



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP  
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP**

**Versão do arquivo anexado / Version of attached file:**

Versão do Editor / Published Version

**Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:**

<https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/33783>

**DOI: 10.47146/rbm.v33i1.33783**

**Direitos autorais / Publisher's copyright statement:**

©2020 by UFRJ/PPGM. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

# Presença de Carlos Gomes na imprensa carioca em seu período de formação, 1859-1863

Marcos da Cunha Lopes Virmond,<sup>1</sup>  
Lenita Waldige Mendes Nogueira<sup>2</sup>

**RESUMO:** A imprensa do Rio de Janeiro acompanhou Antonio Carlos Gomes durante os anos 1859-1863, deixando uma clara impressão do seu significado como compositor. Propomos um estudo documental utilizando a base de dados MEMÓRIA BN da Biblioteca Nacional para identificar essa percepção. Percebe-se a distinção de sua visibilidade enquanto músico antes e depois de *A noite do castello*. Ao contrário do que sugere sua biografia, Gomes não destacou-se nos primeiros anos no Rio, constatando-se uma proeminência de Henrique Alves de Mesquita. Esse quadro se altera com *A noite do castello* e se firma com *Joanna de Flandres*, mas não há tempo suficiente para que os efeitos de sua segunda ópera modifiquem a percepção da figura de Gomes através dos periódicos, uma vez que logo se retira para seus estudos em Milão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rio de Janeiro. Antônio Carlos Gomes. Pesquisa Hemerográfica. Musicologia.

**ABSTRACT:** The Rio de Janeiro press followed Antonio Carlos Gomes along the years 1859-1863, leaving a clear impression of his meaning as a composer. We propose a documental study using the MEMÓRIA BN database of the National Library to identify this perception. One can see the distinction of his visibility as a musician before and after *A noite do castello*. Contrary to what his biography suggests, Gomes did not stand out in the first years in Rio, being prominent his colleague Henrique Alves de Mesquita. This picture changes with *A noite do castello* and is assured with *Joanna de Flandres*, but there is not enough time for the effects of her second opera to change the perception of Gomes through the periodicals, as he leaves to his studies in Milan.

**KEY-WORDS:** Rio de Janeiro. Antonio Carlos Gomes. Hemerographic research. Musicology.

O compositor Antônio Carlos Gomes desenvolveu sua vida e obra em três distintos períodos: Campinas (1936-1959), Rio de Janeiro (1860-1863) e Milão (1864-1896). No primeiro, tem suas relações mu-

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

<sup>2</sup> Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

sicais juvenis e a formação inicial com o pai, Manoel José Gomes; no segundo, expõe-se à capital do Império, a uma formação musical estruturada e à uma vida cultural intensa; em Milão, experimenta o aperfeiçoamento com mestres que estão promovendo uma profunda modificação no ensino da música na Itália, Francesco Rossi e Alberto Mazucato.

Cada um desses períodos corresponde a uma produção coerente com seu desenvolvimento técnico e estético, resultando em obras características. No período Imperial, no Rio de Janeiro, Gomes teve contato com uma variedade de experiências que lhe seriam fundamentais para sua futura trajetória como compositor. Mesmo curto, este rico período lhe trouxe essencial prática do mundo da ópera e de seu modo de fazer. A imprensa do Rio acompanhou o jovem Gomes, registrando algumas de suas atividades e deixando uma clara impressão do significado desse compositor que, posteriormente, voltaria ao Rio em triunfo absoluto em 1870 para demonstrar sua afirmação como artista com sua ópera *Il Guarany*.

58

Este estudo pretende discutir os eventos do período de Gomes no Rio de Janeiro, entre 1859 e 1863, através do olhar da imprensa carioca, e demonstrar que a biografia tradicional do compositor não se permitiu uma leitura acurada e real da presença não mítica de Gomes em sua primeira experiência na corte do Brasil imperial. Para tal, propomos um estudo documental utilizando a base de dados MEMORIA BN da Biblioteca Nacional Digital (Hemeroteca Digital).

### **O Rio de Janeiro de Carlos Gomes**

Em torno de 1860, o Rio de Janeiro vivia a experiência do reinado de D. Pedro II, o monarca republicano que muito se interessava pelas artes, arqueologia e linguística (Barman, 2010, p. 203). No que interessa à música, seu avô, D. João VI, já trouxera uma contribuição excepcional ao transferir a corte portuguesa para o Rio. Com ele vieram bibliotecas e músicos, entre outros avanços.

Desde os arranjos iniciais, quase improvisados, para acomodar a nova corte e sua extensa estrutura administrativa, D. João VI introduz impor-

tantes modificações na paisagem urbana do Rio, franqueando à cidade uma efetiva visão de corte e capital de uma monarquia. Na busca de estabelecer um corpo técnico de engenheiros e profissionais da guerra, D. João VI instala a Real Academia Militar e a Academia de Marinha com vistas à defesa de seu território. Institui as escolas de Medicina e de Direito que, progressivamente, são ampliadas e tem suas estruturas aperfeiçoadas. De fato, o monarca não mede esforços para dotar o Rio de Janeiro das características da capital de um reino, promovendo a criação de toda uma estrutura similar àquela que o cercava em Lisboa. Essa concepção, que incluía intervenções nas áreas de educação, saneamento, urbanismo, artes, música, administração e leis, serão a base da formação do Rio do século XIX com forte repercussão ainda na sua concepção como capital da República no século XX.

