

CARLOS GOMES: LO SCHAVO (1870-1889)

César de Carvalho Ismael*

A problemática central deste estudo – que aqui se propõe em termos de uma análise interdisciplinar – está focada no conturbado período que abrange a década de setenta e oitenta do século XIX e no resultado do libreto da ópera *O Escravo* de Carlos Gomes. Em sua ópera *C. Gomes* substituiu a imagem do negro pela do índio em seu enredo, entretanto, tanto a dedicatória da ópera à princesa Isabel como os escritos do próprio compositor aludem ao processo de libertação dos escravos. Em carta de 13 de maio de 1888, de Milão, Carlos Gomes diz:

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

“Viva Dom Pedro!

“Viva o Brasil,

“Terra civil,

“De liberdade!¹

A questão acima evoca o objetivo desta pesquisa que é o de relacionar a obra *O Escravo* de Carlos Gomes junto à produção artística abolicionista e verificar qual o significado, para este importante momento de transformação para o Brasil. Deve-se ter em vista que essa discussão não pode se restringir aos processos econômicos ou ao estabelecimento de categorias como nobreza ou burguesia, por exemplo. Essas categorias bloqueiam o acesso a uma maior compreensão do desenvolvimento da música e da arte em geral. Para não cair nessas armadilhas essa pesquisa se propõe a iluminar o destino das pessoas que produziam música e outras obras de arte no interior de uma estrutura social em transformação (Elias, 1995: 28).

¹ Esta carta foi retirada do livro do pesquisador italiano Gaspare Nello Vetro que, durante 40 anos, se dedicou a explorar a vida do nosso compositor em inúmeras bibliotecas e arquivos italianos. O resultado pode ser comprovado no livro *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani raccolti e commentati*, que contém 224 correspondências organizadas cronologicamente de modo a compor uma breve, mas detalhada biografia do maestro. Pelo que pudemos apurar, a edição, patrocinada pelo Itamarati, apareceu em Milão em 1977, mas o livro só foi traduzido para o português (por Paulo Guanaes) e publicado no Brasil em 1983. O segundo volume do livro foi lançado em 1996 com edição bilíngue (tradução para o português do maestro Luis Aguiar de Belo Horizonte), contendo mais de 60 novas cartas italianas de Carlos Gomes. (Cf. Salles, 1996).

O recorte temporal deste trabalho se dá entre os anos de 1870 e 1889 na medida em que este período abrange o auge e a decadência da produção artística de Carlos Gomes, sendo ainda o período de uma crise política que colocará fim ao regime monarquista em 1889 – um ano após a abolição da escravatura no Brasil.

Para os sociólogos André Botelho e Lilia Schwarcz, não é exagero afirmar que o “pensamento social brasileiro, bem como seus principais intérpretes, vem ganhando atenção crescente, desde a década de 1990, não só nos círculos acadêmicos como do público mais geral” (Botelho e Schwarcz, 2009: 11). Para eles, isso é indicado pelos balanços realizados sobre a produção contemporânea da área e pelo lugar que esta ocupa no interior das instituições de pesquisa e ensino ou das associações científicas, como a Anpocs, por exemplo. Além do mais, autores como Oliveira Vianna, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, para citar apenas alguns nomes, têm saído das estantes das bibliotecas dos especialistas e entrado cada vez mais nos discursos dos políticos, nas páginas dos jornais diários e em matérias de televisão.

Entretanto, ao estudar o objeto proposto por esta pesquisa – a substituição do negro pelo índio como figura central na ópera *O Escravo* (1888) de Carlos Gomes (Campinas, 1836 - Belém, 1896) pretende-se mais especificamente completar uma lacuna que envolve a relação entre arte, política e nacionalidade no contexto da transição do império para a república. O trabalho volta-se para uma área de concentração das Ciências Sociais que se refere à “divulgação científica das interpretações do Brasil, objeto por excelência da área de pesquisa” (Bastos e Botelho, 2010: 475).

A ópera *Escravo* proporciona a oportunidade de relacionar o plano da cultura com questões de natureza sociológica, antropológica, histórica e política. Com base nisso, pode-se considerar a possibilidade de cotejar certos aspectos contraditórios do conteúdo da obra do maestro mulato Carlos Gomes em relação à realidade do país, a partir das correspondências que trocou com seus compatriotas e intelectuais² – muitos deles testemunhas e militantes dos movimentos que levaram à abolição da escravatura em 13 de maio de 1888 - como o também

*Progama de Pós-Graduação em Ciências Sociais Da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Mestrando, FAPERJ.

