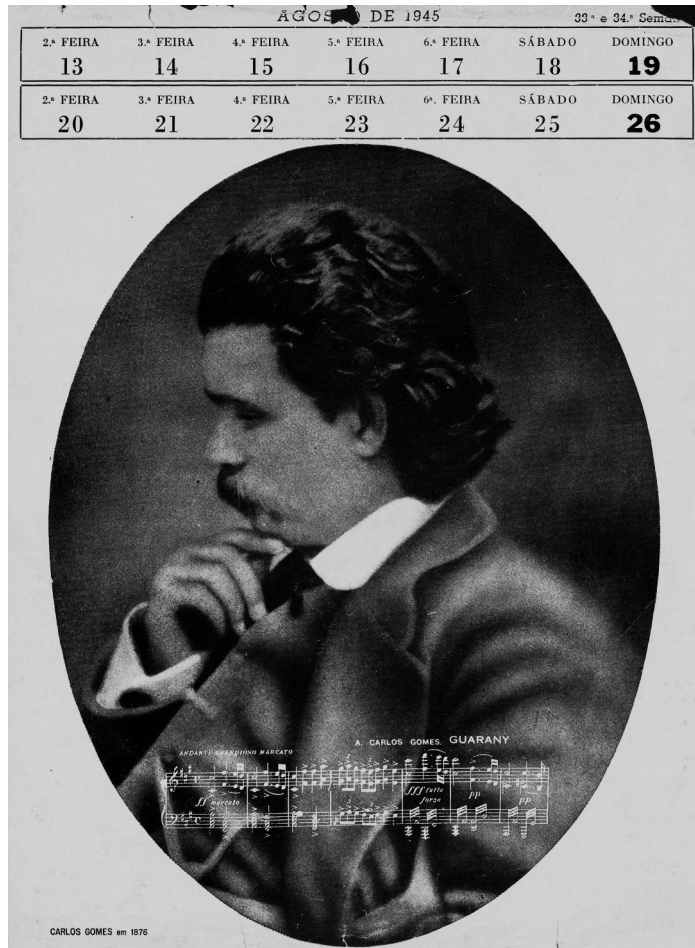


# *Artigos*



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 35, N. 1, JAN.–DEZ. 2024  
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



“Carlos Gomes em 1876”, retrato reproduzido em calendário brasileiro de 1945, s.l./s.n. (Fundação Biblioteca Nacional).

# Entre música e textos: memória e representação de Carlos Gomes através da “Sociedade Symphonica Campineira”

*Mariana de Oliveira Candido, Lenita Waldige Nogueira<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Carlos Gomes pode ser considerado, no contexto cultural e histórico em que sua trajetória musical inscreve-se, o principal compositor brasileiro de seu tempo. No campo das representações, sua imagem de artista também obteve grande repercussão no Brasil e em sua cidade natal, Campinas, nos séculos XIX e XX. Nessa cidade, durante os anos 1930, a Sociedade Symphonica Campineira, enquanto instituição musical, estabeleceu um interessante diálogo com a figura do compositor conterrâneo. O artigo busca identificar as formas de representação e de preservação da memória de Gomes através da orquestra sinfônica local em seu repertório e textos, a partir das referências e memórias do músico até então construídas na cidade e no país.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antonio Carlos Gomes. Sociedade sinfônica. Memória. Representação.

**ABSTRACT:** Carlos Gomes can be considered, in the cultural and historical context in which his musical trajectory is inscribed, as the leading Brazilian composer of his era. In the realm of representations, his artistic image also achieved considerable resonance in Brazil and in his native city of Campinas during the 19th and 20th centuries. In that city, during the 1930s, the Sociedade Symphonica Campineira, in its capacity as a musical institution, engaged in a noteworthy dialogue with the figure of its local composer. This article aims to identify the forms of representation and preservation of Gomes’s memory through the local symphonic orchestra in its repertoire and written materials, based on the references and memories of the musician that had been constructed up to that point in the city and throughout the country.

**KEYWORDS:** Antonio Carlos Gomes. Symphony Society. Memory. Representation.

Antonio Carlos Gomes (Campinas, São Paulo, 1836–Belém, Pará, 1896) marcou profundamente o cenário da música nacional do século XIX, seja por suas óperas, apresentadas nos principais palcos italianos, ou

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

pela imagem de artista genial que o acompanhou. Embora suas principais obras musicais tenham sido compostas na Itália, onde o compositor residiu por longo tempo, não deixavam de ser acompanhadas com interesse pelo público brasileiro. Durante sua vida, a representação do compositor como artista brasileiro e a visão crítica de sua música, no entanto, não se mantiveram ilesas às transformações políticas e aos ideais estéticos que se alteravam no país, mas foram influenciadas pelas mudanças sensíveis que ocorriam aqui no fim daquele século. Mais do que isso, as formas de representação da figura de Carlos Gomes não se limitaram ao período em que esteve presente, mas continuaram a existir em momentos posteriores da história brasileira, segundo os ideais estético-políticos vigentes.

148 Em Campinas, sua cidade natal, a relação de pertencimento do compositor ao lugar evocou um senso de identidade musical para a cidade — “terra de Carlos Gomes”, expressão que permanece em uso até os dias atuais. O monumento-túmulo, inaugurado em 1905 na região central da cidade, e a Semana Carlos Gomes,<sup>2</sup> formalizada pela Lei n.º 210, de 23 de setembro de 1949, colaboraram para instituir a celebração de sua memória. Para além das vias da institucionalização, porém, nos pormenores da rica vida musical campineira entre os séculos XIX e XX, também é possível perceber a recorrência dos discursos que tinham em Gomes uma referência fundamental para a cena musical da cidade. As encenações de suas óperas no Teatro São Carlos, por exemplo, traduziam-se em momentos de celebração da figura do compositor, como se verá.

No entanto, um importante marco foi o surgimento, em 1929, da Sociedade Symphonica Campineira, que inaugurava na cidade um momento distinto, em que a música sinfônica ocuparia um lugar de destaque na vida cultural. Com essa orquestra, estabeleciam-se não somente seus concertos regulares, mas a formação de um público e a construção de um espaço para se ouvir e se falar sobre música sinfônica. O conjunto era integrado por quase sessenta músicos locais, liderados pelo maestro Salvador Bove,

<sup>2</sup> Atualmente, através da Lei n.º 14.909, de 27 de outubro de 2014, comemora-se o “Mês Carlos Gomes”.

e embora a organização tenha perdurado até 1953, seu principal período de atuação deu-se durante os anos 1930.

