

CARLOS GOMES: A GRANDE TRAVESSIA

Jorge Coli*

"Explico-me. Estas óperas e seus personagens sempre assumem uma importância de símbolo, no sentido tanto psicanalítico quanto estético da palavra. No sentido em que uma idéia ou personagem em arte forma como que um complexo em que vão repousar e buscar significação grata certos elementos que nos movem individualista ou socialmente. O Guarany e o Escravo terão sempre um valor simbólico porque representam idéias raciais, idéias nacionais, tendências evolutivas de nacionalidade, e principalmente reivindicações sociais. Pouco importa que estas estejam deformadas da sua realidade pelo romantismo do tempo. Mesmo dentro dessa deformação são duas óperas libertárias, não conformistas e, de sua maneira, revolucionárias. Daí seu valor simbólico inalienável. E daí também a grandeza permanente dessas óperas, as quais, através de todas as estéticas, sempre representarão humanamente alguma coisa. E nacionalmente muitíssimo".

Mário de Andrade — Fosca.

Em uma cena do filme *Os clowns*, Federico Fellini encontra um palhaço já idoso, glória antiga do circo italiano. Face a face, os dois não sabem muito o que dizer. O palhaço velho propõe então: "Quer que eu cante uma canção do meu tempo?" E ele se põe a cantar. A canção, que Fellini com certeza não identificou, era, na verdade, "Mia picciarella", ária da ópera *Salvator Rosa*, de Antônio Carlos Gomes.

A anedota ilustra bem duas coisas. Primeiro, a grande popularidade que a música de Carlos Gomes conheceu no fim do século passado e no começo do nosso⁽¹⁾. Segundo, o seu esquecimento, uma vez que só sobrevive na memória obscura de um velho.

Um tal sucesso e uma tal eclipse seriam banais se não estivessem associados a uma obra e uma vida que constituíram o ponto de convergência de um verdadeiro feixe de problemas culturais muito diversos e complexos, particularmente importantes no contexto brasileiro.

A trajetória do compositor foi excepcional. Nascido em 1836 em Campinas, Carlos Gomes, filho de músico, se revelou muito cedo o mais talentoso de seus vinte e seis irmãos. Encontra-se em 1860 no Rio de Janeiro, onde se aperfeiçoa no Conservatório Imperial. Sua chegada na capital coincide com a eclosão de um movimento efêmero, mas importante na história da música brasileira — a criação de uma *Ópera Nacional*. Alejo Carpentier já sublinhou a vaga de óperas nacionalistas como fenômeno latino-americano, consequência dos romantismos locais, em particular no México, em Cuba, na Venezuela⁽²⁾. No Brasil, a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* oferecia um alicerce bem sólido e concreto para o desenvolvimento dessa corrente musical, cujo fim era fazer cantar óperas em língua nacional e dar “pelo menos uma vez por ano” uma ópera de autor brasileiro⁽³⁾. E é para a *Ópera Nacional* que o jovem Carlos Gomes escreve, em português, as suas duas primeiras

* Prof. de História Regional da UNICAMP.

1. Um outro excelente testemunho dessa popularidade, são as gravações antigas de árias de suas óperas por cantores célebres internacionalmente. Do início do século aos nossos dias, eles se fazem mais raros. Eis uma lista não exaustiva das gravações retomadas em 33 rotações:

Enrico Caruso: *Il Guarany*—

“Sento una forza indomita” (avec Emmy Destinn) (Supraphon, 0121163, Tchecoslováquia).

Lo schiavo

“Quando nascesti tu” (Joker SM 1193, Itália).

Pasquale Amato: *Il Guarany*

“Senza tetto” (1910) (Joker SM 1194, Itália).

Claudia Muzio: *Salvator Rosa*

“Mia picciola” (1920) (Columbia Odissey Y 33793, USA).