² “A dependência dos intelectuais ilustrados ao programa da Coroa portuguesa foi uma das características fundamentais da vida cultural luso-brasileira no final dos setecentos, perpetuando-se ao longo de todo o século XIX” (NEVES, 1999: 9).

mulato André Pinto Rebouças³, Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araujo⁴ e Alfredo Maria d'Escragnolle Taunay⁵.

A propósito de discutir o tempo social da obra de Carlos Gomes e suas relações com a realidade brasileira, o “próprio mito do compositor é estimulante para a problematização da chamada questão nacional, envolvendo precisamente os pressupostos de nação, sociedade e cultura” (Coelho, 1996: 44). O jogo de forças entre história institucionalizada, feita pela leitura tradicional e consagrada do passado, e as novas e divergentes abordagens do tempo vivido, no sentido do uso social do passado, revela uma memória em processo de democratização. Por isso mesmo, ao lado dos discursos apologéticos de um passado apenas ideologizado, com seus sinais e suas mitologias, florescem linguagens que, necessariamente ideológicas, questionam esse mesmo passado em nome da democratização da memória social.

Para a socióloga Élide Rugai Bastos, em concordância com Botelho, a ideia de pensamento social tem sido ampliada por vários fatores, principalmente “pelo caráter multidisciplinar da área de pesquisa, pois ele não constitui objeto científico de uma disciplina em particular” (Bastos e Botelho, 2010: 476). Deste modo, os trabalhos que têm moldado o pensamento social como área de pesquisa e ensino diferenciado no conjunto das Ciências Sociais estão sendo desenvolvidos em diferentes perspectivas provindas das diversas humanidades como a História, a Teoria Literária e a Filosofia. E, certamente, uma pesquisa sobre a história social das ideias no Brasil deveria partir, pelo menos, de dois pensamentos

³ André Pinto Rebouças (1833-1898), nascido em Cachoeira, Bahia, era filho de um advogado mulato autodidata e da filha de um comerciante. “Depois de formar-se como engenheiro no Rio, foi estudar na Europa em 1861. De volta ao Brasil, trabalhou na reforma de portos e edificações no litoral. De 1865 a 1866, serviu como engenheiro na Guerra do Paraguai. (...). Na década de 1880, Rebouças engajou-se no movimento abolicionista ao lado de amigos como Joaquim Nabuco e Taunay. Muito ligado a D. Pedro II, viu com hostilidade o movimento militar que levou à República.” Extraído do comentário acerca do livro *O quinto século: André Rebouças e a construção do Brasil*, de Maria Alice Rezende de Carvalho, que trata da relação do engenheiro com outros importantes abolicionistas da época como Joaquim Nabuco e o Visconde de Taunay. Cf. *Jornal do Brasil*, 09/05/1998.

⁴ Joaquim Nabuco, de origem pernambucana, projetou-se como político, diplomata, escritor no Rio de Janeiro. O foco de sua vida política foi a luta contra a escravidão, na qual se empenhou de modo persistente. Escreveu sobre o assunto dedicando-lhe o livro que é referenciado nos primeiros estudos de ciência social no país – *O Abolicionismo*. Cf. Francisco Iglesias, *Joaquim Nabuco: Um estadista do Império*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

⁵ Filho do Barão de Taunay, Félix Emílio Taunay, e de Gabriela de Robert d'Escragnolle, e neto do famoso pintor Nicolau Antonio Taunay, um dos chefes da missão Artística francesa de 1816, Alfredo d'Escragnolle Taunay nasceu no Rio de Janeiro em 1843, ali falecendo em 1899. Grande escritor e romancista, Taunay escreveu importantes obras da literatura brasileira como *A Retirada da Laguna*, *Inocência* e *O Encilhamento*, tendo sido um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

propostos por E. R. Bastos (2002: p. 183-230) em seu texto sobre a Sociologia no Brasil, como bem apontou G. M. Brandão (2010: p. 367-368). Seriam eles, primeiramente, a necessidade de analisar certas expressões intelectuais no Brasil como movimentos e/ou atividades coletivas, rastreando sua gênese, evolução e limites. Já a segunda orientação seria a de, assumindo como hipótese a formulação de Ianni (1971, p. 7-35), considerar que o exercício da Sociologia no Brasil tornou-se uma forma de consciência social.

De início, é possível afirmar que Carlos Gomes teve um papel fundamental no estreitamento das relações culturais entre o Brasil e a Europa; no entanto, este mesmo Carlos Gomes sacrifica a figura central, o negro, de uma obra justamente dedicada ao fim da escravidão no país.

Carlos Gomes – com seu patriotismo – sempre acreditou não estar se entregando de corpo e alma à Europa, apesar de ter se beneficiado da mais refinada estética cultural europeia para, como um brasileiro, constituir sua arte e encantar o país de que tanto se orgulhava. Contudo, sua longa estada na Europa pode tê-lo impedido de apreender algumas das contradições sociais do Brasil da época, passando ter tão somente a imagem que seus mecenas lhe passavam para ser representado em sua arte?

