



# Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade\*

Lutero Rodrigues\*\*

## Resumo

O artigo apoia-se em pesquisa bibliográfica para avaliar a real dimensão das manifestações modernistas contrárias a Carlos Gomes, principalmente em torno da Semana de Arte Moderna; e compará-las com sua repercussão posterior. Acompanha o comportamento daquelas manifestações até o final do movimento modernista e, a partir dali, concentra-se no estudo de numerosas menções a Carlos Gomes, existentes em textos referenciais de Mário de Andrade, até o final de sua vida. Busca, então, situar o que ocorreu com o compositor, num contexto histórico-cultural mais amplo.

## Palavras-chave

Carlos Gomes – Modernismo – Mário de Andrade – ópera – século XIX – século XX – música no Brasil.

## Abstract

Supported by a bibliographic research, the following article engages in evaluating the real dimension of the modernist manifestations contrary to Carlos Gomes, mainly around the Modern Art Week, and comparing them with their posterior repercussion. It accompanies the manner of those manifestations, until the end of the modernist current, and, from that accompanying on, focuses on the study of the plentiful references made to Carlos Gomes, existent in referential texts of Mário de Andrade, until the end of his life. It aims, then, at situating what have happened with the composer in a wider historical and cultural context.

## Keywords

Carlos Gomes – Modernism – Mário de Andrade – opera – 19<sup>th</sup> century – 20<sup>th</sup> century – music in Brazil.

A Semana de Arte Moderna talvez tenha sido o evento cultural mais marcante da história brasileira do século XX. Pode-se aferir a importância do movimento que a criou, o modernismo, pela imensa bibliografia que lhe foi dedicada, e que não parou de crescer.<sup>1</sup> Essa bibliografia, aliada a outros fatores sociopolíticos,

---

\* Este artigo é derivado de um dos capítulos de tese de Doutorado intitulada “Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade”, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 2009, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Flávia Camargo Toni.

\*\* Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: [luterodrigues@gmail.com](mailto:luterodrigues@gmail.com).

Artigo recebido em 31 de janeiro de 2011 e aprovado em 1º de março de 2011.

<sup>1</sup> Para ter uma ideia, Roseli de Napoli apurou que, só na época das comemorações dos 50 anos da Semana, foram publicados 2.196 trabalhos na imprensa periódica (apud Contier, 1988, p. 70-71). Esse número multiplica-se exponencialmente se consideramos toda a bibliografia acadêmico-científica até o presente.



contribuiu para que o pensamento modernista penetrasse em todos os ramos da nossa cultura, impondo sua própria maneira de ver o mundo.

[...] os sentidos de modernismo, como tendência geral, foram também homogeneizados a partir de valores, temas e linguagens do grupo de intelectuais e artistas que fizeram a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, no ano de 1922. Boa parte da crítica e das histórias culturais e literárias produzidas, desde então, construíram modelos de interpretação, periodizaram, releeram o passado cultural do país, enfim, com as lentes do movimento de 1922. (Hardman, 1992, p. 290)

O texto citado se refere principalmente à literatura, mas poderia ajudar-nos a entender o que ocorreu com Carlos Gomes, um dos personagens que mais sofreu consequências com o advento do modernismo. Seu valor foi questionado e sua imagem hostilizada, sobretudo no início do movimento, porque era considerado o maior representante de um passado cultural que se queria combater. Grande parte da bibliografia gerada pela Semana e o modernismo contém referências a episódios, nos quais o compositor foi atingido pela irreverência modernista, tornando-se até mesmo um dos ícones negativos da Semana. O dano a sua imagem foi irreparável, principalmente porque esta bibliografia foi dirigida a todos os setores culturais, inclusive o musical, de onde somente poderia ser esperada alguma reação contrária. Nada, porém, teria como se contrapor ao poder de divulgação de um evento com a magnitude da Semana de Arte Moderna.

Mesmo na historiografia musical, fortemente influenciada por ideias modernistas e, sobretudo, por Mário de Andrade que também contribuiu para seu enriquecimento, os principais autores não tomaram postura uniforme, no que se refere a Carlos Gomes. Enquanto Luiz Heitor foi-lhe favorável, desenvolvendo importantes pesquisas sobre as óperas preliminares brasileiras e sua correspondência com Francisco Manuel da Silva; Renato Almeida somente o aceitou bem mais tarde, demonstrando ainda alguma reticência.

Resquícios do movimento perduraram por muitos anos – e ainda persistem – arraigados na cultura brasileira. Tomemos, por exemplo, um autor posterior, de notória influência modernista, que foi Bruno Kiefer. Ele mostrou-se contrário à música de Carlos Gomes, desqualificando todas as suas óperas, com exceção do *Guarany*, mesmo assim com reservas.

Seria ridículo pretender forçar a natureza das coisas, atribuindo a Carlos Gomes uma capacidade criadora – em extensão e profun-



didade – que ele não teve. Conforme já acentuamos: o fato de trechos importantes de *Il Guarany* terem condições de sobrevivência – coisa extremamente difícil em arte – constituindo parcela significativa do nosso patrimônio cultural, pode nos encher de satisfação. (Kiefer, 1982, p. 99)

Não se pode atribuir somente à influência modernista tal opinião, tantos anos mais tarde; seria ingênuo fazê-lo, mas tampouco deve ser subestimada. Nossa pesquisa foi em busca das manifestações modernistas que originaram este quadro e puseram por terra o prestígio do maior herói nacional do período anterior, soberano durante 50 anos.

Com o distanciamento do tempo, tem-se a impressão de que as manifestações modernistas, referentes a Carlos Gomes, foram numerosas. Muito do seu efeito, porém, deve-se à eficiência e visibilidade dos seus autores e, sobretudo, à desmedida amplificação dos acontecimentos da Semana. Conforme veremos adiante, os inúmeros textos sobre o movimento modernista repetem sempre um limitado grupo de referências contrárias ao compositor que se consagraram: alguns artigos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, a polêmica entre Guanabarrino e Menotti, além de um depoimento de Ernani Braga, pianista que participou dos concertos da Semana. Essas manifestações não são da mesma natureza, como veremos, e seu universo é pouco numeroso, embora existam textos importantes que não se notabilizaram.

Na época da Semana de Arte Moderna, Menotti Del Picchia era o nome mais notável entre os participantes do grupo paulista do movimento. Era o redator político do *Correio Paulistano*, jornal oficial do PRP, partido que governava o Estado. Nesse jornal, escrevia também crônicas sociais, sob o pseudônimo de Hélios, e ainda colaborava em outros jornais simpáticos ao governo, como o *Jornal do Comércio*. É natural que fosse ele o principal responsável pela divulgação do movimento modernista e também assinasse o maior número de matérias encontradas. Entretanto, curiosamente, entre seus alvos preferidos estão o indianismo romântico e o índio Peri, assuntos de diversos artigos, desde 1920.<sup>2</sup> Pouco a pouco, Peri transforma-se em personagem de ópera e traz à cena também seus autores, o que se pode ver numa crônica, de julho daquele ano: “O diabo foi Carlos Gomes e Alencar inventarem o tal Peri, o índio romântico que conhece harmonia e contraponto e que, como um rouxinol, garganteia nu e emplumado, nas mais complicadas

<sup>2</sup> Em todos os artigos anteriores encontrados, as raras menções a Carlos Gomes são sempre positivas. O mesmo não ocorre com Peri.



