



PROJETO **LO SCHIAVO**

As intermitências da criação



DENISE SCANDAROLLI

Université de Paris IV

(Paris-Sorbonne)

denyscandarolli@yahoo.com.br

RESUMO

A importância da obra de Carlos Gomes na história da música e das artes no Brasil já é conhecida, por sua presença significativa nas mudanças estéticas e políticas do país. Em vista disso, este texto busca acompanhar o processo de criação da ópera *Lo Schiavo* a partir da correspondência do compositor e sua relação com a crítica musical. Os caminhos seguidos por Carlos Gomes na estruturação de suas músicas começam por desconstruir algumas de suas imagens fixadas pela historiografia e se abrem para uma nova perspectiva sobre como o processo de concepção da obra era pensada pelo compositor.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Gomes, Ópera, História do Brasil, *Lo Schiavo*

LO SCHIAVO PROJECT: THE CREATION'S INTERMITTENCES

ABSTRACT

We already know the importance of Carlos Gomes' work in the history of music and the arts in Brazil, due to his significant presence in the aesthetic and political changes in this country. Thus, this text follows the composition process of the opera *Lo Schiavo* departing from the composer's correspondences and his relationships with the music critics of his time. The paths followed by Carlos Gomes in structuring his music are beginning to deconstruct some of the prejudices set by history and open a new perspective on how the conception of the work thought was conceived by the composer.

KEYWORDS: Carlos Gomes, Opera, History of Brazil, *Lo Schiavo*

EXPERIÊNCIAS COMO COMPOSITOR

Não é difícil reconhecer o nome Carlos Gomes dentre os artistas brasileiros. Sobretudo, quando se fala em ópera no Brasil, ou ópera brasileira, o primeiro nome e muitas vezes o único que surge de imediato é o dele. Ainda hoje, Carlos Gomes aparece como ícone e maior representante do estilo operístico no Brasil, imagem que foi reforçada pela difusão do tema principal da abertura de *Il Guarany*. Dessa forma, a relação imediata entre Brasil e ópera é Carlos Gomes e *Il Guarany*, mesmo o Brasil tendo outros vários grandes compositores de ópera e Carlos Gomes tendo composto muito mais títulos.

A permanência rígida e imutável dessa personagem na história e na memória brasileira a torna uma inesgotável fonte para estudos diversos,

como a genealogia do mito “Carlos Gomes”, o trabalho com suas composições, uma visão crítica sobre sua trajetória, entre vários outros caminhos que podem ser traçados a partir da quebra do apego à sua memória.

É indiscutível a importância de Carlos Gomes como compositor e de suas composições para a história do teatro brasileiro. O começo de sua trajetória como maestro “operista” se dá com a sua participação no projeto de *Ópera Nacional*, o qual teve início em 1860 e se desenrolou por quase uma década. Dentro desse programa que tinha como meta a formação de artistas para a produção de óperas nacionais, caracterizadas por ter o texto em português, Carlos Gomes estreou duas óperas: *A Noite do Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863).

Com o reconhecimento conquistado com esses trabalhos, o império brasileiro ofereceu a Carlos Gomes um financiamento para seus estudos de aperfeiçoamento na Itália. É assim que segue nosso “herói” do “Novo” para o “Velho Mundo”.

Na Itália do pós *Risorgimento*, onde as óperas de Verdi eram mais que entretenimento e tinham como público diversas classes sociais, Carlos Gomes se deparou com um universo de grandes produções e em grandes quantidades, cuja estética e forma tinham aplicação prática dentro de uma escola “romântica” italiana que lutava para se distinguir das outras escolas operísticas que tomavam cada vez mais fôlego. Em vista das manifestações do Romantismo norte-europeu, que eram cheias de indulgências para com os jogos da fantasia, enfatizando o culto do mundo subjetivo do “eu interior”, sempre desejando atingir algo de distante ou transcendental, atraídas por tudo o que é estranho e sobrenatural, a mais famosa definição italiana do Romantismo pode parecer muito insólita. Quem a formulou foi Alessandro Manzoni, poeta e romancista milanês, um dos maiores expoentes

do movimento que ele próprio estava definindo. Na *Lettera sul Romanticismo*, de 1823, Manzoni diz que o escritor deve tomar “l’utile per scopo il vero per soggetto, l’interessante per mezzo” (KIMBELL, s.d, p. 158).

Carlos Gomes estreou sua primeira obra num período de transição da ópera italiana do fim do romantismo e de crescente influência das formas que vinham sendo desenvolvidas tanto na Alemanha quanto na França. A estréia de *Il Guarany* (1870) representou para o Brasil, pela ótica dos diletantes, o seu próprio triunfo no teatro *Alla Scala*, em Milão. Para a Europa, essa ópera é mais um exemplo do sucesso da idéia de ambientação texto – música, pela qual a ópera francesa tanto se interessava e a Itália começava a se render. *Il Guarany* era uma história com índios em uma terra exótica, ornamentada de composição musical com temas que faziam referência a esse ambiente indígena, orquestrada com uma grande orquestra de extensa massa sonora, com linhas vocais potentes e dramáticas, mas cantada em italiano, é claro.

Os discursos filosóficos e artísticos do período estão sempre presentes no corpo da ópera. No entanto, o

Peri¹ musical de Carlos Gomes não parece ser pautado na exemplificação do “Bom Selvagem” Rousseauiano, mas de certa forma o exotismo do “Bom Selvagem” era um dos temas que atraía o interesse do público na época, e um dos fatores do sucesso de *Aida*, de Verdi, de *L'Africaine*, de Meyerbeer, ou de *La Pêrle du Brésil*, de David.

Seguindo o discurso de Rousseau, que mesmo com mais de um século de diferença ainda se fazia presente na ópera francesa e também na italiana da metade do século XIX, ele caracteriza a ópera como um espetáculo dramático e lírico onde há o esforço de reunir todos os charmes das Belas Artes, na representação de uma ação dramática, a qual provoca sensações agradáveis e faz nascer o interesse e a ilusão (ROUSSEAU, 1996, Verbete: ópera). É a ilusão que está presente no “modismo” do período, a adaptação das vestimentas, cenários e música da melhor forma possível ao texto, para criar uma ilusão na qual o espectador se transporta para o universo que se pretende representar na ópera.

Mas, depois de colocar em cena, tanto na Europa quanto no Brasil, *Il Guarany* e as óperas que a seguiram, *Fosca* (1873), *Salvador Rosa* (1874) e *Maria Tudor* (1879), Carlos Gomes já entendia muito mais do que teorias sobre estrutura estética e dramática da ópera, e vislumbrava não só aplausos, mas sim o interesse das editoras e o sucesso financeiro de suas obras. Além de arte, a música era comércio e estratégia de ganhos.

