foi bastante rigoroso ao classificar o elenco do Teatro São Pedro e sua postura é bastante técnica e nada emocional: “Entre a multiplicidade de composições musicais, que alimentam a sempre crescente voracidade dos teatros da Itália, julga-se muitas vezes alcançar-se uma colheita ampla, é isto um erro. A escolha deve ser presidida pela inteligência, pois nessa aluvião de partituras existem muitas compostas por autores de primeira ordem; estes formularam suas composições tendo em vista a força, a extensão da voz, o gosto dramático do artista que devia cantar. Por conseguinte (a não pretender-se fazer degenerar a ideia do autor) esses primores d´arte não deveriam ser executados por artistas, quando muito, de segunda ordem. A companhia do

[29] FREITAS SILVA, Olga Sofia. Op. cit, pág. 17.

São Pedro é ‘incompleta quanto ao pessoal’ e ‘medíocre quanto ao talento artístico’. Deve atuar como um teatro de província da Europa.”[30]

Entretanto, é inegável a importância da ópera na vida do carioca daquele período. Rossini foi o primeiro compositor a fazer absoluto sucesso na cidade e todas as suas óperas foram apresentadas ainda no Teatro São João e houve algumas que foram apresentadas no Rio no mesmo ano de sua estreia na Itália.

As apresentações de óperas na Capital do Império ficaram suspensas, durante 14 anos, entre 1830 e 1844, devido aos problemas políticos do período regencial, com a abdicação do Imperador Dom Pedro I. Contudo, a ópera lírica retorna triunfante, em 1844, com a estreia da *Norma,* de Bellini. Esta ópera foi apresentada 20 vezes no Teatro São Pedro. Somente nesta temporada que marcou a retomada dos espetáculos operísticos no Rio de Janeiro, houve 74 récitas onde foram executadas quase todas as óperas de Bellini e Donizetti.[31] Daqui para frente, os compositores mais conhecidos e idolatrados do público carioca serão Bellini, Donizetti e Verdi.

“A ópera foi a paixão consumidora de todos os habitantes cultos ou aspirantes do Rio. Poetastros idolatravam suas cantoras favoritas nos teatros e na imprensa. Grupos de rapazes brigavam nas ruas pelas qualidades dessa ou daquela prima donna. Em casa, as mulheres com qualquer traço de refinamento cantavam as famosas árias de óperas e tocavam variações tiradas das óperas mais populares em seus pianos. Todas essas evidências de adoração estão atestadas nos romances urbanos de Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e outros autores de menor distinção.”[32]

A estreia da *Norma*, em 1844, teve, no papel principal, a soprano Augusta Candiani que causou grande alvoroço entre os jovens. Os adoradores

[30] GIRON, Luís Antônio. Minoridade crítica – A ópera e o Teatro nos folhetins da Corte. Ediouro Publicações S.A., São Paulo, 2004.
[31] GIRON, Luís Antônio. Minoridade Crítica ´a ópera e o teatro nos folhetins da Corte. Ediouro Publicações S/A, São Paulo, 2004.
[32] FREITAS SILVA, Olga Sofia. Op. cit., pág. 20

da diva, após a apresentação, desataram a carruagem e a puxaram eles mesmos até a sua residência, gritando vivas e festejando seu sucesso.

Em seu romance *O Moço Loiro*, Joaquim Manuel de Macedo satiriza a situação de adoração da Candiani pelos jovens e o clima de "guerra" que estabeleceu-se na cidade. Isto ocorria porque em oposição aos fãs da Candiani estavam os que veneravam sua rival artística, a também soprano Maria Delmastro, ambas eram estrelas da nova companhia italiana. Candiani era a predileta dos estudantes e dos jovens apaixonados; Delmastro conquistava a fidelidade dos homens maduros, admirada pela técnica e precisão.[33] O romance possui um capítulo intitulado *Teatro Lírico*, nele Macedo descreve o comportamento ridículo dos amantes da ópera, nada mais que diletantes comportando-se de maneira absurda.

"Mal desembarcado, depois de longa ausência, Otávio recebe à queima-roupa a pergunta de um amigo: "tu és candianista ou delmastrista?..." Claro, tratava-se de saber, antes de mais nada, se era partidário, ou da Candiani, ou da Delmastro, as duas grandes prima-donas que então apaixonavam os aficionados. [...] O ambiente, no teatro, era eletrizante e tempestuoso: As quatro ordens de camarotes se mostraram cingidas por quatro não interrompidas zonas de belas; desejosas todas de testemunhar desde o começo o combate dos dois lados teatrais, tinham vindo ornar ainda antes da hora as suas felizes tribunas; nenhuma mesmo, dentre as que ostentavam mais rigor no belo tom, se havia adrede deixado para chegar depois de começado o espetáculo, e, fazendo, como é por algumas usado, ruído com as cadeiras e bancos, ao entrar nos camarotes, desafiar assim as atenções do público."[34]

Essa primeira descrição mostra-nos também o comportamento das moças que frequentavam o teatro de ópera. Curiosamente, observadas as devidas diferenças que existem entre aquela época já tão distante e a nossa, alguns desses hábitos permanecem os mesmos: o teatro, de certa forma, ainda

[33] GIRON, Luís Antônio. op. cit., pág. 120.
[34] MACEDO, Joaquim Manuel de. Citado em FREITAS SILVA, pág. 21.

é um lugar para ver e ser visto, e onde as mulheres exibem a moda do momento.

A seguir, Macedo demonstra melhor as atitudes ridículas dos jovens:

"Alguns diletantes da capital, depois de haver muito parafusado, tinham descoberto um meio novo de demonstrar o seu amor pelas inspirações de Euterpe e a sua paixão pelas duas prima-donas. Era sem mais nem menos isto: para aplaudir ou patear não é necessário ouvir; de modo que batia-se com as mãos e com os pés ao que ainda não se tinha ouvido; aplaudia-se, pateava-se, apenas algumas das pobres cantarinas chegavam ao meio de suas peças; não se esperava pelo fim... aplaudia-se e pateava-se o futuro. Era uma assembleia de profetas; uma assembleia que adivinhava se seria bem ou mal" executado o que restava para sê-lo." [35]

Esse tipo de comportamento, felizmente, desapareceu do teatro de ópera. Todavia, muito provavelmente, isso ocorria com frequência em outras partes do mundo, pois o personagem Otávio, moço viajado e culto, sente-se incomodado com tamanho constrangimento tentando sem sucesso conseguir um lugar onde não houvesse conversas paralelas, nem frivolidades, mas depara-se até mesmo um estrangeiro que comporta-se do mesmo modo.

"À direita ficava-lhe um – diletante sentimental, que no meio das melhores peças puxava-lhe pelo braço e exclamava – Ouça, como é belo isto! Aquela volata! Esta tenuta! Sou epiceno... quero dizer, comum de dois; e enfim falava, falava e falava mais que três moças juntas quando conversavam sobre seus vestidos. À esquerda estava um – diletante estrangeiro, que apontava ao infeliz Otávio os lugares onde mais brilhava a Grizi, aqueles em que primava a Pasta, os pedaços harmônicos em que se fazia divina a Malibran, que ele tinha ouvido em Paris ainda em 1843. Na frente, sentava-se um diletante – diletante perito, que era um eco de quanto se cantava: tinha a Ana Bolena de cor e salteada, e ia por entre os dentes estropiando a meia voz todas as peças que se executavam; de modo que de redor dele ouvia-se – Ana Bolena dupla."[36]

[35] Idem.
[36] Idem.

E o parágrafo seguinte torna ainda mais patente o papel ridículo desses diletantes:

"Depois do espetáculo, o amigo de Otávio, que com ele havia sumariamente rompido ao saber que era candianista, ficou todo o resto da noite grudado com a porta da casa da sua inefável Delmastro, tendo o nariz enterrado na fechadura; enquanto isso, um rival, acompanhando a sege que conduziu a sua Candiani à casa, viu-a apear-se, e quando a porta se fechou e a rua ficou solitária, ele chegou-se àquela, ajoelhou-se e beijou três vezes a soleira em toda sua extensão." [37]

Também o dramaturgo Martins Pena, que foi o primeiro autor popular brasileiro, escreveu satirizando os diletantes obcecados pela ópera italiana, que chegavam a se comportar de modo patético. Na comédia intitulada *O Diletante,* José Antônio, um homem rico, após assistir a uma apresentação da *Norma,* de Bellini, acaba por exigir que todas as pessoas em sua casa cantem trechos da ópera acompanhadas ao piano, fazendo com que sua esposa, Merenciana, e sua filha, Josefina, vivam um verdadeiro tormento.

Quando escreveu sua comédia, Martins Pena ainda não era um folhetinista. Na verdade, o autor está criticando uma situação real, flagrante do fanatismo que se tornara patente nas ruas do Rio de Janeiro naquele ano de 1844. A peça estreou em 25 de fevereiro do mesmo ano.

A peça tem início com José Antônio remexendo em algumas partituras que estão sobre um piano. Ele está preparando um sarau com a ópera de maior sucesso na época: a *Norma,* de Bellini. *"Quero que todos em minha casa cantem. Não há nada como a bela da música. Arte divina! Chama a filha, Josefina, para cantar a ária Casta Diva, mas ela não suporta mais ouvi-la, por ser excessivamente cantada e estropiada pelas ruas da cidade."* [38]

"JOSEFINA – Chamou-me, meu pai?

JOSÉ ANTÔNIO – Vem cá, loucazinha. Que fizeste da Casta Diva?

---

[37] Idem.
[38] GIRON, Luís Antônio. op. cit, pág. 121.

JOSEFINA – Está sobre o piano.

JOSÉ ANTÔNIO – Vai procurá-la.

JOSEFINA – Quer cantá-la?

JOSÉ ANTÔNIO – Divirta-se a menina comigo.

JOSEFINA – Se é para eu cantar, não procuro. Já não posso aturá-la. É maçada!

JOSÉ ANTÔNIO – Que dizes, bárbara? A Casta Diva maçada? Esta sublime produção do sublimíssimo gênio?...

JOSEFINA – Será sublimíssima, mas como há algum tempo para cá que eu a tenho ouvido todos os dias cantada, guinchada, miada, assobiada e estropiada por essas ruas e casas, já não a posso suportar. Todos cantam a Casta Diva – é epidemia!

JOSÉ ANTÔNIO – E o mais é que tens razão! Ouve-se daqui: (Canta a Casta Diva com voz fanhosa.) Ouve[-se] dali: (Canta com [voz] muito fina..) Mais adiante um moleque; (Assobia-a.) Estragam-na! Assassinam-na! Mas tu cantas bem.

JOSEFINA – Obrigada, mas não a cantarei mais!

JOSÉ ANTÔNIO – Está bom; mas hás de cantar o dueto: Mira, o Norma, a tuoi ginocchi... (Cantando.)

JOSEFINA, rindo-se – E com quem? O papá faz a parte da Norma?

JOSÉ ANTÔNIO – Com tua mãe.

JOSEFINA ri-se – A mamã cantando!... Ela, que apenas canta a Maria Cachucha quando está cosendo, e isso mesmo desentoadíssima! Ora, papai!

JOSÉ ANTÔNIO – Eu lhe darei algumas lições. É preciso hoje cantarmos alguma coisa, para que mostres as tuas prendas a nosso hóspede.”[39]

Na verdade, José Antônio deseja casar a sua filha com Marcelo, um rico fazendeiro paulista que veste-se mal, tem o sotaque carregado e não gosta de ópera. O fato de esse personagem ser paulista significa a falta de refinamento do meio rural que, naquela época, era identificado com São Paulo. Essa falta de refinamento era justamente o oposto da capital carioca, civilizada, palco de espetáculos de ópera que brilhavam em seus teatros, símbolo do bom gosto daqueles diletantes que amavam a música.

José Antônio tem verdadeiro horror aos “bárbaros” que não sabem apreciar a beleza da ópera, tal e qual o personagem Marcelo. Contudo, este é rico e, por isso mesmo, um pretendente indispensável à mão de sua filha Josefina. Assim sendo, José Antônio tenta mostrar a Marcelo como deve ser um homem educado à maneira dos cidadãos civilizados da Corte.

“MARCELO – Enfim, na Rua do Ouvidor é confusão de coisas e de gentes a passarem de baixo para riba e a fazerem uma bulha tal, que me fizeram tonto. Tomara-me já em S. Paulo! (Senta-se no sofá.)

JOSÉ ANTÔNIO – Homem, goze primeiro os prazeres da corte. Não queira enterrar-se em vida no sertão. Vá ao teatro ouvir Norma, Belisário, Ana Bolena, Furioso.

MARCELO – Não acho graça nenhuma. Umas cantigas que eu não percebo e que não se pode dançar. Não há nada como um fado.

JOSÉ ANTÔNIO – Que horror, preferir um fado à música italiana! (À parte:) O que faz a ignorância!

MARCELO – É que o senhor ainda não ouviu um fadinho bem rasgadinho e bem choradinho. (Pega na viola e afina, enquanto José Antônio fala.)

---

[39] MARTINS PENA, Luís Carlos. *O Diletante* in LITERATURA BRASILEIRA, Textos Literários em meio eletrônico. http://literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0006-00792.html

JOSÉ ANTÔNIO – Nem quero ouvir! Não diga isto a ninguém, que se desacredita. A música italiana, meu amigo, é o melhor presente que Deus nos fez, é o alimento das almas sensíveis.

MARCELO – Pois o meu alimento é feijão com toucinho, fubá de milho e lombo de porco.

JOSÉ ANTÔNIO – Que blasfêmia! (À parte:) É o que faz a ignorância!

MARCELO – Que graça acha o senhor na música? Não me dirá.

JOSÉ ANTÔNIO – Que graça? Uma graça divinal e sentimental! Quando eu vou ao teatro e ouço esses sublimes acordes, essas harmonias brilhantes, essa melodia arrebatadora, sinto-me outro... O prazer enleva-me; quero aproveitar a mais pequena nota e estendo o pescoço, aplico o ouvido e sinto que não me desse Deus umas orelhas mais compridas para aproveitar o mais pequeno átomo de harmonia.

MARCELO, olhando muito admirado para José Antônio – Não lho entendo...

JOSÉ ANTÔNIO – Quando a música toca no fundo da minha alma, dá-me vontade de fazer um despropósito; de fazer nem sei o que... Saltar, pular, esfregar-me, espojar-me pelo chão... Ah, meu amigo, que sensação deliciosa!

MARCELO – Cuidado, que a música lhe há de fazer doido." [40]

Luís A. Giron descreve três personagens que se destacavam nesse cenário teatral da vida carioca do período: *"o diletante, o partidista e o folhetinista. O primeiro é o amante da música, pronto a frequentar todos os espetáculos. O segundo vai à ópera como quem aposta nas corridas; ingressa em um partido de prima-dona e está disposto a tudo para defendê-la. O folhetinista nada mais é do que um melômano mais ou menos especializado que escreve (ou escrevinha) para as colunas de recreio dos jornais. O folhetim se afirma como gênero misto de literatura, devaneio em torno da política e dos hábitos sociais e resenhas de espetáculos. Vindo da França, como a moda e*

[40] Idem.

os novos comportamentos, ele surge para dar conta da cobertura do recreio e do devaneio do público." [41]

Ainda, segundo Giron, as próprias ruas do Rio de Janeiro representavam um teatro. *"O drama em cartaz se intitula, na sugestão de Martins Pena, 'Os Partidos Teatrais ou as Loucuras da Mocidade'. A agitação juvenil que toma conta de todos está retratada em obras literárias que se consagraram como referências: a peça O Diletante, de Martins Pena, e o [já citado] romance O Moço Loiro, de Joaquim Manuel de Macedo. Ambos vêm a público em 1845 e fornecem pormenores sobre os costumes das plateias e a atuação dos músicos no ano em que a temporada lírica retornou depois de 12 anos de interregno."* [42]

O diletantismo tem algumas características que lhe são próprias: é devotado ao público feminino; cultua o virtuosismo vocal e instrumental; pratica a reverência ao sujeito e aos mitos originários. O estilo italiano neste caso não está associado a uma ideia de nação, é cosmopolita e chega ao Brasil via Paris.

Essas obras literárias de Martins Pena e de Macedo constituem-se, portanto, uma paródia da ópera e de seu público que, embora sendo obras de ficção, resultam num retrato da realidade social daquele período romântico. Talvez demonstrando-nos que a literatura, para ser bem compreendida, não pode ter ignorado o contexto histórico-social em que viveram seus autores; cada qual, fruto de sua época.

"Apesar de todos tecerem em conjunto um quadro cultural maior, é necessário considerá-los em separado, para depois associá-los novamente ao conjunto que forma o papel renovador da atividade crítica e sua importância na evolução do gosto e dos espetáculos naqueles anos românticos. Como se verá, ocorre uma mudança de estilo em relação à praticada duas décadas atrás: de polêmico, passa para literário, inspirando-se no folhetim à maneira francesa." [43]

---

[41] GIRON, Luís Antônio. Idem.
[42] Idem, ibidem.
[43] Idem, ibidem.

Martins Pena, já como folhetinista, passou a escrever no rodapé do *Jornal do Comércio,* e, de 6 de setembro de 1846 a 6 de outubro de 1847, nesse espaço intitulado “A Semana Lírica”, demonstrou todo o seu entusiasmo pela ópera. Isto foi possível porque essa coluna não tinha o objetivo especificamente crítico e sim de diversão. Portanto, cabia-lhe agradar ao público por meio de gracejos, farsas e análises, bem ao gosto romântico. Contudo, a paixão pela ópera está também refletida nos cinco dramas completos de Martins Pena que chegaram aos nossos dias. Todos eles foram criados a partir dos libretos dos dramas musicais italianos que estavam na moda e alguns deles se passam efetivamente na Itália. Mas seus folhetins exibem com humor sua tentativa de compreender os espetáculos e, até mesmo, de influenciá-los, fazendo uma análise de seus fundamentos e, ao mesmo tempo criando um gênero autônomo: a crítica. [44]

Todos os dramas de Martins Pena refletem situações operísticas, dessa forma vemos um literato completamente influenciado pelo ambiente lírico-teatral da Corte: árias e termos italianos estão presentes em todos os atos de suas peças, e para que sejam bem compreendidas, é preciso que façamos a correta correlação entre drama, comédia e *bel canto.*

Os folhetins constituem-se um importante registro da vida cultural do Rio de Janeiro no tempo do Brasil Império, em contrapartida, eles demonstram que a crítica musical estava muito mais imbuída do espírito e do pensamento românticos do que de uma análise técnica, artística e musical, sobretudo naquilo que diz respeito à ópera lírica. Os compositores eram descritos de maneira idealizada, num místico discurso que, quase sempre os classificava como gênios que receberam a arte pronta e acabada, como presente de mãos divinas.

As óperas de Bellini chegaram ao Brasil na década de 1840, quando o compositor já havia falecido, entretanto, alcançou aqui um sucesso imenso e a crítica fala do compositor quase como um ente não humano, mas espiritual. Já descrevemos o efeito que a apresentação da *Norma* causou entre os diletantes na cidade do Rio de Janeiro em 1844, contudo, resta-nos expor o tipo de

[44] Idem, ibidem.

“crítica” que se fazia na época. Luís Giron transcreveu integralmente os comentários críticos feitos sobre a apresentação da *Norma* em *Minerva Brasiliense,* de 1º de fevereiro de 1844:

“A Música, esta arte que comove os homens dotados de organização especial, não é porventura uma língua da alma descida do céu? Língua sublime que toca profundamente todos os seres organizados, porém que todos não podem compreender no mesmo grau, assim como há desgraçadas criaturas que não compreendem as virtudes sublimes, o amor da alma, que não compreendem Deus!

Tem a música como a poesia alguma cousa de eterno e infinito que revela a sua celeste origem, porque quem poderia abraçar e reter a expressão de uma palavra ou de uma nota saída do coração que chega ao coração! Quem, exceto Deus, poderia dizer: aqui para o poder do pensamento sobre o espírito humano?

Criaturas fracas, não possuímos nós no mesmo grau as virtudes e os vícios; mas todas as vastas inteligências, todos os corações nobres e belos têm relação entre si por algum lado: qual o homem pois acima do vulgo que não se sente comovido diante da ideia de Deus, ou lendo os salmos do poeta hebraico, ou ouvindo a música suave e penetrante de Bellini? Porque se é verdade, como o acreditamos, que não tem o homem senão a medida dos sofrimentos que pode exprimir, quanto não deve ter estado ulcerado o coração que suspirou a Norma e todas as outras harmonias que se assemelham a lágrimas de dores soltas no meio de uma atmosfera abrasada em que tudo perece!

[...]

E quem, ao ouvir a Norma, se já na vida sentiu alguma grande dor moral, algum desengano imenso, que tenha um momento que se julgava santo e puro depositado as suas mais belas esperanças, e que o tenha manchado os hálitos impuros do mundo, não achará nesta música todos os gritos de sua alma sofredora, todas as angústias que germinam no seio da humanidade! Onde achaste, pobre poeta, toda esta harmonia de dor que mana do seu

coração? De que sentimentos estavas compenetrado quando fizeste o final da tua obra, tão original, tão mágico e irresistível, e cujas últimas notas parecem o pranto da agonia? E por que morrer quando não tinhas produzido senão Il Pirata, Bianca e Fernando, La staniera, I Capulleti e i Montecchi e Norma, e que ante de ti havia o futuro, o futuro cheio de glória para o gênio!" [45]

Este era o tipo de crítica que encantava os diletantes. Quando se faziam quaisquer considerações musicais, estas eram quase sempre genéricas e pouco conclusivas, porque o pensamento romântico julgava que na essência poética encontrava-se a verdadeira beleza da obra. Analisando os folhetins pesquisados e reunidos pelo jornalista L. A. Giron, constatamos que esta era a opinião mais difundida entre os diletantes cronistas brasileiros. O interesse pela análise musical e do estudo formalista da música pela música, já nesse período muito desenvolvido na Europa, iniciou-se no Brasil apenas no final do século XIX.

Embora a crítica musical brasileira tenha sido, em seu início, apenas um exercício digressivo para agradar a leitora provinciana, esse folhetim crítico teatral acabou sendo um fator determinante para a vida musical do Brasil como nação independente. Esses textos folhetinescos, embora ainda se encontrassem em sua fase de imaturidade intelectual, contribuíram para formar o gosto daquele público que em sua maioria não frequentava a ópera ou os concertos, apenas confiava nos resumos que lia. [46]

Além disso, a crítica contribuiu para o desenvolvimento das grandes carreiras literárias. Muitos escritores iniciaram suas carreiras escrevendo esses folhetins e acabaram por levar essa experiência para obras literárias de maior fôlego que eles vieram a criar posteriormente. Martins Pena foi um deles. Sua obra foi inspirada inteiramente na experiência e nas sensações dos diletantes. Outro escritor que, na juventude, inspirou-se nas crônicas dos acontecimentos do Teatro São Pedro para criar suas narrativas românticas foi José de Alencar. Machado de Assis e Gonçalves Dias também deixam transparecer essa

[45] GIRON. Luís Antônio. op. cit., pág. 247-248.
[46] Idem, ibidem.

influência das noitadas operísticas em suas primeiras poesias. [47] Curiosamente, a crítica literária quase não menciona (ou faz uma vaguíssima menção) da participação desses famosos autores da literatura brasileira na redação de folhetins crítico-musicais, embora sua contribuição tenha sido essencial para a crítica de arte no Brasil.

Os folhetins não referiam-se apenas aos diletantes e aos músicos fixos que trabalhavam no Teatro São Pedro e na Capela Imperial. Eles falavam ainda dos cantores de temporada que vinham de Paris para cantar o repertório italiano. Isto porque a ópera italiana constituía uma espécie de linguagem internacional. É um fenômeno curioso de se observar que, Rosine Stoltz e Charton, duas sopranos consideradas na época as maiores intérpretes de Berlioz, tenham se apresentado no Brasil por várias temporadas e nunca tenham cantado aqui uma peça sequer do compositor francês. Pelo contrário, cantaram em comédias e *grand-óperas* de Rossini e também as grandes óperas épicas de Verdi e Meyerbeer, isto tudo baseado e inspirado no gosto parisiense. E durante 35 anos, a maior parte das óperas encenadas nos teatros cariocas, embora trazidas por companhias estrangeiras influenciadas pelo gosto musical determinado pela França, eram italianas.

"Os diletantes assistiam ao vaivém de estrelas e espetáculos. Praticavam um sonho de Paris, que os folhetinistas prolongavam e dissimulavam. Uma das funções laterais da crítica do período foi criar ilusões de noites inesquecíveis, de desempenhos que deveriam ficar na história. No carrossel de espetáculos, o ponto fixo era apenas um: o diletante-crítico, desinformado sobre o rumo dos acontecimentos artísticos europeus, também ele iludindo-se em italianidades." [48]

Embora os folhetinistas diletantes, em clara contradição com os ideais de liberdade e de nacionalidade que defendiam, tenham adotado o Padre José Maurício Nunes Garcia como patrono da música nacional, posteriormente elegerão Carlos Gomes como o ideal desejado. O surgimento de Gomes

[47] Idem, ibidem.
[48] GIRON. op. cit, pág. 205.

acabará por representar, para os críticos, o “messias da nacionalidade.” [49] Isto porque ele será visto como o compositor que deu continuidade à arte nacional. Desta forma, Carlos Gomes acabará por preencher a função mítica no imaginário dos folhetinistas e do público. [50]

E, nesse clima de efervescência cultural onde a ópera lírica, em sua quase totalidade italiana, domina o cenário da Corte, tendo como palco principal o Teatro São Pedro com sua companhia lírica e também as companhias estrangeiras, o maestro Carlos Gomes desembarca na capital do Império.

2.5. Carlos Gomes chega à Corte

Entre os anos de 1859 e 1860, Carlos Gomes vai para o Rio e Janeiro. Ele foi para a Corte não como um músico que queria aprofundar suas técnicas de composição, mas como um artista que buscava a consagração definitiva.

Gomes foi para o Rio sem o consentimento de seu pai; chegando à Corte, uma das primeiras providências foi escrever ao Manuel Gomes, pedindo perdão e reafirmando seus propósitos. No último parágrafo, o maestro deixa claro que pretendia alcançar um patamar muito mais alto do que aquele de ser um simples músico de banda da província de São Paulo.

“Rio, 22 de junho de 1860.

– Meu pai, nem sempre se deve julgar as coisas pelas aparências. Não só em Campinas, Itu, São Paulo, como em outros lugares de nossa província deixa de ser conhecido o meu caráter. Por conseguinte, cheio de esperanças de que justiça me seja feita mais tarde, dei o passo que dei. Uma ideia fixa me acompanha como o meu destino! Tenho culpa, porventura por tal coisa, se foi Vosmecê que me deu o gosto pela arte a que me dediquei e se seus esforços e sacrifícios me fizeram ganhar ambição de glórias futuras? Não me culpe pelo passo que dei hoje. Juca foi testemunha do que se passou em São Paulo; da estima e das ovações que recebemos dos estudantes. A educação que

[49] Idem.
[50] Idem, ibidem.

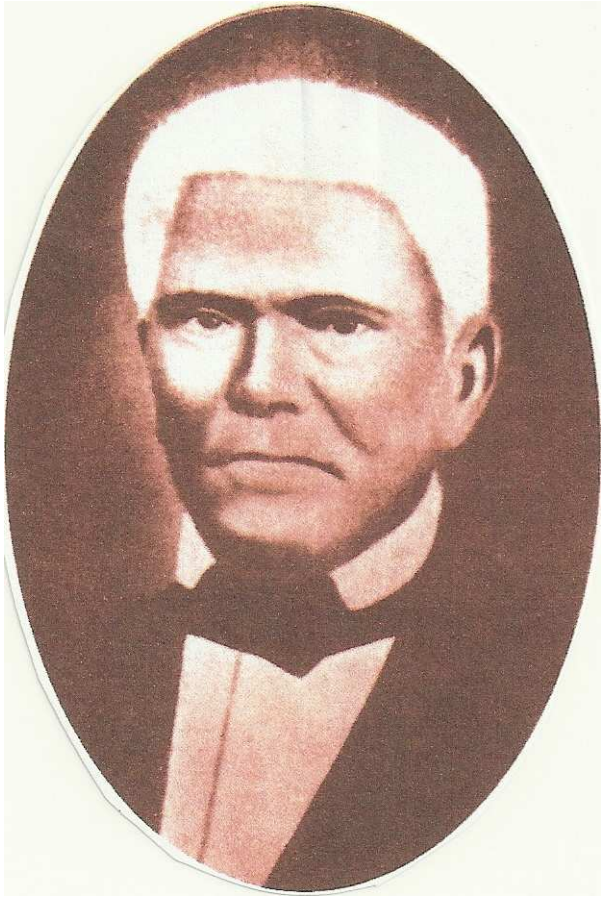
Vosmecê me deu e o meu procedimento até hoje me dão o direito de esperar de meu pai ua certa confiança e um animador "espera".

A minha intenção é falar ao Imperador para obter dele proteção, a fim de entrar no Conservatório desta cidade. Não perderei tempo; tudo isto que lhe estou dizendo lhe desgostará pelo motivo de eu ter saído de casa sem sua licença, mas tenho confiança na minha vontade e no pouco de inteligência que Deus me deu. Nada mais lhe posso dizer nesta ocasião, mas afirmo a Vosmecê que as minhas intenções são puras e espero desassossegado a sua bênção e o seu perdão.

Seu filho, Antônio Carlos." [51]

Excetuando-se as palavras um tanto dramáticas que o maestro dirige ao seu pai, a carta mostra-nos com clareza que sua ambição não era outra que alcançar "glórias futuras".

[51] CARVALHO, Ítala Gomes Vaz de. A Vida De Carlos Gomes. Editora Sociedade Anônima A Noite, 1935, pág. 47-48.



Manoel José Gomes, o Maneco Músico, pai de Carlos Gomes.[52]

Gomes, embora em menor escala, já estava acostumado com a música feita nas casas e salões das famílias paulistas pois, o dinheiro do café enriquecera os fazendeiros paulistanos que também organizam saraus em suas casas. “Adaptações e arranjos de óperas de Rossini, Donizetti e Bellini, além de temas de Haydn e Gluck, e a velha música de compositores mineiros e paulistas – todos faziam parte do repertório dos conjuntos regidos por Maneco Gomes.” [53]

Ao chegar ao Rio de Janeiro, provavelmente Carlos Gomes foi influenciado por toda a movimentação cultural que agitava a Corte. Tendo obtido o consentimento paterno, ele permaneceu na cidade até 1863, quando partiu para Milão.

[52] Esta é a única foto conhecida do pai de Carlos Gomes. Encontra-se no acervo do Museu Carlos Gomes de Campinas.
[53] GÓES, Marcus. A Força Indômita. SECULT, Belém – PA, 1996.

A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, sede da única monarquia legalmente constituída na América do Sul, quando Carlos Gomes lá chegou, em 1859, como já vimos, era um lugar que reunia ricos comerciantes, homens da nobreza e também intelectuais e escritores como José de Alencar, Martins Pena e Machado de Assis. Todos esses homens nutriam uma confessa devoção à arte da música. Muitos desses intelectuais atuavam como críticos de arte nos jornais da Corte e também reuniam-se nos salões da nobreza para ouvir música cantada e acompanhada ao piano, geralmente, trechos das óperas que estavam na moda e haviam sido compostas pelos ídolos italianos da época: Rossini, Bellini e Verdi.

Muitos intelectuais e nobres eram ainda músicos amadores, chamados diletantes. Na época, era considerado sinal de fineza, distinção e bom gosto ser diletante de uma arte, principalmente de música.

No século XIX, reunir-se nos salões privados para cantar em torno de um piano era uma importante marca de distinção da convivência burguesa. E saber cantar, tocar um instrumento, pintar e esculpir, mesmo sendo um diletante, era ser civilizado. No Rio de Janeiro, não era diferente uma vez que era sinal de distinção imitar tudo o que se realizava nas cortes europeias.

Este foi o ambiente cultural cultivado nas casas das famílias tidas como cultas, e civilizadas encontrado por Carlos Gomes ao aportar no Rio de Janeiro. Tendo obtido o perdão do pai, Gomes passou a receber deste uma pequena mesada. Uma vez instalado na Corte, o maestro tratou logo de matricular-se no conservatório.

Desde o reinado de Dom José I, o teatro lírico desempenhou papel político fundamental para a monarquia portuguesa e, depois, para a brasileira. Pombal multiplicara casas de ópera no Brasil, que deveriam substituir os antigos espaços devocionais jesuítas como lugares de agregação e coesão social. Durante o reinado de Dom João V, o construtor do espetacular complexo de Mafra, que é ao mesmo tempo palácio, convento e igreja, a cena teatral em torno do rei era muito mais eclesiástica do que profana. Contudo, no reinado de Dom João VI, embora essa cena teatral eclesiástica ainda subsista nas solenes missas cantadas e procissões acompanhadas por órgãos, coros e

orquestras, veio para o Rio de Janeiro também o teatro de ópera, e ambos tinham a função de solenizar e criar memória dos grandes acontecimentos.

Com a chegada da Corte ao Brasil, Dom João VI continuou essa política que chegou ao ápice no Segundo Reinado. O teatro de ópera era o lugar onde Dom Pedro II se mostrava ao público. Ali, celebrava-se o seu aniversário, o aniversário da imperatriz e todas as efemérides importantes da terra. Todo ano, o imperador encomendava cantatas celebrativas, nas quais se representavam alegoricamente as virtudes da política imperial. Retratos do imperador e de notáveis do país eram descortinados em cena, o pano de boca sintetizava simbolicamente as raças e as classes do Brasil, e dos camarotes se declamavam sonetos e discursos.

Durante o Segundo Império, o teatro passou a ter uma função civilizadora e as cerimônias desenvolviam-se justamente em torno da figura do Imperador como um dos elementos básicos para o fortalecimento do poder real.

O modelo a ser seguido eram a França e a Inglaterra. Como países cultos e civilizados, serviram de referência para o desenvolvimento do pensamento político e intelectual dos países da América Latina; inclusive o Brasil. Os indivíduos que se dispunham a frequentar o teatro tinham de aprender a adotar determinadas posturas e a respeitar regras de convivência. Era preciso vestir-se adequadamente para frequentar esses espaços, saber os momentos de se calar e de se manifestar. Era preciso aprender como se comportar na presença do Imperador, demonstrando o devido respeito. Não apenas uma ferramenta ideológica, como “escola dos povos” para ensinar-lhes a moral e os bons costumes, imputar virtudes e repelir vícios, mas uma ferramenta civilizadora pela própria natureza do evento teatral enquanto agregador social.