Ao fundar-se enquanto instituição da música de concerto da cidade, a sociedade sinfônica estabeleceu, de forma quase inevitável, um constante diálogo com Carlos Gomes, suas obras e sua história. Assim, a presença do compositor no repertório da orquestra e as formas de sua representação e memória através dos textos veiculados em programas impressos e na imprensa é o que este trabalho busca identificar. Recorre-se, então, ao conceito de *representação*, de uso fundamental para o estudo histórico por propor problematizações entre sujeito e objeto em sua relação de conhecimento, levando em conta o âmbito social coletivo (Carvalho & Arruda, 2008). Para a relação sujeito-objeto, Roger Chartier, autor fundamental para esse tema, estabelece um princípio norteador — na construção de sentido há um “processo historicamente determinado, cujos modos e modelos variam de acordo com os tempos, lugares, comunidades” (Chartier, 1990, p. 178). Também elucidada que

não existem objetos históricos fora das práticas, móveis, que os constituem, e por isso não há zonas de discurso ou de realidade definidas de uma vez por todas, delimitadas de maneira fixa e detectáveis em cada situação histórica: “as coisas não são mais do que as objetificações de práticas determinadas, cujas determinações é necessário trazer à luz do dia” (Chartier, 2002, p. 78).

149

Considerando-se ainda as relações entre a cidade, seu compositor e, então, sua orquestra — relações em que se unem o tempo presente e o antigo — busca-se também orientação no pensamento de Maurice Halbwachs sobre a memória coletiva, em que o passado e as formas de o referenciar devem ser percebidos sempre a partir dos grupos sociais, limitados espacial e temporalmente. Para o autor, a memória, que se distingue da história em seus fatos, é capaz de retroceder àquilo que é conveniente chamar de passado; e o pensamento de um grupo, durante o tempo, permanece sob a mesma natureza, de forma a voltar sempre aos mesmos objetos (1990). Como completa Jedlowski, a memória pode ser entendida como representações sociais sobre o passado produzidas, institucionalizadas e transmitidas por cada grupo através da interação de seus membros (Jedlowski,

2001, p. 33). Sob essa perspectiva, portanto, toma-se o compositor campineiro como objeto de uma memória e de uma representação, de cuja preservação participam subjetivamente tanto a orquestra local como seus meios sociais de influência, que com ela se unem no interesse pela música.

### **Carlos Gomes: representações no Brasil**

O primeiro momento de reconhecimento público de Gomes como compositor brasileiro de destaque deu-se com sua ópera de estreia, *A noite do castelo* (1861), composta no período em que participava do movimento da Ópera Nacional.<sup>3</sup> Uma vez que o objetivo desse projeto artístico era incentivar compositores nacionais que manejassem bem a composição de óperas, ainda que nos moldes italianos, Carlos Gomes cumpriu idoneamente esse requisito, apresentando sua primeira obra com libreto em português. *Joanna de Flandres* (1863), sua segunda ópera, também era cantada no idioma nacional. Posteriormente, na Itália, *Il guarany* (1870) trouxe-lhe a consagração máxima — o destaque alcançado por Gomes em solo europeu traduzia-se, no Brasil, não somente como o reconhecimento do compositor em sua arte, mas como um triunfo da imagem do país na Europa.

150

Durante a maior parte do século XIX, com o regime monárquico, o nacionalismo brasileiro pautava-se mais na busca de elementos de representação simbólica do Brasil e de uma origem mítica para o país, na qual a figura do índio esteve presente. Através da arte, o país buscava mostrar às nações mais avançadas que era civilizado e progredia em intelectualidade. Nesse sentido, na criação musical não era necessário elaborar novas ideias ou métodos de composição estritamente brasileiros. Bastava

<sup>3</sup> A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada em 1857 no Rio de Janeiro como projeto do espanhol José Amat, recebeu o apoio do governo monárquico e destinava-se ao estudo do canto lírico e à produção de óperas em português; pouco tempo depois, tornou-se a Empresa de Ópera Nacional, mas extinguiu-se em 1863. Além de Carlos Gomes, os compositores brasileiros que tiveram suas óperas apresentadas foram Elias Álvares Lobo (1834–1901), Henrique Alves de Mesquita (1838–1906) e Domingos José Ferreira (1837–1916). Ver Azevedo, 1956.

combinar símbolos nacionais às estéticas europeias para cumprir o objetivo nacionalista para as artes. O nacionalismo de Gomes, assim, é muito diferente dos ideais de nacionalismo posteriores, como o de Villa-Lobos.

Com o declínio da monarquia e o estabelecimento da República em 1889, no entanto, surge uma nova visão de nacionalismo que atingiria não só Carlos Gomes, mas também a sua estética composicional. Como recorda Denise Inácio ao examinar a construção de uma nova ideia do nacional pelos republicanos, a busca de uma identidade para a nação

divergia daquela presente no início da segunda metade do século XIX, a qual contou com as ideias românticas das artes em geral [...]. Com a República, principalmente com o movimento modernista da década de 1920, as buscas da nacionalidade possuíam outra vertente, distinta das anteriores, a busca do nacional já não se enquadrava somente no caráter nacional, mas sim na estruturação da própria identidade da nação, aos moldes e discursos também pautados por um novo sistema de governo e referenciados por outras correntes de pensamentos que rodeavam outros países (Inácio, 2008, p. 227).

Assim, para os republicanos, a nacionalização da arte, especificamente no caso da música, deveria se dar de forma mais estrutural, deixando de lado concepções estéticas consideradas obsoletas, como a ópera italiana. Por outro lado, não se pode dizer que tenham rompido de fato com as influências europeias, uma vez que valorizavam a apropriação da estética de Richard Wagner (Azevedo, 1956; Pereira, 2007). Ao expor o pensamento musical republicano presente nos discursos da elite musical do Rio de Janeiro, representado por membros do Instituto Nacional de Música, Andrade (2013) identifica a presença do positivismo como a base teórica que norteou a concepção da música nacional, cujo papel seria o de educar o povo e de representar o progresso da nação (a ideia de progresso já estava presente no pensamento artístico desde o século XIX).

A autora mostra como o pensamento que servia de base à nova estética musical da República identificou a pessoa de Gomes como representante direto da estética musical italiana, agora tão criticada. A figura do compositor deveria deixar de ser a de herói nacional, pois ele já não correspondia ao novo modelo musical defendido. A ascensão de outros nomes, como

os de Leopoldo Miguéz ou Alexandre Levy, dava novos rumos à música brasileira, da qual Gomes não deveria ser mais o principal representante.

A partir dos textos da *Gazeta Musical*, publicação que divulgou as ideias musicais republicanas entre 1891 e 1893, Andrade reconhece que o periódico “colaborava com a tentativa de substituição de Carlos Gomes por Miguéz como símbolo da música brasileira ‘moderna’ — e como novo herói do Brasil republicano” (Andrade, 2013, p. 43). Mais à frente, afirma que

[...] Miguéz almejava ser reconhecido como o substituto de Carlos Gomes, assumindo o posto de herói da música nacional. Contando com o grande poder que seu cargo de diretor do Instituto lhe conferia, tentava inculcar no gosto público e dos alunos da instituição uma imagem da ópera italiana como forma decadente a ser substituída pelos gêneros instrumentais aos quais Miguéz se dedicava, como o poema sinfônico e a música de câmara, mais “refinados” e “elevados” (Andrade, 2013, p. 45).