Giacomo Lauri-Volpi: *Lo schiavo*

“Quando nascesti tu” (1929) (RCA LM 20117, Itália).

Beniamino Gigli: *Il Guarany*

“Vanto io pur”

Lo schiavo

“Quando nascesti tu” (Everest Scala 856, USA)

Lina Pagliughi: *Il Guarany*

“C'era una volta” (Ember GVC 20, Inglaterra).

Mario Petri: *Salvator Rosa*

“Di sposo, di padre” (1954) (Fonit Cetra LMR 5018, Itália).

Assinalo a existência de duas notáveis interpretações, a meu conhecimento nunca retomadas em 33 rotações:

Bidu Sayão: *Il Guarany*

“Gentile di cuore” (RCA Victor)

José Mardones: *Salvator Rosa*

“Di sposo, di padre” (Columbia 55104 49427).

Lembremos ainda as gravações recentes do dueto “Sento una forza indomita” de *Il Guarany* por Montserrat Caballé e Giuseppe di Stefano, e a ária “Intenditi con Dio” da *Fosca*, por José Carreras.

Não fazemos referências às gravações brasileiras da música de Carlos Gomes, entre as quais a mais importante é ainda a integral de *Il Guarany* de 1958, reeditada recentemente por Chantecler; nem às gravações “pirata” de *Il Guarany*, *Salvator Rosa*, *Maria Tudor*, *Lo Schiavo* e *Fosca*, editadas por Voce, e cujas qualidades técnicas e musicais são mais do que reduzidas.

2. Cf. *América Latina en su música*, México, p. 16, onde Carpentier assinala o papel de Carlos Gomes. Cf. também as passagens consagradas aos compositores cubanos de ópera (Saumell, Gaspar Villate) in *La música en Cuba*, de Alejo Carpentier, FCE, México, 1980.

3. Cf. Luiz Heitor Correa de Azevedo, “As primeiras operas”, in *Revista Brasileira de Música*, número consagrado a Carlos Gomes, editado pelo Inst. Nac. de Música da Univ. do Rio de Janeiro, 1936, pgs. 211 a 245. Cf. também os discos *Na corte de D. Pedro II* e *Opera no antigo teatro imperial*, vol. 5 e 6 da coleção “Música na corte brasileira”, EMI-Odeon, s. d.; SC 10123, Brasil.

obras para o teatro: em 1861 *A noite do castelo*, e em 1863, *Joana de Flandres*, música toda italiana, muito marcada por Verdi, o Verdi de *O Trovador*.

As duas óperas obtêm um grande sucesso. Carlos Gomes se torna cavaleiro da *Ordem da Rosa*, e o Imperador lhe concede — como a outros artistas antes e depois dele — uma bolsa de aperfeiçoamento na Europa.

Carlos Gomes parte para Milão. Depois de alguns anos de estudo, escreve a música de duas operetas em dialeto lombardo: *Se sa minga* (Nada se sabe) e *Nella luna* (Na lua), que fazem furor e o tornam muito popular. As portas do la Scala abrem-se para ele, e em 19 de março de 1870 dá-se a estréia de *Il Guarany*, ópera sobre um livreto de Scalvini, inspirada por um dos grandes romances brasileiros do século XIX, *O Guarany*, de José de Alencar.

Carlos Gomes triunfa. E isso transforma a sua viagem européia, viagem de formação e de aprendizagem, em uma espécie de viagem de iniciação. Pois, triunfando na prova do la Scala, Carlos Gomes toma, aos olhos dos brasileiros, as proporções de um mito. Sobretudo porque não corta os laços com a cultura brasileira. A sua música era estritamente européia e ele nunca se serviu sequer de temas folclóricos ou indígenas para dar cor local às suas obras. O desejo de fazer uma música voluntariamente nacional aparecerá no Brasil com uma geração um pouco posterior, a de Alberto Nepomuceno. Entretanto, o *Guarany* era de início um romance e um assunto brasileiros, mesmo se coristas e protagonistas, fantasiados de índios, cantassem em italiano diante de belos cenários de um exotismo impreciso. O que aliás não impediu os brasileiros de se reconhecerem profundamente nessa obra, nem a sua abertura de se tornar uma espécie de segundo hino nacional.