Com D. João VI instalou-se um gosto pela ópera italiana que invadiu os reinados do filho e do neto. Se era bom para os imperadores, deveria ser oportuno que a corte também apreciasse. Assim, a ópera toma conta do Rio de Janeiro.

Em um progressivo aperfeiçoamento do incipiente ensino musical, o movimento iniciado em 1841 pelas forças musicais da cidade para a criação de uma instituição de ensino culmina, apenas em 10 de agosto de 1848, com a instalação de um conservatório de música. O Conservatório inicia suas atividades de forma progressiva, com boa demanda de alunos e agregando disciplinas ao longo dos anos. Devido a uma extensa reforma da Academia Imperial de Belas Artes, o Conservatório passa a fazer parte dessa instituição em maio de 1855.

O corpo docente do Conservatório de Música incorpora o que de melhor havia na área musical da cidade. Muitos deles são estrangeiros aqui aportados com a vinda da família real ou como parte de companhias líricas, cujos membros, em parte, desligavam-se do grupo e instalavam-se na capital. Um caso exemplar desta condição foi o de Gioacchino Giannini, professor de Gomes no Rio, que chega à cidade em 1846 como regente de uma companhia lírica italiana e aqui se fixa.

A presença da corte portuguesa no Rio também interessa aos músicos itinerantes e às companhias líricas. Esses veem na nova condição do Rio

como sede da corte oportunidades ampliadas para suas atividades profissionais. Particularmente a ópera assume importância na cidade com a presença constante de companhias líricas italianas e francesas. Assim, o Rio passa a integrar um roteiro internacional dessas trupes que, partindo da Europa, veem a América como possibilidade adicional às suas atividades em seus países de origem. Se o trajeto rotineiro para a Cidade do México, Nova Orleans e La Habana já era comum, o Rio oferece agora um novo mercado.

60 Outro exemplo da importância da ópera nas lides musicais do Rio é a criação da Imperial Academia de Música e Ópera Lírica Nacional em 1857. A função da Ópera Lírica Nacional, além de atender aos anseios da vertente romântica da intelectualidade local, é reforçar a atividade lírica. Existindo o Conservatório e tendo criadores comuns, a Ópera Nacional resulta em uma importante extensão do Conservatório que servirá de campo de trabalho para os seus alunos, permitindo não só a prática das complexas atividades da montagem operística em suas diferentes vertentes como a oportunidade única aos alunos e ex-alunos compositores de verem suas produções levadas à cena.

Em 1859 o Rio de Janeiro está em pleno desenvolvimento. O país, depois do período regencial e de várias revoltas internas no início do Segundo Império, encontra-se em relativa calma e desenvolvimento. É nesse cenário que o Imperador, já com 33 anos, introduz novas melhorias na cidade. O Rio passa a contar com iluminação pública a gás em substituição às ineficientes luminárias de óleo de peixe. O transporte público se aperfeiçoa e uma extensa rede de bondes puxados por mulas atende uma ampla região da cidade, restando apenas o problema sanitário dos dejetos de tantos animais circulando pelas ruas. Nesta área, o sistema de esgotos em 1859 ainda era precário, com circulação central no leito das ruas, mas poucos anos depois um sistema inovador, uma rede subterrânea, é instalada, tornando, na época, o Rio uma das poucas capitais mundiais a ter esse sistema em funcionamento.

Este é o cenário que encontra Carlos Gomes quando chega ao Rio de Janeiro em 1859 (figura 1). Uma vez convencido de que deve buscar



**Figura 1.** Uma vista do Rio de Janeiro quando da estada de Gomes na cidade, em 1860. Vê-se o Paço Imperial e a Igreja de São José, possivelmente os únicos prédios desse ano que continuam existindo (Brasiliana Digital).

novos horizontes, a corte lhe parece o local certo para ampliar seus estudos e buscar novas experimentações de música e de vida. Saindo de Campinas, Gomes desce a serra para Santos e toma o vapor “Josephina”, curiosamente comandado pelo 1º tenente Carlos Antônio Gomes, uma inversão de seu nome. O navio entra no porto do Rio às 20 horas do dia 12 de agosto de 1859 (*Correio da Tarde*, 12 ago. 1859, p. 4). Iniciava-se uma nova etapa na vida do jovem músico e começava a se escrever um novo capítulo na história da música no Brasil.