Para isso, este trabalho baseia-se no cotejamento de obras coetâneas, ou seja, estão sendo investigadas as correspondências trocadas por Carlos Gomes ao longo de sua vida – com o objetivo de analisar algumas de suas ideias e relações com alguns dos proeminentes atores sociais da época –, bem como em esclarecedores documentos de época como jornais e livros referentes àquele que é considerado o maior compositor das Américas do século XIX. No início de nossas pesquisas nos valem das palavras de Mário de Andrade que dizem que a “bibliografia de Carlos Gomes não é das mais escassas entre os grandes artistas do Brasil. A figura miraculosa desse campineiro que pela primeira vez fez a Europa curvar-se ante o Brasil, aguçou muitas vezes nossa extrema ilusão patriótica”.⁶

A formação dos acervos pesquisados sobre Carlos Gomes se encontra diretamente relacionada à construção de um mito da nacionalidade em torno de sua vida e obra. Como observa a historiadora Regina Abreu, em *A fabricação do imortal: memória, história e*

⁶ Escrito de Mário de Andrade publicado, no **Diário de São Paulo**, s/d, em uma resenha ao livro *O romance de Carlos Gomes*, de Hermes Pio Vieira, publicado em 1936 pela L. G. Miranda Editora.

estratégias de consagração no Brasil, a respeito dos acervos e fontes arquivísticas, no “campo da memória, os contornos do sujeito são delimitados fundamentalmente a partir das construções póstumas” (Abreu, 1996: 67).

Em uma carta escrita de Maggianico, de 16 de julho de 1884, para Giulio Ricordi, Carlos Gomes oferece um pequeno, porém interessante exemplo de seu interesse sobre a temática da escravidão no país:

Caro Giulio

Do Brasil, pedem-me uma peça popular para banda e também para canto. Creio também ser desejo do Imperador (...).

Deve ser feita uma vinheta representando o mar visto da terra; duas jangadas libertadoras de escravos tornadas célebres por um feito patriótico ocorrido em 25 de março deste mesmo ano; o dia em que foi aclamada a liberdade de todos os escravos da Província do Ceará!⁷

Quem e por que pede uma peça popular com a temática da abolição da escravidão no Ceará? Por que Carlos Gomes crê ser também desejo de D. Pedro II? Com quem estamos dialogando? Quem estamos estudando neste momento de rememoração? Rememoração do trajeto de um percurso que irá desembocar, em 1889, na estreia da ópera *O Escravo*⁸, cuja dedicatória é uma eloquente carta de Carlos Gomes à princesa Isabel exaltando o seu feito ao promulgar a Lei Áurea:

Na memorável data de 13 de maio, em prol de muitos semelhantes ao protagonista deste drama, Vossa Alteza, com ânimo gentil e patriótico, teve a glória de transmutar o cativo em eterna alegria e liberdade.

⁷ VETRO, Gaspare Nello. *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani raccolti e commentati*. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1982.

⁸ *Lo Schiavo* ou *O Escravo* é uma ópera em quatro atos com Libreto de Rodolfo Paravicini, baseado num trecho de Visconde de Taunay. Ela estréia a 27 de setembro de 1889 no Teatro Imperial D. Pedro II (Teatro Lírico) do Rio de Janeiro. O enredo tem como palco a cidade do Rio de Janeiro no ano de 1567. Ilara e Iberê, pertencentes à tribo dos Tamoios, encontram-se escravizados na fazenda do Conde Rodrigo, pai de Américo, jovem fidalgo apaixonado e correspondido em seus anseios por Ilara. Américo liberta Iberê do tronco onde se achava amarrado e este, grato, jura fidelidade eterna ao seu jovem protetor. O conde, quando descobre o amor do filho pela índia, o envia para o Rio de Janeiro. Aproveitando-se da ausência de Américo seu pai ordena a Gianfera, capataz da fazenda, a induzir o envolvimento de Iberê com Ilara. Ao ter conhecimento da união dos dois índios, Américo extravasa seu ódio e ciúme. Livres do cativo, Ilara e Iberê vivem numa floresta em Jacarepaguá e o índio tenta conquistar o amor da esposa na esperança de torná-la feliz. Esta, no entanto, conta o voto de fidelidade a Américo. Agora é Iberê quem, irado, junta-se à tribo em revolta contra os portugueses e aprisiona Américo que é conduzido à sua presença. Tudo se esclarece e o tamoio, para se manter fiel à palavra empenhada ao seu benfeitor, trai sua gente libertando-o. A fuga de Américo e Ilara é percebida pelos selvagens que clamam por vingança. Iberê se mata oferecendo, dessa forma, sua vida em troca da dos amantes que partem para viverem juntos.