2.6. Aluno do Conservatório

No Conservatório Nacional de Música, Carlos Gomes frequentou as aulas de composição do professor Gioacchino Giannini (1817-1860), músico italiano radicado no Rio de Janeiro desde 1846. Gomes destacou-se na classe de composição e, em março de 1860, o diretor do conservatório, Francisco Manuel, entregou-lhe o texto de uma cantata que o aluno deveria compor a fim de ser executada na solenidade de distribuição de prêmios da Academia de Belas Artes. A cantata foi apresentada a 15 de março de 1860 com enorme sucesso. Pouco tempo depois, a 15 de agosto do mesmo ano, o maestro apresentou a cantata sacra intitulada *A Última Hora do Calvário*, executada na Igreja da Santa Cruz dos Militares, para celebrar o aniversário da Imperatriz Dona Teresa Cristina. Seu nome projetou-se no cenário artístico-musical nacional e, Carlos Gomes não tardou a ser nomeado regente e ensaiador da Empresa de Ópera Lírica Nacional.[54] Esta instituição tinha o objetivo de promover o canto em língua portuguesa mesmo que o assunto e o libreto original fossem estrangeiros. Inicialmente, encenaram-se, sobretudo, adaptações de zarzuelas (gênero cômico espanhol com diálogos falados entre as árias). Carlos Gomes colaborou numa dessas adaptações compondo o novo final de *As Bodas de Joaninha,* encenada em 1860 na versão portuguesa de Machado de Assis.[55] No exercício desse cargo foi que Gomes compôs e levou à cena sua primeira ópera *A Noite do Castelo*, com libreto de Antônio José Fernando dos Reis, baseada na novela homônima de Antônio Feliciano de Castilho. A ópera teve sua estreia no Teatro Lírico Fluminense, no dia 4 de setembro de 1861. Foi regida pelo maestro Júlio José Nunes, tendo no elenco Luiza Amat, Andrea Marchetti e Luigi Marina. Gomes dedicou essa ópera a Francisco Manuel da Silva, diretor do conservatório. O compositor obteve grande êxito e enorme sucesso tornando-se desde então personalidade de destaque da música brasileira.

---

[54] Em 1857 foi fundada, no Rio de Janeiro, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, da qual foi gerente e administrador econômico o músico espanhol Dom José de Zapata y Amat. Dentre os objetivos da instituição estava o aperfeiçoamento e formação de artistas brasileiros, a realização de concertos e representações de canto em português e a encenação de óperas nacionais e estrangeiras com texto vertido para o português. Em 1860 a Academia de Ópera foi extinta sendo criada em seu lugar a Empresa de Ópera Lírica Nacional da qual Amat foi diretor até 1862.

[55] Mammì, op. cit. pág. 32.

Com efeito, *A Noite do Castelo*, ópera de enredo medieval, composta em português e por um compositor brasileiro, embora não fosse a primeira ópera brasileira, era uma novidade. Nela, Gomes tentou incorporar os traços estilísticos do último Donizzetti e do primeiro Verdi, em contraposição à linguagem de Rossini e de Bellini, que ainda dominavam a cena no Brasil.[56]

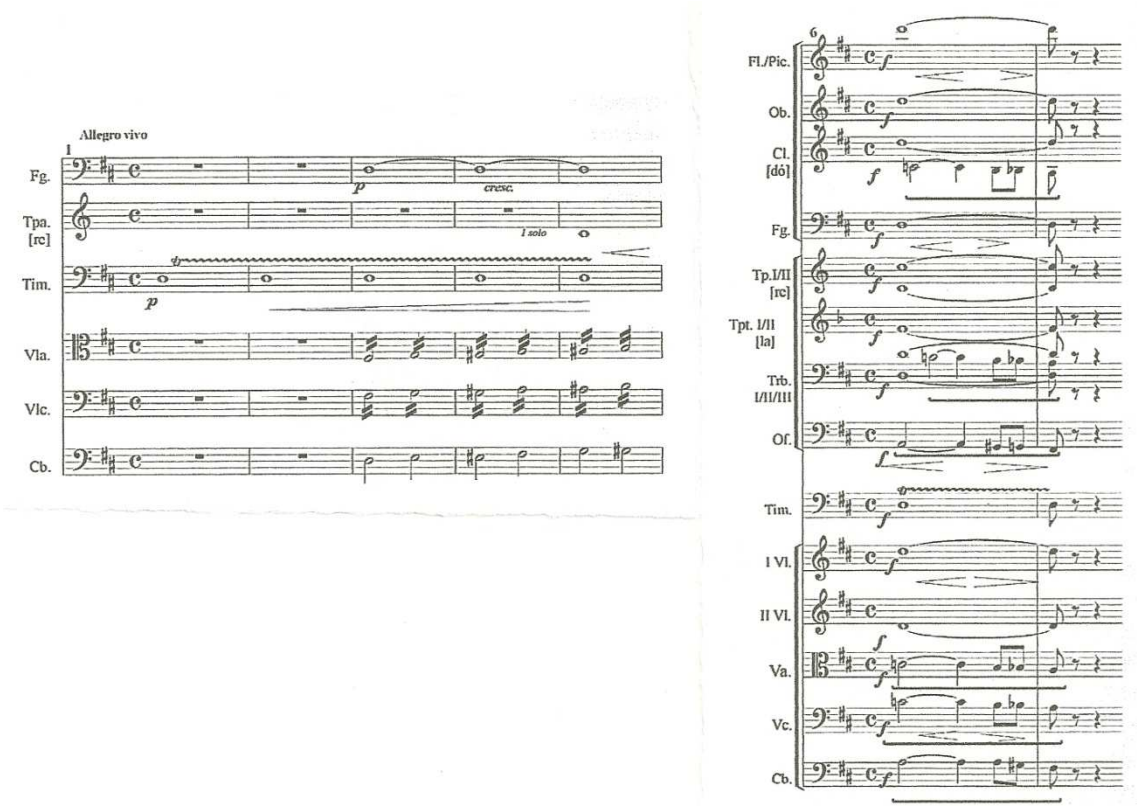
Carlos Gomes deve ter estudado pouco tempo com Gioacchino Giannini se considerarmos que nosso maestro chegou ao Rio em 1859 e Giannini morreu em 1860. O certo é que Gomes não seguiu o estilo de seu professor. Giannini fora aluno de Pacini, um rossiniano tardio, seguidor da tradição classicista e tentava esconder a obsolescência das fórmulas rossinianas sobrecarregando a melodia de ornamentos e carregando a orquestração de figurações secundárias. Gomes, ao contrário, era tipicamente verdiano no sentido de que se esforçava por escrever uma música claramente simétrica, que acompanhasse a ação passo a passo, sem divagações. A deficiência de sua música ainda estava na pobreza da estrutura harmônica, insuficiente para que os segmentos líricos se articulassem de maneira convincente. Ele tenta esconder isso com a orquestração: em *A Noite do Castelo* há um excesso no uso dos tímpanos e do bumbo.[57]

A isso acrescente-se um libreto que é uma colagem desengonçada de clichês operísticos. Como nas óperas patrióticas italianas da década de 1840, os coros têm grande papel em *A Noite do Castelo.* Diferentemente dos coros do jovem Verdi, porém, eles demonstram pouca flexibilidade: declamam seu texto sempre da mesma maneira carregada e rigidamente estrófica, seja fechando uma cena, seja participando de um diálogo.[58]

Todavia, na opinião de Marcos Pupo Nogueira ao analisar o prelúdio de *A Noite do Castelo*, embora reconhecendo a ausência de movimento harmônico, diz que Gomes soube criar bem a construção de uma sonoridade

[56] Idem.
[57] Idem.
[58] Idem, pág. 35.

orquestral e não mera instrumentação, com diversas texturas e busca de originalidade na orquestração.[59]

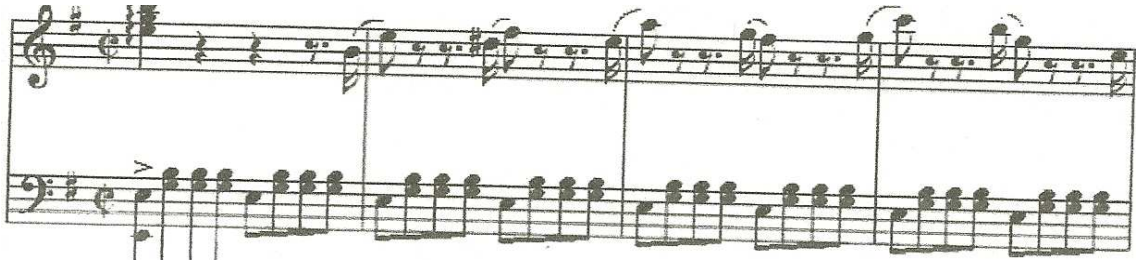


Acima, exemplos da orquestração do prelúdio da ópera *A Noite do Castelo.*[60]

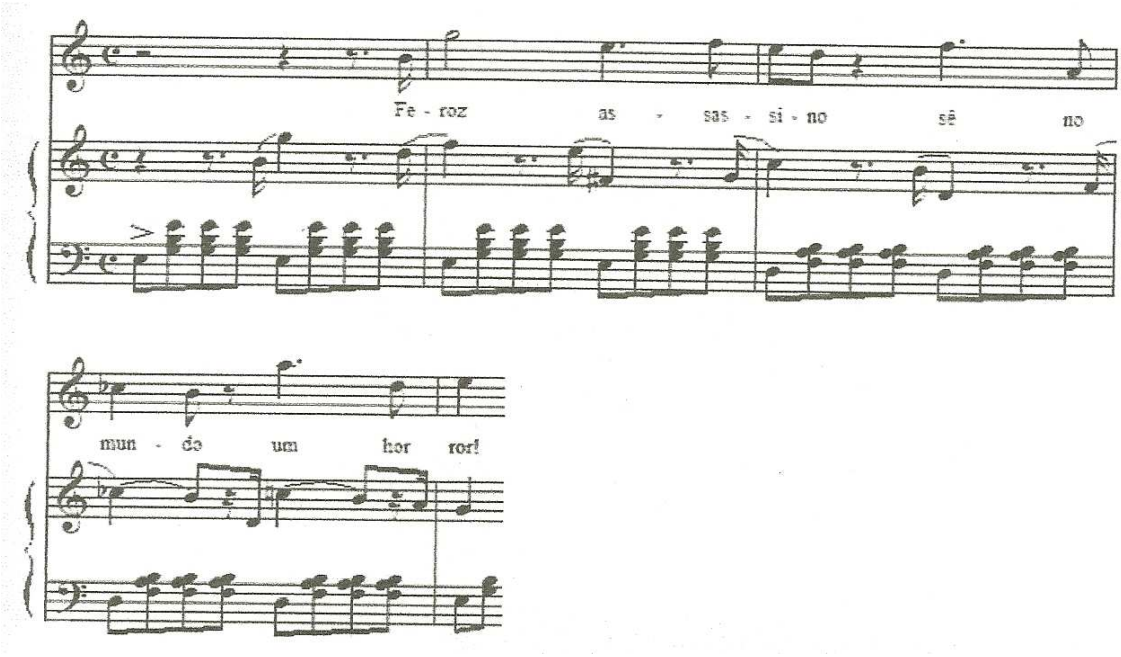
Consideradas as opiniões levemente divergentes, concluímos que *A Noite do Castelo* é uma ópera musicalmente convencional porém, calcada no modelo verdiano. Como bem podem ilustrar os dois exemplos a seguir, o primeiro, extraído da ópera Il Trovatore, de Verdi; e o segundo, da ópera *A Noite do Castelo*, de Carlos Gomes, cujos modelos, tanto rítmicos quanto melódicos, não deixam dúvidas sobre a influência da obra verdiana sobre a produção do mestre campineiro.

[59] NOGUEIRA, Marcos Pupo. Muito além do Melodramma. Editora Unesp, São Paulo, 2006.
[60] Idem, pág. 61 e 63.

Início do terceto do primeiro ato de *Il Trovatore* (1853).



Trecho “Feroz assassino”, da ópera *A Noite do Castelo* (1861).



Gomes dedicou essa sua primeira ópera à Sua Majestade Imperial, Dom Pedro II, e a partitura foi publicada no mesmo ano. Teve uma enorme repercussão na imprensa. Entretanto, no que tange à crítica, tudo não passou do velho discurso laudatório dos folhetinistas e diletantes que, desta vez, consideravam que finalmente havia chegado o grande messias da ópera nacional; o velho culto à personalidade, como era de se esperar, manifestava-se com veemência. Os diletantes chegaram a atribuir o talento de Gomes à

ação divina, dando vazão a toda sorte de comentários patéticos de descabidos já tão satirizados por Martins Pena e Macedo.[61]

Luís Giron nos diz que na época da estreia de *A noite do Castelo,* a crítica já dava indícios de certo amadurecimento, contudo apesar da prosa poética, vemos que ainda resta um longo caminho a ser percorrido. Todavia, na contra mão da tradicional crítica folhetinesca, despontava um comentário um pouco diferente. O parágrafo seguinte refere-se à noite de estreia da ópera.

Ressonâncias da noite memorável estão no folhetim de M.A., num artigo solto para o *Jornal do Commercio* em 9 de outubro de 1861. Intitulado "Ópera Nacional", é escrito em prosa poética. A ideia – o projeto da ópera nacional – materializa-se enfim na espécie da harmonia. *"Ela abraça a realidade e o idealismo, como rege a matéria e o espírito. Fusão do belo e do racional, agrupa-se sempre molesta nas arrojadas criações do espírito humano, como no mistério sublimado da criação divina!"* O compositor é um pensador artista. "A harmonia – a filha do céu -, não liberada em asas cândidas de neve, mas deixando-se adivinhar sob as vestes da formosa castelã, vem ainda hoje arrancar à instrumentação magistral do Sr. Carlos Gomes o triunfo merecido e brilhante." Na última frase está a informação e o "gancho" do artigo: *"A Sra. D. Luiza Amat faz hoje o seu benefício"*. O discurso da crítica é mítico e ela sonha em comparar Gomes com Michelangelo, Beethoven e Verdi. [62]

Entretanto, poucos anos mais tarde, Carlos Gomes decepcionará um pouco esses críticos profetas da nacionalidade. Criou e apresentou na Itália sua ópera *Il Guarany,* mostrando-se um fiel seguidor da tradição italiana. Na realidade, a aparição de Carlos Gomes pareceu aos diletantes ser a realização de um sonho antigo: o surgimento de um compositor brasileiro que fosse como Bellini, ou Donizetti; que fosse mais italiano que os italianos e, no entanto, fruto nacional. [63]

Aos poucos, a figura do crítico diletante será colocada num plano menor, até que desapareça completamente, dando lugar ao crítico musical profissional.

---

[61] Conforme Giron, op. cit. pág. 191-192.
[62] Giron. *Minoridade Crítica,* pág. 200.
[63] Idem.

“A ópera continuará sendo objeto dominante da crítica, mas a música alemã e os compositores nacionais começarão a modificar a cena. Com a ascensão de Carlos Gomes, encerra-se a era da paixão desenfreada pelo *bel canto.* E se encerra também um tipo de visão do mundo expressa pelo folhetim teatral.” [64]

A segunda ópera de Carlos Gomes, Joana de Flandres, com libreto de Salvador de Mendonça, apresentada, em 1863, também no Teatro Lírico Fluminense, representa um passo à frente, no sentido de afirmar um estilo individual. Luiz Heitor Correa de Azevedo[65] considera que Gomes estivesse criando um estilo autenticamente nacional, pois o compositor deixou claros os reflexos de uma musicalidade bem brasileira inspirada nas modinhas tão em voga naquela época. Na verdade, é improvável que, em *Joana de Flandres,* houvesse uma intenção explícita nesse sentido. A própria escolha do tema, que mais uma vez se volta para a Idade Média europeia, parece contradizer essa hipótese.[66] Entretanto, quando Gomes estreou como operista, foi criticado pelo jornalista e poeta Salvador de Mendonça por seu estilo excessivamente verdiano. Mendonça declara preferir a escrita mais delicada e elaborada do estilo belliniano. Considerando que Salvador de Mendonça foi o libretista de *Joana de Flandres,* provavelmente deve ter exercido influência sobre Gomes.

Antes de Verdi, Bellini foi o compositor mais popular no Brasil e sua música influenciou a modinha no século XIX, como também influenciou a canção napolitana do mesmo período. Era natural que, ao se aproximar do estilo de Bellini, Gomes se aproximasse também da modinha.[67]

Mas o caráter modinheiro de algumas melodias de *Joana de Flandres* foi considerado pelos críticos como um retrocesso de Carlos Gomes. Porém, Luiz Heitor cita um artigo do *Diário do Rio de Janeiro* defendendo a tese de que a modinha é “o gênero mais característico do nosso gosto”. E o texto prosseguia anunciando que Gomes trabalhava numa terceira ópera, em que “todos os gêneros nacionais entram à porfia”. Luiz Heitor supõe que esse trabalho tenha se perdido durante a viagem à Europa, em que algumas malas de Gomes

[64] Idem, pág. 201.
[65] Luiz Heitor, 150 anos de música no Brasil, op. cit.
[66] MAMMÌ, *Carlos Gomes, pág. 36.*
[67] Idem.

foram extraviadas. É possível. No entanto, diferentemente de Luiz Heitor, acreditamos que o projeto não foi abandonado: ele era já, em esboço, *Il Guarany*.[68]

Em 1862, como não era mais conveniente ao governo brasileiro manter uma empresa que financiava temporadas de ópera de repertório comum, com artistas estrangeiros, criou-se uma nova empresa, a qual encenaria tanto óperas nacionais quanto italianas, e se chamaria *Ópera Nacional e Italiana*.

E é com essa empresa que o governo assinará um contrato em 1º de setembro de 1862. Desse contrato constará a seguinte cláusula:

"Art. 2º... Parágrafo 7º: Os empresários são obrigados a manter à sua custa na Europa o aluno que o diretor do Conservatório de Música designar para se aperfeiçoar na arte da composição musical."

Isto significa que o Conservatório Nacional deveria indicar, de cinco em cinco anos, um aluno ou artista para ir à Europa aperfeiçoar-se às custas do Tesouro Público. E o governo transferiu a obrigação de custeio dessa ida para empresários do setor privado.

A 21 de outubro de 1863, pouco depois da estreia de sua ópera *Joana de Flandres*, Carlos Gomes foi indicado como o aluno de composição mais destacado do conservatório, para estudar em qualquer dos conservatórios da Itália. Eis o texto integral do documento de indicação, endereçado a Tomás Gomes dos Santos, diretor da Academia de Belas Artes, órgão responsável pelo Conservatório Nacional:

"O contrato que o Governo Imperial celebrou em 1º de setembro do ano p.p. com uma nova empresa para sustentação da Ópera Lírica Nacional, no parágrafo 7º do artigo 2º, impõe a condição seguinte: 'Os empresários são obrigados a manter à sua custa na Europa o aluno que o diretor do Conservatório de Música designar para se aperfeiçoar na arte da composição musical'. À vista do exposto, e devendo-se, para cumprimento do referido contrato, realizar quanto antes essa condição, passo a indicar ao Governo que o aluno que se acha em aptas circunstâncias é Antônio Carlos Gomes, que foi

[68] Idem, pág. 37.

por intermédio desta Academia honrado com o hábito da Imperial Ordem da Rosa[69] *pela sua primeira ópera – 'A Noite do Castelo' – e que acaba agora de apresentar a sua ópera 'Joana de Flandres' com feliz sucesso, confirmando assim seu notável progresso. Devendo esse aluno fazer os seus estudos em qualquer dos conservatórios da Itália, como diretor da 5ª Seção desta Imperial Academia é de meu dever fazer saber a V. Excia. para seu conhecimento e da mesma Academia a referida escolha, a qual nesta data comunico ao Exmo. Sr. Ministro do Império para os efeitos subsequentes. Deus guarde a V. Excia. por muitos anos. Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1863".*[70]

[69] A Imperial Ordem da Rosa foi uma ordem honorífica brasileira, criada pelo imperador Dom Pedro I, em 27 de fevereiro de 1829, com a finalidade de premiar pessoas que se distinguissem por sua fidelidade ao imperador e por serviços prestados ao estado e comportava um número de graus superior às outras ordens existentes no Brasil e em Portugal.

[70] Transcrito de Ayres, v. 1, pág. 270, in Góes: "A Força Indômita", op. cit.

CAPÍTULO 3

O sonho de estudar na Europa se concretiza

Ir estudar na Europa sempre foi o sonho de muitos brasileiros. Ainda hoje, a maioria das pessoas ligadas à arte da música, e também grande parte do público, reconhece certa distinção naqueles músicos que vão aperfeiçoar-se nos países do Velho Mundo. Todavia, se hoje em dia é assim, facilmente pode-se concluir como era no tempo de Carlos Gomes, quando a Monarquia se comprazia em escrever, em francês, a lista de pirarucus e maracujás que seriam servidos nos banquetes e quando o Imperador se correspondia, em francês, com brasileiros, como ele. [71]

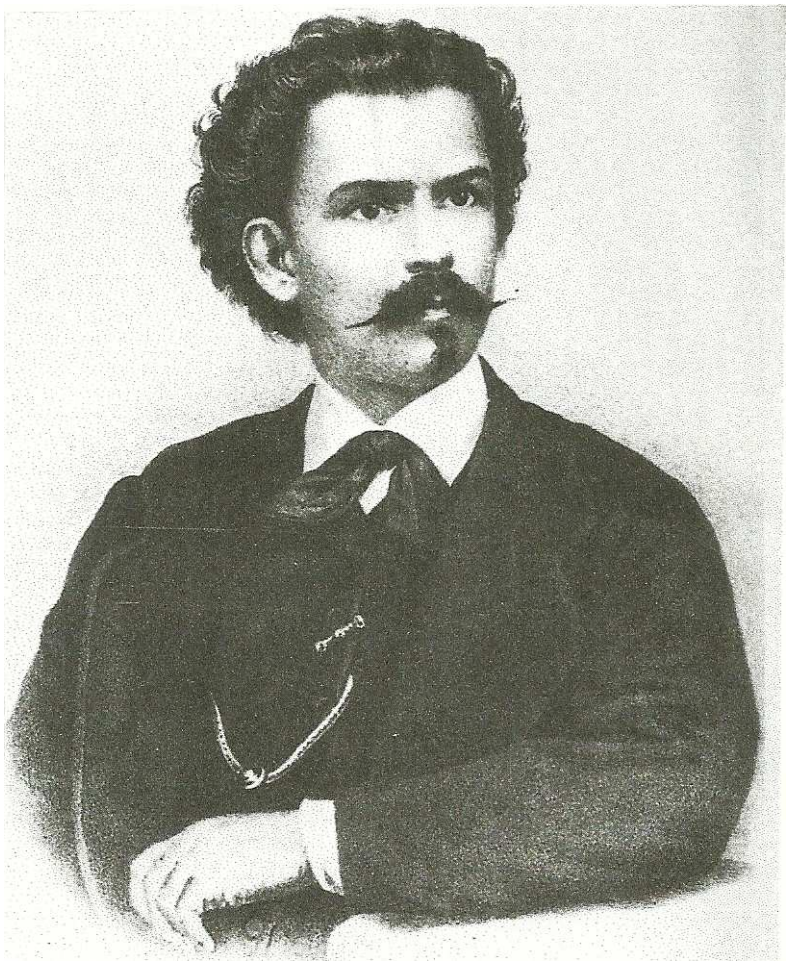
Carlos Gomes partiu do Rio de Janeiro até Milão; a primeira parte da viagem foi feita de navio até Lisboa, onde o compositor encontrou-se com o poeta Antônio Feliciano de Castilho, autor do poema em que se baseia sua primeira ópera, *A noite do Castelo*. No Teatro São Carlos assistiu *I Vespri Siciliani*, de Verdi e, por terra, partiu para Madri. No dia seguinte, toma o trem em direção a Paris. Uma vez na capital francesa teve oportunidade de assistir a ópera *Os pescadores de pérolas*, de Georges Bizet; e *A rainha de Sabá*, de Charles Gounod, criadas respectivamente em 1862 e 1863; e *Dinorah*, de Giacomo Meyerbeer. Quando Gomes chegou a Milão em 1864, eram os compositores franceses e a grand-ópera[72] que dominavam a cena lírica italiana, encontrando-se Verdi num período de transição em sua obra preocupado com a renovação exigida pelos *scapigliati* e por boa parte da crítica. Carlos Gomes foi ao conservatório e passou por uma entrevista com seu diretor, o compositor Lauro Rossi[73], e teve frustrada a sua intenção de matricular-se naquela instituição. Por mais incrível que possa parecer, nenhuma das autoridades brasileiras envolvidas no envio do compositor à Itália

[71] Góes, op. cit., pág. 33.

[72] A grand-ópera francesa caracteriza-se por ter decorações luxuosas e elaboradas, um grande coro, uma grande orquestra, balés obrigatórios e um número elevado de personagens. Estes elementos aparecem pela primeira vez nas óperas *Guillaume Tell,* de Rossini, em 1829; e *Robert le Diable,* de Meyerbeer, em 1831. O ápice da grand-ópera na Itália se dá com Verdi, com as óperas *I Vespri Siciliani* e *Don Carlo.*

[73] Lauro Rossi (1812-1885) foi um bom compositor, dentro do estilo rossiniano da *opera buffa.* Foi também empresário e professor. Dirigiu o Conservatório de Milão de 1850 a 1871, e o de Nápoles de 1871 a 1878. Foi professor de muitos compositores importantes, entre os quais Amilcare Ponchieli (1834-1886).

preocupou-se de verificar quais as exigências do Conservatório de Milão para que o premiado aluno lá estudasse. A matrícula de Gomes foi negada pela instituição italiana porque ele havia ultrapassado o limite de idade. Não fora possível abrir exceção, pois todos os jovens do mundo da música queriam estudar e obter um diploma daquela conceituada instituição que abria portas e facilitava carreiras. Por isso, havia poucas vagas e muitos pretendentes.



Litografia de Carlos Gomes elaborada no Rio de Janeiro, em 1863, quando ele partiu para Milão.

Entretanto, Carlos Gomes possuía algo além de seu talento que lhe possibilitou dar um jeito na situação. Tinha ele uma bolsa de estudos de um valor considerável. Então, o maestro Lauro Rossi encontrou uma maneira de ajudá-lo. Alegou que poderia dar aulas particulares ao brasileiro em caráter de aperfeiçoamento. Portanto, o maestro Rossi firmou um acordo por escrito, em nome do Real Conservatório de Milão, atestando que o compositor Carlos Gomes era seu aluno particular em caráter de aperfeiçoamento. Assim, de qualquer forma, o brasileiro passou a ter aulas dentro do próprio conservatório.

E é provável que tenha assistido a algumas aulas de outros mestres como ouvinte. Gomes prestou o exame final em 1866, quando compôs um coro masculino sobre o libreto *La Fanciulla delle Asturie*, mas não conseguiu terminar a fuga, da qual entregou apenas os primeiros compassos. Mesmo assim recebeu o diploma de mestre-compositor. [74]

Gomes nunca foi bom no contraponto, em compensação, tinha grande capacidade de compor melodias cativantes e gostava de tudo que soasse moderno.

Carlos Gomes chegou a Milão em pleno inverno. E para um homem nascido no interior paulista e que havia residido no Rio de Janeiro, ambos ambientes acostumados a temperaturas elevadas, mesmo no inverno, foi um grande choque. Além de ter sofrido muito com o frio intenso, a neve o deprimia. Logo após sua chegada, o maestro escreve uma carta ao diretor do Conservatório do Rio:

"Milano, 5 de abril de 64.

Meu caro Maestro,

Tenho cometido a falta de não cumprir com o meu dever participando-lhe a minha chegada aqui há mais tempo, não por esquecimento, mas sim por muitos distúrbios e incômodos, e o Sr. Amat mesmo me justificará quando lá chegar. Foi uma loucura minha ter saído de lá em novembro, sabendo que vinha alcançar aqui o inverno; e que inverno!...

O Sr. Amat que também experimentou um pouco do frio que aqui faz, lhe poderá dizer o quanto isso é nocivo à saúde de nós outros filhos desse país ardente.

Enfim, o cambiamento de clima, a longa viagem que fiz e a impressão que tenho sentido vendo-me longe de meu país me tem alterado muito a saúde, até bem poucos dias desta data eu me sentia com bem pouca coragem de ficar aqui, ou talvez resolvido a renunciar o propósito de estudar na Europa.

[74] Mammì, Carlos Gomes, pág. 40.

Desculpe-me, Snr. Maestro, tanta franqueza, mas acredite que só muito amor à arte dará coragem a qualquer de nós filhos de lá, a vir aqui suportar este frio diabólico!!

Estimei muito ter vindo nesta ocasião para cá o Sr. Amat porque ele tem sido em alguma coisa meu intérprete.

Temos ido mais de uma vez ao Conservatório, e hoje me acho de acordo com o Snr. Maestro Lauro Rossi para começar os meus estudos, quanto antes. Logo que cheguei comecei a tomar lições conforme o regulamento que trago; porém, fui obrigado a interrompê-las por incômodos de saúde.

Agora que começa a fazer melhor tempo espero não haver motivos de interrupção.

Espero também que o meu caro Snr. Maestro não se esqueça jamais de mim com a sua amizade, também fará com que não haja demora da chegada da mesada aqui.

Aproveito a ocasião para de novo reiterar-lhe os meus protestos de amizade e ter a honra de assinar-me.

Seu muito admirador e agradecido amigo,

A. Carlos Gomes" [75]

Uma vez alojado em Milão, aos poucos Gomes começou a tomar contato com o novo mundo que o cercava. Os dois primeiros anos de permanência do maestro na cidade são um pouco obscuros; não se tem muita informação, a não ser aquela dada por um colega de Conservatório, Gino Monaldi:

"Quem não conheceu, porém, o Carlos Gomes naqueles dois anos, não pode imaginar a sua extraordinária tenacidade. Do modesto quarto, a poucos passos de Santa Marta, dirigia-se ele, cedinho, ao Conservatório e, quando se

[75] Carta publicada na Revista Brasileira de Música, pág. 325-326. Citado em Góes, *Carlos Gomes – A força indômita*, pág. 49.

achavam terminadas as aulas e retirados os alunos, em vez de ir embora, Gomes se dirigia à Biblioteca, onde passava muitas horas lendo e investigando as partituras clássicas". [76]

Todavia, Gomes se dedicava apenas a estudar as partituras clássicas. Entretanto, Marcus Góes nos relata que, estudando as demais referências feitas por Monaldi, e baseando-se nas demais correspondências, nosso maestro dedicou-se com pouca atenção e assiduidade às disciplinas do Conservatório, ocupando-se com afinco ao que o atraía de verdade, e que seu talento e seu prévio conhecimento de teoria musical e da técnica de composição foram a verdadeira mola mestra para a obtenção do diploma, aliando-se a tudo isso sua excelente condição financeira proporcionada pela bolsa que recebia. Numa carta escrita por Francisco Manuel, diretor do Conservatório Nacional de Música do Rio de Janeiro, ele demonstra certa preocupação e repreende Gomes, por causa de seu comportamento:

"[...] Pela carta do Castelloens conheço as dificuldades com que é preciso lutar para mandar os seus estudos, por isso eu os dispenso, contanto que me mande às vezes que puder o atestado do Maestro, pois me consta que o meu amigo não tem sido muito assíduo em comparecer às lições (isto aqui para nós) o meu amigo não se choque faço essa advertência para o despertar de algum sonambolismo. [...]" [77]

A carta foi motivada pelo fato de o aluno ser obrigado pelo regimento do Conservatório Nacional a enviar um relatório periódico de seu desenvolvimento nos estudos, e este deveria ser assinado pelo seu professor em Milão. Até àquela altura, Gomes ainda não havia mandado as devidas referências. As condições de sua ida para a Europa determinavam ainda que, ao final de dois anos, contados a partir de sua chegada, ele deveria ter escrito uma composição importante.

Pouco tempo depois, a três de novembro de 1864, Gomes envia a Francisco Manuel uma carta dando notícias de uma Missa que está compondo

---

[76] Idem, pág. 51. Tradução feita por Góes de MONALDI, Gino. *I miei ricordi musicali. Roma: Ausonia, 1921, pág. 15.*
[77] Idem.

e também um atestado de seu professor, Lauro Rossi, certificando seus estudos e elogiando seu comportamento.

Mas a verdade é que, no Conservatório de Milão, Carlos Gomes continuava fazendo apenas aquilo de que gostava, dedicava-se a ir à biblioteca estudar as partituras de óperas. Ele queixava-se de seu professor, Lauro Rossi, por causa de seu excessivo rigor e apego aos regulamentos. Seus exercícios de fuga e contraponto contêm vários erros e omissões. Algumas regras musicais não são levadas a sério, em evidente falta de atenção.

Mas a sorte de Gomes não tardaria a mudar. Logo ele passou a ter um outro professor, Alberto Mazzucatto (1813-1877), um homem de vasta cultura, um dos sustentadores da *scapigliatura* e também um dos fundadores da *Società del Quartetto*. Ele passou a ser o diretor do Conservatório de Milão a partir de 1872, sucedendo a Rossi como ensaiador e regente do Teatro alla Scala. Além deste que era o maior e mais importante teatro de ópera de Milão, a cidade contava com outros teatros tais como o Carcano, com temporadas líricas de ótimo nível, o Teatro Fossati, o Santa Radegonda e o Teatro del Re. Tendo Gomes um professor que incentivava o tipo de estudo que ele tanto amava, e um ambiente cultural tão propício à cena lírica, a opinião do maestro sobre a cidade começou a mudar.

Gomes já havia começado a sentir-se mais à vontade na Milão revolucionária que reclamava mudanças e ousadias. Seu status social começou a mudar também após a obtenção do diploma do Conservatório. Ele começou a ser mais bem aceito pelos que o cercavam. Além disso, o maestro pode contar com a situação cultural a seu favor. Afinal, na época em que ele ainda estudava no Conservatório de Milão, mais do que Verdi, os compositores que serviam de modelo para os jovens compositores eram Meyerbeer (1791-1864) e Gounod (1818-1893). Richard Wagner (1813-1883) também era muito conhecido entre os *scapigliati*, mas ainda no plano teórico, pois as composições do mestre alemão só começaram a circular na Itália na década de 1870.

O *grand-opéra* era muito caro para o sistema teatral italiano, embora o interesse pelas produções francesas e alemãs indicassem uma abertura da

cultura italiana para a Europa ele parece ter se dado primeiramente no meio intelectual pois o público mediano ainda estava acostumado e apegado às antigas formas. Gino Monaldi narra o que ocorreu, certa noite, no Teatro alla Scala, após uma longa série de apresentações da ópera *L´Africana*, de Meyerbeer:

"L´impresa della Scala, per uma serie di vicende sfavorevoli, si era trovata costretta a imbandire uma vera zuppa di 'Africana', opera bellissima certo ma non tropo adatta per contentare a lungo l´appetito italiano degli abbonati. E infatti uma sera – era la quattordicesima 'Africana' – la protesta degli abbonati scoppiò improvisa e violenta. L´impresa ebbe allora uma idea felice. Non avendo pronta altra opera da sostituire 'L´Africana', pensò di tramutare 'Selika' in 'Norma'[78]*.*

L´effetto di quella improvisa metamorfose fu addirittura prodigioso. La musica della 'Norma', che giungeva alle orecchie degli abbonati dela Scala dopo quattordici rappresentazioni consecutive 'dell´Africana', sollevò um vero delírio".[79]

[78] Selika é a principal heroína da ópera Africana, de Meyerbeer; e Norma, a da ópera homônima, de Bellini.

[79] "Os empresários da Scala, por uma série de acontecimentos desfavoráveis, se achavam compelidos a servir uma verdadeira sopa de 'A Africana', ópera com certeza belíssima, mas não muito apropriada para satisfazer por longo tempo o apetite italiano dos assinantes. E, de fato, uma noite – acontecia a 'décima quarta Africana' – o protesto dos assinantes estourou repentino e violento. Os empresários tiveram então uma ideia feliz. Não tendo pronta outra ópera para substituir 'A Africana', pensaram em transformar Selika em Norma. O efeito daquela inesperada metamorfose foi realmente prodigioso. A música de 'Norma' que chegava aos ouvidos dos assinantes depois de catorze representações consecutivas de 'A Africana', causou verdadeiro delírio." Texto original em italiano e tradução in: Góes, op. cit., pág. 60 e 66.

