

O *Progresso* e a produção musical de Carlos Gomes entre 1879 e 1885

Lenita W. M. Nogueira

Resumo: A peça para solistas, coro, orquestra e fanfarra conhecida como “Progresso” foi escrita em 1885 pelo compositor brasileiro Antonio Carlos Gomes (Campinas, SP, 1836-Belém, PA, 1896) para a abertura de uma exposição agro-industrial em sua cidade natal. Tendo concluído recentemente a transcrição musicológica e edição crítica dessa partitura, a autora aborda fatos relativos à vida e à produção musical do compositor entre 1879 e 1885 e analisa a peça em suas peculiaridades.

Palavras-chave: Carlos Gomes. Progresso. Música Brasileira. Ópera.

Abstract: The piece for soloists chorus, orchestra and fanfare known as “Progresso” (Progress) was written in 1885 by the Brazilian composer Antonio Carlos Gomes (Campinas, SP, 1836-Belém, PA, 1896) for the grand opening of an agro-industrial exposition in his hometown. Having recently concluded the musicological transcription and critical edition of this score, the author discusses facts of the life and the composer’s work between 1879 and 1885 and analyzes this piece specifically.

Keywords: Carlos Gomes. Progresso. Brazilian Music. Opera.

Carlos Gomes (Campinas, SP, 1836-Belém, PA, 1896) nunca se conformou com a fria recepção de sua ópera *Maria Tudor* em 1879 no Teatro alla Scala de Milão. Analisando os eventos da época, podemos perceber que essa atitude extrapola a música em si, mas resvala em fatos que ocorriam na Itália na época. Um deles, talvez o mais decisivo, ficou evidenciado pelas críticas da imprensa, que considerava Carlos Gomes um intruso, já que entre 1870 e 1879, sessenta e duas récitas de óperas de sua autoria foram apresentadas naquele teatro. O único compositor a superar esse número foi Giuseppe Verdi, que havia colocado cento e sessenta e seis récitas; o terceiro lugar coube a Gaetano Donizetti, cinqüenta e quatro e o quarto a Vincenzo Bellini, com trinta e seis¹.

O espaço tomado por um estrangeiro (que nem europeu era) num momento em que era grande o sentimento nacionalista na Itália, fez de Gomes uma espécie de usurpador, ocupando o lugar de compositores italianos, conforme indica uma crítica do jornal *Corriere della Sera*², na qual o articulista conclamava que,

pela “honra da música dramática italiana”, compositores como Alberto Giovannini, César Dominiceti e Franco Faccio (hoje praticamente esquecidos) é que deveriam estar ocupando o palco daquele teatro.

Além disso, a estréia de *Maria Tudor* foi conturbada: a *prima donna* havia deixado o elenco na última hora e seus admiradores só esperaram uma falha da substituta para começar uma vaia; atrasos na montagem da cena do segundo ato, que ocorre em um suntuoso jardim, irritou o público; e não podiam faltar rixas entre editores. Para desmerecer o trabalho atacaram o libreto, considerado ofensivo aos italianos, em especial os napolitanos: na história original de Victor Hugo, o favorito de Maria Tudor, Fabiano Fabiani, de caráter duvidoso, era italiano. O próprio Hugo já havia publicado um pedido de desculpas dizendo que não teve qualquer intenção de ofender a nação italiana, que se tratava apenas de teatro, mas o estrago já estava feito.

Musicalmente a obra é bastante inovadora e antecede alguns procedimentos consagrados posteriormente por veristas como Mascagni e Puccini. O musicólogo italiano Marcello Conati, em texto da década de 1970³, aponta que a ópera foi subvalorizada, uma vez que é evidente a perícia técnica revelada pelo compositor ao efetuar uma perfeita união da eficácia dramática com os meios musicais. Já o regente Gino Marinuzzi afirmou em 1933 que a obra:

Não somente é a expressão da grande sensibilidade artística de Carlos Gomes, como também de um conhecimento profundo das exigências teatrais e de um vasto saber musical; é dotada de uma técnica operística tão perfeita, reveladora de uma fecunda e fervorosa genialidade de inspiração, que tem o direito de ser considerada, mesmo hoje, não obstante os anos passados, como uma manifestação de arte superior e imperecível⁴.

