

CARLOS GOMES: UM ILUSTRE DESCONHECIDO

José Maurício Brandão

Graduado em Instrumento, mestre e doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia. Doutor em Música pela Louisiana State University, Estados Unidos. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Regência, atuando em: execução musical, regência orquestral e coral, educação musical, ópera e musicologia. Professor Adjunto na Universidade Federal da Bahia (UFBA), chefe do Departamento de Música e coordenador artístico da Orquestra Sinfônica e Madrigal da UFBA.

jmvbrandao@gmail.com

Resumo

O presente artigo é uma breve avaliação histórica de Carlos Gomes, sua obra e seu estilo, questionando quais seriam os elementos de uma estética gomesiana, cujo desconhecimento é imperante. O principal objetivo é investigar possíveis razões para tal desconhecimento, possibilitando a melhor interpretação dos conteúdos objetivos e subjetivos da obra de Carlos Gomes e de seu estilo.

Palavras-chave: História; música brasileira; Carlos Gomes.

Carece ainda a obra de Carlos Gomes de um real e significativo balizamento estético, que faça justiça ao seu valor histórico, social e artístico no panorama da música brasileira. De fato, sua obra é desconhecida. Além das três melodias principais do *Il guarany* (duas delas¹ contidas na abertura desta ópera) e da modinha *Quem sabe?*, somam-se àquilo que se julga conhecido sobre sua produção apenas a abertura da ópera *Fosca* (conhecida por poucos) e o prelúdio orquestral da ópera *Lo Schiavo* (em verdade um interlúdio, popularmente conhecido como *Alvorada*). Curioso e

¹ As melodias aqui citadas são: o tema da aria *O Dio degli amare*, e o tema do dueto *Sento una forza indomita*.

determinante do nível de desconhecimento de sua obra é o fato de que a abertura do *Il guarany* - usualmente denominada *Protofonia* (Ver Notas do Autor n.1) e popularmente considerada nosso segundo hino nacional - é realmente conhecida apenas pelo título e pelas duas melodias supra citadas, e não pelo corpo de toda a abertura. No caso da modinha *Quem sabe?*, o título passa despercebido quando não é referida pelo seu *incipit*: “Tão longe de mim distante”.

Tal desconhecimento se deve à conjunção de uma série de fatores. Uma combinação de fatores históricos conspirou contra a carreira de Carlos Gomes. Apesar de nunca ter se alinhado deliberadamente a favor da Monarquia ou contra a República, ele era cômico de uma dívida eterna de gratidão para com a família real brasileira, particularmente com o imperador Dom Pedro II, de quem era fervoroso admirador. Assim, foi Carlos Gomes surpreendido com a Proclamação da República. Essa, por sua vez, quis fazer dele mais tarde um ícone de brasilidade, que inicialmente não seria natural e que também ele próprio rejeitou (Ver Notas do Autor n.2). Curioso é o fato de que a mesma República do Brasil o fez tal ícone *post-mortem*, associando sua figura e obra a elementos nativistas, dos quais o mais significativo ainda nos visita outorgadamente pelas ondas do rádio diariamente às 19 horas².

Celebrado quase que heroicamente em vida e sepultado sob as mais altas honras, apenas em dois outros momentos a obra de Carlos Gomes mereceu e gozou de alguma substancial consideração: os centenários de seu nascimento e morte. Entretanto, nesses, apenas o culto ao mito teve lugar. A prova inequívoca disso é a ausência de publicações de suas mais importantes partituras - são disponíveis apenas as reduções para canto e piano³ de seis de suas óperas.

Os encaminhamentos estéticos do início do século XX⁴ se encarregaram de sepultar tradições musicais que remetessem à cultura e sociedade brasileira do século XIX: monarquista, rural, escravocrata, romântica e, porque não dizer, “gomesiana”.