3.1. - Carlos Gomes e a *Scapigliatura milanese*[80]

Sabe-se, a julgar pelas cartas que Carlos Gomes trocou com o diretor do Conservatório Nacional, Francisco Manuel, que o nosso compositor sofreu discriminação na Itália por ser estrangeiro. O que não causa-nos surpresa uma vez que um compositor estrangeiro de talento que tenha ousado apresentar uma ópera de sua autoria no Teatro alla Scala de Milão, templo máximo da ópera, entre tantos compositores italianos talentosos, só poderia despertar ciúme por parte de seus rivais. Por isso mesmo o compositor passou a ser encarado pelos companheiros do Conservatório de Milão não como um colega de turma, mas como um rival que veio de longe. Ele chegou a queixar-se com amargura de que até mesmo os familiares de Adelina, sua futura esposa, chamavam-no de *povero selvaggetto*.[81] Contudo, Carlos Gomes despertou o interesse dos *scapigliati*, ávidos por novidades e ansiosos por mudanças. Esses jovens intelectuais estavam tentando, mesmo que de uma maneira meio confusa, renovar a poesia e a música italiana. Inicialmente, Gomes musicou um poema de um dos líderes do movimento, Emilio Praga (1839-1875) - *Noturno*, publicado em 1866 pela editora Lucca. Em seguida, colaborou com outro integrante do grupo dos *scapigliati,* Antonio Scalvini (1834-1881), escrevendo a música para os dois primeiros exemplos italianos do teatro de revista.

Essa forma de espetáculo teatral já era conhecida na França. Na Itália, nunca havia sido encenada até que Carlos Gomes e Scalvini decidiram que o compositor brasileiro musicaria os versos de Scalvini em dialeto milanês. Foi então que surgiu "Se sa minga".[82] A peça teve sua estreia no dia 9 de dezembro de 1866 no Teatro Fossati. Foi tão grande o sucesso que outro teatro, o Santa Radegonda se interessou por exibi-la. Ermete Novelli, ator que participou da estreia, falando dos ensaios de que tomava parte em dezembro

---

[80] A *Scapigliatura* foi um movimento artístico e literário desenvolvido na Itália setentrional a partir dos anos 60 do século XIX; teve seu epicentro em Milão e de lá foi-se firmando em todo o país. Os *scapigliati* eram animados por um espírito de rebelião e confronto entre a cultura tradicional e o bom-senso burguês. Eles propunham uma renovação da artes contra o pensamento estagnado do Romantismo italiano. Um dos principais representantes desse movimento foi o poeta, escritor, libretista e compositor Arrigo Boito (1842-1918).

[81] O pobre selvagenzinho.

[82] "Não se sabe", em dialeto milanês.

de 1866, para as encenações no Santa Radegonda, narra textualmente: *"'Se sa minga' aveva fatto fanatismo al Fossati un mese prima, e adesso continuava a fanatizzare al Santa Radegonda"*[83]

Após o sucesso de "*Se sa minga"*, Carlos Gomes passou a ser festejado como compositor do maior sucesso teatral da época e logo foi convidado para outro trabalho do gênero: em 1868 compõe a música dos trechos musicados de outra revista, sobre o texto do jovem literato Eugenio Torelli-Viollier[84] (1842-1900), poeta que aspirava a um lugar de reconhecimento na cena literária milanesa. A nova revista chamava-se *"Nella Luna"*, e teve sua estreia em 11 de dezembro de 1868 no Teatro Carcano.

Carlos Gomes obteve enorme sucesso com sua música num período em que nenhuma ópera nova de autor italiano era apresentada. Verdi não obtivera grande sucesso com as duas novas óperas que apresentara naquela década, *La forza del destino* e *Don Carlo*. Ele estava em constantes embates com os scapigliati aos quais, na verdade, tentava compreender e seguir.

O ambiente da ópera italiana atravessava um período de transição. As décadas de 1860 e 1870 foram dominadas pelo assim chamado *grand-opéra* italiano ou *opera balletto*.

"A grande ópera – Com a ascensão de uma classe média numerosa e cada vez mais influente a partir de 1820 surgiu um novo tipo de ópera, destinado a cativar o público relativamente inculto que enchia os teatros de ópera em busca de emoções e divertimento. Os chefes da fila desta escola de grande ópera, como veio a ficar conhecida, foram o libretista Eugène Scribe (1791-1861), o compositor Giacomo Meyerbeer (1791-1864) e o diretor da ópera de Paris, Louis Véron (1798-1867). Duas óperas de Meyerbeer fixaram os cânones desse estilo: "Robert le diable" (Roberto, o Diabo, 1831) e "Les huguenots" ([Os huguenotes] 1836).

---

[83] NOVELLI, Ermete. Foglietti sparsi narranti la mia vita. Milano: Mondadori, 1919. (Prefácio) in: Góes, op. cit.

[84] Eugenio Torelli-Vollier foi um dos mais importantes jornalistas da imprensa italiana. Em 1876 fundou o *"Corriere dela Sera",* jornal editado em Milão, até hoje em circulação e considerado o mais tradicional jornal italiano.

A grande ópera, segundo a tendência dominante em França desde o tempo de Lully, dava tanta importância ao espetáculo como à musica; os libretos eram concebidos de forma a explorar todas as oportunidades possíveis de introduzir bailados, coros e cenas de multidão. A capacidade de Meyerbeer para encenar multidões, cerimônias e confrontos públicos é mais evidente do que nunca nas últimas cenas do II ato de "Les huguenots".

Entre os compositores mais produtivos de grande ópera por volta de 1830, merecem ser citados os nomes de Auber, "La muette de Portici" (A jovem muda de Portici, também conhecida como "Masaniello"), 1828; Rossini, "Guillaume Tell" (Guilherme Tell), 1829; e Jacques Fromental Halévy, cuja obra prima "La juive" (A Judia), 1835, sobreviveu às obras de Meyerbeer. "La Juive" e "Guillaume Tell" são talvez os melhores exemplos de grande ópera deste período, pois conjugam a imponência fundamental do gênero – imponência de estrutura e de estilo – com música que transcende eficazmente os aspectos externos da ação. O ideal francês de grande ópera sobreviveu, embora com vigor decrescente, ao longo de todo o século XIX, e veio a influenciar as obras de Bellini ("I Puritani"), Verdi ("Les vêpres siciliennes", "Aïda"); e Wagner. "Rienzi", de Wagner, é um perfeito exemplo de grande ópera, e determinadas características do gênero são também evidentes nalgumas das suas obras mais tardias, em particular "Tannhäuser", "Lohengrin" e até mesmo "O Crepúsculo dos Deuses". [85]

A grande ópera tem como princípio alternar cenas de grandes massas com romances íntimos e apaixonados acompanhados por efeitos orquestrais violentos e solos instrumentais que também se alternam abruptamente.

Quanto à sua estrutura, a grande ópera era geralmente dividida em cinco atos; a presença de um balé em quatro ou mais movimentos, sempre representado por um grande corpo de baile; grandes cenas de multidão que representavam festas ou momentos de agitação e revolta; uma cena religiosa que empregava o coro e um ou mais solistas; grandes cenas de conjunto, onde

[85] GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. HISTÓRIA DA MÚSICA OCIDENTAL. Gradiva Editor, Lisboa, 2007, 5ª edição.

os personagens principais exprimem diferentes emoções e são acompanhados pelo grande coro.

Em 1864, dois acontecimentos muito importantes marcaram o movimento de luta por renovação. Arrigo Boito (1842-1918) codificou, no jornal lançado por ele, *Figaro*, seus quatro fundamentos para a renovação da *opera in musica* (abandono de fórmulas, criação de forma, maior desenvolvimento de possibilidades rítmicas e tonais, "suprema encarnação do melodrama").

No mesmo artigo, falando do compositor Antonio Cagnoni (1828-1896) e de sua ópera, *Il veglio della Montagna*, acusa-o de ser um dos "diáconos, sub-diáconos, clérigos, sacristães, que vão atrás do grande sacerdote". Este "grande sacerdote" era Giuseppe Verdi.

No mesmo artigo, Boito explica:

"Nascida em Monteverdi, a fórmula melodramática passou a Peri, a Cesti, a Sacchini, a Paisiello, a Rossini, a Bellini, a Verdi; à medida que passava de mão em mão (especialmente nestes últimos citados) ganhava força, desenvolvimento, variedade, mas, restando, sempre, fórmula, como fórmula havia nascido. As denominações: ária, rondó, cabaleta... estão todas lá, arrumadas, direitas em fila para afirmar o que dizemos. A hora de mudar o estilo deveria já ter chegado..." [86]

O segundo acontecimento importantíssimo ocorrido em 1864 foi a fundação da *Società del Quartetto*, também em Milão. Essa sociedade foi promovida pelo Conservatório de Milão e pela editora de música Casa Ricordi. Inicialmente a sociedade foi presidida pelo conde Taverna, e de sua diretoria faziam parte o editor Giulio Ricordi, os compositores Marco Sala e Arrigo Boito, o professor do conservatório, Alberto Mazzuccato, que foi professor e amigo de Carlos Gomes, e o professor Ronchetti-Monteviti.

O objetivo dessa nova sociedade era difundir a música instrumental e sinfônica. Isso é um claro exemplo do desejo de renovação. Milão, a terra de Rossini e Verdi, com sua fortíssima tradição voltada para o melodrama, e uma

[86] Góes, op. cit., pág. 47.

sociedade é fundada para valorizar e difundir exclusivamente a música sinfônica. É inegável a luta por mudanças.

A *scapigliatura* e os velhos conservadores promoviam debates virulentos. Discutiam os rumos da literatura, da estética e da filosofia, todavia, no centro desses debates, estava o melodrama. A ópera lírica não era vista como simples diversão ou obra de arte, mas, como parte integrante da vida de cada um, artigo que, no subconsciente coletivo, comparecia como gênero de primeira necessidade.[87]

Os dois principais editores de música de Milão – Ricordi e Lucca - alimentavam essa polêmica porque havia muito dinheiro envolvido nisso. Imensas fortunas e grandes patrimônios fizeram-se com base no melodrama. Músicos, cantores, empresários, libretistas, diretores e donos de teatro empenharam suas vidas nesse negócio.

Os Ricordi fundaram a *Gazzetta Musicale di Milano*, revista para a qual escreverão Arrigo Boito, Filippo Filippi, Antonio Ghislanzoni, Francesco d´Arcais, Girolamo Biaggi, e vários nomes importantes da crítica dita "de estética".[88]

Nesse contexto de crise, Carlos Gomes surgiu na cena italiana. Verdi, que havia composto *I vespri Siciliani* (1855), pensada especificamente para a Ópera de Paris, *La Forza del Destino, Il Ballo in Maschera e Aida*, todas obras primas do gênero, agora escrevia cada vez menos. O velho sacerdote teoricamente já havia se aposentado quando, em 1871, compôs *Aida*, inaugurando a gloriosa fase final de sua carreira. Não havia aparecido desde então nenhum nome novo. Filippo Marchetti (1831-1902), que havia conseguido certo sucesso com sua ópera *Ruy Blas*, não tinha as qualidades necessárias para ser o sucessor de Verdi. Amilcare Ponchielli (1834-1886) havia composto a primeira versão da ópera *I Promessi Sposi*, sem muito êxito e só voltaria a chamar a atenção do público com a segunda versão dessa mesma ópera na década de 1870, mas faria sucesso mesmo em 1876, com a famosíssima ópera *La Gioconda*, sobre o libreto de Arrigo Boito. Este foi,

[87] Idem, pág. 48.
[88] Idem.

talvez, a figura mais interessante do ambiente operístico italiano da época. Poeta, crítico, teórico, tentou a carreira de compositor com a ópera *Mefistofele*, uma obra arrojada e ambiciosa demais até para a bagagem técnica do autor, que fracassou na estreia, em 1868, mas ressurgiu, revista, em 1875, para se tornar, junto com a *Gioconda* e a *Aida*, a única ópera italiana da década a ter conquistado certo prestígio no exterior. Renunciando ao ofício de compositor no meio de sua segunda partitura, *Nerone*, Arrigo Boito tornou-se então libretista das últimas óperas de Verdi: a segunda versão de *Simon Boccanegra, Otello* e *Falstaff*. [89]

Inserido nesse contexto cultural que passava por um período de inquietações e, de certa forma, decadente, mas em embulição e constante busca por renovação artística, Carlos Gomes, envolvido no círculo dos *scapigliati*, estudou a obra de Meyerbeer, que influenciou sua orquestração, bem como a obra de Beethoven (1770-1827) e Mendelssohn (1809-1847). Inicialmente, Gomes partiu para a Itália a fim de escrever uma ópera sobre assunto brasileiro e que deveria ser produzida para o Brasil. Ele foi em busca de sua consagração definitiva também, como já vimos. Embora tenha alcançado essa tão almejada consagração, seu destino mudará completamente após o inesperado e estrondoso sucesso que alcançará sua ópera *Il Guarany*.

[89] MAMMÌ, op. cit., pág. 43.

3.2 - Il Guarany triunfa no Teatro alla Scala

O período passado por Gomes no Rio de Janeiro, em contato com artistas e literatos fortemente influenciados pelo nacionalismo que permeou o Romantismo e incendiava a literatura e o teatro brasileiro, provavelmente influenciou o compositor a compor uma ópera sobre assunto brasileiro.

Duas obras literárias importantes para o que se convencionou chamar de “indianismo” na literatura brasileira foram o poema de Gonçalves de Magalhães intitulado “A Confederação dos Tamoios” e o romance de José de Alencar “O Guarani”. Uma vez que estas obras estavam em evidência no Rio de Janeiro em sua época, provavelmente Carlos Gomes deve ter lido o romance naquela cidade, antes de partir para a Itália. Outro elemento que despertou a atenção de Gomes para o assunto foi no grande sucesso obtido pela ópera, também de temática indígena, “Moema e Paraguassu”, composta pelo italiano Sangiorgi, sobre o libreto de Francisco Bonifácio de Abreu, estreada a 29 de julho de 1861 no Teatro Provisório, com o patrocínio da Companhia de Ópera Nacional, pouco antes da estreia da primeira ópera de Gomes, “A noite do Castelo”.

Quando Carlos Gomes partiu para a Itália a fim de aperfeiçoar-se, já levava consigo a ideia de compor a ópera “O Guarani”. As cartas que o compositor trocou com o diretor do Conservatório Nacional comprovam esta afirmação. Na carta do dia 3 de maio de 1865, Gomes diz a Francisco Manuel da Silva:

“Confesso-lhe, meu caro maestro, que eu aqui em Milão passo a maior parte do meu tempo muito triste. Ainda mais triste fico quando penso que a minha falta de saúde me resultará talvez a desgraça de não poder satisfazer um artigo das instruções que recebi do governo, que quer dizer: escrever alguma composição importante até os dois primeiros anos de estada na Europa.

[...]

Sinto muito a morte prematura da [companhia de] Ópera Nacional e Italiana. Esta morte me faz perder a coragem de escrever a ópera nacional 'O Guarany', cujo libreto me custou 800 francos." [90]

Marcus Góes conta a mesma história que vários outros autores, sobre como foi que Carlos Gomes encontrou o romance de José de Alencar em italiano:

"O que CG procurava – isto sim – era uma coisa que julgava impossível: uma tradução do romance de Alencar para o italiano que, como já vimos, existia sim, e não, uma só mas, duas, até 1865! Carlos Gomes procurava "O Guarani" traduzido. Até para o francês servia e, na Piazza [del] Duomo, lhe aparece, caído do céu, um vendedor de livros, apregoando um "Guarani, storia dei selvaggi del Brasile!" Era um presente celeste." [91]

Excetuando essa anedota, que nos parece absolutamente fantasiosa, e como não há documento que a comprove, a única informação que pode-se atestar é a de que havia mesmo duas traduções italianas do romance "*O Guarani*", de José de Alencar, na época em que Carlos Gomes se encontrava em Milão. Ambas as traduções foram publicadas em quatro volumes: a primeira, sob o título de *"Il Guarany, ossia I´indigeno brasiliano – romanzo storico"*, tradução de Giovanni Fico, editores Muggiani de Milão, em 1864; e a segunda, sob o título de *"Il frate avventuriero e la vergine"*, do mesmo tradutor e pela mesma editora, em 1865. Pode até ser verdade que Gomes tenha comprado o romance das mãos de um vendedor ambulante, mas não por obra do acaso. O maestro sabia o que procurava.

[90] Citado em Góes, op. cit., pág. 54-55.
[91] Góes, op. cit., pág. 91.

IL

GUARANY

OSSIA

L'INDIGENO BRASILIANO

ROMANZO STORICO

DI

J. DE ALENCAR

TRADUZIONE DAL PORTOGHESE

DI

G. FICO.

VOL. III.

MILANO

SERAFINO MUGGIANI e COMP.

Via S. Spirito N. 20.

1864

Um ano depois de chegado a Milão, no início de 1865, já tendo achado a tradução do romance, procura o libretista Antonio Scalvini e paga-lhe 800 francos pelo libreto. Depois de muitos desentendimentos com Scalvini, o libreto de O Guarani sofre a intervenção de diversos colaboradores até chegar às mãos de Carlo D´Ormeville. Em 1869 Gomes retirou-se para Bovezzo, pequena localidade ao norte de Brescia e, juntamente com D´Ormeville, realiza praticamente um novo libreto e só então termina sua obra.

O novo libretista fez diversas modificações no libreto até que a ópera ficasse pronta. O resultado foi a completa desfiguração do romance de Alencar: várias personagens importantes foram cortadas como, Diogo, irmão de Cecília; Isabel, filha bastarda de Dom Antônio e diversos aventureiros.

O cacique dos aimorés foi colocado como personagem principal do terceiro ato da ópera. O chefe indígena se encanta pelas virtudes e pela beleza de Cecília e oferece-lhe o lugar de rainha da tribo.

José de Alencar, ao ver "O Guarani", em sua primeira récita no Brasil, diria:

"O Carlos Gomes fez do meu 'Guarani' uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar duetos com o cacique dos aimorés, que lhe oferece o trono de sua tribo, e fazendo Peri jactar-se de ser o leão das nossas matas. Desculpo-lhe, porém, tudo, porque daqui a tempos, talvez por causa de suas espontâneas e inspiradas harmonias, não poucos hão de ler esse livro, senão relê-lo – e maior favor não pode merecer um autor." [92]

Baseado em tantas modificações, tendo em mãos um libreto tradicional que contém algumas frases de efeito, Carlos Gomes compôs a ópera que viria a ser a primeira bem sucedida daquele período em que se buscava uma renovação do melodrama italiano.

Entretanto, a composição de O Guarani foi longa, cheia de idas e vindas e, várias vezes, interrompida.

A 24 de setembro de 1869, de Bovezzo, Gomes escreve uma carta engraçada ao libretista a respeito das palavras do dueto do 2º ato; referindo-se ao diálogo entre Peri e Gonzalez, o maestro escreve:

*"A partir do sinal * ao *, só preciso de quatro versos, mas, de outro modo, assim:*

Gonz: Partirò la mia parola

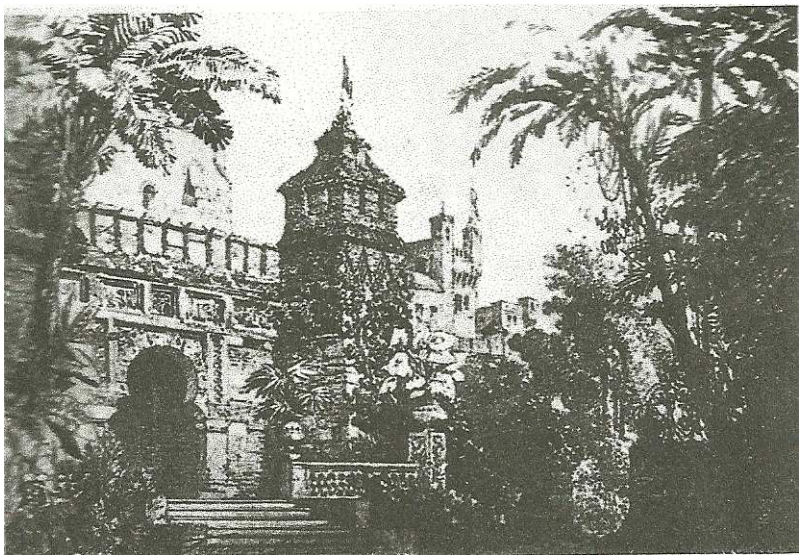
Sacro pegno io te ne dò

Peri: Pago io sono, ma rammenta...

Gonz: Non temer Lari la lò!...

[92] MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. José de Alencar e sua época. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, pág. 269. In: GÓES, op. cit., pág. 141.

Arranja-te com o Larilalò a encontrar a rima, e tem paciência!"[93]



Cenário para o primeiro ato de *Il Guarany* [94]

Ou seja, caberia ao libretista encontrar os versos que melhor se adaptassem ao trecho assinalado pelo maestro.

E depois de pronta a ópera, o maestro decobriria que para apresentá-la no Teatro alla Scala, sendo ele um compositor ainda desconhecido do meio empresarial, teria de arcar com os elevados custos, pois os empresários não se arriscavam a assumir tal empreitada devido ao risco do fracasso. Afinal, não eram as diretorias dos teatros, composta por gente rica, da alta sociedade, que se encarregavam de contratar cantores, regentes, técnicos, copistas, coristas, instrumentistas, bailarinos. Eram os empresários que se encarregavam de tudo isso e eram eles que arcavam com os prejuízos.[95]

Obstinado a colocar sua ópera no Scala, Gomes começa a espalhar por Milão e, principalmente pelos corredores do Scala uma espécie de *curriculum vitae* ao qual ele mesmo denominou "*promemoria*". O documento,

[93] Idem, pág. 94.
[94] Cenário feito para a primeira apresentação da ópera O Guarani no Teatro alla Scala, de Milão, em 1870 . Estampa extraída do livro *Antonio Carlos Gomes – Carteggi italiani raccolti e commentati da Gaspare Nello Vetro – NUOVE EDIZIONI, Milano, s.d.*
[95] Góes, op. cit., pág. 95.

datado de 1º de julho de 1869, mostra claramente a intenção do compositor. Segue uma tradução do texto:

"Promemoria – O abaixo assinado, que fez o curso regular de contraponto sob a direção do Sr. Prof. Cav. Lauro Rossi, diretor do Real Conservatório de Milão, e que do mesmo Conservatório, através formal exame [sic] obteve o Diploma de Maestro Compositor, tem já pronta uma grande ópera séria intitulada 'O Guarani', que desejaria representar no Teatro Alla Scala de Milão, na próxima temporada de carnaval 1869-70. O abaixo assinado não é novato em arte, tendo já feito executar no Teatro Imperial do Rio de Janeiro duas óperas suas intituladas 'A noite do castelo' e 'Joana de Flandres' e, em Milão, compôs a música do famoso 'Se sa minga' de Scalvini, e fez imprimir uma outra infinidade de suas composições as quais lhe valeram a simpatia geral. O abaixo assinado, fiado consequentemente nos estudos percorridos, envaidecido pelo bom êxito que obtiveram suas composições musicais, ousa esperar favorável adesão a seu desejo acima exposto, e antecipa, por isso, sinceros agradecimentos. Milão, 1º de julho de 1869 – (Ass.) Cav. A. Carlos Gomes".[96]

Carlos Gomes poderia ter tentado levar sua ópera a muitos outros teatros importantes em toda a Itália; afinal, até mesmo Verdi e Puccini haviam feito o mesmo, e com muito bom êxito. Contudo, o maestro estava obstinado a levá-la ao Scala. Talvez essa insistência tenha sido pela importância histórica do teatro milanês.

O Regio Teatro della Scala - este era seu nome oficial naquele tempo – foi inaugurado em 1778 e nele estrearam algumas das óperas mais famosas e que até os dias atuais fazem parte da história da arte musical, tais como a *Norma*, de Bellini, em 1831; o *Nabuco*, de Verdi, em 1842; *La Gioconda*, de Ponchielli, em 1876; o *Otello*, de Verdi, em 1887; *Madama Butterfly*, em 1904 e *Turandot*, em 1926, ambas de Puccini. E houve grandes óperas que, apesar de não terem sido estreadas no palco do Scala, naquele teatro alcançaram sua definitiva consagração, como a *Aida*, de Verdi, criada no Cairo – Egito, em 1871 e encenada no Scala no ano seguinte e *A força do*

[96] Idem, pág. 98.

destino, criada em São Petersburgo – Rússia, em 1862 e reapresentada no Scala em 1869.

Também são famosas as histórias de grandes fiascos e de algumas injustiças ocorridas no Scala. Um exemplo de fiasco é a ópera *Mefistofele*, de Arrigo Boito, que foi escorraçada do teatro em 1868. Podemos citar como exemplo de injustiça, a terrível vaia sofrida pela belíssima ópera de Puccini, *Madama Butterfly*. Após esse episódio, o compositor nunca mais permitiu que uma ópera sua fosse encenada no Scala, enquanto ele viveu.

No tempo da estreia de *O Guarani*, a sala de espetáculos do Scala dividia-se em cinco andares, possuía 155 camarotes nos quatro primeiros assim divididos: oito camarotes de proscênio e 39 camarotes no quinto andar, totalizando 194 camarotes de tamanhos diversos, sendo quatro reservados à corte e dois ao Pio Albergo Trivulzio. O espaço que conhecemos como plateia não possuía poltronas e aos cavalheiros era permitido assistirem aos espetáculos em pé, encostados nas paredes. Foi somente com a unificação da Itália e a ascensão da burguesia que esse espaço ganhou poltronas, pois os novos endinheirados requeriam lugares confortáveis para assistir às apresentações e, obviamente, não havia camarotes para todos. Acima da galeria havia um lugar chamado *loggione*, reservado aos "entendidos"; estes eram temidos, pois estavam sempre dispostos à vaia, mais que aos aplausos, pois aplaudindo eram confundidos com o restante do público e não tinham a oportunidade de serem notados. Na época de *O Guarani* ainda não havia o *loggione* e o teatro ainda não era inteiramente aberto ao povo. A imensa maioria dos camarotes pertencia à nobreza. Aliás, isso ocorria com os demais teatros italianos. Afinal, o melodrama não foi um espetáculo criado para o povo. E demorou muito para que a grande massa da população tivesse acesso a esse tipo de espetáculo.

Carlos Gomes havia assistido de perto o sucesso da ópera *L´Africana*, de Meyerbeer, em sucessivas récitas durante três anos consecutivos no Scala. Assistira ainda o fracasso de *Mefistofele*, de Boito. Portanto, o maestro soube tirar proveito disso e colocar em sua ópera o que ele

considerava que faltava nas outras duas. Mas, voltemos à questão: como Carlos Gomes conseguiria levar sua nova ópera ao Scala?

Rafaello Barbiera, que escreveu a história do salão da Condessa Maffei conta que o amigo de Carlos Gomes, o poeta scapigliato Aleardo Aleardi (1812 – 1878) foi quem apresentou o compositor à condessa, a fim de que esta, influente que era no Scala, ajudasse a fazer com que *O Guarani* fosse aceito no teatro. Barbiera publicou em seu livro a carta que escreveu à Condessa Maffei referindo-se a Gomes:

"O maestro brasileiro Carlos Antonio Gomes, de bastíssima cabeleira desgrenhada, de olhos negros ardentes como carvões acesos, verdadeiro tipo de selvagem genial, foi apresentado à Maffei pelo Aleardi, que o recomendou e não em vão.

'Agradeço por sua bondade para com o Gomes. Ele tem necessidade de ser recomendado à plêiade dos poderosos que reinam no Scala; mas, o pobre selvagenzinho não tem coragem de lhe pedir isso. Venha a senhora, misericordiosa, se possível, em socorro à sua timidez'.

Em 19 de março de 1870, no Teatro alla Scala, representou-se 'O Guarani' daquele maestro, então com trinta anos, e a ópera agradou, foi repetida, saiu do Scala, percorreu o mundo".[97]

Entretanto, embora Barbiera afirme que a Maffei ajudou para que *O Guarani* fosse encenado no Scala, Marcus Góes discorda de tal afirmação. Ele nos diz que não há outras fontes documentais que comprovem isso. Além do mais, ele afirma que a condessa tinha uma personalidade tal que a mantinha distante dos menos favorecidos economicamente. "*Maffei era de ajudar os 'ricos', os do meio milanês.*" [98]

Uma explicação mais provável para que Carlos Gomes tenha conseguido levar sua ópera, *O Guarani,* no Scala é a de que, todos os anos, o empresário que se encarregava da temporada lírica era obrigado a encenar

[97] BARBIERA, Rafaello. Il Salotto dela Contessa Maffei. Milano: Garzanti, 1943, pág. 112. In: Góes, op. cit., pág. 100-101.
[98] Góes, op. cit., pág. 101.

uma ópera nova – era a chamada "*opera d´obbligo"*. Então, os compositores, editores e empresários envolviam-se numa silenciosa luta de bastidores para ter sua ópera nova apresentada. Talvez a popularidade de Gomes com as duas revistas *"Se as minga"* e *"Nella Luna"* tenha contribuído para sua vitória. Além disso, o maestro contava com a amizade e a admiração de Alberto Mazzucato, seu antigo professor no Conservatório de Milão e que, desde 1868, era o regente da orquestra e ensaiador do Scala, além de ser um homem de sólido prestígio como crítico musical. Além de Mazzucato, Eugenio Terziani, maestro ensaiador e regente que sucedeu ao primeiro, também era amigo de Gomes; o empresário Giuseppe Bonola e o editor Francesco Lucca, também haviam ouvido alguns trechos da ópera em sucessivos ensaios e davam a Gomes o seu apoio.

Após *O Guarani* ter sido a ópera escolhida, em setembro de 1869, Carlos Gomes teve de enfrentar aquele que era o seu maior problema: era preciso pagar a importância de dez mil Liras, exigida pelos empresários.

Gomes dirigiu-se então a Dom Pedro II, Imperador do Brasil, e este enviou-lhe o dinheiro. Uma carta escrita ao imperador quinze anos mais tarde, confirma essa informação:

"É uma coincidência singular. Em 1870 V. M. I. abriu a portas do Scala para 'O Guarani'; hoje, 'O Escravo', que é o meu segundo 'Guarany', não poderá viver nem ser libertado, sem que V. M. I. lhe estenda a mão benéfica... [...]"[99]

Após resolverem-se todos os problemas de figurino e cenário inerentes a toda ópera, após Gomes encontrar em Milão um fabricante de instrumentos que construísse os instrumentos exóticos que ele acrescentou à orquestra, e após vários contratempos, finalmente sua ópera *O Guarani* é estreada na noite de sábado, 19 de março de 1870, no Teatro alla Scala de Milão. Nessa época, a ópera tinha como abertura apenas um prelúdio orquestral. Somente no ano seguinte Gomes irá excluir esse prelúdio e acrescentar a tão famosa abertura que resume os temas da ópera, e que, no Brasil, convencionou-se chamar de

[99] Carta de 19 de setembro de 1885, na qual Carlos Gomes pede mais dinheiro ao Imperador para levar à cena sua ópera *"Lo Schiavo"*. Arquivo da Casa Imperial de Petrópolis. In; Góes, op. cit., pág. 106.

protofonia. Essa nova abertura foi apresentada pela primeira vez em 2 de setembro de 1871, na primeira das quinze récitas da ópera no Scala, somente naquele ano.

Na noite de estreia do *Guarani*, o espetáculo teria início às vinte horas. Ao cair da tarde, o público já formava filas em frente ao teatro. Carlos Gomes reuniu-se para jantar com o regente Eugenio Terziani, Carlo D´Ormeville, Faccio, o empresário Bonola e com seu irmão José Pedro (o Juca), Lessa Paranhos, cônsul do Brasil em Milão e Luiz Guimarães Júnior, diplomata brasileiro que servia em Roma.

Tudo correu muito bem e a ópera teve uma ótima aceitação por parte do público. O compositor foi chamado ao palco várias vezes, sob calorosíssimos aplausos. A severa crítica milanesa elogiou a ópera e também apontou-lhe defeitos, entretanto, quais as razões que levaram a ópera *Il Guarany* a ser tão bem sucedida na Itália?

Há muita ingenuidade na ópera de Gomes, especialmente nos trechos de conjunto, em que a insipiência contrapontística do autor aflora com mais evidência. Mas há qualidades que não se encontram em outras partituras italianas da época. A primeira, é que Gomes, mais do que os outros, soube entender a técnica verdiana das transições, mesmo mantendo a segmentação tradicional da cena por números fechados (árias, cabaletas, duos, etc.). Isto significa que o compositor brasileiro mantém a independência de cada trecho musical, mas que sabe encadeá-los em sequência de maneira mais solta e convincente do que seus contemporâneos. Para conseguir esse resultado, é necessário que, enquanto a melodia alcança seu ápice na cadência final do número, a harmonia que a sustenta já prepare a transição para o próximo segmento, afrouxando, por assim dizer, o caráter conclusivo dessa cadência. Fácil de dizer, mas difícil de realizar com a devida naturalidade. [100]

Gomes soube, a exemplo de Verdi, trabalhar a condução dos diálogos, as cenas intermediárias, sem grande conteúdo emotivo, mas necessária à condução do enredo. Uma boa comparação é o diálogo dos caçadores, no

[100] MAMMÌ, opc. cit., pág. 45-46.

primeiro ato de *O Guarani*, com a cena do jardim, na ópera *Mefistofele*, de Boito, onde, tanto do ponto de vista musical quanto dramático, Gomes se sai muito melhor.[101]

Carlos Gomes conservava, ainda, uma vantagem sobre seus contemporâneos italianos: ele não precisava eliminar Verdi para se afirmar. Ele adotou um estilo verdiano bastante conservador, entretanto, permitia-se algumas liberdades tais como substituir a tradicional ária de *cabaleta* por peças características como a *polacca* e a balada de Ceci.

