



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

O nacional orquestrado: imagens de Carlos Gomes

Fanny Lopes, Universidade Estadual de Campinas
<https://orcid.org/0000-0002-5086-2384>
lopes.fanny@gmail.com

Resumo

A morte agonizante e pública do compositor Antonio Carlos Gomes, em 1896, abriu caminho para a consolidação de sua imagem como emblema nacional ao longo da Primeira República. Este texto tem como objetivo analisar a constituição de uma iconografia gomesiana no período, refletindo sobre os mecanismos culturais e os sentidos que atravessam as principais representações do compositor, as múltiplas funções e agenciamentos destas obras, bem como incongruências e ruídos latentes aos discursos por elas estabelecidos.

Palavras-chave: Carlos Gomes. Primeira República. Iconografia política brasileira. Monumentos públicos escultóricos. Pintura histórica.

Abstract

The agonizing and public death of the composer Antonio Carlos Gomes, in 1896, paved the way for the establishment of his image as a national emblem throughout the First Republic (1889-1930). This text aims to analyze the constitution of a Gomesian iconography in the period, reflecting on the cultural mechanisms and meanings that cross the composer's representations, the multiple functions and assemblages assumed by these works, as well as the incongruities and dissonances.

Keywords: Carlos Gomes. First Brazilian Republic. Political iconography. Public monuments. Historical painting.

Propõe-se, neste trabalho, um breve exame acerca da formação de uma *iconografia gomesiana* no contexto da Primeira República no Brasil¹. Em 1896, a morte agonizante e pública do maestro campineiro Antônio Carlos Gomes, abriu caminho para uma série de reelaborações de sua figura como emblema da nação. Da alegórica cena de seu leito de morte, rodeado por retratos de membros da elite republicana do Pará, ao destaque ocupado no pano de fundo apoteótico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, passando pelos monumentos escultóricos criados em Campinas e em São Paulo em sua homenagem, trata-se um conjunto de obras expressivo e multiforme, cuja análise potencializa questões relacionadas a formatação de uma iconografia política nacional. Criadas em diferentes contextos, estas obras foram concebidas, não obstante, a partir de crenças compartilhadas no ideário nacional e em noções de civilização e progresso. Transmutado em herói, o compositor foi celebrado como “um arquétipo de valores e aspirações coletivos”² num período em que o novo regime carecia de ícones próprios.

O trecho que lemos a seguir, retirado de uma crítica de João do Rio publicada na revista *Kosmos* em 1904, dá o tom da questão:

O *Guarany* é uma opera predestinada. Só por si fez a reputação do Brasil musical, só por si deu a conhecer a muita gente a existencia de uma terra chamada Brasil. Talvez Carlos Gomes tenha na sua obra copiosa e inspirada paginas mais trabalhadas que a protofonia do *Guarany* porém, quasi o nosso hymno, faz o que até hoje nem os diplomatas fazem nem o governo quer fazer — a propaganda do Brasil civilisado, culto e artista³.

Referindo-se a Carlos Gomes e, em particular, a *O Guarany*, o escritor comentava, poucos anos após a morte do maestro, que a protofonia de abertura da ópera era por assim dizer “quase o nosso hino”. Aliás, uma rápida pesquisa aos jornais de época permite constatar a enorme frequência com que a peça de Gomes era executada em cerimoniais públicos de todo tipo. O crítico exaltava Gomes, especialmente por ter feito a mais contundente propaganda de um Brasil civilizado, culto e artístico que jamais haveríamos experimentado. Vencer no Teatro Scala, em Milão, era façanha inolvidável que por si só justificava a honrosa posição de Gomes no panteão cívico nacional.

Na cultura oitocentista, a popularidade desfrutada pelos compositores viu crescer um movimento no qual agendas políticas diversas apropriaram-se/apoiaram-se na idolatria dirigida a estas figuras, bem como no próprio culto a cultura, entendida como veículo fundamental para o progresso.

¹ As questões que motivaram este texto são parte de pesquisas para o doutorado, em andamento, acerca da produção de monumentos públicos no contexto da Primeira República, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Coli na Universidade Estadual de Campinas (bolsista CNPq).

² CARVALHO, J. M. de. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.15.

³ João do Rio. *O mez no theatro*. *Kosmos*, Rio de Janeiro, n. 9, set. 1904, n.p.