árias do teatro lírico internacional” (Picchia, 1983, p. 130). Esta foi uma das manifestações de Menotti que se tornou célebre, embora fossem ocasionais as referências ao compositor, porém os ataques a Peri, seu personagem, terão ainda mais contundência. Em janeiro do ano seguinte, Menotti lançou seu artigo mais polêmico, “Matemos Peri!”. Seu texto é de tal violência que não se limita ao índio personagem de ópera, mas atinge a todos os índios reais (Picchia, 1983, p. 194-197). Mário de Andrade, ainda um pacato professor do conservatório, não se conteve e escreveu a réplica que contesta seu parceiro, com argumentos fortes, mas linguagem serena: “Curemos Pery!”<sup>3</sup> Este episódio foi ainda mais rumoroso. Porém, o nome de Carlos Gomes nem sequer é citado, em todos os seus desdobramentos. O autor deu continuidade à sua cruzada contra Peri, mas abandonou as referências ao compositor.

Alguns meses mais tarde, em julho de 1921, no *Correio Musical Brasileiro*, publicação que é hoje quase esquecida,<sup>4</sup> um de seus colaboradores, Mário de Andrade, escreveu o artigo “Música brasileira”, questionando se esta existiria ou não. É reticente na resposta e encontra um culpado, por nós ainda não a possuímos: “Carlos Gomes tê-la ia feito, se o não prejudicara a estreita visão artística dos italianos do seu tempo e em cuja escola aprendeu” (Andrade, 1921, p. 5). Seria esta a primeira aparição de uma das contestações preferidas dos modernistas, a ida do compositor para a Itália e suas consequências.

O paroxismo foi atingido às vésperas da Semana de Arte Moderna, com dois artigos de Oswald de Andrade, no *Jornal do Commercio*, o mestre da irreverência entre os modernistas, estrategicamente destinados a divulgar o evento. Na antevéspera, dia 11 de fevereiro de 1922, surgiu o artigo “Glórias de Praça Pública”, criticando o academismo que abunda entre os artistas brasileiros. Entre eles, está o compositor: “Na música? Carlos Gomes que nem imitar soube os grandes mestres sérios, preferindo filiar-se à decadência melódica italiana, seção cançoneta heroica” (Andrade, O., 2000, p. 74).<sup>5</sup> No dia seguinte, viria o pior; o artigo “Carlos Gomes versus Villa-Lobos”, escrito supostamente com o propósito de divulgar a presença do compositor carioca em São Paulo, onde ainda era desconhecido, e que, no entanto, dedica dois terços do seu texto para demolir Carlos Gomes e apenas o restante, para enaltecer Villa-Lobos. Citaremos somente alguns trechos mais contundentes do artigo que merece ser conhecido integralmente.

<sup>3</sup> O artigo foi publicado em *A Gazeta*, dia 31 de janeiro de 1921. Até o momento, não voltou a ser publicado. Ver: Referências Bibliográficas.

<sup>4</sup> Esta publicação, ao que parece, teve somente cinco números que se encontram, na Biblioteca do IEB-USP e pertenceram a Mário de Andrade. Mário tornou-se colaborador da revista, a partir de seu terceiro número. O artigo citado pertence ao número seguinte.

<sup>5</sup> A distinção entre os Andrade, Oswald e Mário, no sistema autor-data, será por meio da inicial ‘O.’ no primeiro, i.e., ‘Andrade, O., data’.



Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória da família, engolimos a cantarolice toda do *Guarani* e do *Schiavo*, inexpressiva, postiça, nefanda. [...] Ora, enquanto na Alemanha se procedia à renovação estética [...] o nosso Carlos Gomes, batuta em punho, cabelo sensacional, olhar de fera americana, acreditava em Ponchielli. [...] De êxito em êxito, o nosso homem conseguiu difamar profundamente o seu país, fazendo-o conhecido através dos Peris de maiô cor de cuia e vistoso espanador na cabeça, a berrar forças indômitas em cenários terríveis. (Andrade, O., 2000, p. 77-78)

Neste texto, o autor emprega sua técnica de desmoralização através da exposição ao ridículo, da qual foi considerado um mestre, ao mesmo tempo em que atrai a atenção de todos, da maneira mais eficaz, através do alarde e do escândalo. A eficiência do seu método não deixa dúvidas; tornou-se o texto mais citado, embora o seja, na maior parte das vezes, apenas parcialmente (sua primeira frase e outros pequenos trechos), entre todos aqueles que se referem ao compositor. Um conhecido historiador do modernismo pronunciou-se sobre o assunto: “Da série de artigos de Oswald na campanha publicitária da Semana de Arte Moderna, o dedicado a Carlos Gomes e Villa-Lobos é o que causa maior estupefação e abalo” (Brito, 1972, p. 35).

Enfim chegaram os três dias de eventos que se notabilizaram como Semana de Arte Moderna, dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. A repercussão foi enorme, mas não se encontra, na programação oficial, nenhuma alusão ao compositor. Entretanto, foi muito difundido o depoimento do pianista Ernani Braga, músico que veio com Villa-Lobos, descrevendo os acontecimentos da primeira noite. Segundo ele, durante o discurso de Graça Aranha, quando este “levantou a mão sacrílega para derrubar o ídolo Carlos Gomes,” o público revoltou-se, havendo tal confusão, que foi necessária a intervenção policial (apud Pereira, 1986, p. 22). Tal versão foi contestada por José Miguel Wisnik, afirmando que, no discurso de Graça Aranha, cujo texto foi publicado, não há qualquer alusão ao compositor (Wisnik, 1977, p. 82). Pode-se averiguar que também não são citados, no discurso, os nomes de outros compositores que constam no depoimento de Ernani Braga. Em favor deste, porém, há outro curioso depoimento, da autoria de Oswald de Andrade, em conferência pronunciada muitos anos depois, em 1945: “E manifestamos no Teatro Municipal, ao lado de músicos e artistas. Somos vaiados num dilúvio. Resistimos. O ‘terror’ modernista começa. É preciso chamar Antônio Ferro de gênio e Carlos Gomes de burro. Chamamos.” (Andrade, O., 1992, p. 99).



Alguns dias após a Semana, ocorreu mais um episódio que obteve grande visibilidade, envolvendo o idoso crítico de arte Oscar Guanabara, do Rio de Janeiro, que atuava como jornalista, há cerca de 50 anos. Crítico conservador, reconhecido defensor da ópera italiana e do compositor Carlos Gomes, viu-se no direito de se insurgir contra seus detratores e o evento por eles criado, escrevendo um artigo que criticava duramente a palestra de Menotti Del Picchia, proferida na segunda noite. Sentindo-se atingido, Menotti replicou, dando início a uma das mais conhecidas polêmicas da cultura brasileira. Guanabara atinge Villa-Lobos, mas evita falar de Carlos Gomes, em seus dois primeiros artigos; no terceiro, de 15 de março, reafirma o valor do compositor e enumera as muitas iniciativas das quais participou em seu favor. Menotti, por sua vez, adota o sarcasmo e o deboche para fustigar seu opositor, chamando-o de ser da “época terciária”, e praticamente não cita Carlos Gomes, a não ser uma única vez, preferindo atingir seu personagem costumeiro, Peri. Ao todo, foram três artigos de cada um dos oponentes, número muito menor que o de tantas outras polêmicas, tão frequentes em anos passados. Tampouco foi seu conteúdo que a notabilizou, tendo sido dominada por trocas de insultos e acusações. Pode-se creditar à visibilidade da Semana de Arte Moderna, mais uma vez, a notoriedade que ganhou, tornando-se um dos acontecimentos mais citados do período.