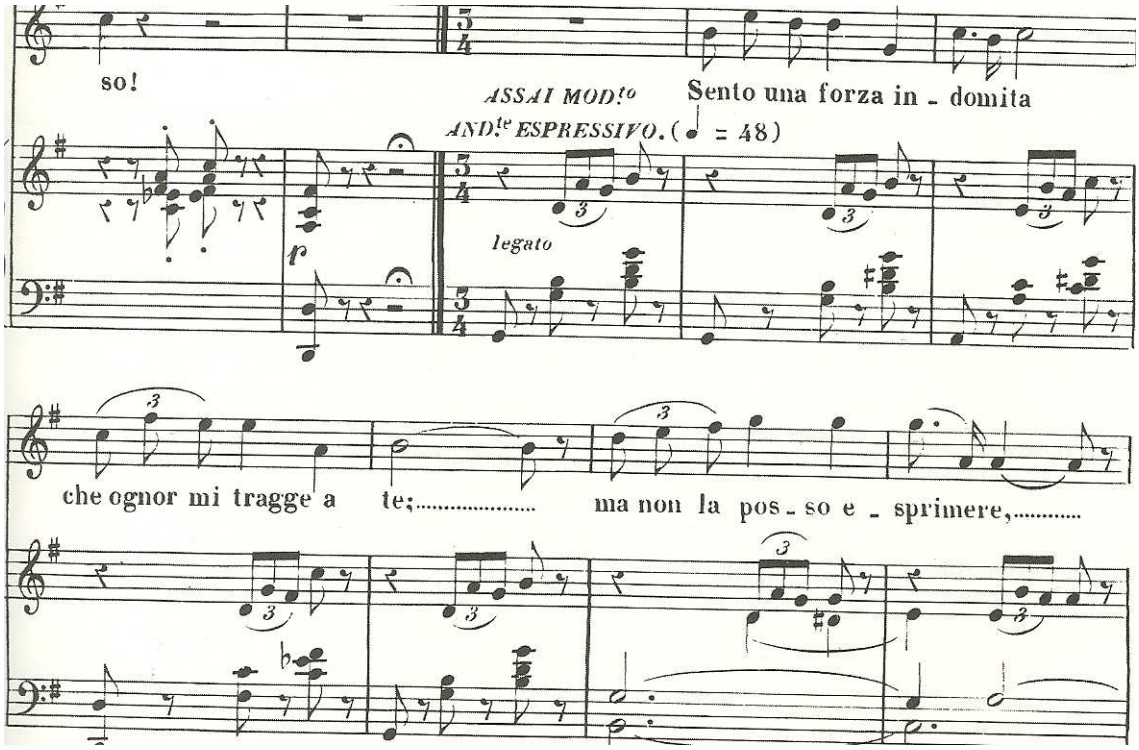
A nova geração se esforçava para escapar de uma tradição métrica que permanecera imutável desde Metastasio[102] e que obrigava a melodia a estruturas métricas rígidas, coisa essa com a qual Carlos Gomes não se preocupou. Marcus Góes menciona o dueto *"Sento uma forza indômita"*, cantado pelo tenor e pelo soprano, que encantou o público e a crítica, como um exemplo de acentuado sabor "modinheiro". Na verdade, não encontramos nada da tradicional modinha neste trecho, basta ouvi-lo e imediatamente tem-se a impressão de termos sido transportados a uma cena da *Traviata.* Contudo, talvez esse seja o melhor dueto em octossílabos escrito depois de Verdi.[103]

---

[101] Idem.

[102] O poeta Pietro Trapassi (1698-1782), que usava o pseudônimo de Pietro Metastásio, foi um expoente da Arcádia Italiana e poeta oficial da corte de Viena. Tendo sido um dos literatos mais influentes de seu tempo, talvez tenha sido, também, o libretista mais importante de toda a história da ópera italiana. A poesia de Metastásio influenciou Basílio da Gama e a literatura árcade brasileira.

[103] Segundo Mammì, op. cit., pág. 47.



104

Uma vez que Gomes não tinha a mesma preocupação dos jovens compositores italianos de que, para se tornarem europeus, viam-se obrigados a renunciar à tradicional cumplicidade da ópera italiana com o gosto médio de seu público, acabou por extasiar a plateia com uma fluência que não se ouvia desde o *Rigoletto* ou *La Traviata*. [105]

Apesar do sucesso que *Il Guarany* alcançou na Itália, a ópera nunca foi apresentada em Paris – bem como nenhuma outra ópera de Carlos Gomes – e, naquele período, estrear nos teatros parisienses era um divisor de águas. Entretanto, *Il Guarany* foi encenada em Londres, em 1872; Santiago do Chile, em 1873; Buenos Aires, em 1874; Viena, em 1875; Estocolmo, também em 1875; Bruxelas, Barcelona, Varsóvia e Montevidéu, em 1876; Havana, São Petersburgo e Moscou, em 1879; Nice, em 1880; Nova Iorque, em 1884.

Marcus Góes afirma que, na época do sucesso de *Il Guarany* em Milão a ópera que reinava em Paris, no *Théâtre des Italiens*, e em outros teatros importantes, era obra de autoria de Emmanuele Muzio, subserviente amigo e

[104] In: Góes, op. cit. pág. 111.
[105] MAMMÌ, op. cit.

protegido de Verdi. Muzio representava também a Casa Ricordi, e só fazia ir ao palco óperas que fossem do agrado de Verdi. [106] Levando em consideração as importantes capitais, inclusive as europeias, e a cidade de Nova Iorque, que acolheram *Il Guarany*, pensamos que Góes pode ter razão.

3.3. A estreia da ópera *Il Guarany* no Brasil

A 2 de dezembro de 1870, *Il Guarany* é cantada na íntegra, no Teatro Provisório. Os principais cantores foram: Luigi Lelmi como Peri; Giulia Gasc, como Cecilia; Domenico Orlandini, Gonzalez; Juan Ordinas, Dom Antônio; Christiano Marziali, cacique dos aimorés; Napoleone Sinigaglia, Dom Álvaro; e ainda contou com a participação de Toffanari e Scarabelli, renomados cantores. A ópera foi regida pelo maestro Angelo Agostini.

A crítica do Rio de Janeiro resumiu-se a elogios meramente superficiais e genéricos, desprovidos, na verdade, de qualquer qualidade técnica:

"Por mais que antecipadamente se falasse do 'Guarani', por mais que se exaltasse a obra do inspirado talento de Carlos Gomes, estamos que, caso raras vezes visto, para quantos assistirão ante-hontem à primeira representação a realidade foi além da expectativa. Entre as phases de admiração que nos entre-actos se cruzarão, as mais calorosas partirão exatamente daqueles que mais incrédulos se havião mostrado antes". [107]

Il Guarany foi apresentada ao público brasileiro no período de apogeu do 2º Império e, nesse primeiro momento serviu como elemento agregador da nação em torno da figura do imperador. Alguns fatores políticos contribuíram para tal fato: Em primeiro lugar, a vitória do Brasil na sangrenta Guerra do Paraguai, com a morte do presidente daquele país, Francisco Solano López; em segundo, nesse mesmo período havia sido publicado, pela primeira vez na imprensa brasileira, um manifesto republicano, de autoria de Quintino Bocaiúva, Saldanha Marinho e Salvador de Mendonça.[108] Ora, com a vitória do

[106] GÓES, op. cit., pág. 136.
[107] In: GÓES, op. cit., pág. 137.
[108] Todos os três, políticos brasileiros envolvidos na Proclamação da República.

Brasil sobre o Paraguai e com o triunfo de Carlos Gomes na Itália e o sucesso de sua ópera no Rio de Janeiro, a nação, contente, une-se em torno do Imperador Dom Pedro II, e os republicanos teriam de esperar ainda por dezenove anos para ver o fim da monarquia e a república ser proclamada.

3.4. *Il Guarany* como síntese do Brasil[109]

Nessa ópera, pela primeira vez, tenta-se uma síntese musical do Brasil. Embora Carlos Gomes desconheça sutilezas psicológicas e trabalhe com tipos preestabelecidos, soube manobra-los de maneira muito incisiva. O enredo concentra-se num esquema bastante simples, em que as personagens de Peri, Ceci e Gonzáles movimentam-se entre dois blocos opostos: os portugueses, encabeçados por Dom Antônio, e os aimorés, guiados pelo cacique.

Gomes conferiu a esses dois grupos um caráter musical semelhante. As linhas melódicas de Dom Antônio e do cacique, baseadas no salto de oitava descendente, indicam tradicionalmente autoridade. A entrada de Dom Antônio no primeiro ato é precedida por uma série de acordes que lembram claramente, no timbre e na sequência, o início do tema dos aimorés. Mas, enquanto a sequência que anuncia Antônio é preferencialmente tonal, a dos aimorés contém um modalismo que lhe confere propositadamente um caráter tosco, acentuado pela disposição dos acordes e pela orquestração, criando uma massa quase informe de sons harmônicos.

Essa criação de pequenas células, que quase não chegam a ser motivos, mas que identificam as personagens de uma maneira meramente sonora é uma das características do estilo de Gomes. A célula de Peri deriva daquela dos aimorés, mas com um deslocamento rítmico e uma passagem repentina de menor para maior que lhe retira grande parte do peso e lhe confere um tom voluntarioso. Sobre essa base “indígena”, Peri canta grandes curvas melódicas firmemente encadeadas nas relações tonais de quarta e de quinta, como um típico tenor heroico verdiano. Gonzáles é um clássico canalha da ópera italiana, uma convenção que Boito já tentara enobrecer no *Mefistofele*

[109] Segundo MAMMÌ, op. cit., pág. 48 – 51.

e que só chegará à maturidade plena com Iago, no *Otello* de Verdi. A protagonista feminina , ao contrário, é mais francesa que italiana; não muito aguda, mas cheia de bordados, como as heroínas de Meyerbeer. A modinhas, se é que fora explorada como gênero em *Joana de Flandres*, aqui é abandonada por gêneros mais parisienses, como a *polonaise* e a balada. Ceci é uma moça de boa família, seu estilo é urbano e afrancesado, aqui e ali um tanto *cocote*, como no Alcazar ou no Teatro São Januário do Rio de Janeiro.

Há, finalmente, o bailado dos índios. Já dissemos que lembra uma quadrilha. Acrescentemos agora que se assemelha, em muitos aspectos, à quadrilha *Quilombo*, tanto que é possível supor que Carlos Gomes tenha reaproveitado parte da estrutura dessa composição juvenil. Ritmos como aqueles do início do bailado, com as velhas preparando o caldeirão, lembram *A Cayumba*; a seção em 3/4 ligada à mímica do Cacique tem relação com o 6/8 do *Quibomgô*. Ainda mais interessante, porém, é a maneira com que Carlos Gomes transforma os elementos negros em índios, tornando as harmonias mais pesadas, eliminando algumas síncopes, confundindo o ritmo com grupetos irregulares de cinco ou sete notas e, sobretudo, procurando uma acumulação de efeitos meramente sonoros, sem significado melódico ou rítmico: acordes percutidos sobrecarregados de harmônicos; *roulades* cromáticas repetidas em regiões incômodas dos instrumentos, produzindo um som estridente de apito; amplo uso da percussão, em parte construída especialmente para o espetáculo. O bailado do *Guarany* está longe de ser uma obra prima, muito pelo contrário: é possivelmente a seção da partitura que mais envelheceu. No entanto, está aqui, pela primeira vez, aquela sonoridade caudalosa e quase amorfa, propositadamente exagerada para representar a pujança pré-histórica da natureza – uma música, enfim, que flerta com o ruído para ser absolutamente selvagem, pré-cultural e pré-linguística -, que percorrerá mais tarde todas as composições dos modernistas e encontrará sua colocação exata, via Stravinski, no estilo de Villa-Lobos da década de 1920.

Il Guarany é importante não tanto pela influência que exerceu sobre o teatro lírico europeu – que houve, mas foi marginal – quanto por ter sido a primeira tentativa de síntese abrangente a partir do material heterogêneo que constituía, e em parte ainda constitui, a base da sensibilidade musical

brasileira. Se o Segundo Império se caracteriza justamente pela tentativa de construir um perfil cultural nacional, cimentando traços locais com uma linguagem internacional mais ou menos atualizada, pode-se dizer que *Il Guarany* é o seu produto artístico mais bem-sucedido.[110]

CAPÍTULO 4

Panorama da Literatura Brasileira: José de Alencar e o romance O Guarani

O romantismo, na literatura brasileira, coincidiu com o momento de definição da nacionalidade, ele pode ser considerado o período do verdadeiro nascimento da vida literária brasileira, pois foram nesses anos que criaram-se o romance e o teatro nacionais, houve um enriquecimento da poesia e formou-se um considerável público leitor, o que passou a estimular ainda mais a produção literária.

Como marco inicial do romantismo brasileiro, didaticamente, assinala-se o ano de 1836 com a publicação do livro de poesias intitulado Suspiros poéticos e saudades, de Gonçalves de Magalhães, primeira obra brasileira tipicamente romântica.

Nesse mesmo ano, é lançada, em Paris, a revista Niteroi, tornando-se esta uma espécie de porta-voz das ideias românticas no Brasil. Esta revista foi lançada por iniciativa de Araújo Porto-Alegre, Torres Homem, Pereira da Silva e o já mencionado Gonçalves de Magalhães. [111]

A proclamação da Independência do Brasil, em 1822, gerou um entusiasmo nacionalista fazendo com que os escritores românticos se engajassem no projeto de criação de uma literatura autenticamente nacional. Esse esforço resultou na escolha de temas ligados à realidade social e histórica brasileira e também na linguagem utilizada pelos escritores, pois estes

[110] MAMMÌ, op. cit., pág. 48-51.

[111] Araújo Porto-Alegre foi um pintor, caricaturista, arquiteto, crítico, historiador de arte, professor e diplomata brasileiro. Torres-Homem foi advogado, jornalista, diplomata, escritor, médico e político brasileiro; Pereira da Silva foi poeta e jornalista; Gonçalves de Mgalhães foi poeta, ensaísta, médico, professor, diplomata e político brasileiro.

pouco a pouco abandonaram o estilo lusitano em favor de um estilo mais próximo da fala brasileira.

Nessa época, o Brasil ainda era um país essencialmente rural e dependia quase que exclusivamente do trabalho escravo. O imenso território brasileiro era ainda pouco povoado e só havia vida cultural em algumas poucas cidades como o Rio de Janeiro, por exemplo. O país ainda estava longe da Revolução Industrial que, com suas multidões de operários e com suas enormes fábricas, sacudiam a Europa.

Havia poucos jornais e estes circulavam apenas naquelas já mencionadas cidades em que havia um pequeno público leitor. E, nesses mesmos jornais, eram publicados os folhetins. Muitas pessoas gostavam de acompanhar as histórias, entretanto, não sabiam ler. Por isso, era costume haver reuniões nas casas de família e então alguém lia em voz alta os capítulos dos folhetins. Dessa forma foi que surgiram muitos romances brasileiros de sucesso durante todo o século XIX. Eles eram primeiro publicados em forma de folhetins, nos jornais, e, depois, dependendo da recepção que tinham por parte do público leitor, eram organizados por seus autores e transformados em livros. E foi assim que o público leitor do Rio de Janeiro conheceu O Guarani.

Publicado em folhetim entre fevereiro e abril de 1857, O Guarani alcançou tamanho êxito que, antes do final daquele mesmo ano de 1857, foi publicado em livro. De acordo com o tema principal que desenvolve, O Guarani classifica-se como romance indianista, enfocando a figura do índio, idealizando-o. Alguns autores classificam-no como sendo apenas um romance histórico, entretanto, não podemos ignorar que, nesta obra, Alencar conseguiu unir as duas características: a de romance histórico e, ao mesmo tempo, indianista.

Dentro do contexto de um Brasil que lutava para afirmar-se como nação independente de Portugal, com uma linguagem própria e, consequentemente, com uma literatura própria, mais voltada para a cultura nacional, José de Alencar destacou-se por ter defendido um estilo brasileiro na língua literária. Alencar protestava contra os puristas que defendiam a ideia de

que os nossos escritores deveriam escrever da mesma forma que se fazia em Portugal. Ele chegou a declarar: "É essa submissão que eu não tolero; e, como já disse uma vez, quebraria a pena antes, do que aceitar semelhante expatriação literária. Admiremos Portugal nas tradições grandiosas de seu passado; nos esforços generosos de seu renascimento; prezemos sua literatura e seus costumes; porém, nunca imitá-lo servilmente. Importaria anular a nossa individualidade".[112]

E, de certa forma, cremos que os objetivos de Alencar realizaram-se, ao menos em sua obra. O conjunto da obra de ficção de Alencar constitui o panorama histórico do Brasil: romances que tratam do mundo selvagem à miscigenação do branco com o índio, tais como O Guarani e Iracema, cumpriram sua função. Temos também os romances que tratam do aspecto social do país no campo e na cidade, como O tronco do ipê e Senhora.

Como bem nos revela sua obra, Alencar destacou-se entre os intelectuais de seu tempo porque acreditou na função literária como criadora de uma consciência nacional. O autor de O Guarani criou uma obra vasta composta de 21 romances, 8 peças de teatro, ensaios crítico-literários e escritos políticos. Todo esse conjunto de obras mostra-nos um escritor que esforçava-se por retratar nosso país e também tentava compreendê-lo em sua diversidade. E acreditamos que Alencar conseguiu cumprir seus objetivos, embora tenha criado uma visão idealizada e heroica do índio; e tenha trabalhado seus heróis e heroínas dos romances urbanos segundo uma visão maniqueísta. Conforme observa Antônio Candido: "mulheres cândidas e moços impecavelmente bons."[113]

Os heróis indígenas de Alencar, quase sempre apresentados em cenários selvagens, como no caso de O Guarani, surgem como elementos da Natureza e como símbolos de um passado histórico glorioso e idealizado. Esse indianismo do autor é uma criação única, misto de sentimento nativista e valorização da antiguidade brasileira, e expressa grande exagero nas características físicas e morais do índio apresentando-nos este como um herói

[112] SARMENTO, Leila Lauar e TUFANO, Douglas. Português – Literatura, Gramática, produção de texto. Ed. Moderna, São Paulo, 2004.
[113] Antônio Cândido in *Formação da Literatura Brasileira* – Momentos decisivos.

seguro de seus atos e que jamais hesita. Um dos mais perfeitos exemplos desse herói sem hesitação é Peri, em O Guarani. Este herói é modelo de força, beleza, juventude e valentia. E é de uma moralidade que nunca vacila, conservando em seu caráter valores absolutamente cristãos que certamente não fariam parte do perfil de um índio real.

Figurino do protagonista de *Il Guarany*, elaborado para a estreia, por Luigi Zamperoni.[114]

(Arquivo Casa Ricordi)

[114] Estampa extraída de GÓES, Marcus. Carlos Gomes: A força indômita (op. cit.), pág. 109.

O próprio Alencar era consciente dessa visão fantasiosa do índio. No livro Como e por que sou romancista o autor nos relata o seguinte: *"N´O Guarani, o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça".*

4.1. Mas por que o índio?

A temática indianista encaixa-se em uma grande tendência da literatura europeia do século XIX. É verdade que já havia o "orientalismo" e o "americanismo" literários desde que foram descobertas as existências do Oriente e da América, entretanto, a partir do século XVIII, impulsionadas pelo colonialismo expansivo da Inglaterra e da França, essas temáticas multiplicaram-se na literatura, dando origem aos famosos relatos de viagens e aos romances de aventura, que tanto fascinavam os leitores europeus. Esse fascínio pelo exótico refletiu-se, mais tarde, na grand-opéra.

Victor Hugo (1802-1885), novelista, poeta e dramaturgo francês, foi um dos escritores que mais influenciou a ópera no século XIX e várias de suas peças foram transformadas em óperas: *Marion Delorme*, *Maria Tudor*, *Lucrezia Borgia*, *Le Roi S´Amuse*, e várias versões de Ernani.

Hugo foi o autor que lançou as bases da dramaturgia romântica, em oposição aos modelos do teatro clássico. Dentre as mais importante idéias lançadas por ele estão: o abandono das unidades de tempo e espaço; a mistura de gêneros; e a cor local. Mais tarde, esse conceito de "cor local" (*couleur locale*) seri reinterpretado na música, e, sobretudo, na ópera do período, exercendo grande influência no melodrama italiano, sobretudo em Verdi.

Para Victor Hugo, as unidades de tempo e espaço deveriam ser rompidas e o enredo não poderia mais desenrolar-se em uma única localidade e em um único dia, como estabelecia o drama clássico, afinal isto era contrário à verossimilhança. Poderia-se manter apenas a unidade de ação que garantia coerência e realismo ao drama. Hugo pregava, ainda, que não se deveria

separar os gêneros de drama: trágico e cômico, nobre e patético, belo e grotesco, etc., pois isso isolava arbitrariamente um ou outro aspecto; ao contrário, unindo-os, expressava-se a experiência humana em sua completude. Portanto, o grotesco deveria misturar-se ao sublime.

A própria estrutura da dramaturgia hugoliana contribuiu grandemente para formar o melodrama lírico italiano do século XIX, uma vez que ela teve grande repercussão por toda a Europa e a América, e em parte, contribuiu para que o Romantismo se estabelecesse como pensamento dominante nos meios intelectuais e artísticos das décadas de 1830 e 1840.

Na Itália, as novas ideias ecoaram no pensamento de Alessandro Manzoni, grande escritor romântico que, por sua vez, também defendia a criação de um drama de catarse, priorizando a unidade de ação, ignorando as tradicionais restrições de tempo e espaço, criando assim uma verdadeira expressão dramática. As ideias de Manzoni, que era respeitado pela maioria dos libretistas e músicos italianos da época, refletiu-se, por sua vez, na elaboração dos *libretti* interferindo, principalmente, na substituição de elementos circulares e estáticos, por elementos mais lineares, e a fusão de estratos temporais separados em um contínuo.[115]

Manzoni era muito admirado por Verdi, que dedicou-lhe seu famosíssimo *Requiem*.

As ideias de Victor Hugo também influenciaram a Literatura Brasileira fazendo vários discípulos. Dentre eles, José de Alencar, autor do romance *O Guarani*.

Além da influência da grande literatura francesa, alguns pintores que vieram ao Brasil vários anos antes, acompanhados de arquitetos e escultores, trazidos pelo rei Dom João VI, e formavam o grupo que ficou conhecido como “Missão Artística Francesa”, também contribuíram enormemente para a formação da mentalidade dita indianista. Entre esses artistas destacam-se Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e Nicolas Antoine Taunay (1755-1830).

[115] FREITAS SILVA, op. cit., pág. 78-79.

Nelson Werneck Sodré, em seu livro História da Literatura Brasileira,[116] faz uma análise sociológica e antropológica da questão indianista em nossa literatura. E, logo no primeiro parágrafo do capítulo 4, o autor nos diz: *"Nosso romantismo sofreria a deformação indianista como uma imposição do meio, logo após a autonomia, quando estavam ainda vivos os sentimentos que ele despertara e a arregimentação de ideias que teria de motivar".*[117]

Como dissemos acima, o próprio José de Alencar tinha consciência desta "deformação" da imagem do índio, entretanto, soube utilizá-la muito bem em seus propósitos literários.

Todavia, o índio não é o único elemento participante na formação do povo brasileiro então, por que ele e não o negro? Sodré esclarece que, no processo de independência do Brasil, os grandes proprietários rurais - que eram também senhores de numerosos escravos – foram os que vieram até os centros urbanos para dirigir a nova nação, *"para configurar todos os seus elementos, na medida dos seus interesses de classe, na obediência dos seus princípios e dos seus ideais".*

Os escritores românticos desse período elegeram o índio como elemento nacional não só por ele ser o homem nativo desta terra brasileira mas, também, e muito mais, pelo fato de este estar completamente fora do estigma da escravidão. O negro africano não era filho desta terra, era "importado", e, além disso, representava (na visão do homem branco da época) um elemento inferior, servil, que em nada combinava com os ideais do nobre cavaleiro cristão, modelo de herói medieval, que os nossos autores desejavam encontrar para dar como modelo à nova literatura nacional.

Contudo, Sodré mais adiante nos diz: *"No quadro da precária atividade artística que uma sociedade desse tipo poderia admitir, o romantismo derivaria para a expressão indianista na obediência de um sentir generalizado, que estava longe de circunscrever-se àquela atividade. A propósito dessa derivação do romantismo, um observador moderno anotaria com exatidão:*

---

[116] SODRÉ, Nelson Werneck. História da literatura brasileira – 10 ed. – Rio de Janeiro: Graphia, 2002 – (Memória Brasileira, 9); Posfácio: André Moysés Gaio.
[117] SODRÉ, op. cit, pág. 317.

'Adquiriu (o romantismo), entretanto, na América, tintas nacionais, e a essa adaptação – o colorido local, a aclimatação, a exploração dos temas indígenas – deveu, aqui e alhures, o seu melhor êxito. [...] No Brasil, fixa-se na Idade Média americana: o seu assunto é, absorventemente, o índio. Firma-se, pois, numa abstração, aliás, pré-romântica: o 'bon sauvage' dos utopistas do século XVIII. Cria o seu mundo artificial. Sobrepõe-se à realidade. Arquiteta uma sociedade convencional, uma civilização ideal, um Brasil fora de sua rude verdade. [...] Imitava-se naturalmente tudo, porque as tradições luso-brasileiras eram pobres, toscas, dissociativas. No rumo desse útil mimetismo, os românticos inventaram a sua arte. Poesia byroniana e lamartiniana, novelas ao jeito de Chateaubriand e Walter Scott, jornalismo liberal de acordo com o espírito francês de 1830 e 1848, oratória do mesmo estilo, e, a propósito de tudo – por símbolo nacional – o índio: no patriotismo, nas artes plásticas, no romance, no poema, na erudição'".[118]

Porém, facilmente pode-se notar o quanto o indianismo foi artificial. Pedro Calmon, em seu livro "História social do Brasil", emite a seguinte opinião: *"O indianismo foi uma exterioridade pitoresca da paixão brasileira. Comum à América, no Brasil devia ser sobremodo artificial. Nem o índio fora o maior fator de nossa formação, nem nos herdara um nítido patrimônio de influências que opuséssemos à civilização europeia. Não tínhamos domesticado espessas massas indígenas que suprissem a ausência do povo nessa sociedade de proprietários e escravos".*[119]

Mas, apesar dessa consciência que os próprios escritores tinham a respeito da incongruência do indianismo, vimos pelo depoimento de Alencar, que esses mesmos escritores encontraram o meio para utilizar isso na construção da literatura nacional. Todavia, observa-se algumas curiosas distorções neste processo. O apreço pelo índio, que bem poderia permanecer no âmbito da literatura e das demais artes, parece ter tomado corpo e criado vida própria. Isso ocorreu a tal ponto que muitos nomes e sobrenomes portugueses passaram a ser substituídos por nomes indígenas. Parece haver

[118] SODRÉ, op. cit.
[119] Idem.

surgido uma ansiedade em identificar tudo o que era brasileiro com o índio e com os seus motivos.

Por fim, a definição de Sérgio Buarque de Holanda, citada no livro de Sodré, parece-nos a melhor resposta à pergunta inicial: por que o índio como elemento essencialmente nacional? *"Também não seria outra a verdadeira explicação para o fato de se considerarem aptos, muitas vezes, os gentios da terra e os mamelucos, a ofícios de que certos pretos e mulatos ficavam legalmente excluídos. O reconhecimento da liberdade civil dos índios – mesmo quando se tratasse simplesmente de uma liberdade 'tutelada' ou 'protegida', segundo a sutil discriminação dos juristas – tendia a distanciá-los do estigma social ligado à escravidão. É curioso notar como algumas características ordinariamente atribuídas aos nossos indígenas e que os fazem menos compatíveis com a condição servil – sua 'ociosidade', sua aversão a todo esforço disciplinado, sua 'imprevidência', sua 'intemperança', seu gosto acentuado por atividades antes predatórias do que produtivas – ajustam-se de forma bem precisa aos tradicionais padrões de vida das classes nobres. E deve ser por isso que, ao procurarem traduzir para termos nacionais a temática da Idade Média, própria do romantismo europeu, escritores do século passado, como Gonçalves Dias e Alencar, iriam reservar ao índio virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros, ao passo que o negro devia contentar-se, no melhor dos casos, com a posição de vítima, vítima submissa ou rebelde."*[120]

As autoridades portuguesas, ainda no século XVIII, portanto bem antes do início do indianismo em nossa literatura, já incentivavam os casamentos entre indígenas e brancos a fim de povoar este país continental. O vice-rei do Brasil, através de uma portaria de 6 de agosto de 1771 mandou dar baixa do posto de capitão-mor a um índio que se casou com uma negra. Vê-se que as autoridades faziam questão de deixar bem clara a distância social que havia entre nativos e escravos.

Após a independência do Brasil, ocorre então uma espécie de furor nativista e muitos membros de famílias europeias acabaram por mudar os seus nomes de origem portuguesa para nomes indígenas. Assim é que o

[120] Idem.

Visconde de Jequitinhonha, um fidalgo português, que chamava-se Francisco Gomes Brandão mudou seu próprio nome para Francisco Jê Acaiaba Montezuma.

Dessa forma, vemos que a Independência, por razões políticas, gerou um sentimento nativista que traduziu-se pelo indianismo, e este fato foi que acabou inspirando nossos escritores. E, vale lembrar, que José de Alencar viveu e faleceu antes que tomasse corpo o movimento abolicionista que predominou durante a segunda metade do século XIX, pois embora tenha adquirido relevância a partir de 1850, o abolicionismo só adquiriu um caráter verdadeiramente popular a partir de 1870.

Assim constatamos que, por razões políticas, sociológicas e históricas, o índio acabou sendo o único elemento da formação da nação brasileira que serviu como modelo para a criação do herói romântico de nossa literatura nacional. E Alencar, o maior dos indianistas, foi aquele que melhor soube desenvolver o tema indianista em termos de prosa literária.

O Guarani acabou por satisfazer os anseios nativistas da sociedade escravocrata brasileira. O romance, obviamente, não traduziu a realidade do índio, mas serviu para dar forma à ideia do nativo brasileiro ideal e justificar a “inferioridade” do negro escravo que, como já dissemos, não servia de modelo. Foi através deste romance de enorme popularidade que o conceito do indianismo atingiu o público e o grande talento de romancista de Alencar muito contribuiu para isso. Além disso, Alencar esforçou-se em utilizar uma linguagem mais próxima dos brasileiros diferentemente daquela utilizada por outros escritores de seu tempo, imitadores dos mestres lusitanos. E seu esforço não pode ser desmerecido porque contribuiu para a renovação da criação literária brasileira.

4.2. Análise do romance O Guarani

O Guarani pode ser considerado uma epopeia de formação da nacionalidade. Foi escrito inicialmente em folhetim entre fevereiro e abril de 1857 e obteve muito sucesso, por isso, antes mesmo do final daquele ano, foi publicado em livro. O romance possui uma narrativa simples. Mas seu autor

trabalhou habilidosamente todas as possibilidades do romance romântico utilizando, principalmente, as contradições, devaneio lírico e, claro, uma ideologia nacionalista com grande carga simbólica além de uma descrição detalhada das paisagens repletas de cores e de luzes habitadas por personagens míticos, alguns semelhantes a titãs. A beleza das cenas prevalece sobre os pormenores das relações entre os personagens.

Personagens

Peri: chefe da nação goitacá. É um índio destemido e valente, é ele o Guarani.

Ceci: seu nome é Cecília, linda jovem, meiga, doce, de olhos azuis. Apesar de ser o modelo de moça sonhadora dos romances românticos, Ceci herdou a força moral de seu pai, Dom Antônio Mariz.

Isabel: irmã de Ceci, filha bastarda de Dom Antônio Mariz com uma índia, entretanto, Dom Antônio diz que ela é sua sobrinha. Isabel é uma bela morena, sensual e de sorriso provocador.

Dom Antônio Mariz: é um fidalgo português de pura estirpe.

Dona Lauriana: esposa de Dom Antônio Mariz, mulher orgulhosa, egoísta e soberba, é uma paulista com cerca de cinquenta anos de idade.

Dom Diogo Mariz: jovem fidalgo, filho de Dom Antônio, que passa todo o tempo em caçadas. É tratado com muito rigor por seu pai, que se preocupa com a honra da família.

Loredano: é um aventureiro ambicioso; italiano, moreno alto de longa barba negra. É, na verdade, um ex-padre traidor de sua religião. Seu nome religioso é Frei Angelo de Luca.

4.3. Enredo

A ação ocorre no início do século XVII, em 1604, mas o narrador começa nos apresentando Dom Antônio Mariz, lutando contra os índios inimigos e os invasores franceses, em 1567, quando Mem de Sá fundou a cidade do Rio de Janeiro. Como agradecimento por seus serviços prestados à

Coroa Portuguesa, Dom Antônio ganha do governador Mem de Sá uma sesmaria e nela constroi um castelo-fortaleza, onde vai morar com sua família. O fidalgo decidiu se estabelecer definitivamente no Rio de Janeiro porque não queria submeter-se ao rei espanhol Felipe II, uma vez que Portugal havia caído no domínio da Espanha, em 1580.

O castelo de Dom Antônio Mariz fica no planalto fluminense, às margens do rio Paquequer, afluente do rio Paraíba. O fidalgo abriga em seu castelo diversos compatriotas, portugueses fiéis à sua pátria que vivem, como num castelo medieval, sob um rigoroso código cavaleiresco. Mas aí estão também alguns aventureiros e mercenários em busca de riqueza que são liderados por Loredano (ex Frei Angelo de Luca) que assassinou um homem desarmado a fim de obter um certo mapa das minas de prata. Loredano é um homem perigoso que trama a destruição da nobre família de Dom Antônio. Entretanto, os planos de Loredano são sempre atrapalhados por Peri que, por ter salvo Cecília de um desmoronamento de rochas, obteve a gratidão do pai da jovem e a amizade da mesma Ceci que o trata como a um irmão.

Logo no início da trama, Diogo, irmão de Cecília, durante uma caçada, mata por acidente uma indiazinha da tribo dos aimorés. Estes logo procuram vingança e esperam Ceci às margens do rio para que, quando ela viesse banhar-se, pudessem matá-la. Porém, mais uma vez a jovem donzela é salva por Peri que, com suas poderosas flechas mata os dois índios aimorés que preparavam a emboscada à Ceci.

Loredano também armara diversas emboscadas à Cecilia, contudo todas elas foram frustradas por Peri que, sempre vigilante, protegia a jovem. Todavia, a terrível luta contra a tribo dos aimorés tem início e, como estes são muito numerosos, começam a vencer. Então Peri tomou uma atitude tipicamente indígena: bebeu veneno, pois sabia que os aimorés são antropófagos, portanto, se eles o pegassem, certamente comeriam a sua carne e morreriam todos ficando, desta forma, salva a casa de Dom Antônio Mariz.

Peri foi capturado e subjugado pelos aimorés e já esperava a morte quando Álvaro - que estava apaixonado por Isabel, irmã adotiva de Cecilia – consegue salvá-lo. Então Peri, que havia tomado veneno, corre à floresta em

busca de um antídoto, uma erva que neutraliza o poder letal do veneno. Quando retorna, traz consigo o cadáver de Álvaro, que morrera combatendo os aimorés. Isabel, inconformada com a perda do amado, suicida-se sobre seu corpo.

Loredano continuou agindo e, desta vez, trama a morte de Dom Antônio. Mas foi descoberto e condenado à morte na fogueira.

O cerco dos aimorés se fechava mais e mais; então Dom Antônio pediu que Peri se deixasse batizar pois, só sendo cristão poderia fugir com Ceci. Assim se fez. Em seguida, Peri, tomando Ceci em seus braços, desceu por uma corda até o rio Paquequer onde havia uma canoa na qual fugiram. Enquanto descem o rio na canoa, Peri ouve uma tremenda explosão. Era Dom Antônio que, vendo os aimorés invadirem sua fortaleza, explode os barris de pólvora matando a todos, inclusive a si próprio e aos demais portugueses, seus companheiros. Cecília nada ouviu, pois estava adormecida com o efeito do vinho que seu pai lhe dera. Ao acordar, sente-se desolada e sozinha no mundo, uma vez que toda a sua família estava morta. Nesse momento cai uma terrível tempestade e as águas sobem perigosamente; Peri, arrancando uma palmeira, improvisa uma canoa e o romance termina com uma cena de amor entre Peri e Ceci e a canoa desaparecendo no horizonte. Alencar sugere assim o nascimento da raça brasileira.

O final que Alencar dá a seu romance corrobora a tese de Sodré. Vemos que o autor, ao criar o romance nacional que descreve o nascimento da raça brasileira, exclui o negro, colocando como partícipes do surgimento do nosso povo apenas o europeu e o índio. É a clara postura do filho de uma sociedade de mentalidade eminentemente escravocrata.

