

## CARLOS GOMES: MEMÓRIA, IDENTIDADE E A CONSTRUÇÃO DE UM MITO

Mariana Franco Teixeira<sup>1</sup>

**Resumo:** O principal objetivo deste artigo consiste em analisar a construção da identidade brasileira durante a política do Segundo Reinado com base em seu programa para cultura, assim como a manutenção da memória – e esquecimento – em torno da figura do compositor Carlos Gomes, tendo como recorte o período do Segundo Reinado e a ascensão da República, e suas repercussões nos movimentos artísticos, do romantismo ao modernismo. Com a Proclamação da República ocorreram diversas transformações políticas, culturais e estéticas. O modernismo, com posicionamento contrário às diretrizes românticas do Brasil imperial, do qual o compositor Carlos Gomes foi um dos maiores representantes, entrou em vigor. Dessa forma, concluímos que os republicanos tentaram transformar o compositor num ícone republicano.

Palavras-chave: Carlos Gomes. Segundo Reinado. República. Memória. Identidade.

### Introdução:

O século XIX foi marcado pela busca da instituição da identidade nacional que embasasse o processo de independência em 1822. D. Pedro II patrocinou a arte, a literatura e a produção cultural que incentivaram o sentimento de nacionalismo, de pertencimento, de exaltação da nação brasileira.

No final do século XVIII, em oposição ao racionalismo do neoclassicismo, o Romantismo surgiu na Europa, se desenvolvendo pelo século XIX. No Brasil, o movimento chegou no século XIX e foi marcado pelo sentimento nacionalista, ele foi um instrumento de consolidação dessas ideias de cunho nacionalista, buscando consolidar a ideia de sentimento de pertencimento nacional utilizando-se da exaltação da pátria. Um dos seus maiores expoentes é José de Alencar, autor do romance *O Guarani*, que inspirou a ópera *Il Guarany*. Foi nesse cenário que surgiu a figura de Antônio Carlos Gomes, responsável por elevar a ópera e a música brasileira ao âmbito internacional.

Em 1870, o campineiro Carlos Gomes tornou-se o primeiro compositor brasileiro reconhecido no cenário musical internacional com a estreia da ópera *Il Guarany*, no teatro Scala de Milão, sob a regência de Eugenio Terziani. Mais que isso,

---

<sup>1</sup> Doutoranda em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: marianafr@gmail.com

foi a primeira vez que um compositor brasileiro apresentou uma ópera com tema nacional para o mundo. Quando chegou à Itália, Carlos Gomes encontrou um cenário de crise na tradição operística vigente no período. Uma nova geração, na qual ele se inseriu, buscava inovação.

Com o fim do Império e a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889, mudanças estéticas também ocorreram, o modernismo entrou em voga, com posicionamento contrário às diretrizes românticas do Brasil Imperial, cujo maestro e compositor Carlos Gomes foi um dos maiores representantes. Diversos artistas que representavam o passado imperial foram postos ao esquecimento, dentre eles, o compositor. Esses artistas eram acusados pelos modernistas de “falso nacionalismo” e de promover uma imitação da arte europeia. Enquanto isso, a chamada Sociedade dos Músicos assumiu os lugares de prática musical na sociedade.

### **A política para cultura no Segundo Reinado**

Dom Pedro II possuía um projeto civilizacional, onde tinha como objetivo conciliar uma cultura própria e oficial e criar uma nobreza particular, que presumia um projeto nacional baseado na criação de uma cultura particular, antagônica à escravidão.<sup>2</sup>

Em seu projeto, o Imperador buscava salientar uma determinada memória e admitir um projeto a nível cultural e, nos moldes da formação de uma identidade nacional na concepção de Anderson, criar uma identidade<sup>3</sup>. A partir da década de 50, uma maior estabilidade findou as turbulências do período regencial.

Segundo Benedict Anderson, a nação é uma comunidade política imaginada, carregada de uma intensa carga emocional, em busca de uma naturalidade em um passado selecionado, muitas vezes, de modo consciente. Para o autor, a nacionalidade ou condição nacional e o nacionalismo constituem-se numa fabricação cultural. O nacionalismo é a ideologia pela qual a nação visa ter seu Estado, que está ancorado na

---

<sup>2</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 124.

