

PERGUNTA SEM RESPOSTA
(A propósito do sesquicentenário de Carlos Gomes)

Odilon Nogueira de Matos

Há cinqüenta anos, em 1936, comemorou-se o centenário de Carlos Gomes. Um vasto e ambicioso programa foi elaborado pela sua cidade natal para celebrar o transcurso da efeméride. Tão vasto e ambicioso que não pôde ser realizado senão talvez em menos de um terço do que fora programado. Atividades de ordem cívica e cultural alternaram-se com realizações artísticas, quase todas muito aquém do que merecia o homenageado. Tivemos oportunidade, embora ainda bastante jovem, de acompanhar de perto o que então se fez. Em quase todo o país a ocorrência de seu centenário mereceu comemorações, naturalmente, como é inevitável, de valor muito desigual. As temporadas líricas oficiais, que naquele ano se realizaram no Rio de Janeiro e em São Paulo, incluíram as suas duas óperas mais conhecidas, **O Guarani** e **O Escravo**, contando ambas com elenco de primeira qualidade, no qual figuravam algumas das maiores figuras da cena lírica internacional da época: Bidu Sayão, Georges Thill, Armando Borgioli, Giacomo Vaghi, Duilio Baronti, Gina Cigna, Amadeu Marcato, Maria de Sá Earp, sob a grande direção de Umberto Berretoni. Certamente, foi o ponto alto das comemorações centenárias. Mas, houve mais: a Empresa dos Correios lançou uma belíssima série de selos comemorativos, que os filatelistas muito estimam e a **Revista Brasileira de Música** dedicou ao nosso compositor um volume especial, com cerca de quinhentas páginas, contendo subsídios preciosos para o estudo da vida e da obra de Carlos Gomes.

Jovem estudante universitário de apenas vinte anos, mas já metido nas lides da imprensa, publicamos em jornal de São Paulo pequena nota apresentando como que um balanço do que fora realizado, especialmente em Campinas, terminando por dizer que nossa esperança estava em que o transcurso do centenário de Carlos Gomes servisse quando nada para conscientizar os brasileiros acerca do interesse, não só da vida, mas principalmente da obra do grande campineiro. Pois bem: cinqüenta anos depois, neste ano de seu sesquicentenário, poderíamos reproduzir, com pequenas modificações, nosso artiguete de 1936, pois muito do que então reclamávamos continua ainda válido. É certo que neste meio século apareceram diversos livros sobre o nosso maestro, mas, todos eles pouco adiantam ao melhor conhecimento de sua obra, que continua praticamente desconhecida, tirante poucos excertos de suas óperas, repetidos enfadadamente nas comemorações que todos os anos se fazem. Carlos Gomes

continua à espera de um livro que se preocupe não tanto com traços íntimos — às vezes pitorescos, outras vezes patéticos — de sua personalidade, mas que analise sua obra para que possamos dela ajuizá-la com maior segurança. É certo que na citada *Revista Brasileira de Música* há análises muito bem feitas de suas oito óperas e mais o oratório *Colombo*, assinadas por musicólogos de real valor. Mas, talvez sejam eruditas demais para o leitor que não conheça música e, além do mais, quem hoje pode dispor desse precioso volume de 1936 ?

*

Nascido em Campinas a 11 de julho de 1836, filho de modesto músico de província, em cuja banda de música, já em tenra idade auxiliava, despertando a atenção de seus conterrâneos e visitantes de sua cidade, representa Carlos Gomes o primeiro exemplo de um valor artístico americano a projetar-se no cenário mundial, ombreando-se numa certa época com as maiores figuras da escola melodramática italiana, começando mesmo por onde muitos acabavam.

É certo que o meio acanhado de sua cidade e da própria província jamais lhe proporcionaria oportunidade de elevar-se acima de simples compositor de canções ou de “mestre de música”, tal como seu pai. Eis porque parece-nos decisiva para a sua carreira a resolução que tomou, quando em São Paulo, estimulado por amigos da Faculdade de Direito, de seguir para a Corte, onde contava obter as boas graças do Imperador. D. Pedro II havia estado em Campinas, pela primeira vez, em 1846, quando Carlos Gomes tinha apenas dez anos e lembrou-se dele tocando triângulo (“ferrinho”, como então se dizia) na banda do pai. Não foi difícil nem a D. Pedro II e nem a Francisco Manuel da Silva, então diretor do Conservatório Musical do Rio de Janeiro, pressentir-lhe o talento e as vantagens que poderia obter de uma permanência na Europa.

Por outro lado, é significativo lembrar que o jovem campineiro levava já excelente embasamento nos domínios da música e da composição, pois doutra maneira não teria, logo que chegou à Corte, composto e feito encenar com relativo êxito suas duas primeiras óperas — *A Noite do Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863), que podem ser consideradas tentativas primeiras da criação operística no Brasil, fundadas ambas em textos brasileiros, o primeiro de Fernandes dos Reis (extraído de um poema de Castilho) e o segundo de Salvador de Mendonça.