O GUARANY MELHORADO

Depois de *Il Guarany* e *Fosca*, o grande retorno de Carlos Gomes ao Brasil com uma nova ópera foi para estrear *Salvador Rosa*, colocada em cena no Rio de Janeiro, em 17 de agosto de 1880. Mesmo com a experiência que ele adquiriu nos teatros italianos de que o julgamento de valor de uma ópera ultrapassa os limites da qualidade da composição e depende da forma como é executada pelos artistas em palco, ele chega ao Brasil com exigências bem menos pontuais do que as realizadas para a representa-

1 Peri é a personagem principal da ópera *Il Guarany*, é um índio da tribo Guarany e é representado por um tenor.

ção da ópera na Itália. Em busca de um novo sucesso de crítica e público, na estreia de *Salvador Rosa*, na Europa, ele pediu que fossem levados em consideração os artistas que iriam fazer parte do espetáculo, “esta é uma parte importantíssima e é necessário um soprano leve de muito talento e desembaraço em cena. Ficaria contente com a Valleria², aquela que cantou o Paggio de *Baile de Máscaras* no Scala”³. Outra exigência referente aos artistas foi encontrar um barítono para o papel de Masaniello, mas era necessário ser um bom artista italiano, pois o papel pedia uma boa pronúncia por ser composto de recitativos importantes, dessa forma, ele alegava não achar “conveniente confiar a parte de um personagem tão conhecido como Masaniello a um artista que não pronuncie bem e carregue no Rrrrrrr.”⁴

Nos três anos que seguiram à estreia de *Salvador Rosa* no Rio de Janeiro, Carlos Gomes se preocupou

em fazer representações de trechos de suas composições pelos teatros brasileiros, como forma de difusão de seu trabalho. E se empenhou em fazer as modificações de suas óperas anteriores, focando a renovação de contratos como o da Fosca, firmado com Carlo d’Ormeville, e de negociações para apresentações de seus trabalhos na Europa.

Em 1883, surge um novo tema para uma ópera, o qual Carlos Gomes classificou como “um *Guarany* com um drama mais interessante”, cujo tema foi definido por ele como “inspirado de um lado em *Danicheff* e de outro em um episódio da escravidão brasileira”⁵.

Les Danicheff, citado por Carlos Gomes, é um drama em cinco atos, de Pierre Newsky, pseudônimo de Alexandre Dumas Filho. Um libreto com base em um drama francês não era mais tão rechaçado, no início da década de 1880, quanto no início da década de 1870, como foi o

2 Alvina Valleria – soprano norte-americana (1848 – 1925)

3 Carteggi Italiani I, Carta 11: (Casa Editora G. Ricordi), Lecco, 25 de julho de 1873.

4 Idem ibidem.

5 Carteggi Italiani I, Carta 86: (Casa Editora G. Ricordi), Milão, 30 de outubro de 1883.

Il due Moschetieri na tentativa frustrada que Carlos Gomes fez de musicá-lo, devido à oposição de Lucca, com quem mantinha um contrato de trabalho. O autor do argumento da nova composição foi Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle Taunay, amigo de Carlos Gomes. Mas, a temática da ópera que envolvia a escravidão de africanos no Brasil, não apontava somente para as mudanças que vinham ocorrendo no meio artístico italiano, ela também fazia referência às modificações e conturbações que estavam acontecendo no Brasil, as quais o compositor não deixou passar despercebidas.

Tendo como grande entusiasta de sua obra o amigo André Rebolças, um dos importantes nomes da militância da causa abolicionista no Brasil, e um dos fundadores, junto com Joaquim Nabuco, do movimento abolicionista da Escola Politécnica onde lecionava, Carlos Gomes não permaneceu alienado aos acontecimentos e movimentos em favor da abolição que ocorriam em seu país de origem. Estando ciente dos acontecimentos que fervilhavam

a opinião pública, ele tinha em mãos temas de sucesso, por serem atuais e difundidos.

Então, ainda em 1884, o compositor escreveu uma pequena peça “popular”, como ele mesmo a classifica, para ser tocada com formação de banda, e a dedica ao Ceará, primeira província a libertar os escravos. “Ao Ceará livre”, título dado à partitura, foi editada pela Ricordi com direito a vinheta representativa do fim da escravidão, ilustrada por jangadas e oceano.

Caro Giulio

Do Brasil, pedem-me uma peça popular para banda e também para canto. Creio também ser desejo do Imperador -, por isso não duvido que irá imprimir o manuscrito que lhe envio hoje por carta registrada

A peça é dedicada à primeira das províncias brasileiras que libertou os escravos: o “Ceará”!

Deve ser feita uma vinheta representando o mar visto da terra; duas jangadas libertadoras de escravos tornadas célebres por um efeito patriótico ocorrido em 25 de março deste mesmo ano, o dia em que foi aclamada a liberdade de todos os escravos da Província do Ceará!⁶

6 Carteggi Italiani I, Carta 102: (Casa Editora G. Ricordi), Maggiano, 16 de julho de 1884.

O processo de libertação da escravidão não foi algo simples e imediato no Brasil. A luta contra o tráfico teve início em 1807, quando a Inglaterra o proibiu a seus súditos e encetou a longa campanha para eliminá-lo em outros países. O Brasil foi atingido diretamente pela imposição inglesa e a exigência do fim do tráfico como condição do reconhecimento diplomático da independência nacional. Por conta disso, o país teve que assinar o tratado de 1826, pelo qual o tráfico seria considerado pirataria três anos após a ratificação (que se deu em 1827) e que também o obrigava a aceitar os termos dos tratados de 1815 e 1817 feitos a Portugal, aumentando a margem de ação da marinha britânica. Sequencialmente a essas medidas, o Brasil ainda lançou outra lei, em 1831, proibindo o tráfico, mas nenhuma medida foi tomada para que ela fosse realmente efetivada, “foi literalmente para inglês ver”, como diz José Murilo de Carvalho diz que Carvalho. Só houve uma medida impositiva por parte do governo em relação ao tráfico, em 1850 (CARVALHO, 1996, p. 268).

Outra medida que atingiu diretamente os escravos foi a alforria para

aqueles que lutassem na guerra do Paraguai, mas com o fim da guerra os acordos não foram efetuados como o estipulado. A lei do Ventre Livre de 1871 decretava que todas as crianças nascidas de mãe escrava, a partir da data, seriam livres e a reforma deste ano ainda previa o direito de alforria ao escravo que pudesse pagar pelo seu preço (CARVALHO, 1996, p. 288).

Ao contrário das fases anteriores vinculadas ao político, a última fase do movimento de libertação foi marcada pela participação popular. Em 1884, já estava em plena ação a Conferência Abolicionista, a qual abrangia várias sociedades de fins idênticos. No ano seguinte, outra Lei que dava seguimento à libertação contínua foi aprovada, a Lei dos Sexagenários.

É por esse contexto de envolvimento social nos discursos sobre a escravidão que Carlos Gomes confiava que “Ao Ceará Livre” seria editada e encontraria um sentido em meio aos acontecimentos. Mas, sem saber qual seria o rumo que a história da libertação dos escravos iria tomar, Carlos Gomes continuava com seus projetos de finalização das duas óperas que escrevia.

Apesar de ter como argumento formulado por Taunay a escravidão africana, a decisão do compositor e do autor coloca no lugar do negro o índio dentro da trama. Ainda tido como herói, o índio se encaixava melhor em uma obra cujo tema era nacional. Assim como *Peri*, o primeiro *bon sauvage* de Carlos Gomes, em uma obra que retratasse o Brasil cabia melhor como protagonista o brasileiro mais puro, o índio. Apesar da onda de discursos abolicionistas, o negro era forasteiro e o processo que o levou às terras brasileiras carregava toda uma carga negativa que atingia inclusive a monarquia.

De certa forma, na época de *Lo Schiavo*, ao contrário da de *Il Guarany*, o sentido exótico da obra não tinha mais apelo. A própria construção do libreto é uma mistura de várias ideias (GÓES, 1996), indo da base fornecida pelo romance de Dumas, que se desenrola na Rússia czarista, até o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, de 1857, escrito por Gonçalves de Magalhães.

Neste contexto, o exótico não fica por conta apenas dos índios, vestes e

cenários. Para os literatos brasileiros, ele esbarra no paradoxo da obra de Carlos Gomes, que tem em *Il Guarany* uma trama de autoria de José de Alencar e em *Lo Schiavo*, uma epopeia à qual José de Alencar se posicionava avesso às ideias.