O *Guarany* começa uma carreira italiana e internacional, pois será apresentado nos principais centros musicais. Na estréia do Rio, em presença do compositor e do Imperador, o público brasileiro exulta em ovações delirantes.

Carlos Gomes se casa com uma italiana e se fixa em Milão. Em 1873, no la Scala, uma outra estréia: a da *Fosca*. Desta vez, o assunto é italiano — veneziano, mais precisamente — e o libretista, Antonio Ghislanzoni, era um poeta conhecido, que colaborara com Verdi, escrevendo o texto da *Aida*. Se para o *Guarany* Carlos Gomes empregara sua inspiração fecunda e espontânea, o seu extraordinário talento para inventar melodias e combinar timbres, para a *Fosca* a sua ambição artística se faz muito mais consciente e a obra é musicalmente muito mais densa e mais rica que a precedente. E a *Fosca* é, em realidade, uma ópera admirável. Mas foi um meio sucesso. E Carlos Gomes, um pouco assustado, decide reconquistar o seu público.

Em 1874, no Teatro Carlo Felice, em Gênova, apresenta *Salvator Rosa*, sobre um assunto napolitano, libreto de Ghislanzoni, ópera talvez menos “complicada”, menos “difícil” que a *Fosca*, mas muito inspirada e extremamente feliz de um ponto de vista dramático diferente como projeto, mas não “inferior” à obra precedente, apesar do que o próprio compositor dizia: “O *Guarany* para os brasileiros, *Salvator Rosa* para os italianos, e a *Fosca* para os verdadeiros conhecedores.”

Observemos que esse julgamento, freqüentemente retomado pela crítica, é injusto, pois minimiza o interesse musical incontestável de *Il Guarany* e de *Salvator Rosa*. Recentemente, Marcello Conati, in *Antonio Carlos Gomes*, obra organizada por Gaspare Nello Vetro (Nuove Edizioni, Milão, 1977), relewa alguns traços essenciais de *Il Guarany*: “Ma va pure osservato (...) che l'incessante dinamismo cui Gomes sottopone il discorso musicale si trans-

forma troppo spesso in una instabilità formale che, lungi dall'infondere intensità all'azione drammatica, la rende sommaria. Al tempo stesso, l'irriquietezza della condotta armonica, pur no priva nelle improvvise modulazioni di forzature e di stravaganze (che sembrano talora, preannunziare certe bizarrerie mascagnane), sempre protesa alla continua ricerca dell'espressione drammatica, finisce col segmentare il discorso musicale, sottraendogli organicità di forma e di espressione; e d'altro lato, l'incessante dialettica di tale discorso raramente si traduce in una sostanziale dialettica di caratteri e di sentimenti" (pg. 54). Se a análise é precisa e pertinente, as conclusões são por demais negativas. Ao contrário, poder-se-ia ir mais longe e descobrir nessa capacidade inesgotável de invenção e nessa "instabilidade formal" o poder de renovar constantemente o interesse do ouvinte, o elemento que faz de o *Guarany*, uma espécie de ópera-rapsódia cuja base se encontra num princípio *ativo* de inspiração ("Tuneful *Il Guarany*", escrevia recentemente o musicólogo inglês William Weaver, no programa da última produção de *Andrea Chenier* do Covent Garden).

Quanto a *Salvator Rosa*, cuja concepção dramática é muito próxima das *Vésperas Sicilianas* ou de *Simone Boccanera* de Verdi — onde a ação propriamente dita conta menos que as relações torturadas e terríveis que se tecem entre os personagens — beneficia de um tratamento musical fortemente estruturado, que Leo Laner mostrava já em 1936 (número especial da *Revista Brasileira de Música*, op. cit.). Lembremos também que o personagem do tirano, o duque de Arcos, com a ária "Di sposo, di padre", é talvez o único de um outro compositor a não empalidecer diante do Felipe II de Verdi.