Passaram-se alguns meses, surgiu a primeira revista modernista, *Klaxon*, cujo número inicial é datado do mês de maio. Ali está a crônica “Pianolatria”, assinada por Mário de Andrade, que critica a profusão de pianistas e a ausência de grupos de câmara e sinfônicos, em nosso meio musical. Entretanto, Mário encontra uma maneira de falar de Carlos Gomes.

O Brasil ainda não produziu músico mais inspirado nem mais importante que o campineiro. Mas a época de Carlos Gomes passou. Hoje sua música pouco interessa e não corresponde às exigências musicais do dia nem à sensibilidade moderna. Representá-lo ainda seria proclamar o bocejo uma sensação estética. (Andrade, 1976, p. 8)

A repercussão desse trecho citado só foi suplantada por aquela do artigo de Oswald e, em alguns casos, como no meio musical, por exemplo, contou com maior credibilidade, justamente por sua autoria. Essas foram as principais manifestações modernistas quanto à visibilidade e repercussão que tiveram, referentes a Carlos Gomes, direta ou indiretamente, tendo sido reproduzidas inúmeras vezes.

Entre os demais participantes da Semana de Arte Moderna, porém de menor notoriedade, havia o jovem jornalista Renato Almeida que viera na comitiva do Rio de Janeiro, a convite de quem a capitaneava, Graça Aranha. Ele publicou um



texto que não alcançou a mesma visibilidade daqueles anteriormente citados nem, sequer, é conhecido em nossos dias, mas tem significado histórico, como precursor de uma corrente importante da historiografia musical brasileira: o modernismo nacionalista.

No periódico *América Brasileira*, do Rio de Janeiro, Renato Almeida escreveu o artigo “A música no Brasil, no século XIX”, provavelmente publicado em setembro de 1922, mês das comemorações do Centenário da Independência.<sup>6</sup> O artigo concentra-se em quatro compositores: Pe. José Maurício, Carlos Gomes, Miguez e Levy. Seu texto traz diversas restrições a Carlos Gomes, mas este não está mais só, pois pela primeira vez, em nossa história da música, um autor que não teve a preocupação de “nacionalizar” suas obras, como Miguez, por exemplo, é tratado com reservas. O artigo será transformado, com mínimas alterações, em dois capítulos da primeira edição de *História da Música Brasileira*, livro que o autor publicará, em 1926, destacado por ser o terceiro livro sobre o tema, cronologicamente, da nossa história, porém o primeiro com este novo enfoque, em nossa opinião. Como o artigo não possui numeração de páginas, citaremos trechos das referências a Carlos Gomes que se encontram no volume.

[...] Carlos Gomes poderia ter tido o papel de José de Alencar na nossa literatura, afirmando a independência musical do Brasil. Não precisava, pois, ir buscar alhures o que lhe poderia dar o país. No ambiente do Brasil, teria encontrado todas as forças para sua criação, independente dos modelos estrangeiros. [...] Prejudicou-o, porém a escola de ópera italiana, fazendo-o desprezar as vozes da terra, ou comprimi-las nos modelos da “arte”, sacrificando a intenção à forma. (Almeida, 1926, p. 85, 86 e 87)

O desgaste da ópera como gênero de espetáculo também contribuiu para consolidar a posição modernista. Nas poucas vezes em que opinou sobre o assunto, Oswald de Andrade foi taxativo: “Como toda a ópera, uma luzida droga” ou, então, referindo-se à *Boêmia*, de Puccini: “a única ópera que suportava” (Andrade, O., 2002, p. 112, 114). Menotti Del Picchia pouco se ocupava com o assunto, porém também deixou clara sua opinião: “Detesto o lírico, onde há sapateiros, amestrados em Milão, fingindo reis e príncipes, espipando, pelo canudo sonoro dos lábios em bico, vozeirões longos como mugidos de touros.” (Picchia, 1980, p. 25). Mário de

<sup>6</sup> O periódico *América Brasileira* que contém o artigo, traz somente os seguintes dados: “nº 9 a 12, ano I, 1922” Isto significa que seria uma publicação quadrimestral, ao menos naquele ano. Ademais, não possui numeração de páginas. O exemplar foi encontrado na Biblioteca do Museu do Ipiranga, São Paulo.



Andrade é um caso à parte; viveu entre o amor e o desamor, mas na década de 1920, também esteve decepcionado com a ópera.

No entanto, a partir do movimento modernista, que ocorreu no Brasil durante os anos de 1920, a posição de Carlos Gomes foi profundamente contestada. Primeiro porque ele é um compositor de óperas, gênero que parecia envelhecido e pomposo, antimoderno por excelência. A geração iconoclasta que havia introduzido os novos valores culturais da modernidade no Brasil só podia rir desse compositor de óperas e desprezá-lo: o gênero parecia então vulgar, fácil, de mau gosto. (Coli, 2003, p. 122)

Outro fator de relevo é o wagnerismo. Se os adeptos de Wagner, no final do século anterior, não eram ainda tão numerosos, limitando-se a grupos de intelectuais das grandes cidades (Volpe, 2004, p. 9), o cenário havia mudado, a partir da segunda década do século XX, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo, após as inaugurações de seus Teatros Municipais.<sup>7</sup>

Anteriormente, as companhias de ópera itinerantes, geralmente italianas, constituíam a única possibilidade de realização de óperas, ao vivo, existente no Brasil. O maior interesse dessas companhias era pecuniário; traziam o espetáculo pronto, inclusive os instrumentistas que executavam todo o repertório, na célebre versão para *piccola orchestra*, priorizando os cantores. A montagem cênica também era econômica, aproveitando todos os possíveis elementos de montagens anteriores. Predominava o repertório italiano, eventualmente francês, havendo certo interesse em trazer óperas de Carlos Gomes, por ser autor nativo e atrair público. Mais tarde, começaram a surgir algumas óperas de Wagner, sempre cantadas em italiano. Se as montagens improvisadas já não favoreciam o exotismo intrínseco de certas óperas, como o *Guarany*, por exemplo, o que não dizer das óperas do compositor alemão? Por certo, estas montagens foram responsáveis por muitos comentários jocosos, tais como aqueles dos próprios modernistas!

As óperas de Wagner foram muito favorecidas pelas inaugurações dos novos teatros, possibilitando montagens mais dignas. Em São Paulo, tornaram-se bem mais frequentes, mas ainda cantadas em italiano, no que se passou a chamar de “temporadas oficiais”, dependendo menos do favor do público e procurando atender aos interesses da aristocracia governante. Em contrapartida, as óperas de Carlos Gomes tornaram-se mais esparsas, a não ser nos tradicionais teatros populares

<sup>7</sup> O Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi inaugurado em 1909, e seu correspondente, de São Paulo, em 1911.



que continuaram subsistindo, sob o antigo sistema das companhias itinerantes, até cerca de 1940.