Talvez os casos mais emblemáticos – amplamente ancorados por uma cultura visual – sejam de os Verdi e Wagner, no contexto, respectivamente, do nacionalismo político italiano e germânico, mas Gomes fez a vez de ícone cultural no Brasil. Se hoje a ópera e a música erudita ocupam um papel muito mais restrito no âmbito cultural, parece-nos revelador, no entanto, que os segundos iniciais da abertura de *O Guarany* ecoem ainda no imaginário social dos brasileiros, lembrada não como parte da ópera de Carlos Gomes, mas por sua bem-sucedida e longa instrumentalização pelo Estado através, neste caso, do programa de rádio *Voz do Brasil*.

No entanto, é oportuno lembrar que as relações entre Carlos Gomes e a sociedade republicana nos anos que antecederam a morte do maestro foram marcadamente tensas e contraditórias. Com a proclamação, ainda em 1889, o campineiro foi convidado a compor o que se planejava ser o novo Hino Nacional do país, e recusou⁴. O convite era indubitavelmente uma prova de fogo para atestar a lealdade do famoso músico ao regime. Não existe consenso na historiografia para o quanto as dificuldades vividas pelo compositor em seus anos finais podem ser atribuídas ao conflito político com o regime republicano⁵, mas é certo que Gomes enfrentou algumas vexações públicas e dificuldades para conseguir uma colocação de trabalho entre Rio de Janeiro e São Paulo⁶, o que por fim o impeliu a aceitar a proposta para dirigir um conservatório a ser fundado em Belém do Pará.

O historiador da arte Carlos Lima Júnior interroga em sua tese as contradições do convívio de símbolos do Império na formação de uma nova visualidade da República, ressaltando que mesmo figuras como Deodoro da Fonseca, o fundador do regime, mantinham uma imagem ambigualmente conectada ao Império⁷. No caso de artistas como Carlos Gomes, mas bem poderíamos agora estar falando de Pedro Américo ou Victor Meirelles, a forte conexão com o mecenato imperial punha em xeque suas posições face ao novo governo.

⁴ VIRMOND; MARIN; TOLEDO. Destruindo o mito e construindo o homem: revendo Antônio Carlos Gomes. *Ictus*, vol. 9, n.1 (2008), p.63.

⁵ A historiadora Denise Scandarolli procura redimensionar a ideia de uma perseguição política e queda de popularidade de Gomes com o advento da República, expondo a boa recepção de suas últimas óperas no Brasil e o prestígio com que o músico era frequentemente referido na imprensa, a despeito do que afirmaram frequentemente os biógrafos do compositor. Sobretudo Scandarolli assinala que as críticas negativas recebidas por Gomes foram em grande medida pautadas por problemas estéticos que antecederam o período republicano. Não obstante, o principal embate estético, envolvendo a renovação musical a partir de um modelo wagneriano revestiu-se de dimensões políticas patentes. Como esclarece a musicóloga Lenita Nogueira, republicanos de primeira hora ligados ao Conservatório do Rio de Janeiro, como o compositor Leopoldo Miguez, acreditavam “que a obra de Richard Wagner apontava para o futuro”, enquanto Gomes e sua obra corresponderiam a um modelo retrógrado, perdido no passado imperial. SCANDAROLLI, Denise. Ópera e representação histórica na obra de Carlos Gomes. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, p. 227. NOGUEIRA, Lenita W. M. Música e política: o caso de Carlos Gomes. ANPPOM, 15º Congresso 2005, p. 245-246.

⁶ NOGUEIRA, L. op.cit., p. 245.

⁷ Ver: LIMA JR, Carlos Rogerio. *Marianne à Brasileira: imagens republicanas e os dilemas do passado imperial*. Tese (doutorado em Estética e História da Arte) - Universidade Estadual de São Paulo/USP, 2020.

Contudo, se em vida Gomes havia se tornado uma presença incômoda nos círculos da política cultural do novo regime, com a sua morte, o seu corpo e sua imagem foram rapidamente reclamados pelas mais diversas instâncias do poder.

As reconfigurações sociopolíticas do país com o federalismo impactaram o sistema artístico de diversos modos. Intensificava-se a importância de iconografias locais⁸ e multiplicavam-se os núcleos promotores de arte. A própria presença de Carlos Gomes em Belém do Pará, onde viria a falecer, é um sintoma deste cenário. Também no âmbito regional surgiram as primeiras obras de caráter monumental em homenagem ao compositor.