4.4. As óperas que Carlos Gomes compôs e apresentou na Itália

As cinco óperas de Carlos Gomes que tiveram a sua estreia na Itália foram: *Il Guarany* (1870); *Fosca* (1872); *Salvator Rosa* (1874); *Maria Tudor* (1878) e *Condor* (1892). A ópera *Lo schiavo*, planejada pelo autor para estrear na Itália, estreou no Rio de Janeiro em 1888.

Gomes não considerava *O Guarani* como sendo a sua melhor ópera, entretanto, foi a que fez maior sucesso tanto na Itália, quanto no resto do mundo, onde quer que tenha sido apresentada. Muito provavelmente, isto deveu-se ao tema exótico que a ópera aborda, dentro do contexto histórico em que ela foi apresentada pela primeira vez.

Durante os anos em que Gomes estudou no Conservatório Nacional, no Rio de Janeiro, provavelmente deve ter tomado conhecimento do romance de Alencar. Marcus Góes, como vimos, afirma que o maestro partiu para a Itália já com o projeto de compor a ópera que o tornou famoso. Então, muito provavelmente, Gomes conhecia o indianismo que dominava a literatura do período e as demais artes.

Entre as modificações e cortes importantes que Carlo D´Ormeville fez no libreto de *O Guarani*, iniciado por Scalvini, está a transformação de Loredano (Frei Angelo de Luca) no espanhol Gonzáles. O personagem do romance de Alencar deixou de ser italiano e de ser padre. Afinal, o libretista não queria arriscar-se em manter um libreto cujo vilão era um italiano e, ainda por cima, sacerdote. Carlos Gomes era um compositor iniciante no meio operístico italiano e não podia, naquele momento, atrair a antipatia do público.

4.5. *Il Guarany*

A trama se passa nos arredores do Rio de Janeiro, por volta de 1560, durante um conflito entre os aimorés e os portugueses. Dom Antônio promete dar sua filha Cecília em casamento ao aventureiro Dom Álvaro, mas ela e o índio Pery, chefe da tribo guarani, se apaixonam.

Gonzáles, outro aventureiro, planeja trair os companheiros e sequestrar Cecilia. Durante um ataque dos aimorés, Cecília e Pery são capturados e estão prestes a ser sacrificados quando são salvos pela chegada das forças de Dom Antônio.

Neste meio tempo, Dom Álvaro é morto em combate. Gonzáles não desiste de seus planos e sua segunda traição faz com que Dom Antônio e Cecília sejam encarcerados no próprio castelo. Pery corre em socorro da amada, pois sabe que o pai dela pretende se matar e à jovem também. Pery implora pela vida de Cecília e Dom Antônio, tocado com o amor sincero entre os dois, batiza Pery, tornando-o cristão. Os dois fogem e assistem, de longe, à explosão do castelo com Dom Antônio, que sacrificou sua vida para salvar a filha.

A identificação do índio como símbolo nacional denota mais que a ênfase de um nativismo musical por parte de Carlos Gomes. Nos termos românticos que regem a obra original de José de Alencar, o indígena expressa uma nobreza própria do país, um bom selvagem e um imperador da selva tropical, um “cavalheiro português no corpo de um selvagem”, como Pery é apresentado por Alencar.

4.6. Sinopse da ópera

PRIMEIRO ATO

Pátio do castelo de Dom Antônio de Mariz, 1560. Os caçadores carregam os animais abatidos e cantam, vangloriando-se de suas aventuras. O aventureiro português Dom Álvaro conversa com o mercenário espanhol Gonzáles; Ruy e Alonso revelam o segredo da paixão do aventureiro por Cecília, filha de Antônio, deixando Gonzáles, também enamorado da jovem, louco de ciúmes. Dom Antônio se junta ao grupo e conta que, por um português ter ferido acidentalmente uma jovem da tribo dos aimorés, o castelo havia sido atacado pelos índios. Nesse ataque, Cecília havia sido salva das mãos dos selvagens por Pery, da tribo dos guaranis. E é Pery quem entra em cena e alerta a todos: os aimorés ainda tramam alguma vingança. Ouve-se a voz de Cecília e, perturbado, Pery se afasta. Dom Antônio apresenta a filha ao esposo por ele escolhido, Dom Álvaro. Confusa, ela diz que obedecerá ao pai. Eles fazem uma oração, durante a qual Gonzáles convoca Ruy e Alonso para um encontro secreto, sem perceber que está sendo observado por Pery. Todos entram no castelo mas, Cecília fica para trás com Pery, que não se considera digno de entrar na casa da moça. Eles declaram amor um pelo outro e o índio avisa que precisa partir para impedir a traição dos três homens que estava observando. Ceci pede a ele que retorne em segurança.

SEGUNDO ATO

CENA I. Uma gruta na floresta. Enquanto espera pelos três aventureiros, Pery canta sobre sua nobre estirpe e suas glórias, mas reconhece que isso pouco importa agora que conheceu Cecília. Chegam Gonzáles, Ruy e Alonso. O espanhol diz ter encontrado uma mina de prata nas terras de Dom Antônio e afirma precisar de mais homens para tomá-la. Em troca de riquezas, oferece um pacto: quer Cecília para si. Pery os surpreende e eles fogem, com exceção de Gonzáles; os dois duelam e, derrotado, o espanhol é forçado a jurar que vai abandonar aquelas terras. Satisfeito, Pery parte floresta adentro.

Cenário feito para o segundo ato da primeira apresentação de *Il Guarany*, no Teatro alla Scalla, de Milão.[121]

CENA II. Pousada dos aventureiros. Ruy e Alonso lideram um coro que enaltece o valor do ouro. Gonzáles se une ao grupo e eles cantam em celebração da vida errante. Com a proximidade da meia-noite, todos partem para ocupar seus postos com o objetivo de tomar posse das terras de Dom Antônio.

CENA III. Quarto de Cecília. Encantada com a natureza, Cecília entoa uma balada sobre seus sonhos de amor antes de dormir. Depois que a moça se deita, Gonzáles entra pela janela e a contempla. Cecília acorda e, assustada, grita. Ele declara seu amor por ela e tenta tomá-la à força, mas é ferido por uma flecha. Corre para a janela e atira. O som desperta os moradores do palácio. Cecília se protege ao lado de Dom Álvaro, que chama Gonzáles para um duelo. Mas, neste instante, os aventureiros invadem a casa. Chega Dom Antônio e pergunta quem são os responsáveis pela revolta. Pery indica Gonzáles e a luta continua até que chega o alerta da proximidade dos aimorés. Todos se juntam contra a ameaça dos indígenas e começam a lutar para defender o castelo.

[121] Nello VETRO, Gaspare. Antonio Carlos Gomes. Carteggi italiani, op. cit.

TERCEIRO ATO

Acampamento dos aimorés. As mulheres cuidam dos feridos da batalha da noite anterior; os guerreiros preparam suas armas. Ao lado da tenda do cacique, Cecília está coberta por um véu e amarrada a uma grande árvore. Os aimorés juram vingança contra os portugueses. Chega o cacique, que se impressiona com a beleza da jovem prisioneira e a defende quando os índios pedem por sua morte, convidando-a a ser a rainha da tribo. Pery chega carregado, trazendo consigo apenas seu arco, e diz que foi capturado durante seu caminho até a tribo, onde pretendia matar o cacique. Pery é amarrado a uma árvore. Cecília, escolhida pelo cacique para confortá-lo na hora da sua morte, pergunta a ele sobre seu pai. O guarani lhe informa que Dom Antônio está vivo e ela então pede a ele que fuja. Mas Pery se recusa: prefere se deixar matar para salvar a ela e seu pai. Ele bebe um veneno: assim, caso seja devorado, exterminará a tribo. Chega o cacique e os aimorés entoam uma oração. Quando Pery pede aos índios que lhe matem logo, ouvem-se espingardas. Dom Antônio aparece, seguido por portugueses. Eles lutam.

QUARTO ATO

Subterrâneos do castelo. Os mercenários esperam por Gonzáles, que anuncia a morte de Dom Álvaro e garante que Dom Antônio não tem forças para resistir a novos ataques. Ele é avisado de que Pery e Cecília foram salvos, mas diz que os aimorés esperam a chance de invadir o castelo e capturar seu proprietário, vivo ou morto. Dom Antônio ouve toda a conversa e investe com sua espada contra Gonzáles. Quando o espanhol está prestes a matá-lo, os mercenários o impedem e imploram a Dom Antônio por perdão. Gonzáles é preso. Pery, que tomou o antídoto do veneno, se aproxima. Na iminência da invasão dos aimorés, Dom Antônio pede que o guarani fuja. Ele se recusa e diz que ainda pode salvar uma pessoa, Cecília. O pai da jovem agradece, mas diz não poder lhe entregar a filha por causa da diferença de religiões. Pery abdica de suas crenças e deuses e Dom Antonio o converte. Cecília chega e é levada por Pery. Os aimorés estão prestes a invadir o castelo, mas Dom Antônio os impede e põe fogo nos barris de pólvora espalhados pelo porão, que explodem e derrubam o castelo, matando todos.

4.7. Os *Libretti* de *Il Guarany*

Este *libretto* em italiano, foi extraído da partitura reduzida para canto e piano, edição comemorativa do sesquicentenário de nascimento de Antônio Carlos Gomes (1836-1896), publicado pela Casa Ricordi Brasileira, em 1986, a partir da última edição impressa em 1955 pela G. Ricordi e C. de Milão.

A. Carlos Gomes

IL GUARANY

Opera-ballo in quattro atti di Antonio Scalvini

Prima rappresentazone:

Milano, Teatro alla Scala, 19 marzo 1870

P E R S O N A G G I

Don ANTONIO de Mariz, vecchio idalgo portoghese. *basso*

CECILIA, sua figlia. *soprano*

PERY, capo della tribù dei Guarany. *tenore*

Don ALVARO, avventuriere portoghese. *tenore*

GONZALES, avventuriere spagnuolo, ospite di don Antonio. *baritono*

RUY-Bento, idem. *tenore*

ALONSO, idem. *basso*

Il CACICO, capo della tribù degli Aimorè. *basso o baritono*

PEDRO, uomo d'arme di don Antonio. *basso*

Cori e comparse.

Avventurieri di diverse nazioni. Uomini e Donne della colonia portoghese.

Selvaggi della tribù degli Aimorè.

Corpo di ballo.

Uomini e Donne della tribù degli Aimorè.

La scena ha luogo nel Brasile, a poca distanza da Rio de Janeiro.

Epoca: 1560.

A T T O P R IMO

Scena prima

Spianata dinanzi al castello di don Antonio de Mariz.

All'alzarsi del sipario la scena è vuota; attraversano la scena alcuni gruppi di comparse portando al collo dei cervi ed altri selvatici di generi diversi: odonsi internamente suoni di caccia. Indi vengono il Coro di cacciatori, don Alvaro, Gonzales, Ruy, Alonso, Avventurieri.

CORO

(di cacciatori)

Scorre il cacciator

Dal piano al monte ognor

a lui dinanzi fugge

la fiera belva invan,

invan di sdegno rugge

contro l'ardita man.

Nell'antro ov'ella è ascosa

lo spinge il baldo ardir;

ella assalir pur osa,

ma pronto egli è a ferir.

Poi di sua preda carco

e pien di gioia il cor

pone la freccia e l'arco

lo stanco cacciator.

GONZALES

(con ironia ad Alvaro)

Alfin giungemmo all'ospitale tetto,

che sì teneri sensi in te ridesta;

tregua dunque al dolor!

ALVARO

(irritato)

E con qual dritto

ardisci numerare i miei sospiri?

GONZALES

(come sopra)

Pace, o venturïer, troppo t'accende

il mal celato amor.

RUY E ALONSO

(ridendo)

Ah! ah! spietato,

compatisci il meschino, è innamorato!

GONZALES (Ei di Cecilia amante, oh! gelosia!)

ALVARO Che pensi tu, che mediti?

GONZALES Nulla... (Su te ben io

vegliar saprò, né tua sarà colei,

che m'ha destato in petto

fuoco fatal di prepotente affetto!)

ALVARO (Ei m'odia, ma non temo il suo furore...)

GONZALES (Qui simular conviene odio e amore!)

CORO L'idalgo vien... silenzio...

Scena seconda

Don Antonio, dal castello, e detti. Egli è seguìto da Uomini d'arme.

ANTONIO Che siate i benvenuti! Invero lunga

parve la vostra assenza;

e mentre altrove vi trae la caccia

altro infortunio ne percosse...

ALVARO Cielo!

E noi tutti ignorammo!...

ANTONIO Uno dei nostri

per grave errore, una gentil fanciulla

della tribù degli Aimorè trafisse;

venia non trova l'imprecato fallo,

e fremente l'indian vendetta chiede!

GONZALES E l'abbia intera... rinnovar fra poco

sapremo uniti la tenzon dell'armi,

ciascun di noi è un forte...

CORO

(d'avventurieri)

E il bravo venturier sfida la morte!

ANTONIO

(con calma)

Vano sarebbe il valor vostro, o fidi,

se un genio protettor la cara vita

salva non fêa dalla figliola mia.

ALVARO Ciel! come avvenne?

ANTONIO Nella placid'onda

incauta, poco lunge, ella spirava

le fresc'aure del bosco...

ALVARO E fu sorpresa?

ANTONIO Da selvaggi nascosti... e preda loro

l'infelice saria, se svelta a forza

dall'empie mani ei non l'avesse.

TUTTI

(meno Antonio)

Oh! noma

il salvator...

ANTONIO Ei stesso

vêr noi si move... lo guardate... è desso!

Scena terza

Pery alla destra, e detti.

(a Pery, che esita ad appressarsi)

ANTONIO T'appressa, amico.

GONZALES Un indiano!

ALVARO, RUY,

ALONSO E GONZALES

Salve!

GONZALES Ma chi sei tu? rispondi,

tu che in noi tutti ammirazione infondi?

PERY

(lo guarda, indi con fierezza)

Pery m'appella

in sua favella

l'eroico popolo

dei Guarany.

Di regi figlio,

non v'ha periglio

che arretrar pavido

vegga Pery.

ANTONIO Fratello e amico in faccia a ognun ti chiama

il vecchio idalgo...

(lo abbraccia)

PERY E un vero amico io sono!

CORO Qual nobil sguardo!

ANTONIO Che m'arrechi?

PERY Tace

accampato l'indiano, e forse cova

vendette atroci...

ANTONIO Esplorator fedele

in te riposo, o amico...

PERY E ben lo puoi;

della tribù degli Aimorè le imprese

spero fallite andran...

ANTONIO Pure conviene

gli agguati prevenir.

PERY Signor, t'acqueta;

altro il mio cor non brama,

che di sventare la codarda trama.

(si ode internamente la voce di Cecilia)

CECILIA Deh! riedi... deh riedi... ~ ritorna al mio cor.

E giorni beati ~ vivremo d'amor.

CORO Qual voce!

PERY (Dessa!)

(si ritira nel fondo)

ANTONIO D'amorose note

la mia gentil fanciulla

fa l'aure risuonar.

ALVARO Oh gioia estrema!

Tutte nel cor le sento.

GONZALES (È felice costui!... oh rio tormento!)

Scena quarta

Cecilia seguita da alcune Damigelle, e detti; indi Pery.

CECILIA Gentile di cuore ~ leggiadra di viso,

ho dolce l'affetto ~ ho vago il sorriso;

di dolce contento ~ lo sguardo mi brilla,

se in volto gli leggo ~ d'amor la favilla;

per lui solo affido ~ sull'ali dei venti

il suon lusinghiero ~ di garruli accenti!

Deh riedi, deh riedi... ~ mi stringi al tuo cor

e giorni beati ~ vivremo d'amor!

ANTONIO, GONZALES

E CORO

(ad Alvaro)

Felice mortale, ~ la stringi al tuo cor,

e giorni beati ~ vivrete d'amor!

ANTONIO Cecilia, esulta. Reso ai nostri lari

vedi lo sposo che ti scelse il padre.

(indica Alvaro)

CECILIA (confusa, impallidendo)

Egli!...

ALVARO Oh! Cecilia.

(s'avvicina a lei con affetto)

ANTONIO Il guardo abbassi, e bianca

d'inusitato pallor chini la fronte?

CECILIA (facendo forza a sé stessa)

M'inchino al tuo volere...

ANTONIO L'obbedirmi è per te sacro dovere!

(suona l'Ave Maria)

ANTONIO Ma l'aere imbruna, e il bronzo della sera

c'invita alla preghiera. Or dunque insieme

nel comune dolor che ci contrista,

in ginocchio preghiamo

e nei consigli di lassù speriamo.

(tutti si scoprono e s'inginocchiano)

ANTONIO Salve, o possente vergine,

madre dell'uomo santo,

tu ne proteggi provvida

se il dì verrà del pianto:

e forte al par che pia,

ne assisti...

TUTTI Ave Maria!

ANTONIO, ALVARO,

GONZALES, RUY E

ALONSO

Fa' che vediamo estinguersi

la rabbia dei nemici,

né più di sangue tingano

l'ire le spade ultrici;

e forte al par che pia,

ne assisti...

TUTTI Ave Maria!

(in questo momento Pery si è avanzato, e scorgendo tutti inginocchiati si pone in atto rispettoso dietro Gonzales)

CECILIA E ALVARO Poi se avverrà che il turbine

un lieto dì rischiari,

verrem prostrati a sciogliere

il voto sugli altari;

perché tu fosti pia

e forte...

TUTTI Ave Maria!

(si alzano)

GONZALES

(piano a Ruy e Alonso)

Allor che annotti, non veduti entrambi

alla grotta vi attendo del selvaggio...

RUY E ALONSO Verremo...

PERY (che ha udito)

(Quello sguardo... quell'accento...

Io saprò prevenire il tradimento.)

ANTONIO Or che sciolta è la preghiera

ed i voti s'innalzâr,

venga pur l'iniqua schiera,

sarò lieto di pugnar.

CECILIA E CORO DI

DONNE

Su, correte coraggiosi

il nemico ad affrontar;

noi starem pei valorosi

le corone ad intrecciar.

TUTTI Venga pur l'iniqua schiera,

sarò lieto di pugnar.

(Pery s'avvia per uscire da un lato: tutti gli altri entrano nel castello, meno Cecilia, che si ferma sulla soglia e si

volge a Pery)

Scena quinta

Cecilia e Pery.

CECILIA (chiamando)

Pery...

PERY (retrocedendo)

Che brami?

CECILIA Appressati...

PERY Parla...

CECILIA Al castello mio

perché t'involi?...

PERY Un umile

schiavo, o gentil, son io;

né di calcar tue soglie

degno mi fèa la sorte...

CECILIA Che dici? E non sei l'angelo

che mi salvò da morte?...

PERY Sì, ma colà t'attendono

soavi gioie al core;

Alvaro t'ama e inebriasi

del tuo divino amore.

CECILIA Al padre e non ai palpiti

cedo del cor...

PERY Fia vero?...

CECILIA Te 'l giuro, inestinguibile

in me vivrà un pensiero...

PERY Qual?...

CECILIA Che al furor dei barbari

sol fui per te rapita.

PERY E ovunque e sempre, ah! credilo,

fia sacra a te mia vita.

CECILIA E al fianco tuo sicura

senza timor vivrò;

ma di', perché tal cura

hai tu di me?...

PERY Non so!

PERY Sento una forza indomita

che ognor mi tragge a te;

ma non la posso esprimere,

né ti so dir perché.

So che un tuo detto, o vergine,

un tuo sorriso, un guardo,

come un acuto dardo,

scende a ferirmi il cor...

So che pe 'l tuo più rapido,

pe 'l tuo minor desìo,

pronto a versar son io

tutto il mio sangue ognor...

Ma non ti posso esprimere

quello che sento in me;

il cor non so dischiuderti,

né ti so dir perché.

CECILIA (Io pure, io pure invano

chieggo a me stessa ognor

che è mai quel senso arcano,

che mi commuove il cor.

Lo sguardo suo sì vivido

sento riflesso in me;

ma invan me stessa interrogo,

ma né mi so dir perché.)

PERY (scuotendosi)

Ma il tempo vola e altrove

essere io deggio...

CECILIA Dove?...

PERY (con accento d'ira)

Dove una rete infame

tender d'abbiette trame

impunemente sperano

tre vili traditor.

CECILIA Chi mai?... Chi mai?...

PERY Non chiederlo;

a me son noti e basta;

io ti saprò difendere,

saprò salvarti ognor.

CECILIA Qualunque via dischiudasi

al libero tuo piè,

la mia parola supplice

sempre risuoni in te;

e fido a me conservati,

riedi a mio padre, a me.

I vili a lui denunzia...

PERY Io dei perigli rido,

ma non denunzio, uccido.

CECILIA M'affido al tuo valor...

Ma deh! Che a me non tolgasi

la candida tua fé;

vivi, o Pery, te n' supplico

pe 'l padre mio, per me!...

Se il braccio tuo difendere

non mi dovesse ancor,

morrei compianta vittima,

come mietuto fior.

PERY Che dici, ahimè!... deh! calmati...

CECILIA Morrei siccome un fior...

PERY Morire?... Oh! ciel, non dirmelo.

No, tu non déi morir!...

a mille morti impavido

io ti saprei rapir!...

A me t'affida, o vergine,

eterna è la mia fé!...

numi, parenti, patria,

tutto obliai per te.

CECILIA Or vanne, ma sollecito

ritorna al tetto mio.

PERY Addio, mio sol benefico...

CECILIA Mio salvatore, addio.

PERY T'affida a me...

CECILIA M'affido a te...

PERY Mio dolce amor...

CECILIA Mio salvator...

PERY M'involo a te...

CECILIA Ma riedi a me...

CECILIA E PERY Addio!...

(Pery esce da un lato, Cecilia entra nel castello)

A T T O S E C O N D O

Scena prima

La grotta del selvaggio.

A destra un'ampia grotta che occupa metà della scena, a sinistra un folto bosco; presso la grotta vi è un grosso tronco d'albero spezzato dal fulmine. È notte.

Pery solo, dal fondo strisciando fra le macchie.

PERY Son giunto in tempo! qual celata serpe,
strisciandomi fra i dumi e fra le spine
io li prevenni e guadagnai la via.
Grazie al fato ne rendo. Il torvo sguardo
dello spagnolo, ed il parlar sommesso
son le prove di un turpe tradimento!
Ma più di tutto un presentir arcano
or mi tormenta. Vanne, esso mi grida,
più non frappor dimora,
vola in soccorso della tua signora!

PERY
Vanto io pur superba cuna
sempre bella fra i perigli,
se figliol della fortuna
mi chiamar del sole i figli,
se mio padre le sue frecce
nel morire mi lasciò.
Ma ti vidi, o vergin bella,

ed obliai perfin la gloria,

per chiamarti la mia stella;

bastò un guardo... una memoria,

e il leon della foresta

il tuo schiavo diventò!...

PERY Ma alcun s'appressa!... oh istante!...

or celarmi degg'io fra quelle piante.

(trasalendo guarda nell'interno e poi esclama:)

Venga pure il traditore

che imperterrito qui sto!...

(si nasconde dietro il tronco d'albero)

Scena seconda

Gonzales, RuyBento

e Alonso entrano guardinghi e s'inoltrano nella

grotta. Pery è nascosto.

GONZALES Ecco la grotta del convegno.

ALONSO Ebbene?

GONZALES Oggi d'estrema aita ho d'uopo.

RUY Parla...

GONZALES Udiste mai d'una miniera, ricca

di puro argento, che si offriva un giorno

da Dias Roberto al re Filippo?...

ALONSO Udimmo.

RUY Ma nella tomba ei trasse il suo mistero.

GONZALES No, quel mistero è noto a me...

RUY E ALONSO Fia vero?

GONZALES E se il destin sorride

ai miei desiri... se destar saprete

nei venturier l'universal rivolta...

farvi ricchi poss'io...

ALONSO Di noi disponi:

per essi tutti io giuro.

RUY E ALONSO La rivolta è in tua man: vivi sicuro.

(avviandosi)

GONZALES (trattenendoli)

V'è un patto ancor: per la gentil Cecilia

ardo d'immenso amore,

e vuò rapirla al padre,

al fidanzato, a tutti...

secondarmi giurate?...

RUY E ALONSO Noi lo giuriamo.

PERY (dal nascondiglio)

Traditori!

GONZALES Cielo!

(afferrando la carabina escono con veemenza dalla grotta)

GONZALES Fummo scoperti!

RUY E ALONSO Laggiù forse...

GONZALES Alcuno

ci spiava... s'insegua, e mano al ferro!

(Ruy e Alonso s'internano nel bosco e fuggono)

Scena terza

Pery e Gonzales.

GONZALES Chi mai?...

PERY (uscendo dal nascondiglio)

Son io, che tutto intesi.

GONZALES Tu?...

(trae il pugnale, ma Pery gli si slancia addosso, gli afferra il braccio, gli toglie il pugnale e lo fa cadere in

ginocchio)

PERY Serpe vil, che al tradimento

hai sì ben l'alma indurita,

va', t'invola sul momento,

risparmiar ti vo' la vita:

ma giurarmi pria tu devi

questi luoghi abbandonar,

e la vita che ricevi

con l'inganno non pagar.

GONZALES Ah! che mai, che mai pretendi!...

crudo troppo è tal desìo!...

Io partire!... e non comprendi

la mia pena, il dolor mio?...

PERY (interrompendolo)

No, la vita, o il giuramento

ch'io ti chiesi... scegli...

GONZALES Ah! no!...

PERY Proferisci un solo accento

e perdono o morte io do.

GONZALES (Giurar debbo, ma la fede

a costui non serberò;

la promessa ch'ei mi chiede

col pugnale infrangerò.

Alla man dell'empio fato

sol per poco io cederò,

più potente e inaspettato

sovra lui piombar saprò.)

PERY (Se t'insidia un traditore;

mia diletta, non tremar;

su te veglia un difensore,

che ogni rischio sa sfidar.)

Ti decidi alfin; paventa

del furor che m'infiammò...

GONZALES Partirò: la mia parola

sacro pegno io te ne do.

PERY Pago io sono; ma rammenta...

GONZALES Non temer, giurato io l'ho!...

PERY Parti, iniquo, va', t'invola...

(lo spinge fino al fondo, e quando è uscito esclama:)

PERY Grazie, o ciel, salvata io l'ho!...

(esce rapidamente)

Scena quarta

La caserma degli avventurieri.

Camera di rozzo aspetto, armi appese, giacigli, tavole e rozze panche,

anfore di vino e bicchieri.

Ruy e Alonso entrano circondati d'Avventurieri.

ALONSO Udiste?

CORO Udimmo. E all'ardua

scoperta di miniere,

chi fora... parla, svelalo,

il nostro condottiere?...

ALONSO Gonzales...

CORO Desso!...

ALONSO Impavido

disagi affronta e morte.

CORO E noi per dio imperterriti

dividerem sua sorte.

ALONSO Dunque la mano e l'opera

concordi a lui donate?

CORO È vano più ripetere;

su tutti noi contate.

RUY Compagni, vedrem sorgere

forse l'età dell'oro.

CORO Un'alba così fulgida

festeggeremo in coro.

(radunandosi)

TUTTI

Iº

L'oro è un ente sì giocondo

che fa bello tutto il mondo,

sempre nuovo, sempre antico,

esso è il primo nostro amico;

quando in tasca meco resta

non pavento la tempesta,

ma se fugge un giorno solo,

vien la noia, vien il duolo.

Io per me scommetterei

che si stima anche laggiù;

io non so... ma in fin direi

che si spende ancor lassù.

TUTTI

IIº

I proverbi van dicendo,

vanno attorno diffondendo,

che il tesoro più sincero

è per noi l'amico vero;

io per me del paragone

non divido l'opinione,

ed ho fisso nel cervello

che val più di questo quello.

Io per me scommetterei

che si stima anche laggiù;

io non so... ma in fin direi

che si spende ancor lassù.

Scena quinta

Gonzales e detti.

(comparisce in mezzo agli avventurieri co' la massima disinvoltura)

GONZALES Ebbene, miei fidi, quai novelle?

RUY, ALONSO E

CORO

Tutti

siamo giurati a te.

ALONSO

(a parte a Gonzales)

Ma l'incompreso

grido della foresta?

GONZALES

(dissimulando)

Eh via! fu sogno

d'accesa fantasia. Ma orsù, conviene

dar mano all'opra, e pria che spunti il sole,

compier si dée l'impresa. È d'uopo intanto

don Antonio ingannar, e con astuzia

far credere dobbiam che questa notte

è notte di tripudio.

TUTTI Oh! ben tu pensi.

GONZALES Olà dunque, miei bravi!

Versate il Porto, e colmisi il bicchiere

infino all'orlo, perché lieto intanto

del venturiere la canzone io canto.

(gli versano da bere e lo circondano)

Iº

GONZALES Senza tetto, senza cuna,

vita abbiamo nel gioir;

lieta o avversa la fortuna

non c'importa di morir.

TUTTI Chi ne impera sola ed una

è la donna del sospir.

IIº

GONZALES Sì nel duol che nel diletto

non si teme il rio destin,

è la mira del moschetto

che ci guida nel cammin.

TUTTI Sovra il capo maledetto

non imbianca il nostro crin.

IIIº

GONZALES Noi girovaghi del mondo

percorremmo ogni sentier,

ché geografo profondo

nella vita è il venturier.

(suona mezzanotte)

GONZALES Or zitti all'opra ~ non un sospir,

perfin lo sguardo ~ ci può tradir,

quando il segnale ~ l'arme darà,

(mostra una pistola)

accorra ognuno ~ non un sospir,

perfin lo sguardo ~ ci può tradir.

TUTTI Tutti verremo ~ non paventar,

pronta è la destra ~ come l'acciar.

(tutti si ritirano in silenzio)

Scena sesta

La camera di Cecilia.

Alcova a destra con letto; gran finestrone aperto; tavolino con lampada; altro mobile presso la finestra, su cui una chitarra spagnola; porta chiusa nel fondo; un raggio di luna inonda la stanza e si riflette sull'alcova.

Cecilia, sola, dirigendosi alla finestra.

CECILIA Oh! come è bello il ciel!... Par che natura

nell'ora del silenzio, arcanamente

penetri dentro l'alma,

e favelli d'amor con mesta calma!

(guardando la chitarra)

Ed allora perché le tue canzoni,

istrumento gentil, più non commetti

all'aure innamorate?... or via, risorgi

dal polveroso oblio,

e fa' che amore, la natura e dio

t'inspirino un lamento,

che, gemendo, risponda al mio tormento!

(prende la chitarra, e dopo brevi arpeggi canta la seguente:)

Ballata.

CECILIA

C'era una volta un principe

mesto, pensoso e bello,

che era d'ognuno il palpito,

la gloria del castello...

Ma non voleva amar!

Forte, leal, sensibile,

parea qual fido amante;

avea negli occhi il fascino

e nel gentil sembiante...

Pur non voleva amar!

Ma un dì fanciulla povera

a lui passò d'appresso,

rimase muto, estatico...

e più non fu lo stesso...

Egli dovette amar!

CECILIA Oh! invan tentiam resistere

al palpito divino,

ché sull'eterne pagine

è scritto nel destino:

tutti dobbiamo amar!

CECILIA (depone la chitarra)

Ma di riposo ho d'uopo;

e tu ne' sogni miei

riedi, o Pery: l'angelo mio tu sei!

(si ritira lentamente)

CECILIA Oh! invan tentiam resistere

al palpito divino,

che sull'eterne pagine

è scritto nel destino:

tutti dobbiamo amar!

(entra nell'alcova)

Scena settima

Dopo lungo silenzio scorgesi Gonzales che valica la finestra ed entra

con precauzione, e detta.

GONZALES Tutto è silenzio!... L'eco ha ripetuto

morendo il suon dell'ultime sue note.

Ma perché tremo? è questo il gran momento

compendiator della mia vita!... In breve

il destin di me decider deve!...

(prende il lume e solleva la cortina dell'alcova, in cui vedesi Cecilia immersa nel sonno)

GONZALES Ve', quanto è bella!... or provo,

al mirarla, una gioia interminata!

Ed io sento che, amato da costei,

purificarmi ancor forse potrei...

Ma che dico? follie... vane illusioni!...

Ogni senso d'amor nel petto ascoso

deve restarsi muto. ~

Gonzales all'infamia è ormai venduto!...

(s'appressa a Cecilia e fa per afferrarla, ma questa si risveglia di soprassalto e balza in piedi gettando un grido)

CECILIA Ciel!... chi s'appressa!...

GONZALES Non temer, fanciulla,

qual ara sacra mi sarai.

CECILIA Ma come

venisti in queste soglie

nel cuore della notte?

GONZALES Amor possente

mi condusse.

CECILIA Che dici? Troppo impura

t'uscì dal labbro orribile parola.

GONZALES Amore il labbro non profana...

CECILIA Iniquo!

GONZALES Ascolta...

CECILIA Va', t'invola;

ogni tua voce suona a me funesta.

Vanne, insensato!

(va per chiamare)

GONZALES Per pietà, t'arresta!

GONZALES

(supplice)

Donna, tu forse l'unica

eri che il mio destino

coll'amor tuo divino

potevi a me cangiar.

Oh, cedi! e se di sangue

questa mia man gronda,

sol tu puoi farla monda,

le macchie cancellar!

CECILIA

(con indignazione)

E tu chi sei che ardisci,

audace avventuriero,

raccolto nel mistero

a me d'amor parlar?...

Oh! vanne, fuggi, involati,

io di spregiarti ho il dritto,

se pensi col delitto

la fede mia macchiar!...

(va verso la porta)

GONZALES Pietà, Cecilia!... ascoltami,

per te divampo...

CECILIA

(chiamando)

Aita!

GONZALES Silenzio!... o posso perderti,

o donna!...

CECILIA No, la vita

potrai rapirmi, o barbaro,

l'onor giammai!... olà!

GONZALES Incauta!... e chi resistere

al mio voler potrà?

L'insano orgoglio tuo

fatale a te sarà!

CECILIA (cadendo in ginocchio)

Eterno iddio difendimi

da sì nefando amor.

GONZALES Non più!... l'impongo!... seguimi...

(per afferrarla)

CECILIA Invano!

(mentre Gonzales alza la destra per afferrarla, una freccia entra dalla finestra, e ferisce Gonzales alla mano)

GONZALES (gettando un grido)

Oh rio dolor!...

sono ferito!

(va alla finestra e scarica la pistola; grido d'allarmi interno)

CECILIA Oh giubilo!

(guardando la freccia)

La freccia di Pery.

GONZALES

(con intenzione)

Ma non gioire, altri angeli

qui veglian su' tuoi dì.

Scena ottava

Detti. Don Alvaro accorrendo nel mezzo; poi Ruy ed Alonso, con Avventurieri, indi don Antonio seguìto da Uomini d'arme, Donne della colonia, Servi con torcie accese; poscia Pery dalla finestra, in fine Pedro.

ALVARO Quali grida!... qual colpo!...

(slanciandosi nelle sue braccia)

CECILIA Io sono salva!

ALVARO (snudando la spada)

Tu qui, Gonzales!

Gli Avventurieri entrano co' la spada alla mano preceduti da Ruy e Alonso.

GONZALES Miei fedeli!... sia

costei strappata alle sue braccia.

ALVARO (proteggendo Cecilia col suo corpo)

Indietro!...

ANTONIO (slanciandosi nel mezzo)

Indietro tutti! oppur la vostra spada

piantar dovrete nel mio sen!