Quando Carlos Gomes surge no cenário musical brasileiro, no início da década de '60, do século passado, tinha já o Rio de Janeiro, onde ele passou a viver, uma tradição lírica que vinha dos últimos anos do Vice-Reino, mas que se acentuou a partir de 1808, quando a Corte portuguesa se instalou na capital brasileira. É conhecida a vocação dos Braganças

para a música, a começar pelo fundador da dinastia, D. João IV, um dos muitos exemplos de monarcas-compositores de pontilham a história da música. De fato, os Braganças que não fizeram música interessaram-se por ela, o que explica que Lisboa tenha se tornado a partir do século XVIII um dos maiores centros musicais da Europa. D. João VI quis fazer tarefa semelhante no Rio de Janeiro, embora naturalmente em proporção menor, pois as condições de nosso país eram, sob este aspecto, bem precárias. Mas a música esteve sempre presente nas suas cogitações, como o prova, entre outras coisas, o contrato para a Corte de São Cristóvão de dois grandes compositores, o português Marcos Portugal e o austríaco Segismund Neukomn, este, em grande parte, responsável pela formação musical de nosso primeiro imperador, o qual, como é sabido, deixou numerosas composições sacras e seculares.

Mas, a tendência mais acentuada da época era para o lírico, como o demonstram as “temporadas” que se realizavam com grande frequência. O período da Regência, curiosamente, representa uma estagnação desse movimento, talvez pela falta de uma Corte que prestigiasse as iniciativas e estimulasse as realizações. Tanto é certo que, a partir de 1844, retoma o Rio a sua tradição lírica, que vem até os nossos dias. Basta dizer que naquele ano (1844) foram realizados 74 espetáculos líricos; só a **Norma**, de Bellini, que era a grande novidade da temporada, foi encenada vinte vezes. Os vinte anos que se seguiram a essa “saison” marcam um dos pontos mais altos das atividades operísticas da capital do Império, nos quais 165 óperas diferentes foram encenadas. Óperas italianas alternavam-se com as do repertório francês e vez ou outra até do alemão. O repertório italiano, obviamente, tinha a supremacia. É preciso não esquecer que a esposa de D. Pedro II, Dona Teresa Cristina, era napolitana e, como tal, tinha especial predileção pela ópera, ela própria gostando de cantar, segundo o depoimento de alguns viajantes estrangeiros que visitaram a Corte de São Cristóvão naquela época.

É este o ambiente que o nosso Carlos Gomes vai encontrar na Capital do Império, estimulante sob todos os aspectos para quem, como ele, tinha acentuada vocação para a música lírica. Encontrou, pois, condições favoráveis para suas duas primeiras óperas.

Dada a sua tendência para o lírico, nenhum ambiente, de fato, lhe seria mais propício do que a Itália, para onde seguiu em 1864 e onde viveu o restante de sua vida, com poucas e curtas visitas ao Brasil. A ópera absorvera na Península todas as outras formas musicais. Se a época romântica de Donizetti ou Bellini, ou a dos compositores “buffos” do século XVIII, já havia sido superada, encontrava-se a Itália sob o fascínio das obras melodramáticas de Verdi. Os maiores sucessos do grande compositor já se haviam firmado com **Rigoletto**, **O Trovador**, **Traviata** e **A Força do Destino**, e preparava-se, então, para o grande triunfo de **Aída**, composta a

pedido do quediua do Egipto para as festas da inauguração do Canal de Suez e estreada no Cairo, em 1871. Nesse ambiente operístico, Carlos Gomes ia sentir-se bem à vontade, embora com os naturais percalços para um jovem estrangeiro, sem fortuna e sem tradição de família, oriundo de país ainda desconhecido. Mas, graças ao auxílio e dedicação de Lauro Rossi, então diretor do famoso Conservatório de Milão, mas sobretudo graças aos seus próprios esforços, conseguiu impor-se ao respeito e admiração não só dos responsáveis pela vida artística de Milão, mas de toda a população daquela importante cidade, verdadeira capital musical da Itália. Duas revistas que compôs praticamente como exercício do Conservatório — **Se sa minga** e **Nella luna** — alcançaram bom êxito, com algumas de suas melodias facilmente assimiladas mesmo pela gente do povo.

Andava à procura de assunto para a sua ópera de estréia, quando, por um acaso feliz, caiu-lhe às mãos uma tradução italiana de **O Guarani**, o célebre romance de Alencar. Tudo, no **Guarani**, lhe pareceu adequado a uma ópera: amor, intriga, traição, cenas descritivas de grande efeito, um certo sentido épico e heróico. Encomendou o libreto a um certo Antonio Scalvini, que se apressou em explicar que o seu drama “fu tratto dello stupendo romanzo dello stesso titolo dal celebre scrittore brasiliano José de Alencar”, julgando-se, ainda, no dever de informar ao público italiano o significado dos nomes **guarani** e **aimoré**, que apareciam com frequência no drama: “sono quelli di due fra le tante tribù indigene che occupavano le varie parte del territorio brasiliano prima che i portoghese vi approdassero per introdurvi la civilizzazione europea”. Seus poucos conhecimentos da história brasileira levaram-no a ver em D. Antônio Mariz “uno dei primi che governarono il paese in nome del Re di Portogallo”. No libreto, a sinistra figura de Loredano, do romance, foi substituída. Não seria de bom tom apresentar ao público italiano uma ópera na qual o único personagem a desempenhar um papel execrável fosse um italiano... Libretista e compositor, de pleno acordo, transformaram-no em Gonzalez, “aventureiro espanhol”...