### **Imprensa e informação**

O Rio de Janeiro era razoavelmente bem servido de uma imprensa periódica que, se não apresentava capilaridade importante para o interior, representava vivamente o que ocorria na cidade. Os jornais mais importantes, o *Diário do Rio de Janeiro*, o *Jornal do Commercio* e o *Correio Mercantil*, representavam variadas tendências políticas. O primeiro, o mais antigo, considerava-se desde o princípio apolítico, situação que muda em 1831. Contou com a participação importante de José de Alencar como articulista e sofreu importante renovação em 1860, quando assume o novo periódico a figura de Joaquim Saldanha Maranhão. Juntam-se ao jornal nomes importantes da vida cultural como Quintino Bocaiúva, com redator chefe, Machado de Assis e Salvador de Mendonça. Esse grupo se mantém ativo até 1867, quando subsequentes e variados donos e editores se sucedem, até o fechamento definitivo em 1878. O *Jornal do Commercio*, de caráter conservador, iniciado em 1827, continua até hoje como um dos mais antigos periódicos ainda em atividade nas Américas. Nos anos 1860, caracterizou-se pela forte rejeição à escravatura, ainda que fosse um jornal representativo das elites agrárias. Moderno e ágil, na década de 1870 fez uso inédito das informações internacionais chegadas via cabo submarino fornecidas pela então agência Reuters-Hava. Por sua vez, o *Correio Mercantil*, publicado de janeiro de 1848 a de dezembro de 1868, também de corte abolicionista, privilegiava as questões de comércio, mas foi um dos primeiros a cativar seus leitores por meio da publicação de romances em formato de folhetim, a cada número (Ribeiro, 2005, p. 2-3).

62

Esses títulos, entre outros de menor repercussão, tinham em comum o desejo de informar e difundir o progresso, valendo-se, de certa forma, da visão republicana do Imperador em relação à liberdade de imprensa. As artes eram tópicos constantes em seus números e a ópera, ubíqua na cidade, se fazia presente quase todos os dias, seja no simples anúncio dos espetáculos do dia, na longa troca de comentários entre partes descontentes com variados aspectos líricos, até a crônica dos espetáculos, que nos trazem uma visão viva do que se passava na época.

Diletantismo ou não, como indica Giron (2004), as crônicas culturais sobre música e ópera dos anos 1860 são ricas em informações representativas do pensamento local, temporal e espacial, permitindo uma visão única daquele momento. Certamente, o jornalismo “comporta por natureza poderes escondidos atrás dos instrumentos textuais que utiliza, tanto que sua atividade editorial não era e ainda não é relativamente independente do poder político e das preocupações econômicas” (Le Goff, 1999, p. 19). Entretanto, como dito, o documento textual antigo, lido e analisado criticamente, tem poder único de informar. Nesse sentido, muito bem explica Capelato (1994) quando afirma que:

A imprensa permite ao historiador compreender muito do percurso realizado pelos homens no passado, podendo ser concebida como um espaço em que se representa a realidade vivida. Ela se constitui como resultado de uma série de práticas sociais de determinada época, e aqueles que a produzem engendram imagens da sociedade que serão certamente reproduzidas em outras épocas históricas (Capelato, 1994, p. 24).

Assim, com a devida cautela, nos propomos a seguir a vida de Antonio Carlos Gomes no Rio de Janeiro, de 1859 até 1863, através do viés jornalístico da imprensa carioca, com vistas a conhecer e entender a trajetória desse ator principal nesse período e o reflexo dessa visão no repertório biográfico mais amplamente difundido sobre esse compositor.

63

### **O Conservatório Imperial, 1859**

Sabe-se que Gomes veio ao Rio com o fito de aprimorar seus conhecimentos musicais no Conservatório Imperial. Aparentemente, consegue isto pela interferência do Conselheiro Albino José Barbosa de Oliveira, que, magistrado e fazendeiro em Campinas, conhecia os Gomes. Na condição de figura de relevo, sendo desembargador no Tribunal do Comércio da Corte, deve ter sido fácil ao Conselheiro apresentar Gomes ao diretor do Conservatório, Francisco Manoel da Silva. Este, ao verificar os dotes especiais do campineiro, certamente não hesita em aceitá-lo e entregá-lo a Gioacchino Giannini, quem melhor lhe poderia ensinar contraponto e princípios de composição.



A primeira referência em jornais a Gomes é das mais curiosas e de difícil compreensão. Trata-se de um pequeno anúncio estampado na seção de “Notícias Diversas” do *Correio Mercantil* dizendo que “O Sr. Antonio Carlos Gomes, de São Paulo [...] acaba de entrar para o conservatório afim de aperfeiçoar-se nas regras de contraponto e composição” (*Correio Mercantil*, 14 set. 1859, p. 1).

64 Desconhece-se quem influenciou essa notícia, uma vez que desprovida de interesse jornalístico autônomo. Salvador de Mendonça e Azarias Botelho, estudantes na Faculdade de Direito que ciceronearam Gomes em seus concertos em São Paulo poderiam ser uma possibilidade. Talvez, interessados em amplificar a estima e o sucesso da estada paulistana de Gomes, esses estudantes, com conexões no Rio, desejassem registrar na corte que um novo talento se inseria no cenário musical brasileiro o que, para a época, significava a cidade do Rio de Janeiro. De fato, em breve, o próprio Salvador de Mendonça fará parte do corpo de jornalistas de periódicos no Rio e terá interação com Gomes ao escrever comentário sobre a ópera *A noite do castello* e preparar o libreto para *Joanna de Flandres*.