A volta de Carlos Gomes ao Brasil, em 1880, para montar as suas óperas no Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador da Bahia e no Recife, confirma o mito através do triunfo estrondoso. É recebido de uma maneira principesca: na sua chegada, a baía do Rio de Janeiro está coalhada de barcos embandeirados para acolhê-lo, e à noite, fogos de artifício explodem dos lados do Pão de Açúcar. "Festas colossais", escreve em uma das suas cartas⁴.

No seu retorno à Europa, pelo menos a partir de 1883, começa a trabalhar em uma ópera que reata novamente com os temas brasileiros, pois o assunto está associado ao movimento abolicionista. A obra, chamada *Lo schiavo*, destinada de início à ópera de Bolonha em 1888, será finalmente apresentada, com grande sucesso, no Rio em 1889, depois da promulgação da lei Áurea.

Enfim, as suas duas derradeiras obras, apesar de um interesse musical indubitável, o *Condor*, de 1891, e a cantata *Colombo*, de 1893, obtêm pouco sucesso.

Os biógrafos contaram muitas vezes os últimos anos dolorosos de Carlos Gomes, seus dramas familiares, a morte de dois filhos, a doença incurável de um terceiro, os problemas financeiros. Contou-se também as dificuldades com o Brasil republicano: fiel ao Imperador, a quem ele devia sua carreira, quando lhe enviam, acompanhada de uma soma muito grande de dinheiro, a encomenda de um hino para a recente república dos marechais, apesar das di-

4. "Non ti descrevo le feste che mi hanno fatto dapertulle le città brasiliane; questo compito toccherebbe ad un giornalista letterato: solo ti posso dire che a Rio le feste furono colossali e... forse esagerate, trattandosi di un Maestroccio di musica quale il tuo Gomes.

Il peggio fu che le feste si prolungarono troppo, e fini per annojarmi e stancarmi". Carta a Tornaghi, datada do Rio, dia 5 de outubro de 1880, publicada in *Antonio Carlos Gomes*, organizada por Gaspare Nello Vetro, op. cit., p. 129.

ficuldades materiais, e com um gesto que lembra o de seus personagens de ópera, devolve o dinheiro com a sua recusa. O que lhe vale o fechamento das portas do conservatório do Rio, de que desejava a direção — cargo que é então atribuído a Leopoldo Miguez, o autor do hino republicano.

Se o Sul do Brasil não se interessa por ele, o estado do Pará, na época opulento graças à borracha amazônica, convida-o para dirigir o conservatório de Belém. Ao mesmo tempo, o conservatório Benedetto Marcello de Veneza o solicita como diretor. Mas Carlos Gomes, muito doente, com um câncer na língua, prefere voltar ao seu país: “No Rio não me querem nem para porteiro do Conservatório. Em Campinas e São Paulo idem. No Pará, porém, me querem de braços abertos! Não me querem no Sul, morrerei no Norte que é toda terra brasileira! Amém”⁽⁵⁾

Uma observação sobre a posteridade de sua obra. Carlos Gomes faz parte do patrimônio cultural brasileiro, e suas óperas são apresentadas regularmente nos principais teatros do País. De um ponto de vista internacional, entretanto, caíram no esquecimento. As razões estão ligadas à história do gosto musical, muito mais que à qualidade intrínseca das obras. Carlos Gomes, em Milão, aproximou-se de um movimento artístico lombardo — a *scapigliatura* (de “scapigliati = descabelados) — último sobressalto de um romantismo exaltado. Boito, poeta e músico, era um dos líderes, mas as óperas que o grupo produziu, inflamadas, de grande espetáculo e com assunto histórico, seriam em breve destronadas pelo verismo, intimista e “realista”. Hoje, com exceção da *Gioconda* de Ponchielli e do *Mefistofele* de Boito, nenhuma das obras musicais da “scapigliatura” sobreviveu nos teatros⁽⁶⁾. Se um dia se proceder à redescoberta desse período da música italiana — e ele o merece — não há dúvida que Carlos Gomes reencontrará o lugar que lhe é devido.