Carlos Gomes pessoalmente encarnava a figura do idealista e pouco prático artista romântico. Devotado à sua obra e escravo de seu talento, mostrou-se um péssimo

2 Referimo-nos aqui a *A voz do Brasil*, noticiário radiofônico público, que vai ao ar diariamente em praticamente todas as emissoras de rádio aberto do Brasil. O programa é de veiculação obrigatória em todas as rádios do país, por determinação do Código Brasileiro de Telecomunicações. Algumas rádios, todavia, amparadas por liminares, estão desobrigadas de sua transmissão ou podem colocar a atração na hora que desejarem. É o programa de rádio mais antigo do Hemisfério Sul e foi por muitos anos - na chamada “era do rádio” - talvez o único vínculo de ligação contínua com os mais diversos longínquos pontos do país. O programa passou a ser transmitido em 22 de julho de 1935, tornando-se obrigatório em 1938, no governo de Getúlio Vargas, com o nome de *Hora do Brasil*. Em 1971, por determinação do presidente Médici, passou a *A voz do Brasil* (RADIOBRAS). Disponível em: <http://www.radiobras.gov.br>.

3 Essas edições também podem ser referidas como: Reduções para piano, *Vocal Scores* ou *Piano-Vocal scores*.

4 Nacionalismo, Semana de Arte Moderna, Modernismo, Villa-Lobos e seus desdobramentos.

administrador de sua própria carreira e da própria vida. Tal deficiência - concretamente identificável num sujeito perdulário, imprevidente, desorganizado, e, por vezes, despota⁵ - levou-lhe a contínuos problemas financeiros advindos: dos excessivos gastos; da pouca habilidade financeira; da cessão, venda e administração mal conduzida dos direitos sobre suas obras (Ver Notas do Autor n.3); e da inabilidade para negociar récitas, empregos, comissões etc.; além da eterna necessidade de se autoafirmar perante os outros. Tudo isso aliado à crença de que a qualidade intrínseca de sua obra seria seu passaporte único ao sucesso. Como efeito, Carlos Gomes não obteve em vida nenhum dos cargos que realmente desejou⁶, da mesma forma como deixou uma obra desorganizada, sem número de *opus*, além de contratos não cumpridos e uma infinidade de obras inconclusas.

Como fator de ratificação desse desconhecimento, figura a ausência de estudos sobre sua vida e obra. O que se sabe sobre Carlos Gomes provém fundamentalmente de biografias romanceadas e burlescas - fruto da total ausência de rigor documental - que se reproduzem quase que por autodesdobramento, dando ênfase a um Carlos Gomes sofredor, injustiçado e mal compreendido. Mais ainda, nos últimos 30 anos, a maioria dos poucos estudos sobre Carlos Gomes foi efetuada por pesquisadores de áreas diversas, que não da música. Alguns desses estudos, apesar de sérios e significativos, não contemplam o que julgamos ser a essência de Carlos Gomes: sua música. Para além disso, apenas nos últimos 15 anos, a literatura sobre o assunto passou a contar com bibliografias realmente confiáveis, fundamentadas na veracidade da escrutinação de documentos, da coleta de testemunhos e sua criteriosa análise, ao contrário das fontes anteriores baseadas “no que se ouviu dizer” acerca de Carlos Gomes e na desmedida transmissão secundária e terciária dessas informações muitas vezes imprecisas ou mesmo inverídicas.

Alinhado a essa realidade, certo grau de preconceito e rejeição à música de Carlos Gomes é imperante nos meios musicais⁷. Como resultado, a execução de sua obra é escassa e, quando feita, é cercada dos mesmos arroubos do século XIX⁸. Por outro

5 Como admite mesmo sua filha e biógrafa Ítala Maria: “Carlos Gomes era de despótica intransigência em matéria de música. Tinha verdadeiros acessos de fúria quando encontrava erros nas partituras e sua inveterada distração fazia o resto. Havia constantes tragédias com os copistas, que tremiam, com receio de o contrariar” (CARVALHO, 1935, p. 164-5).
6 O cargo de diretor do Conservatório Imperial de Música havia lhe sido prometido por Dom Pedro II. Com a Proclamação da República e seus desdobramentos, o cargo poderia lhe ser oferecido, o que acabou por não ocorrer (vide nota 3). Em 1894, Carlos Gomes concorreu ao cargo de diretor do Conservatório de Pesaro, na Itália, e foi preterido em favor de Pietro Mascagni.