Inicialmente, a trajetória de Gomes no Conservatório parece não ser brilhante, como se poderia supor. Ao final do ano letivo de 1859 distribuem-se as premiações aos alunos e a Gomes confere-se unicamente uma Menção Honrosa de primeira classe. Fica a Medalha de Ouro, ainda que referida como “pequena”, ao aluno Domingos José Ferreira, o qual terá certa visibilidade na cena musical do Rio durante os próximos decênios. Nota-se que a menção honrosa de segunda classe se atribui a João Rodrigues Cortes. O aluno não premiado, J. D. S. Braga, em contrapartida, faz publicar uma nota no *Correio Mercantil*, em que cumprimenta os colegas vencedores e tece interessantes comentários sobre o comportamento pedagógico de Giannini (*Correio Mercantil*, 19 dez. 1859, p. 2). Ao referir-se às maneiras afáveis e atenciosa com que leciona e ao interesse com que anima seus discípulos, podemos reforçar uma necessária revisão da figura de Giannini enquanto professor, considerado sem interesse e letárgico em suas atividades letivas, conforme nos sugere Guimarães

Júnior (1870, p. 34) em seu opúsculo sobre Gomes de 1870, copiado e amplificado por quase todos os demais biógrafos do compositor.

### **As primeiras composições, 1860**

Gomes vai se adaptando à nova situação de um estudo sistematizado e plural, particularmente no que se refere aos *partimenti* de Fedele Fenaroli (1730-1818) usados por Giannini em suas aulas.<sup>3</sup> Sua natural capacidade criativa vai se despertando e surpreendendo os professores.

Para o próximo aniversário da Imperatriz Teresa Cristina, Francisco Manoel não hesita em indicar Gomes para a composição de uma cantata natalícia. A obra tem sua estreia no dia 15 de março de 1860, mas não se sabe o efeito causado. Uma dramática situação romanceada pelos biógrafos de Gomes narra que o aluno teria sido acometido pela febre amarela, então endêmica no Rio, e, mesmo em péssimas condições, não teria hesitado em ir à Academia de Belas Artes, onde se fazia a entrega de prêmios pelos Imperadores, regendo sua obra. Nada indica que isso tenha acontecido, mas, de fato Gomes, por esse período, ausenta-se do Conservatório e viaja a Campinas, onde permanece por alguns meses. Dessa cidade, envia carta ao Conselheiro Albino e fala dos “incômodos” que lhe afligiram, mas nada que se aproxime de um quadro de febre amarela (Lacombe, 1936, p. 323).

Na imprensa, anuncia-se a execução da obra para a Imperatriz, sem que nenhum comentário de ordem estética fosse feito. Resume-se a indicar que “uma nova cantata do aluno A. Carlos Gomes será executada” (*Correio Mercantil*, 14 mar. 1860, p. 1). No ano seguinte, a cantata para a Imperatriz será composta pelo colega de Gomes, Domingos José Ferreira. Os ventos sopram a favor de Gomes e uma nova encomenda

<sup>3</sup> Os compêndios de *partimenti*, principalmente o de Fenaroli (*Partimeti, ossia bassi numerati*. Milão: Lucca, c. 1800 (2ª ed.)) continham, *a priori*, somente exercícios com dificuldade progressiva que consistiam de uma linha instrumental de baixo, numerado ou não-numerado, em que o aluno deveria realizar levando em consideração expectativas auditivas de coerência tonal e consonâncias/dissonâncias, encaminhamento das vozes, cadências, Regra da Oitava, suspensões, movimentos específicos do baixo e mudanças de escala (Christovam; Machado Neto, 2013, p. 3).

lhe é feita em agosto de 1860, provavelmente por indicação de Francisco Manoel. Pedem-lhe que escreva um oratório a ser executado na tradicional festa de Nossa Senhora da Piedade. O texto oferecido é de autoria de Antônio José de Araújo.

Fundada por senhoras da alta hierarquia social, a Irmandade de Nossa Senhora da Piedade não poupava esforços para enaltecer suas finalidades e suas festas. O regente do Coro da Irmandade era o próprio Francisco Manoel, o que explica a qualidade musical que cercava essas solenidades, e o interesse do diretor do Conservatório em promover seus melhores alunos. A festa era um momento marcante na sociedade carioca e, pela primeira vez, o nome de Gomes se atrela a um evento de visibilidade social e artística. A imprensa reconhece o momento e dedica maior atenção ao nome do Gomes e a sua obra.

66 Além de amplamente noticiada, o oratório merece comentário analíticos em diferentes periódicos. Reconhecem as virtudes da obra, que dizem inaugurar sua carreira de forma promissora. Trata-se, em verdade, da primeira vez que a imprensa se manifesta de forma positiva e visionária sobre a arte musical de Gomes. Comentam que a oratória “é de efeito novo e surpreendente, combinando-se perfeitamente a sua música com as mimosas estrofes do Sr. Dr. Antônio José de Araújo” (*O Regenerador*, 28 ago. 1860, p. 4). O contraditório fica por conta da queixa, usual na época, do estilo pouco sacro da escrita do compositor, encontrando excessivos floreios operísticos em algo que deveria manter contida constrição religiosa. Consideram música “frívola e sem inspiração, impróprias para as solenidades de nosso culto” (*Diário do Rio de Janeiro*, 27 ago. 1860, p. 1). Em Gomes, perdoam o fato pela falta de experiências, mas não admitem que Henrique Alves de Mesquita, cuja *Missa* fazia parte do programa, incidisse no mesmo equívoco, pois que, àquela altura, era bolsista da Ópera Nacional em Paris e já teria conhecimento suficiente da produção dos grandes compositores para não incorrer nesse erro.