Durante trinta anos as companhias líricas de selo popular cultivaram quase sempre o mesmo repertório, pois a sua finalidade visava justamente atrair o público menos propenso a colheitas difíceis na imensa seara operística. Caberia às temporadas oficiais introduzir em São Paulo as obras de maiores responsabilidades, senão vocais, pelo menos do ponto de vista cênico e interpretativo. (Cerquera, 1954, p. 76)

Entretanto, o ano de 1922 reservava para São Paulo outro grande acontecimento, a Temporada Lírica Oficial do ano do Centenário da Independência, ocorrida no segundo semestre. *Il Guarany* não deixaria de estar presente, sob a regência do célebre compositor Mascagni, mas o *frisson* da temporada foi causado por algumas óperas de Wagner cantadas por elenco nativo, em sua língua original, pela primeira vez na história da cidade, sob a regência de um grande nome: Felix Weingartner (Cerquera, 1954, p. 113-114).

Na Crônica Social do *Correio Paulistano*, Menotti registrou este momento de glória, afirmando que “só agora é que o gênio de Bayreuth começa a entusiasmar os paulistas”. Mais adiante, assegura que São Paulo “já não se encanta mais com as arietas da *Tosca*” e continua a citar outras óperas italianas. Por fim, relaciona nominalmente várias óperas de Wagner, pondo-se a elogiá-las, com entusiasmo (Picchia, 1980, p. 189).

Mário de Andrade não pode ter ficado indiferente; mais tarde, chegou a dizer que gostava de Wagner, desde quando ainda era aluno do Conservatório (Nogueira, 2003, p. 208). Além disso, algumas partituras de óperas deste compositor, que lhe pertenceram, sobretudo o *Tristão e Isolda*, estão cuidadosamente analisadas (Coli, 1972, p. 119). Pouco depois, em 1924, afirmou que “a flor culminante do wagnerismo continuava a ser o *Tristão*” e que não seria “possível progredir sobre o *Tristão* dentro da estética do *Tristão*” (Andrade, 1924, p. 280).<sup>8</sup> Supomos que essas análises e o especial interesse por Wagner ocorreram ainda no limiar de sua carreira,<sup>9</sup> pois mais tarde, sofreria grande decepção pela utilização política do compositor e sua obra.

<sup>8</sup> Neste artigo, “Reação contra Wagner” que está reproduzido, em *Música, doce música*, Mário não esconde sua admiração por Wagner e também se refere à decadência da ópera italiana.

<sup>9</sup> Em artigo escrito para a revista *Ariel*, com o pseudônimo de Florestan, Mário dá a entender que assistira à estreia de *Tristão e Isolda*, em São Paulo, ocorrida em 1911, comentando a atuação de um de seus cantores. Ver: *Ariel*, nº 11, agosto de 1924, p. 384.



O caso de Oswald de Andrade é especial, obrigando-nos a retomar o célebre artigo, da véspera da Semana de Arte Moderna. Ali, após desferir o primeiro ataque contra Carlos Gomes, discorre sobre a história da ópera italiana para, enfim, decretar sua decadência, no século XIX. Assim, “era preciso o aparecimento de Ricardo Wagner. Fez-se a revolução de Bayreuth. E a união da poesia e do drama num ambiente musical trouxe ao teatro um desconhecido vigor, corrigiu-o, intelectualizou-o” (Andrade, O., 2000, p. 78). Levando-se em conta essas palavras que não foram escritas no calor da temporada lírica, acontecida mais de meio ano depois, é possível presumir que o antagonismo de Oswald, em relação a Carlos Gomes, também poderia ter sido motivado pela sua admiração por Wagner.

Passadas as agitações do ano anterior, o ano de 1923 foi de calma, no mar de modernistas e Carlos Gomes. O combate ao passado e a renovação estética deixaram de ser as prioridades do movimento que buscava novos rumos. Em outubro, surgiu o primeiro número de *Ariel: Revista de Cultura Musical*, periódico mensal que não se restringia aos assuntos musicais e contava com colaboradores de outras áreas. A revista chegou ao seu décimo terceiro número, em outubro de 1924, passando a ser dirigida por Mário de Andrade, a partir do nono número, embora contasse com sua colaboração, desde o início. *Ariel* foi um importante laboratório, no qual, a música brasileira, com características nacionais, passou a ser idealizada, pelos próprios músicos modernistas, e a preocupação nacionalista começou a manifestar-se, como nova prioridade do movimento. Curioso é o fato de que, numa publicação dirigida ao meio musical, pouco tempo após os alardes da Semana, não haja sequer uma matéria sobre Carlos Gomes, em todos os 13 números da revista!

Todas as poucas menções ao compositor são passageiras, mas nenhuma delas lhe é contrária, e num artigo escrito por Mário de Andrade, com o pseudônimo de Florestan, em que ele compara a vida musical brasileira e a norte-americana, pode-se encontrar o seguinte:

Mesmo os Estados Unidos podem, sob esse aspecto, considerar-se como inferiores a nós, pois um Mac Dowell que lá surgiu não se pode comparar ao nosso Carlos Gomes, nem na importância histórica nem no valor estritamente musical de criação. (Andrade, 1924, p. 316)

A ausência de alusões negativas, sem embora lhe oferecer nenhum destaque, parece indicar, ao menos, certa distensão em relação ao compositor, mas também poderia ser o receio de antagonizá-lo, em publicação dirigida à classe musical.

Ao final de 1923, foi publicada uma conferência de Oswald de Andrade, proferida em Paris, no mesmo ano, na qual valoriza Villa-Lobos, como “o mais forte e



o mais audacioso dos nossos representantes”, e enumera vários nomes que representariam “a música contemporânea do Brasil”, tentando demonstrar a riqueza de nossa representatividade, nesta área. Não se esquece de mencionar Carlos Gomes, fazendo-o, porém, sem irreverência.

A música sofreu no Brasil a mesma imitação europeia. Carlos Gomes, que foi, até certo tempo, o maior dos nossos músicos, apoucou-se ante a reação para as nossas verdadeiras origens, auxiliada pelas audácias rítmicas adquiridas depois de Debussy. Nossa música não está no canto melódico italiano; ela vive no urucungo do negro, na vivacidade rítmica do índio, na nostalgia do fado português. (Andrade, O., 1972, p. 215)

A próxima manifestação, dessa natureza, partiu de Paulo Prado, o poderoso aristocrata e intelectual que liderou o grupo de patrocinadores da Semana de Arte Moderna, na *Revista do Brasil*, em fevereiro de 1924.

É inútil falar na pintura, na escultura e na música. Aí o nosso atraso foi – e é – secular e a nossa indigência insondável. Ficamos nas óperas de Carlos Gomes, de um italianismo de realejo, que totalmente ignorou a inspiração social e folclórica da nossa etnografia. (Prado, 1972, p. 87-88)

Nesse mesmo ano, ocorreu um novo marco do movimento modernista que, ao mesmo tempo, trazia consigo a semente da discórdia que acarretaria, mais tarde, a cisão definitiva do grupo. Este marco foi a publicação do “Manifesto ‘Pau Brasil’”, de Oswald de Andrade, no dia 18 de março de 1924, entre as duas etapas da célebre “viagem da redescoberta do Brasil”. A partir do Manifesto, Mário e Oswald irão tornar mais evidentes suas diferenças e passarão, cada vez mais, a trilhar caminhos próprios. O mesmo ocorrerá com o grupo “verdamarelo”, liderado por Menotti e Plínio Salgado. Priorizando a elaboração de um projeto de cultura nacional, os modernistas divergirão quanto à forma de conduzir o referido projeto (Moraes, 1978, p. 73-109). No Manifesto, estão presentes o humor, a sátira e o espírito combativo que caracterizavam seu autor, mas não há nenhuma referência a Carlos Gomes ou Peri. A única referência à ópera vem da comparação entre esse espetáculo, simbolizado por Wagner, seu maior representante, e o carnaval carioca: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso” (Andrade, 1972, p. 5).