7 Justamente pelo fato de sua obra ser desconhecida, as poucas peças que são repertórios correntes sofrem com o excesso de repetições. Curioso é que os mesmos músicos que refutam repetir e executar “mais uma vez” a abertura do *Il guarany*, o fazem tantas e tantas vezes com outras peças sabidamente recorrentes no repertório sinfônico.

8 O mito do herói brasileiro mostra-se evidente mais uma vez quando se trata de Carlos Gomes e suas pouco conhecidas obras correntemente executadas. Para exemplificar, segue trecho de Juvenal Fernandes: “O herói não é somente aquele que luta nos campos de batalha, nas arenas ou nas praças esportivas; o nosso, vencedor pelo ideal, foi herói e dos máximos, no seu campo de ação” (FERNANDES, 1978, p. 7).

lado, a inexistência de estudos substanciais sobre sua obra promove uma perpetuação da ausência de investigações críticas acerca das práticas interpretativas particularmente inerentes à sua obra, além da não expansão de execuções de outras de suas tão pouco conhecidas obras.

Diante do presente panorama, importa, pois, ao menos como pleito de justiça, que algumas verdades se imponham. Carlos Gomes foi o primeiro compositor não europeu a alcançar sucesso e reconhecimento pessoal e artístico em centros da Europa. Nesse sentido, ele deve ser referido como um ícone não apenas da cultura brasileira, mas sim de toda a periferia da Europa novecentista.

Iniciando sua produção operística dentro dos moldes da ópera romântica italiana, sua produção se desenvolveu situando-se na transição entre a ópera romântica⁹ e a ópera verista¹⁰. Infelizmente tal posicionamento não é reconhecido nem pela literatura nem pela tradição. Poucos são os compêndios que citam seu nome e sua obra, e os que o fazem não enfatizam sua real importância.

Dos compositores com os quais conviveu na Itália novecentista, Carlos Gomes foi o único a inserir em suas obras elementos que não eram típicos da ópera italiana. Elementos da ópera francesa, da obra de Wagner, Tchaikovsky, Brahms e Beethoven são identificáveis em sua produção, além de desenvolvimentos outros que lhe são singulares. Isso, de princípio, o distingue de seus contemporâneos.

Decididamente, tomando por base a definição em voga acerca de sua obra, não figura entre as práticas correntes situar a obra de Carlos Gomes estético-estilisticamente como brasileira. É consenso atribuir a Carlos Gomes o rótulo de compositor de óperas em estilo italiano, com pouca ou quase nenhuma relação com os elementos de raiz brasileira, ou mesmo, de modo mais pejorativo, um “italianista” ou operista italiano do século XIX¹¹. Acontece, entretanto, que definir o que vem a ser a música de uma nação é algo de tão sutil medida e de tão tênues limites, quando não, por outro lado, contenta-se em determinar algumas poucas estruturas rítmicas, melódicas, harmônicas que se diz ter “cheiro” de nacionalidade. Porém, cabe questionar se na

9 O termo ópera romântica engloba a produção operística do século XIX nos grandes centros: França, Alemanha e Itália, além das manifestações nacionalistas.

10 Verismo é o termo utilizado para definir a corrente literária realista na Itália do quarto final do século XIX. O Verismo apesar de se assemelhar ao Naturalismo – narrativa em estilo impessoal, foco na vida das classes sociais mais baixas, abordagem da realidade contemporânea – desenvolveu características muito particulares, especialmente na sua estruturação em ópera, através da ênfase nas ligações entre arte e realidade. A ópera verista tem como fontes para seus libretos normalmente novelas ao invés de peças (fonte usual para os libretos românticos), e seu desenvolvimento é na maioria das vezes episódico.