### **A primeira ópera, 1861**

Como resultado de seu oratório, Gomes recebe o convite para trabalhar na Ópera Nacional, algo que deve ter sido acertado entre Francisco Manoel e Dom José Amat. Uma oportunidade única, pois o compositor, sensibilizado pelo gênero desde adolescente, finalmente terá a oportunidade de praticá-lo no meio que ama e admira.

Não tarda a receber a incumbência desafiadora de escrever, ele mesmo, uma nova ópera para atender as necessidades estatutárias da Ópera Nacional. Surge *A noite do castello*, com libreto de Antônio José Fernandes dos Reis, uma reformulação pedida por José Amat sobre uma versão teatral do poema de Antônio Feliciano de Castilho já publicada por A. J. Fernandes dos Reis, como folhetim, no ano anterior.

Entrementes, uma nova oportunidade surge. Por razões desconhecidas, em julho de 1861, o jovem compositor é chamado a escrever a parte final de uma zarzuela que ora fazia muito sucesso no Rio: *As bodas de Joaquina*, com libreto de Luis de Olona e música de Martín Sánchez Allú, em tradução de Machado de Assis. No original se intitulava *Las bodas de Juanita* e estreou em 1855. Mesmo sendo uma zarzuela, a obra se baseava na conhecida ópera cômica *Les noces de Jeanette*, do compositor francês Victor Massé. Essa participação é mencionada com destaque na imprensa.

O trabalho principal concentra-se, entretanto, na sua ópera. A estreia ocorre em 4 de setembro de 1861 no Teatro Lírico Fluminense, ou Teatro Provisório, que substituíra o Teatro São Pedro de Alcântara, destruído por um incêndio. Sucesso absoluto e grandioso. Repentinamente, o Rio de Janeiro dá-se conta que tem um compositor de óperas que consegue compor óperas semelhantes às que tem como referência do gênero, isto é, Donizetti, Bellini e Verdi. Isto encanta a sociedade e, como muito bem afirma Giron:

A aparição de Gomes ocorre no momento exato em que a opinião pública, manifestada e sistematizada pelos folhetinistas, deseja a chegada de uma espécie de messias lírico nativo. É a epifania do esperado durante trinta anos de atividade do folhetim crítico (Giron, 2004, p. 199).

Os jornais se ocupam intensamente de explorar a nova ópera e reconhecem seus méritos e defeitos. Com frequência, alertam o jovem compositor sobre a estética que resolve adotar, aquela de Verdi, e que necessita ainda muito estudo para definir e firmar sua personalidade musical. Para alguns, falta-lhe inspiração própria e, ainda admitindo-se a possibilidade de usar modelos de Verdi, aconselham-no a empregá-los com parcimônia, se lhe interessa atingir a glória (*Diário do Rio de Janeiro*, 15 set. 1861, p. 3). Tais questões são muito bem reiteradas pelo *Correio da Tarde*, que refere:

Foi um ensaio bem sucedido; uma tentativa que a fortuna dos audazes coroou de bom êxito. Mas esperamos que novos trabalhos do Sr. Carlos Gomes, apareçam selados pela originalidade que o deve distinguir. O gênio procede de si mesmo – é sua condição essencial (*Correio da Tarde*, 27 set. 1861, p. 2).

68

Gomes continua seus estudos e como resultado da repercussão de *A noite do castello* já se fala em uma nova ópera cujo libreto seria retirado da *Dalila* de Octavio Feuillet. A imprensa logo se corrige. A nova ópera será uma versão lírica do conhecido romance de Alexandre Herculano, *O bobo*. Nenhuma delas se concretiza. Sobre esse último potencial libreto, Salvador de Mendonça relembra que foi ele, juntamente com Machado de Assis, que começaram a escrever esse libreto para Gomes, mas o trabalho não foi adiante porque o compositor, ao lembrar-se do *Rigoletto*, teria dito a Salvador de Mendonça que “...pois pensas que me meto nessa? Quando é que eu hei de escrever coisa que se compare com aquele sublime quarteto? A gente não se mete voluntariamente na boca do leão...” (Mendonça, 1960, p. 40).

Gomes é nome constante no circuito musical. Em novembro recebe convite para escrever uma marcha para a inauguração da primeira Exposição Industrial do Brasil. Trata-se da primeira grande exposição geral de comércio e indústria promovida pelo império, um modelo que se fixará no Brasil e que, nas suas versões internacionais, o Brasil sempre estará presente e Gomes também, em 1876 e 1893.

Talvez esquecendo-se que o compositor era o mesmo da festejada *A noite do castello*, ou a música muito inexpressiva, os jornais apenas mencionam o convite feito pela comissão organizadora da Exposição,

registram secamente que a marcha foi executada imediatamente antes da inauguração da Exposição por D. Pedro II.

Termina o ano de 1861. É o ano inaugural, liminar, de Gomes. O herói nacional começa a ser construído pela imprensa e a sociedade carioca, para que, posteriormente, seja destruído entre 1889 e 1920, e reapropriado e reformatado em 1930.

### **Joanna, a funileira: 1862-1863**

O trabalho da Ópera Nacional continua. Novas óperas estão sendo preparadas e Gomes tem seus compromissos como ensaiador. Entretanto, a experiência de compor uma ópera deixa seu traço. Ele deseja repetir o feito. Salvador de Mendonça, que tanto elogiara *A noite do castello* em uma crônica, está à espreita de Gomes para oferecer sua *Joanna de Flandres*, potencialmente baseada na peça de Jean-Marie Fontan e Victor Herbin, *Jeanne de Flandre*, que circulou com algum sucesso na corte em 1840, tendo sido representada em São Paulo em 1854 e reprisada no mesmo ano em Petrópolis.