Figura 1. Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi. *Últimos dias de Carlos Gomes*, 1899, óleo sobre tela, 224 cm x 484cm, Museu de Arte de Belém, Belém/PA.

A pintura histórica *Os últimos dias de Carlos Gomes* é, neste sentido, exemplar (figura 1). A obra foi executada em Roma pelos pintores italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, figuras bastante atuantes nas encomendas oficiais em Belém e Manaus da emergente elite da borracha⁹. O quadro é povoado por uma dezena de retratos de figuras vestidas formalmente, entre casacas, fardas ou ainda a batina do bispo do Pará. Apenas Carlos Gomes, ao

⁸ CHRISTO, Maraliz. A Pintura de História no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *ARBOR*, 185 (740), p. 1160.

⁹ Sobre a pintura e a atuação de De Angelis e Capranesi no país, ver: FIGUEIREDO, Aldrin M. de. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). *Antíteses*, v. 7, 2014, p.20-42. OLIVEIRA, Emerson. Últimos dias de Carlos Gomes: do mito “gomesiano” ao “nascimento” de um acervo. *Revista CPC*, São Paulo, n. 4, maio/out. 2007, p. 87-113.

centro, veste pijamas brancos. O contraste evidencia os sentidos da cena, a visita ao maestro moribundo por cidadãos ilustres da república paraense. Uma narrativa melodramática se desdobra, silenciosamente, a partir dos objetos. No primeiro plano, um piano, uma partitura entreaberta, uma cadeira vazia. Ao fundo, paralelamente, entrevemos a cama do maestro, prenúncio de seu leito de morte. Posicionado entre estes objetos, Gomes é representado sentado sobre uma *chaise*, apoiando-se num travesseiro, com uma manta repousando em seu colo. É uma imagem dignificada, mas frágil, enfatizando-se, deste modo, o zelo despendido por estes homens ao assistir o herói pátrio em seus momentos finais.

A cena inverossímil, o realismo fotográfico dos retratos, a austeridade das poses e o espaço superpovoado causam um estranhamento imediato: são indisfarçadas evidências das ambições hiperbólicas da obra, que, em certa medida, constrangem o espectador. Um poemeto satírico intitulado *Coisas do político christão*, publicado na ocasião da inauguração da pintura, ironizava a presença na representação da figura do bispo que estivera fora do Estado durante toda a convalescência de Gomes:

Fui também ver o portentoso quadro,
Sublime e rica tela primorosa,
Do De Angelis trabalho grandioso,
De pintura, bela obra magestosa!

Dizem que foi o todo idealizado,
Por uma meditada convenção,
Afim de que mostrasse ser trabalho
Do partido político christão.

Razão porque aparece bem patente,
A figura do chefe do bispado,
Que n'essa ocasião, diz a verdade,
Encontrava-se fora deste Estado!

E, assim a rica, sublimada télia,
Que traduz do Mestre o ultimo momento,
Deixa de ser uma verdade historica.
O terrivel, maldito engrossamento!¹⁰

A crítica seguramente não ignorava o caráter fundamentalmente alegórico da composição, mas ao apontar o esforço de se inserir o bispo na cena, criticava-se não somente um falseamento histórico, mas sobretudo como este gesto explicitava as relações de poder que motivaram a obra.

É oportuno interrogar os sentidos que transpassam esta pintura, que, ao primeiro olhar, parece tão episódica e circunscrita a esfera local. Os eventos são

¹⁰ Bandolim. *Coisas do político christão*. Republica, Belém do Pará, n. 170, 19 set. 1899, p. 1.

bem conhecidos, Carlos Gomes foi contratado para dirigir o conservatório que se estava criando em Belém a convite de Lauro Sodré, então governador do estado do Pará – que vemos no sentado ao lado de Gomes no retrato¹¹. Antes mesmo de desembarcar no Brasil, recebeu o diagnóstico funesto e sua condição de saúde agravou-se rapidamente. A partir disso, as notícias de seu prolongado padecimento passaram a circular pelo país. Nos periódicos esses últimos dias do maestro foram acompanhados com apreensão pela população de todos os estados. Além disso, a pauta com frequência foi politizada e assumiu ares exaltados e de mau gosto, questionando-se a capacidade de do Estado do Pará para oferecer os melhores tratamentos ao compositor, especulando-se sobre sua remoção para o Rio de Janeiro ou São Paulo¹².