A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não podem exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América. Por ventura não haverá no caos inciado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso? (ALENCAR, 1960, p.876, v. IV)

Carlos Gomes pretendia estrear *Lo Schiavo* ainda em 1884, como mais uma ópera de tema indígena, assim afirmou a seu amigo Mandelli: “eu, como sabe, preparo para este ano uma nova ópera (*Lo Schiavo*), tenho de trabalhar muito ainda na instrumentação, por isso não poderei ocupar-me logo em musicar seu libreto”⁷. Mas, o processo de estruturação e construção da ópera entrou 1884 adentro e durou todo o ano de 1885.

Em uma carta de 5 de dezembro de 1884 a Rodolfo Paravicini, libretista da ópera, Carlos Gomes discute a necessidade de se encontrarem para reorganizar o libreto, apontando as partes que não o agradavam.

Basta dizer-te que é absolutamente necessário nos encontrarmos para tomarmos uma resolução acerca do final do libreto. O segundo ato parece-me muito, muito ridículo, principalmente pelos bailados e o final, para o qual pensei terminar sem o dueto entre Américo e Rolando⁸.

A união faz a força!⁹

A ligação compositor-libretista mantinha-se nos trabalhos de Carlos Gomes, reafirmando a posição de privilégio de sua música sobre o texto, adequando as partes para satisfazer às suas necessidades composicionais e corresponder a seus ideais de dramaticidade da obra.

Depois que me deixaste, fiquei algum

tempo paralisado, sem coragem para continuar: depois acreditei poder continuar o trabalho, sem incomodar-te, mas... pobre de mim!

Agora preciso que penses em retirar todo excesso que encontrases do estilo Gomes. A culpa é tua de ter-me abandonado no momento que estava pleno de calor e animado com o trabalho!¹⁰

Havia algumas modificações na obra que necessitavam do trabalho do libretista, como o pedido do compositor para trocar a época da ação, pois segundo ele, traria dificuldades no ato II. Adequando esses pontos, além de outros, como modificar o nome de Isaura para Ilara “para que não se diga que foi tirado da ópera de Mancinelli, da qual a principal personagem chama-se Isaura!”¹¹. A preocupação em relação ao nome não estava diretamente ligada à idéia de autoria, um tipo de inquietação posterior ao período de Carlos Gomes, mas era relacionada

8 Posteriormente este personagem passa a se chamar Rodrigo, ele é o pai de Américo.

9 Carteggi Italiani II, Carta 56: (Cópia do arquivo particular Penalva - Campinas), Maggianico, 31 de março de 1884.

10 Idem ibidem

11 Idem ibidem

à originalidade e a precaução com comparações.

Com o trabalho simultâneo junto ao libretista, a expectativa era agora de encenar a ópera durante a quaresma de 1885. No entanto, os problemas com o libreto continuaram, e não só com o de *Lo Schiavo*, como também com a outra ópera que vinha compondo, *Oltrada*, cujo libreto era de Ghislanzoni. A reclamação de suas cartas, sobre dificuldade em escrever as óperas, não era apenas de cunho técnico ou de inspiração, mas sim de sucesso ou fracasso perante o público, fator que muitas vezes parece predominante no julgamento que ele faz de seu próprio trabalho, antes da “obra de arte” e seu valor vinha o valor possível a ser agregado a ela pelo espectador.

Eu trabalho em duas óperas há algum tempo: O Escravo, de Paravicini, e *Oltrada*, de Ghislanzoni, óperas que poderiam ser terminadas se não me importasse muito com o futuro e se o medo de um fracasso não fosse o meu fantasma perseguidor!

Mas não é somente isso: quando creio ter terminado hoje, amanhã me parece ter de refazer o trabalho!¹²

Embora aponte questões de caráter emocional para justificar a dificuldade que encontrava para terminar as óperas, ele também acredita que os libretos eram uma das causas de seus problemas. “Sei, porém, que o libreto é o meu desespero!” Julgava o enredo de Ghislanzoni bom, mas com finais de atos que não o convenciam, já o de Paravicini, acreditava ser melhor como argumento, mas “os versos são coisa de fazer rir as galinhas do fazendeiro David!”¹³.

A ESCOLHA DE LO SCHIAVO: ATENÇÕES DIVIDIDAS ENTRE DUAS ÓPERAS

A opção feita por Carlos Gomes pelo libreto de *Lo Schiavo* não foi imediata e nem fruto do sentimento de nacionalidade que ele trazia consigo, como poderia sugerir uma leitura mais desatenta e direcionada

12 Carteggi Italiani I, Carta 123: (Biblioteca do Conservatório de Música - Roma), Maggianico, 11 de dezembro de 1884.

13 Idem ibidem

pela memória que se construiu do compositor.

O projeto desta ópera não teve a atenção exclusiva do maestro, e nem sua escolha foi movida pelo tema e enredo, o qual Carlos Gomes considerava muito parecido com os demais: “os enredos brasileiros são todos mesclados com a raça indígena; os selvagens em guerra com os portugueses, como precisamente é este *Escravo* que me faz lutar tanto!”¹⁴, diz ele em uma carta a Mendelli.

Entre as composições começadas que tinha em mãos, Carlos Gomes acaba dando continuidade à partitura de *Lo Schiavo*, escolha ligada mais à facilidade, fluência e qualidade do libreto, em comparação à outra ópera, do que propriamente à temática trazida por ele. Já em abril de 1885, ele tenta conseguir um acordo para apresentá-la em Nápoles, no San Carlo, pois se dizia confiante de obter sucesso naquele teatro, para si e para a Casa Ricordi. “Vivo tranqüilo

com respeito ao contrato do *Escravo*, e o considero propriedade da minha casa Ricordi, e isto por vontade da justiça e do meu coração de verdadeiro amigo”¹⁵.

Mas, enquanto planejava a nova estréia, se via novamente às voltas com os rearranjos da *Fosca*. Em junho de 1885, ele já havia divulgado essa ópera em Navara, Turim, Genova, Sassari, Piacenza, Parma e Roma. Agora com outras modificações, “grande novidade! Finalmente terminei os trabalhos, as codas, as pequenas codas da encantada “*Fosca*”. Mas veja, terminei, de verdade, e verás se realmente não...”, afirmava Carlos Gomes e acreditava que “pelo menos a metade da herva fosquinha (sic) nascerá e, ao seu tempo, florescerá”¹⁶.

O terreno infértil para o florescimento de *Fosca* era, para o maestro, as vontades e contraposições da Senhora de Lucca, a quem pertenciam os direitos sobre a obra. Segundo Carlos Gomes, a falta de iniciativa para

14 Carteggi Italiani I, Carta 124: (Biblioteca do Conservatório de Música - Roma), Maggianico, 18 de dezembro de 1884.

15 Carteggi Italiani I, Carta 132: (Casa Editora Ricordi), Maggianico, 20 de abril de 1885.

16 Carteggi Italiani II, Carta 62: (Museu Carlos Gomes - Campinas), Parma, 07 de julho de 1885.

a produção da ópera, mesmo depois dela ter alcançado sucesso tanto no Scala quanto na América, era um ato de vingança por ele ter escrito “o popular”¹⁷ *Salvador Rosa* para Ricordi.

As editoras também se responsabilizavam pela divulgação das óperas, das que detinham os direitos, assim como de sua produção, que incluía escolha dos solistas, cenários e figurinos. Mas, em relação à *Fosca*, Carlos Gomes tomava a iniciativa de oferecê-la, propondo-se até mesmo modificá-la de forma a criar possibilidades para sua montagem.