Em 1926, surge a primeira edição de *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, livro que julgamos ser o iniciador, como já dissemos, da corrente do modernismo nacionalista, na historiografia musical brasileira. Cerca de nove páginas são dedicadas a Carlos Gomes, reproduzindo fielmente o artigo já mencionado, de 1922, que não o poupa das restrições, sobretudo por ter ido para a Itália, de acordo com o espírito do momento em que foi escrito. O aproveitamento de um texto mais antigo talvez explique a aparente renitência de Renato Almeida, em direção contrária ao processo de distensão que poderia ser vislumbrado em *Ariel*. Tal processo, se existente, não havia alcançado Oswald de Andrade que, ao final de 1926, voltou a fustigar o compositor em texto que se destinava a ser o prefácio de *Serafim Ponte Grande*, o que não se concretizou: “O que é que faz a obra de arte diferente de uma ópera de Carlos Gomes? Não há regras. É sempre diferente” (Andrade, O., 1992, p. 45).

As referências a Carlos Gomes já se tornavam escassas, há algum tempo, em primeiro lugar, nos textos dos modernistas puramente literatos. As divergências internas, porém, tendiam a crescer, sobretudo a partir do “Manifesto Antropófago”, de 1928, novamente lançado por Oswald de Andrade, na nova *Revista de Antropofagia*. Entretanto, o primeiro momento desta publicação foi ainda ecumênico, trazendo colaborações de Mário de Andrade e do grupo verde-amarelo. As divergências acirraram-se, principalmente pela diferença de orientação política, entre a corrente verde-amarela que terminou por aderir ao integralismo, e a corrente antropofágica que tendia à esquerda. Mário de Andrade procurou seu próprio caminho, filiando-se ao novo Partido Democrático que se opunha ao Governo de São Paulo.

Uma curiosa divergência, que afeta indiretamente nosso trabalho, resultou de diferentes visões do papel do índio na história brasileira, no interior do movimento. Enquanto a corrente verde-amarela transformava o índio em símbolo nacional, porque se integrara com o branco, de maneira pacífica, a corrente antropofágica, ao contrário, via a integração de forma violenta, através da deglutição do branco pelo índio, da antropofagia (Moraes, 1978, p. 131-134). Como consequência, os primeiros reavaliaram positivamente o indianismo romântico – entre eles, Menotti Del Picchia, por ironia do destino – e os segundos, voltaram suas baterias, com muito maior ímpeto, contra o mesmo indianismo, trazendo Peri novamente à cena.

Na segunda fase da *Revista de Antropofagia*, o grupo de Oswald radicalizou sua posição, recusando quaisquer outras colaborações. Voltou à irreverência ainda mais extremada, sem poupar nenhum dos antigos companheiros, dando destaque ao deboche do indianismo, seu personagem Peri, o índio de ópera, José de Alencar e Gonçalves Dias. Carlos Gomes, ao que parece, já não importava. Em 1929, Oswald rompeu definitivamente com Mário de Andrade e Paulo Prado, marcando o fim do movimento.



Oswald de Andrade praticamente não se pronunciou mais sobre Carlos Gomes, a não ser na referida conferência, de 1945, citada anteriormente. O autor desculpou-se, ao final da vida, com vários de seus desafetos, normalmente antigos alvos de sua própria irreverência, embora nada tenha dito sobre o compositor, talvez sua maior vítima. Entretanto, parte deste pronunciamento também poderia ser lida como uma quase-retratação, pois dá a entender que foram as circunstâncias que os obrigaram a tomar tal atitude, afinal, nem Antônio Ferro seria um gênio nem Carlos Gomes, burro.

Enquanto isso, Mário de Andrade buscava um caminho próprio; há alguns anos, cada vez mais se interessava pelo estudo da cultura popular, característica que o diferenciava dos demais modernistas. O incansável estudioso e pesquisador desenvolvia, simultaneamente, diversos projetos pessoais. Entre eles, desde 1924, ao que se percebe em sua correspondência, tencionava escrever um trabalho sobre história da música, destinado ao ensino da matéria. Em 1926, começam a surgir referências a outro trabalho, cujo propósito seria discutir questões estéticas da música brasileira, ao qual dá o nome de *Bucólica sobre a música brasileira*, na correspondência com Manuel Bandeira. Na mesma carta, denomina cada uma das partes em que se subdividiria a projetada obra; o nome de uma destas partes é “Elogio de Carlos Gomes” (Moraes, 2001, p. 306-309).

Após sua primeira “viagem etnográfica”, à região amazônica, em maio de 1927, trabalhava para concluir mais uma obra, *Macunaíma*. Em outra carta a Bandeira, de 1928, informa que a ideia da *Bucólica* transformara-se num *Ensaio* (Moraes, 2001, p. 400) e no mesmo ano, publicou duas de suas mais importantes obras: *Macunaíma* e o *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Esta obra será verdadeiro divisor de águas da musicografia brasileira, pois contém instruções que se tornarão normas seguidas por músicos e compositores que dali em diante adotassem a estética nacionalista. Entretanto, ali não se encontra o “Elogio de Carlos Gomes”, projetado para a *Bucólica*, mas pode-se perceber, nas palavras introdutórias, uma nova disposição em relação ao passado, não excluindo, mas incluindo “toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico” (Andrade, 1972, p. 16). Pouco antes, já havia surgido a primeira referência ao compositor, sem qualquer desmerecimento: “Aliás a expansão do internacionalizado Carlos Gomes e a permanência além-mar dele prova que a Europa obedece à genialidade e a cultura” (Andrade, 1972, p. 14). Ainda na mesma seção, volta a referir-se ao compositor, em uma de suas mais célebres assertivas.

Na obra de José Maurício e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um rúim que não é rúim propriamente, é um *rúim esquí-*



Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade – Rodrigues, L.

*sito pra me utilizar duma frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça badalando longe. (Andrade, 1972, p. 17)*

Com esta afirmação, Mário isenta nomes já colocados sob suspeita, pelo recente livro de Renato Almeida, incluindo-os, sem reservas, na historiografia musical brasileira. Mais adiante, dando ainda mais relevo ao que já havia dito, até a ópera *Salvador Rosa* é citada, como exemplo da produção do passado que deve ser considerada obra nacional (Andrade, 1972, p. 19-20).<sup>10</sup>

A seção seguinte trata do momento presente; é aquela cujo conteúdo costuma ser considerado normativo. Mário insta todo compositor brasileiro, a partir de agora, a tomar por base o folclore e orienta sua conduta. Ali se encontra somente um senão a Carlos Gomes, como autor de modinhas que eram “apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do séc. XVIII europeu” (Andrade, 1972, p. 25). Em suas considerações finais, volta a mencionar o compositor:

Dentre os nomes das gerações anteriores, vários são ilustres sem condescendência. Carlos Gomes pode nos orgulhar além dos pedidos da época e nós temos que fazer justiça a quem está como ele entre os milhores (sic) melodistas universais do séc. XIX. (Andrade, 1972, p. 72)

A segunda parte da obra traz inúmeros exemplos de melodias populares, recolhidas pelo próprio Mário de Andrade e outros pesquisadores, divididas em diversas categorias. Entre as toadas, há uma melodia que se assemelha a um trecho do mais popular dueto do *Guarany*, *Sento una forza indomita*.