Assim a palavra escravo no Brasil pertence simplesmente à legenda do passado.⁹

Ao observar-se a realidade daquele momento, é possível perceber que há uma clara contradição na temática da ópera de Carlos Gomes que, mesmo dedicada ao ato da princesa Isabel a determinar a extinção da escravatura no país, deixa de lado o principal personagem – o negro – daquele importante acontecimento social: a abolição. Em seu lugar, surge a figura do índio que, no entanto, não era o foco central tanto do movimento abolicionista como de sua oposição.

A ideia original do enredo da ópera parte do Visconde de Taunay, mas, tanto na forma como no conteúdo, o resultado se apresenta alterado e a realidade distorcida; e ainda segundo o próprio Taunay:

Posso, portanto agora, e sem o mínimo inconveniente, salvaguardar de uma, aliás, pequena responsabilidade, o meu nome, a minha qualidade de homem de letras, algum tanto versado nas cousas pátrias, tendo em vista as esquisitices, anacronismos e extravagantes confusões históricas e étnicas infiltradas num modestíssimo esboço de libreto, ás pressas por mim delineado, no dia da partida de Carlos Gomes para a Europa, ao findar 1880.¹⁰

Lauro Machado Coelho, baseado na obra *Força Indômita*, de Marcus Góes, afirma que “a trama, passada no Rio em 1801, teria como protagonista um escravo liberto, homem de grandes qualidades morais, envolvido na luta pela emancipação total de seus irmãos” (Coelho, 2002: 64). Entretanto, o libretista Rodolfo Paravicini e o editor Giulio Ricordi não concordaram em ter um negro como personagem central da ópera. Com a condescendência de Carlos Gomes, ficou decidido que a ação foi recuada para o século XVII, e os negros transformados em índios. Isso era aceitável para os europeus, devido à voga operística de exotismo, como já havia acontecido antes com o *Guarany*. Estanha essa manifestação de preconceito, pois anteriormente, já houvera em Verdi duas personagens “de cor”: Aída, uma princesa etíope e escrava porque prisioneira de guerra, e Otello um mouro enobrecido pelos

⁹ Trecho de Carta de Carlos Gomes à princesa Isabel extraída de *Lo Schiavo: Dramma Lírico in Quattro atti*, de Alfredo Taunay e Rodolfo Paravicini. Editori-Stampatori, s/d.

¹⁰ Trecho retirado do livro *José Maurício e Carlos Gomes* do próprio Visconde de Taunay. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

serviços militares. Aqui é nossa função interpretar o veto por parte do editor e do libretista e a concordância de Carlos Gomes.

Esta pesquisa centra esforços nas dimensões sociológicas, antropológicas, políticas, históricas e culturais que, de alguma forma, determinaram ou direcionaram não só as mudanças sofridas pela proposta original do Visconde de Taunay – entre as quais a mais importante é a troca do negro pelo índio num período em que o movimento abolicionista estava no seu auge –, mas, também, a vida e a obra de Carlos Gomes e suas relações com o Brasil Império. Além do mais, na época de *Lo Schiavo*, ao contrário da de *Il Guarany*, “o sentido exótico da obra não tinha mais apelo” (Scandarolli, 2012: 164).

Acerca de uma das opiniões vigentes na época, em relação à ópera *O Escravo*, é possível tomar como exemplo o que escreveu seu grande amigo André Rebouças, em 21 de novembro de 1896, para o abolicionista Joaquim Nabuco:

A 21 de novembro de 1896 escreve ao seu amigo Joaquim Nabuco:

Meu querido Nabuco

O nosso bom e prestimoso Taunay enviou-me precioso exemplar da eloquente Homenagem a Carlos Gomes, como mais uma prova da grandeza do coração de Joaquim Nabuco. (...), com a mais grata emoção, li estas palavras:

- “Não pertenceria a um estranho; pertence a Alfredo d’Escragnole Taunay, a André Rebouças, a espíritos das mesmas vibrações que ele, a almas tiradas do mesmo metal sonoro, a amigo íntimo que lhe conheceram o coração, fonte de suas partituras.”