Cartas de Gomes atestam que ele considerava *Maria Tudor* seu melhor trabalho e não conseguiu digerir as críticas injustas que recebeu. Começou a sentir-se desconfortável na Itália e cogitou

voltar ao Brasil. Mais tarde desligou-se da Casa Ricordi e tentou sem sucesso editar suas obras por conta própria. Provavelmente o rompimento com as duas principais casas editoras da Itália (anteriormente já havia trocado a Lucca pela Ricordi), que determinavam o gosto do público, tenha contribuído para aumentar o desinteresse pelas obras do compositor naquele país. Análises recentes e isentas da sua obra demonstram que ela apresenta aspectos inovadores em um gênero que já beirava a exaustão, prenunciando o movimento verista que se consolidaria em pouco tempo.

Com o fracasso de *Maria Tudor* e atormentado por problemas pessoais e financeiros, Gomes caiu em uma crise de inspiração que o impediu de concluir um grande trabalho até 1888, quando *Lo Schiavo* estreou no Rio de Janeiro, não sem inúmeros percalços e alguma pressão do Imperador Pedro II. Passaram-se, portanto, aproximadamente onze anos nos quais Gomes, apesar de ter analisado diversos libretos e iniciado alguns trabalhos, não conseguiu produzir uma ópera sequer.

Salvator Rosa (1875) fora um grande sucesso, apesar de ser considerada pelo próprio Gomes como um retrocesso estético. De fato, sua obra anterior, *Fosca* (1873), trazia grandes inovações para o gênero, mas a fria recepção da obra, considerada excessivamente alinhada aos ideais de Richard Wagner (uma afronta para o público italiano do período), o fez retornar ao melodismo de *Il Guarany* (1870). Se foi um passo atrás na questão estética, *Salvator Rosa* foi grande sucesso de público e rendeu muito dinheiro ao compositor que pôde até se dar ao luxo de adquirir uma *villa* paradisíaca em Maggiano di Lecco, próximo à Milão, na região dos Alpes, às margens do lago de Como⁵. Um investimento de tal monta em pouco tempo se mostrou inviável e Gomes acabou por hipotecar a casa, perdendo-a definitivamente pouco tempo depois. Sem recursos, instalou-se em um modesto apartamento em Milão, com janelas para dentro da Galeria Vittorio Emanuele.

Esse era o panorama da sua vida em 1885: debatia-se com a falta de criatividade e dinheiro, havia se divorciado da esposa, através de um custoso processo litigioso, ainda estava emocio-

nalmente abalado com a morte de seu filho Mário de quatro anos em 1879 e, para completar, seu sobrinho Paulino, filho de Sant'Anna Gomes, que morava com ele em Milão, faleceu de tuberculose em fins de 1883, deixando-o arrasado.

Sob o impacto desses acontecimentos recebeu uma carta de sua cidade natal convidando-o para escrever um hino que seria executado na inauguração da 1ª. Exposição Regional de Campinas, município que vivenciava um frenesi de crescimento devido à riqueza proporcionada por extensas plantações de café e desejava, através desse evento, exibir seus progressos no setor agrícola e industrial.

Em carta enviada ao organizador do evento, Torlogo Dauntre, em 24 de março de 1885, Gomes diz estar honrado com o convite para escrever “algumas notas de música” para a inauguração da Exposição e informa que já havia concluído a peça, uma partitura para grande orquestra, coro, banda e fanfarras. A peça havia sido entregue ao editor Ricordi para que dela fosse extraída uma cópia, que seria enviada ao Brasil logo depois do original⁶. Esclarece que havia escrito um Coro Triunfal em forma de hino, dedicado à sua cidade e conclui:

*O Tônico de 1836 já está meio velhote, mas o coração do caipira é sempre moço para amar Campinas e o povo de sua terra natal. (...) Aceite, pois, Campinas, do filho ausente, nessas pobres harmonias, as homenagens e as expressões de vivo e sincero amor.*⁷

Embora tenha intitulado a peça como “Coro Triunfal Ao Povo Campineiro”, ela ficou conhecida como “Progresso”, primeira palavra entoada pelo coro⁸.

Não temos documentação que comprove se, ou quanto, ele teria recebido por esse trabalho, mas sabe-se, através de notícia na imprensa, que houve um concerto organizado pela Sociedade Musical Carlos Gomes em seu benefício no Teatro São Carlos em Campinas no dia 26 de dezembro, que concluiu com “Progresso”.