Quando Gomes faleceu, imediatamente anunciou-se em Belém a intenção de se erigir um monumento em sua memória¹³. A opção não por uma estátua pública, mas por uma pintura histórica destinada a intendência municipal, potencializou as possibilidades de transformar a homenagem numa verdadeira alegoria da elite republicana paraense, que agenciava, portanto, os meses de exposição desfrutados pelo estado e afirmação do zelo despendido pelos paraense ao assistir o compositor em seus momentos finais – que se contrapunha, nas entrelinhas, ao descaso ou desprezo das sociedade sudestina que havia desterrado o músico.

Por fim, como foi idealizado, o quadro apontava/reconhecia o forte imaginário social constituído entorno dos ritos funerários do compositor¹⁴. De fato, as representações fúnebres de Carlos Gomes compõem um conjunto profuso e significativo de imagens: a máscara mortuária, o registro do leito de morte, litografias celebratórias publicadas nos periódicos de época, as fotografias dos cortejos fúnebres posteriormente transformados em cartões postais, obras efêmeras produzidas para as exéquias, culminando nos diferentes projetos para um monumento tumular¹⁵. Ao lado de odes, hinos, crônicas e toda a sorte de homenagens, consumava-se a representação de uma piedosa admiração ao compositor.

A sociedade paulistana reclamou o direito de sepultar o compositor em sua cidade natal. Este fato teve ainda consequências importantes para a consolidação da imagem de Gomes como ícone cívico, pois prolongou suas exéquias espacial e temporalmente. O périplo do corpo do maestro incluiu cerimônias litúrgicas e

¹¹ FIGUEIREDO, A. op.cit., p. 30-31

¹² Sabe-se que um médico foi enviado com financiamento do estado de São Paulo para acompanhar o tratamento do compositor. Além disso, os detalhes sobre os procedimentos foram discutidos na imprensa. Numa carta publicada no jornal *O Paiz* de 21 de julho de 1896, lê-se: “Exmos. Srs. Redactores, termino estas linhas continuando a dizer que o ilustre enfermo Carlos Gomes, se vem ao Rio de Janeiro tratar-se pelo meu systema de tratamento, ainda se pode curar radicalmente (...)”. Dr. Nicolas Rossas Torres. *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 04310, 21 jul. 1896, p. 3.

¹³ Pará. *O Commercio de São Paulo*, São Paulo, n. 1113, 13 nov. 1896, p. 1.

¹⁴ O artigo de Emerson Oliveira examina mais detidamente os significados da representação da “bela morte” de Gomes dentro de uma narrativa civil edificante. OLIVEIRA, E. op.cit.

¹⁵ Uma coleção bastante expressiva destas representações pode ser consultada no Museu Carlos Gomes, parte do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

cortejos realizados em Belém, Rio de Janeiro, Santos, antes do corpo seguir em cortejo para Campinas.

Apenas em 1905, após uma tortuosa gestação que não nos caberá aprofundar neste texto, foi inaugurado em Campinas o *Monumento túmulo a Carlos Gomes*, obra do escultor Rodolfo Bernardelli¹⁶ (figura 2). Entre outros aspectos, a comissão enfrentou dificuldades para financiar o projeto e foi forçada a simplificar os seus planos. Na ocasião da inauguração, a obra foi descrita como bela e digna, embora – à revelia dos esforços e da qualidade do escultor – tacanha, simplória¹⁷. Nas entrelinhas criticava-se assim a falta de apoio, ou de entusiasmo, de setores da oligarquia republicana campineira ao projeto.



Figura 2. Rodolfo Bernardelli. *Monumento túmulo a Carlos Gomes*, 1905. Bronze e granito, Praça Bento Quirino, Campinas/SP. Fonte: Acervo CCLA/Campinas.