Há, no **Guarani**, reflexos de todo o convencionalismo da ópera italiana do século XIX, não lhe faltando o clássico bailado, aliás de gosto muito duvidoso, mas imprescindível numa ópera que explorasse temas exóticos. E os temas exóticos estavam em moda na ópera, não apenas na italiana, mas também na francesa. Como antes, estiveram em moda na literatura. Meyerbee triunfara com **A Africana** e Bizet com **Os Pescadores de pérolas**, nas quais aparecem nativos de Madagascar e da Ilha de Ceilão, respectivamente. O elenco iria longe: **O Rei de Lahore**, **Lakme**, **A Pérola do Brasil** e tantos outros. O próprio Verdi poria uma dança de escravos núbios em **Aída** e o russo Borodin colocaria uma cena de sua única e grande ópera, **Príncipe Igor**, entre os polovtsi para ter oportunidade de apresentar um bailado selvagem característico daquelas hordas do sul da Rússia.

Carlos Gomes iria, pois, sentir-se bem à vontade colocando indígenas brasileiros em sua ópera. Tudo isso, e mais aqueles predicados do romance de Alencar a que já nos referimos, justificam o êxito da ópera. Embora houvesse composto na Itália mais cinco óperas, algumas bem superiores ao **Guarani**, Carlos Gomes ficou sendo, o consenso popular, simplesmente o autor do **Guarani**, muitos nem sabendo os nomes de suas outras óperas. Já o próprio compositor se queixava do que lhe parecia uma injustiça. É conhecida uma sua carta ao Visconde de Taunay, na qual, comentando o pedido para uma representação do **Guarani** numa das capitais de província, teve este desabafo: “Por que só o **Guarani** e sempre o **Guarani**, como se eu não houvesse escrito mais nada?”

Mas, fosse pelo que fosse, a verdade é que **O Guarani** fez eclipsar todas as outras obras do compositor campineiro. Sua abertura, já o disse alguém, adquiriu foros de segundo hino nacional. Esta bela página orquestral não constava da partitura original, tendo sido composta para uma posterior apresentação da ópera.

Mesmo **O Escravo** não gozou nunca do favor do público, apesar do assunto bem brasileiro e apesar de muitos musicólogos considerarem-no seu melhor trabalho. Aqui, mais que nas outras óperas, o compositor foi vítima de um horroroso libreto. E o pior, no caso, é que a tal monstrego se acha associado o nome de Visconde de Taunay. É fácil explicar o que houve. A idéia original de **O Escravo**, de fato, foi sugerida a Carlos Gomes pelo Visconde de Taunay. Estávamos em plena campanha abolicionista. Taunay lembrou que Carlos Gomes poderia pôr seu estro a serviço da nobre causa, como outros o haviam feito no romance e na poesia, compondo uma ópera, cujo assunto fosse a escravidão. Taunay forneceu-lhe o enredo de como deveria ser a ópera. Mas não escreveu o libreto. Esse foi encomendado a um certo Rodolfo Paravicini, o qual, completamente ignorante da história brasileira, produziu o maior absurdo que se possa imaginar. Basta dizer que o escravo, que, pelo próprio espírito da ópera, deveria ser um negro (pois este é que estava para ser libertado) foi transformado em índio tamoio e a cena que devera passar-se no início do século XIX, foi recuada para meados do século XVI, passando-se um ato inteiro no castelo de uma condessa francesa em Niterói e utilizando como ambientação histórica a invasão dos franceses e a confederação dos tamoios. O curioso, no caso, é que Carlos Gomes, anos antes, recusara outra sugestão de Taunay para que botasse em música o episódio de Moema, alegando não querer saber mais de assunto indígena, pois — dizia ele — no **Guarani** já há bugres demais... E agora aparece **O Escravo**, novamente repleto de índios...

Esta deformação da idéia original de **O Escravo** provocou protesto de Taunay, que escreveu, para ser publicado na Itália, uma “explicação”, na qual se transcreve o enredo na sua forma autêntica. Surge uma pergunta de difícil resposta: a alteração do enredo de Taunay teria corrido por conta apenas do libretista italiano ou o próprio Carlos Gomes teria influído no caso, receoso talvez — por precaução — de tratar de tão delicado assunto em sua nova ópera? Ou teriam entendido ambos que “índio” seria assunto mais cênico e mais teatral que “negro”? Ainda mais que já havia na literatura brasileira uma forte tradição indianista e a própria ópera com que Carlos Gomes se apresentou na Itália veio confirmá-la. Trata-se de ponto de difícil esclarecimento, a não ser que, nas pesquisas arquivais que continuam sendo feitas na Itália em torno de Carlos Gomes, venha a se revelar alguma coisa. Mas não é provável.*

Muito se tem comentado acerca dos libretos das óperas de Carlos Gomes. Eles não são melhores nem piores que os de quaisquer óperas italianas da época. Aliás, este é o ponto fraco da ópera do século XIX, com raríssimas exceções. O próprio Verdi foi muito sacrificado pelos péssimos libretos de suas óperas e só nas duas últimas (**Otelo** e **Falstaff**) pôde contar com a colaboração de Arrigo Boito, poeta de gênio e igualmente compositor, que lhe ofereceu dois libretos que são verdadeiras obras primas. Mas, são casos raros. No mais das vezes, Solera, Piave, Ghislanzoni, Cammarano, Dornville, todos eles equivaliam-se na mediocridade. É o caso de dizer-se: quanta partitura excelente estragada por maus libretos, ou, talvez melhor, quanto libreto medíocre salvo apenas pela excelência das partituras...