11 Para além de suas atividades como compositor, mais um elemento liga Carlos Gomes às possíveis investigações acerca de suas relações com a questão do nacional em música. Em 1860, a ópera *A noite de São João* - composta por Elias Álvares Lobo (1834-1901), sobre texto de José de Alencar (1829-1877), considerada a primeira ópera brasileira com assunto e libreto nacionais - foi estreada no Rio de Janeiro sob a regência de Antonio Carlos Gomes.

segunda metade do século XIX era possível definir os caracteres culturais da etnia brasileira - ou, para ser mais exato, da nação brasileira - visto que a etnia ainda estava em processo de formação. Desse modo, seria lícito apenas definir Carlos Gomes como “não-brasileiro”? Acreditamos que não, mas, se sim, precisa-se antes determinar o que se poderia definir como brasileiro naquele momento.

Nessa mesma linha de argumentação, é relevante citar uma obra sua para piano: *A cayumba, dansa de negros* (1856) (Ver Notas do Autor n. 4), que pode ser posicionada paralelamente a *A sertaneja* (1869), também para piano, de Brasília Itiberê da Cunha, como início das manifestações nativistas em música brasileira. Entretanto, mostramos aqui mais um ponto de desconhecimento e desinteresse sobre sua obra.

Mais uma curiosa observação certifica é a ausência de critérios na avaliação estético-estilística de Carlos Gomes. Por exemplo, no ano de 1880, Tchaikovsky compôs sua famosa *Serenata para orquestra de cordas* Op. 48 (publicada e estreada em 1881), cujo movimento final, intitulado *Finale - tema russo*, é indiscutivelmente admitido e conceituado como música russa¹². Em 1896, dois anos antes de sua morte, Carlos Gomes compôs a *Sonata para cordas*, cognominada (pelo próprio autor) *O burrico de pau* (Ver Notas do Autor n. 5). Essa obra, em forma e gênero, uma típica serenata instrumental romântica, dedicada a um clube musical de Campinas - que viria a ser sua última composição completa e obra única na sua produção¹³ - apresenta no seu último movimento uma peça característica, que intitula o cognome da obra. Apesar de Carlos Gomes ter traduzido neste movimento elementos melódicos e rítmicos de tendência nacional, além de elementos extra-musicais com estritas ligações com a cultura brasileira¹⁴, em nenhum momento é indiscutivelmente admitida e conceituada como música brasileira.

Ainda acerca do perfil estilístico de Carlos Gomes e seu grau de brasilidade, julgamos significativo não relegar o fato de que a música brasileira é muitas vezes julgada com parâmetros toscos. Dentre tantos exemplos, poderíamos citar a obra do padre José Maurício Nunes Garcia, que é “tão boa” na medida em que se “assemelha” à obra de Haydn ou Mozart, e não pelo seu valor instrínseco. Numa outra vertente, poderíamos

12 O título secundário do quarto movimento: *Tema russo* é do próprio Tchaikovsky, e se refere ao tema daquele movimento. No entanto, da mesma forma como tal tema apresenta elementos facilmente associáveis ao que “se entende” e “se identifica” como russo em música, os traços característicos do estilo de Tchaikovsky são perfeitamente claros. Ainda assim, é possível associar muitos elementos contidos nessa peça a influências advindas de outros compositores, como também à música de outros centros não russos.

13 Curiosamente, Verdi também compôs apenas uma única peça de câmara em formação semelhante: um quarteto de cordas em mi menor (1873).

14 Há um elemento rítmico-melódico que simula o relinchar de um burro. Além do fato desse animal ser bastante comum na cultura e sociedade, especialmente rural, do Brasil. Ainda mais, o burrico de pau ou cavalo de pau é um brinquedo infantil largamente difundido na cultura brasileira. Para além desse elemento, outros detalhes encontrados nas fórmulas de acompanhamento sincopadas podem vir a se relacionar com elementos nacionais.

citar a música utilizada entre as décadas de 1940 e 1960 nos filmes produzidos em Hollywood. Tal música, diretamente descendente e originária da tradição operística francesa e mormente italiana, normalmente não é citada ou definida como “afrancesada” ou “italianizada”. Assim, a definição de nacional, nacionalista e seus desdobramentos deve ser anterior ao julgamento estético.