<sup>3</sup> Segundo Benedict Anderson, a nação é uma comunidade política imaginada, ela é imaginada como comunidade conforme é concebida como uma estrutura de camaradagem horizontal, estabelecendo um elo coletivo. A condição nacional e o nacionalismo são produtos culturais. Os Estados possuem a capacidade de moldar a imaginação, concedendo legitimidade ao passado. A condição nacional é o valor de maior legitimidade na vida política. Cf. ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

sociedade civil e na nação, que o concede legitimidade. É nesse sentido que a nação é imaginada, limitada e soberana.<sup>4</sup>

O Imperador tinha como meta formar uma cultura oficial como parte de um projeto civilizacional, dessa forma, era preciso criar, também, um modelo de elite, de nobreza e refletir acerca da nação, criando um projeto nacional para moldá-la nos parâmetros de uma cultura calcada nos ideais de civilidade.

Ao analisarmos a construção de uma identidade nacional brasileira, podemos associá-la a um projeto de civilização da nação, cuja elite imperial buscou importar uma ideia de civilização nos moldes europeus do século XIX.

Em seu projeto, o Imperador buscava salientar uma determinada memória e admitir um projeto a nível cultural e, nos moldes da formação de uma identidade nacional na concepção de Anderson, criar uma identidade. A partir da década de 50, uma maior estabilidade findou as turbulências do período regencial.

Dentro desse panorama cultural, havia uma produção de símbolos, que eram essenciais para concretizar esse ideal do processo civilizador do Segundo Reinado, assim como para a construção da imagem do Imperador. Segundo Pierre Bourdieu, ao analisar a sociologia das formas simbólicas, por meio de uma análise estrutural como instrumento metodológico. Para ele, os sistemas simbólicos como instrumentos de conhecimento e de comunicação. O poder simbólico possibilita a construção de uma realidade, o sistema simbólico é capaz de constituir uma função social do simbolismo, constituindo-se uma função política, além da função de comunicação, ou seja, os símbolos são instrumentos de integração social, criando sentido para o mundo social, contribuindo, assim, para a reprodução da ordem social. Nesse sentido, a cultura dominante colabora à integração da classe dominante, proporcionando um sistema de comunicação entre ela e, ao mesmo tempo, a diferencia das demais classes. Dessa forma, há uma integração aparente da sociedade, cria-se, assim, uma falsa consciência das classes dominadas, a fim de legitimar a ordem por meio de diferenciações hierárquicas.<sup>5</sup> A administração imperial buscava criar um aparato, por meio de símbolos e ritos, capaz de manter uma coesão social.

Por meio do mecenato diversos artistas, cientistas e literatos foram financiados pelo governo imperial, recebendo auxílios para estudar no exterior, era um sistema de

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 19 – 34.

<sup>5</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989, pp. 8 – 11.

pensionato, cujas pensões correspondiam ao chamado hoje de bolsas de estudos. Segundo José Murilo de Carvalho, 151 bolsistas obtiveram pensões, 41 para estudar no exterior<sup>6</sup>, Carlos Gomes foi um deles, que, financiado pelo imperador, foi para Itália, onde frequentou cursos regulares e foi aluno do diretor do Conservatório de Música, Lauro Rossi e, em 1870, estreou sua ópera *Il Guarany*.

O projeto cultural do Segundo Reinado cada vez mais deixava de ser restrito a uma elite intelectual e propagava-se às classes médias urbanas, que reconheciam o anseio pela afirmação nacional. A influência sobre os amplos setores da sociedade se deu, principalmente, por meio da literatura, das óperas e das pinturas. O indianismo estava presente tanto na literatura, como na pintura política oficial, onde os indígenas apareciam idealizados na nação que se formava.<sup>7</sup>

Arte, literatura e política se mesclavam a fim de construir a nação soberana do Império do Brasil, no centro, estava a figura do Imperador e o projeto nacional romântico estava a serviço desse intento.