Tem de curioso trazer a frase do “Guarani”, quasi inteirinha. Coincidência, Influência do “Guarani”? Ou foi Carlos Gomes que botou frase popular tradicional na ópera dele? Tudo é possível porque esta toada paranaense me comunicada por aluna, obedece como tipo melódico a um verdadeiro *nomos* tradicional, freqüentíssimo em variantes infinitas, dotadas sempre da mesma monotonia melancólica, entre os cantadores brasileiros, especialmente de Minas e S. Paulo. (Andrade, 1972, p. 134)

<sup>10</sup> Esta é considerada a mais italiana das óperas de Carlos Gomes. As objeções ao seu “italianismo” remontam ao século XIX, muito antes do modernismo.



O *Ensaio* acaba não contemplando o compositor com uma seção própria, o que destoaria por completo da natureza e propósito da obra. Entretanto, as referências a Carlos Gomes são numerosas e positivas, evidenciando uma nova postura de Mário de Andrade, que a revista *Ariel* somente permitia vislumbrar. A comprovação desta nova maneira de pensar pode ser obtida em outra obra do autor, publicada em 1929, o *Compêndio de História da Música*, trabalho que projetava desde 1924, como foi mencionado. Um de seus 13 capítulos é dedicado à “Música Artística Brasileira” e deste, quase a metade ocupa-se de Carlos Gomes. Já citado no capítulo anterior, “Romantismo”, volta a sê-lo diversas vezes, antes do texto que lhe é dedicado. Na mais curiosa das citações, seu nome é incluído entre aqueles compositores que possuem “preocupação nacionalista”.

O texto que lhe é próprio inicia elogiando seu melodismo, mas subitamente muda de direção e põe-se a condenar a maioria das óperas do passado, afirmando que são “inexequíveis” atualmente, incluindo suas próprias óperas. O leitor é remetido ao artigo do mesmo autor, na revista *Klaxon*, de 1922, mencionado anteriormente, com o qual guarda estreita semelhança.<sup>11</sup> Após esta estranha digressão, retoma o discurso que enaltece o compositor (Andrade, 1929, p. 158).

É opinião repisada entre nós que Carlos Gomes não tem nada de musicalmente brasileiro, a não ser o trecho de algumas óperas. Mesmo que assim fosse, ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira porque na época dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, inda não dera entre nós a cantiga racial. (Andrade, 1929, p. 159)

Para justificar esta afirmação, Mário passa a demonstrar alguns elementos de origem nativa, utilizados pelo compositor, no *Escravo* e no *Guarani*. Seus comentários constituem a parte mais rica do texto, uma verdadeira preciosidade. A conclusão tem duas finalidades principais: realizar a apoteose do compositor e exortar a todos, que reconheçam seu valor, no cenário musical brasileiro.

Carlos Gomes é a retórica da barbárie, enquanto Villa-Lobos não surgia pra ser tantas feitas bárbaro duma vez. Me revolta a displi-

<sup>11</sup> Segundo as palavras introdutórias de Mário, na “Preliminar” do *Compêndio*, seu texto foi escrito em outubro de 1928, portanto poucos dias após a Temporada Lírica Oficial, ocorrida entre 17 e 29 de setembro (Cerquera, 1954, p. 133-135). Durante a Temporada, Mário escreveu artigos duríssimos, contrários ao evento (ver “Música de Pancadaria”, em *Música, doce música*). Supomos que esta digressão tenha sido motivada pelo mesmo espírito, em se tratando de assunto relacionado a óperas.



cência afobada e pedante com que estamos tratando por vaidade e confiança demais em nós mesmos o maior dos músicos brasileiros do passado, o que mais penou para nos anunciar. E nós, os que já estamos tomando posição de veteranos dentro da vida contemporânea brasileira, nós temos que fazer justiça a Carlos Gomes. Deixemos a caçoada, o debique, a indiferença, a descompostura degolante pros moços. (Andrade, 1929, p. 163)

Ao que parece, essa parte do texto é dirigida aos próprios modernistas e seus simpatizantes. A menção a Villa-Lobos, não como opositor, mas continuador de Carlos Gomes, vem reforçar esta hipótese, pois contraria uma proposta levantada somente por eles. Além disto, aquele compositor ainda não possuía estatura histórica suficiente, em 1929, a não ser entre os mesmos modernistas, para ser comparado a Carlos Gomes.

A partir de sua segunda edição, a obra será reformulada; entre as alterações, serão suprimidas algumas partes do texto específico sobre o compositor. Mais tarde, adquire o formato que conhecemos hoje, renomeada de *Pequena História da Música*. O que foi suprimido tem um valor inestimável que, infelizmente, os leitores das edições seguintes não podem apreciar. A supressão compreende, quase inteiramente, os valiosos comentários sobre trechos do *Escravo* e do *Guarani*, a proposição de Villa-Lobos como sucessor de Carlos Gomes e a exortação final, supostamente dirigida aos modernistas. No entanto, a digressão contrária às óperas antigas, no início do texto, não foi suprimida.

No *Compêndio*, Mário demonstra já possuir maior conhecimento analítico das duas óperas mencionadas que em textos anteriores, e o mesmo pode ser observado, no ano seguinte, em artigo denominado “Dinamogênias Políticas” que trata de outra área de seu interesse: o efeito psicológico da música. Utiliza exemplos das mesmas óperas, acrescentando que Carlos Gomes foi “gênio muito maior do que se supõe” (Andrade, 1976, p. 110).

A *Fosca* é a próxima ópera que Mário de Andrade irá estudar, preparando-se para escrever um artigo, no *Diário de S. Paulo*, vinculado à sua execução por uma companhia italiana, ao final de 1933. Ao contrário das duas óperas anteriores, a *Fosca* não poderia despertar o interesse de Mário, quanto a um possível assunto nacional, pois tudo nela é italiano. O resultado é um trabalho pioneiro, fundamentado na análise musical, que praticamente não existia na musicografia brasileira anterior, dominada por textos retórico-literários. O artigo foi publicado em dezembro, um dia antes da ópera, pela primeira vez, porém recebeu diversas publicações posteriores.

Convencido do valor da obra, Mário afirma, ao início, que é o “ponto culminante” da produção do compositor e reconhece seu esforço para criá-la. A maior contribuição de Mário, porém, está nos comentários sobre os procedimentos compo-



sicionais da ópera, destacando-se a sua sensível percepção da relação entre a constante presença do mar, no enredo, e a frequente ambientação musical criada pelo compositor que sugere “música sobre fundo de água” (Andrade, 1936, p. 254). Surpreende-se com o emprego sistemático dos motivos-condutores, embora reconheça que Carlos Gomes não os empregava na “acepção wagneriana”, a não ser em alguns casos, identificando cada um deles. Ao final, não deixa de referir-se criticamente à ópera italiana do período.