Foi sem dúvida, santa inspiração das Associações Artísticas escolherem Joaquim Nabuco para glorificar a Carlos Gomes. A voz autorizada do Supremo Abolicionista devia ser altamente ouvida na apoteose do Sublime Maestro da Abolição. Agora, às gerações, vindouras será fácil formular esta legendária síntese: A Abolição no Brasil foi feita com a eloquência parlamentar de Joaquim Nabuco e com a musica dramática de Carlos Gomes.¹¹

Tendo em vista esta ligação forte com os abolicionistas, esta pesquisa aponta as relações político-culturais - envolvendo o maestro e compositor da ópera *O Guarani* - que, de certa forma, tratou de inserir, por meio de sua música, o país no processo civilizatório da época. Não é incomum esse processo propiciar um renascimento cultural e uma gama de

¹¹ Carta pesquisada no Museu Imperial de Petrópolis que agora faz parte da coleção Carlos Gomes que se encontra no acervo digital da mesma instituição cuja remissiva de notação é: I-DIG-09.06.1896-Reb.cd ver I-DIG-09.06.1986-Reb.d.

novas aventuras comunitárias; “se algumas destas beiram o absurdo ou o pernicioso, outras são claramente salutares e regenerativas, sobretudo nos campos da música, da arte e da literatura, bem como em vários campos de estudo.”¹²

As primeiras óperas de Carlos Gomes na Itália aproximam-se bastante do romantismo europeu que apreciava o exótico, o diferente, o outro. Daí o sucesso d’*O Guarany* que lhe abre as portas dos melhores teatros italianos e da carreira internacional. Essa teria sido uma ópera composta de forma visceral, um rompante do talento característico do compositor. E, de acordo com Mário de Andrade, “*O Guarani* e *O Escravo* terão sempre um valor simbólico, porque representam ideias raciais, ideias nacionais, tendências evolutivas de nacionalidade, e principalmente reivindicações sociais” (Andrade, 1993: 117).

Algumas dessas questões ainda seriam retomadas por Mário de Andrade, em 1939, quando escreveu *Evolução social da música brasileira*. Recuperou, dessa forma, a sua preocupação sobre a história da música brasileira e a dimensão social do seu processo, marcado por uma condição americana que exigia, à sua compreensão, procedimentos específicos de leitura, mas sempre trabalhado na sua dimensão histórica. Olhando para o painel artístico e musical do século XIX, Mário de Andrade localiza a figura do maestro Francisco Manuel da Silva, o criador da Ópera Imperial, do Conservatório e do Hino Nacional Brasileiro. “E o resultado de tudo isso foi Carlos Gomes”.

Qual o sentido da obra artística *O Escravo* de Carlos Gomes para um possível projeto de abolição da escravatura? Seu significado, sua existência enquanto artista e sua busca pelo belo procuraram tocar – através de sua música – a sociedade brasileira da época junto ao desenvolvimento cultural de suas diferentes esferas sociais ou ficou apenas à mercê de representações e objetivos mitificadores voltados para a construção do compositor como símbolo da nação a ser erigida?

É neste contexto que se insere Carlos Gomes, considerado por muitos o grande herói musical do Império após passar por uma vida conturbada na Europa, que, segundo Mário de Andrade, sempre necessitou do “aplauso popular, que era, aliás, o que justificava no Brasil a

¹² SMITH, Antony D. O nacionalismo e os historiadores. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p. 201.

proteção imperial, e a provável proteção das Câmaras ao ‘fabricante de operetas’ campineiro” (Andrade, 1993: 116).

A importância da atuação de Carlos Gomes é tamanha que a atenção que o mesmo Mário de Andrade dedicou-lhe ficou impressa em importantes análises estéticas da segunda metade do século XIX. Para ele, Carlos Gomes antecipara o esforço de nacionalização que amadureceria tão somente com a consciência nacionalizante do modernismo inaugurado em 1922. E ainda completa:

Nós hoje não podemos nos inspirar nas obras de Carlos Gomes. Só a vida e as intenções dele podem nos servir de exemplo. A nossa música será totalmente outra, e dela os traços de Carlos Gomes têm de ser abolidos. Se os moços o desprezarem, afinal das contas está sempre certo, porque as exigências da atualidade brasileira não têm nada que ver com a música de Carlos Gomes. Mas além dessa atualidade moça, tão feroz, existe a realidade brasileira que transcende às necessidades históricas e passageiras das épocas. E nessa realidade, Carlos Gomes tem uma colocação alta e excepcional (Andrade, 1980: 179).

Durante muito tempo, mantiveram-se atados, no Brasil, os estudos de História da Música e a pesquisa folclórica. O “casamento do estudo do ‘nosso’ passado musical com as ‘nossas’ tradições populares norteou a concepção de uma ‘História da Música Brasileira’ intrinsecamente comprometida com uma ideologia nacionalista e um projeto modernista” (Pereira, 1995: 21).¹³

Se, para Mário de Andrade, a vida e as intenções de Carlos Gomes têm uma maior importância que sua obra, então é possível que surjam novas facetas de sua importância a partir de um estudo das relações sociais do compositor a partir da ópera *Lo Schiavo* com importantes integrantes do movimento abolicionista.