É opinião generalizada entre nós, que Carlos Gomes nada tem de brasileiro, musicalmente falando, a não ser nas canções e nas peças para piano e nos temas de duas de suas óperas, **O Guarani** e **O Escravo**. De fato, o compositor brasileiro permaneceu à margem de todo o grande movimento de renovação da ópera e da música em geral, que caracterizou a segunda metade do século XIX. Até aquela época existiam na Europa praticamente três grandes centros de atividade musical: a Itália, a França e a Alemanha. Um compositor nascido em qualquer outro país, musicalmente seria italiano, francês ou alemão, de acordo com as suas tendências. Na segunda metade do século outros países decidem-se a criar sua própria música. Surgem, assim, as chamadas “escolas nacionalistas”, cujo primeiro movimento foi dado na Rússia por Glinka e, pouco depois, pelo denominado “Grupo dos Cinco”. Acompanhando a Rússia nesse nacio-

(*) Neste mesmo fascículo — pág.216 — o leitor encontrará, transcrita, a “Explicação” do Visconde de Taunay. Sobre o assunto, ver, também **O método confuso em nossas artes**, de Afonso de E. Taunay, “Revista da Academia Paulista de Letras”, março de 1939. Convém observar que as edições do libreto da ópera (Casa Ricordi) continuam estampando “Drama lírico in quattro atti di Alfredo Taunay e Rodolfo Paravicini”.

nalismo musical, surgem os compositores da Tchecoslováquia, da Polônia, da Hungria, da Escandinávia, da Dinamarca, da Espanha e até dos Estados Unidos e do México. O ponto de partida dessas escolas nacionalistas foi a descoberta, para a música, desses países, com o aproveitamento das fontes de inspiração que mais de perto tocassem à alma de seus povos: a tradição, as lendas, o folclore, a literatura, a história e até a geografia. Enquanto isso acontecia na Europa e mesmo nos Estados Unidos, o Brasil continuava apresentando uma grande falange de compositores brasileiros, mas de coração europeu, como deles disse Luís Heitor. De coração e também de espírito, devemos acrescentar. Nossos compositores, salvo raríssimas exceções, permaneceram alheios ao grande movimento que marcou tão profundamente a história da música na segunda metade do século passado. Nossa vez, neste campo do nacionalismo musical, chegará bem mais tarde. O que na Europa ocorria entre 1860 e o fim do século, em nosso país só ocorrerá no começo deste século, mais precisamente depois de 1920, quando o nosso Carlos Gomes já não mais vivia. Tivesse ele oportunidade de viver no Brasil após sua experiência italiana e participasse de nossa vida cultural, provavelmente ele se sensibilizasse com as novas tendências estéticas que já estavam começando a surgir entre nós. Mas, não foi o que ocorreu. Pouco se vinculou ao Brasil e quando decidiu-se a retornar à pátria, já bem precárias eram suas condições de saúde. Nem chegou a exercer o cargo que motivou sua volta, o de diretor do Conservatório de Belém do Pará, para o qual fora convidado por Lauro Sodré. Chegando ao Pará em maio de 1896, faleceu quatro meses depois.

A crítica de italianismo que se costuma fazer a Carlos Gomes poderá ser feita a inúmeros compositores de outros países, os quais, tal como o nosso compatriota, compuseram óperas no mais legítimo estilo italiano e utilizando textos nessa língua. Haendel, por exemplo, deixou cerca de sessenta óperas: nenhuma sobre texto alemão ou inspirada em qualquer coisa da Alemanha e todas sobre textos italianos. O mesmo se poderá dizer de Haydn e, em grande parte, de Mozart. Os próprios compositores italianos escolhiam assuntos estranhos ao seu país: o maior de todos eles, Giuseppe Verdi, deixou 27 óperas, das quais apenas seis são inspiradas em assuntos italianos; o mesmo ocorre com Rossini, Donizetti, Bellini e até, mais recentemente, Puccini, que tem apenas uma dentre as suas grandes óperas, de assunto italiano.

Não há, pois, que criticar Carlos Gomes no que se refere à temática de suas óperas. De fato, dentre elas, já o dissemos, apenas duas são de assunto brasileiro: **O Guarani** e **O Escravo**. As outras seis têm as mais diversas fontes de inspiração: **A Noite do Castelo** passa-se em Lisboa, no século XIII; **Joana de Flandres**, como o título o indica, decorre nas Flandres, mais precisamente em Lille, também no século XIII; **Fosca** baseia-se numa história de pirataria no Mar Adriático, alternando as cenas entre Veneza e a Istria; **Salvador Rosa** versa sobre as aventuras do pintor e poeta

desse nome, envolvido na revolta napolitana contra os espanhóis, em 1647, mesmo assunto utilizado pelo francês Auber em sua ópera **Masaniello** ou **A Muda de Portici**; **Maria Tudor** versa sobre um episódio da história da Inglaterra no século XVI; **Côndor** (que alguns denominam **Odaléia**) é ainda mais estranha, pois decorre na Samarcândia, na Ásia Central, no século XVII. Esta foi, praticamente seu “canto de cisne”, se bem que ainda tivesse condição de ultrapassá-la, não fora sua precária situação de saúde, que o aniquilou precocemente. Diga-se que, de todas as suas óperas, **Côndor**, embora não alcançasse grande êxito, foi a mais bem recebida pela crítica italiana.