Gomes atende aquele que será, até o fim, um eterno e seguro amigo. Mas a trajetória é plena de percalços e dificuldades. Envolve as próprias idiossincrasias de Gomes, as questões salariais dos músicos da Ópera Nacional, as corporações musicais e os empresários, invejas e temores. Causa enorme espanto a acusação de que Gomes teria aceito modificações na música de sua ópera pela mão do maestro Nicolai, o pretense regente na estreia, o que é prontamente negado pelo próprio em nota à imprensa e a pedido insistente de Gomes. O regente decide não mais participar da estreia. Esse fato serviu para aumentar o já conturbado ambiente na trajetória da ópera. O caminho será longo e penoso. A imprensa, novamente, serve como leito de um contínuo fluxo de informações sobre o que ocorre. Todos se queixam e as notas, réplicas e trélicas se avolumam ao longo dos meses que antecedem e seguem a estreia, inúmeras vezes adiada, da nova ópera de Gomes. Um potencial resumo de toda a celeuma que cerca a estreia de *Joanna de Flandres* pode encontrar-se em uma caricatura que aparece na *Semana Ilustrada*, que reduz a ópera



70

Figura 2. A síntese do momento: “Joanna, a funileira” (*Semana Illustrada*, 4 out. 1863, p. 1.176).

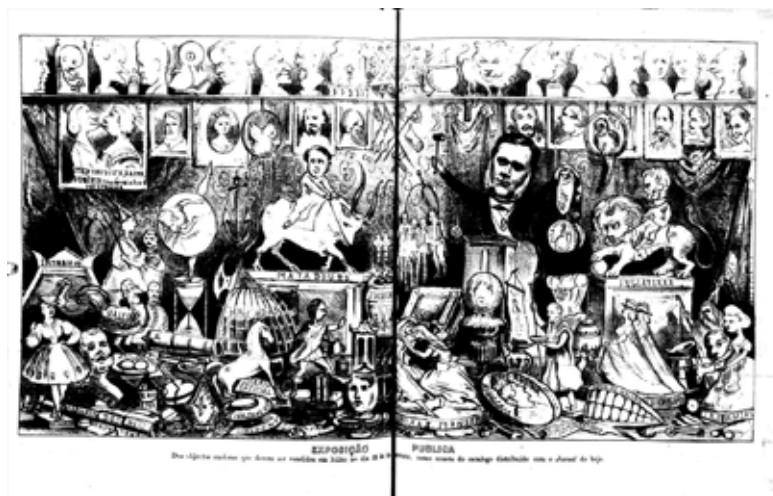


Figura 3. O leilão proposto pela *Semana Illustrada*: a figura de Joanna, a funileira, pode ser vista à esquerda da ilustração, na linha média (*Semana Illustrada*, 27 dez. 1863, p. 1.268-1.269).

ao epíteto de “Joanna – a funileira”, referindo-se à folha de flandres, tão usada no Rio para a confecção de utensílios domésticos entre outros aparatos (*Semana Illustrada*, 4 out. 1863, p. 1.168) (figura 2). Entretanto, analisando este quadro, tudo indica que a imagem da Joanna Funileira não tem um caráter crítico. Trata-se apenas de uma brincadeira frente à uma situação quase surreal, que trouxe à luz as relações complicadas entre público e privado, que se reproduzem desde os tempos do império (Nogueira, 2017, p. 752).

Posteriormente, ainda em 1863, no mesmo periódico, a funileira é colocada em leilão, como se querendo encerrar toda uma querela desnecessária, servindo apenas para alimentar o interesse dos leitores e o ego dos atingidos (figura 3), mas sua presença nesse tardio “leilão” não deixa de atestar a relevância dos fatos antes ocorridos.

O fato é que o sucesso da música de Gomes, novamente, é enorme. Comenta-se o amadurecimento do compositor em relativo pouco tempo desde *A noite do castello* e antevê-se o futuro brilhante, através da continuidade de seus estudos na Europa. A *Joanna de Flandres* serve como gatilho para que, finalmente, Gomes receba o prêmio da Ópera Nacional e continue seu aperfeiçoamento em um conservatório no exterior. O tema é trazido à tona várias vezes pelas notas nos jornais.

71

### **Outras composições**

Ao longo desse período que separa *A noite do castello* de *Joanna de Flandres*, Gomes, sempre muito ativo, continuou a compor pequenas obras para piano, aproveitando-se da intensa vida musical da cidade, de sua crescente aceitação com compositor e do atrativo mercado de produção e venda de partituras.

Muitas dessas obras são conhecidas até hoje, reproduzidas por editoras, mas outras revelam-se completas novidades no catálogo geral das obras do compositor. No primeiro caso cita-se *Moreninha*, uma valsa. No segundo, *Recordações de Nápoles*, um álbum com músicas relativas à cidade, em que participam também Achile Arnaud<sup>4</sup> e J. Vermeil, publicada pela Casa Laforge (figura 4).