O fato de que Carlos Gomes deveria ser realocado no cenário musical nacional não significava, necessariamente, a negação de seu valor enquanto compositor, nem um rompimento pessoal com ele. Quando a autora comenta sobre as discussões travadas entre dois autores da *Gazeta Musical* acerca da presença do wagnerismo na ópera *Condor*, de Gomes, reconhece que eles

se esquivam de criticar negativa e diretamente a obra de Carlos Gomes: o ataque é sempre indireto, sutil, iniciando-se por uma série de elogios à obra ou à pessoa. É comum que os autores da *Gazeta Musical* refram-se ao compositor como “o nosso amigo”. Carlos Gomes era demasiadamente consagrado para que fosse levada a sério qualquer crítica que o desmerecesse completamente (Andrade, 2013, p. 57).

Continua dizendo que esses críticos o veem como um compositor relevante para a música nacional, e um deles até julga reconhecer o wagnerismo em sua ópera *Condor* como um sintoma de que Gomes modernizava sua forma de compor, aproximando-se mais da estética desejada; mas quando visto em comparação aos compositores mais destacados do momento, como Miguéz ou Levy, não pode corresponder à estética e aos ideais musicais defendidos. Elogiam as qualidades de suas obras, mas relativizam-nas



quando postas em perspectiva com os novos conceitos da música nacional que elegeram.

Essa compreensão contraria o pensamento geral de que Carlos Gomes teria sido totalmente rechaçado pelos republicanos devido a sua ligação pessoal com o Imperador D. Pedro II e a sua filiação à escola italiana. Inácio também reconhece que, no país, houve continuidade na aprovação das obras de Gomes que foram apresentadas após a Proclamação da República (Inácio, 2008, p. 230). Além disso, a música de Gomes não poderia ser reduzida a um caráter retrógrado e sem atualização, como observa Nogueira (2005), que também desmente a negação do compositor durante o novo regime político:

Essa ideia é bastante discutível e vem sendo sucessivamente rejeitada através de trabalhos recentes, que demonstram a utilização de procedimentos composicionais que o verismo de Mascagni e Puccini iria consagrar anos depois. Essa assertiva fica ainda mais enfraquecida se atentarmos para o fato de que, *Fosca* (1873), a segunda ópera de Carlos Gomes na Itália, desagradou aos italianos justamente por ser considerada wagneriana, assim como *Maria Tudor* (1879) (Nogueira, 2005, p. 246).

153

O que se pode afirmar, portanto, é que no discurso dos principais defensores das novas ideias musicais da República ocorria a relativização de Carlos Gomes enquanto principal nome da composição nacional, uma vez que a caracterização estética de sua música não correspondia de todo às propostas do projeto musical para o país. No entanto, com a morte do compositor poucos anos depois, em 1896, sua imagem passa por uma nova consagração, que lhe reafirmava o reconhecimento que conquistou na Europa e exaltava sua capacidade artística. Sobre isso, Volpe também afirma que

Carlos Gomes ainda era muito mais do que uma velha e eminente figura da cena musical e que sua popularidade não diminuiu entre o público mais amplo. Mais que isso, o período agravado pela doença que o levaria à morte conferiu uma nova dimensão a um processo de mitificação como herói romântico, que galvanizou a coesão e a identidade nacionais. Após esse período de sofrimento e morte, o titã brasileiro entrou para o panteão nacional de celebridades civis (Volpe, 2004, p. 4).

Nogueira discorre ainda sobre outras apropriações da imagem de Carlos Gomes em períodos que se seguiram: entre os modernistas, Gomes sofreu críticas por sua inadequação às exigências da arte moderna; na era Vargas, foi usado como símbolo nacional, e nos anos de ditadura militar, a abertura de *Il guarany* foi adotada para o programa de rádio “*Hora do Brasil*” (Nogueira, 2005, p. 248).

### **Carlos Gomes em Campinas através de suas óperas**

Para Halbwachs (1990), a memória de uma sociedade subsiste à medida que permanece a memória dos grupos que a compõem. Há, portanto, uma continuidade de vestígios, de lembranças que podem se perpetuar por longo tempo, mesmo que limitada a pequenas partes do corpo social. A busca pela representação e memória de Gomes através da Sociedade Symphonica Campineira nos anos 1930, assim, não poderia ter início em seu próprio tempo, uma vez que a memória do compositor já se fazia presente na cidade desde o final do século anterior. Nesse sentido, um percurso que se faz necessário é considerar as ocasiões em que suas obras foram representadas na cidade em momentos anteriores ao surgimento da orquestra, de modo a identificar ainda nesse período alguns aspectos da representação e do culto à memória de Gomes que, anos depois, seriam retomados pela nova instituição musical. Trata-se de algumas de suas óperas levadas à cena no Teatro São Carlos até o ano de 1917.

154

Como relata Nogueira sobre as óperas trazidas à cidade no século XIX, ao comentar sobre Carlos Gomes, registra que “somente em 1889 uma obra sua é encenada em Campinas: *Lo schiavo*. Já o seu trabalho mais conhecido, *Il guarany*, só foi encenado em 1894, dois anos antes de seu falecimento e 24 anos após sua estreia”, e ainda lembra que a representação de *A noite do castelo* deu-se somente em 1898 (Nogueira, 2001, p. 84). Da observação dos textos da imprensa sobre a recepção das óperas de Gomes ao longo dos anos, pode-se dizer que o momento de maior agitação pública se deu com a primeira vez em que *Il guarany* subiu ao palco do Teatro São Carlos, em 19 de junho de 1894.

Tratou-se de um acontecimento de grande apelo simbólico, no qual Carlos Gomes fez-se representado por seu irmão José Pedro de Sant’Anna Gomes (1834–1908),<sup>4</sup> que regeu a orquestra. O texto a seguir foi publicado no Diário de Campinas e comenta o momento de ovação ao maestro:

Era a alma inteira de Campinas, que saudava, na pessoa do distinto maestro, o seu glorioso irmão exultante em terra estrangeira. Era este povo inteiro a erguer, na onda sonora de tantos aplausos, o nome e a gloria imorredoura de Carlos Gomes, o seu filho dilecto (Anônimo, *Diário de Campinas*, 21 jun. 1894).