Costuma-se afirmar, não sabemos com que fundamento, que Carlos Gomes, já no fim de sua carreira, mostrou-se arrependido de ter ido para a Itália, julgando que teria sido mais acertado se preferisse a Alemanha, como, aliás, parecia ser o desejo do Imperador ao conceder-lhe a bolsa. Isto nos parece pouco consentâneo com o seu temperamento e sua inclinação lírica, mais próxima das tendências estéticas italianas que das alemãs. Além do mais, a figura gigantesca de Wagner donimou de tal modo o mundo musical alemão da época, no campo da ópera, que, praticamente, não deixou lugar para mais ninguém. E teria sido muito difícil, senão impossível, para o nosso compositor triunfar à sombra do genial criador de **Tristão de Isolda**, quando os próprios compositores alemães de ópera permaneciam totalmente obscurecidos. A não ser que sua inclinação fosse para a música de câmara ou sinfônica, campo em que, realmente, a Alemanha teria muito mais a oferecer-lhe que a Itália. Foi o que aconteceu, por exemplo, com Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga.

A produção operística de Carlos Gomes abrange um período de trinta anos, desde **A Noite do Castelo**, de 1861, até **Côndor**, de 1891. Sua atividade foi intensa. Só na década de 70 produziu quatro óperas, às vezes com espaço de apenas um ano entre uma e outra, como ocorreu com **Fosca** e **Salvador Rosa**, respectivamente de 1873 e 1874; um espaçamento de quatro anos para **Maria Tudor**, que é de 1878, e depois um longo interregno em suas atividades, com onze anos sem produzir nenhuma ópera, até que surgiu **O Escravo** em 1889 e **Côndor** dois anos depois.

Fora do campo lírico, Carlos Gomes deixou o poema vocal-sinfônico **Colombo**, composto para celebrar o quarto centenário do descobrimento da América (1892) e que constitui, inegavelmente, uma de suas maiores obras. Deixou, ainda, alguma música de câmara, diversos hinos, numerosas canções e um apreciável acervo de composições para piano, ultimamente valorizadas e divulgadas. Assim, aos poucos, Carlos Gomes vai deixando de ser apenas o autor de **O Guarani**. Cumpre ressaltar a importância das pesquisas que vêm sendo feitas pelo Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e das quais

de vez em quando temos notícias pelos artigos de Benedito Barbosa Pupo, que já muitos anos vem se consagrando a essa tarefa. Pesquisando em arquivos do Rio de Janeiro e correspondendo-se com pesquisadores da Itália, muita coisa se não de todo inédita, pelos menos pouco sabida, vem sendo divulgada pelo ilustre jornalista campineiro.

É sabido — e nem julgaríamos necessário entrar neste terreno privado de sua existência — o quanto o compositor lutou contra adversidades de toda a espécie, desde a má fé de editores desonestos que o queriam explorar, maus negócios que o arruinaram, problemas de família que muito o abalaram, o estado precário de sua saúde e, como se não bastasse, a perda do patrocínio do Imperador, com a proclamação da República. Pressentiu que o novo regime não o favoreceria e foi, de fato, o que ocorreu, especialmente depois que recusou o convite para compor um novo hino nacional para o Brasil, devolvendo o adiantamento em dinheiro que o governo provisório da República lhe mandara. A aceitação do convite lhe pareceria um desrespeito, até uma traição ao monarca que tanto o favorecera, e que já amargava seus últimos momentos no exílio.

Era, de fato, terrível o ambiente musical milanês na época em que Carlos Gomes lá viveu. As duas grandes casas editoras, Luca e Ricordi, digladiavam-se e nem sempre de maneira honesta, fazendo o possível para uma prejudicar a produção da outra. E o pior é que muitas vezes os próprios artistas também se prestavam a esses cambalachos. Todos — editores, críticos, empresários, artistas, — constituíam verdadeira “camorra”, que determinava o êxito ou o fracasso de uma ópera, de acordo com as suas conveniências. Dificilmente um estrangeiro, sem raízes na Itália, sem respaldo, sem alta proteção e sem fortuna, seria capaz de fazer qualquer coisa naquele meio. Eis porque parece-nos verdadeiro milagre ter Carlos Gomes conseguido encenar na Itália nada menos que cinco óperas e todas com grande êxito. Não sabemos de nenhum outro compositor estrangeiro com quem isto tenha ocorrido. Só **O Escravo** não conseguiu Carlos Gomes representar na Itália. Estava tudo pronto para a estréia da ópera, não em Milão mas em Bolonha, quando a administração do teatro desentendeu-se com o empresário e o regente da orquestra e cancelou o espetáculo. Isto amargou muito a Carlos Gomes, que não quis mais apresentar sua ópera em teatros italianos. Estando de viagem marcada para o Brasil, aproveitou a oportunidade e fê-la estreiar no Rio de Janeiro. Foi, assim, **O Escravo** a única ópera de Carlos Gomes, das compostas na Itália, a ter sua “première” no Brasil.