A primeira audição do hino ocorreu no dia 25 de dezembro de

1885 no palacete onde foi instalada a exposição, localizado no centro de Campinas. A grandiosidade do evento não pôde ficar restrita a esse local e se expandiu para o Largo do Rosário, onde foram montados estandes com as últimas novidades da indústria mecânica e de construção, bem como um coreto, já que a banda de música não poderia faltar em um evento de tal monta. Segundo o Diário de Campinas de 27 de dezembro de 1885 a cerimônia de inauguração foi presidida pelo ministro da Agricultura Conselheiro Antonio da Silva Prado, com a presença do presidente da Província de São Paulo, Alfredo Correia de Oliveira, e membros do Centro de Lavoura e Comércio do Rio de Janeiro.

O “Progresso” foi executado às treze horas sob a regência de Sant’Anna Gomes e segundo convocação publicada na Gazeta de Campinas, a obra teria envolvido cerca de cento e cinqüenta músicos, amadores e profissionais, sem contar a banda de música. Terminados os discursos das autoridades, a peça foi repetida, seguida pelo Hino da Sociedade Artística Beneficente de autoria do músico de São João d’el Rey, Presciliano Silva, que morava em Campinas. Entre as solistas estava a cantora Maria Monteiro, que pouco tempo depois embarcaria para a Itália onde teve meteórica carreira, ceifada pela morte precoce aos 27 anos. Ao se referir à sua obra na carta que enviou ao organizador da exposição, Gomes teve um acesso de modéstia, utilizando a expressão “pobres harmonias”, o que não é o caso. Embora seja uma obra de pequena extensão, 76 compassos, a trama harmônica é bem urdida, equilibrada entre partes instrumentais, solos vocais e divisões do coro que chega a oito vozes; alternâncias entre uníssonos e *tutti* tão um tom grandioso à obra e evitam os excessos comuns ao gênero.

Dividida em duas seções, com repetição da primeira, o “Progresso” apresenta um grande contraste entre as duas seções, a primeira de caráter marcial e grandioso e a segunda, mescla o espírito da música de banda que tanto influenciou Gomes durante sua infância e juventude com procedimentos de música lírica.

Inicia-se na tonalidade brilhante de Sol Maior e durante 26 com-

passos há uma alternância entre fanfarra e instrumentos da orquestra. Já nos primeiros compassos revelam-se as “pobres harmonias”, com escalas ascendentes na fanfarra, com respostas da orquestra:



Figura 1 - Carlos Gomes e o “Progresso!” – Lenita W. M. Nogueira

A introdução, cujo início é vibrante, também apresenta contrastes quando é introduzido pelas cordas um trecho mais melódico:



Figura 2 - Carlos Gomes e o “Progresso!” – Lenita W. M. Nogueira

O tom marcial é retomado com ritmos ascendentes que iniciam nas cordas e seguem num crescendo até à entrada triunfante do “Progresso”:

The image shows a musical score for the piece "Progresso!" by Carlos Gomes. It includes four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor) and a piano accompaniment staff. The vocal parts are marked with dynamics *ff* and *p*. The piano part features a prominent ascending rhythmic pattern in the left hand, marked with *ff* and *p*. The lyrics are: "Pro - gre - so! Pro - gre - so! Se - ja nos - sa di - vi - sal". The score is in 2/4 time and includes performance instructions like "allegro" and "espresso e legato".

Figura 3 - Carlos Gomes e o “Progresso!” – Lenita W. M. Nogueira

Na segunda seção há uma modulação para Dó Maior e o contraste com a altissonante seção anterior é bastante acentuado. Inicia com um solo de três sopranos, cordas e um metalofone, que duplica a melodia:

The image shows a musical score for the second section of "Progresso!". It features a solo for three sopranos and piano accompaniment. The vocal parts are marked with dynamics *p* and *Brilhante*. The piano part features a rhythmic pattern in the left hand, marked with *p*. The lyrics are: "Em - ra no po - ve que sabe os leu - ros da gló - ria co - lha!". The score is in 2/4 time and includes performance instructions like "Brilhante" and "p".