(pausa, poi agli avventurieri)

Ma come?

(Pery apparisce alla finestra)

ANTONIO In queste soglie? chi vi trasse? e quale

ragion possente?... su, parlate, il voglio!

Or qui fra voi un traditor si cela!

PERY (nel mezzo)

Se no 'l ravvisi... io te 'l dirò.

TUTTI

(meno gli avventurieri

e Gonzales)

Lo svela.

PERY Vedi quel volto livido

di rabbia e di terrore?...

ei china gli occhi... miralo,

è desso il traditore...

Un giorno amico ed ospite

la fede ti giurava,

poi la rivolta, il barbaro,

e l'onta seminava.

Tentò persin tua figlia

col palpito aborrito...

ed io lo volli uccidere,

lo volli... e fu ferito!

Guardate tutti!... il sangue

gli stilla dalla mano.

(afferrandolo)

GONZALES

(confuso)

Tu menti!...

TUTTI È ver!

PERY Nasconderlo

a me tu cerchi invano!

ANTONIO Dio che intesi!... nel mio tetto

tale sfregio... tale insulto!

ma restar non puote inulto,

sangue e pianto costerà...

È dal cielo maledetto

chi tradisce l'amistà!

GONZALES (L'indomato e cieco affetto

in me sorge più gigante;

il mio sdegno in tale istante

più ritegno ormai non ha.

Se il mio nome è maledetto

più tremendo diverrà.)

CECILIA (Ah! Perché, perché nel petto

freme l'anima agitata,

se un prodigio m'ha salvata

dalla tanta sua viltà?

È dal cielo maledetto

chi tradisce l'amistà!)

PERY (L'ira atroce che ho nel petto

fèa convulsa la mia mano;

ma non sempre sull'insano

la mia freccia fallirà...

ché da tutti è maledetto

chi tradisce l'amistà!)

ALVARO (L'ira ultrice ed il dispetto

fa di me truce governo;

s'ei cadesse nell'inferno,

l'odio mio lo colpirà...

È dal cielo maledetto

chi tradisce l'amistà!)

RUY, ALONSO E

CORO DI

AVVENTURIERI

(a Gonzales)

Non temer, fin che protetto

sei dal forte avventuriero,

anche il tuo nemico altero

la cervice piegherà.

E fia scudo al maledetto

de' suoi fidi l'amistà!

CORO DI PORTOGHESI

(a don Antonio)

Portoghese, nel tuo tetto

seminar l'infamia e l'onta;

ma de' tuoi la spada è pronta

che i ribaldi punirà.

È dal cielo maledetto

chi tradisce l'amistà!

Odesi un suono interno improvviso e fragoroso d'istrumenti selvaggi.

Tutti rimangono interdetti ed atterriti.

TUTTI Chi s'appressa? qual fragor!...

PEDRO (entrando ansante, a don Antonio)

L'indian fa siepe al tuo castello intorno.

Della donzella uccisa,

chiede col sangue vendicar lo scorno.

TUTTI In qual momento!

(movimento di terrore fra gli avventurieri)

GONZALES

(a tutti)

E a che temer costoro,

se qui sono fra voi? diam tregua all'ire;

formino gli odii tutti un odio solo,

e sicuri sarem che l'empia guerra

ricaccerem sotterra!

TUTTI All'armi!... all'armi!... all'armi!...

GONZALES

(a parte agli avventurieri)

Quando l'indian fia vinto, allor la nostra

impresa compiremo; io sol sospendo

e non rinunzio all'alto mio progetto.

ANTONIO Il nemico comun strugger dobbiamo;

voi lo giurate?...

TUTTI Sì, tutti il giuriamo.

TUTTI Vile indiano, trema, trema!

Per te venne l'ora estrema!

Il tuo dardo senza punta

nella polvere striscerà.

Dell'eccidio l'ora è giunta,

guai chi sente la pietà!

DONNE All'ardita impresa assunta

fido ognuno resterà;

salve, o prodi, l'ora è giunta,

la vittoria in man vi sta!

Tutti si slanciano alla difesa del castello brandendo le armi.

Cecilia cade in ginocchio, quasi implorando il soccorso del cielo.

A T T O T E R Z O

Scena prima

Il campo degli Aimorè, sul limitare di una foresta, ed a poca distanza dal castello, che si scorge nel fondo.

Il campo ha l'aspetto animato; si riparano i guasti del giorno innanzi. Alcune Donne medicano i Feriti, fanno cotone, spremono frutti e versano da bere nel «coco» ai Guerrieri della tribù. Questi preparano ed aguzzano frecce, e provano i loro archi. A destra una specie di tenda del Cacico, composta di foglie di palma. Da alcune pietre presso la tenda sorge un fumo aromatico. I Fanciulli corrono da un lato all'altro, e prestano aiuto alle Donne. A sinistra presso un grand'albero sta Cecilia prigioniera; essa è velata, ed in doloroso atteggiamento. Alcuni Aimorè la custodiscono.

Coro d'Aimorè

PARTE I Aspra, crudel, terribile

fu l'implacabil guerra.

PARTE II Coperta di cadaveri

rosseggia ancor la terra.

PARTE I Nell'aure ancor echeggiano

i nostri maracà.

Di questi dardi al sibilo

il sol s'oscurirà.

(le inubie e i maracà sono strumenti bellici in uso fra selvaggi, fatti generalmente col femore di qualche nemico

vinto in battaglia; molti di essi hanno la forma semplicissima di un ramo d'albero qualunque)

TUTTO IL CORO

(adunandosi)

Ma per l'empio portoghese

più speranza omai non v'è:

tremi, tremi quel che offese

la tribù degli Aimorè.

Di costui cadrà atterrato,

sterminato

ogni servo ed ogni sgherro,

fuoco e ferro!...

TUTTO IL CORO

Ferro e fuoco, lo giuriamo,

quelle torri struggerà;

fino il vino che mesciamo

diman sangue diverrà.

Di colui cadrà atterrato,

sterminato

ogni asilo ed ogni loco,

ferro e fuoco!...

Si ode un suono rauco e rimbombante. Tutti ammutoliscono e si ritirano da un lato, lasciando in umile atteggiamento il passo dinanzi la tenda.

Scena seconda

Il Cacico della tribù, e detti.

Egli si presenta sulla soglia della sua tenda. Ha il corpo coperto di due pelli di tapiro, che gli servono di manto. Un gran "cocar" di penne rosse gli cinge il capo; tiene una grossa clava che consegna tosto ad un vecchio Aimorè, e gli pende dal fianco una specie di buccina, formata da un femore umano. Il suo aspetto è maestoso e feroce ad un tempo.

CACICO (dall'alto della sua tenda)

Canto di guerra alla mia tenda intorno

e canto di vittoria,

che del nemico fiaccherà la boria!

Degli Aimorè nel campo

fulmine è l'odio, ed è vendetta un lampo.

(avanzandosi)

Dov'è la prigioniera,

la figlia dell'odiato portoghese?

CORO Vedila, è dessa!

CECILIA (Qual momento!)

CACICO (sollevando il velo)

Cielo!...

che veggo io mai... e quale

prodigio di bellezza la natura

in lei trasfuse!...

CORO Ma la donna altera

stirpe è dei bianchi; cader deve!

(si avventano verso Cecilia alzando le clave)

CACICO (frapponendosi con violenza)

Indietro...

Guai a chi osasse sollevar la mano!...

strapparla al braccio mio,

non lo vorrebbe... no 'l saprebbe il dio!

CACICO (con dolcezza a Cecilia)

Giovinetta, nello sguardo

hai un ciel d'amore accolto;

nel tuo bianco e mesto volto

non traspare che virtù.

Che se a caso amica sorte

or ti trasse a me vicina,

schiava no, bensì regina

tu sarai della tribù.

CECILIA (Oh! il pietoso sentimento

che in costui si generò,

di mio padre è un pio lamento

ch'entro il cor gli penetrò.)

Scena terza

Detti. Un drappello d'Aimorè che conducono Pery prigioniero. Uno di essi tiene nelle mani le armi di Pery, meno l'arco che tiene appeso dietro le spalle.

CACICO Qual rumore!

CORO S'appressa un prigioniero.

CACICO Un indiano!

CECILIA (Pery!)

PERY (scorgendo Cecilia)

(È salva... oh gioia!)

CACICO Non m'inganno! costui mi sembra il fido

dell'odiato portoghese... o prodi,

chi di voi ebbe il merto

di vincere la tigre del deserto?

CORO Niuno l'ebbe... ria fortuna

solo il trasse prigioniero,

ché l'impavido guerriero,

come un demone pugnò.

Ma lorquando la sua freccia,

come turbine di guerra

sibilava... ei cadde a terra;

fu il destin che lo domò.

CECILIA (Generoso!)

CACICO

(a Pery)

Or bene, insano,

qual pensier, funesto arcano

verso noi ti sospingea?

PERY

(cupamente)

Un'eterna unica idea!

CACICO La rivela, e ancor salvarti

potrai forse, o guarany!...

PERY Venni qui per trucidarti

ma la sorte mi tradì!

CACICO E CORO Sciagurato, e tu non sai

ch'or tu sfidi il punto estremo!

PERY Non mi cale!

CACICO E tu morrai.

PERY

(fieramente)

Su, colpite... non vi temo.

(gli Aimorè fanno per scagliarsi su di lui, ma il Cacico si frappone)

CACICO No, fermate!... consumato

non è pure il sacro rito;

pria che l'empio sia svenato

esser deve appien compito,

poscia l'uomo maledetto

sarà pasto del banchetto

agli anzian della tribù!

CECILIA Non lo dir... cessa... non più!

CACICO

(a Cecilia)

Ma dimmi... qual mestizia,

o donna, sì ti accora,

se il bacio tuo può rendergli

fin bella l'ultim'ora?

Se voglio io stesso eleggerti

a sposa della morte,

onde il rigor gli temperi

della fatal sua sorte?

PERY M'irridi pur... ma intrepido

tu mi vedrai morir.

CACICO Il so; d'amor nell'estasi,

morte sarà gioir.

CORO Non più; l'indugio tronchisi,

con essa ei dée morir!

CECILIA Pietà di lui!... deh!... salvalo,

o mi vedrai perir!

CACICO Orsù, tosto preparisi

pe 'l grande sacrifizio;

e canti e ridde onorino

il nume a noi propizio...

Cerimonia ballo.

Pery è tratto presso l'albero e legato. Gli Indiani si dispongono intorno al campo. Nel fondo alcune Vecchie dipinte a liste nere e gialle preparano una gran bragia, lavano una pietra che deve servire di mensa, e un Indiano fa cenno a Pery che su quel palo fra poco sarà infitto il suo capo. Il Cacico sotto la sua tenda, appoggiato alla sua clava, fa un cenno alla più bella Indiana della tribù; questa china dolorosamente il capo; riceve da lui alcuni frutti, poi un vaso di vino che va ad offrire a Pery e che Pery ricusa. Riceve poscia una specie di spada d'osso, e gli offre anche questa, che Pery lascia tosto cadere al suolo. In questo punto il Cacico conducendo Cecilia per la mano e seguìto dalle quattro Guardie, scende dal trono e facendo un mezzo circo sul proscenio s'avvia verso il fondo del campo. Le inubie e i maracà risuonano con un gran frastuono, e i

Guerrieri Aimorè sfilano dinanzi a Pery, sfidandolo per ischerno con gesto selvaggio. Il Cacico è portato in trionfo dai suoi in una specie di lettiga di forma assai bizzarra.

Durante la cerimonia.

CORO Di timor sul volto altero

non un'ombra comparì:

lode eterna al pro' guerriero,

baldo onor del guarany.

CECILIA (S'avvi un ente sì esecrato

delle colpe protettor,

maledico i numi, il fato

d'ogni mostro assai peggior.)

PERY (Morirò... ma invendicato

il mio nome non sarà,

il mio sangue avvelenato

mille morti costerà!)

CACICO (dall'alto della sua tenda)

Cessar le esequie. Tu, gentil reina...

(scendendo e avvicinandosi a Cecilia)

qual è tra noi costume,

concedi la suprema ora felice

d'un posseduto amor!

(con ironia)

Un tuo bacio e un amplesso

infondano al suo cor gioia sì viva

che morir gli sia grato

nella dolcezza di sapersi amato.

(agli altri)

Or si ritragga ognuno...

CACICO (a Pery e Cecilia)

E mentre il passo estremo omai s'appresta,

veglieremo su voi dalla foresta.

(dietro un cenno del Cacico tutti si ritraggono, meno Cecilia e Pery)

Scena quarta

Pery e Cecilia soli.

CECILIA (slanciandosi a lui)

Ebben, che fu del caro padre?

PERY Desso

è già salvo, ti calma.

CECILIA Oh! gioia!... cento

grazie ti rendo... ed or fuggi, se il puoi.

PERY Giammai! il fato mio

qui m'incatena; rimaner degg'io!

CECILIA Deh! non sprezzar sì altiero

la sorte che t'aspetta;

l'atroce lor vendetta

si sfreneria su te...

PERY I giorni miei non curo;

che importa il viver mio?

Né uomini, né dio

saranno inciampo a me!

PERY Figlio quale son io

della foresta... non pavento il fato!

CECILIA Ma tu vaneggi!

PERY Se ti sembro insano

a' miei disegni t'opporresti invano.

CECILIA Se m'ami, deh! sì fiero

non favellarmi, o mio fedel, te n' prego,

ché se il destin severo

mi negasse salvarti in tal momento,

di duolo morirei, in cor lo sento!

(pausa)

PERY Perché di meste lagrime

vai tu bagnando il ciglio?

Vicino a te bell'angelo,

non so temer periglio:

sul fato mio non piangere,

deh! frena i tuoi sospir;

lasciami, o dio, deh lasciami

al fianco tuo morir!

CECILIA Che dici?... Ah! Non ripetere

questa fatal parola!

Salvar ti vo'; quest'ultima

speranza mi consola;

col sangue mio dei barbari

si placherà il furor;

io resto qui, tu involati,

t'affido il genitor.

PERY

(cupo)

Con la mia morte io salvo

il genitore e te.

CECILIA Strano mistero è questo,

deh! lo palesa a me!...

PERY Ma non anco comprendesti

qual de' tuoi saria lo scempio?

CECILIA Ciel!... che parli!... che dicesti?

PERY Che a me solo qui s'aspetta

di punire e strugger l'empio.

CECILIA Oh! Pery, non proseguire,

deh! ti serba all'amor mio.

PERY Taci...

CECILIA Io t'amo!...

PERY Ah! no, non dirlo;

giunse l'ora di morir!

CORO DI AIMORÈ

(interno)

Morte!... morte!... il traditore

dal Cacico fu dannato,

sia trafitto, sia sbranato

dagli anzian della tribù.

CECILIA Oh, le tigri! sei perduto,

più salvarti non potrò!

Che mai festi?

PERY Qui temuto

gli assassini attenderò!

(trangugiando, non visto da Cecilia, un veleno rinchiuso in un grano di cocco, che

tiene appeso al collo)

Tutto è finito! oh, mio

dolce sogno d'amor!...

Franger mi sento il cor!

Cecilia, addio!

(esaltandosi)

Oh, mia capanna! Oh fertili

valli paterne, addio...

deh! raccogliete l'ultimo

sospir del labbro mio!

E poi che sento spegnersi

la vita dentro il cor.

L'arco temuto infrangesi

perfin del genitor.

(bacia il suo arco e lo spezza)

CECILIA (Oh! ciel, pietà deh! prendati

di quel sì fido cor!)

CORO DI AIMORÈ

(interno)

Sia trafitto, sia sbranato

dagli anzian della tribù.

CECILIA Oh! cielo, che vedi

quest'ora funesta,

l'orrenda tempesta

sol puoi diradar.

L'affanno che l'alma

già tutta m'assale

coll'ansia mortale

mi lacera il cor.

PERY Un nume m'ispira,

mi rende più forte,

ho in petto la morte,

ma non so tremar.

Di fronte la vedo,

la guardo, la sfido,

e tutto derido

col forte mio cor!

Scena quinta

Detti e il Cacico seguìto da tutta la tribù degli Aimorè.

(ai suoi che fanno per avventarsi su Pery)

CACICO Fine all'ira... or si compia il sacro rito.

(il Coro fa atto di alzar le armi su Pery, ma il Cacico li trattiene)

CACICO Sol per mia mano ei dée restar colpito,

ma pria prostrati al suolo

il dio degli Aimorè tutti imploriamo,

e la vittima a lui pregando offriamo.

(tutti meno il Cacico, Cecilia e Pery, s'inginocchiano)

(levando al cielo le mani)

CACICO O dio degli Aimorè,

a noi ti volgi or tu;

tutta si prostra a te

la tua fedel tribù.

CORO O dio degli Aimorè,

a noi ti volgi or tu;

tutta si prostra a te

la tua fedel tribù.

CACICO Dal trono tuo discendi,

nume del ciel possente,

che pari al sol risplendi

sulla fedel tua gente.

Scendi e le piante scuotansi,

tremi commosso il suol,

l'onda s'arresti e il fulmine

rattenga a mezzo il vol.

Di questo breve amor,

il fuoco struggitor...

CORO Offriamo a te!...

CACICO Il sangue del guerrier

caduto prigionier...

CORO Offriamo a te!...

CACICO L'estremo suo desir,

l'estremo suo sospir...

CORO Offriamo a te!...

CACICO E CORO (alzandosi)

O dio degli Aimorè,

il giusto tuo furor

placato sarà;

sull'ara sacra a te

il vile, il traditor

spento cadrà.

PERY (Il mio destin non temo

per lei, per lei sol fremo...

ma invano... ahimè!...)

CECILIA (Gran dio del ciel, che adoro,

speme ed aita imploro

solo da te!)

Scena sesta

Detti: don Alvaro, don Antonio, seguìto da un drappello di Portoghesi.

CORO Ei pera alfin...

PERY

(con disprezzo)

Colpite...

(si ode di dentro una scarica di vari colpi di fucile)

CACICO Che fia?...

CORO Sorpresi siamo...

(si ritraggono tutti sulla sinistra aggrappandosi dietro il Cacico)

CECILIA E PERY (rifugiandosi dal lato destro)

Oh! dolce speme!...

CORO (con urlo selvaggio)

All'armi!... all'armi!...

Don Antonio seguìto da un drappello di Portoghesi apparisce in fondo sul praticabile; gli Aimorè fanno una scarica di frecce, i Portoghesi un'altra di fucili, il Cacico vacilla e cade sorretto dai suoi che lo conducono via.

CECILIA (slanciandosi fra le braccia di don Antonio)

Ah! padre!...

Salva per te son io!...

ANTONIO No: t'ha salvata iddio.

(i portoghesi parte inseguono gl'indiani, parte restano sulla scena)

A T T O Q U A R T O

Scena prima

I sotterranei del castello.

Rischiarati da una face confitta in un pilastro. Una porta nel fondo con una scala, che conduce agli appartamenti. Una rozza porta a destra, che comunica con gli altri sotterranei. Una piccola porta a sinistra. Da un lato vari barili di polvere accatastati.

Ruy, Alonso e coro di Avventurieri, indi Gonzales.

CORO Né torna ancora?...

ALONSO Attendere

non vi sia grave; ei solo

salvarci può dal barbaro

fato che a noi sovrasta.

CORO Pur ch'egli in tempo giungere

possa...

RUY Fia presto al volo

più che una freccia o un'aquila;

lo conoscete e basta.

ALONSO Dal vecchio idalgo intanto

nulla temer dobbiamo;

pochi a lui fidi restano,

e contro lor noi siamo.

CORO A morte ei ci dannava...

GONZALES (presentandosi sulla porta di mezzo)

Ed ei morir dovrà!

TUTTI Gonzales...

GONZALES Io che nunzio

vi son di libertà.

(volgendosi ad Alonso)

Quai nuove hai tu?...

ALONSO Trafitto

Alvaro cadde...

GONZALES Il so...

ALONSO Nuovo tentar conflitto

l'idalgo omai non può.

GONZALES Sta ben; Cecilia?...

ALONSO Incolume

qui tratta fu...

GONZALES E Pery?

ALONSO Il tutelar suo demone

a morte lo rapì.

GONZALES Sì, ma per poco!... al piede mio l'infame

cader dovrà...

(volgendosi agli avventurieri che lo circondano)

M'udite or tutti; desto

dallo stupor d'un impensato assalto

sorge più fiero l'indiano e giura

in suo furor, pei numi suoi vendetta;

a voi tutti rapita ogni speranza

saria, se a patti col nemico or ora

io venuto non fossi.

TUTTI E che mai vuole?

GONZALES Che le porte gli s'aprano,

e vivo o morto in suo poter sia tratto

il signor del castello...

TUTTI (mormorando fra loro)

Opra infame c'impone...

GONZALES E che?... Esitate?... Preferite or dunque

(con eloquente intenzione)

per l'idalgo morir, che, se distrutto

fosse il nemico, i vostri

capi alla scure dannerebbe?...

TUTTI (dopo breve esitanza)

Teco

legati siamo in una sorte istessa:

imponi; obbediremo.

GONZALES Unica e sola

io vuò salvar Cecilia; all'amor mio

quella diletta conservar vogl'io.

GONZALES

In quest'ora suprema più forte

nel mio petto l'amor si ridesta;

i perigli disprezzo e la morte

per quel fiore gentil di beltà.

Se la sorte a me un giorno funesta

l'ha rapita all'ardente desìo,

né l'inferno, né il mondo, né dio

dal mio seno strapparla potrà.

RUY E ALONSO

(al coro)

Ad armarci corriam, ~ si ridesti il furor...

non ci freni pietà... ~ non ci arresti il timor...

GONZALES Sull'iniquo Pery ~ cada il colpo primier,

ch'io lo vegga al mio piè ~ moribondo cader...

Sul tiranno oppressor ~ che a morir ci dannò,

l'onta atroce a punir ~ io con voi piomberò.

TUTTI Sì, l'idalgo oppressor ~ da noi vinto cadrà,

e l'oltraggio crudel ~ vendicato sarà.

GONZALES Io di coraggio ~ darò l'esempio,

voi mi seguite...

TUTTI Noi tutti ti seguiamo...

GONZALES Morte all'idalgo...

TUTTI Sì, morte all'empio...

(si avventano verso l'uscio di mezzo)

Scena seconda

Don Antonio si presenta con Pedro sulla porta a destra.

ANTONIO No, traditori... la codarda trama

m'è nota, ed in mia man tutti vi tengo.

(a Pedro, che eseguisce)

Quest'uscio chiudi e qui mi lascia: io solo

basto a punir costoro.

Scena terza

Pery e detto.

PERY (entrando per la porta di mezzo)

Signor...

ANTONIO Pery!... scampato

dal veleno sei tu?...

PERY La mia signora

di vivere m'impose

e volai nella selva e a prodigiose

erbe, la cui virtude è a me sol nota,

chiesi e ottenni la vita.

ANTONIO Fuggi or dunque, se il puoi...

PERY Fuggir?

ANTONIO Fra poco

fia distrutto il castello; ai tuoi ritorna

e vivi, o amico, e sii felice; a noi

speranza altra non resta

che una morte onorata...

PERY E il braccio mio.

ANTONIO Che parli?...

PERY Uno di voi salvar poss'io...

Sul cupo torrente ~ che cinge il castello

(accenna l'uscio a sinistra)

quest'uscio conduce.

ANTONIO Lo so; ma che intendi?

PERY Varcare l'abisso...

ANTONIO Tu invano il pretendi...

PERY Un nume m'ispira; ~ varcarlo potrò.

ANTONIO Ma come?...

PERY Una trave ~ gettare ho potuto

da questa alla sponda ~ contraria...

ANTONIO E tu vuoi?

PERY Sul mobile ponte ~ con uno di voi

fuggire...

ANTONIO Impossibile!...

PERY

(risoluto)

Ad altri, a me no.

ANTONIO Va dunque... addio... fuggi.

PERY Signore...

ANTONIO Che chiedi?

PERY Un'ultima grazia...

ANTONIO Favella...

PERY Concedi

ch'io salvi Cecilia...

ANTONIO

(con subita gioia)

Ah! cielo!...

PERY Per essa

lo scampo ho cercato ~ non certo per me;

morrà se tal grazia ~ mi neghi.

ANTONIO Concessa

non fora dal padre ~ ad altri che a te...

ANTONIO Ma il ciel lo vieta; agl'idoli

culto tu presti e onore,

a un dio verace ed unico

è sacro il nostro core.

PERY Che intendo?... e tale ostacolo

sol si frappone?... il dio,

che da Cecilia adorasi,

adorerò pur io!...

ANTONIO Il ver favelli?...

PERY Gl'idoli

dei Guarany rinnego;

alla tua fede iniziami,

prostrato al suol te n' prego.

(s'inginocchia)

ANTONIO (levando gli occhi al cielo e quasi ispirato)

Gran dio, che tutto regoli,

che tutto intendi e vedi,

la grazia tua benefica

a quest'eroe concedi.

(ponendo le mani sul capo di Pery)

Qui per santa triade

io cristian t'appello;

è questo il tuo battesimo,

o prode mio fratello.

(traendo la spada e presentando a Pery l'elsa in forma di croce)

Su questa croce or giurami

serbarti fido ognor

al dio che in te rigenera

con la sua fede il cor.

PERY Su questa croce io giuro

serbarmi fido ognor

al dio che in me rigenera

con la sua fede il cor.

(si alza)

Scena quarta

Cecilia e detti.

CECILIA (accorrendo frettolosa e agitata)

Padre...

ANTONIO Mia figlia...

CECILIA All'ultima

ora siam giunti...

ANTONIO Iddio

salva ti vuol...

CECILIA Fra gli angeli

sarò tra poco anch'io.

Degli Aimorè s'appressano

le turbe irate e rugge

del traditor la rabbia

che tutto avvampa e strugge.

ANTONIO No, m'odi, un raggio splendere

vide Pery di fede;

degli avi nostri all'unico

nume ei si prostra e crede.

CECILIA Fia vero?...

ANTONIO A lui, Cecilia,

io ti confido.

CECILIA E vuoi?

ANTONIO Ch'ei ti conduca in braccio

ai miei congiunti e tuoi.

CECILIA Che sento?... ed io dividermi

da te dovrei?... no, mai!...

con te giurai di vivere,

con te morir giurai.

Non è, non è possibile

che al fianco tuo mi tolga;

la stessa tomba accolga

la figlia e il genitor.

ANTONIO No, mia diletta; toglierti

voglio al supplizio estremo,

e poi sfidare impavido

il mio destin supremo.

(supplichevole)

Vivi e la mia memoria

conserva ognor nel petto,

del tuo filiale affetto

mai non si spenga il fior.

PERY Deh! Mia signora, arrenditi

al genitore, a dio;

vieni, mi segui, involati,

torna al tuo suol natio.

Schiavo fedele ed umile

ognor m'avrai, te 'l giuro;

rigenerato e puro

io ti consacro il cor.

GONZALES E CORO DI

AVVENTURIERI

(di dentro a destra più vicino)

Sia dischiuso il varco alfine,

sia bandito ogni timor...

CORO DI AIMORÈ

(di dentro dal fondo

più vicino)

Omai più non ha confine

di noi liberi il furor!

ANTONIO Ecco l'ora del cimento!...

PERY (con impeto d'ira)

Né schiacciarli or può il mio piè

ANTONIO

(a Cecilia)

Fuggi... fuggi...

CECILIA (abbracciando teneramente il padre)

In tal momento

non mi separo da te.

ANTONIO Pe 'l tuo dio, pe 'l nostro affetto

io te n' prego...

PERY

(a Cecilia)

Vieni...

CECILIA (come sopra)

Ah! No.

Qui la morte io teco aspetto,

al tuo fianco io qui cadrò.

ANTONIO (divincolandosi dalle braccia di Cecilia, dice a Pery in tono solenne:)

Di strapparla dal mio seno

io t'impongo...

PERY (eseguisce)

Andiam...

CECILIA Gran dio,

tu m'assisti!... in me vien meno

ogni forza!...

(vacilla)

ANTONIO (la bacia amorosamente, poi la depone fra le braccia di Pery, dicendogli:)

Fuggi...

PERY Addio!...

(sostenendo Cecilia svenuta la conduce verso l'uscio a sinistra)

Scena quinta

Gonzales, Avventurieri, Ruy, Alonso e don Antonio.

GONZALES (atterrando la porta a destra ed irrompendo sulla scena nel momento che Pery e

Cecilia fuggono)

Ferma, olà...

ANTONIO (ponendosi avanti l'uscio a sinistra)

No: è tardi!...

GONZALES Oh rabbia!...

Costui muoia...

ANTONIO (avvicinandosi al pilastro, su cui è la face)

Un sol di voi

non uscirà di qui; morrò, ma meco

tutti morir dovete!

TUTTI Che!... come?...

ANTONIO Or lo vedrete.

Stacca dal pilastro la fiaccola, l'avvicina ai barili di polvere, si ode un'orribile detonazione e la scena intera precipita.

Scena ultima

Si vede da lungi il campo degli Aimorè e sopra una collina Cecilia, che alla catastrofe del castello cade in ginocchio sorretta da Pery, che le addita il cielo.

(Quadro generale. Cade lentamente la tela).

O Guarani

de

Antônio Carlos Gomes

Versão e adaptação brasileiras de

C. Paula Barros[122]

segundo o original italiano de

Antonio Scalvini

Lê-se na primeira página do libreto traduzido por C. Paula Barros: *"A 7 de junho de 1935, no Teatro Municipal do Rio de janeiro, por iniciativa do Sr. Prof. La-Fayette Cortes, esta tradução foi apresentada ao público pelo Sr. Conde de Affonso Celso, e cantada em oratório, sob a regência do Sr. Maestro Francisco Braga, com os seguintes intérpretes: (seguem-se os nomes dos intérpretes)".* Coros do Isntituto La-Fayette sob a direção do Prof. Norberto Cataldi.

Na edição de 1937, lê-se: "*Sob os auspícios do Presidente Getúlio Vargas, a Comissão do Teatro Nacional, presidida pelo Exmo. Sr. Ministro Gustavo Capanema e composta dos Snrs. Drs. Mucio Leão, Celso Kelly, Benjamin de Lima, Oduvaldo Vianna, Olavo de Barros, Sérgio Buarque de Hollanda e Maestro Francisco Mignone, mandou representar a ópera em primeira audição neste libreto, em récita de gala, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a 20 de maio de 1937, obedecendo à distribuição seguinte: (seguem-se os nomes do regente e dos intérpretes).*" Orquestra, coros e corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Assim vemos que, pela segunda vez, a ópera *Il Guarany* serve de propaganda política do governo brasileiro, não mais da monarquia, mas de um governo populista e de tendência ditatorial.

[122] Carlos Marinho de Paula Barros (1892-1955), professor, pintor e poeta, fez a tradução do libreto da ópera *Il Guarany* para o português. Foi um indianista apaixonado por temas amazônicos.

"*Para o poema deste libreto há uma explicação necessária: Extraído diretamente da partitura musical de 'O Guarani' de A. Carlos Gomes, ele é a resultante da tradução que pôde ser adaptada aos diversos ritmos – correspondendo cada sílaba a uma nota – de acordo com o seguinte preestabelecido: 1º. Manter o pensamento do poema italiano sobre o qual foi escrita a ópera. 2º. Não alterar, de modo algum, os valores musicais – o que é usual nas traduções deste gênero. 3º. Que cantasse perfeitamente, sem desprimor para o vernáculo. 4º. Observar, e, em alguns pontos, restabelecer a verdade histórica, dando a dramaticidade e a emoção necessárias. 5º. Criar um clima próprio e adequado que desse à ópera mais popular do Brasil – a brasilidade que não pode ter em idioma estranho. 6º. Atender à tacitura [sic] das vozes, à respiração dos cantores, aos tempos de compasso – de modo a recair em cada tempo forte uma tônica prosódica, - às pausas, à gravidade ou agudez das notas, às rimas, etc.*

Deste modo, obrigado a tal complexo, é evidente, nem sempre o poema satisfaz ao próprio autor que, o não considerando obra original, de mérito artístico – o tem, apenas, como ensaio e colaboração para o canto em idioma pátrio e um modesto trabalho a serviço da glória de Carlos Gomes.

O autor"

Personagens:

D. Antônio de Mariz, velho fidalgo português. Baixo.

Cecília, sua filha. Soprano

Peri, da tribo dos Guaranis. Tenor.

D. Álvaro, aventureiro português. Tenor.

Gonzales, aventureiro, hóspede de D. Antônio. Barítono

Rui Bento, aventureiro. Tenor.

Alonso, aventureiro. Baixo.

O cacique, da tribo dos Aimorés. Baixo.

Pedro, escudeiro de D. Antônio. Baixo.

Coros e comparsas

Aventureiros de diversas nações.

Homens e mulheres da colônia portuguesa.

Selvagens da tribo dos Aimorés.

Corpo de baile

Homens e mulheres da tribo dos Aimorés.

A cena passa-se em 1560, próximo ao Rio de Janeiro, no solar de D. Antônio de Mariz, governador português.

Apresentamos em seguida a cópia original de um libreto publicado em 1937. As indicações de C. Paula Barros, que se encontram entre parênteses, por exemplo: *"(Pagina 17, Compasso 23 da partitura musical)"*, que lemos na primeira página do primeiro ato – bem como todas as demais indicações - corresponde exatamente à edição da redução para canto e piano da Editora Ricordi, da qual extraímos o libreto em italiano que apresentamos neste trabalho.

PRIMEIRO ATO

CENA I

Esplanada ante o solar de D. Antonio de Mariz

Ao abrir do velario a cena está deserta. Depois, alguns grupos de comparsas atravessam-na, transportando animais abatidos. Ouvem-se, internamente, sons de caça.

CÔRO DOS CAÇADORES

"Corre o Caçador"

(*Pagina* 17. *Compasso* 23 *da partitura musical*).

Entram os caçadores

D. ALVARO, GONZALES, RUI, ALONSO, AVENTUREIROS

CÔRO

Corre o caçador,
do vale ao monte,
aonde for!
Debalde foge a ele a féra
e vai sutil
e ruge, inutilmente,
contra o ardil
e o valor
do caçador!

No antro vai fremir,
esconder-se e espreitar...
porem si quer fugir —
caçador a vem matar!

Depois, suspende a presa
com alegria e ardor.
Depõe, cansado, o arco
e a flécha, o caçador!
.....
.....
E gloria! E gloria!
Gloria ao caçador!

DIALOGO, CENA E ENTRADA DE PERI

(Pagina 26 da partitura musical).

D. ALVARO, GONZALES, RUI, ALONSO, chegam do fundo.

GONZALES, com ironia, a Alvaro.

Emfim chegamos
ao této bom e amigo
que, si em ti, faz brotar feliz ternura,
esqueçamos o sofrer.....

D. ALVARO, irritado.

Com que direito os meus segredos
vens aqui contar?

GONZALES

Calma!..
Aventureiro, paz!..

RUI E ALONSO, rindo.

Ah!..... Ah!.....

GONZALES, ironico

Muito te inflama o disfarçado amor...

ALONSO, rindo.

Desalmado!...

RUI, tambem rindo.

Ah!...
Piedade tem...
que o pobrezinho está enamorado!

VOZES

Oh! Piedade!.....
que o pobrezinho está bem enamorado!

GONZALES, consigo mesmo.

Só em Cecilia pensa...
E ele é ciumento!

ALVARO, a Gonzales

Que pensas tu, cismando assim?