O que nos interessa aqui, entretanto, é que a vida e a obra de Carlos Gomes não são como as de Offenbach ou Lully, onde escolhas definitivas permitiram uma integração indiscutível numa cultura de adoção. Carlos Gomes também não é comparável a outros artistas brasileiros, pintores ou músicos de talento — que iam a Paris, ou a Roma para se aperfeiçoarem e que, orgulhosos de alguns sucessos menores, voltavam ao país para exercer suas artes com prestígio. Carlos Gomes, vítima de uma viagem cultural que deu certo demais, se encontra numa posição desconfortável.

Levantemos a questão simples, mas que ainda hoje é por vezes colocada: era ele italiano ou brasileiro?

O homem era indiscutivelmente brasileiro. Suas cartas, com frequência escritas num português pitoresco e regional, testemunham uma ligação menos à idéia retórica de Pátria, do que a um certo cotidiano provincial, a certos hábitos e comportamentos, a uma comida paulista que ele evoca prazerosamente com frequência e que, de modo manifesto, lhe fazem fal-

5. Carta de 12 de julho de 1895, a Manuel José de Sousa Guimaraes, publicada na *Revista Brasileira de Música*, op. cit.

6. Os “scapigliati” pretendiam renovar a música italiana passando pelo “Grand Opéra” francês, de Meyerbeer ou Halévy (influência à qual o próprio Verdi, com *As vésperas sicilianas*, *Don Carlos* e *Aida*, não se mostrara insensível). Mas tornaram o caminho errado, pois o romantismo grandioso estava nos seus últimos estertores. Verdi percebeu isto, e suas duas últimas óperas, *Otello* e *Falstaff*, enveredam numa outra direção.

ta na Europa⁽⁷⁾. Jamais desejou se naturalizar italiano, e quando inimigos o acusam de havê-lo feito, ele se apressa em pedir um atestado ao cônsul brasileiro em Turim, confirmando sua nacionalidade de origem.

Nessa óptica individual, sua mansão à margem do lago de Como, em Maggianico, perto de Lecco, toma uma dimensão quase simbólica. Diante de uma paisagem esplêndida e nesses locais manzonianos caros aos "scapigliati", Carlos Gomes constrói em 1878 uma suntuosa "pallazzina", que absorverá somas muito elevadas e que ele será obrigado a vender em 1887. Ele a chama "Villa Brasília". Enche o parque com animais brasileiros, macaquinhos, pássaros, papagaios, arapongas, patativas, sabiás; tenta plantar uma vegetação tropical. Seu barco, pintado de verde e amarelo, se chama "Pindamonhangaba". Tal palácio, ao meio de um parque imenso e magnífico, é o testemunho palpável de sua glória — ora, Carlos Gomes quer que essa glória seja também a de seu país. Assim, uma bandeira brasileira flutuava sobre o teto e, no solo, mosaicos desenhavam uma espécie de ideograma: uma lira, rodeada

7. Algumas dessas cartas são particularmente tocantes. Eis aqui uma, reproduzida em fac-simile no número da *Revista Brasileira de Música* de 1936. op. cit.

"Milão, 5 de fev. 1895

Viva Mimi!

Viva Corina!

Viva Alfredo!

Viva Mamãe Maragliano!

Manifesto

Em casa Gelli irei quinta-feira preferindo aceitar o convite de hoje, sendo natalício e festa de Mimi.

Dia de annos não se muda.