Figura 4 - Carlos Gomes e o “Progresso!” – Lenita W. M. Nogueira

“Progresso” é autógrafo, não existindo semelhanças entre as caligrafias ali existentes com a de Gomes, com a qual tivemos bastante contato durante o processo de restauração da ópera *Joanna de Flandres*.

Na parte da redução para canto e piano encontramos o título “Ao povo Campineiro – Coro triunfal / Expressamente composto para solemnizar a abertura da Exposição Regional de Campinas em 1885 por A. Carlos Gomes”.

A orquestração compreende: piccolo, flauta, oboés I-II, clarinetes I-II, fagotes I-II trompas I-II em Sol, III-IV em Ré, trompete I-II, trombone I-II, bombardino (substituído na restauração por tuba), tímpanos, gran cassa, sistro (substituído por bells), violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo. Foi encontrada ainda uma parte de “tromba”, mas como se tratava de dobramento, foi feita a opção de não utilizá-la.

A fanfarra utiliza três trompetes e três trombones e sua presença é indispensável, uma vez que, além de sua importância na introdução, ela funciona como chamada em vários momentos da peça, enriquecendo sobremaneira o conjunto orquestral. Partes de banda não foram trabalhadas nessa restauração, mas de qualquer forma, ela realiza dobramentos das partes orquestrais, que por si só já produzem grande massa sonora.

A letra foi extraída do livro “Alcyones”, escrito por Carlos Ferreira, jornalista e proprietário da Gazeta de Campinas. Como o poema original era bastante extenso⁹, Gomes realizou adaptações utilizando apenas as seguintes frases:

Progresso! Progresso!
Seja a nossa divisa.
Porvir!
Das indústrias no enorme congresso,
Precisamos galhardos agir.
Progresso! Progresso!
Honra ao povo que sabe os louros da glória colher!
E co’a alma de luzes sedenta, a luz do trabalho vai colher!
Vamos todos com frente incendiada,
Honra e fama conquistar!
Progresso! Progresso!

Após essa obra Carlos Gomes ainda levaria à cena as óperas *Lo Schiavo* (Rio de Janeiro, 1888), *Condor* (Teatro alla Scala de Milão, 1891) e o poema vocal-sinfônico *Colombo* (Rio de Janeiro, 1892). Morreu sem posses em Belém do Pará, onde foi diretor do Conservatório de Música, em setembro de 1896.

Referências bibliográficas

- BOCCANERA JR., Sílio. *Um artista brasileiro*. Bahia: Typographia Bahiana, 1913.
GÓES, Marcus. *A força indômita*. Belém do Pará: Secult, 1996.
NOGUEIRA, Lenita W. M. *Música em Campinas nos últimos anos do império*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1936. Edição comemorativa aos 100 anos de nascimento de Carlos Gomes.
VETRO, Gaspare Nello (org.). *Antonio Carlos Gomes*. Carteggi italiani raccolti e commentati. Milão: Nuove Edizioni, s.d.

Notas:

- ¹ Góes, 1996, p. 293
- ² id., ib.
- ³ Vetro, p. 68.
- ⁴ Vetro, s.d., p. 67.
- ⁵ Essa casa, que chamou de *Villa Brasilia*, ainda existe e é sede de uma escola de música mantida pela municipalidade de Lecco.
- ⁶ Provavelmente partes de coro impressas que existem no Museu Carlos Gomes fazem parte desse lote; partes orquestrais impressas não foram localizadas.
- ⁷ Bocanera, 1913, p. 118-9. Tônico era o apelido de Gomes na infância.
- ⁸ Em 1994 essa peça foi oficializada como Hino da Cidade de Campinas.
- ⁹ Publicado na Gazeta de Campinas no dia 25 de dezembro de 1885.

Lenita W. M. Nogueira - Doutora em Ciências Sociais (UNICAMP) e docente do Departamento de Música do IA/UNICAMP. Pesquisadora da FAPESP e curadora do Museu Carlos Gomes, Campinas. Publicou *Maneco Músico, Pai e Mestre de Carlos Gomes* (Arte & Ciência); *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais* (Arte & Ciência); *Música em Campinas nos últimos anos do império* (Ed. Unicamp) e *Nhô Tônico e o Burrico de Pau* (CD Rom. Secretaria Municipal de Cultura). e-mail: lew@unicamp.br