GONZALES

Nada! Nada!

(consigo mesmo).

De ti, ó sim, a irei guardar...
de ti, jamais será —
que abrasou meu peito inquieto,
fogo fatal de ardoroso aféto!...
Aféto!...

D. ALVARO, consigo mesmo.

Ele a mim quer mal
mas não temo o seu rancor.

RUI E ALONSO.

Vem o Senhor!

VOZES

Vem o Senhor!

GONZALES, consigo mesmo.

Pois simular convem
odio e amor.

CENA II

(Pagina 32 da partitura musical).

D. ANTONIO, do solar, os ditos personagens e os homens de armas que o seguem.

Oh! sede aqui bem vindos!...
Enquanto ao longe vos levava a caça
aconteceu cruel desgraça...

ALVARO

Ceus!
Nem um de nós o sabe...

D. ANTONIO

Por um dos nossos,
num grave engano,
uma gentil donzela
da tribu vil dos aimorés,
foi morta...
Jamais perdoa
a fatal desgraça
e, fremente,
a tribu a quer vingar...

GONZALES

Completamente!

E, por certo, de novo,
havemos de lutar
e nos valer das armas...

RUI E ALONSO

Qualquer de nós é um forte
e o bravo aventureiro,
afronta a morte!...

D. ANTONIO

De todo inutil seria a vossa força
si um genio protetor, da minha filha,
a existencia querida não salvasse.

ALVARO

Ceus!...
Oh! Devéras?...

D. ANTONIO

Num recanto ameno,
incauta, num remanso,
éla aspirava o perfume do bosque...

ALVARO

E... foi surpresa?

D. ANTONIO

Por selvagens... ocultos...
e, presa deles, minha filha seria,
si a viva força, dos impios,
não fosse arrebatada!

D. ALVARO, GONZALES, RUI E ALVARO

Quem foi o salvador?...

D. ANTONIO

O mesmo!... Aqui se encontra...
Vede, é este! É este!

CENA III

(Pagina 39 da partitura musical).

PERI, vem do fundo, á direita

GONZALES

Um selvagem!...

ALVARO, RUI, ALONSO.

Salve!

D. ANTONIO a Peri que evita aproximar-se

Amigo, aqui vem...

GONZALES (com ironia a Peri)

Mas quem es tu?
Responde!
Tu, que nós tanto e tanto admiramos?

PERI, olha-o e diz depois com altivês

Peri, exclama,
quando me chama,
a tribu indomita
dos guaranis.
Sou nobre e forte,
não temo a morte,
e filho sou do meu rei —
do grande rei, do meu país!

D. ANTONIO

E eu te proclamo
de mim fraterno...

abraçando-o

eu, velho fidalgo.

PERI

Fiel amigo eu sou!

GONZALES, RUI, ALONSO

Que nobre olhar tem!

D. ANTONIO A PERI

Que me dizes?

PERI

Perto está o inimigo
talvêz forjando atroz vingança....

D. ANTONIO

Explorador fiel,
só em ti confio.!

PERI

E bem o pode!
Dos Aimorés a malsinada empresa
espero ver cair.

D. ANTONIO

Talvez, convenha
ciladas prevenir...

PERI

Senhor socegue:
todo o meu ser se inflama...
Sim! Todo o meu ser se inflama.
Irei quebrar
a miseravel trama!...

CENA IV

POLACA — ENTRADA DE CECILIA

(Pagina 45 da partitura musical).

"Coração gentil"

CECILIA, do interior

Retorna... retorna...
retorna, Senhor,
e dias felizes
teremos de amor...
de amor....

PERI

Ela!...

GONZALES, RUI, ALONSO

Quem canta?

D. ANTONIO

De amorosas notas,
minha gentil menina,
a brisa faz vibrar....

ALVARO

Prazer supremo!
Bem o sinto em meu peito.

GONZALES

Por certo ele é feliz!
Cruel tormento!

CECILIA, seguida de moças, os mesmos e em seguida, Peri

De meigo coração gentil,
graciosa de semblante,
é doce o meu aféto,
e o riso, um diamante.

De alegre encantamento e ardor
em mim resplende a luz do olhar
si leio nos seus olhos,
de amor, a luz, a rebrilhar...

De amor uma centelha...

Somente a ele envio o meu cantar
na asa sutil que faz vibrar o vento..
um canto de amor
e a flor de um pensamento!

VOZES, a Alvaro

Feliz criatura,
prende-a com vivo ardor

VOZES

que dias felizes
gozareis de amor.

CECILIA

Retorna!... Retorna!...

VOZES

Has de viver de amor,
somente de amor...

CECILIA

Prende-me a ti,
com vivo ardor,
e, dias felizes,
teremos de amor,

PERI

Oh! Feliz criatura!

GONZALES, consigo mesmo

Certo a irei guardar
e a saberei bem espreitar..

VOZES

Ah! Feliz criatura...

GONZALES

Tua, jamais
éla será!
sinto no peito
chama fatal...
de ardoroso aféto.

VOZES

Dias felizes
tereis de amor.

CECILIA

De amor! De amor!

AVE MARIA

(Pagina 61 da partitura musical)

D. ANTONIO, chamando a atenção de Cecilia para D. Alvaro

Cecilia exulta!
Eis, de volta aos nossos lares,
o esposo que teu pai te escolhe.!

CECILIA, confusa, empalidecendo

Êle!

D. ALVARO, aproxima-se de Cecilia, com afeto

Oh! Cecilia!...

D. ANTONIO, á parte, a Cecilia

O olhar baixando...
e branca, de visivel palor?..
Inclina a fronte?

CECILIA, dominando-se

Inclino-a ao teu querer!

D. ANTONIO, severamente

Obedecer-me é dever,
dever de filha!..
.....

(Sinos)

D. ANTONIO

Á luz da tarde,
a voz do sino implora
a prece desta hora..

E todos juntos,
neste sofrer geral que nos contrista,
de joelhos roguemos,
ao alto ceu vamos rogar!..

CECILIA, D. ALVARO, GONZALES, RUI, ALONSO, OUTRAS VOZES

Imploremos com fervor!

D. ANTONIO

Oremos e esperemos do Senhor...

TODOS

Esperemos!

(Descobrem-se e ajoelham-se todos)

D. ANTONIO

Salve ó Virgem Mãe de Jesus,
de Jesus sacrosanto!
E nos ampara, ó Mãe de Deus,
no amargor do pranto!

Por que és mãe — és forte!
O' Estrela, nos guia!
E nos vem salvar da morte,
Ave Maria!

TODOS

Ave Maria!..

D. ANTONIO

Faze-nos ver passar, terminar,
o rancor do inimigo...

VOZES

Ave Maria!

(Peri que se aproxima, ao deparar com todos ajoelhados deixa-se ficar respeitosamente em seguida a Gonzales).

CECILIA E D. ALVARO

E si passar o vendaval,
um dia azul, feliz, ha de voltar!
O' Mãe de Deus, viremos dar
louvor e graça, ao teu altar!

TODOS

Ave Maria!

D. ANTONIO

Porque és mãe piedosa.
És forte ó Virgem pia!

VOZES, em côro

Ave Maria!

D. ANTONIO

És forte e pia, ó Mãe cheia de graça!

TODOS

Ave Maria!

D. ANTONIO

Vale-nos Ave Maria!

TODOS

Vale-nos Ave Maria!

VOZES, em côro

Ave Maria!

SEGUIMENTO E PREPARO FINAL
DO 1.º ATO

"Pode vir o bando infame"

(Pagina 73 da partitura musical)

GONZALES, em voz baixa a Rui e Alonso

Ao vir da noite, ireis, bem ocultos,
encontrar-me á gruta do selvagem.

RUI E ALONSO, baixinho

Iremos.

PERI, que ouviu

Do seu gesto...
do olhar suspeito,
irei prevenir o falso intento

D. ANTONIO

E agora que rogamos
nossas preces, ao altar,
pode vir o bando infame
temos garbo de lutar!

TODOS

Temos garbo de lutar!
.....

CECILIA

Levaremos nossos louros
para coroar os nossos bravos!
.....
Coroar,!

TODOS

Pode vir o bando infame!
temos garbo de lutar!

CECILIA

Vinde pois, chegai de pressa
o inimigo a enfrentar.
Levaremos gloria e louros
aos valentes coroar.

CENA V

DUETO

"Sinto uma força indomita"

(Pagina 93 da part. musical).

CECILIA, do limiar do solar

Peri!...

PERI, retrocedendo

Senhora?

CECILIA

Atende-me!

PERI

Fala!

CECILIA

O' Peri, porque meu solar deixaste?
Por que? Por que?

PERI

Humilde escravo, oh! aqui sou eu,
nem de cruzar-te a porta
me concedeu a sorte!

CECILIA

Ah!... Que dizes?
Quem é o anjo bom que me salvou da
[morte?

PERI

Sim!... Mas...
o amor de Alvaro.
será prazer suave...
bem sei o ardor com que te ama!.

CECILIA

Somente ao pai e a mais ninguem
concedo amor...

PERI

É certo?...

CECILIA

Eu juro!
E guardarei de ti lembrança imortal...

PERI

Qual?

CECILIA

Que ao furor dos Aimorés, Peri,
fui salva só por ti...
Por ti!....

PERI

E crê que é tua,
e ha de ser só tua, a minha vida!

CECILIA

Mas, dize, porque tens tal cuidado em
[mim?

PERI

Não sei... Porem....

Sinto uma força indomita.
que a ti me atrai e crê:
sinto e não sei dizer-te
nem te dizer porque!

Força que faz do teu sorrir
ou de teu meigo olhar,
flécha certeira que me vem,
o peito meu, sangrar!

CECILIA

Tambem eu pergunto,
inutilmente, a mim,
e te não sei dizer —
porque em minh'alma ha um misterio
que a enternece e faz, tambem, sofrer!

PERI

Basta um simples gesto, um ai —
que o sangue meu, de guarani —
pelo menor desejo teu,
todo darei, por ti,

Mas nem siquer sei exprimir
tudo o que sinto, e crê:
o peito meu não posso abrir,
nem te dizer porque!

CECILIA, consigo mesmo

Ah! O vivo olhar reflete, ó sim,
todo o sonho em que ele me vê;
pergunto, inutilmente a mim
e não sei dizer porque...

PERI, num sobresalto

Mas o tempo vôa...
devia estar bem longe...

CECILIA

Onde?

PERI

Onde se tece a trama
de forma tal que infama.
Impunemente, unem-se
traidores vis, crueis.

CECILIA, agitada

Quem é traidor?

PERI

Jamais direi!
A mim, conhecer, me basta!

CECILIA

Qualquer caminho é livre,
ó Peri, podes partir —
mas de minh'alma suplice,
a voz procura ouvir

PERI, comsigo mesmo

Hei de salvar Ceci,

CECILIA

Fiel a nós conserva-te,
volta de pressa aqui!...

Confio em teu valor!

PERI

Desdenho a qualquer sorte!

CECILIA

Dos vis declara o nome...

PERI

Prefiro dar-lhes a morte!

CECILIA

Jamais quero perder,
de ti o nobre aféto assim...
Peri, resguarda a vida
por meu pobre pai, por mim!

Que si faltar, Peri,
o teu audaz valor,
qual de uma planta debil
morrerei, ai, como a flor!

PERI

Nem tal dizer — confia em mim!.

CECILIA

Irei morrer qual morre a flor....

PERI

Morrer?
Por Deus, nem tal pensar!
Jamais morrer Ceci!
De mortes mil, impavido,
Salvar-te-á Peri!

Em mim, confia, ó virgem,
fiel te hei de ser!

Por ti, Tupan e a Patria,
tudo, emfim, posso esquecer!

CECILIA

Emfim, vai!...
Mas... atende-me,
retorna aos lares meus.

PERI

Sim! Adeus!...
Adeus, meu sol primaveril!

CECILIA

Meu salvador...
Adeus! Adeus!

PERI

Confia em mim!..

CECILIA

Confio em ti.!

PERI

Meiga Ceci

CECILIA

Meu salvador...

PERI

Deixo-te, emfim...
Adeus!

CECILIA

Adeus!

(Cecilia entra no solar. Peri sai por um dos lados).

CAI O PANO

FIM DO PRIMEIRO ATO

SEGUNDO ATO

CENA I

A GRUTA DO SELVAGEM

A' direita, uma gruta ampla que ocupa metade da cena; á esquerda, espesso bosque. Junto á gruta, ha um grosso tronco de arvore que um raio despedaçou. E' noite.

CENA E ARIA

"Tambem eu nasci em nobre terra"

(*Pagina* 111 *da partitura musical*)

PERI, sozinho, do fundo, vem de rastros, por entre as sébes.

Cheguei a tempo!..
Qual serpente, oculta...
nas urzes, me arrastando!..
E vim de rojo....
Tomei a frente e lhes ganhei a estrada!
Graças dou ao destino! Graças dou ao destino!
Á boa sorte!

O olhar esquivo deste emboaba,
o seu falar baixinho...
eis a prova de que é um traidor!
Eis a prova de que é um traidor!
É um traidor!

Oh! Mais que tudo,
um presentir soturno me atormenta!..
Atormenta-me!..
Corre! Vai! Diz e ordena —
Algo ordena-me:
ligeiro, sem demora
vai em socorro de tua senhora!
. . . . . .

Tambem eu, eu nasci
em nobre terra, na minha taba —
sempre bela!
Nos perigos, sempre forte!
Sempre bela nos perigos...
E, da sorte,
a estrela me brilhou.

E, do sol, os filhos dizem
que meu pai, as suas armas
por herança, mas deixou.

Sim!...

Tambem nasci em nobre terra,
em nobre taba eu nasci!

pensando em Ceci

Mas olhei-te a fronte... e, ao vel-a,
renunciei á sorte e á gloria —
e porque és minha estrela,
trago o teu olhar preso á memoria...

e o jaguar, feroz, da mata,
o jaguar feroz da mata —
ao teu olhar se escravisou!

Tambem eu, eu nasci em nobre taba,
na minha terra — nobre eu sou —
porque meu pai as suas armas,
ao morrer, mas deixou!..

Mas, ó virgem...
só ao ver-te —
o jaguar feróz da mata
teu escravo se tornou!

perscrutando

Alguem chega!
De pressa,
correrei a esconder-me...
naquelas moitas...

Num sobresalto, olhando em torno

Vem traidor, aqui te espero!
Vem traidor, aqui te espéro!
Vem traidor!
Vem desleal!
Aqui estou!

Enconde-se por traz do tronco

CENA II

CENA E DUETO

"Cobra vil"

(Pagina 125 da partitura musical)

GONZALES, RUI BENTO E ALONSO, entram, sorrateiramente, na gruta.

GONZALES

Eis a caverna da cilada!

ALONSO

E queres?...

GONZALES

Hoje preciso grande auxilio...

RUI

Dize!

GONZALES

Sabeis que alguem falasse aqui
em rica mina de prata,
outróra doada ao rei Felipe?

ALONSO

Sabemos..

RUI

Mas ao sepulcro
levou o seu segredo...

GONZALES

Não!..
que o segredo descobri...

RUI E ALONSO

E' certo?

GONZALES, com malicia

Si o destino for
tal qual desejo...
si amotinar souberdes...
a trópa aventureira se revolta!..

Será a vossa riqueza!

RUI E ALONSO, trocando um olhar significativo

Em nós confia!
Por estes todos —
juro e asseguro!

GONZALES, detendo-os com vigor

Quero inda mais isto ajustar:
pela gentil Cecilia
sinto um amor imenso...
e vou rouba-la ao pai,
ao noivo, a todos;
secundar-me jurais?

RUI E ALONSO

Juramos!

PERI, do esconderijo

Oh!...
Traidores!

GONZALES

Ceus!
Descoberto!

RUI E ALONSO

Aqui perto....

Internam-se no bosque

CENA III

(Pagina 129 da partitura musical)

GONZALES

Alguem espreitava, a ouvir...
Espada em punho!
Quem é? Quem é?

PERI

Sou eu que ouvi a trama!

GONZALES

Tu!

tira o punhal que Peri arrebata dominando-lhe o braço e fazendo-o ajoelhar

PERI, com rancor

Cobra vil que o fingimento
poz tua alma endurecida —
vai depressa, num momento,
por querer salvar-te a vida!

Tens de a mim prometer partir
daqui para sempre...
não mais voltar!..

E a vida que recebes —
com torpezas não pagar!

GONZALES, com fingida humildade

Que mais pretendes?
Com tal desejo, assim cruel?
Não entendes a saudade?..
De minha dor o amargo fel?

Rude e cruel é o teu desejo!..

PERI

A vida ou o juramento!
Escolhe pois! Vamos!
Por um gésto, uma palavra,
dou-te a vida ou a morte eu dou!

GONZALES, consigo mesmo

Jurar devo...
Sim... mas, depois
quebrarei o juramento.
A promessa que me fórça,
com punhal hei de quebrar!

Sob o guante da desgraça,
eu, por certo, jurarei —
mas depois e de surpresa,
sobre êle atirarei!...

PERI, lembrando-se de Ceci

Minha senhora, oh!
Não trema!
Aqui tem um defensor —
seja o perigo qual for!

GONZALES

Mas depois e de surpreza...
Sim, de surpreza... o matarei...

PERI, a Gonzales

Oh!
Decide pois, traidor!
Mas vê bem que de odio me abrasei...
Decide!

GONZALES

Partirei!..
Que a minha honra te empenhei!

PERI

Satisfeito!
Mas cuidado!

GONZALES

Partirei, sim!

PERI, impelindo Gonzales para o fundo do palco

Vai!
Parte, traidor!

voltando ao proscenio

Mais uma vez salvei Ceci!

sai rapidamente

CENA IV

O RANCHO DOS AVENTUREIROS

Sala de aspecto rustico. Armas dependuradas, mesas e bancos toscos, cangirões de vinho, cópos.

CÔRO DOS AVENTUREIROS

"Ouro é um ser belo e fecundo".

(Pagina 141 da partitura musical).

RUI E ALONSO, cercados de aventureiros que os ouvem

ALONSO

Ouvistes?

AVENTUREIROS

Ouvimos!
Qual de vós para descobrir a mina,
dizei-me, falai!
Qual de vós o chefe pode ser?

RUI

Gonzales!

AVENTUREIROS

Esse!..

RUI

Que sabe dominar e afronta a morte

AVENTUREIROS

E, nós tambem,
sem qualquer temor,
vamos unir á dêle a nossa sorte!

ALONSO

Certo dareis — sem duvida —
o auxilio e a coragem...

AVENTUREIROS

Dizer de novo é inutil...
contai de vez com todos!

RUI

Amigos,
vamos ver surgir.
nosso porvir de ouro
e, em manhã assim fulgida,
festejaremos em côro,

VOZES

Com prazer, porvir de ouro,
festejaremos em côro!

RUI E ALONSO

Ouro é um ser belo e fecundo
que faz bem a todo o mundo.

sempre novo — embora antigo,
é o primeiro nosso amigo.

Dêle tendo quantidade,
não receio tempestade...

Mas si acaba, com presteza
vem a hora da pobreza..

VOZES

E eu por mim apostarei
que êle, até no inferno, é rei!

OUTRAS VOZES

Eu não sei, em fim, direi —
que até no ceu o gastarei...
.....

RUI, ALVARO

O proverbio vai correndo....
O proverbio vai dizendo:

que o tezouro mais compléto
é o amigo prediléto.

Eu, por mim, bem comparando,
esta idéa vou firmando.

E tambem tenho a certeza
que ouro é ouro e tem nobreza!

CENA V

CANTO DO AVENTUREIRO

"Sem ter patria, sem lar, sem tristeza"

(Pagina 165 da partitura musical)

GONZALES, entre os aventureiros, ousadamente

Fieis amigos, que noticias?...

RUI, ALVARO, AVENTUREIROS

Todos somos fieis a ti!...

ALONSO

E o mistério do grito...
lá na floresta?....

GONZALES, com vivacidade

Eia!...
Foi sonho de douda fantasia.
Não convem perder assim o tempo.
De vez, avante!..
Pois sempre é bom agir depressa!..
E é preciso D. Antonio enganar...
e, com astucia, faremos crêr,
que esta noite é noite de orgia.

RUI, ALONSO, AVENTUREIROS

Oh! Bem tu pensas!

GONZALES, empunhando um copo

Olá! Eia meus bravos!
Aqui o Porto...
e que o cópo doire
até os bórdos...
pois que alegre, um tanto,
entoarei o nosso alegre canto.

Os aventureiros dão de beber a Gonzales

GONZALES

Sem ter patria, sem lar, sem tristeza,
temos vida de prazer.
Seja boa a sorte ou adversa a riqueza —
pouco importa de morrer!..

Toda a vida se resume
na mulher do nosso amor!...
Toda a vida... se resume...
na mulher... do nosso amor...
Ah!.....
na mulher do nosso amor
Ah!....
Sem ter patria, sem lar, sem tristeza,
temos vida de prazer..
Ah! Ah!.... Ah!....
Sem ter patria, viver sem tristeza —
[gozar!
Nossa vida é amor e prazer!

ALONSO, RUI, AVENTUREIROS

Seja boa a sorte ou adversa a riqueza,
pouco importa de morrer...
si a mulher nossa vida resume —
no amor, no amor, no amor!

GONZALES

Ser, não importa, da sorte o joguete
que o destino faz seguir —
si na mira do nosso mosquete
se abre a estrada do porvir!

Sobre a fronte malsinada
a velhice não virá!
Sobre a fronte — malsinada,
a velhice não virá!
Oh!

A velhice, jamais virá!
Ah!...
Sem ter patria, sem lar, sem tristeza
temos vida de prazer!
Ah! Ah!.... Ah!..
.....

TODOS

Temos vida de prazer!
Temos vida de prazer!
.....
Prazer!..... Prazer!

SINOS, Dá meia noite

GONZALES

Silencio em tudo!
Nem um rumor —
que um simples gésto
faz um traidor!

mostrando uma pistola

Quando um sinal
de arma se ouvir,
correndo iremos —
sem um rumor...
que, um simples gesto,
faz um traidor!

GONZALES, RUI, ALONSO, AVENTUREIROS

Todos iremos,
sem receiar...
e pronto o braço
para lutar!

Saem, Gonzales pela direita e o côro pela esquerda

CENA VI

O APOSENTO DE CECILIA

Alcova á direita; á esquerda, janela ampla, pequena mesa sobre a qual ha uma candeia e uma guitarra. Ao fundo ve-se uma porta fechada.

BALADA

"Era uma vez um principe"

(Pagina 185 da partitura musical)

CECILIA, encaminhando-se á janela

Oh! quanto é belo o céu!..
E a natureza, na hora do silencio,
em seu misterio,
de amor, á nossa alma,
vem falar-nos, em meio a triste cal-
[ma! —

Nessa hora sutil,
as tuas canções,
oh! Por que, os teus poemas,
instrumento gentil,
não mais confias
á brisa enamorada?

E, agora,
resurge do pó do esquecimento!
E o amor, a natureza e Deus
inspirem-te um lamento
que, gemendo,
responda ao meu tormento

CECILIA, toma a guitarra e após leves arpejos canta, ingenuamente, a seguinte

BALADA

Era uma vez um principe.
esquivo, triste e bélo.

De todos era o bem querer
e a glória do castelo!...

Mas... não sentia amor
e nem queria amar...

Forte, leal, meigo e gentil
qual um sincero amante.
Tinha o olhar fascinador —
mas não sentia amor
e nem queria amar!
.....
Mas... em fim, um dia,
pobre jovem, ali,
por êle, acaso, a esmo...
passou...
Deixou-se mudo o principe
mas não foi mais o mesmo.
Êle teve de amar!
Sim!...
Sim!
Elle teve de amar!
.....
Certo, é inutil resistir
ao palpitar divino
que, sobre eternas paginas,
escreveu o destino:

Todos devem amar!

Ah!....
Todos devem amar,
Amar!
Viver sonhando amor!..
Sempre amor!
Eternamente amor!

Mas si repouso a fronte,
procuro-te no sonho...
Volta a mim —
és o meu defensor, Peri!

Sim...
todos devem amar!

Amar!...

Viver sonhando amor!

Sempre amor!..

Eternamente amor!

CENA VII

CENA E DUETO

"Mulher so tu"

(Pagina 201 da partitura musical)

LES, transpõe a janela do quarto de Cecilia e entra com precaução

(num soliloquio)

Tudo é silencio!
Longe a voz do vento, morrendo,
cantou seus ultimos poemas.

Mas por que tremo?

Talvês um só momento
vai decidir da minha vida!...
Em breve, o destino,
decidirá a sorte...

ue a lampada e abre a cortina da alcova. Vê-se Cecilia adormecida

GONZALES

Oh ! quanto é bela !
Sinto ao ve-la a sonhar
um supremo e singular prazer !...
Uma gloria que é suprema...
Si me tivesse amor...
Éla, talvês com esse amor,
transfigurar pudesse
a mim !

Mas, que digo ?

Foi sonho !
Nuvem, quiméra!

Todo amor a pulsar no peito,
oculto deve ficar —
silente !

(Considerando

Gonzales, á infamia,
és, emfim, um vendido!...

Aproxima-se de Cecilia que se lhe escapa, e, de pronto, grita e ergue-se

CECILIA

Ceus !
Oh !...
Quem entra ?...
Meu Deus !...

GONZALES

Sem temor, menina...
És para mim altar sagrado !

CECILIA

Oh !...
Mas, como vieste á minha porta
assim em meio á noite?

GONZALES

Amor !
Amor foi o meu guia !. . .

CECILIA

Que dizes ?
Insensato !
Oh !. . .
Quanto avilta
ouvir o teu labio dizer amor. . .

GONZALES

Amor o labio não profana .

CECILIA

Infame !

GONZALES

Atende!

CECILIA

Já !
De pressa !

GONZALES

Atende !
Piedade !

CECILIA

A mim tua voz resoa
maldade funesta !
Vai insensato !
Parte !

GONZALES

Oh ! Por Deus !
Piedade tem de mim !

O' mulher !
Talvês só tu, mulher,
pudesses, meu destino,
com teu amor divino,
transfigurar. . .

CECILIA

E quem és...
audacioso aventureiro?
És tu que ousas vir aqui,
assim, falar de amor?
A mim, de amor?!...
De amor falar?!

GONZALES

Cecilia, atende!

CECILIA

Foge, doudo,
vai de pressa,
nem te posso ver!...
Só te quero despresar!
Si pensas de assim
com um delito,
a minha fé manchar...

GONZALES

Só tu!
Atende!
Amor é a flama em que me abraso!

CECILIA

Foge! Socorro! Socorro!

GONZALES, solenemente

Silencio!...
Que a posso perder, senhora!

CECILIA

Até a vida se tu quiseres
a honra, ó cruel, jamais !

ajoelhando-se

O' Deus eterno !
O' Deus, defende-me
deste nefando amor !

GONZALES solenemente

Silencio !
Silencio, senhora !
Imponho !
Siga-me!

CECILIA

Inutil ! Jamais !

GONZALES, ameigando a voz

Cecilia, segue-me!
Cecilia !. . .

CECILIA

Oh ! Jamais !

Gonçales procura segura-la. Uma flecha, entra pela janela fere-o na mão e crava-se á parede.

GONZALES, corre á janela

Ai ! Ai ! dor terrivel !
Fui ferido !
Ai dor cruel!

CECILIA

Estou salva !
A flécha de Peri !. . .
A flécha de Peri!

GONZALES, descarrega o arcabuz

VOZES

As armas ! As armas !

GONZALES, a Cecilia

Oh! Não sorrias!

VOZES

As armas! As armas!

D. ALVARO, correndo

Oh! Um grito!
Um tiro?

Desembainhando a espada

Aqui, Gonzales?...
Que fazes?

CECILIA, caindo nos braços de D. Alvaro

Estou salva!

GONZALES

Piedade!

Entram aventureiros precedidos de Rui e Alvaro

CENA VIII

Os mesmos: D. Alvaro acorrendo, Rui, Alonso, Aventureiros: D. Antonio seguido de escudeiros, mulheres da colonia, servos com candeias acessas. Depois, á janela, Peri.

SEGUNDO CONCERTO FINAL

"Vêde que rosto livido"

(*Pagina* 217 *da partitura musical*)

GONZALES

Companheiros!

D. ALVARO a Gonzales, protegendo Cecilia

Afasta!

GONZALES, a Rui e Alonso

Vamos tiral-a, de pronto, do seu braço!

D. ANTONIO, saltando em meio

Nem mais um passo !
Aqui a vossa espada
podeis cravar no peito meu !

Aos aventureiros

E por que aqui viéstes?

Peri surge á janela

D. ANTONIO, ainda aos aventureiros

Quem vos trouxe ?
Um grave motivo eu julgo !
Oh ! Dizei-me !
Ordeno!
Em meio a vós, um traidor se encontra!

PERI

Si o desconheces
eu mostrarei !

CECILIA

E quem é ? Declara !

RUI e ALONSO

Oh ! Ceus !

D. ANTONIO

Declara !

PERI, avança mostrando Gonzales

Vêde que rosto livido
de raiva e de terror !
Baixando os olhos. . .
Vêde, olhai !
E' este o traidor !

E' este !

a D. Antonio

Um dia, amigo, veio aqui,
sincéro bem a ti jurou —
mas, depois,
quiz a revolta lançar
e vil afronta semeou!

Quiz seduzir-te a filha
com seu amor infame
e eu o feri e o quis matar...
Olhai!...
Olhai, ferido está!

GONZALES, confuso

E' falso!

TODOS

Está!

RUI e ALONSO

Oh! Ceus!

PERI

Debalde é tentar esconder a verdade!
Debalde é querer mentir!

D. ANTONIO

Que horror!
Oh! No meu této —
tal afronta, tal insulto:
não terás o meu indulto
sangue, pranto correrá!...

Sangue, pranto correrá!...
Quem o amigo trai, maldito
para sempre ha de ficar!

CECILIA, PERI, ALVARO, ALONSO

Quem o amigo trai, maldito
para sempre ficará.

TODOS

Lutará junto ao maldito
quem do amigo for traidor...

GONZALES

Indomavel, louco aféto
surge em mim qual um gigante,
e o meu rancor é tal,
neste instante cruel,
que ninguem poderá dominar!

TODOS

E do ceu seja maldito
quem do amigo for traidor!

GONZALES

Si o meu nome é malsinado,
mais temido ficará.

CECILIA, consigo

Ah! Por que sinto a vibrar
minh'alma no peito, aflita,
si um prodigio da sorte bemdita
de tal vileza me quis salvar?

PERI

Oh! Rancor atroz que este meu pulso
fez vibrar e tremer na extrema hora...
mas é bem certo —
nem sempre como agora —
a minha flécha ha de falhar!

ALONSO, baixinho a Gonzales

Sem receio
que aqui, o forte aventureiro está;
teu inimigo altaneiro,
a cabeça curvará.
.....

OS PORTUGUÊSES

O' meu senhor, na tua casa !...
O' meu senhor, no teu této !...
Semeou infamia e afronta,
mas dos teus a espada pronta,
o maldito punirá !

internamente um som fragoroso de instrumentos selvagens, que a todos apavora.

SEGUIMENTO E FINAL

"Vil selvagem, trema, trema".

(*Pagina 241 da partitura musical*).

A, PERI, D. ALVARO, GONZALES, D. ANTONIO, ALONSO, PORTUGUÊSES E AVENEUREIROS

Que succede?

Um rumor!
Um tropel!
Um clamor!...

PERI

Os aimorés
poêm cerco a toda a casa...

TODOS

O' Deus!

Socorro!
Que temor!..
Oh! Que momento!

GONZALES, a todos

Por que temer assim
se aqui estou entre vós?
Dai tregua á luta...
e, de tantos rancores,
um odio só vamos fazer

e, assim, a impia guerra
ha de cair por terra!...

TODOS

As armas! As armas!

CECILIA

Vamos ter perigosa luta...
vamos ter...

PERI, e os demais

Vil selvagem, trêma, trêma —
chegou, emfim, tua hora extrema!

A tua flécha ja sem ponta.
sobre a terra cairá!

CECILIA

Salve herois!
Chegou a hora,
a vitoria aqui está!

PERI, e os demais

Piedade não ha!
As armas! As armas!

TODOS, partem para a defesa do solar. Cecilia de joelhos implora:

CAI O PANO

TERCEIRO ATO

O CAMPO DOS AIMORES

No limite de uma florésta, a pequena distancia do solar que se vê ao fundo, está o campo. Ele mostra um aspécto animado, pois que se reparam os estragos da vespera. Algumas mulheres pensam os feridos. Outras fiam algodão, ou espremem frutas, em cuias de côco, para os guerreiros. Estes entretêm-se no aguçar das fléchas e na experiencia dos arcos. A' direita, para o cacique, ha uma especie de tenda de palhas de palmeiras, embalsamada por um fumo aromatico que vem de umas pedras proximas. Crianças brincam e auxiliam as mulheres. A' esquerda, junto a um grande tronco, está Cecilia prisioneira. Ela tem o rosto velado e a atitude angustiosa. Guardam-na alguns selvagens.

CENA I

CORO DOS AIMORES

"Rude, cruel, terrivel"

(*Pagina* 261 *da partitura musical*).

VOZES

Rude, cruel, terrivel
ó implacavel guerra!..
Coberta de cadaveres
poreja ainda a terra!

No ar retine a voz
do nosso — grande maracá!
Em nossas fléchas,
a luz do sol, se ocultará.!

Para os impios portugueses
esperança já não ha!

OUTRAS VOZES

Ja não ha!
Não ha! Não ha!
Não ha mais!

VOZES A' DIREITA

Para os impios portugueses
esperança ja não há!

OUTRAS VOZES

Acabou! Terminou!
Acabou! Terminou!
Ja não ha!
Não ha! Não há!

VOZES A' DIREITA

Quem os Aimorés ofende —
logo e certo, tremerá!

OUTRAS VOZES

Treme! Treme Treme!
quem ofende os Aimores!
E será sem piedade exterminado!

VOZES A' DIREITA

Devorado!
Fogo e flécha!
Qual quer um que nos ofenda,
qualquer casa — em qualquer parte!

VOZES A' ESQUERDA

Fogo e flécha!

OUTRAS VOZES

Fogo e flécha, vos juramos,
essa torre arrazará!
O cauim das nossas festas
logo, em sangue, mudará!

Para os impios portugueses
esperança já não ha!

VOZES A' DIREITA

Não ha! Não ha!
Não ha!.....

Ouve-se um som rouco e retumbante. Todos emudecem e retiram-se de um lado, passando em atitude humilde, ante o cacique.

CENA II

O cacique está sob a tenda. Tem o corpo coberto de peles de tapir, a guisa de manto e ostenta, ao alto da cabeça, um grande canitar de penas vermelhas. Entrega, a um velho guerreiro, grossa clava. Pende-lhe do flanco uma especie de espada feita de um femur humano. O seu aspécto, é, a um tempo, magestoso e feroz.

CENA E DUETINO

"Virgem Branca, em teus olhos"

(*Pagina* 289 *da partitura musical*)

CACIQUE

Canto de guerra,
da minha taba em torno...
é canto de vitoria
que, do inimigo, destruirá a gloria!
Dos Aimorés, na terra,
o odio é raio!
A vingança é a guerra!...
.....
Que é da filha dos fidalgos portugueses?

VOZES

Vêde, ali! É aquela!

O cacique avança magestosamente e ergue o véo de Cecilia

CACIQUE

Que vejo?
Oh! Ceus!
Que imenso prodigio de beleza,
nela, assim, a natureza fez!

