

9. A MONARQUIA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX: SINGULARIDADES DE SUA VIDA MUSICAL NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO

LUTERO RODRIGUES

Universidade Estadual Paulista, São Paulo

Resumo: O Brasil passou a ter suas primeiras instituições musicais não eclesiásticas, somente após a vinda da família real portuguesa, em 1808. Única monarquia nas Américas, tal regime de governo proporcionou o surgimento de instituições musicais relativamente estáveis que estudámos rapidamente, em contraponto à trajetória do mais bem sucedido produto das mesmas instituições: o compositor de óperas Antônio Carlos Gomes (1836-1896). No entanto, o governo monárquico produziu o isolamento político e cultural do país no contexto latino-americano, todo ele republicano, isolamento motivado ainda mais por ser o Brasil o único país de língua portuguesa em território americano. O sucesso que Carlos Gomes obteve na Itália, porém, veio a tornar suas óperas, em especial *Il Guarany*, um produto que as empresas italianas itinerantes de ópera passaram a oferecer em terras americanas durante mais de uma década. Tal fluxo teria gerado possíveis influências que procuramos identificar, tanto no Brasil quanto em países latino-americanos. Quando a monarquia brasileira chegou ao fim, Carlos Gomes viveu seus momentos mais difíceis, coincidindo também com seus últimos anos de vida. Ao concluir, realizámos uma breve reflexão sobre a realidade dos compositores latino-americanos que se dedicaram a compor óperas naquele período histórico.

Palavras-chave: monarquia brasileira, A. Carlos Gomes, ópera no Brasil, ópera na América Latina.

THE 19TH-CENTURY BRAZILIAN MONARCHY: SINGULARITIES OF ITS MUSICAL LIFE IN THE LATIN AMERICAN CONTEXT

Abstract: *Brazil began to have its first non-ecclesiastical musical institutions only after the arrival of the Portuguese royal family in 1808. Being the only monarchy in the Americas, it contributed to the emergence of relatively stable musical institutions that soon became object of study, in contrast to the trajectory of the most successful product of the same institutions: the opera composer Antonio Carlos Gomes (1836-1896). However, the monarchical government promoted the political and cultural isolation of the country in the Latin American context, which was entirely republican-an isolation further motivated by the fact that Brazil is the only Portuguese-speaking country in the American territory. The success that Carlos Gomes had in Italy, however, came to make his operas, especially *Il Guarany*, a product that itinerant Italian opera companies began to offer in American lands for more than a decade. Such a flow would have generated possible influences that we seek to identify, both in Brazil and in Latin American countries. When the Brazilian monarchy came to an end, Carlos Gomes lived through his most difficult moments, also coinciding with his last years of life. In conclusion, we carry out a brief reflection on the reality of Latin American composers who dedicated themselves to composing operas in that historical period.*

Keywords: Brazilian monarchy, A. Carlos Gomes, opera in Brazil, opera in Latin America.

INTRODUÇÃO: O CONTEXTO HISTÓRICO ANTERIOR

Na colonização das Américas, embora Espanha e Portugal tivessem o interesse comum de difundir e implantar a religião católica entre os povos nativos, havia diferenças profundas de suas condutas quanto à gerência de alguns aspectos do processo colonial. Enquanto foram criadas diversas universidades em território americano desde os primeiros anos da conquista espanhola, além de existirem atividades de imprensa; no Brasil, durante os primeiros 300 anos da colonização portuguesa, nunca existiram escolas de nível superior. Por conseguinte, universidades e toda atividade de imprensa

local que não fosse de cunho oficial foi proibida (Holanda 1995: 119-22). Esse espaço temporal compreende praticamente todo o denominado “período colonial brasileiro” que se prolongaria, mas encerrou-se, de forma inesperada, com o deslocamento dos governantes e parte da corte portuguesa para o Brasil, em 1808.