Não apenas a *Fosca* representa um grande progresso musical sobre o *Guarany*, mas esse progresso é principalmente fruto dum esforço de Carlos Gomes, que pretendeu fazer obra já mais complexa que o melodismo passarinho da ópera italiana oitocentista. Nesse esforço, Carlos Gomes pretendeu ligar-se à doutrina wagneriana do *leitmotif* (sic), enriquecendo com isso a sua orquestra e consolidando a estrutura geral da obra. (Andrade, 1936, p. 262)

A aproximação com a *Fosca* irá ressaltar a questão da descontinuidade estética na produção de Carlos Gomes que evolui do *Guarani* para a *Fosca*, mas regride desta para *Salvador Rosa*, concedendo ao gosto do público italiano. No próprio artigo, Mário esforça-se para compreender as razões práticas que o levaram a isso, porém não se convence claramente. A questão voltará a surgir, constantemente, nos textos futuros do autor. Para Jorge Coli, tal ocorrência, “do criador que perde a alma artística para conquistar seu público é, evidentemente, oposta a todos os princípios éticos que Mário de Andrade sempre exigiu do artista” (Coli, 1998, p. 321-322).

Ao final de 1934, Mário escreveu o artigo “Carlos Gomes e Villa-Lobos”, que não foi publicado na época, com o propósito de ressaltar o valor da técnica e do trabalho artesanal na produção do artista, uma de suas prioridades naquele momento. Tomando ambos os compositores como exemplo e comparando-os, reconhece que Villa-Lobos é mais genial e melhor pesquisador, no entanto, possui a desvantagem de ser autodidata.

Carlos Gomes é exatamente o contrário. Carlos Gomes tem um *métier* formidável não apenas conseguido à custa dos anos, mas o “*métier*” do operário intelectual que estuda e aprende e enfim sabe pra então principiar a sua criação. [...] Foi honesto, teve o que ninguém quer ter, “*métier*”. Deu-se a um trabalho a que ninguém quer se dar, o estudo cotidiano e irremediável. E por isso ele ainda se conserva o Maior. (Andrade, 1994, p. 88-89)



Nos anos seguintes, diversas foram as oportunidades para Mário de Andrade voltar a ocupar-se com Carlos Gomes: em 1936, foi comemorado o centenário de nascimento do compositor e o artigo sobre a *Fosca* ganhou notoriedade, com mais uma nova publicação, em número especial da *Revista Brasileira de Música*, inteiramente dedicado a Carlos Gomes e enriquecido com exemplos musicais; em 1937, ocorreu o “Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada”, evento idealizado pelo próprio Mário, no qual não poderiam faltar referências ao compositor. A solução foi buscar exemplos na tradução do *Guarani* para a língua portuguesa, realizada por Paula Barros (Andrade, 1991, p. 53-55), que nos é hoje desconhecida, porque suas execuções futuras foram proibidas judicialmente, pela própria filha de Carlos Gomes. A partir do final da década de 1930, Mário demonstrava crescente preocupação social e política, além de especial interesse pela função social do artista. Em 1941, publicou “Evolução social da música no Brasil”, escrito dois anos antes, que destaca Carlos Gomes, ao tratar do período imperial, mas surpreende por sua nova visão da história. Carlos Gomes é o “resultado” da atuação de Francisco Manuel da Silva, a “maior figura musical que o Brasil produziu até agora”, frente às duas principais instituições musicais do Império: o Conservatório e a Academia Imperial de Ópera. Produto destas instituições, ali Carlos Gomes recebeu seu “italianismo musical”.

O compositor sintetiza toda a primeira fase estética da música brasileira, à qual Mário dá o nome de “Internacionalismo Musical” (Andrade, 1991, p. 20-21). Concluindo a seção, procura destacar um aspecto da atuação social do compositor:

Em todo caso, Carlos Gomes, com suas duas óperas brasílicas, assumiu uma finalidade social-nacional respeitável, fazendo-se o eco, embora romanticamente indianista, do movimento pela abolição. E que esse eco era consciente, o prova a dedicatória do “Escravo”. (Andrade, 1991, p. 22)

Nos dois últimos anos de sua vida, Mário de Andrade escreveu artigos semanais para a *Folha da Manhã*, publicados numa seção intitulada *O mundo musical*. Entre eles, há grupos de artigos que configuram séries autônomas e assim foram editados posteriormente, como por exemplo, a série de *O banquete*.<sup>12</sup>

Em “O maior músico”, o primeiro artigo de *O mundo musical*, Carlos Gomes não é o personagem-título do texto, mas um humilde músico chinês que é enal-

<sup>12</sup> Os artigos de *O mundo musical*, estritamente relacionados à música, encontram-se publicados em magnífica edição crítica realizada por Jorge Coli, no livro *Música Final*. A obra não inclui as referidas séries autônomas, como *O banquete*.



tecido por seu papel na resistência aos invasores japoneses, papel que lhe custou a vida. Logo no início, Mário já afirma que “Os artistas não existem para ficar ricos ou célebres, mas pra auxiliarem o exercício da vida, com as suas definições e condenações”. Relatando o pouco que sabe da vida do músico chinês, nosso compositor torna-se o exemplo contrário, pois “como o nosso Carlos Gomes, um dia fugiu da casa dos pais. Bem mais feliz que o brasileiro porém, não encontrou no seu caminho um mandarim bordado que o enviasse à ópera na Itália” (Andrade, 1998, p. 31).

Os demais artigos de *O mundo musical* trazem poucas referências ao compositor, entretanto, isto não ocorre em *O banquete*. Ali se encontra a questão da concessão estética ao público italiano, após a *Fosca*, e Mário ora condena, ora justifica – em dois momentos diferentes do texto – a decisão do compositor.

O criador principia bem, como um Carlos Gomes, na evolução Guarani Fosca, mas não consegue lutar contra si mesmo e o meio, se academiza, vira capitalista, abandonando aquele princípio de ‘fazer melhor’ que já aponte. [...] Si o artista é verdadeiro ele não se ama a si mesmo apenas, ele ama a sua obra também, e muitas vezes se sacrifica pra sempre, no pavor de ver a sua criatura ofendida pela incompreensão e a vaia. Foi esse certamente o caso de Carlos Gomes depois do desastre da Fosca. (Andrade, 1989, p. 68, 112)

Também reitera sua participação abolicionista, de maneira mais enfática que o fizera, em “Evolução social da música no Brasil”:

Carlos Gomes, bem conscientemente, como prova a dedicatória do “Schiavo”, foi em música o companheiro de Castro Alves na campanha abolicionista. Tudo música a serviço de alguma coisa a mais que um simples diletantismo estético. (Andrade, 1989, p. 124)

Os textos estudados estão entre os mais representativos de cada etapa da produção musical de Mário de Andrade, porém constituem somente uma amostragem desta produção que é ainda mais numerosa e nem foi totalmente publicada. Mesmo assim, permitem que se perceba um processo de distensão, em relação ao compositor Carlos Gomes, que parte do conflito, expresso em *Klaxon*, de 1922, começa a delinear-se com *Ariel*, em 1924, e configura-se claramente, no *Compêndio de História da Música*, de 1929, mantendo-se até o final da sua vida. Vai da rejeição ao elogio reticente, e deste à plena admiração que adquire matizes diferentes conforme mudam as prioridades estético-ideológicas do autor.