<sup>4</sup> Professor de música, compositor e exímio pianista nascido em Nápoles. Estudou no





Figura 4. Gomes participa de um álbum de músicas intitulado *Recordações de Nápoles*, em 1862 (*Jornal do Commercio*, 12 abr. 1862, p. 4).

72

De particular interesse surge *Uma lágrima pela pátria*, ária escrita para o barítono português Antonio Maria Celestino, uma vez que a citação encontra-se apenas no anúncio da obra em um periódico do Rio em sua apresentação em 1.º de agosto de 1863, não sendo referida como publicada por nenhuma das várias casas editoras funcionando no Rio de Janeiro à época. Se assim o fosse, se garantiria a existência de uma versão impressa.

### ● final

O apoio aos alunos do Conservatório em viagem a Europa era estipulado no contrato entre o governo imperial e o empresário responsável pela Ópera Nacional. Dizia, em seu artigo 5.º contribuir com “... a quantia de 150\$000 (cento e cinquenta mil réis) mensais para o aluno do conservatório que for enviado a Europa a fim de aperfeiçoar-se na arte de composição” (*O Correio da Tarde*, 10 ago. 1860, p. 3). Como Elias Álvares Lobo tinha sido escolhido em 1862, e não foi, agora era a vez de Gomes.

Conservatório San Pietro a Majella de Nápoles. Veio para o Rio de Janeiro, com o irmão e também músico Gennaro Arnaud, em 1855 em decorrência da vinda da princesa napolitana Tereza Cristina de Bourbon, que se tornaria Imperatriz do Brasil.

Gomes, finalmente, vê seu sonho realizado e recorda-se do pedido feito, em 1859, ao seu protetor, o Comendador Albino José Barbosa de Oliveira quando, pela primeira vez, mencionava seu desejo de ir estudar na Europa. A imprensa não dá excepcional atenção à ida de Gomes. Entende-se que é apenas mais um brasileiro seguindo para civilizar-se na Europa. Mas uma nota significativa resume o que ocorreu e o que deveria se esperar desse brasileiro:

No pacote inglês Paraná partiu a completar em Milão os seus estudos de composição, o nosso patricio e já distinto compositor o Sr. Antonio Carlos Gomes, a quem a exibição de suas óperas *A noite do castello* e *Joanna de Flandres* valeu a nomeação de aluno do Conservatório de Música com a pensão anual de 1:800\$[000] por quatro anos. Moço como é, e entusiasmado pela música como tem sido, e avido de glórias como deve ser, é de esperar que ele saiba aproveitar devidamente a escola que vai ter, a fim de encantar, com harmonias inspiradas e belas, aos apreciadores de seu talento, que aguardam as suas novas composições, sem dúvidas mais corretas do que as primeiras, para retribuírem com os merecidos aplausos os seus esforços e progressos (*Revista Mensal da Sociedade de Ensaaios Literários*, 1863, p. 326 (“Chronica”, Seção Ordinária de 20 dez. 1863)).

Com a bolsa bem fornida, mas sem tempo para despedir-se de todos, e seguindo uma prática da época, Gomes faz publicar uma nota no *Jornal do Commercio* em que agradece a Francisco Manoel e José Amat o apoio recebido, sem esquecer de mencionar o público carioca e, muito ciosamente, a Sociedade Campesina e a corporação musical do Rio de Janeiro. Trata-se do fim de um período e início de uma trajetória maior. Gomes deixa o Rio de Janeiro no dia 9 de dezembro de 1863.

73

### **Considerações finais**

Analisando-se as entradas referentes ao compositor nos principais jornais da capital, verifica-se que Gomes teve uma trajetória ascendente entre 1859 e 1863 junto à imprensa, tanto qualitativa como quantitativamente. Percebe-se claramente uma distinção de sua visibilidade enquanto músico antes e depois de *A noite do castello*. A preferência definitiva nos jornais e na percepção da sociedade pela figura de Gomes ocorre após essa estreia. Ao contrário do que sugere sua biografia genérica, Gomes não se destacou nos seus primeiros anos no Rio, notando-se uma proe-

minência de Henrique Alves de Mesquita, Elias Álvares Lobo e mesmo Domingos José Ferreira. Esse quadro se altera substancialmente com *A noite do castello* e se afirma com *Joanna de Flandres*. Entretanto, não há tempo suficiente para que os efeitos de sua segunda ópera modifiquem drasticamente a percepção da figura de Gomes através dos periódicos. Ele, quase que em seguida, retira-se para os estudos em Milão e há um hiato, quando a continuidade será retomada apenas com sua volta de dezembro de 1870 para a estreia de *Il Guarany* no Rio. É somente nesse momento que o mito Gomes, como o conhecemos, começa a surgir.

As fontes hemerográficas e a pesquisa hemerográfica têm inestimável valor no estudo biográfico e, muitas vezes, são a única fonte para reconstituir-se a vida de um indivíduo. Suas falhas e impertinências são intrínsecas e secundárias ao tesouro de informações que enseja. Entre outros métodos é uma estrutura que permite recuperar o silêncio do passado. Como bem afirma Certeau: “Faço história no sentido em que não só produzo textos historiográficos, mas tenho acesso, por meu trabalho, à consciência de que algo se passou, atualmente morto, inacessível como vivo” (Certeau, 2011, p. 166).