Dessa forma, tomando-se algumas de suas obras como exemplos, a saber o *Il guarany* (a mais famosa de suas óperas)¹⁵, a *Fosca* (sua ópera melhor equilibrada musicalmente)¹⁶, a *Maria Tudor* (considerada por ele mesmo sua melhor ópera)¹⁷ ou o *Lo Schiavo* (a mais madura, e por certo a melhor delas)¹⁸, podemos claramente identificar inúmeros elementos do que pode ser considerado “boa música”: consistência de forma e estrutura; equilíbrio no tratamento melódico e harmônico; domínio de orquestração; bom ajuste de música e texto, tanto em prosódia como em discurso etc. Dentre suas óperas, como seria normal, encontram-se inúmeras falácias do repertório operístico corrente. Vale ressaltar que ópera no século XIX era concebida para consumo instantâneo, o que significa agradar quem custeia e quem consome. Desse modo, o lugar comum das melodias acompanhadas por fórmulas simples, as formas fechadas e as concessões feitas aos cantores contribuem para certo empobrecimento da obra¹⁹. Ainda assim, são exemplos inquestionáveis de suas qualidades composicionais. A *Sonata para cordas*, por outro lado, exemplo único de música puramente orquestral na sua produção, revela, indubitavelmente, um compositor de finas e inegáveis qualidades.

Muito mais um mito que um fato, Carlos Gomes é, pois, alguém de quem se fala muito, cuja música se toca pouco, e de que de fato se sabe quase nada. Carlos Gomes polariza quem o defende e quem o condena. Os que o defendem veem nele o incontestável talento feito ícone da brasilidade nascente, a vitória da periferia no grande centro, o Davi contra o Golias. Os que o condenam o veem como um oportunista de limitados recursos, que, deixando sua realidade e custeado pela pátria, construiu uma carreira de sucesso barato. Acreditamos no valor estético, histórico e social da figura e da obra de Carlos Gomes bem como no sentido de resgatar materiais musicais relegados ao completo ostracismo, ao menos em memória de um sucesso notadamente ocorrido, e, certamente, na afirmação da brasilidade tantas vezes incongruente, e de fato ainda não bem definida.



15 “[O *Il guarany*] foi uma das mais sensacionais vitórias artísticas registradas nos anais daquela gloriosa casa [Teatro Alla Scala, de Milão], em toda a sua história. [...] se trata da ópera mais popular e conhecida do público brasileiro” (AZEVEDO, 1938, p. 38).

16 “É, também [a *Fosca*], a sua obra mais equilibrada e mais cuidada, musicalmente” (AZEVEDO, 1938, p. 39-40).

17 Trecho de carta enviada em 1879 por Carlos Gomes, de Milão, ao Visconde de Taunay: “[...] Torno a dizer o que disse, a Maria [Maria Tudor] é meu melhor trabalho [...] a julgo superior a tudo quanto tenho escrito até hoje” (GÓES, 2008, p. 85).

18 “[...] é esta [o *Lo Schiavo*], sem dúvida, a mais esplêndida partitura de Carlos Gomes” (AZEVEDO, 1938, p. 43).