Nessa sua vinda ao Brasil, Carlos Gomes aqui permaneceu quase todo o segundo semestre de 1889, visitando a Bahia, o Rio de Janeiro, São Paulo e estendendo a viagem até Campinas. Encontrava-se em sua cidade natal quando ocorreu a proclamação da República, fato que muito o consternou, dadas as suas ligações com o Imperador. Nessa ocasião, Sil-

vio Romero endereçou-lhe uma carta pedindo-lhe em favor de Tobias Barreto, que acabara de morrer na miséria, deixando viúva e sete filhos menores. Quatro ou cinco anos antes, Carlos Gomes estivera no Recife para a encenação de uma de suas óperas e, na capital pernambucana, fora saudado entusiasticamente por Tobias Barreto. Sílvio Romero lembrou esta particularidade em sua missiva, ressaltando que “era o gênio da poesia, da eloquência e da crítica que saudava o gênio da música”. O crítico sergipano apelava agora para Carlos Gomes, então o “pináculo de sua carreira artística”, mas lamentavelmente num dos momentos mais críticos de sua vida.

Sílvio Romero certamente não sabia destas particularidades da vida de Carlos Gomes. Julgava-o no “pináculo da glória”, quando, na verdade, se encontrava também no pináculo da miséria. Não se sabe se Carlos Gomes chegou a receber a carta de Sílvio Romero. Nenhum dos seus biógrafos faz-lhe qualquer referência. Temos a impressão que não, pois Carlos Gomes, sempre muito cuidadoso com sua correspondência, não só não a deixaria sem resposta, como certamente a mencionaria em algum dos seus escritos.

Eis-nos chegados a um ponto, já mencionado no início, e que seria muito bom se nele não precisássemos tocar: a pouca divulgação da obra de Carlos Gomes. Chega-se a ensinar nas escolas, com evidente exagero, que o compositor campineiro foi o maior gênio musical das Américas, mas se perguntarmos aos que isso ensinam ou aprendem o que conhecem de sua autoria, responderão que conhecem **O Guarani** (e aqui entenda-se apenas a abertura) e a gostosíssima canção “Tão Longe de mim distante”; alguns, mais familiarizados, poderão acrescentar a “Alvorada” da ópera **O Escravo**. Convenhamos que é muito pouco.

Ocorre uma circunstância que não pode deixar de ser considerada: Carlos Gomes dedicou-se quase que exclusivamente à ópera e esta é, como todos sabem, o gênio musical de realização mais difícil. A encenação de uma ópera, como deve ser (porque se não for “como deve ser” não vale a pena ser feita) implica em recursos que não se obtém facilmente. Exige grupo de solistas, coros, orquestra, corpo de baile, cenários, um teatro adequado, enfim uma parafernália de que raríssimas cidades no Brasil podem dispor. Basta dizer que uma cidade como São Paulo, com mais de dez milhões de habitantes e que se orgulha de ser a quinta ou sexta dentre as maiores do mundo, não tem condições no momento de encenar qualquer espécie de ópera, porque o único local a isso destinado encontra-se fechado para reforma. E o Rio de Janeiro, com toda a tradição lírica que mostramos e que remonta há quase dois séculos, dispõe apenas de um teatro para espetáculos líricos. Cidades importantes existem no Brasil que nunca tiveram condições de apresentar uma ópera, da mesma forma que pessoas de alta relevância social e cultural existem que também nunca

tiveram oportunidade de assistir a uma ópera. Diferente a situação da Europa e mesmo dos Estados Unidos, onde, cidades pequenas chegam a dispor de teatros permanentes, dotados de conjuntos estáveis para apresentação de espetáculos líricos ou de qualquer outra natureza.

O que resta, então, de concreto, no caso de nosso Carlos Gomes, é o conhecimento mínimo de alguns trechos orquestrais de suas óperas mais divulgadas, enfadonhamente repetidos, os quais, justamente pela excessiva repetição, tornam-se cansativos por mais belos que sejam. E além do mais, não contribuem em nada para que se tenha uma visão de conjunto de sua obra.

As próprias histórias de suas óperas são desconhecidas a não ser de alguns "experts". Todos sabem que **O Guarani** foi inspirado no célebre romance de José de Alencar, e assim, quem já leu o romance, conhece mais ou menos o enredo da ópera. Dizemos mais ou menos, porque nem sempre os libretos acompanham fielmente as obras literárias de que foram extraídos. Mas, e as outras óperas? quem conhece seus enredos? O livro de Maurício Murst e G. D. Leoni — **As fábulas dos melodramas** — que os contém, numa colaboração de Itala Gomes Vaz de Carvalho, filha do compositor e sua biógrafa, data já de mais de quarenta anos e pouca gente o conhece. Eis porque consideramos meritório o trabalho que o barítono Arly Gomes Ribeiro, de Campinas, vem realizando no seu **Jornal da Ópera**, divulgando, ato por ato, os enredos das óperas de nosso compositor.

Dos seus hinos conhece-se menos ainda. Aliás, era grande sua vocação hinológica. Uma de suas primeiras composições, antes ainda de seguir para o Rio de Janeiro, tornou-se o famoso **Hino Acadêmico**, escrito para os estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, com letra de Bittencourt Sampaio. Constituiu durante mais de um século o hino de glória das tradicionais "Arcadas" do Largo de São Francisco, mas acabou esquecido e as modernas gerações que passam pela Faculdade nem sabem de sua existência.