Esperem-me com Itala *versocinco* Horas. Lá vae o velho!

Preparem um quitute levado do diabo; não se esqueçam do *revirado, paçoca, pirão, cambuquira, picadinho, quibebe, cuscus de guaruguaru e lambari do Tamanduatahy, caranguejos, pipoca, quingonbô, canjica, mingão de araruta.*

Icã.

Tanajura.

Cara.

Mandioca,

(fl.2)

Angu de fubá, camarão com palmito, ropa velha com malagueta (ahi!)

No fim a *garapa, rapadura, pe de muleque, cocada, torrada, mandoby e mangaritos, batata doce.*

Fructas não precisão muitas; bastam:

Melancias,

Melões.

Ingã.

Cana assada.

Jaboticaba (do mato mesmo serve)

Guaviroba.

Jambo.

Pitanga

Uvalha (azedada mesmo serve)

Araca

Banana macã.

Jaca e

Ahobora.

Se houver pinhão cosido ou torrado que venha elle, mas não se encomodem.

por um ramo de café e um de tabaco — as duas riquezas do Brasil que figuravam na bandeira imperial. Em baixo, a divisa: *Pro Brasilia*.

Os italianos, aliás, encontravam nele uma aparência exótica sedutora que era talvez real fisicamente, mas que existiu sobretudo no imaginário deles. As críticas, as descrições dos jornais, gostavam de identificá-lo aos personagens do *Guarany*. Eis alguns exemplos, que poderiam ser multiplicados.

Um retrato, pela *Gazzetta Musicale di Milano*: “Quando Gomes vai por nossas ruas — sempre só e absorvido em seus pensamentos, dir-se-ia um selvagem transportado por mágica em pleno coração de Milão (...). Tem um coração nobre e generoso (...) mas ama, adora, se entusiasma ao seu modo: o de um verdadeiro selvagem (...). É um fidalgo: nele, tudo é nobre, mas de uma nobreza toda nua, uma nobreza primitiva, aborigene.” E depois de uma descrição detalhada de seu físico, o texto conclui: “Tudo isto nos diz, indiscutivelmente, que Gomes é um aborigene americano”⁽⁸⁾.

Gustavo Minelli, em 1878, se lembra da estréia do *Guarany*: Carlos Gomes não queria vir agradecer os aplausos, e foi preciso arrastá-lo diante do público “como um verdadeiro selvagem que ele era”⁽⁹⁾ — e assim, depois de ter aplaudido os falsos selvagens da ópera, o público podia saudar o autor, que era um autêntico.

O homem Carlos Gomes era portanto brasileiro. Mas sua obra também o seria?

Depois da corrente nacionalista nascida no século passado e fortemente amplificada pelos modernistas, a resposta é negativa. Carlos Gomes se tornou mesmo o exemplo a não seguir.

A geração iconoclasta que havia introduzido os novos valores culturais da modernidade no Brasil, só podia rir desse compositor de óperas e desprezá-lo: o gênero parecia então vulgar, fácil, de mau gosto — numa só palavra, o cúmulo do “cafona”. Uma exceção, entretanto, e de peso: Mário de Andrade, que foi extremamente sensível às qualidades musicais do compositor.

Uma confrontação entre o músico e o escritor se revelaria muito significativa. Mário de Andrade, coerente com seu projeto de formação de uma cultura profundamente brasileira, recusou qualquer viagem à Europa a fim de preservar sua especificidade nacional de perturbações estrangeiras. Considerava também que o papel do gênio é quase nocivo à formação

(fl.3)

A final, para não dar trabalho, ao copeiro, basta a *pinguinha do Mõ*, *paraty* mesmo a *cachaça*.

— E depois d'isto aqui o que mais?

— Depois d'isto só voltando prá casa torrado, na chuva!

Mas seriamente! não se esqueçam do *Melado* e farinha de milho, ouviram?...