Escolheu-se inserir o *Monumento túmulo de Carlos Gomes* numa praça recém-criada com a demolição do antigo Paço Municipal e Cadeia pública, terreno considerado o marco zero da cidade. A obra é composta por duas figuras principais: o retrato de Gomes como maestro, posicionado sob um pedestal de base quadrangular em granito e uma alegoria denominada Campinas. Esta figura tem

¹⁶ O processo de elaboração do monumento foi abordado nos trabalhos de: DIAS, Mariza G. Monumento tumular do maestro Carlos Gomes na cidade de Campinas. *Anais do Seminário EBA 180 anos*, Rio de Janeiro, 1996, p. 254-272. SILVA, Maria do Carmo C. da. Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República. Tese (doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

¹⁷ Note-se, a exemplo disto, o comentário desfavorável de por Sílio Boccanera Junior ao mencionar o monumento numa das biografias mais referenciada de Gomes, publicada ainda em 1904: “A princípio Bernardelli (...) imaginou um a obra de grandes dimensões e de mais alta concepção; mas os recursos da comissão popular deram apenas para o que passamos a transcrever ...”. BOCCANERA JR., Sílio. *A Bahia a Carlos Gomes (1879-1896)*. Bahia: Typ. Bahiana, p. 80-81.

uma evolução particularmente interessante no projeto. Nas diferentes maquetes e esboços para a obra, a figura alegórica em *pendant* ao compositor transitou entre representações da Glória, da Inspiração, da História e, por fim, a solução que de fato agradaria a comissão, uma personificação da própria cidade. Criou-se uma figura bastante hierática, que apoia uma das mãos a um cetro e, com a outra, ergue ramos de louro em homenagem ao compositor. Um vestido de mangas bufantes remetia a moda corrente na virada do século, contudo idealizado a partir de um inverossímil tecido leve e drapeado, cuja referência parece classicizante. Este vestido é preso por um cinturão sobre o qual vê-se a fênix, símbolo presente no brasão da cidade. Ainda decompondo o brasão, Bernardelli atribuiu a figura uma coroa mural e inseriu em seu manto estampas mimetizando ramos de café.

De certo modo podemos justapor estes elementos bairristas do processo de criação e concepção do monumento, ou seja, a subscrição restrita aos campineiros, a localização escolhida, e a invenção de uma alegoria a Campinas, aquela galeria de retratos da pintura implantada no Salão do Conselho Municipal no Palácio da Independência em Belém do Pará.

Já no eixo central do poder político da Primeira República, ao que se entende, a capital federal e a capital paulistana, as propostas de um monumento a Gomes não vingaram de imediato. Havia contudo um terreno em que a proliferação de representações do maestro era tão-somente natural: os teatros. Fachadas e interiores de diversos teatros no Brasil possuem retratos de Carlos Gomes e/ou representações de cenas de suas óperas nos seus programas decorativos, isto, naturalmente, mesmo antes de seu falecimento.

E mesmo assim, cabe notar, que no Teatro Municipal de São Paulo, em construção nos anos de 1900, as homenagens ao compositor são surpreendentemente discretas. Destaca-se em particular o seu retrato em um alto-relevo no formato de um medalhão posicionado no alto do proscênio. Já no caso do Teatro Municipal carioca o projeto do pintor Eliseu Visconti para o Pano de Boca do palco contemplou o compositor de maneira sublime. Respondendo a um tema imposto pelos comitentes¹⁸, Visconti criou uma cena apoteótica denominada *A Influência das Artes sobre a Civilização* (figura 3). O painel foi desenvolvido entre 1905 e 1909, coincidindo, portanto, sua concepção com o ano da inauguração do monumento de Bernardelli em Campinas. Enquanto as duas obras até o momento analisadas configuram expressões locais, regionais, o Pano de Boca compõe um discurso muito mais audacioso que articula o nacional a valores pretensamente universais, alinhando a cultura no Brasil aos seus referenciais univocamente eurocêntricos.

¹⁸ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Les Artistes Bresiliens et "Les Prix de voyage en Europe" A la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944). Tese (Doutorado) - U. F. R. d'Histoire de l'Art et Arqueologie, Pantheon Sorbonne, Université Paris I, Paris, 1999, p. 236.



Figura 3. Eliseu Visconti. *A Influência das Artes sobre a Civilização*, 1906-1908. Pano de Boca para o palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: Projeto Eliseu Viscoti.

Em meio a dezenas de retratos de homens da cultura nacional e mundial (sem surpresas, as figuras femininas aparecem apenas nos papéis de alegorias e de “figurantes”), Carlos Gomes triunfa em destaque, representando o ponto mais alto da expressão artística nacional. Vemos o compositor venerado, carregado num andor por figuras que representam os heróis de suas óperas. O seu rosto, em perfil, é emoldurado por duas bandeiras nacionais que flamejam sobrepostas. Beethoven que é carregado a sua frente, reclina o corpo para observar o cortejo de Gomes – evocando a fraternidade e continuidade de um no outro e afirmando o lugar do compositor brasileiro neste panteão dos maiores da história da música.