De fins da década de 1870 até 1884, a mobilização abolicionista foi especialmente cultural, “tomando a forma de conferências pacíficas de persuasão da opinião pública, o tempo das flores” (Alonso, 2010: 7). Em seguida, a mobilização redundou numa absorção

¹³ Já na virada do século XIX para o XX, diversos intelectuais, dentre os quais o autor destaca Sylvio Romero (1851-1914), empreenderam uma viagem rumo à “realidade brasileira”, “em busca de dados psicológicos generalizáveis, sobre os quais se elaborassem fórmulas explicativas do Brasil, sintetizadas na afirmação de um ‘caráter nacional brasileiro’”. Época em que as teorias raciais e as correntes evolucionistas em voga na Europa se expandiam para o mundo, tais ideias procuraram solucionar, no plano intelectual, a problemática integração do negro e do imigrante na sociedade brasileira. Nessa linha, e num viés simultaneamente “científico” e ‘nacional’, acabaram formulando uma noção de identidade nacional, que procurava indicar o lugar do Brasil junto às ‘nações civilizadas’, ‘brancas’ e ‘modernas’ da Europa” (*Ib.*: 21-22).

parcial de sua pauta pelo sistema político, e no período de 1884-5, recebeu apoio do liberal Manuel de Souza Dantas, inclusive aumentando as chances dos ativistas se elegerem a cargos públicos. Entretanto, as oportunidades políticas viraram e a repressão se abateu sobre o movimento até inícios de 1888 e os abolicionistas então intensificaram atividades clandestinas.

No Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, a complexa sociedade em gestação era política, social e culturalmente singular dentro de um projeto de Estado e de nação promovido pelas elites que, de certa forma, buscavam acompanhar o processo que ocorria já há algum tempo no Ocidente – a formação dos Estados nacionais – no qual a ideia de nação descolava-se da de um Estado monárquico ou imperial. É interessante observarmos esta época, no Brasil – no qual desponta um Carlos Gomes e seu caráter brasileiro de *ar selvagem* – através da ótica da heterogeneidade da excludente sociedade da época, ou seja, “a sociedade se estratificava, tendo em seu ápice o estamento senhorial: os grandes proprietários de terras e escravos, cidadãos plenos do Império.” Este estamento retinha o monopólio de direitos especiais e recursos inatingíveis e mesmo impensáveis para os grupos inferiores na hierarquia. “Num segundo plano, ficavam os pequenos proprietários, o funcionalismo público, os comerciantes, toda a sorte de letrados” (Alonso, 2002: 59-60). E na base estavam os homens livres pobres. Com os escravos, o Império manteve uma relação ambígua, ou seja, “não lhes conferiu estatuto de cidadãos, mas não formalizou sua situação de mercadoria. Não produziu um código civil para não ter um código negreiro” (Alonso, 2002: 60)

Além do mais, também é necessário pensar este período apontando para o fato de que em relação ao pensamento imigrantista do século XIX a escravidão não é compreendida como um regime imoral ou ilegítimo, “mas simplesmente adjetivada por seu caráter arcaizante, um modelo econômico retrógrado e impeditivo de imigração porque produz uma imagem negativa do país na Europa” (Seyferth, 2002: 120).

Se observarmos, por exemplo, o discurso dos estrangeiros interessados na colonização, notaremos que ele representa *pari passu* as ideias “mais notáveis do imigrantismo brasileiro que, junto com a escravidão, desqualificam a população negra e mestiça do país, na adjetivação estigmatizante do trabalho escravo” (Seyferth, 2002: 123). Porém havia pensamentos conflitantes sobre raça e nacionalidade, muitas vezes

contraditórios, como aponta G. Seyferth, que esclarece como é possível perceber na época certa diversidade na preferência por uma ou outra nacionalidade europeia e eventuais referências à população indígena e às possibilidades de civilização do povo liberto – principalmente quando o tema é a emancipação dos escravos –, “atenuando-se a irredutibilidade da inferiorização dos trabalhadores nacionais a partir da estigmatização absoluta das correntes imigratórias indesejáveis” (Seyferth, 2002: 123).