Está dito: ponham tudo na mesa sem faltar nada, pois lá vae o

Velho Amigo Tonico — chamado

Carlos Gomes

PS.

São 4 horas da madrugada.

Este pequeno *menu* chegará ao destino às 8”.

Conservei a ortografia original.

8. In *Antonio Carlos Gomes*, organizado por Gaspare Nello Vetro. op. cit. p. 12

9. *Ibidem*, p. 13.

da cultura de um país, pois o gênio se lhe aparecia como a afirmação de uma individualidade isolada, contrariando assim a expressão coletiva. Em sua poética, o Tietê, rio que, ao se distanciar do oceano, avança terra a dentro, é simbólico, pois arrasta o poeta longe das "tempestades do Atlântico", que evocam ao mesmo tempo a efervescência do espírito criador genial e a travessia para a Europa. Carlos Gomes, o inspirado, o descabelado, o italiano, mas também, paradoxalmente, o brasileiro — torna-se a imagem oposta, o "contraposto" de Mário de Andrade.

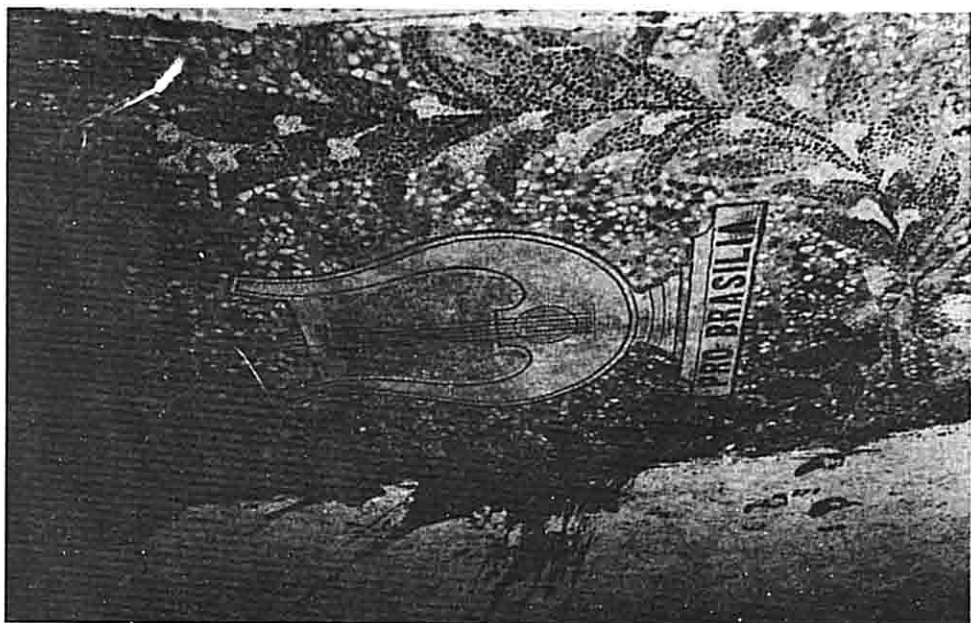
Hoje, a obra de Carlos Gomes deveria ser vista fora das querelas nacionalistas, que são injustas, porque simplificadoras. Pois um de seus aspectos apaixonantes se encontra justamente nessa estranheza que é o produto de relações culturais complicadas, mas fascinantes pela riqueza de sua ramificação.

Gostaria, para terminar, de esboçar rapidamente a análise de uma ópera de Gomes que me parece ter sido injustamente vítima de equívocos e julgamentos sumários. Trata-se de *Lo Schiavo* cujo assunto abolicionista, tinha sido fornecido a Carlos Gomes por seu amigo, o Visconde de Taunay. De início, a história se passava no século XVIII, e punha em cena escravos negros. Na Itália entretanto, empresário, editor, libretista, insistem para que os protagonistas sejam índios. Não se trata certamente de racismo, pois desde a *A Africana*, *Aída* e *Otelo*, os teatros italianos haviam perfeitamente aceito heróis de pele escura. Era antes o desejo de reecontrar o sucesso do exotismo indígena de *Guarany*, ainda mais que *Maria Tudor*, a ópera precedente de Carlos Gomes, fracassara diante do público. Carlos Gomes cede. E no Brasil, *Lo Schiavo* é visto como a ópera abolicionista que poderia ter sido e que não foi.