### **O Romantismo enquanto projeto oficial do Segundo Reinado**

O romantismo resultou de uma diversidade de fatores internos e externos, sendo, assim, nacional e internacional. No Brasil, a renovação da literatura possuía como características o nacionalismo e o romantismo. No nativismo predominou o sentimento da natureza e no patriotismo, o da polis. Como explica Antonio Candido, apesar de o nacionalismo não depender do romantismo, aliou-se a ele. Dessa forma, há uma pretensão nacionalista desde a Independência que antecede o romantismo. O nacionalismo representava uma conscientização, uma afirmação da própria existência ante a imposição da metrópole e o romantismo era tributário desse nacionalismo tendo a Europa como espelho.<sup>8</sup>

Segundo Antonio Candido, o indianismo equiparou o índio qualitativamente ao conquistador, realçando ou criando características de seu comportamento. Assim, o indianismo, além de passado místico e lendário, serviu como passado histórico, ao modo medieval, uma busca pelo mundo poético ao estilo europeu, cujo romance de José de Alencar é exemplo. O indianismo particularizava os grandes temas, as atitudes que

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 100.

<sup>7</sup> SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *op. cit.* p. 142.

<sup>8</sup> *Ibid.* pp. 14 – 16.

sustentavam a literatura ocidental, fixando-as às especificidades locais, como naturais da tradição brasileira, caracterizando o índio, dessa forma, como polido, urbano, cortês, transformando-o no gentil-homem.<sup>9</sup>

O indianismo popularizou a cultura brasileira, criando afinidades com o público, ligou as manifestações literárias motivadas pelo romantismo à anti-romântica. Graças a sua popularidade, uniu a tarefa literária a da imprensa. Com José de Alencar, emancipou o domínio poética dando espaço também à prosa. Representou a realidade da nação que se formava e sua estrutura socioeconômica. Suas manifestações fundiam-se aos elementos folclóricos enriquecendo-os. Baseando-se em modelos externos, deu o caráter nacional ao romantismo.<sup>10</sup>

Uma das obras de maior sucesso de Carlos Gomes, que projetou o compositor no cenário operístico internacional, foi *Il Guarany*, com libreto de Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville, baseada no romance *O Guarani*, de José de Alencar, estreou no Teatro alla Scala de Milão, sob a regência de Eugenio Terziani, em 19 de março de 1870, projetando o compositor no cenário internacional. A partir daí, criou-se o mito em torno da figura do compositor, enquanto um artista capaz de elevar o Brasil à civilização e ao progresso.<sup>11</sup>

### **A ópera *Lo Schiavo* e a Proclamação da República**

Em 1889, um ano após a abolição da escravatura, Carlos Gomes estreou no Brasil a ópera *Lo Schiavo*. A ópera ficara pronta em 1888, porém, devido a alguns desentendimentos com a Ricordi, sua estreia não ocorreu como planejada. O libreto também sofrera diversas transformações, a mais polêmica foi a substituição do escravo negro pelo indígena em meio ao ambiente de transformações e rupturas sociopolíticas da época. A produção dessa ópera foi a mais conturbada à vida do compositor.

Em 1884 a província do Ceará decretou de forma independente o fim da escravidão, e Carlos Gomes escreveu um hino publicado pela Ricordi; trata-se da marcha popular *Ao Ceará Livre*. Segundo Mammì, as cartas ao editor e seu cuidado

---

<sup>9</sup> *Ibid.* pp. 20 – 21.

<sup>10</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960, p. 260.

<sup>11</sup> É importante destacar que a ideia de progresso durante o Segundo Reinado não é a mesma do progresso material que advém da república. Aqui, o ideal de progresso consiste na construção da civilização e veneração do passado. É o progresso rumo gradativamente à civilização, ancorado à tradição.

com os detalhes demonstram o engajamento do compositor na questão da Abolição,<sup>12</sup> na véspera da aprovação da Lei dos Sexagenários, ou Lei Saraiva-Cotejipe, aprovada no ano seguinte.

Segundo André Rebouças em carta a Joaquim Nabuco de 21 de novembro de 1896:

O Ceará, a 25 de março de 1884, pôs-se à frente do Brasil libertando seu território; Carlos Gomes saudou-o com a bela “*Marcha Popular ao Ceará Livre*”. A obra santa da Abolição ficou terminada a 13 de maio de 1888; a 28 de setembro de 1889, no 18º aniversário da Lei Iniciadora de Paranhos, visconde do Rio Branco, representava-se em grande gala “*Lo Schiavo*”, dedicado pelo grande Maestro à Princesa Redentora.<sup>13</sup>

O abolicionismo tornou-se o primeiro grande movimento nacional de opinião pública. Cresceram os grupos que promoviam fugas de escravos, que formavam então os quilombos, alguns patrocinados por abolicionistas. Nas cidades, as associações abolicionistas providenciavam libertações gratuitas e compradas.<sup>14</sup> Os palcos cujas obras de Carlos Gomes eram encenadas, assim como os locais por onde o compositor passava em sua turnê pelo Brasil, também se tornaram espaços de libertação.