A propósito da “Fosca”, não fixaram a terceira ópera da temporada, ou, também, a ópera de abertura, proponho a “Fosca”, desejando apresentar-me no Municipal com esta ópera¹⁸.

Depois da tentativa de levar *Fosca*

ao teatro de Bolonha, seu próximo empenho foi direcionado ao teatro de Cremona. Sua falta de sucesso na busca por um teatro que colocasse em cena *Fosca* era justificada pelo compositor por não se julgar um homem de negócios, afastando a idéia de insucesso proveniente da qualidade e recepção da ópera, como diz em uma carta ao escritor Alfonso Mandeli, “fazendo-o saber que eu sou um pobre maestro de música desafinada, de notas erradas, de profissão idem etc., mas que não sou um homem de negócios. (...) Assim, inclino a cabeça e espero que, com o tempo, a *Fosca* seja espontaneamente desejada e escolhida pela honorável direção teatral cremonesa, mas eu não posso nem devo mais entrar em discussão”¹⁹.

Em julho de 1886, Carlos Gomes afirma ao barítono De Anna a pos-

17 Carlos Gomes se refere a *Salvador Rosa* sempre como uma peça popular, que alcançou reconhecimento do público e conseguiu se manter por várias récitas, em muitos dos teatros em que foi apresentada. Com a *Fosca*, porém, sempre encontrou obstáculos para apresentá-la, principalmente pelas mudanças contínuas que fazia nela, a cada reapresentação da ópera ele fazia uma modificação na composição, mas insistia na sua divulgação, muito mais que das outras.

18 Carteggi Italiani II, Carta 63: (Vicenzo Cernicchiaro: “Storia della musica del Brasile dai tempi doloniali sino ai nostri giorni”), Maggianico, 09 de junho de 1885.

19 Carteggi Italiani I, Carta 157: (Biblioteca do Conservatório de Música - Roma), Maggianico, 25 de maio de 1886.

sibilidade da apresentação de *Fosca* no San Carlo. Depois de tratar com o empresário do teatro, Pietro Scalisi, diz que porá em prática a sua sugestão de acrescentar um bailado no IIº ato. “Penso em compor inteiramente a *ária de Cambro*, por isso terei de me ocupar seriamente da Fosca ainda, pois, repito: conto muito com esta reprodução no San Carlo, e isto pela ópera, por mim, por Carletto!...”²⁰.

A “Ária de Cambro” que Carlos Gomes se empenha em acrescentar, também traz elementos próximos aos apresentados no Final do Ato II, a utilização de modulações passageiras sem se firmar definitivamente em uma tônica, mas mantendo-se em torno da tonalidade de Dó. Entretanto, nesse movimento, ele não constrói grandes estruturas estáticas como no outro, ao contrário, essa estrutura cria um movimento harmônico que permanece ligado a uma macroestrutura cromática.

Enquanto tentava reestruturar *Fosca*, dentro do jogo cromático proposto por ele, as pretensões para a es-

tréia de *Lo Schiavo* passavam de 1885 para o ano seguinte. Uma das causas do alongamento do prazo era a dificuldade de encontrar um lugar para apresentar o espetáculo, fato que Carlos Gomes, como uma jogada de mercado para a valorização da obra, não admitia, afirmando que já tinha em mãos várias propostas, inclusive para levar a ópera ao Alla Scala, como ele mesmo assegura a Giovanni Bolelli, empresário do teatro municipal de Bolonha.

Estou com diversas propostas, entre as quais aquela de Curti, para encenar “Lo Schiavo” no Alla Scala. Mas, é quase certo que não aceitarei, por muitíssimas razões. Escrevi, pelo menos, três vezes para aquele Teatro: agora prefiro ir para outro lugar com minha guitarra, desejando, também, ser julgado por outro público, como é natural, tenho as costumeiras propostas dos editores Ricordi e Lucca, mas não estou em nada comprometido²¹.

No decorrer dos anos, suas óperas foram muitas vezes apresentadas nos teatros da Europa, principalmente

20 Carteggi Italiani I, Carta 158: (Biblioteca do Conservatório Nacional de Parma), Maggianico, 05 de julho de 1886

21 Idem ibidem.

Il Guarani e Salvador Rosa, ficando todos os acertos a cargo da Editora, com o mínimo envolvimento do compositor.

Essa questão da imposição das escolhas, principalmente da editora Ricordi, já havia sido mencionada por Carlos Gomes em uma carta sua à Condessa Giuseppina Appiani, justificando o porquê que seu protegido, Giorgio Valcheri²², não faria parte do grupo de cantores para a première de *Salvador Rosa*. Como resposta, Carlos Gomes enfatiza que o editor é sempre o senhor absoluto na escolha dos artistas que cantarão as óperas que a ele pertencem, especialmente tratando-se de óperas novas “(...) a escolha dos artistas compete ao editor, não querendo eu assumir qualquer responsabilidade sobre os artistas”²³.

Fosca era uma exceção, pelo possível descaso que Carlos Gomes acreditava ter a Senhora Lucca em relação a ela. No entanto, a mesma atenção era dispensada às novas óperas, aquelas

que não eram produzidas por encomenda, cujos contratos ainda não tinham sido firmados. Sem o respaldo de uma editora e sua influência no meio musical, havia a necessidade de encontrar um lugar para apresentá-las pela primeira vez. O Teatro Municipal de Bolonha foi uma das tentativas feitas pelo compositor para apresentar a sua mais nova obra. Essa possibilidade já havia sido proposta pelo próprio Bolelli, assim a sugestão de Carlos Gomes foi marcar a estréia para o ano de 1886, alegando que precisava de tempo para finalizar a instrumentação de *Lo Schiavo*. Na resposta enviada ao diretor do teatro, ele ainda faz outros apontamentos referentes à obra, mas a grande ênfase era na permanência de De Anna como Iberê, afinal a personagem havia sido escrita para esse intérprete, seus efeitos e elementos explorados tiveram como base a capacidade vocal e singularidades desse cantor. A garantia e conhecimento das qualidades técnicas do cantor podiam

22 Giorgio Valcheri, apesar de não ter cantado na estréia de *Salvador Rosa*, fez parte do elenco de *Il Guarany* na encenação do Teatro Vittorio Emanuele, de Turim.

23 Carteggi Italiani II, Carta 63: (Coleção Giorgillo Cavalari - Milão), Lecco, 22 de junho de 1874.

ser o ponto chave para o sucesso da ópera, visto que o compositor ciente dos domínios do interprete, podia explorá-los, aumentando a dificuldade e complexidade da obra e, assim, a admiração por parte do público. Dessa forma, Carlos Gomes diz a Boilelli que,

para *Lo Schiavo* apresso-me a comunicar-te que o meu empenho é só aquele de levar à cena com o barítono. De Anna como protagonista (Iberê), que possui uma voz potente e adaptadíssima para o papel de selvagem; o argumento é brasileiro, cenas originais do meu fogoso país; um “Guarany” correto, no libreto e que não se assemelha em nada com ele. Quanto à música... aos pósteros!²⁴

Considerava a nova ópera como um novo *Il Guarany*, melhorado pelo libreto, mas vendia a idéia enfatizando a ambientação do drama, aproveitando-se do imaginário europeu sobre o Brasil e ainda reforçando-o, “do meu fogoso país”. Ser brasileiro e reconhecido como o selvagem lhe agregava

valores, trazidos principalmente pela visão cultivada pelos europeus sobre sua terra natal, mais o gosto pelo pitoresco e o exótico do público dos teatros de ópera desde o início do século XIX²⁵. Por essa razão que Carlos Gomes não se opunha à sua imagem ligada ao “selvagem” brasileiro, ao contrário, ele a reforçava como forma de diferenciação entre os demais compositores. De certa maneira, essa diferença lhe conferiu distinção no meio tão competitivo da produção de ópera na Europa e ele ainda reproduzia essa imagem de si com ornamentações, como sua casa em Lucca, enfeitada não com motivos da agricultura cafeeira, base da economia e sociedade de Campinas, cidade em que ele nasceu e cresceu, ou então com elementos urbanos do Rio de Janeiro, mas sim com penachos e armas indígenas; ou então, reforçava sua “identidade” de “índio selvagem” oferecendo presentes exóticos, como uma macaquinha trazida diretamente do Brasil.