A glória de Carlos Gomes não parecia residir somente em sua música bem elaborada, mas no fato de que representava uma realização artística brasileira diante de públicos estrangeiros. O texto de José de Campos Novaes sobre a segunda récita da ópera, no dia 21, deixa bem claro que tipo de mentalidade estava ligado àquele evento tão marcante:

O guarany em Campinas é um facto de inefável alegria para os conterrâneos do grande brasileiro que prossegue, ao longe, a sua carreira gloriosa, enchendo de orgulho legítimo o seu berço natal. Isso é justo, porque o estado de civilização de uma nacionalidade não se mede pelos que se ilustram nas guerras e nos morticínios [...] mas pelo contingente de inteligência com que concorre no certamen da civilização. [...] São os filhos do Brazil que mais nos fazem lembrados no estrangeiro, pelas suas descobertas nas sciências médicas [...], são os nossos pintores e esculptores que vão lá fora atestar que um grande povo se forma nesta longínqua América, que em breve hobreará, ao lado dos Estados Unidos, com a velha Europa, de que somos dignos filhos (Novaes, *Diário de Campinas*, 22 jun. 1894).

155

Muitas linhas antes de começar a avaliar o desempenho dos artistas durante a ópera, era comum que o autor da crítica musical introduzisse o assunto com comentários que mostravam muito de seu pensamento e seus conceitos sobre a arte musical e o compositor em questão. Nesse caso, Carlos Gomes é identificado não somente como músico, mas como o “grande brasileiro” de destaque que figura ao lado de outros, como o médico Domingos José Freire e o botânico Ladislau de Souza Mello Netto, representantes do país em congressos internacionais em suas áreas

<sup>4</sup> José Pedro de Sant’Anna Gomes (1834–1908), irmão de Carlos Gomes, foi maestro, compositor, professor e violinista, com importantíssima atuação musical em Campinas, onde sempre viveu.

de conhecimento. É a representação do Brasil junto ao Velho Mundo como um país civilizado a moldura em que se enquadra Gomes, um artista que corresponde a essa necessidade.

Assim, é evidente que a mesma ideia que nasceu durante a monarquia — a de que o Brasil deveria provar seu grau de adiantamento às nações mais avançadas através de seus homens destacados nas artes e nas ciências — ainda persistia em meio à República. O fato de que o estilo composicional de Gomes em suas óperas ainda guardava demasiadas características consideradas ultrapassadas pelo novo pensamento musical da República não foi suficiente para negar-lhe a importância de representação do Brasil na arte musical. Nesse sentido, Novaes justifica o compositor, e aproveita para criticar o wagnerismo enquanto escola, defendendo o estilo italiano de Gomes: “Mas, dirão os exigentes — o seu estylo é italiano. Que importa, se foi para lá que o levaram os seus instinctos de latino” (*Diário de Campinas*, 22 jun. 1894). O autor continua sua defesa argumentando que o estilo composicional de Wagner, embora admirável, caberia somente a ele mesmo. Diz que “seus imitadores servis mais pensam do que sentem, eles que querem a renovação da arte a empobrecem e só produzem obras que serão condemnadas na historia da música” (*Diário de Campinas*, 22 jun. 1894).

156

*Il guarany* parece justificar a excelência de Gomes em plena República, pois é o auge musical do compositor, diferente de suas outras obras, que receberam críticas de forma mais estrutural, do libreto à composição; *Il guarany* é a representação consagrada, que cumpriu mais adequadamente o que se esperava de seu autor — sua aprovação em solo europeu. Novaes ainda diz em seu artigo:

Creio firmemente que embora mais tarde, muito mais tarde, a Italia se olvide acaso de uma opera como esta, ella que tem abandonado os Paezielos (sic) e os Cimarosas, no Brazil nunca o será. Essa obra prima é um marco milliário na historia da nossa arte; para nós ao menos ella é imortal, porque é nacional, e por isso viverá nos nossos annaes (Novaes, *Diário de Campinas*, 22 jun. 1894).

De fato, essa foi a ópera de Gomes mais representada pelas companhias líricas, e em Campinas foi levada à cena ainda em 1897, 1898, 1902,

1905, 1909 e em 1917. Por ocasião da apresentação da ópera pela companhia Rotoli em 1905, destaca-se um texto publicado no jornal Cidade de Campinas, onde lemos:

[...] encheu-se o S. Carlos para ouvir a opera baile de Gomes, o *Guarany* — *spartito* amado dos campinenses, que lhe conhecem as belezas, a opulência instrumental e riqueza de melodias. Amado dos campinenses, dizemo-lo, porque aqui, mais que em qualquer outro núcleo de vida artística nacional, essa opera de Carlos Gomes se popularizou, correndo impressa em fragmentos ao sabor de todos os mecanismos de execução (*Cidade de Campinas*, 23 fev. 1905).

Se por um lado a música de *Il guarany* parece ter se capilarizado na cultura musical local, ganhando um *status* cada vez mais idealizado e cheio de simbolismo para a cidade — e imagina-se que em lugares como o Rio de Janeiro isso já era sensível há mais tempo — por outro, tornou a representação da ópera um nicho de bilheteria para as companhias líricas, inclusive para as que visitavam Campinas. Após a apresentação da ópera pela companhia lírica Riva Schiaffino em 7 de novembro 1909, um texto do Cidade de Campinas criticava a qualidade das representações de *Il guarany*, bem como de outras óperas de Gomes, uma vez que eram levadas à cena porque rendiam boas casas, ainda que a produção e o desempenho artísticos não correspondessem às exigências que as obras demandavam:

Compreende-se bem quanto agrada ao sentimento dos brasileiros a oportunidade de ouvir o grandioso poema lyrico do maestro campineiro. O que vai, porem, occorrendo com as produções de Carlos Gomes aqui em S. Paulo e no Rio, em campanhas que se organisam expressamente para as excursões na America do Sul, contrista em vez de alegrar, melindra em vez de desvanecer porque as operas de Gomes, e entre essas o *Guarany*, excluídas do repertorio são objecto de improvisadas exhibições para o exclusivo provento das empresas (*Cidade de Campinas*, 9 nov. 1909).

O autor continua dizendo que a ópera demanda uma produção maior do que os palcos podem comportar, ou que as empresas são capazes de atender, adaptando a obra ao possível e fazendo supressões, tornando a partitura “objecto de colossal ridiculo scenico” (*Cidade de Campinas*, 9 nov. 1909). Mencionou ainda que houve uma notável falta de entusiasmo do

público campineiro durante a apresentação da obra, que ocorreu sob um “ambiente glacial num expressivo silêncio de necrópole.” Essa atitude diferia em muito do comportamento durante outras apresentações da ópera na cidade, em que os espectadores demonstravam sua aprovação com aplausos ao final de cada parte cantada. Estaria o público cada vez mais conhecedor da ópera mais aclamada de Gomes e, assim, também mais exigente? Essa constatação parece plausível se observamos o que foi escrito sobre a mesma ópera em 1917, logo após sua representação pela companhia Rotoli Biloro, que voltava à cidade para uma temporada lírica:

A estupenda opera do imortal maestro campineiro, *O guarany*, pertence ao numero daquelas que com a mesma facilidade com que firmam a reputação de uma companhia, tem sido o calvário de não poucos artistas e o termo da carreira de companhias de renome. Por isso não é grande o numero das companhias lyricas que se abalançam a inserir em seus cartazes o nome da imortal opera de Carlos Gomes (*Diário do Povo*, 28 abr. 1917).