Seria o caso de nos valermos do "milagre do disco", a exemplo do que tem acontecido com centenas de outros compositores. A invenção do disco de longa-duração (denominado de **long-playing**) abriu perspectivas amplíssimas para o conhecimento da música e de sua história. Obras extensas, como por exemplo, óperas e oratórios, que dificilmente seriam gravadas ao tempo dos discos de 78 rotações (embora algumas o tivessem sido), foram transpostas para as estrias sonoras para conhecimento de todos e preservação para a posteridade. Ficamos a imaginar como seria limitado nosso conhecimento do repertório musical sem o disco. Graças a ele, podemos ter em nossas casas e ouvirmos quantas vezes quisermos, obras que, de outra forma, só conheceríamos de nome.

E a ópera constitui um dos campos mais beneficiados pelo disco. Atinge a cerca de oitocentos o número de óperas integralmente gravadas: óperas italianas, alemãs, francesas, russas, inglesas, tchecas, polonesas, suecas, ucranianas, dinamarquesas, húngaras, norte-americanas, argentinas, espanholas, mexicanas, cubanas, desde a **Euridice**, de Jacopo Peri, que é de 1600, até as mais recentes, tipo **Aniara**, **Jesus Christ Super Star** ou **Evita**, esta inspirada na vida da esposa do famoso líder argentino Perón.

Mas, nem isto beneficiou ao nosso Carlos Gomes. Aliás, aconteceu com ele exatamente o contrário do que ocorreu com todos os outros compositores: era mais divulgado, internacionalmente, ao tempo dos discos de 78 rotações. Algumas discografias que possuímos dessa época oferecem-nos exemplos significativos: existiam nada menos que dez gravações da abertura de **O Guarani** por orquestras sinfônicas de Boston, Milão, Londres, Roma e Berlim, e algumas árias do mesmo **Guarani** e também de **O Escravo** eram encontradas na interpretação de cantores famosos, desde o velho Caruso até Beniamino Gigli e Lina Paliughi. Tudo isto desapareceu. Praticamente nada foi feito, a nível internacional, depois que apareceu o "long-playing", abrindo-se apenas exceção para a abertura do **Guarani** pela Orquestra Boston "Pops" e duas árias cantadas por Lina Paliugli, que já haviam ao tempo das 78 rotações e foram repassadas para o chamado LP.

Tudo o mais que de Carlos Gomes se encontra gravado refere-se a um âmbito nacional: intérpretes brasileiros, gravações brasileiras, sem condições de difusão internacional. E assim mesmo, não é muita coisa. De suas óperas apenas **O Guarani** mereceu as honras de uma gravação integral, realizada há cerca de trinta anos, sob a direção de Armando Belardi; informou-nos este mesmo regente que uma gravação do poema **Colombo**, também sob sua direção, foi realizada ao vivo, numa das apresentações da obra, em São Paulo, mas a fita permanece nos arquivos da Editora Ricordi, sem que ela se anime a passá-la para o disco. Existe também uma gravação "pirata", clandestina, roubada de uma fita gravada quando da apresentação em Campinas de **A Noite do Castelo**, a primeira ópera de Carlos Gomes. Mas, dado o seu caráter, "not for sale", como se menciona no disco, aqui a citamos apenas a título de curiosidade.

Eleazar de Carvalho, Léo Peracchi e Armando Belardi têm contribuído para divulgar em disco trechos orquestrais (quase sempre os mesmos) de óperas de Carlos Gomes. Ultimamente — diga-se isto como fato auspicioso — outras obras de nosso compositor, fora do lírico, têm aparecido em excelentes gravações: a pianista Lidia Alimonda dedicou parte de um disco à sua obra pianística, com seis peças, e o mesmo fez Fernando Lopes, em gravação mais recente, com dezesseis peças para piano; sua obra, descoberta por Benedito Barbosa Pupo há mais de cinquenta

anos — a sonata intitulada **Burrico de pau** (título sugerido pelo caráter descritivo do último movimento) — foi gravada pela Orquestra Sinfônica de Campinas, mas em arranjo para orquestra, não existindo nenhuma gravação da forma original. E para rematar estas referências discográficas, mencionaremos o disco lançado pela Unicamp, com numerosas canções, na voz privilegiada de Niza de Castro Tanck, acompanhada ao piano por Achile Picchi. Mas, são realizações recentes demais, que não caíram ainda no conhecimento do público. Mas, todas elas, conforme lembramos, são gravações de âmbito estritamente local. Nenhuma das grandes gravadoras internacionais demonstrou até agora qualquer interesse em divulgar obras do compositor brasileiro, razão pela qual seu nome, infelizmente, não figura nos catálogos discográficos internacionais, apesar da obra imensa que deixou. É uma pena que tal ocorra, podemos afirmar com conhecimento de causa: temos o privilégio de possuir uma discoteca especializada em óperas, na qual figuram 560 óperas diferentes; e quantas a quantas delas, gravadas na Europa e nos Estados Unidos e divulgadas no mundo inteiro são inferiores e muito às do nosso Carlos Gomes.