Um beijo em Gisa e diga a Emma que eu

24 Idem ibidem

25 LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*, ed. Fayard, p. 185.

sou mesmo índio selvagem, para não falar à palavra dada de trazer comigo a maçaquinha, que somente a minha paciência foi capaz de trazê-la até aqui²⁶.

Tendo sua atenção divididas com a Fosca, o trabalho de *Lo Schiavo* vai se alongando. A ópera, cujo projeto inicial era ser concluída ainda em 1884, se estende até fins de 1887. Nesse ponto, as negociações de estreia já tinham tomado outro rumo e as discussões estavam vinculadas à possibilidade de apresentação da obra no Brasil.

Uma desavença com o libretista Rodolfo Paravicini que tomou proporções jurídicas em 1888, diminuiu em muito as chances de se apresentar *Lo Schiavo* em um teatro italiano. Para o *Hino à Liberdade*, incluído no 2º ato da ópera, o compositor valeu-se de um poema de Francesco Gigan-

ti, um amigo seu. Paravicini não aceitou que fossem feitos enxertos na sua obra literária e entrou na justiça, ganhou a causa, impedindo que a ópera fosse apresentada na Itália.

Mas, novamente suas atenções não eram exclusivas à partitura de *Lo Schiavo*, “desde dezembro passado, assinei um contrato para representar uma nova ópera minha (com o título “Morena”) e também alguns outros crimes cênicos-musicais meus, já mais ou menos justificados pelo tribunal chamado público”²⁷. Trabalhou com afinco nesta encomenda que pretendia finalizar em janeiro de 1888²⁸, mas em fevereiro desse ano informa a De Anna: “a ópera, começada em 8 de outubro, está no 3º ato, e espero terminá-la a tempo. O seu papel é curto mas lindo, dramático”²⁹. Carlos Gomes escreveu algumas das

26 Carteggi Italiani II, Carta 10: (Coleção Walter Beloch – Milão), Milão, 18 de abril de 1871.

27 Carteggi Italiani I, Carta 180: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 20 de fevereiro de 1888. O contrato mencionado foi assinado com o empresário Mário Musella.

28 Carteggi Italiani I, Carta 179: (Biblioteca do Conservatório de Música de Roma), Milão, 26 de dezembro de 1887.

29 Carteggi Italiani I, Carta 180: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 20 de fevereiro de 1888.

personagens de suas obras especialmente para serem interpretadas por De Anna, como o próprio Iberê de *Lo Schiavo*.

Morena se passa em Sevilha, em 1560, onde o estudante Dom Ramiro, filho de um importante senhor da Espanha, Dom Pedro de Granada, se apaixona pela cigana andaluza Morena. Todo o enredo é narrado com base nessa trama, ela foi quase terminada, ganhou cenários e figurinos, os quais foram desenhados por Luigi Bartzago, importante desenhista e responsável pela elaboração de figurino e cenários do Teatro Alla Scala, de Milão.

Não há informação sobre o porquê da interrupção da escrita da obra, sendo que ela já estava quase concluída. Mas, é possível observar que a visão de Carlos Gomes sobre a música não se restringia aos conceitos filosóficos antes mencionados, da arte como sinônimo da aproximação do homem com elementos divinos, sendo a música, por sua estruturação subjetiva, a ponte entre o indivíduo e a emoção, conceitos presentes tan-

to nos tratados de estética quanto nos discursos de críticos e diletantes. No entanto, na prática, a relação do maestro brasileiro com a sua música mantinha-se mais ligada ao seu potencial comercial do que propriamente à idéia de grandeza e genialidade artística.

“Música é comércio!... Comércio!!...”³⁰ Idéia que não aparece somente na frase da carta de Carlos Gomes para Tornaghi, mas também na sua relação com suas obras. Enquanto Hanslick, na segunda metade do século XIX, buscava algo a que denominava “um mundo de pura beleza” (GAY, 2002, p. 261-262), que estava vinculada à característica própria da obra, visão comum dentro das análises estéticas, assim como a ênfase nos elementos considerados unicamente artísticos, como as técnicas de produção e estruturação da obra de arte, contemporâneo a ele, Carlos Gomes, mais do que a genialidade do artista via o poder de mercado das notas que compunha.

Simultaneamente às óperas, ele ainda escrevia pequenas peças, ál-

30 Carteggi Italiani I, Carta 132: (Casa Editora Ricordi), Maggiano, 20 de abril de 1885.

buns, e outros trabalhos. Uma de suas tentativas de comercialização e a visível transformação de sua arte em bem de consumo, com caráter específico, mas ainda assim uma mercadoria, foi o projeto de escrever um *Galop* e oferecer como novo reclame do folheto da companhia *Waterbury*, importante marca norte americana de relógios.

Modéstia à parte, tenho razão em acreditar que o meu pobre nome na arte deve ser conhecido também em Nova Iorque; e se assim for a companhia *Waterbury* dará importância à minha proposta, isto é, comprará o *Galop* para acrescentar ao folheto de propaganda e distribuir para o mundo³¹.

A suposição de que seu nome era conhecido em Nova Iorque o fazia acreditar que o empreendimento seria um sucesso, tanto que colocou como preço de venda para a composição a soma de mil dólares, julgando que ela seria de especial valor principalmente para a companhia. Mas, alguns meses

depois, as certezas quanto o sucesso da idéia já não eram tão certas assim.

Portanto, mando a minha última carta para autorizá-lo a fazer desse estúpido *Galop* o uso que lhe vier em mente.

Eu ainda nutro esperança de que você fará tudo para que a minha proposta seja aceita pela Companhia dos famosos relógios *Waterbury*, como propaganda dos mesmos.

Eu lhe mandaria o *Galop* instrumentado para Banda e Orquestra, mas a peça foi escrita e mandada para você em um só dia sem refletir sobre isto.

Em suma, se fracassar com a companhia *Waterbury*, pense em encontrar outra saída, em último caso remeta-o de volta para mim, mas não vá cedê-lo grátis a ninguém³².

Mesmo com relação à apresentação das óperas o lucro não passava despercebido. Do embate para a apresentação de *Lo Schiavo* no Rio de Janeiro, fazia parte o problema do patrocínio, que mesmo ele acreditando lucrar 50 mil francos com a representação, não conseguia encontrar quem

31 Carteggi Italiani I, Carta 181: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 20 de fevereiro de 1888.

32 Carteggi Italiani I, Carta 182: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 03 de março de 1888.

o favorecesse, situação agravada pela guerra empresarial que vivenciava os teatros da corte.