Da noite para o dia, o Rio de Janeiro tornou-se sede do Reino de Portugal e centro político de um sistema de governo monárquico que continuaria a existir até quase o final do século XIX, muitos anos após a emancipação do Brasil ocorrida em 1822. Enquanto isso, quase todos os países sob o domínio espanhol também se tornaram independentes optando, porém, por sistemas de governo republicanos, mais ou menos estáveis. Embora tenham chegado a soluções políticas divergentes, a emancipação política dos países latino-americanos também teve em comum alguma relação com as guerras napoleônicas, ora enfraquecendo o poder central do domínio espanhol, ora gerando circunstâncias históricas inusitadas que favoreceriam a própria emancipação do Brasil.

Com a chegada da corte portuguesa, o Brasil passou por um rápido processo de “atualização” em diversos setores da vida social e política, além da própria infraestrutura, mantendo sempre Portugal como referência. Esse processo foi responsável por muito daquilo que vamos estudar em seguida. Na área da música, foco central do nosso trabalho, de imediato foi criada a Capela Real, importante instituição musical e religiosa que há séculos acompanhava o cotidiano da realeza portuguesa. No Brasil, foi integrada inicialmente por uma maioria de cantores e instrumentistas locais que, paulatinamente, receberiam a adesão de membros mais qualificados, sobretudo cantores italianos, provenientes da matriz de Lisboa. Desde 1808, foi designado seu mestre de capela o compositor brasileiro Pe. José Maurício Nunes Garcia, chegando ao Brasil, em meados de 1811, o mais renomado músico português em toda a Europa, Marcos Portugal, que assumiu o posto de mestre compositor, dirigindo também as apresentações de maior relevo. Tal instituição não possuía similar nas Américas, pois mantinha numerosos músicos empregados em regime estável de trabalho regular e contínuo. Foi também a mais longeva das instituições musicais do Brasil criadas durante o século XIX, sobrevivendo a todas as crises e transformações até 1889, ano em que se proclamou a República.

Em 1813, foi inaugurado o Real Teatro de S. João, construído para abrigar a programação operística da cidade que, mesmo sendo a capital do Brasil desde 1763, ainda não possuía um teatro dessas dimensões. Tratava-se agora de um edifício imponente, construído à feição do Real Teatro de S. Carlos, de Lisboa. No entanto, a existência da Capela Real foi de grande valia para os primeiros anos da nova instituição. Sem inicialmente possuir um grupo de cantores próprios, como ocorria em Lisboa, diversos cantores daquele organismo também atuaram no novo Teatro, prática que permaneceu até cerca de 1830. Nos primeiros anos, sua programação destacou óperas do compositor Marcos Portugal, residente na cidade. Em 1820, diversos novos cantores já haviam sido atraídos para o Rio de Janeiro, sobretudo italianos, pois um “teatro de corte” exercia atração, assim como na Europa. Nesse ano, cantou-se no Rio de Janeiro a primeira ópera de Rossini, *Aureliano in Palmira*, e toda a década passou a ser dominada por suas óperas (Andrade 1967, vol. 1: 125-126). Outras circunstâncias também fizeram com que o Rio de Janeiro viesse a ser um polo difusor da atividade operística:

Mais ao sul, quase tudo irradiava a partir do ponto focal do Rio de Janeiro, o centro da ópera da América do Sul desde que a corte portuguesa se transferira para lá fugindo de Napoleão, e construiu uma casa de ópera como réplica do São Carlos de Lisboa. Foi do Rio que o espanhol Pablo Rosquellas reuniu uma companhia para apresentar as primeiras óperas italianas em Buenos Aires, em 1825 (Walton 2012: 32).¹

Deveu-se esse fato também ao primeiro incêndio que destruiu o Real Teatro de S. João, no dia 25 de março de 1824, deixando temporariamente desempregados aqueles que não pertenciam à Capela Imperial, nova denominação após a coroação de D. Pedro I como imperador do Brasil, ao final de 1822. O reconstruído e agora renomeado Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara foi inaugurado em 1826, mas as temporadas seguintes, até o final da década, não teriam o mesmo brilho das anteriores (Andrade 1967, vol. 1: 123 e 187).