19 Neste sentido, Carlos Gomes não difere de nenhum outro compositor de óperas de seu tempo.

Notas do autor

1 - Curiosamente, o termo “protoponia” é referido em dicionários da língua portuguesa do Brasil como introdução orquestral de uma obra lírica (vide Aurélio, Houaiss, Aulete etc.). Entretanto não temos notícia de nenhuma outra obra na literatura musical que se utilize do termo “protoponia” com o significado referido acima ou com qualquer outro que seja. A única referência à palavra, além daquela utilizada para referir-se à abertura da ópera *Il guarany*, encontra-se numa cópia da *Abertura “Zemira”*, do padre José Maurício Nunes Garcia. Tal cópia manuscrita, efetuada por Leopoldo Miguez, apresenta o termo protoponia certamente inserido por este que a copiou, e não pelo autor, como atesta Cleofe Person de Mattos na edição das Aberturas do padre José Maurício Nunes Garcia, editada em 1982. “Partitura (cópia Leopoldo Miguez) 52p., ... O título apostro por Leopoldo Miguez na partitura por ele elaborada não é, obviamente, original; além de empregar terminologia nada mauriciana - provável reflexo da que fora utilizada por Carlos Gomes na abertura do *Il Guarany* - veicula a idéia de que o padre José Maurício houvesse composto uma ópera intitulada *Zemira: Protophonia/da operal/Zemira/composta em 1803/pelo Padre/ Jose Mauricio Nunes Garcia*” (MATTOS, 1982, p. 15). Por outro lado, ao contrário do que menciona Mattos, não acreditamos, e não parece ter sido Carlos Gomes quem denominou a segunda abertura composta para *Il guarany* Protoponia, visto que os manuscritos apresentam o título *Sinfonia*. Desse modo, ousaríamos supor que o termo protoponia fora cunhado por Leopoldo Miguez.

2 - Nos primeiros dias de janeiro do ano de 1890, Carlos Gomes recebeu, em Milão, um inesperado aviso do Banco Ultramarino acerca de depósito da quantia de vinte contos ouro ao seu dispor, por ordem do Governo Provisório da República do Brasil. Ao mesmo tempo, recebeu Carlos Gomes, encomenda urgente do governo do Marechal Deodoro da Fonseca para escrever o novo Hino da República do Brasil. Mesmo necessitando muito daquela quantia - que para tal simples encomenda era muito avultada - Carlos Gomes declina e declara em carta, respondendo ao governo provisório: “Não posso... Seria aceitar o eterno castigo de me vêr sempre, por dentro, a mancha negra da ingratidão” (CARVALHO, 1965, p. 202-3). Diante da recusa, o governo provisório transfere tal incumbência a Leopoldo Miguez, que viria a ser nomeado primeiro diretor do Instituto Nacional de Música (CARVALHO, 1935). Para além disso, seria, podemos dizer, pouco natural que o governo da República, com seus ideais positivistas, pensasse em Carlos Gomes para aquele cargo. “Quando a República, a 2 de janeiro de 1890, menos de dois meses depois de seu advento, expede o decreto no. 143, que cria o novo Instituto de Música, mudando tudo, não era em Carlos Gomes que pensava para diretor do mesmo, nem era Carlos Gomes, que morava na Itália, a mais de vinte e cinco anos, o elemento certo para aquele lugar.

Fazer Carlos Gomes diretor do Instituto de Música era, naquelas circunstâncias, andar para trás, como se, depois da Revolução, o povo pusesse Luis XVI a chefiar os destinos da França” (GÓES, 1996, p. 380)

3 - O próprio Carlos Gomes alardeou seus prejuízos com a venda do *Il guarany* à Casa Editora Lucca - informações essas imprecisas, mas ratificadas pela romanceada biografia escrita por sua filha Ítala e por outros autores como Juvenal Fernandes que afirma: “Na noite de estréia do “*Il Guarany*” - 19 de março de 1870 - no intervalo entre o segundo e o terceiro ato, a Casa Editora Lucca, por um seu representante, assediou tanto o jovem musicista que este, inconscientemente, enlevado vendeu o seu ‘O Guarani’ pela irrisória importância de três mil liras” (FERNANDES, 1978, p. 91). De fato, muito mais relevante que o valor obtido nas vendas de suas obras, mostra-se clara a inabilidade comercial e financeira de Carlos Gomes. “Como se vê [encontra-se nesta fonte bibliográfica, transcrição do contrato de venda e cessão de direitos da ópera *Il Guarany*], foi perante o tabelião Giambattista Bolgeri, estabelecido à Via San Dalmazio, ao lado da Scala, que Carlos Gomes, no dia 23 de março, portanto quatro dias depois da estréia, assinou o famigerado contrato, por escritura pública, no escritório do tabelião. Quatro dias depois, portanto com bastante tempo para refletir no que estava fazendo. Carlos Gomes tinha pedido a Lucca para adiantar as despesas que este agora descontava do preço combinado [6.037,00 Liras Italianas]. No final, descontado tudo, sobravam para Carlos Gomes 3.037 liras, pagas por Lucca em moeda corrente... Se o mesmo foi vantajoso ou não, ou se ao menos estava dentro dos padrões da época, é coisa que se pode saber comparando o preço e as condições de outros contratos de outras óperas de compositores não muito famosos ou principiantes. Assim o fizemos, e conseguimos verificar, por exemplo, que o contrato de Boito, o Arrigo Boito crítico e poeta, com os Ricordi, para subida do *Mefistofele* ao palco da Scala em 1868, havia sido assinado contra o pagamento de mil liras (!!) em duas parcelas, mais a metade do obtido com as encenações da ópera. Nas biografias de Boito, esse contrato é julgado vantajoso para o compositor!!” (GÓES, 2008, p. 273)