O ESCRAVO E A ABOLIÇÃO

Visto os problemas jurídicos que envolviam *Lo Schiavo*, Carlos Gomes mudou o foco da sua estratégia, da Europa para os teatros cariocas, e seus planos passaram a ser de estreitar a ópera no dia 2 de dezembro de 1888. O motivo da escolha da data foi ornamentado com um discurso bastante elaborado com caráter patriótico.

Em homenagem à minha nação, e por gratidão ao Imperador, tenho a idéia fixa de representar a ópera no Rio de Janeiro neste ano mesmo e precisamente em 2 de dezembro, aniversário do Imperador. A ópera será dedicada à Princesa Imperial, futura imperatriz e atualmente Regente do Império na ausência do Pai³³.

Às vésperas de finalmente entrar em cena, a explicação do compositor

para o longo processo de gestação da ópera foi que ela não deveria ser representada antes da libertação total da escravidão no Brasil, como disse a De Anna, acrescentando que “o inesperado decreto de 13 de maio, que na capital brasileira dava a liberdade a todos, deu também a mim a faculdade de liberar o meu, há tanto tempo escravo da minha desconfortante impotência”³⁴. Logo, *Lo Schiavo* passa de mais um projeto entre outros, cujas tentativas de montagem levaram quase dez longos anos, para a ópera comemorativa da libertação dos escravos.

Embora o projeto *Lo Schiavo* não tenha nascido como um produto de incentivo ou de representação da abolição da escravidão, nem mesmo ter sido pensado para ser estreado na corte, ou como um trabalho prioritário e de cunho ideológico, as circunstâncias da abolição foram bastante favoráveis e interessantes para melhorar a repercussão da ópera, podendo ser o trampolim para a volta às glórias do compositor. A expectativa

33 Carteggi Italiani I, Carta 186: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 08 de junho de 1888.

34 Idem ibidem

de Carlos Gomes em relação a essa ópera era tão grande a ponto dele acreditar que ela seria eleita como o “último Decreto que abole toda a escravidão”. Em uma carta marcada com a frase “absolutamente particular”, ele fala do significado da obra.

Assim que estiver curado, o Imperador partirá para o Rio. *O Escravo* já poderá apresentar-se no Brasil, sendo o último Decreto que abole toda a escravidão.

Acredito que a ópera seja representada pela primeira vez no Rio em 2 de dezembro deste ano. Note que em 2 de dezembro é o aniversário do Soberano.

Porém, ainda me restam algumas coisas a fazer na ópera; mas com a quietude e tranqüilidade de espírito poderei estar pronto antes dessa data³⁵.

A imagem de *Lo Schiavo* para Carlos Gomes, a partir de então, passou a estar tão vinculada ao fim da escravidão que no dia em que foi promulgada a “Lei Áurea”, 13 de maio de

1888, a qual determinava a libertação de todos os escravos do império, ele enviou uma carta ao tenor De Anna fazendo referências ao fato e, como apologia, utilizou trechos da ópera.

O imperador volta à terra brasileira, não mais ao país da escravidão, mas sim à terra civil pois, deve saber, câmaras votaram pela imediata libertação de todos os escravos do Império! É justamente o caso de dizer, como na ópera *O Escravo*:

‘Viva Dom Pedro!

‘Viva o Brasil!

‘Terra civil,

‘De liberdade!³⁶

E, “viva o Brasil”, pois o compositor ainda afirmava que seu projeto “seria de resultado honorífico e de grande satisfação à nação brasileira e à Família Imperial”³⁷. Mas, a montagem de *Lo Schiavo* ainda dependeu de conseguir firmar contrato com uma editora. Ele contava com a proposta feita por Tornaghio em nome da Ricordi, em

35 Carteggi Italiani I, Carta 185: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, 19 de maio de 1888.

36 Carteggi Italiani I, Carta 186: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 08 de junho de 1888.

37 Carteggi Italiani I, Carta 186: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 08 de junho de 1888.

19 de julho de 1885, onde propunha 20.000 libras pela peça, só que pagas em prestações depois de cada dez representações da ópera e as prestações seriam de 4.000 libras. Além disso, ofereceu também 30% sobre os aluguéis por vinte anos³⁸.

O outro problema era o empresário de ópera, Mário Musella, que havia se comprometido em providenciar a primeira apresentação de *Lo Schiavo* no Brasil. Dinheiro recebido adiantado por pessoas da elite, a falta de comunicação do empresário, problemas que tiveram seu ápice na desorganização da Companhia de Musella, em outubro de 1888. Estes problemas provavelmente atrasaram ainda mais a encenação da ópera e, apesar de dar indicações a De Anna³⁹ de como deveriam ser determinados trechos da ópera, seu foco de trabalho novamente se direcionava para outro lugar.

Enquanto o impasse entre Companhia de ópera e compositor continua, quem volta à cena é *Fosca*, a qual é cogitada para ser representada em Pádua. Mas, por conta de controvérsias entre público, diretor de orquestra e companhia de ópera, esse projeto foi abandonado. Embora não tenha vingado o projeto de Pádua, em Módena *Fosca* sobe à cena no dia 10 de fevereiro de 1889. “O desempenho está ótimo, especialmente o da Damerini (protagonista)”, afirma Carlos Gomes, “orquestra, coros, encenação, tudo saíra bem”⁴⁰. E, logo depois escreve para Tornaghi, relatando o sucesso que foi a apresentação da ópera, juntamente com os recortes de jornais, para comprovar as honras que recebeu.

Carlos Gomes considerava que seu nome tinha significativa importância no meio musical italiano,

38 Informações dadas por Carlos Gomes em sua carta endereçada à De Anna: Carteggi Italiani I, Carta 188: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 1 de junho de 1888.

39 As indicações são: “o canto dos versos *Sonho de amor* etc, deve ser extremamente lento, quase um murmúrio (...) O efeito desse trecho, na minha opinião está na delicadeza do pianíssimo”. Carteggi Italiani I, Carta 194: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Casa, 29 de agosto de 1888.

40 Carteggi Italiani I, Carta 208: (Biblioteca do Conservatório de Roma), Módena, 08 de fevereiro de 1889.

como ele mesmo relata, no ano de 1889, ele possuía três óperas no repertório italiano, sem mencionar as que estavam sendo representadas em outros países, como o *Il Guarani*, na Inglaterra, para qual preparou e enviou cenários, figurinos e adereços.

No lugar de *Fosca* na temporada de Pádua, foi encenado *Il Guarany*, cuja *Canção dos aventureiros* também havia sido apresentada tempos antes, em Nova Iorque, cantada por De Anna, à qual Carlos Gomes se referiu como “meu pecado da juventude” e ainda questionou De Anna, “essa porcaria agrada mesmo?”⁴¹.

Depois de muitos problemas com a Companhia Musella, o “Guarani melhorado”, como seu próprio criador denominava o *Lo Schiavo*, finalmente foi estreado. As tentativas de estreia foram várias desde 1884, as mais recentes tinham sido programadas para 2 de dezembro de 1888, data de aniversário de D. Pedro II, e depois 7 de setembro de 1889, come-

moração da independência do país. Mas, em 17 de setembro de 1889, ele anuncia a Tornaghi a tão esperada estréia. “O *Escravo* estreará no Teatro Imperial, no dia 29, ao invés do dia 7, como estava previsto. A expectativa é imensa, imagine!”⁴².

Apesar das previsões do compositor, no dia 14 de setembro já se anunciava nos jornais, com destaque e altivez, uma grande *matinée*, para domingo dia 15, organizada pelos compositores Leopoldo Miguez e Ignácio Porto Alegre, em homenagem a Carlos Gomes “laureado maestro”.