¹ Pablo Rosquellas teria chegado ao Brasil ao final de 1818. Seu verdadeiro nome seria Ayres Leclícia Rosquellas e era cantor, violinista e compositor. Promoveu a primeira representação de *Don Giovanni* de Mozart, no Brasil, em 1821 e teria partido “para os países do Prata em novembro” de 1824 (Andrade 1967, vol. 1: 114-125).

Por razões políticas, econômicas e sociais, o novo país caminhou para crescente instabilidade, somando-se a outros acontecimentos em Portugal, o que culminou com a abdicação de D. Pedro I, no dia 7 de abril de 1831, interrompendo a continuidade da temporada operística daquele ano. A rigor, o Rio de Janeiro ficará totalmente sem ópera alguma entre 1832 e 1843, enquanto também será reduzido o quadro de integrantes da Capela Imperial (Andrade 1967, vol. 1: 195 y 164). O legítimo sucessor ao trono era então uma criança de apenas 5 anos de idade, recorrendo-se a diversas e sucessivas modalidades de governo. Viveu-se um dos piores períodos da história do país, com diversas e sangrentas revoluções de norte a sul. A gradativa estabilização do Brasil só ocorreu após a coroação de D. Pedro II como novo imperador do Brasil, ocorrida no dia 18 de julho de 1841, aos 15 anos de idade, iniciando um governo que durou quase 50 anos. A Capela Imperial foi logo reorganizada, voltando a ter, em 1843, número de integrantes semelhante ao que possuía anteriormente (Cardoso 2005: 93). Em 1844, retornaram as temporadas líricas que terão continuidade nos anos seguintes.

Esse governo imperial é o centro de referências do nosso trabalho que se ocupa de algumas das suas instituições musicais e culturais, tomando as atividades operísticas como prioridade, em contraponto com as realizações do compositor Carlos Gomes, ele mesmo o produto mais notório daquelas instituições. Não temos o propósito de realizar mais um dos trabalhos biográficos do compositor que já são numerosos, mas estudar seu favorecimento pelo Império, através de suas instituições. Pretendemos valorizar e trazer à luz alguns aspectos ainda não destacados, ou até mesmo não abordados, em sua vasta historiografia, estabelecendo relações de suas óperas, sobretudo *Il Guarany*, com a América Latina. Por fim, faremos uma reflexão sobre o significado da composição de óperas em nosso continente por autores nativos, principalmente durante o século XIX.

1. INSTITUIÇÕES MUSICAIS DO IMPÉRIO E O SURGIMENTO DE CARLOS GOMES

Liderado por um imperador proveniente de duas das principais dinastias europeias, Bragança e Habsburgo, seria necessário recriar, em território americano, condições para mimetizar algumas práticas sociais europeias vincula-

das à representação do poder real. Um espaço já havia, no Rio de Janeiro: o teatro de óperas que atuava, desde seu início, como “teatro de corte”, malgrado eventuais descontinuidades. Seu funcionamento foi então aperfeiçoado, passando a contar com corpos relativamente estáveis de cantores e pessoal cênico,² além de instrumentistas. Era um sistema único na América do Sul que se nutria, periodicamente, com a vinda de novos cantores contratados na Itália, em sua maioria, ou França. Assemelhava-se ao que ainda ocorria em algumas cortes europeias, e esse sistema perdurou até cerca de 1865, quando se iniciou a Guerra do Paraguai. Era o Governo brasileiro que o sustentava, através de subvenções regularmente destinadas às temporadas líricas.

Ayres de Andrade, no livro que revela o maior número de documentos da história musical brasileira do período, considera que o auge do teatro lírico no Rio de Janeiro ocorreu entre os anos de 1853 e 1858, chegando-se ao número máximo de 117 récitas anuais em 1855, número bastante superior ao de outras épocas (Andrade 1967, vol. 2: 47-61). Acrescentámos ter sido esse não somente o auge do sistema subvencionado, pois, em anos futuros, com o predomínio das companhias viajeras, não se alcançou esse número de récitas. Pouco tempo antes, a cidade havia passado por certa instabilidade, por razões financeiras e surtos de febre amarela que custaram algumas vidas do elenco, mas o retorno à normalidade foi recompensado com a vinda de dois grandes cantores, cuja passagem pelo Rio de Janeiro jamais foi esquecida.