A gigantesca pintura faz alusões as representações tradicionais de cortejos triunfais de inspiração romana, e, em particular, ao desenvolvimento deste tema em pinturas decorativas da Europa Moderna¹⁹. A composição de Visconti evoca as experiências contemporâneas das multidões urbanas. Diante da enorme pintura temos a impressão de presenciar uma festa popular – algo carnavalesca, o que não

¹⁹ Idem, p. 236.

escapou aos críticos da época. A evocação visual deste coletivo massificado, reforçada pela inserção de figuras populares, custou a obra uma recepção conturbada, com críticas de teor inequivocamente político e racial²⁰. A presença, por sinal muito discreta, de figuras negras, posicionadas ao fim do cortejo, foi bastante questionada por supostamente ferir a imagem do Brasil. Criticou-se frequentemente o “bizarro consórcio de símbolos e reminiscências históricas”²¹ e pela proeminência das figuras do Império (compreensível, tendo em vista que a composição foi imaginada como uma cena nos Campos Elísios e, deste modo, circunscrita ao culto aos mortos). Embora estas polêmicas tenham pouco resvalado na posição ocupada em cena por Gomes, uma crítica publicada na coluna *Artes e Artistas* do jornal *O Paiz*, tocava bem na ferida:

(...) há [na obra] um erro e uma injustiça, quando afirma que Carlos Gomes é o maior músico que o Brasil possuiu dentro de sua época de formação nacional.

Carlos Gomes foi, é certo, o único brasileiro aplaudido em teatros estrangeiros, mas como músico não pode ser classificado acima de Leopoldo Miguez (...).²²

A menção a rivalidade com Leopoldo Miguez representa uma dissonância significativa na recepção da obra para a questão que se propõe neste texto, pois este foi o músico que disse sim ao pedido negado por Gomes para a composição de um novo Hino (pouco mais tarde convertido no *Hino a Proclamação da República*). Miguez assumiu ainda a direção do Instituto Nacional de Música, posição que Carlos Gomes, sabia-se bem, almejava. Eliseu Visconti produziu uma das mais contundentes homenagens a Carlos Gomes da Primeira República, mas fica bastante evidente pelos debates que envolveram a obra como a arena cultural da capital era particularmente desafiadora.

Uma homenagem a Carlos Gomes estava aprovada na Câmara Municipal da cidade de São Paulo desde 1909, mas a empreitada contava com recursos escassos e pouca movimentação pelos membros de sua comissão até às vésperas do centenário de Independência do Brasil, quando membros da colônia italiana assumiram a iniciativa, dispensando inclusive o uso dos fundos preexistentes para criar uma subscrição na qual unicamente contribuíram italianos e seus descendentes²³.

Foi escolhido o escultor genovês Luigi Brizzolara, que angariou encomendas importantes em sua passagem por São Paulo, após se destacar no concurso para o *Monumento à Independência do Brasil* em 1920. O *Monumento a Carlos Gomes* (figura 4 e 5) seria posicionado na praça lateral ao Teatro Municipal de São Paulo, no

²⁰ SERAPHIM, Miriam N. Os percalços e a polêmica do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Anais do 36º CBHA, Campinas, 2016, pp. 426-440.

²¹ *O Paiz*, 13 jul. 1909, p. 4. Citado por: SERAPHIM, op.cit., p. 439.

²² *O Paiz* (*Artes e Artistas*), n. 08735, 2 set. 1908, p. 21.

²³ LOPES, Fanny. *Cenografia e Paisagem Urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012, p. 68-69.

Parque do Anhangabaú, o grande cartão postal da cidade naqueles anos. O artista concebeu um conjunto monumental de doze estátuas, distribuídas em três diferentes planos no terreno. No conjunto, o retrato do compositor é ladeado por representação da *Música* e da *Poesia*, enquanto nos planos inferiores distribuem-se estátuas personificando as principais óperas do compositor, bem como duas alegorias a *Monarquia Italiana* e a *República Brasileira*. Todas estas organizavam-se em torno de uma fonte monumental na qual vemos ainda uma representação da *Glória* galopando três cavalados alados que simbolizam a *Travessia do Atlântico por Gomes*.