Todos os artistas da companhia lírica italiana, por generosa concessão do empresário, o Sr. Musella, prestam-se a abrihantar esta grandiosa festa, nunca vista no Rio de Janeiro. Orquestra composta de 100 professores, sob a regência do maestro Carlos Gomes, Leopoldo Miguez e Ignácio Porto-Alegre⁴³.

Ignácio Porto-Alegre, um dos criadores da Revista *Nitheroy*, precursoras

41 Carteggi Italiani I, Carta 198: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, 19 de outubro de 1888.

42 Carteggi Italiani I, Carta 219: (Museu Teatral do Scala - Milão), Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1889.

43 “Imperial Teatro D. Pedro II”, *Jornal do Comércio*, 14 de setembro de 1889.

das idéias de nacionalidade contidas na literatura romântica, e Leopoldo Miguez, violinista, compositor e maestro, que chegaria a diretor do Instituto Nacional de Música, criado logo depois da Proclamação da República no Brasil, foram os organizadores e apoiadores do evento em homenagem a Carlos Gomes. O anúncio da grande apresentação que ressalta a presença de 100 professores na orquestra, número considerável para um grupo musical desse gênero, com a participação de nomes influentes no meio artístico brasileiro, não parecem em nada com a recepção fria que ele teria sofrido durante os últimos anos em que esteve no Brasil, como muitos estudos sobre sua vida e carreira tentam enfatizar. Ao contrário da receptividade fria descrita pela historiografia, as notas nos jornais demonstram bastante entusiasmo para com o compositor, assim como as publicadas depois da estréia de *Lo Schiavo*, em 17 de setembro.

O texto crítico de 19 de setembro, dizia que “Carlos Gomes caminhou e caminhou muitíssimo” e que, analisando-o como composição pertencente

ao modelo de ópera italiana, o mesmo de *Norma*, ópera de Vincenzo Bellini, estreada em 1831, *Lucia de Lammermmor*, de Gaetano Donizetti, de 1835, *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, estreada em 1851 e mesmo os *Huguenottes* de Meyerbeer, “*Lo Schiavo* é um dos melhores exemplares desse gênero, que se tem produzido na segunda metade deste século”⁴⁴.

Mesmo afirmando que a última composição de Carlos Gomes é “extraordinariamente superior a todos os seus trabalhos anteriores”, diz não ser esta uma partitura impecável, pois tem, por vezes, certo descuido na forma, certa frivolidade nas ideias. Por outro lado, afirma que esses deslizes são marcas de um compositor de talento que consegue entender que, muitas vezes, não “deve tolher a espontaneidade da idéia”. Apesar dessa ressalva, a crítica afirma que,

a harmonia, a modulação, a maneira por que se entrosam os cantos, a instrumentação cuidadosa, fina, delicada e ao mesmo tempo potencialmente sonora, são qualidades novas ou melhoradas, que incontestavelmente apresenta o nosso maestro. Há mesmo na forma da maior parte dos

44 “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 19 de setembro de 1889.

trechos da sua nova composição, uma elegância e distinção de talhe, que nem sempre se encontra nas composições de feita italiana⁴⁵.

Ainda tendo como base uma análise musical comparativa, e fazendo referência aos elementos trazidos pela ópera de Wagner, em especial os *leitmotifs*, o crítico aponta o tema do oboé, que está presente no prelúdio da ópera, o qual ele classifica como “muito delicado e original”, como sendo, senão um motivo condutor, “pelo menos um de seus temas principais”. Mas, no que se refere à originalidade, “Carlos Gomes pode gabar-se de ter coisas novas”, como nas frases do barítono durante todo o ato I, cuja crítica descreve como sendo “incisivas, enérgicas, se quiserem mesmo selvagens; mas em todas elas há o cunho incontestável da absoluta originalidade”. Já o dueto entre os protagonistas, Iara e Américo, considera ter menos originalidade, menos distinção, mas o final do ato é escrito por mãos vigorosas.

O ato II, de acordo com a mes-

ma crítica, tem logo no começo duas peças de “súbita beleza: o dueto da Condessa de Bussi e a *romanza* de Américo.” Classifica o dueto como pertencente ao *opéra-comique*, e diz ser de “um mimo, de uma elegância, de uma distinção admiráveis” e é o que prepara a transição para a *romanza* de Américo.

O dueto se estrutura tendo de início um tema solo da Condessa que retorna depois de um curto período como pergunta e resposta entre as personagens. No entanto, entre o tema e sua retomada há curtos recitativos. O *Andante* do dueto apresenta outro tema diferente utilizando alguns compassos de recitativo.

Mas, o que está presente em toda a ópera são os curtos trechos de recitativo, às vezes, sem o acompanhamento da orquestra. No final do movimento, as personagens se alternam em solos cujo final é marcado por decidas cromáticas que culminam na cadência melódica da Condessa.

A *romanza* e o dueto são interligados, seguindo, dessa forma, o mesmo tema já trabalhado antes.

Esse movimento se inicia com um recitativo que é acompanhado pelo tema anterior seguido por outro recitativo curto.

Os bailados foram apontados como trabalho de grande fôlego, onde aparecem “tonalidades estranha e novas (...), mas o bacanal, com que terminam os bailados pareceram pouco original e que está longe de fechar com chave de ouro o bailado da ópera”⁴⁶.

Os pontos fracos apontados na partitura são o Hino da Liberdade e o final do segundo ato, “se bem que vistoso, é também trabalho de valor menos considerável do que tudo mais que até ali tínhamos ouvido”⁴⁷.

Apesar da aparente simplicidade da homofonia dos coros, característica que provavelmente levou o trecho a ser considerado pelo crítico como o ponto franco da ópera, sua harmonia é ricamente estruturada com seqüências modulantes girando em torno de Dó e Lá, e modulações passageiras de Réb apresentando-se também como enarmonia do Dó#, aparecendo mesmo na linha melódica.

As observações feitas na mesma crítica sobre a parte estrutural da apresentação da ópera se restringiram a apontamentos dos problemas com o coro que, segundo o autor do texto, não estava muito bem ensaiado. Além disso, ele enfatiza o comportamento regular da orquestra, crítica positiva visto as posturas singulares que eram tomadas pelos músicos nas apresentações, e também a observação a respeito dos vestuários, considerados suficientes e os cenários vistosos.

De maneira geral, a ópera foi montada contando com uma estrutura não muito comum aos espetáculos cotidianos do Rio de Janeiro. Ela teve a seu favor uma orquestra com um maior número de músicos e contou com cenários e figurinos novos, privilégio de poucas apresentações.

Em cena, a ópera desenrolou uma história passada no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro e seus arredores, no ano de 1567, onde Iara e Iberê, pertencentes à tribo dos tamoiros, eram escravos de um senhor de terras. Como prisioneira do Con-

46 “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 19 de setembro de 1889.

47 “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 19 de setembro de 1889.

de Rodrigo, Iara se apaixona por Américo, filho do Conde. Um dia Américo liberta Iberê do tronco e, por gratidão, o índio jura fidelidade eterna ao jovem. Sabendo do amor de Américo e Iara, Rodrigo manda o filho para o Rio de Janeiro, para fazer parte das forças armadas e lutar contra a rebelião dos índios. Nesse meio tempo, ele trata de casar Iberê e Iara. Quem recebe Américo na corte é a Condessa de Boissy que, como abolicionista convicta, resolve libertar seus escravos índios entre os quais estão Iberê e Iara. Livre o casal passa a viver numa tribo em Jacarepaguá. Iberê tenta conquistar o amor da mulher, mas ela lhe conta que havia feito um voto de fidelidade a Américo. Com raiva, Iberê se junta à tribo em revolta aos portugueses. Nesse episódio, Américo é capturado e levado até Iberê, mas as coisas se esclarecem e Iberê, fiel ao seu benfeitor, liberta-o. A fuga de Iara e Américo é percebida pelos tamoios que querem vingança. Iberê se mata, oferecendo sua vida em troca da dos amantes, que conseguem escapar.