74

Entretanto, ainda que a informação jornalística possa ter acurácia, nem sempre é precisa. No caso de Gomes, isto é frequente e a tomada de consciência sobre essa possibilidade é fundamental para o musicólogo. Exemplos não faltam. Um jornal de Santiago, no Chile em 1879, noticia que a nova ópera de Gomes intitulada *Cromwel* já está pronta, após encomenda para ser estreada no Covent Garden de Londres. Para tal, Gomes tinha sido convidado a assistir os ensaios e, ao mesmo tempo, trata de possível representação de *Maria Tudor* (1879) (*O Apóstolo*, 4 out. 1876, p. 3). *Il Guarany*, por sua vez, tinha sido composto em Florença (*Semana Illustrada*, 24 mai. 1868, p. 3.107) e a abertura em Londres (*A Vida Fluminense*, 30 mai. 1874, p. 1.837). Assim, a leitura crítica, a revisão sistematizada e o confronto com a literatura são métodos obrigatórios de emprego exaustivos para dar voz crível a este silêncio do passado, pois que “essas vozes emanando dos túmulos do passado podem, sim, falar ao historiador, mas é sempre este quem as reintroduzi-

rá no pensável do presente” (Ohara, 2012, p. 202). Aqui, o musicólogo é o historiador dando voz aos mortos, como desejava Jules Michelet e, completamos, fazendo-os renascer.



## Referências

Barman, Roderick J. *Imperador cidadão e a construção do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

Capelato, Maria Helena. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto: EDUSP, 1994.

Certeau, M. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Christovam, Ozório B. P.; Machado Neto, Dionísio. “Nápoles, Lisboa e São Paulo: a tradição dos partimenti no século XVIII”. *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, 23., 2013, Natal. *Anais [...]*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2013. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2469/486> Acesso em: 3 jun. 2020.

Giron, Luis Antônio. *A minoridade crítica*. São Paulo: Ediuuro, 2004.

Guimarães Júnior, Luiz. A. *Carlos Gomes, perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1870.

Lacombe, Americo Jacobina. “Carlos Gomes e o Cons. Albino José Barbosa de Oliveira”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 319-322, 1936.

Le Goff, Jaques. *Reflexões sobre a história (entrevista de Francesco Maiello)*. Lisboa: Edições 70, 1999.

Mendonça, Carlos Sússekind de. *Salvador de Mendonça. Democrata do Império e da República*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

Nogueira, Lenita Waldige Mendes. “Joanna Funileira: Representações em torno da segunda ópera de Carlos Gomes”. *4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical & 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música*, 2017, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2017. Disponível em: [http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM\\_RIdIM-BR/4CBIM-2IAMLBR/paper/view/143](http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIM-BR/4CBIM-2IAMLBR/paper/view/143) Acesso em: 3 jun. 2020.

Ohara, João Rodolfo Munhoz. “Passado histórico, presente historiográfico: considerações sobre ‘História e Estrutura’, de Michel de Certeau”. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 6, n. 12, p. 197-212, 16 nov. 2012.

*Revista Mensal da Sociedade de Ensaios Litterarios*, v. 1. Rio de Janeiro: Typographia Economica, 1863.

Ribeiro, José Alcides Ribeiro. “Correio Mercantil do Rio de Janeiro: modos jornalísticos e literários de composição”. *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 28., 2005, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2005, p. 1-12.

**Periódicos consultados**

*Diário do Rio de Janeiro*

*A Vida Fluminense*

*Correio Mercantil*

*O Apóstolo*

*O Correio da Tarde*

*Jornal do Commercio*

*O Regenerador*

*Semana Illustrada*

**Fonte iconográfica**

Klumb, Revert Henrique. *Vue générale prise do Morro do Castello*. Rio de Janeiro: s.n., ca. 1860. 1 fotografia, p&b, 7,7 x 13,8 cm. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/695>. Acesso em: 3 jun. 2020.

### **MARCOS DA CUNHA LOPES VIRMOND**

Bacharel e Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), é professor do Curso de Música da Universidade do Sagrado Coração em Bauru e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Foi regente do Coro Sinfônico da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, do Madrigal ANIMA de Bauru, da Orquestra de Câmara da USC e da Orquestra Sinfônica Municipal de Botucatu. Autor do livro *Condor de Antônio Carlos Gomes: uma análise de sua história e música*, publicado pela EDUSC, desenvolve pesquisa em musicologia histórica com ênfase na ópera do século XIX e na fase italiana de Carlos Gomes. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1395-639X>. E-mail: [virmondmarcos@gmail.com](mailto:virmondmarcos@gmail.com)

### **LENITA WALDIGE MENDES NOGUEIRA**

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e Bacharel em Música pela UNICAMP, é docente do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Tem como foco principal de pesquisa a música brasileira dos séculos XVIII e XIX, tendo publicado os livros *Maneco músico: pai e mestre de Carlos Gomes*, *A lanterna mágica e o burrico de pau: memórias e histórias de Carlos Gomes*, *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*, *Música em Campinas nos últimos anos do Império* e *Todas as notas: comentários para os programas da Orquestra Sinfônica da Campinas 2003-2016*. É curadora do Museu Carlos Gomes em Campinas. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7880-682X>. E-mail: [lwmn@iar.unicamp.br](mailto:lwmn@iar.unicamp.br)