Há de fato várias referências nos textos de Nabuco que podem ser lidas dessa forma, entretanto é preciso lembrar que alusões semelhantes aparecem em textos de outras lideranças abolicionistas. Para nós, Nabuco tinha, como muitos progressistas do seu tempo, uma visão hierárquica da sociedade, ele não propugnava a igualdade - era um liberal, não um socialista -, mas ele jamais defendeu a perpetuação de uma hierarquia social baseada na cor ou em etnias. É necessário considerar o contexto político e semântico no qual as ideias e as palavras como “raça”, por exemplo, se gestaram, caso contrário podemos sempre ser levados a críticas anacrônicas. Ele, como muitos outros no século XIX brasileiro, assimilou a política científica do seu tempo, um conjunto de autores e noções que forneciam uma visão um tanto sociológica da política. (Cf. Alonso, 2012: 87).

O Brasil, como país independente, nascia como pátria escravista onde esta era uma segunda natureza, compondo não apenas a economia, mas toda a vida social, distribuindo suas “sombras” na política, nos costumes, na moral e configurando um estilo de vida. Esse emaranhado tornou difícil sua tematização. O sistema político a reconhecia como problema, mas evitava enfrenta-la, sob o efeito de “perturbar a ordem” (Alonso, 2010: 3).

Por colocar em xeque as análises que afirmam as linhagens teóricas de longa duração e “aquelas que veem a adoção do pensamento liberal no Brasil do século XIX como uma estratégia de obtenção de soluções políticas reacionárias, sem perceber que as ideias conservadoras tiveram efeitos progressistas” (Bastos e Botelho, 2010: 486). E este trabalho dialoga com a obra *Ideias em Movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*, de Angela Alonso – trabalho fundamental para se entender a sociedade da época e a crise política pela qual passava naquele momento. Aqui está em questão, evidentemente, uma polêmica em aberto, referida não apenas à adoção das ideias da Europa naquele passado, mas às possibilidades de aplicação de formulações teóricas provenientes de fora do país.

Retomando a discussão acerca do livro de A. Alonso, para E. R. Bastos e A. Botelho ele opera em dois movimentos, ou seja, de um lado, “inscreve ideias no quadro geral das transformações sociais do período, buscando identificá-las com a mobilização dos grupos políticos que formulam medidas reformistas” (Bastos e Botelho, 2010: 486). E de outro, como resultante do seu “ponto de partida metodológico, enfoca esse pensamento sem uma ligação com as linhagens às quais costuma ser vinculado – liberalismo ou conservadorismo” (Bastos e Botelho, 2010: 486). Concluindo que as ideias podem, de acordo com seu emprego e independente de qualificações simplistas, ter efeitos progressistas ou reacionários.

Vejamos um exemplo de ação percebida no contencioso repertório do movimento abolicionista brasileiro: as manifestações públicas e, mais especificamente, as manifestações artísticas, as quais, a encenação de peças de teatro; exposições; missa; *tedeum*; bailes e charges. O fato dos eventos acontecerem em teatros impactou a maneira pela qual a propaganda abolicionista foi feita. “O repertório simbólico e a estrutura dos espetáculos teatrais funcionaram como a linguagem pela qual o abolicionismo brasileiro difundiria sua mensagem política. O título ‘conferência-concerto’ era pra valer” (Alonso, 2010: 16).

Para A. Alonso, houve uma volumosa mobilização popular em favor da abolição da escravidão no Brasil, embora apenas nos anos 1880 um protesto abolicionista nacional tenha se configurado, sendo uma mobilização tardia e curta, em comparação com os casos inglês e norte-americano. Vale trazer a distinção de Drescher dos dois modelos de abolicionismo, citada por Alonso: “um elitista, que tomou a Europa Continental, e outro mobilizador, os casos inglês e norte-americano, e localizou o Brasil no meio do caminho” (Alonso, 2010: 1).

A partir do que ela infere, ou seja, sua argumentação de que a mobilização antiescravista no Brasil foi maior e mais potente do que usualmente se supõe, configurando, assim, “um movimento social, no sentido de uma rede nacional de ativistas, organizações e manifestações públicas (Diani, 2003) mais próxima do padrão anglo-americano do que a variante ‘continental’” (Apud Alonso, 2010: 1-2), é possível apontar que o movimento brasileiro modelou-se no interior de uma rede global de ativismo abolicionista. Atrasados, “os ativistas brasileiros contaram com um repertório contencioso (Tilly, 2008) no qual se mirar, um conjunto de táticas de protesto e de argumentos que movimentos anteriores similares tinham já inventado, especialmente o britânico e o norte-americano.” (Apud Alonso, 2010: 2).