158

O fato de *Il guarany* requerer uma grande produção de artistas e recursos cênicos deve ser levado em conta para mensurar o desafio enfrentado pelas companhias líricas em sua encenação; no entanto, a construção de um forte apelo simbólico em torno da ópera e da figura de seu compositor, pelo que passaram a representar para o país desde o século XIX, elevou em muito as expectativas do público sobre suas representações. A recorrente escuta musical da obra e sua constante realização cênica também contribuíram para que o público crescesse em uma percepção cada vez mais apurada de sua música e de sua execução.

Destacam-se também, dos textos encontrados nos jornais campineiros, alguns comentários sobre a apresentação de *Fosca* pela companhia Sanzone em 8 de janeiro de 1897. Na ocasião, alguns meses depois do falecimento de Carlos Gomes e seu funeral em Campinas, o irmão, maestro Sant’Anna Gomes, mais uma vez fez as vezes do compositor durante a récita, apontado como “representante pelo sangue e pela arte — do nosso Carlos Gomes, e depositário immediato de suas legitimas glorias, das quais todos nós participamos” (*Diário de Campinas*, 10 jan. 1897).

Denota-se aqui a percepção de pertencimento à cidade, que se vê ligada à figura de Gomes e que julga participar de seu sucesso artístico.

Poucos dias antes das representações de *A noite do castelo* em 2 e 5 de junho de 1898, pela companhia Verdini, o crítico José de Campos Novaes novamente escreve um texto em defesa da ópera de Gomes, que se encontrava, segundo ele, esquecida, e cuja partitura corria o risco de desaparecer. Ao ter assistido a uma récita da ópera em Espírito Santo do Pinhal pelo mesmo grupo lírico, elogia o diretor Albino Verdini pelo esforço em resgatar a obra e conduzi-la novamente aos palcos, ainda que com os poucos recursos de sua companhia. Além de criticar novamente o wagnerismo, Novaes enaltece o compositor e traça para sua vida uma leitura um tanto teleológica, em que sua capacidade criativa e o consequente reconhecimento internacional seriam naturais e esperados desde a apresentação de sua primeira ópera, em 1861:

Era sua primeira criação lyrica. Senhor de si mesmo, consciente dos effeitos dramaticos, elle com o seu temperamento exuberante de dramatasta, conseguiu sublinhar as situações emocionantes com aquella concisão e relevo que os harmonistas dinamizadores da quinta essencia musical perderam totalmente. [...] A espontaneidade dos themas verdianos, a declamação tão poderosa como se fosse escripta nas suas melhores producções posteriores, dão desde logo a medida da seiva de inspiração exuberante que nunca mais o abandonou. [...] Uma obra desse valor intrínseco, a mais alta prova de aptidão da nossa lingua para o canto dramático e expressivo, lingua deformada agora pelos estribilhos indecentes das torpes operetas-revistas, poderá algum dia reatar a tradição documentada pela opera lyrica de Carlos Gomes (Novaes, *Diário de Campinas*, 29 mai. 1898).

159

A tendência da crítica parece ser a de comentar as óperas de Gomes sob um olhar idealizado, representante de um passado musical glorioso, dando-lhes nova consideração e um lugar de destaque na memória artística do país. Suas obras são então descritas como história, expondo datas e o contexto de sua criação, ressaltando as influências musicais e estéticas que apresentam. Assim é explicada *Salvator Rosa*, quando foi trazida pela companhia Rotoli em abril de 1917. A ópera havia sido representada na cidade em 1896, e agora sua nova encenação era antecedida de justificativas que valorizavam, ao invés de rechaçar, o modelo italiano de sua música:

*Salvator Rosa* fez, e ainda faz, o gyro de todos os theatros da Italia, o que não admira, pois foi nesse trabalho que Carlos Gomes mais se revelou adepto da velha e gloriosa escola italiana, que teve no século XIX entre outros, dois cantores geniais, Rossini e Verdi (*Diário do Povo*, abr. 1917).

Vale considerar também que entre os últimos anos do século XIX e os primeiros anos do século XX a ópera passaria a perder espaço para novos gêneros musicais, como as operetas e revistas. Dessa forma, quando observados os aspectos da moral e da estética desses novos divertimentos que ocupariam os palcos, vistos com maus olhos pela crítica, o gênero operístico parecia ganhar uma roupagem mais elevada; e a música lírica, assim, voltava como referência a ser resgatada. A conjuntura cultural da cidade nos anos que se seguiram, no entanto, não favoreceu a continuidade da montagem de óperas. Em 1922, com a demolição do Teatro São Carlos, extinguiu-se o principal palco destinado aos espetáculos dramáticos e musicais. Somente ao final do ano de 1930 inaugurou-se o Teatro Municipal que, por sua vez, tornou-se espaço privilegiado para a vida artística campineira.

160

### **Tempos de música sinfônica: Carlos Gomes e a Sociedade Symphonica Campineira**

Na passagem entre os séculos XIX e XX, no contexto das transformações urbanas que ocorriam pelo país, observa-se que a vida cultural campineira também passou por um importante processo de diversificação de suas práticas, entre as quais incluíram-se as musicais. Os avanços técnicos da reprodução musical que alteraram os modos de escuta, com o surgimento do fonógrafo e do disco e, alguns anos depois, o advento da radiodifusão, ao lado da crescente influência da cultura estadunidense, somavam-se a uma maior centralidade da música popular nas atividades musicais locais — orquestras de cinema, *jazz bands* — que se formavam para atender à crescente agitação urbana da cidade que se expandia.

Por outro lado, o universo da música de concerto, representado na maioria das vezes por audições de música de câmara, quase sempre instru-



mental, restringia-se aos espaços privados das associações culturais da cidade, como o Clube Campineiro e o Club Semanal de Cultura Artística, onde apresentavam-se artistas convidados. Tais espaços tornaram-se ainda mais importantes a partir de 1922, período em que inexistiu o teatro local, ainda em construção. Os concertos sinfônicos, por sua vez, eram pouco frequentes no início do século XX, realidade que se alterou apenas com a fundação da Sociedade Symphonica Campineira, em 1929. O surgimento de uma orquestra sinfônica na cidade não somente estruturou um lugar para a música sinfônica, mas também para a música de Carlos Gomes.