VOZES

Nada disso importa!
Si é dos brancos seja morta!

CECILIA

Meu Deus!
Ah!.

Os Aimores precipitam-se em massa erguendo as clavas contra Ceiilia. O Cacique interpõe-se violentamente.

Afasta!
Ai de quem ouse ameaçar num gesto!
Nem si o quizesse — não o poderia
[Deus!
. . . . . .

a CECILIA

Virgem Branca, em teus olhos,
ha um ceu de amor oculto,
no teu lindo e triste vulto,
só virtudes têm fulgor.

E si foi por sorte minha
que vieste, ó bela, ao meu pais;
Oh! jamais, jamais escrava tu serás!
Farei de ti rainha!
Rainha serás tu da tribu aimoré.

CECILIA

O' piedoso sentimento
que o selvagem transformou...
Sim! Transformou...
Foi de meu pai triste lamento —
que em sua alma penetrou...

CACIQUE

Virgem Branca, em teus olhos
ha um ceu de amor oculto...

CECILIA

e o selvagem transformou...

CACIQUE

no teu lindo e triste vulto
só virtudes têm fulgor.
.....
E si foi por sorte minha
que vieste, ó bela, ao meu pais,
Oh!
jamais escrava serás aqui!
Jamais!
Porem rainha, tu serás dos Aimorés!
Dos Aimorés — só tu!

CENA III

CÔRO E TERCETO

"Pois dize, guerreiro"

(*Pagina* 301 *da partitura musical*)

Uma grande agitação ha no fundo do acampamento

CACIQUE

Que sucede?

AIMORÉS

Chegou um prisioneiro!

Uma horda de Aimorés conduz Peri. Um dos do bando transporta as armas do prisioneiro menos o arco que ele mesmo conduz a tiracolo.

CACIQUE

Inimigo!

CECILIA, com alegria

Peri!

PERI, divisando Cecilia

Está viva! Está viva!
Oh! Graças!...

CACIQUE

Não me engano...
este parece amigo
dos odiados emboabas...

Meus bravos,
qual de vos foi o heroi
que assim prendeu
a onça da floresta?

AIMORÉS

Ninguem teve essa fortuna!
Oh! Tal sorte ninguem teve!..
Só foi feito um prisioneiro,
que, impavido guerreiro,
qual jurupari lutou!
No momento em que sua flécha,
como um vendaval de guerra
sibilava —
foi por terra —
o destino o aprisionou.

CECILIA

Oh!
Generoso.

CACIQUE, com feroz autoridade

Pois dize, guerreiro,
que desejo traiçoeiro
contra nós te impelia?

PERI, profundamente

Uma idéa inabalavel:

CACIQUE

Pois revela!
E, assim, talves possas livrar-te,
ó guarani...

PERI, com entonação terrivel

Vim aqui...
só trucidar-te!
Mas, a sorte, me traiu!

CACIQUE

Desgraçado!
E não sabes que chegou
teu dia extremo?

PERI

Não importa!

CACIQUE

Irás morrer!

PERI

Fére logo! Não receio!

Aos aimores

Não vos temo!

Os Aimores tentam lançar-se sobre Peri:
O Cacique novamente os impede

CACIQUE

Oh! detei-vos!
Antes temos de cumprir o ritual sagrado
e, depois, morrerá!
Ordeno:
seja sangrado
só depois do sacro rito!
O guerreiro, que é maldito,

será pasto do banquete
dos nossos velhos pagés.

CECILIA

Por teu Deus, piedade!..
Piedade tem!
Tal não ordena!..
Piedade!

CACIQUE, a Cecilia

Ah!..
Quero eu mesmo eleger-te
a esposa que, da morte, ao sofrimento
lhe dê prazer.

CECILIA

Por Deus, piedade!
Salva-o!
Porque, si for morto Peri —
Aimoré, tu me verás morrer!

PERI, ao Cacique

Ah!...
Desdenha de mim!
Sorri! Sorri!
Mas com supremo valor
saberei morrer!

CACIQUE

Bem sei, que assim,
gozando o amor,
a morte, até,
será gloria e prazer...
será gloria!..
Prazer de amor!
Prazer!

CECILIA

Piedade tem por êle!.

A HORA EXTREMA

(*Pagina 345 da partitura musical*)

No momento em que terminam as dansas

CACIQUE

Cessar o rito!

a CECILIA

Tu, gentil rainha —
(é dentre nós costume)
concéde ao prisioneiro
hora inefavel
de conjugal amor.

E que de amor, teu beijo,
transmita ao guarani
prazer supremo
para o deixar feliz morrer
no doce encanto de sentir-se amado!

Aos Aimorés

Retirai, ordeno!

a PERI e a CECILIA

Emquanto a hora extrema ao fim se [apresta
guardaremos a vós lá na floresta.

CENA IV

DUETO — PERI E CECILIA

"Porque a triste lagrima?"

(*Pagina 349 da partitura musical*)

CECILIA

Meu pai?
Que é do pai querido?

PERI

Ele está salvo,
acalma-te!

CECILIA

O' meu Deus,
dou mil graças a ti, Senhor Deus!

a PERI

Foge agora! Correndo!
De pressa, de pressa,
foge!

PERI

O meu dever ordena-me
que aqui eu fique até a morte.

CECILIA

Foge de pressa, foge!
Esquece o teu valor, Peri...
que a sorte que te espera
é atroz! Cruel vingança
virá ferir-te!
De pressa! Foge! Foge!

PERI

Os dias meus que valem?
Que importa viver?

feliz quero morrer, por ti.!
A minha vida, o meu sofrer.
não valem uma lagrima
dos teus olhos — Ceci! Ceci!
Nem um suspiro mais!
Junto de ti, morrer eu quero,
a teus pés!
Por teu amor!
Por teu amor, ao lado teu,
quero feliz morrer!

CECILIA

Oh! Que dizes?
Por que disseste frase fatal,
funesta?
si em mim
uma esperança ainda resta?

Que hei de salvar-te, ó Peri..

PERI

Por que a triste lagrima,
tranluz nos olhos teus?

CECILIA

Com o sangue meu aplacarei
dos Aimorés o seu rancor.

PERI

O' Ceci!...

CECILIA

Ficarei —
mas foge e vai salvar
o meu progenitor.

PERI

Domina o teu sofrer!

CECILIA

Ah!
Cruel vingança!.

PERI

Não ha ninguem...
Nem Deus será capaz
de me fazer fugir!
Ah!
Foi meu berço a floresta verde ao sol...
sou qual o rio
que vai até o fim do seu destino!

CECILIA

Oh! Peri!
esquece o teu audaz valor...
Foge!... Foge!...

PERI

Si pareço insensato
é inutil insistir —

Ceci — o teu Peri não foge!

CECILIA

Ah!
Si me tens amor.
Por que me falas assim, Peri?
Imploro!
Si meu destino ingrato
me quizer privar salvar-te
em tal momento —
quero morrer comtigo,
sem um suspiro;
sem um lamento.

PERI

Por que a triste lagrima
em teu olhar, transluz, Ceci?

CECILIA

O meu progenitor
entrego a ti!
Vai salvar meu pai,
o meu progenitor!

PERI

Com minha morte salvo
teu caro pae e a ti!

CECILIA

Certo misterio existe aqui...

PERI

Mas não percebeste ainda
que dos teus seria a morte?

CECILIA

Que disseste?

PERI

Que só a mim compete
destroçar o inimigo!

CECILIA

Oh!
jamais!
Si me tens amor...

PERI

Silencio!

CECILIA

Eu te amo, Peri!

PERI

Nem um ai neste sofrer,
neste momento de morrer!

Os Aimorés ao longe

Morte! Morte! Morte!
Esse traidor, do Cacique é maldito!
Seja morto!

VOZES

Devorado!

OUTRAS VOZES

Pelos mais velhos pages!

CECILIA

O' crueis!

a PERI

Estás perdido!...
E, salvar-te é impossivel!
Que fizeste?

PERI

Aqui os Aimorés enfrentarei!

CECILIA, abatida volta-se ao fundo e deixa-se em atitude de prece.

PERI, comsigo mesmo, dolorosamente

Tudo perdido!
. . . . . .
O' doce sonho de amor,
se esvai de mim o ser —
és cinza, és pó és dor!

Ceci adeus!...

Verde campo florido, ao sol da minha taba...
adeus!

Nas flores, recolhei
o ultimo gemer
dos labios meus!

CECILIA

O' Deus ampara
ao que morre de amor!

PERI

. . . meus campos,
vales em flor
de minha taba. . .
adeus! . .

que a minha vida
foge e vai,
como um rio, ao seu fim!
Do nobre pai, este arco,
partido será por mim!

Parte o arco

CECILIA

O' Deus, que bem vês:
na hora cruenta,
o horror da tormenta,
concede aplacar
a magua que todo o meu ser faz desfeito,
a dor que este peito
me vem lacerar!

PERI

Anhánga me inspira,
me torna mais forte,
em mim sinto a morte
que não sei temer.
De frente a encáro
e até desafio,
desdenho, sorrio,
que forte é meu ser!

CENA V

INVOCAÇÃO

"Tupan dos Aimorés"

(Pagina 373 da partitura musical)

O Cacique seguido de toda tribu dos Aimorés

AIMORÉS

Morte!

CACIQUE

Cesse o odio!
Seja o rito obedecido!

VOZES

Seja morto e devorado!

CACIQUE

Oh!
Só por meu braço deve cair ferido!

Antes ao sól voltados,
Tupan dos Aimorés,
o Guarani, ó Tupan,
nesta prece te oferecemos.

Tupan dos Aimorés,
a nós protege, ó Deus,
a tribu ati fiel
se prostra aos olhos teus!

AIMORÉS

Tupan dos Aimorés!

* Lê-se, no original, "ao solo prostrados." Os indios brasileiros, no entanto, não têm por habito ajoelhar-se em suas cerimonias religiosas. Em geral invocam a *Coaraci* — o sól — o que sugeriu a tradução acima.

CACIQUE

Oh! Desce do teu trono,
Tupan, do ceu potente —
que lá no sol resplendes,
protege a tua gente.

VOZES

Tupan dos Aimorés,
a nós protege, ó Deus!
A tribu a ti fiel
se prostra aos olhos teus!

VOZES

Tupan dos Aimorés,

OUTRAS VOZES

Só dos Aimorés!

CECILIA

Oh! Ceus!
O' grande Deus do ceu!

PERI

Grande Tupan do ceu!

CACIQUE

Do nosso imenso amor,
o fogo abrasador —

VOZES

Recebe, ó Deus!

CACIQUE

E deste guarani
o sangue é teu, Tupan!

VOZES

Recebe, ó Deus!

CACIQUE

O prisioneiro é teu!

VOZES

Recebe, ó Deus!

CACIQUE

Seu ultimo suspiro.

VOZES

Recebe, ó Deus!

CACIQUE

Seu ultimo desejo
é teu, Tupan!

VOZES

Recebe, ó Deus!

CACIQUE

Seu ultimo querer!

VOZES

Recebe, ó Deus!

CACIQUE

Seu suspiro final —
é teu, ó Tupan!

VOZES

Recebe, ó Deus!

PERI

O' ceus, irei morrer
feliz de morrer por éla.
mas... inutilmente...

VOZES

Tupan! Tupan!

CACIQUE

Recebe o guarani!

VOZES

Tupan dos Aimorés!
Tupan dos Aimorés!

CENA FINAL

(*Pagina* 389 *da partitura musical*)

Ouvem-se, juntamente, uma trompa e varias descargas de fuzil

CACIQUE

Surpresa?
Surpresa?

VOZES

E' a cilada!
E' a cilada!

D. ANTONIO seguido de alguns portuguêses aparece ao fundo "pelo praticavel". Os aimorés dão uma descarga de flécha. Respondem os portugueses com outra de fuzil. O CACIQUE ferido, vacila, cai e é levado pelos seus.

CECILIA

Oh! Esperança!
Ah!...

VOZES

As armas!
As armas!

QUARTO ATO

terraneos do solar, aclarados por um archote fixo a uma pilastra

ndo, com uma escada para os apartamentos. A' direita, a rustica que comunica a outros subterraneos. A' es- uma outra menor. A um canto, empilhados, barris de polvora.

CÔRO, CENA E CONJURA

"Nesta hora suprema"

(*Pagina 395 da partitura musical*).

CENA I

RUI, ALONSO, AVENTUREIROS

AVENTUREIROS

Por que não chega?

ALONSO

E' bom aqui ficar a espéra.
Só ele nos pode salvar
da sorte má que nos arrasta

AVENTUREIROS

Que bem a tempo ele nos volte

RUI

De pronto! De pressa!
Ligeiro, bem presto —
mais que uma flécha,
uma aguia real!..

O conheceis e basta!

ALONSO

Do fidalgo, por certo,
nada temer devemos;
pouca gente lhe resta,
contra nós não poderá vir

(Gonzales assoma á porta do meio)

ALONSO

A' morte nos condenava...

RUI

Pois deverá morrer!

TODOS

Gonzales!

GONZALES

Vim, a todos vós, libertar..

GONZALES a Alonso

Que novas tens?

ALONSO

Foi Alvaro ferido!...

GONZALES

Ja sei.

ALONSO

Tentar mais um conflito
jamais pode o Senhor...

GONZALES

Pois bem!...
Cecilia?

ALONSO

Incolume!
Aqui está.

GONZALES

E Peri?

ALONSO

Seu tutelar demonio
da morte o salvou..

GONZALES

Sim...
talves em breve, o infame
sob os meus pés verei morrer.

Voltando-se aos que o circundam

Atendei!
Vós todos! —
Após grande surpresa,
do imprevisto assalto,
vólta o indio mais féro
e vingança jura —
por todos os seus numes —
o exterminio dos brancos.
Oh!
Em vós a esperança findara
si eu não fosse alem ter com os Aimorés...
e, com eles, não me tivesse ajustado!..

RUI, ALONSO

E queres mais?...

GONZALES

. . . estas portas descerrem -se
e vivo ou morto.
o senhor do solar. . .
seja aos indios entregue,

AVENTUREIROS

Tal proposta. . . é infame!

GONZALES

E que?
Exitais?
Preferis, acaso,
pelo senhor morrer?
Pois si vencido fosse o inimigo
nos condenava á morte
sob o alfange!

RUI, ALONSO, AVENTUREIROS

A ti, presos estamos
pela mesma sorte!
Ordena e cumpriremos!

GONZALES

Eu, eu somente,
quero salvar Cecilia,
ao amor meu. . .
e, a diléta, possuir,
somente eu!

Nesta hora de transe mais forte
no meu peito o amor se irradia,
Dos perigos desdenho, da morte,
pela Flor de beleza sem par. . .
Si por sorte adversa perdi-a
ao ardor do desejo fremente,
nem o Inferno nem Deus, novamente
de mim podem, agora, arrancar!

ALONSO, AVENTUREIROS

Vamos bem nos armar.
com denodo e furor,
sem ter pena, nem dó,
sem mais leve temor
e o fidalgo opressor,
combater, dominar,

GONZALES

e o infame Peri,
vamos logo abater —
quero vel-o a meus pés,
morrer! Morrer!

VOZES

E o ultrage cruel.
vingar!
E o fidalgo opressor
junto a nós cairá

GONZALES

O infame
seja morto sem dó!

RUI, ALONSO, AVENTUREIROS

E o ultrage cruel
bem vingado será.

GONZALES

De coragem darei o exemplo —
conto convosco!

TODOS

Pois, confia!

GONZALES

Sim!
O ultrage cruel,
bem vingado será.

VOZES

Morte ao Senhor!

OUTRAS VOZES

Morte ao Senhor!

O BATISMO

"A funda torrente"

(*Pagina 413 da partitura musical*).

CENA II

D. ANTONIO, surgindo á porta secreta

O' traidores!
A covarde trama já sei!
Mas presos, aqui, vos tenho!
À todos!

a Pedro que o segue

Fechai a porta e deixai-me!
Eu só, eu só, basto a punir os impios.

CENA III

PERI, entrando pela porta do meio

Senhor!

D. ANTONIO

Peri!
Escapo do veneno?
És tu?

PERI

Busquei nas selvas
a milagrosa herva
que so eu bem conheço...
E, salvei a vida!

D. ANTONIO

Vê se podes fugir...

PERI

Fugir?

D. ANTONIO

Em breve irá
tudo isto por terra!
Aos teus regressa,
feliz, meu amigo.
A nós uma esperança somente:
a valorosa morte.

PERI

E a minha astucia?

D. ANTONIO

Que vale?

PERI

Só um de vós salvar eu posso...
A funda torrente
que a casa contorna
vai ter esta porta.

D. ANTONIO

Bem sei,
mas que pensas?

PERI

Vencer o abismo...

D. ANTONIO

Idéa inutil.

PERI

Mas...
inspira-me um nume,
e conto vencer.

D. ANTONIO

Que fórma?

PERI

Uma ponte lancei sobre o abismo.
de um lado a outro das margens.

D. ANTONIO

E depois?

PERI

Depois, sobre a ponte
com algum de vos, fugir!

D. ANTONIO

Impossivel!

PERI

A outro que não eu!

D. ANTONIO

Parte, pois, vai, foge!
Adeus!

PERI

Meu senhor...

D. ANTONIO

Que pedes?

PERI

A graça suprema:

D. ANTONIO

Pois fala!

PERI

Concede que a Ceci eu salve.

D. ANTONIO

Cecilia?

PERI

Só a éla salvar desejo

D. ANTONIO

O' meu Deus...

PERI

Nem penso em mim!..
Senhor, esta graça
ou eu morrerei, Senhor!

D. ANTONIO

Ah!
Peri, bem posso conceder....
Conceder só a ti —
mas o Céu não quer!
De Ceci, o Deus não quer!..

PERI

Pois desejo salvar Ceci...

D. ANTONIO

Porque Tupan é o deus que adoras...
De um Deus, um só que é sacrosanto
é o nosso amor!

PERI

Entendo!
Porem que impórta a mim?
Só isso impéde?
Pois o Deus dos guaranis rénégo.
e imploro a tua fé, Senhor!

ajoelha-se

Prostrado, assim implóro!

D. ANTONIO

O' Deus, Senhor Deus,
que tudo podes e vês —
concéde a luz da vida
aos herois teus!

Pela trindade santa
peço ao Deus etérno:
Peri — eu te batiso,
és de mim fratérno.

apresentando a cruzeta da espada

E jura, aqui, sobre esta cruz
que fiel serás, para sempre,
ao Deus que te convérte,
á sua bemdita fé.

PERI

Por esta cruz eu juro!
Juro!
Juro serei fiel
ao Deus que Ceci adora!..

CENA E TERCETO FINAL

"Pai, jurei viver e morrer contigo"

(Pagina 429 da partitura musical).

CENA IV

(No interior)

Meu pai! Meu pai!

CECILIA, entra agitada lançando-se nos braços de D. Antonio

Meu pai!

D. ANTONIO

Minha Filha!

CECILIA

Juntos á hora suprema...

D. ANTONIO

Mas Deus que é bom, quer salvar-te.

CECILIA

Irei aos Céus, entre os anjos

D. ANTONIO

Atende!

CECILIA

Dos Aimorés se apresta
com furor a tribu...
E mais:
do vil traidor a raiva
ameaçando a todos!

D. ANTONIO

Ouve:
resplandeceu a luz sobre Peri...
a nossa fé.
E o Deus que adóra é o teu
e, na terra — o Deus és tu!

CECILIA, com alegria

Verdade?
E' certo?

D. ANTONIO

Cecilia eu te confio a êle...

CECILIA

Depois?

D. ANTONIO

Dos meus parentes,
vai levar-te ao nobre solar...

CECILIA

Não quero!
Separar-me de ti?
Jamais irei!
Jamais! Jurei...
Pai, jurei
viver e morrer comtigo!

Jurei, ó pai viver comtigo
e ao lado teu
hei de morrer!
Impossivel, meu pai,
a sós deixar-te...
á mesma campa irá a filha
e o seu progenitor!

Jurei, querido Pai!

PERI, suplice

Ceci, vem!

D. ANTONIO

Ah! Filha diléta!
Quero livrar-te do suplicio
e aguardar, impavido,
o fim do meu destino!

Vive e pensa em mim
com amor prediléto!.
Do teu filial aféto,
no peito, guarda a flor

CECILIA

Jurei viver comtigo,
contigo hei de morrer.

PERI

... senhora... atenda...
a voz do seu genitor...

D. ANTONIO

Não!
Minha filha:
quero salvar-te...
ao suplicio, minha filha,
e, aguardar, meu destino final!

PERI

Minha senhora,
atenda á voz...

(ouvem-se internamente)

VOZES

Morte! Morte!
Morte ao opressor!

CECILIA

Nobremente a morte aqui espero!

PERI

Minha senhora, atenda!

D. ANTONIO

Por Deus! Piedade tem!
Por meu amor! Foge!
Peço-te!

CECILIA

Ao lado teu cairei!

D. ANTONIO, a Peri e aCecilia

Oh!
Deixai-me a sós! De vez!
Eu ordeno!

PERI, a Cecilia

Partir!...

CECILIA

O' Deus, piedade de mim...
esvai-se a fôrça...

com voz tenue

ampara-me!..
Eu morro!

D. ANTONIO

Adeus!
Adeus!

PERI

Vamos!

D. Antonio, beija-a, carinhosamente e deita-a nos braços de Peri

VOZES

Morte! Morte!

PERI, sustentando Cecilia a conduz á porta de saida

Adeus!

CECILIA

Meu pai!.. Adeus!

Gonzales, Rui e Alonso, á frente dos aventureiros, arrombam a porta á direita e irrompem na cena, no momento em que Peri foge com Cecilia

GONZALES

Alto!
O'lá!..

D. ANTONIO

Ja é tarde!

GONZALES

Que odio!

aos seus

Matai! Matai!

D. ANTONIO

Um só de vós daqui não sai!
Um só!
Irei morrer —
mas vós tambem comigo!

TODOS

Como?

D. ANTONIO, que arranca, da pilastra o archote, grita-lhes:

Vêde traidores!

E pega fogo aos barris de polvora que se acham empilhados ao canto do subterraneo.

Uma detonação pavorosa e a cena precipita-se. Vê-se o campo dos aimorés e ao alto de uma colina, Cecilia que, estarrecida, ante a visão da carastrophe, cai de joelhos. Peri aponta-lhe o ceu.

CAI O PANO

FIM DO 4.º E ULTIMO ATO

de

"O GUARANI"

de

A. CARLOS GOMES

na versão brasileira

de

C. PAULA BARROS

Carlos Marinho de Paula Barros (1892-1955) foi professor de História do Instituto La-Fayette, colégio que se dividia em quatro departamentos, sendo um na praia de Botafogo e três na Tijuca, no Rio de Janeiro. Seu diretor geral e fundador, professor La-Fayette Côrtes, lendo a tradução para o português do libreto de *Il Guarany*, que foi feito em dois anos de árduo trabalho, afirmou em carta:

"É um magnífico poema que se recomenda ainda por nos dar oportunidade de verificar quanto se presta o nosso idioma para o canto. Ouvir em nossa própria língua 'Il Guarany', obra prima de Carlos Gomes, o nosso maior artista da música, constitui o maior prazer espiritual para os brasileiros.

Tanto basta para justificar o meu desejo de patrocinar, em nome do Instituto La-Fayette, uma audição dos principais trechos do seu poema, cantados por alguns dos nossos melhores artistas, podendo o coro feminino ser feito por alunas selecionadas dos cursos de artes do nosso departamento feminino. [...] Aqui deixo, pois, os mais entusiásticos parabéns pela sua bela produção literária."[123]

Então, criou-se a comissão de honra que organizou a primeira audição em forma de concerto, de trechos da ópera, no Teatro Municipal, na noite de sete de junho de 1935. Gastão Penalva (1887-1944)[124] escreveu sobre a estreia no Municipal:

[...] "Um sucesso inaudito. Quatro mil espectadores na vasta sala iluminada e quente, Francisco Braga na regência da orquestra, com aquela batuta insigne que o faz o mais respeitado dos nossos músicos. Num momento, o Conde Afonso Celso, o derradeiro fidalgo patrício, surgiu em cena aberta para traçar elogio do poema. Este consistia em lindos versos traduzidos por Carlos Paula Barros do libreto de Scalvini. O inspirado cantor paraense, o mais brasileiro dos poetas modernos [...]".

Vê-se que o trabalho hercúleo de Paula Barros foi muito festejado e comemorado pela intelectualidade da época. Dois anos mais tarde, o governo

[123] Informações constantes do site do Instituto Paula Barros, in: www.paulabarros.com.br
[124] Sebastião Fernandes de Souza, conhecido pelo pseudônimo artístico de Gastão Penalva, foi um militar e escritor brasileiro. Escreveu romances, peças de teatro, poesias e obras históricas.

Vargas patrocinaria a audição da ópera completa, em português, utilizando a mesma tradução, como já vimos.

Todavia, nem tudo foram flores para o tradutor, o professor Paula Barros. Em 1944, uma carta da filha de Carlos Gomes, Ítala Gomes Vaz de Carvalho, publicada no Jornal O Globo, endereçada ao seu diretor, o jornalista Roberto Marinho, criticava a versão de Paula Barros, afirmando que ele não podia ter modificado a ópera da forma que o fez e que foi um desastre o trabalho do poeta. Ítala impediu várias apresentações da ópera em português, alegando que gostaria de preparar um *Guarany* maravilhoso, sem modificações em nenhuma nota de música, para o próximo ano.

Ora, analisando a tradução de Paula Barros, constatamos que ele não modificou em nada a ópera – em nenhuma nota de música – e, além disso, realizou uma excelente tradução que respeita a partitura e faz com que cada sílaba coincida com uma nota, conforme ele mesmo afirma no prefácio de seu trabalho.

Paula Barros respondeu às críticas num longo artigo escrito para o mesmo jornal, afirmando que foi convidado na ocasião, pelo Ministro Gustavo Capanema, a traduzir a dita ópera e que essa atitude de Dona Ítala estava atrapalhando, inclusive, a apresentação da ópera *O Escravo (Lo Schiavo)*, que a crítica julgou superior à tradução de *O Guarani*. Além disso, o poeta colocou à disposição da imprensa todos os seus documentos e arquivos, inclusive um volume de *"A vida de Carlos Gomes"*, obra na qual se podia ler a seguinte dedicatória: *"Ao ilustre poeta Dr. Paula Barros, tradutor de libretos de 'Guarani' e 'Lo Schiavo' de meu pai, para o idioma português. Muito grata homenagem de Ítala Gomes de Carvalho."*[125]

Com efeito, não foi possível à imprensa, na época, entender porque a filha de Carlos Gomes estava tomando atitudes tão contraditórias. Entretanto, essa é a história que envolve a primeira tradução para o português da ópera *Il Guarany*, de Antônio Carlos Gomes, feita para ser cantada. E o trabalho do poeta Paula Barros atingiu plenamente seus objetivos.

[125] Informações extraídas de www.paulabarros.com.br

Considerações finais

A ópera *Il Guarany* constitui-se um riquíssimo material para pesquisa, não somente pela fascinante história que a envolve, mas, sobretudo, pelo seu valor musical enquanto obra que pertence à produção daquele que foi o mais importante compositor brasileiro do século XIX. Por isso mesmo, quando pesquisamos sobre a obra de Carlos Gomes e descobrimos a quantidade incrível de material bibliográfico produzido sobre ele, causou-nos espanto que sua música seja ainda tão desconhecida dos brasileiros. Afinal, com exceção da famosíssima modinha "*Quem sabe?*" e da não menos famosa protofonia do *Guarani*, imortalizada pelo programa de rádio *A Hora do Brasil*, cremos que a enorme produção de Gomes seja quase completamente desconhecida do público; mesmo daquele público acostumado a frequentar as salas de concerto.

A bibliografia sobre Carlos Gomes é tão vasta quanto diversa, várias são laudatórias e recheadas de um ufanismo extremo, outras são técnicas demais para ser compreendidas pelo público em geral, ficando assim restritas aos especialistas em ópera, críticos, músicos e musicólogos. Outras, ainda, são uma mistura de tudo isso, causando certa confusão no leitor não acostumado ao assunto. Bem poucas atêm-se a uma análise que faça a ligação entre a música e o momento histórico, contribuindo assim para a história da cultura brasileira.

Àqueles ufanistas extremados, que tendem a ver em Carlos Gomes o homem que almejou, sobretudo, exaltar a grandeza de sua pátria, poderíamos facilmente decepcionar, mostrando-lhes a carta que o maestro enviou do Rio de Janeiro a Carlo D´Ormeville, que estava em Milão, datada de seis de outubro de 1870:

"Não tenho palavras para contar-te as ovações que recebi tanto na capital quanto na minha cidade natal... perderam a cabeça!... [...] O Imperador quer, de qualquer modo, ouvir 'O Guarani' no teatro, e por isso estão já ensaiando a ópera para ir à cena dia dois de dezembro, dia de seu aniversário, portanto, dia de grande gala. [...] Os artista não são nem a Sass nem o Villani, mas Gasc, Lelmi, Marziali, Orlandini, Ordinas. E o corpo de baile? Quatro rãs a pular no lugar de bailarinas! Os figurantes são todos soldados de um regimento

de um quartel do Rio!!! Será mesmo uma festa digna de risos, mas eu... penso no dinheiro, o resto é por conta de quem se diverte!"[126]

O *"povero selvagetto"*, que sentiu-se discriminado ao chegar à Itália e ressentia-se por ser chamado assim nos meios milaneses, quando alcançou o sucesso e o reconhecimento, não tardou em ridicularizar os seus compatriotas.

E, nessa mesma carta, ao falar dos passeios do Imperador D. Pedro II pela Europa, Gomes diz:

"Ele se encontrará dia 30 em Florença, e depois partirá para a França, e depois Portugal, e depois... depois irá relatar tudo o que viu aos aimorés do Brasil." [127]

Com efeito, deixando de lado o ufanismo, vemos um homem comum, com as virtudes e defeitos dos demais, todavia, dotado de talento extraordinário e de uma tenacidade que o ajudou a vencer.

Já vimos que *Il Guarany*, mesmo não tendo sido apresentada em Paris, numa época em que isso era realmente importante, teve enorme repercussão. Londres, Viena, Estocolmo, Bruxelas, Barcelona, Varsóvia, São Petersburgo, Moscou, Nice, Nova Iorque, Santiago do Chile, Buenos Aires e Havana a encenaram nos anos subsequentes à sua estreia. Na Itália, logo se transformou na ópera de maior sucesso popular de seu tempo, a julgar pela frequência com que era apresentada, pelo número de récitas em cada teatro e pelos elencos de boa qualidade e conceito que a cantavam e regiam. Em 1871, volta ao Scala já com a célebre sinfonia introdutória, vai a Florença e a Roma. Em 1872, está em Gênova, Ferrara, Trieste, Treviso, Turim, Palermo e Catânia. Em 1873, vai a *Reggio nell´Emilia*, volta a Ferrara e a Gênova. Em 1875, volta a Milão para récitas no Teatro Carcano.

Portanto, *Il Guarany* acabou marcando uma época. Tendo precedido em quase dois anos a *Aida*, de Verdi, assinalou no teatro lírico italiano aquele movimento de renovação que, de maneira meio confusa, era almejada pelos *scapigliati*. E o assunto que serviu de tema para essa ópera foi o romance

[126] GÓES. op. cit., pág. 137.
[127] Idem.

indianista: *O Guarani*, de José de Alencar. Assim, vemos como o indianismo, assunto recorrente da literatura brasileira no século XIX, influenciou a ópera lírica italiana num período crucial de sua história. Enquanto os alunos do Conservatório de Milão voltavam-se para os modelos internacionais da música europeia, procurando imitar a complexidade das óperas alemãs de Richard Wagner, Carlos Gomes, que também gostava de inovações, não temia voltar aos velhos modelos do Verdi da primeira fase quando achava necessário. Afinal, para Gomes, vencer na Itália já era triunfar na Europa, como ele almejava. Além disso, Gomes sabia muito bem tratar as antigas formas italianas como uma língua viva. Seu talento, somado ao exotismo que a literatura indianista brasileira oferecia fizeram com que *Il Guarany* triunfasse na Itália.

Durante a longa pesquisa que fizemos para a elaboração deste trabalho, constatamos que a pesquisa sobre a ópera lírica no Brasil tem se desenvolvido bastante nos últimos anos. Várias são as dissertações de mestrado e teses de doutorado escritas sobre a ópera e, inclusive sobre Carlos Gomes, num período recente. Entretanto, poucos ainda são os trabalhos multidisciplinares, aqueles que abordam as teorias e histórias da música e as relacionam com a literatura nacional. Com efeito, percebemos que a relação entre os literatos e os compositores é estreita tanto na Itália quanto no Brasil, e esse tema tem, ainda, muito que ser explorado. E quando analisamos a história da ópera lírica, inclusive na França, cuja literatura influenciou tanto escritores brasileiros quanto italianos, percebemos que os grandes temas que inspiraram os compositores e deram origem às mais belas produções do teatro lírico, vieram da grande literatura. Esperamos que este trabalho seja uma contribuição para aqueles que pesquisam as relações multidisciplinares que envolvem a ópera lírica e a literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Pequena História da Música. Editora Itatiaia Ltda, Belo Horizonte, 1987.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. 150 Anos de Música No Brasil (1800-1950). Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1ª edição, 1956.

BOSI, Alfredo. História concisa da Literatura Brasileira. Cultrix, São Paulo, 1990.

CÂNDIDO, Antônio. e CASTELLO, J. Aderaldo. Presença da Literatura Brasileira: das origens ao Realismo, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1988.

CARVALHO, Ítala Gomes Vaz de. A vida de Carlos Gomes. Editora A Noite S/A, 1936.

DIAS, José. Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX. Fundação Nacional de Artes – Funarte, Rio de Janeiro, 2012.

FABBRI, Paolo. Metro e canto nell´opera italiana. EDT, Torino, 2007.

FREITAS SILVA, Olga Sofia. *Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes: A História de uma Ópera Nacional. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

GIRON, Luís Antônio. Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, - Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S/A, 2004.

GÓES, Marcus. Carlos Gomes: A Forla Indômita. SECULT, Pará, 1996.

GÓES, Marcus. Carlos Gomes – documentos comentados. Algol Editora, São Paulo, 2008.

GROUT, Donald Jay. História da Música Ocidental. Gradiva Publicações Ltda, Lisboa, 1988.

MAMMÌ, Lorenzo. Carlos Gomes. Publifolha, São Paulo, 2001.

MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 5ª edição, 2000.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. Muito além do melodramma: Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes. Editora Unesp, São Paulo, 2006.

PAULA BARROS, Carlos Marinho de. O Guarani de Antônio Carlos Gomes: versão e adaptação brasileiras do libreto de Antonio Scalvini. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1937.

PLANELLI, Antonio. Dell´opera in musica. Discanto Edizioni, Fiesole, 1981.

SODRÉ, Nelson Werneck. História da Literatura Brasileira. Graphia Editorial, Rio de Janeiro, 2002.

VETRO, Gaspare nello. Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani. Nuove Edizioni, Milano, 1977.

ZOPPELLI, Luca. L´opera come racconto: Modi narrativi nel teatro musicale dell´Ottocento. Marsilio Editore, Venezia, 1994.

Partitura:

GOMES, Antônio Carlos. *Il Guarany*. Ricordi Brasileira, Rio de Janeiro, 1986.