Mas, muitos recursos desse repertório não podiam ser simplesmente transpostos de um contexto a outro, ou seja, deveriam passar por processos de adaptação e reinvenção para se adaptar a uma tradição local distinta. É importante atentar para o fato de que os movimentos abolicionistas britânicos e norte-americanos se constituíram no interior de tradições protestantes locais, “tanto em termos de legitimação (Davis, 1966; 1984) quanto de organização (Stomatov, 2010), o brasileiro surgiu num país no qual o catolicismo era a religião de Estado, o que enganchou a Igreja nas engrenagens escravistas” (Apud Alonso, 2010: 2). Essa diferença empurrou os abolicionistas brasileiros para a propaganda secular. Assim, ao incorporar a fórmula anglo-americana de mobilização popular, os brasileiros a adaptaram e inventaram novas formas que fossem, mais compatíveis com tradição política local e com as oportunidades políticas que experimentaram. Além disso, o abolicionismo brasileiro bebeu na tradição romântica¹⁴ local, que elevava o índio a símbolo da nacionalidade. Isso se expressa no uso recorrente da ópera O Guarani, de Carlos Gomes, o maestro abolicionista. Quanto a isso podemos inferir da correspondência de Mario de Andrade que, mesmo ao depreciar C. Gomes, o maestro seria um autor de “operetas” popular o suficiente para garantir subsídios governamentais segundo o critério da popularidade considerada para o recebimento desses subsídios.

¹⁴ “O que é romantismo? Enigma aparentemente indecifrável, o fato romântico parece desafiar a análise, não só porque sua diversidade superabundante resiste às tentativas de redução a um denominador comum, mas também e sobretudo por seu caráter contraditório, sua natureza de *coincidentia oppositorum*: simultânea (ou alternadamente) revolucionário e contra-revolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista, revoltado e melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual”. In: Lowy, Michael; Sayre, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 9.

Bibliografia

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco: Lapa, 1996.

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. “A teatralização da Política: a propaganda abolicionista”. In: *Seminário temático sociologia, história e política*. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, USP, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1975.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1980.

_____. *Música e jornalismo: diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.

BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BASTOS, Elide Rugai. “Pensamento social da escola sociológica paulista” In: MICELI, Sérgio (Org.). *O que ler na ciência Social brasileira (1870-2002)*. São Paulo: Anpocs; Sumaré; Capes, 2002.

BASTOS; BOTELHO. “Horizontes das ciências sociais: pensamento social brasileiro”. In: MARTINS, Carlos Benedito; MARTINS, Heloisa Helena T. de Souza. *Horizontes das ciências sociais no Brasil: sociologia*. São Paulo: ANPOCS, 2010.

Boletim: Centro de Memória da UNICAMP. Vol. 7, nº 13, jan/jun, 1995.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Esse enigma chamado Brasil: apresentação”. In: BOTELHO; SCHWARCZ (Orgs.), *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRANDÃO, Gildo Marçal. Ideias e argumentos para o estudo da história das ideias. In: MARTINS, Carlos Benedito; LESSA, Renato. *Horizontes das ciências sociais no Brasil: ciência política*. São Paulo: ANPOCS, 2010.

COELHO, Geraldo Mártires. *O gênio da floresta: O Guarany e a ópera de Lisboa*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ELIAS, Norbert. *Mozart: a sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém: SECULT, 1996.

IANNI, Octavio. “Ciência e consciência social”. In IANNI, O. *Sociologia da sociologia latino-americana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

IGLESIAS, Francisco. *Joaquim Nabuco: Um estadista do Império*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 09 de maio de 1998.

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P. “Intelectuais brasileiros nos oitocentos: a constituição de uma ‘família’ sob a proteção do poder imperial (1821-1838)”. In: PRADO, Maria Emília (Org.). *O Estado como vocação: ideias e práticas políticas no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Access, 1999.

PARAVICINI, Rodolfo; TAUNAY, Alfredo. *Lo Schiavo: Dramma Lírico in Quattro atti*. Editori-Stampatori, s/d.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCH, 1995.

SALLES, Vicente. “Carlos Gomes na Itália: pesquisa de Gaspare Nello Vetro” In: *A Província do Pará*. Belém, 11 fev. 1996.

SCANDAROLLI, Denise. Projeto Lo Schiavo: as intermitências da criação. **Revista Música**. v. 13, n. 1, 2012. p. 155-186.

SEYFERTH, Giralda. “Colonização, imigração e a questão racial no Brasil”. In: **Revista USP**, São Paulo, nº 53, p. 117-149, março/maio 2002.

SMITH, Antony D. O nacionalismo e os historiadores. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p. 201.

TAUNAY, Visconde de. *Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

TAUNAY, Affonso d’Escragnolle. “Algumas cartas de Carlos Gomes ao Visconde de Taunay”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typ. do “Jornal do Commercio”, de Rodriguez & Cia, 1910/11.

VETRO, Gaspare Nello. *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani raccolti e commentati*. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1982.

HERMES, Pio Vieira *O romance de Carlos Gomes*. L. G. Miranda Editora, 1936.