Da observação do repertório da orquestra a partir da descrição dos programas de cada concerto, nota-se a recorrência das obras do compositor, de forma que é o mais executado, de fato. Como partes sinfônicas, as aberturas e prelúdios de suas óperas tinham, portanto, lugar de destaque nas audições. A audição inaugural, em 15 de novembro de 1929, serve como primeiro exemplo, pois a orquestra tocou, logo após o Hino Nacional Brasileiro, a sinfonia de *Il guarany*.

161

A partir de então, haveria constantes oportunidades para que o público da “terra de Carlos Gomes, o grande gênio da música brasileira” — como se escreveu no *Correio Popular* em 31 de janeiro de 1930 sobre o 2º concerto da orquestra — ouvisse e conhecesse, do compositor conterrâneo, obras inéditas ou pouco executadas na cidade. Concertos dedicados em parte ou integralmente a Carlos Gomes passaram a ser uma prática da orquestra. O 8º concerto da Sociedade, dado a 31 de julho de 1930, foi a primeira homenagem ao compositor:

1ª parte  
*Il guarany* — Sinfonia  
 Sonata em 4 tempos, para quinteto de cordas

2ª parte  
*Il guarany* — *Gran Marcia, Baccanale indiano*  
*Lo Schiavo* — *Il mattino*, prelúdio  
*Maria Tudor* — Prelúdio  
*Salvator Rosa* — Sinfonia

É interessante notar que o programa reúne os principais títulos executados pela orquestra em seus concertos em geral, quando incluíam as obras do compositor. Os excertos de *Il guarany* tinham maior destaque, entre os quais a sinfonia, peça mais executada entre todas, e a *Marcia, baccanale indiano*; em seguida, as sinfonias de *Salvator Rosa* e *Fosca* e o prelúdio de *Maria Tudor*; de *Lo schiavo*, *Alvorada*. Não somente os excertos puramente orquestrais eram tocados, mas também as árias ou duetos mais conhecidos, em que participavam cantores convidados — “*C’era una volta un principe*” e “*Sento una forza indomita*”, de *Il guarany*; “*Oh ciel de Parahyba*”, de *Lo schiavo*, e “*Mia piccirella*” de *Salvator Rosa*.

Por outro lado, a orquestra cumpria o papel importante de divulgar peças menos conhecidas do público, como o prelúdio da revista *Se sa minga* e a *Marcha nupcial*. A *Sonata* para quinteto de cordas é outro exemplo. Essa composição em quatro movimentos, dos quais destacasse o último, *Vivace — Burrico de pau*, havia sido escrita em 1894 para homenagear o primeiro aniversário do Club Musical Sant’Anna Gomes, clube de piano das alunas do professor Manoel José Ferreira Pena que homenageava o irmão de Carlos Gomes, José Pedro de Sant’Anna Gomes.

Sob um olhar quantitativo, nota-se que no repertório geral da orquestra predominavam obras sinfônicas do período romântico ao lado de excertos das mais conhecidas óperas italianas e francesas; entre todos os compositores, no entanto, Carlos Gomes possuía maior presença. O destaque para suas obras não se traduzia somente em uma questão numérica — a iniciativa da Sociedade Sinfônica ao dedicar seus concertos ao compositor nos meses de julho ou setembro, em referência à data de seu nascimento e morte, respectivamente, fundava o início das celebrações periódicas ao músico, antes mesmo da lei que oficializaria na cidade, anos depois, a Semana Carlos Gomes no mês de setembro.

A relevância conferida pela Sociedade Sinfônica a Gomes e sua música não se limitava aos concertos, no entanto. De fato, o espaço da música era muito mais abrangente do que o momento de sua execução, uma vez que, para cada concerto oficial, um conjunto de textos circulava na imprensa

e nos programas impressos, de forma a anunciar e comentar as obras a serem apresentadas, exercendo um importante papel de mediação. Assim, a presença do compositor também se tornava ainda mais abrangente, para além dos momentos musicais que lhe eram dedicados.

Os programas impressos para cada concerto traziam em suas páginas muitas informações — de avisos, propagandas comerciais e anúncios de professores de música aos nomes dos músicos da orquestra; pequenos textos informativos sobre solistas, cantores e regentes convidados, quase sempre acompanhadas de fotografias e, principalmente, comentários sobre os compositores, com seus dados biográficos, e as obras musicais a serem executadas no programa da noite, de modo a contextualizar sua produção e informar sobre suas características formais e interpretativas. Esses livretos distribuídos ao público proporcionavam leituras importantes na formação da experiência musical, uma vez que o conhecimento das obras se dava não somente por meio da escuta, mas também pela mediação das fontes textuais. Não poucas vezes, tais textos eram publicados no jornal da cidade junto ao anúncio do concerto sinfônico, como a preparar os leitores para o que ouviriam; dessa forma, a leitura de assuntos musicais tornava-se ainda mais abrangente, alcançando um público maior do que aquele que de fato apreciaria a música em execução.

Os programas impressos para os concertos que homenageavam Antonio Carlos Gomes, por sua vez, destacavam-se por textos ainda mais longos e representativos sobre o compositor. Em julho de 1930, o concerto da Sociedade foi inteiramente dedicado a ele, em seu mês natalício. Já a primeira página do programa trazia a imagem de Gomes, ao lado de uma dedicatória:

Ao gênio que, com tanto brilho, honrou seu nome, honrando também o nosso; ao eminente vulto da ARTE NACIONAL, que tanto colaborou na obra civilizadora do nosso país; àquele, que por entre fulgores de admirável celebração, subiu à IMORTALIDADE, e cuja memória jamais deverá ser olvidada; ao brilhante vulto musical, orgulho de Campinas e do Brasil, cujo nome deve ter um altar erguido dentro do peito de cada brasileiro — a CARLOS GOMES — esta singela homena-

gem da Sociedade Symphonica Campineira (Sociedade Symphonica Campineira, *Programa do 8.º concerto*, Campinas, 1930, p. 1).

A partir desse texto que, temporalmente, inscreve-se no avanço das primeiras décadas do século xx, nota-se facilmente a presença de determinados ideais que tiveram origem no século anterior e que permanecem relevantes — a arte e seu papel civilizador e as relações entre arte e nação. Nesse quadro, Carlos Gomes ainda é a representação da arte brasileira, arte que ajudou a construir e a elevar aos níveis da civilização. Ao mesmo tempo, sua imagem tem uma força simbólica para a questão nacional que parece surgir com ainda mais importância nesse período, momento de ascensão do nacionalismo no Brasil. Entre os antigos e os novos pensamentos sobre o Brasil, Gomes mantém-se relevante em suas formas de representá-lo.