Ao desembarcar do navio no dia 18 de julho, Carlos Gomes foi recebido por José do Patrocínio e Francisco de Paula Nei, que lhe entregaram a carta de alforria do escravo Tito. No teatro, outra carta foi entregue. Tornando a libertação de escravos em suas representações uma prática dali em diante. Ao discursar no Congresso Militar ao lado de Carlos Gomes, o Visconde de Taunay, além de destacar a relevância do mecenato de D. Pedro II e seu papel na carreira do compositor, abordou o valor da emancipação, e, como já era de praxe, mais um escravo foi alforriado. Dois anos depois, numa turnê em Recife, Tobias Barreto fez um discurso no qual destacou a importância das alforrias em honra ao compositor, ainda mais que suas obras-primas. Enfim, Carlos Gomes aceitou o papel de “Maestro da Abolição”.<sup>15</sup> Mas por que o compositor foi escolhido para a campanha?

---

<sup>12</sup> MAMMÌ, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 71.

<sup>13</sup> REBOUÇAS, André. [Carta a Joaquim Nabuco, 21 nov. 1896]. Disponível em: <<http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/253>>. Acesso em: 12 set. 2020.

<sup>14</sup> *Ibid.* pp. 190 – 191.

<sup>15</sup> MAMMÌ, Lorenzo. *op. cit.* pp. 70 – 71.

Um dos fatores que nos ajudam a responder essa questão é que o compositor atendeu a uma demanda do projeto civilizacional do Segundo Reinado. Afinal, Carlos Gomes apresentou uma arte brasileira à Europa *civilizada* de acordo com seu modelo. Para a elite que detinha o controle do capital cultural no Império, era ideal que o compositor produzisse nos moldes da ópera italiana, seguindo assim o modelo europeu. Como mostra Gilberto Freyre, “Carlos Gomes tornou-se talvez o maior herói não militar brasileiro do decênio 1870 – 1880 – isto é, o mais aclamado e glorificado por maior número.” O compositor rivalizou com os heróis militares da Guerra do Paraguai no fascínio empreendido à mocidade de todas as classes, idades, cor e sexo, alcançando inigualável popularidade, capacidade que tinha sua música de exercer essa grande sedução, de grande intensidade entre os brasileiros. Com *Il Guarany* levou “do Brasil ou do trópico para o estilo italiano de ópera alguma coisa agrestemente novo”. Teria feito a Europa “curvar-se ante o Brasil”.<sup>16</sup> Outro fator importante é sua relação próxima a personagens proeminentes no cenário abolicionista, como André Rebouças, Visconde de Taunay e Joaquim Nabuco.

Logo após a estreia de *Lo Schiavo*, a República foi proclamada. A crise política, o descontentamento dos escravocratas com a abolição e a indisciplina militar tornaram a monarquia insustentável. A partir daí uma série de transformações tanto políticas quanto estéticas foram postas em prática. Diversos intelectuais e artistas ligados ao passado imperial foram perseguidos, com Carlos Gomes não foi diferente. O cargo de diretor do Conservatório do Rio de Janeiro não foi concretizado, tampouco um cargo de professor.

### **Carlos Gomes: a construção do mito**

Carlos Gomes foi bem sucedido em seu empenho ao assentar-se na Europa *civilizada* como representante do Império do Brasil como parte do projeto cultural civilizacional do Segundo Reinado. Enquanto o Brasil era construído como uma nação independente, o compositor se beneficiava da conjuntura política e cultural da segunda metade do século XIX. Carlos Gomes foi um dos protagonistas no campo cultural da construção do Império representado sob os pilares da ‘civilização ocidental’, cujo modelo era a Europa.