Mas, não é só no que se refere a gravações que o nosso compositor brilha pela ausência. Também nas histórias da música, a não ser, é claro nas de autores brasileiros. À exceção do famoso Dicionário de Grove, cremos que nenhum outro livro editado no exterior o menciona. E mesmo quanto ao próprio Grove, houve uma mudança considerável da quarta para a quinta edição; aquela, de 1940, não dedicava a Carlos Gomes mais que meia dúzia de linhas e ainda com graves erros. Para a quinta edição, aparecida em 1954, o verbete foi totalmente revisto, apresentando-se de maneira correta e ocupando meia página do grande Dicionário.

Quanto aos “guias de óperas”, a falha é igualmente sensível. Dos numerosos que conhecemos, apenas três mencionam óperas de Carlos Gomes: o velhíssimo **Victrola Book of Opera**, que apareceu quase ao mesmo tempo em que surgiram os primeiros discos, e do qual conhecemos a quinta edição, de 1919, registra apenas, de maneira muito sumária, **O Guarani**; o **Opernfuehrer**, de P. Walter Jacob, do qual possuímos a edição argentina, 1944, registra, com textos bem desenvolvidos, **O Guarani** e **O Escravo**; finalmente, o de Kurt Pahlen, publicado na Argentina, mas traduzido, por sinal que muito mal, para a nossa língua, registra seis dos nove trabalhos de Carlos Gomes, incluindo o oratório **Colombo**. Explica-se: Kurt Pahlen é nome bastante vinculado ao Brasil, tendo estado inúmeras vezes entre nós e conhece bem nossa música. Daí a boa qualidade dos verbetes de seu importante livro. Todavia, é triste reconhecer que os mais modernos dentre os grandes “guias de ópera” passaram uma esponja sobre o pouco que ainda havia de Carlos Gomes. O belíssimo livro de Fernand Nathan, precioso não só pelo texto, como pelas ilustrações, registra quase novecentas óperas e não menciona sequer uma do nosso patrício. O

mesmo se poderá dizer de outro guia famoso, o de Kobbe, também precioso com suas quase quinhentas óperas, mas que também ignora Carlos Gomes.

No entanto, sem que se conheça sua obra, Carlos Gomes tornou-se um dos nomes mais conhecidos no Brasil. Rara a cidade do país que não tenha dado seu nome a um logradouro público (praças ou ruas), algumas até erigido bustos e estátuas em sua honra. Da mesma forma, rara a cidade de certa importância que não tenha algum conservatório ou escola de música com o seu nome, o qual se encontra também em conjuntos corais, orquestras, corporações musicais, teatros, cinemas e até estabelecimentos comerciais que se destinam à venda de artigos musicais.

Em Campinas, sua cidade natal, ele se encontra bastante homenageado: seu nome foi dado à mais bela praça da cidade; um monumento-túmulo, obra de Bernardelli, localizado numa das praças centrais, guarda seus restos mortais, trazidos de Belém do Pará em fins do século passado; a tradicional Escola Normal tem o seu nome, que se encontra também no mais antigo conservatório e na mais antiga corporação musical da cidade; um museu, embora modesto, encerra precioso material relativo ao compositor; um importante edifício comercial da cidade, à rua Regente Feijó, 1251, ostenta, em sua parede externa, uma placa lembrando que em casa outrora ali existente nasceu o compositor; seu nome foi dado ao grandioso "Centro de Convivência", o maior espaço cultural da cidade, onde se realiza o que há de mais expressivo, em matéria, de teatro, música, exposições de pintura, etc.; até um bairro existe com o nome de "Jardim Carlos Gomes", assim como, outrora, chamou-se "Carlos Gomes" uma estação, hoje desativada, da velha Mogiana. Anualmente, a cidade consagra-lhe uma "Semana", na qual se procura, com maior ou menor eficiência, evocar seu ilustre filho. Durante muito tempo — lembramo-nos bem — as "Semanas Carlos Gomes" ressentiam-se de uma incrível mediocridade, de fazer doer a quem quer que tivesse sensibilidade; caía-se na mesmice das retretas junto ao seu monumento, executando-se sempre as mesmas peças, de palestras em que se repetiam-se sempre as mesmas coisas, em concursos escolares e até em ornamentação de vitrines, num provincianismo estorpecedor. De algum tempo para cá tem-se procurado fazer coisa melhor, mas muito aquém do que merece o patrono da "Semana" e mesmo sem produzir qualquer resultado.

A idéia, lançada por várias pessoas, de um "festival de música", a exemplo do que existe em centenas de cidades do mundo, não dedicada apenas à obra de Carlos Gomes, pois isto seria inexequível, mas tendo-o como patrono, foi sempre considerada difícil demais e até impossível.

Arriscamo-nos a uma pergunta: o Festival de Música que o governo estadual promove todos os anos em Campos de Jordão, nele investindo somas fabulosas, não poderia ter sido idealizado para Campinas, que dispõe de muito melhor infra-estrutura, tendo o nosso Carlos Gomes como patrono ?

Que fazer para a divulgação da obra de nosso grande compositor ? que fazer para a conscientização em torno do interesse de sua obra ? Retomamos, assim, a pergunta feita há cinquenta anos. E, como da outra vez, vamos deixá-la sem resposta.