Ao mesmo tempo, é perceptível que se amplia, gradualmente, o conhecimento que possuía do compositor e sua música. Ousamos até afirmar que, por volta da Semana de Arte Moderna, seu conhecimento da música de Wagner era bem mais profundo, resultado de análise e pesquisa, que o da música de Carlos Gomes, mais intuitivo que racional. Esse quadro mudou e Mário qualificou seu conhecimento, passando a produzir obras que se tornaram referenciais, tal como o estudo sobre a *Fosca*, por exemplo. Entretanto, mesmo tendo sido o autor modernista que maior influência exerceu em diversos setores da cultura, as transformações de seu pensamento sobre Carlos Gomes restringiram-se à área musical, limite ao qual ficou confinada a maioria dos seus escritos sobre música. Além disso, nem todos os futuros autores desta área específica, que recebeu ainda mais forte influência modernista, foram sensíveis àquelas nuances de seu pensamento, ratificando-as.

Em contrapartida, o poder de difusão e amplificação dos acontecimentos, em torno da Semana de Arte Moderna, não conheceu limites; espalhou-se por todos os segmentos da cultura brasileira, através dos inúmeros textos que os descrevem. Em sua fase inicial, o movimento modernista combateu o passado, atingindo nomes consagrados de nossa cultura, principalmente literatos, mas nenhum deles tinha significado histórico sequer comparável a Carlos Gomes. Atingi-lo, tornou-se um escândalo proporcional à dimensão de sua imagem, criando a falsa impressão de que havia uma centralização das forças modernistas em oposição ao compositor, o que nem aconteceu efetivamente, de acordo com os documentos estudados, limitando-se a algumas manifestações.

O que ocorreu com Carlos Gomes, porém, não foi um fenômeno isolado e nem teria dimensão suficiente para influenciar tantas gerações posteriores que, se não adotaram a aparente visão modernista, pelo menos mantiveram desconfianças quanto ao valor real do compositor e sua música. Na verdade, tal fenômeno pertenceu a um processo muito maior, ao qual nos referimos no início do texto, cujo efeito principal foi a imposição da visão modernista da história e do passado, tomada como única verdade, submetendo-nos a seus próprios valores culturais.



## REFERÊNCIAS

- Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.
- Andrade, Mário de. “Música brasileira”. *Correio Musical Brasileiro*, São Paulo, nº 4, p. 5-6, 1º a 15 de junho de 1921.
- Andrade, Mário de. “Reação contra Wagner”. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, nº 8, p. 279-285, maio de 1924.
- Andrade, Mário de. “A situação musical no Brasil”. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, nº 9, p. 315-318, junho de 1924.
- Andrade, Mário de. “Companhias Nacionais”. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, nº 11, p. 383-386, agosto de 1924.
- Andrade, Mário de. *Compêndio de História da Música*. São Paulo: Chiarato, 1929.
- Andrade, Mário de. “Fosca (1873)”. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: INM-UFRJ, vol. 3, nº 2, p. 251-263, julho de 1936.
- Picchia, Menotti Del. Crônica Social: “Um concerto”. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia*. São Paulo, 1920-22. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, vol. 3, p. 25. Arquivo do IEB-USP, 1980.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1972.
- Andrade, Mário de. “Dinamogenias Políticas”. In: Andrade, Mário de. *Música, doce música*. 2ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, p. 104-111, 1976.
- Andrade, Mário de. “Pianolatria”. *Klaxon: mensário de arte moderna*. São Paulo: Martins; SCCT, nº 1, p. 8, 1976. Edição fac-similar.
- Andrade, Mário de. *O banquete*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- Andrade, Mário de. “Evolução social da música no Brasil”. In: Andrade, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, p. 11-31, 1991.
- Andrade, Mário de. “Os compositores e a Língua Nacional”. In: Andrade, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, p. 32-94, 1991.
- Andrade, Mário de. “Carlos Gomes e Villa-Lobos”. *Cultura Vozes*. Petrópolis, vol. 88, nº 2, p. 86-89, março-abril de 1994.
- Andrade, Mário de. “O maior músico”. In: Coli, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Unicamp, p. 29-33, 1998.
- Andrade, Oswald de. “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”. In: Batista, Marta Rossetti; Lopez, Telê Porto Ancona; Lima, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*, Documentação. São Paulo: IEB, p. 208-216, 1972.



Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade – Rodrigues, L.

- Andrade, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: MEC, 1972.
- Andrade, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.
- Andrade, Oswald de. “Glórias de Praça Pública”. In: Boaventura, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, p. 73-75, 2000.
- Andrade, Oswald de. “Carlos Gomes versus Villa Lobos”. In: Boaventura, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, p. 77-79, 2000.
- Andrade, Oswald de. *Um homem sem profissão: Sob as ordens de mamãe (Memórias e Confissões)*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2002.
- Brito, Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- Cerquera, Paulo de Oliveira Castro. *Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo: Editora Guia Fiscal, 1954.
- Coli Jr., Jorge Sidney. “Mário de Andrade: Introdução ao Pensamento Musical”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB-USP, nº 12, p. 111-136, 1972.
- Contier, Arnaldo Daraya. “Música e História”. *Revista de História*. São Paulo, nº 119, p. 69-89, julho de 1985 a dezembro de 1988.
- Coli, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Unicamp, 1998.
- Coli, Jorge. “Carlos Gomes e Villa-Lobos”. In: Coli, Jorge. *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, p. 101-131, 2003.
- Hardman, Francisco Foot. “Antigos Modernistas”. In: Novaes, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, p. 289-305, 1992.
- Kiefer, Bruno. *História da Música Brasileira*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- Moraes, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- Moraes, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001.
- Nogueira, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da Correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. São Paulo, Dissertação de Mestrado – FFLCH – USP, 2003.



Pereira, Gisete de Aguiar Coelho. *Ernani Braga: vida e obra*. Recife: SEEP – DC, 1986.

Picchia, Menotti Del. *O Gedeão do modernismo: 1920-22*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: SEC, 1983.

Prado, Paulo. “Brecheret”. In: Batista, Marta Rossetti; Lopez, Telê Porto Ancona; Lima, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*, Documentação. São Paulo: IEB, p. 86-90, 1972.

Volpe, Maria Alice. “Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo”. *Brasiliana*. Rio de Janeiro, nº 17, p. 2-11, maio de 2004.

Wisnik, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: SCCT, Duas Cidades, 1977.

#### MATERIAL DE ARQUIVO

Andrade, Mário de. “Curemos Pery” (Carta aberta a Menotti Del Picchia). In: Recortes III, Álbum 35, p. 115, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

Picchia, Menotti Del. Crônica Social: “Um concerto”. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia: São Paulo, 1920-22*. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Arquivo do IEB-USP, vol. 3, p. 25, 1980.

Picchia, Menotti Del. Crônica Social: “Uma noite suprema”. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia: São Paulo, 1920-22*. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Arquivo do IEB-USP, vol. 4, p. 189, 1980.

LUTERO RODRIGUES é professor assistente do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp. Doutor em Música, na área de concentração Musicologia, pela Universidade de São Paulo – USP (2009); mestre em Artes pela Unesp (2001); e bacharel em Música, com habilitação em Regência, pela USP (1980). Atuou como regente da Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba (1986-1998), Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro, Porto Alegre (1996-2003) e Sinfonia Cultura – Orquestra da Rádio e TV Cultura, São Paulo (1998-2005). Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música (2010), com a tese de Doutorado. Membro da Academia Brasileira de Música, Cadeira nº 36.