Um dos objetivos do projeto civilizacional do Segundo Reinado baseava-se em harmonizar uma cultura própria e oficial distinta daquela estabelecida na escravidão. D.

---

<sup>16</sup> FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. São Paulo: Global, 2004, pp. 316 – 317.

Pedro II, por meio do mecenato, investiu na ciência, na literatura e nas artes, buscando consolidar o projeto de nação de seu reinado ilustrado, que se fundamentava pela construção de símbolos, a fim de lograr êxito no processo civilizador. Carlos Gomes foi uma das peças-chave desse projeto.

A escravidão não tinha lugar nesse projeto. O negro foi substituído pelo índio, pois era preciso apagar o escravo negro da memória. Em outras palavras, construía-se uma memória oficial, na qual o escravo negro não tinha lugar. O Império tentou minimizar sua visibilidade. Afinal, o negro não atendia ao projeto civilizatório indianista, cujo modelo era o europeu. Além disso o índio, diferente do negro submisso ao trabalho, era livre e virtuoso. Entretanto, apesar de atender a uma demanda do indianismo, Carlos Gomes, com a ópera *Lo Schiavo*, entrou para a história como o “Maestro da Abolição”. Afinal, foi construído todo um aparato em torno da figura do compositor que o associava ao processo abolicionista.

Com a Proclamação da República, artistas e intelectuais ligados à monarquia não cabiam no projeto estético e político do novo regime em ascensão. Assim, alguns foram relegados ao ostracismo. Entretanto, não foi o caso de Carlos Gomes que, apesar de perder o protagonismo que possuía como representante do Brasil no exterior, assumiu o Conservatório de Música do Pará.

O Brasil que Carlos Gomes representava era outro. Ao assumir as rédeas do Estado, os republicanos configuraram uma nova organização de poder e de sociabilidade, tendo como um dos objetivos apresentar-se como representantes de uma cultura democrática, científica e em prol do progresso em oposição a um suposto passado do atraso e privilégios, apesar de deixar o negro ex-escravo à sua própria sorte. Essas disputas políticas configuravam-se também disputas de memória. Era preciso construir não só uma nova política, estética ou literatura, mas uma nova história, novas narrativas e construções de memórias. Carlos Gomes também foi alvo dessas disputas.

Ao mesmo tempo que era preciso apagar certos símbolos da memória, era importante cooptar outros. Assim foi o caso do hino nacional que, a princípio, seria substituído, mas, por influência de Oscar Guanabara, que alegou que o hino fazia parte da memória coletiva e não da monarquia, ele foi mantido. No Caso de Carlos Gomes, a proposta para compor o hino republicano e o convite para o cargo de diretor do Conservatório de Música do Pará indicam que os republicanos tentaram transformá-lo em um de seus representantes. Além disso, mais tarde, o governo Vargas incorporou o legado do compositor ao seu programa oficial. Portanto, é importante refletir acerca das disputas de memória e dos mecanismos de esquecimento.

Segundo Alessandro Portelli existe uma memória dividida, identificada como uma memória oficial e uma memória criada e preservada. É preciso fazer uma interpretação crítica dos documentos e das narrativas, para compreendermos a realidade. A memória dividida não se baseia simplesmente no conflito entre uma memória coletiva e espontânea e outra oficial. Trata-se de uma multiplicidade de memórias fragmentadas e divididas entre si, cujas interpretações estão sujeitas a fatores culturais. Dessa forma, o esforço em expor um acontecimento é resultado de narrativas interpretáveis e de construções culturais.<sup>17</sup>

Michael Pollak mostra que a memória é um campo de disputas. Segundo ele há uma diferenciação na tradição metodológica de Durkheim<sup>18</sup> na qual os fatos sociais, como indicadores empíricos da memória coletiva, potencializam o sentimento de pertencimento socio-cultural de um determinado grupo. Essa memória coletiva quase institucional agiria por meio de forças coercitivas, de imposição, ou seja, os fatos sociais. Já para Maurice Halbwachs, a memória coletiva não se dá por meio de uma coerção ou de violência simbólica, mas pelas funções desempenhadas pela memória comum, pela coesão social, pela adesão afetiva de um determinado grupo. A nação, nesse sentido, é uma construção do grupo, enquanto a memória nacional, é uma forma plena da memória coletiva.<sup>19</sup> Carlos Gomes atendeu aos interesses de uma política civilizacional que tinha como uma das metas a construção da nação nos moldes europeu, e isso se deu, como vimos, com a construção de símbolos e ritos, e construía-se assim, também uma memória coletiva. A partir da Proclamação da República, o legado do compositor foi incorporado por uma nova organização de poder para atender a interesses distintos aos da monarquia. Se enquadrando, dessa forma, à memória definida por Pollak como um campo de disputa.