Figura 4. Luigi Brizzolara. Glória a Travessia do Atlântico, Monumento a Carlos Gomes, 1920-1922. Bronze. Praça Ramos de Azevedo, São Paulo. Fonte: Acervo da família Graffigna-Brizzolara.

Assim como observou-se com a criação da Campinas de Bernardelli, as alegorias possuíam um papel vital para os monumentos escultóricos na tradição oitocentista, provendo a partir de signos reconhecíveis os mais variados discursos. O conjunto de Brizzolara apresenta uma narrativa eloquente que põe em evidência o próprio ato da travessia e o estreitamento das relações entre a Itália e o Brasil na contemporaneidade. É um elogio retórico as relações fraternais estabelecidas a partir do triunfo dos filhos pátrios em terras estrangeiras, a exemplo de Carlos Gomes, mas também de Brizzolara, e principalmente em consonância com a

narrativa almejada pelos membros da colônia italiana, que ansiavam por sua consolidação nos espaços sociopolíticos brasileiros.



Figura 5. Cartão postal: Vista de conjunto do Monumento a Carlos Gomes, circulado em 1925. Fonte: Sampa Histórica.

Concluindo, sem ignorar a amplitude da cultura visual que se conformou em torno de Carlos Gomes – representado em inúmeros bustos, pinturas, cartões e selos postais, litografias e medalhas, dentre outros – optou-se, neste artigo, pela análise de obras com dimensões e ambições monumentais, dirigidas à discursos político-identitários variados. Dos sentimentos de orgulho bairrista campineiros/paulistanos, à expressão de uma cultura cosmopolita e transnacional, a imagem do artista ao longo da Primeira República mostrou-se suficientemente elástica, conciliadora e comovente, e, deste modo, efetiva para seus usos como parte do culto cívico almejado.

Referências

BOCCANERA JR., S. *A Bahia a Carlos Gomes (1879-1896)*. Bahia: Typ. Bahiana, 1904.

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAVALCANTI, Ana M. T. *Les Artistes Bresiliens et "Les Prix de voyage en Europe" A la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et etude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti*

(1866-1944). Tese (Doutorado) – U. F. R. d’Histoire de l’Art et Archeologie, Pantheon Sorbonne, Université Paris I, Paris, 1999.

CHRISTO, M. A Pintura de História no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *ARBOR*, 185 (740), pp. 1147-1168.

DIAS, Mariza G. Monumento tumular do maestro Carlos Gomes na cidade de Campinas. *Anais do Seminário EBA 180 anos*, Rio de Janeiro, 1996, p. 254-272.

FIGUEIREDO, Aldrin M. de. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). *Antíteses*, v. 7, n.14, 2014, p.20-42.

LIMA JR, Carlos R. *Marianne à Brasileira: imagens republicanas e os dilemas do passado imperial*. Tese (doutorado em Estética e História da Arte) - Universidade Estadual de São Paulo/USP, 2020.

LOPES, F. Dois Monumentos a Carlos Gomes na Primeira República. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 14, , 2019, p. 757–771. DOI: 10.20396/eha.vi14.3416.

LOPES, F. *Cenografia e Paisagem Urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012, p. 68-69.

NOGUEIRA, Lenita. Música e política: o caso de Carlos Gomes. *ANPPOM*, 15º, 2005, p. 243-249.

OLIVEIRA, Emerson. Últimos dias de Carlos Gomes: do mito “gomesiano” ao “nascimento” de um acervo. *Revista CPC*, São Paulo, n. 4, maio/out. 2007, p. 87-113.

SCANDAROLLI, Denise. *Ópera e representação histórica na obra de Carlos Gomes*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008

SERAPHIM, Miriam N. Os percalços e a polêmica do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. *Anais do 36ºCBHA*, Campinas, 2016, p. 426-440.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. *Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República*. Tese (doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

VIRMOND; MARIN; TOLEDO. Destruindo o mito e construindo o homem: revendo Antônio Carlos Gomes. *Revista Ictus*, vol. 9, n.1 (2008), p. 57-72.

Como citar:

LOPES, Fanny. O nacional orquestrado: imagens de Carlos Gomes. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 909-921, 2022 (2021).
ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.073>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>