4 - Alguns anos antes de mudar-se para o Rio de Janeiro, Carlos Gomes compôs uma peça para piano intitulada *A cayumba, dansa de negros* (1856). Mais tarde, ela foi revista, facilitada e integrada como primeiro movimento da suíte de danças *Quilombo, quadrilha sobre os motivos dos negros* (suite composta de quatro danças - *Cayumba, Bananeira, Quingombô, Bamboula* - e um Finale, nos moldes das quadrilhas europeias, substituindo as danças da Europa, por danças baseadas em ritmos afro-brasileiros). Muito provavelmente o jovem Carlos Gomes tivera tido contato com as peças características para piano de compositores como Joseph Ascher e especialmente Louis Moreau Gottschalk. Isso pode ser evidenciado no fato de

que duas das danças constantes em *Quilombo* (*Bananeira e Bamboula*) são de fato arranjos facilitados de peças de Gottschalk (*Le bananier-chanson negre e Bamboula-danse negre*). Peças como *A cayumba e Quingombô* são de fato versões estilizadas de danças afro-brasileiras, intimamente relacionadas com peças semelhantes compostas em muitos outros centros. Cristina Magaldi se refere a recepção dessas obras no Rio de Janeiro Imperial como música europeia num estilo exótico, e não como peças nacionalistas tencionando delinear uma linguagem musical distinta: “These works were perceived and recreated in the Rio de Janeiro parlor as European music with an exotic flavor, not as nationalistic pieces aiming to portray a distinctive musical language” (MAGALDI, 2004, p. 148-9) Mas queremos aqui, apenas evidenciar seu possível caráter nativista (mesmo que sob o rótulo de música nacional exótica, *exotic national music*), e não possíveis conjecturas nacionalistas.

5 - Essa peça está preservada através de três manuscritos da partitura e três conjuntos de partes cavadas - constantes no acervo da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) e no acervo do Museu Carlos Gomes (Campinas, São Paulo) - uma edição por Néelson de Macêdo, efetuada em comemoração ao quarto aniversário da Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (AMAR) (Rio de Janeiro, 1984), e uma edição crítica efetuada por José Maurício Brandão como pesquisa acadêmica de doutorado (Salvador, 2009).

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, L. H. C. de. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- CARVALHO, I. M. G. V. *A vida de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: A Noite, 1935.
- FERNANDES, J. *Do sonho à conquista: revivendo um gênio da música, Carlos Gomes*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1978.
- GÓES, M. *Carlos Gomes - a força indômita*. Belém: SECULT, 1996.
- _____. *Carlos Gomes: documentos comentados*. São Paulo: Algor, 2008.
- MAGALDI, C. *Music in Imperial Rio de Janeiro: european culture in a tropical milieu*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2004.
- MATTOS, C. P. *José Maurício Nunes Garcia - Aberturas: Zemira, Abertura em Ré*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Carlos Gomes: an illustrious unknown

Abstract:

This article is a brief historical evaluation of Carlos Gomes' works and style, inquiring which elements would be considered Gomes' aesthetic profile, generally unknown. The focus point of this approach was an investigation of possible reasons for this lack of knowledge that would enable a better interpretation of objective and subjective contents in Carlos Gomes' works and style.

Keywords: History; brazilian music; Carlos Gomes.