Ao tomar o poder, os republicanos precisaram desconstruir, o que podia incluir a destruição de signos e símbolos, assim como o êxito de sua versão de memória. Segundo Pollak, entre as disputas de memória muitas vezes há a necessidade de associar

---

<sup>17</sup> PORTELLI, Alessandro. *O massacre de Civitella Vai di Chiana* (Toscana, 29 de junho de 1944). n.p. Disponível em: <<http://www.gpmina.ufma.br/wp-content/uploads/2015/03/O-massacre-Portelli.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2020.

<sup>18</sup> Segundo Émile Durkheim existem formas de agir, pensar e sentir exteriores às consciências individuais, que são atribuídas por fatores externos, tais quais a existência de um poder coercitivo de atuação indireta. Isto, porém, não significa que não seja eficaz. A isto, o autor chama de *fatos sociais*. Eles não têm o indivíduo como substrato, e sim a sociedade. Ou seja, a maioria de nossas ideias, pensamentos e tendências não são produzidas por nós; elas vêm do exterior e só podem penetrar em nós através de uma imposição, de uma coerção social. Cf. DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972, pp. 1 – 11.

<sup>19</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

uma minuciosa mudança política a uma revisão crítica ou autocrítica do passado. Além disso, era preciso construir uma nova memória oficial. A história fornece o material que permite o enquadramento da memória de acordo com determinados interesses, que têm como um dos objetivos manter a coesão interna do grupo. O sentido de identidade também está em pauta no que tange à memória.<sup>20</sup>

O trabalho de controle da imagem implica a reconstrução dos fatos. Ao produzir discursos em torno de grandes personagens e seus rastros, a memória é solidificada, tanto no sentido material, como os monumentos, como imaterial, como é o caso da arte ou da literatura por exemplo.<sup>21</sup> Nesse sentido podemos melhor compreender as necessidades e estratégias da República em transformar Carlos Gomes num ícone republicano, apesar de divergências estéticas e políticas, assim como os ritos que envolveram a morte do compositor. E, posteriormente, o advento de programas como a Hora do Brasil, instituído no Estado Novo. O prefixo musical do programa radiofônico a *Hora do Brasil*, hoje chamado a *Voz do Brasil*, é um fragmento da protofonia de *Il Guarany*. O controle da memória e a produção de discursos eram instrumentos de uma política cultural.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur elucidou o caráter seletivo da narrativa e as estratégias do esquecimento. Segundo o autor, além do nível psicopatológico da memória impedida, há formas de esquecimento mais manifestas, onde se dá o nível da memória manipulada, cuja problemática permeava a identidade, com ela se confundindo. Os abusos de memória são abusos do esquecimento, que se dá na função mediadora da narrativa, que comporta uma dimensão seletiva, que possibilita sua ideologização.<sup>22</sup>

Em outras palavras, a estratégia do esquecimento assenta-se no mecanismo de caracterização, permitindo uma outra forma de narrar, omitindo ou deslocando ênfases, refigurando os protagonistas da ação e seus contornos. Assim, de todas as camadas da configuração e reconfiguração da narrativa, inclusive na composição das identidades individuais e coletivas, destaca-se o manejo da história oficial.<sup>23</sup> Dessa forma, apesar de Carlos Gomes ser produto da política civilizacional do século XIX, também foi remanejado, tornando-se símbolo não somente da Primeira República, mas da história e

---

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 5 – 10.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>22</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et. al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007, p. 455.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 455.

da cultura brasileira até hoje. Após sua morte, sua memória e seu legado, um rico patrimônio imaterial, permaneceram na história.