164

No *Correio Popular*, outro texto, fornecido pela Sociedade Symphonica Campineira, foi publicado por ocasião do 8º concerto, mas a perspectiva sobre Gomes recai sobre sua história pessoal, tema por vezes explorado por diversos autores. Carlos Gomes é descrito, em sua ligação com a música, em uma relação de destino inevitável. A memória sobre sua pessoa parece ser construída do fim para o começo, admitindo que a certeza de uma trajetória de sucesso estaria garantida desde sua juventude: “Antonio (ou melhor o Tônico, como era conhecido), que era destinado a ser a mais fulgida glória musical do continente americano” (*Correio Popular*, 27 jul. 1930). Nesse texto, ao percorrer sumariamente as fases da vida do compositor, nota-se que até mesmo os aspectos físicos e psicológicos que lhe são atribuídos acabam por destacar, em um momento, certa fragilidade — “franzino” quando criança — e em outro, distinção e qualidades de caráter, pois possuía o fascínio “que sabem suscitar os seus olhos negros, fosforescentes, misteriosos, a sua cabeça leonina de frente ampla, o ânimo aberto e franco, a voz clara e harmoniosa e a risada argentina e despreocupada do homem que tem o coração nobremente afetuoso”. Tais descrições, físicas ou psicológicas, enfatizam ora certa inadequação frente ao que lhe esperava — a criança franzina que se tornaria herói — ora uma figura interessante, prodigiosa. Ao referir-se

ao episódio em que o jovem Gomes chega à cidade de São Paulo, o autor descreve-o como “provinciano” e “sertanejo” para evidenciar sua origem periférica, contrastando-a com os centros de cultura e arte nos quais o compositor passaria a se destacar. O autor ainda conta que, quando o músico tinha 15 anos, recusou-se a ir com a família ao circo e, tomando a partitura de *Il trovatore* e lendo-a por completo sob uma árvore do pomar, compôs uma marcha com os motivos da ópera.

O programa do 34º concerto, em setembro de 1933, trazia o mesmo texto de abertura publicado no programa do 8º concerto, mas, desta vez, mais páginas foram dedicadas a explorar a imagem e a história de Gomes. A introdução escrita por um dos sócios honorários da Sociedade Sinfônica, Leopoldo Amaral (1856–1938),<sup>5</sup> após descrever a trajetória da orquestra, continua a expressar noções semelhantes sobre o compositor — novamente fala-se em pátria e em glória nacional:

No sarau de hoje glorifica-se a memória de Carlos Gomes. É significativo e honroso para a Sociedade Symphonica. O programa traduz uma homenagem, tributo de admiração e respeito, à memória do excelso maestro campineiro: - encerra, exclusivamente, composições suas. No Teatro Scala, de Milão, o *Guarany* abriu, para Carlos Gomes, as portas da imortalidade. E do seu nome projetaram-se, então, sobre a pátria brasileira, os fulgores de mais uma glória nacional! A Symphonica, pois, por esta expressiva comemoração, faz jus a gerais louvores (Sociedade Symphonica Campineira, *Programa do 34.º concerto*, Campinas, 1933, p. 3).

165

Nas páginas seguintes do programa, no entanto, um extenso texto biográfico propõe-se a narrar mais detalhadamente a trajetória de Carlos Gomes. Alguns excertos também foram publicados no *Correio Popular* no ano seguinte, por ocasião do 40º concerto, em que se tocou o prelúdio da revista *Se sa minga*. O autor, Manoel Tapajós Gomes (1884–1951),<sup>6</sup> detém-se em imagens e situações da vida do compositor, que são carrega-

<sup>5</sup> Leopoldo Augusto do Amaral Gurgel (Campinas, 1856–1938) foi escritor, jornalista e cronista da vida campineira.

<sup>6</sup> Manoel Tapajós Gomes (Belém, 1884–Rio de Janeiro, 1951), formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco e atuou como poeta e crítico musical no Rio de Janeiro. Seu filho, o radialista, cantor e compositor Paulo Tapajós Gomes (1913–1990), formou o Trio Tapajós ao lado de seus irmãos Haroldo e Oswaldo.

das de significados. Expõe Gomes de forma ainda mais dramática, agora identificando-o como um mártir da arte musical, cujas vitórias tornam-se ainda mais relevantes diante das dificuldades que teve que vencer:

Toda vez que temos oportunidade de falar ou de escrever sobre Carlos Gomes, sentimos que a nossa admiração por sua memória cresce a cada dia mais, à proporção que os annos se vão passando e que a sua figura genial se vae afastando de nós e vêem-nos à mente todos os factos culminantes de sua vida, longo martyriologio que o destino lhe reservou e que a historia registrou em paginas de soffrimento e triumphos, de aggressões e victorias, de intrigas e glorias, de anniquilamentos e de apotheoses. [...] Vou buscá-lo em Campinas, seu torrão natal. Sigo com ele pela vida em fora, e penso naquela fuga precipitada, que foi o primeiro passo que deu, rumo do mundo e da glória! Penso nas suas emoções, nos seus triumphos, nos seus soffrimentos. O Rio de Janeiro e o Imperador, Milão e o Scala, o *Guarany* e Verdi, o Pará e o Conservatório, as apotheoses de toda a vida e a apotheose da morte! E lembro que os anos se vão passando, e que nessa especialidade tão difícil da música, que foi a sua, não teve ainda substituto no Brasil! Só isso lhe agiganta ainda mais a figura perante nós outros e torna para todos nós cada dia mais respeitável e respeitada a sua memória (Sociedade Symphonica Campineira, *Programa do 34.º concerto*, Campinas, 1933, p. 7).

166

A narrativa é longa, mas o que se revela de forma interessante é uma referência constante a certa predestinação de Gomes ao talento musical e ao destaque que teria ao manifestá-lo ao mundo. Um primeiro exemplo é o modo como antecipa a significância do dia de seu nascimento, 11 de julho de 1836, pois é “o dia glorioso, que a história da linda cidade de Campinas, em S. Paulo, assinalou como o do nascimento de um de seus maiores filhos: Carlos Gomes” (Sociedade Symphonica Campineira, *Programa do 34.º concerto*, Campinas, 1933, p. 7).