Ora, uma análise atenta da obra mostra que a preocupação principal de seu autor era a idéia abstrata, o princípio da liberdade, sempre presente no desenvolvimento da ação e que, por assim dizer, não abandona jamais o palco. Aliás, transposta no século XVI, a trama parte do episódio da confederação dos Tamoios, revolta organizada de índios contra o invasor branco. Carlos Gomes pedira a um amigo, o tenente Giganti, para escrever o texto de um hino à liberdade destinado a ser introduzido no segundo ato, no coração da obra. E apesar das pressões de Paravicini, o autor do libreto, que protesta contra a intrusão do hino de Giganti no seu texto, e processa o compositor, impedindo assim a representação da ópera na Itália, Carlos Gomes, desta vez, não cede. E assim, se não escreveu um drama de circunstância para a Abolição, criou uma obra que denunciava a escravidão sob todas as suas formas, celebrando a liberdade.

Este texto foi apresentado no colóquio *Les Amériques et l'Europe*, organizado pela Universidade de Toulouse — Le Mirail em 1984, e publicado em francês nas atas desse colóquio em 1985.

Devo dizer que ele não teria sido possível sem o concurso de D. Maria Euterpe Nogueira, que mantém um acervo riquíssimo e ordenadíssimo sobre Carlos Gomes em Milão, e sem a atenção dos funcionários da Municipalidade de Lecco, que não mediram esforços para indicar-me todos os traços da passagem de Carlos Gomes por aquela cidade.



Emblema sobre o assoalho da sala principal de Villa Brasilia. (foto Peverelli, Lecco)

1) Bem efeito não tem nada de italiano este tema. Uma certa melancolia verde, um ritmo oscilante e riquíssimo. Um caracter misterioso pelo **QUARTETTO** incerteza tonal. É esplendido. Alias o sublime tema que pela 1.^a vez vem exposto no preludio. pg 3, 4.^o compasso provem incontestavelmente desta frase.

(Iberê restá un instante in fiero atteggiamento, indi improvvisamente s'inginocchia ai piedi di Americo)

IBERÊ *ASSAI MOSSO* *AND.^{te} MODERATO* (In questo punto Hara rientra in scena)

Che diss'io mai! pietà.....

espress.

pp dolce *AND.^{te} MODERATO*

col cauto

dolcemente
AMER. *ritenute* *espr.* (sollevandolo) . L .

Partitura de *Lo Schiavo*. Nota M. de A.: "Com efeito não tem nada de italiano este tema. Uma certa melancolia verde, um ritmo oscilante e riquíssimo. Um caracter misterioso pela incerteza tonal. É esplendido. Alias o sublime tema que pela 1.^a vez vem exposto no preludio pg. 3, 4.^o compasso provem incontestavelmente desta frase." (pg. 38). Assim também com as páginas 30, 31: "Esta fala de Iberê é admiravelmente selvagem. Notar a doçura subita, o caracter melodico que toma a melodia na passagem Andante, pg. 35" (Biblioteca de Mário de Andrade)



Pery – estátua tamanho natural (gesso) oferecida a Carlos Gomes por seu editor. Notar a barba e os bigodes que o escultor colocou no herói índio, derivados provavelmente dos do tenor Villani, criador do papel. (foto do autor)



Pery e Cacique aimoré – inscrições sobre o pedestal indicam que se trata do dueto Pery/Cacique, no 3.º ato do *Il Guarany*. (foto do autor)