Após a morte do compositor foram erguidos monumentos em sua panteonização. Pinturas, iconografia, estátuas, e diversos monumentos, cristalizando-se os lugares de memória, que, como explicou Pierre Nora, são portadores de uma herança que proporciona sentido e forma, uma tradição definidora, muitas vezes inconsciente, capaz de representar o papel dos mitos, a sua necessidade é uma necessidade de história. A memória, vivida coletivamente, possui um poder de coerção que nos leva a relembrar e reencontrar o pertencimento.<sup>24</sup>

Em 1936 comemorou-se o centenário de Carlos Gomes, oficializado pelo governo de Getúlio Vargas. Diversas homenagens e publicações ocorreram pelo país. O programa *A Hora do Brasil*, criado em 1932, de caráter informativo, cultural e cívico, que tinha como objetivo, além de divulgar discursos oficiais do governo Vargas, fomentar a apreciação das artes e o patriotismo relembrando os feitos do passado,<sup>25</sup> incorporou a profonia de *Il Guarany* em sua abertura. Mas essa não foi a primeira vez que Carlos Gomes esteve na rádio dos brasileiros em uma transmissão oficial. Em 1922, durante a abertura da Exposição Nacional Comemorativa ao Centenário da Independência do Brasil, foram transmitidos o discurso do então presidente Epitácio Pessoa e a ópera *Il Guarany* direto do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.<sup>26</sup>

Segundo o periódico *A Esquerda*, de 5 de julho de 1936, o centenário de nascimento de Carlos Gomes era “uma data de júbilo para o Brasil”. Segundo o periódico, o Brasil culto se preparava para as comemorações do aniversário centenário do compositor:

É muito justo o entusiasmo nacional em torno da comemoração do centenário do inesquecível patricio que elevou tão alto, no estrangeiro e perante o mundo civilizado, a cultura musical e artística do Brasil, a ponto de conseguir êxito na Europa, onde, àquela época, culminavam os gênios maiores da arte que immortalizou Verdi, Donizetti, Beethoven e tantos outros. [...]

A Liga da Defesa Nacional, considerando o valor altíssimo de Carlos Gomes e o seu extremado patriotismo digno de ser apontado às

<sup>24</sup> NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo. vol. 10, 1993, pp. 14 – 18.

<sup>25</sup> TEIXEIRA, Carla Drielly dos Santos. *Das ondas do rádio ao papel dos jornais: desenvolvimento da radiodifusão e autonomia política da imprensa no Brasil, 1931-1973*. Dissertação. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Universidade Estadual Paulista. Assis, 2015, pp. 100 – 101.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 79.

gerações como exemplo, – verdadeira página de educação cívica – no começo deste ano tomou a iniciativa de celebrar o centenário de seu nascimento de forma condigna. [...]”<sup>27</sup>

O jornal *O Estado de São Paulo*, de 11 de julho de 1936 lançou um editorial cuja chamada é “As grandes festas com que todo o país comemora a data do primeiro centenário do nascimento de Antônio Carlos Gomes”, cuja matéria relata diversas solenidades e apresentações que seriam realizadas pelo país em homenagem ao compositor.<sup>28</sup>

No ano de 1996 ocorreu o centenário da morte de Carlos Gomes. Segundo matéria do *Jornal do Brasil*, de 16 de novembro de 1996, as obras do compositor foram representadas em diversos países, como montagens de *Il Guarany* na Bélgica e nos Estados Unidos, onde Plácido Domingo encenou Peri. Na Bulgária a representação se deu por uma co-produção búlgaro-brasileira. Como no original, o libreto foi reproduzido no idioma italiano. Segundo a matéria, o público lotou a Ópera de Sofia, onde a ópera foi encenada.<sup>29</sup>

## Conclusão

No Brasil *Il Guarany* estreou em 2 de dezembro de 1870, data do aniversário de D. Pedro II, no Theatro Provisorio, no Rio de Janeiro. O teatro ficava na região onde se encontra o Campo de Santana. A ópera teve início após a execução do hino nacional. O maestro Angelo Ferrari, que executou obras de compositores como Meyerbeer e Gounod, regeu a orquestra. O imperador e a imperatriz assistiram à apresentação. O público aplaudiu entusiasmado. Após a ópera, Carlos Gomes foi condecorado por D. Pedro com a Comenda da Ordem da Rosa. Em 1871, o compositor retornou à Europa.<sup>30</sup> Segundo a edição do *Jornal do Commercio* de 2 de dezembro de 1870:

Teatro Lírico – Sobe hoje á cena a bela ópera de Carlos Gomes, *O Guarani*. Já anteontem, no último ensaio geral, ela recebeu a consagração de um auditório entusiasmado que enchia o teatro. Andando nas mãos de todos o libreto recentemente publicado em italiano e português, dispensamo-nos de expor o seu entrecho, mesmo

<sup>27</sup> A ESQUERDA, 5 jul. 1936, p.1.