Adiante, duas famosas citações reforçam no texto a ideia do dom natural de Gomes, que se evidenciava publicamente em seu primeiro momento de aclamação, após a estreia da ópera *A noite do castelo*. O texto cita a máxima de Henrique César Muzzio (1831–1874),<sup>7</sup> que por aquela ocasião escrevera na crítica musical: “Gomes é filho de si mesmo; nada viu; estudou pouco e adivinhou tudo”. Segue-se a frase que teria sido

<sup>7</sup> Henrique César Muzzio (Rio de Janeiro, 1831–Paris, 1874), médico, dedicou-se à crítica literária e foi importante colaborador da imprensa carioca.

dita por Francisco Manuel da Silva (1795–1865), quando lhe foi perguntado se Carlos Gomes havia sido seu discípulo: “O que ele é, a Deus e a si deve” (Sociedade Symphonica Campineira, *Programa do 34.º concerto*, Campinas, 1933, p. 10). Esses pensamentos sobre a naturalidade do dom musical em Gomes completam, assim, a construção de uma representação do compositor. Muito embora essas noções possam ser analisadas sob o ponto de vista da desconstrução, como propõe Fucci Amato (2008), por ora, é interessante notar como acabam por contribuir na forma como se referenciava a memória do músico. No todo, tratava-se de um modo de se visitar o passado, recriá-lo em conformidade com o desejável. Como explica Pinto:

[...] a memória tecida sobre um determinado evento ou conjunto de eventos dificulta a percepção histórica que se pode ter desses episódios, refaz o itinerário da atribuição de sentidos, constrói um fato oferecendo explicação coerente a episódios na origem desconexos (Pinto, 1998, p. 206).

As narrativas que descrevem os pormenores da vida de Gomes, assim, passam pelo processo de construção da memória — em uma visita ao passado, são tomadas em conjunto e produzem, todas, um único e completo sentido.

167

## Conclusão

Se Carlos Gomes foi de indiscutível importância para o Brasil como um compositor para o seu tempo, também se fez relevante em sua posteridade, ultrapassando os limites da vida através de suas representações. No imaginário brasileiro entre os séculos XIX e XX, sobrevivem as imagens do grande artista nacional e de sua trajetória brilhante junto à civilização europeia.

De fato, o lugar de consagração de Carlos Gomes no panteão das artes nacionais mantém-se assegurado no avanço do século XX, ainda que em diálogo com as questões contemporâneas. Para além das alterações políticas, ideológicas e estéticas que impactaram os mais influentes meios musicais brasileiros desde o final do século anterior — da renovação repu-

blicana ao modernismo — em um âmbito mais amplo, observa-se a continuidade da valorização de seus atributos artísticos que, em um discurso de idealização, se confundem com os aspectos de sua história pessoal.

Na cidade de Campinas, de modo mais profundo e estruturante, o compositor tornou-se um fundamento da memória local. Na década de 1930, as narrativas sobre sua pessoa veiculadas pela Sociedade Symphonica Campineira, nas publicações dos programas ou através da imprensa, tomadas junto ao contexto de destaque de suas obras nos concertos, reafirmam sua presença fundamental no cenário musical campineiro. No entanto, enquanto instituição musical mais importante da cidade nesse período, a Sociedade Sinfônica apresenta-se em um papel ainda mais representativo na preservação da memória de Gomes.

Ao surgir no cenário campineiro, o conjunto sinfônico nasce também como herdeiro das tradições musicais da cidade, que nesse lugar possuem um sentido especial a partir de Carlos Gomes. Assim, embora tivesse o objetivo de divulgar as obras mais recentes de compositores nacionais, além de aprofundar o conhecimento musical do público com a apresentação de obras inteiramente sinfônicas, a orquestra reconhece em si uma identidade que se liga diretamente ao lugar e à pessoa do compositor.

Das obras de Gomes, em seus concertos, aos textos que fez circular em seus programas e no jornal, a Sociedade Symphonica Campineira mostrou-se não apenas recebedora da herança da memória gomesiana, mas, tendo-se apropriado dela, foi também protagonista na articulação da representação do músico naquele lugar. Impactando a sociedade local com música e palavras, fez-se mediadora fundamental para tal memória, estabelecendo-se como ponto de encontro entre Carlos Gomes e sua cidade.





## Periódicos

*Cidade de Campinas*. Campinas, 1905, 1909.

*Correio Popular*. Campinas, 1930.

*Diário de Campinas*. Campinas, 1894, 1897, 1898.

*Diário do Povo*. Campinas, 1917.

## Referências

Andrade, Clarissa L. Bomfim. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora unesp, 2013.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

Carvalho, João Gilberto da Silva; Arruda, Angela. “Teoria das representações sociais e história: um diálogo necessário”. *Paideia*, v. 18, n. 41, p. 445-456, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-863X2008000300003>. Acesso em: 20 set. 2023

Chartier, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 2002.

Chartier, Roger. “O mundo como representação”. *Estudos Avançados*, Instituto de Estudos Avançados da USP, v. 11, n. 5, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>. Acesso: em 20 set. 2023

Fucci Amato, Rita de Cássia. “Capital cultural *versus* dom inato: questionando sociologicamente a trajetória musical de compositores e intérpretes brasileiros”. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 79-97, 2008.

Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. Vértice: São Paulo, 1990.

Inácio, Denise Scandarolli. *Ópera e representação histórica de Carlos Gomes*. 2008, 293 f. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2008.

Jedlowski, Paolo. “Memory and Sociology: Themes and Issues”. *Time & Society*, Londres, v. 10, n. 1, p. 29-44, 2001.

Nogueira, Lenita Waldige. *Música em Campinas nos últimos anos do Império*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

Nogueira, Lenita Waldige. “Música e Política: o caso de Carlos Gomes”. *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, xv.,

ARTIGOS

2005, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2005.

Pereira, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

Pinto, Júlio Pimentel. “Os muitos tempos da memória”. *Projeto História*, São Paulo, v. 17, p. 203–211, 1998.

Sociedade Symphonica Campineira. *Programa do 8.º concerto*. Campinas, 1930. Centro de Memória da UNICAMP.

Sociedade Symphonica Campineira. *Programa do 34.º concerto*. Campinas, 1933. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, Programas Musicais Brasileiros, PMB 0312.

Volpe, Maria Alice. “Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo”. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 2–11, 2004.

### **MARIANA DE OLIVEIRA CANDIDO**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Música pela mesma instituição e Bacharel em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Com publicações nos Anais de Congressos da ANPPOM e na *Revista Música*, desenvolve pesquisa em torno da Sociedade Sinfônica Campineira (1929–1953) com foco nas relações entre Música e História, Sociedade e Cultura. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1240-2176>. E-mail: [maolican@gmail.com](mailto:maolican@gmail.com)

### **LENITA WALDIGE NOGUEIRA**

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e Bacharel em Música pela UNICAMP, é professora do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde leciona as disciplinas “História da Música”, “História da Música Brasileira” e “Apreciação Musical”. Atua ainda como Docente do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição, orientando Teses de Doutorado e Dissertações de Mestrado, e como curadora do Museu Carlos Gomes de Campinas. Tem como foco principal de pesquisa a música brasileira dos séculos XVIII e XIX. Autora de diversos livros, é colaboradora assídua de diversas revistas e publicações. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7880-682X>. E-mail: [lwmn@unicamp.br](mailto:lwmn@unicamp.br)