O “novo Guarani com enredo me-

lhorado”, como se refere Carlos Gomes a *Lo Schiavo*, além de ser visto pelos críticos brasileiros como outra obra que, por trazer em seu tema questões “nacionais”, engrandece o país, também passou a representar para a crítica uma referência à escravidão já extinta no Brasil, agregando mais um forte elemento em torno do valor da obra. Como o próprio compositor havia previsto, seu artifício triunfou. Dessa forma, discursos que enfatizavam esse caráter político da composição apareceram com frequência como a afirmação de que “a música do eminente compositor vem concluir por um hino a dolorosa evolução que durante três séculos debateu-se em todas as gamas do lamento antes de se consumir”⁴⁸.

Essa característica dada à obra ganhou força, o tema trazido por ela não poderia ter aparecido em melhor momento para tomar o lugar de Hino à Liberdade. Os discursos sobre o fim da escravidão estavam no auge e as representações possíveis de apoio a ele eram apropriadas e disseminadas. As artes, como um desses veículos, conquistaram importante

espaço no âmbito da discussão. Entre os artistas que tiveram suas obras utilizadas como apoio à causa está Décio Villares, artista plástico brasileiro que também obteve financiamento do governo para concluir seus estudos e especialização no exterior, mais precisamente na França. Utilizando a obra de Villares como base de comparação para a ópera de Carlos Gomes, a crítica do dia 19 de setembro diz que:

a incorporação da raça dos ex-escravos no povo brasileiro está sendo representada em pintura por Décio Villares. (...) A música de Carlos Gomes é inspirada na mesma doçura emotiva. A ópera abolicionista canta a solidariedade sentimental dos senhores de escravos sob a comédia cruel da desigualdade das respectivas condições. O Schiavo como a Epopéia africana, é um poema de simpatia e dedicação, que relembra suavemente o passado, refletindo sobre as páginas mortas da história um luar sereno de benevolência de dulcíssimo efeito.⁴⁹

O Escravo descrito por Carlos Gomes, cujas personagens principais eram índios, teve sua idealização for-

jada no momento e pelos acontecimentos que estavam mais eminentes, a abolição da escravidão. Tornando a importância da obra muito mais ligada ao tema, do que propriamente às vertentes musicais. Mas, calhou ao maestro, proporcionando a ele a conquista de grande visibilidade, mais prestígio e importância que havia adquirido anteriormente.

Com o grande triunfo da ópera, Carlos Gomes alcançou uma posição de prestígio perante a sociedade carioca, digno até mesmo da abertura de uma subscrição para a constituição de um patrimônio para seus filhos, com a primeira contribuição feita pelo Imperador no valor de 1:000\$000, “contribuindo, assim para o sentimento, ainda que mal definido, que agita o coração de todos brasileiros, seus triunfos são triunfos para o Brasil”⁵⁰, como declara a nota do *Jornal do Comércio*.

Outros presentes também foram ofertados ao ilustre brasileiro, como o decreto que o nomeava grande dignitário da Ordem da Rosa, o qual ganhou das mãos do S. M. o Impe-

49 Idem ibidem

50 “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 9 de outubro de 1889.

rador no intervalo da representação da ópera em seu benefício. Declara as notícias de jornais que o maestro recebeu ainda uma rica abotoadura de ouro e brilhantes para punho, oferecida pelo pessoal da fábrica de calçados dos Sr. Carvalho Chagas & C.; uma carteira de couro da Rússia com cantos de prata contendo um bilhete de loteria e um rico álbum de *veludo-carmezim* com chapa de ouro e dedicatória, oferecido pelo Sr. Júlio de Araújo Rodrigues. Ítala Gomes, filha de Carlos Gomes, recebeu um riquíssimo broche no formato de lira, decorado com ouro e brilhantes adquirido com o produto da subscrição agenciada entre as senhoras fluminenses e uma carteira de marfim com um cheque do Banco *Del Credere* do valor de 400\$ oferecido pelo Clube da Gávea. Recebeu, ainda, “das mãos de S. M. o Imperador em uma caixa de veludo verde com a coroa imperial e as iniciais “P II”, a ouro as insígnias

de grande dignitário⁵¹. Essa noite carregada de presentes teve, além disso, direito a banda de música na entrada do teatro e o retrato do maestro desenhado por Décio Villares.

Com *Lo Schiavo*, Carlos Gomes reconquistou a atenção do público, ao menos do público carioca, e alguns entusiastas diletantes encontraram na força expressiva da ópera um símbolo de reforço à abolição que acabara de acontecer. O novo hino da libertação escrava, *Lo Schiavo*, ainda conseguiu manter a reputação e as finanças de seu compositor em alta por algum tempo, até ser engolido pelo sistema desorganizado das companhias de óperas dos teatros brasileiros e com isso, condenado a ser lembrado pelos estudiosos da música como mais uma das óperas do repertório de Carlos Gomes, cujo brilho é ofuscado pelo prestígio que a ópera *Il Guarany* adquire nos discursos posteriores.

51 “O maestro Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 04 de outubro de 1889.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, J. *Obras Completas*. Rio de Janeiro : Aguilar, 1960.
- BRELET, G. *Esthétique et création musicale*. Paris : PUF, 1947.
- CARVALHO, J. M. *Teatro das Sombras*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- CLAVER FILHO, J. As óperas de Carlos Gomes. *Revista Goiana de Artes*, v. 7, n. 1 p. 33-56, jan./dez. 1986.
- EINSTEIN, A. *La música em la época romântica*. Madrid: Alianza, 1986.
- GAY, P. *O século de Schnitzler: A formação da cultura da classe média 1815 – 1914*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- GINSBURG, J. (Org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva. 2005.
- GIRARDI, M. Fin de Siècle Exoticism and the Meaning of the Far Away. *Opera Quarterly*, v. 11, n. 3, p. 77-94, 1995.
- GIRON, L. A. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Edusp, 2004.
- GÓES, M. *A Força Indômita*. Belém, PA: Secult, 1996.
- KENKEL, M. *Naturalisme, verisme et réalisme dans l'opéra*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1984.
- KIMBELL, D. *Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1945.
- LEIBOWITZ, R. *Histoire de l'opéra*. Paris: Buchet-Chastel, 1957.
- MAMMI, L. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- MARIZ, V. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2000.
- PENALVA, J. *Carlos Gomes, o Compositor*. Campinas: Papirus, 1986.
- REGO, C. M. *Carlos Gomes no Pará*. Belém, PA: L&A Editora, 2004.

ROUSSEAU, J.-J. “Dictionnaire de musique”. In: *Oeuvres complètes V. Paris: Gallimard, 1996.*

SCHWARCZ, L. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.* São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *Música – O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira.* Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.

TAUNAY, Visconde de. *Dous artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes.* São Paulo: Companhia Melhoramentos/Rio de Janeiro: Cayeiras, 1930

TOMLINSON, Gary. “Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in Their Affinities”. *19th-Century Music* 10, nº 1 (1986): 43-60, <http://www.jstor.org/stable/746748> (acesso em 24/03/2009).

TONI, F. C. *Ópera, uma composição a várias mãos.* D.O. Leitura. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, ano 18 nº 1, Janeiro de 2001, p. 22-26.