<sup>28</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, ano LXII, n. 20475, 11 jul. 1936, p. 5.

<sup>29</sup> O GUARANI NOUTRAS TRIBOS, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1996.

<sup>30</sup> CARVALHO, Ítala Gomes Vaz de. *A vida de Carlos Gomes*. 2ª edição. Rio de Janeiro: A Noite Editora, 1935, pp. 111 – 114.

porque a respeito desta criação ninguém de certo se contentaria com a ligeira ideia que poderíamos dar n'um resumo.<sup>31</sup>

O grande sucesso de Carlos Gomes estava atrelado à construção do mito fundador que serviria ao projeto cultural do Segundo Reinado em sua missão de fundação da pátria. Eis a figura do herói nacional, capaz de elevar o Brasil ao patamar da civilização e ao progresso. Ou seja, Carlos Gomes fez parte de um processo de patrimonialização vigente no período como parte da construção de identidade nacional calcada na constituição de uma memória nacional, nesse caso, por meio de um patrimônio imaterial.

Portanto, entre a memória e o esquecimento, o legado de Carlos Gomes, um rico patrimônio imaterial de um compositor brasileiro pioneiro ao romper as fronteiras dos continentes, permaneceu e solidificou-se na memória nacional. Produziu, como era comum no século XIX, música sob os padrões europeus. No século XX foi incorporado e *heroificado* pelos republicanos. Servira de modelo ao projeto nacionalista da década de 30. Cerca de sessenta anos depois, foi lembrado e celebrado no Brasil e no mundo. Assim, suas obras tornaram-se um patrimônio importante no processo de criação da memória coletiva para a formação da identidade da comunidade nacional brasileira, ou a *nação*, em constante transformação. Como mostra Pierre Nora, há lugares onde a memória se cristaliza e se refugia. Os lugares de memória são meios de acesso a uma memória que é história, e, por meios de vestígios, é reconstituída e reivindicada.<sup>32</sup> Em algum lugar qualquer, sempre ecoarão as notas trovejantes da protofonia de *Il Guarany*.

## REFERÊNCIAS:

A ESQUERDA, 5 jul. 1936, p.1.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

---

<sup>31</sup> JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, ano 49, n. 332, 02 dez. 1870. p. 2. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_06&PagFis=1692](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_06&PagFis=1692)>. Acesso em 18 out. 2019.

<sup>32</sup> NORA, Pierre. *op. cit.* pp. 7 – 14.

CARVALHO, Ítala Gomes Vaz de. *A vida de Carlos Gomes*. 2ª edição. Rio de Janeiro: A Noite Editora, 1935.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. São Paulo: Global, 2004.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, ano 49, n. 332, 02 dez. 1870. p. 2. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_06&PagFis=1692](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_06&PagFis=1692)>. Acesso em 18 out. 2019.

MAMMÌ, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo. vol. 10, 1993.

O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, ano LXII, n. 20475, 11 jul. 1936, p. 5.

O GUARANI NOUTRAS TRIBOS, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1996.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

PORTELLI, Alessandro. *O massacre de Civitella Vai di Chiana* (Toscana, 29 de junho de 1944). n.p. Disponível em: <<http://www.gpmina.ufma.br/wp-content/uploads/2015/03/O-massacre-Portelli.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2020.

REBOUÇAS, André. [Carta a Joaquim Nabuco, 21 nov. 1896]. Disponível em: <<http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/253>>. Acesso em: 12 set. 2020.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et. al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

TEIXEIRA, Carla Drielly dos Santos. *Das ondas do rádio ao papel dos jornais: desenvolvimento da radiodifusão e autonomia política da imprensa no Brasil, 1931-1973*. Dissertação. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Universidade Estadual Paulista. Assis, 2015.