Em 1852, chegou a meio-soprano Rosine Stoltz, que permaneceu no Rio de Janeiro quase todo aquele ano. Vinda da França, ela despertou o interesse dos maiores escritores brasileiros, atraindo-os para o teatro de ópera e seus assuntos (Andrade 1967, vol. 2: 33-44). Permanecendo todo o segundo semestre do ano de 1856, chegou ao Brasil o tenor Enrico Tamberlick, o primeiro cantor de verdadeiro renome internacional que ali aportava. Simpático e participativo, apoiando até mesmo um movimento em prol da ópera nacional que apenas se iniciava, cantou em português uma obra recém-composta. Enquanto isso, desde a década anterior, manifestava-se o crescente interesse por óperas de G. Verdi, transformando o Rio de Janeiro em respeitável centro

² Exemplos da permanência de alguns cantores contratados na Itália, no Rio de Janeiro, reunindo informações anuais de Ayres de Andrade: Constante Capurri (baixo), 1849-1862; Arturo Gentile (tenor), 1852-1863; y Giacomo Sicuro (baixo), 1846-1857.

verdiano. Logo após estreias europeias, ocorreram estreias locais das mesmas óperas: *Il Trovatore* e *La Traviata* estrearam, lá e cá, nos anos 1853/1854 e 1853/1855, respectivamente (Andrade 1967, vol. 2: 47-61).

Pouco tempo antes da Guerra do Paraguai, porém, o sistema já se enfraquecia com a concorrência das novas companhias viajeras, como nos atesta o comentário seguinte que se refere ao ano de 1862: “Continua o sistema iniciado no ano anterior, das companhias viajeras percorrendo as capitais dos países sul-americanos do Atlântico, formando uma espécie de rede teatral que vai apresentar os melhores resultados artísticos e comerciais em épocas posteriores, quando essas companhias se transformarem em empresas solidamente constituídas” (Andrade 1967, vol. 2: 69).³

O sistema anterior passou a sofrer discontinuidades da subvenção governamental até que essa deixou de existir por completo, ao final da década de 1870. Antes da Guerra do Paraguai, porém, ocorreu um dos movimentos mais importantes da história musical brasileira, nem tanto por seu alcance imediato, mas por suas consequências, revelando-nos o compositor Antônio Carlos Gomes. Foi mais uma decorrência do movimento literário romântico que se iniciou com um grupo de jovens brasileiros em Paris, na década de 1830, cujo objetivo maior era atualizar nossa literatura, imprimindo-lhe também um cunho nacional, poucos anos após a emancipação política do país (Candido 2007: 329). Entre eles encontrava-se Manuel de Araújo Porto-Alegre, artista múltiplo que foi um dos signatários do futuro movimento, surgido três décadas mais tarde.

Tratando-se de ópera, reuniu-se literatura e música, aproveitando o momento propício em que as instituições musicais viviam. Teve, porém, duração efêmera, somente sete anos, devido a uma complexidade de fatores que, na macroestrutura, incluía a iminente chegada da guerra. Surgiu, portanto, da iniciativa de intelectuais de diversas áreas, com apoio e chancela do poder central do país, indicados em seu pomposo nome: Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, instalada no dia 25 de março de 1857. O episódio

³ Ayres de Andrade realizou sua pesquisa limitando-se, porém, a 1865, ano em que morreu Francisco Manoel da Silva, seu personagem principal. É o primeiro e ainda o mais completo livro que estuda as instituições musicais daquele período, mas o autor apresenta as informações ano a ano, de maneira dispersa e não muito organizada.

envolvendo Tamberlick representava seu estágio embrionário, no entanto, o renome do tenor e suas atitudes favoráveis contribuíram para concretizar a própria instituição.⁴

Inicialmente, o governo brasileiro anunciou subvencionar somente a Imperial Academia, não mais a ópera italiana, mas nunca deixou de amparar as duas atividades que logo se reuniram novamente, sob outra denominação. Em seu Conselho Deliberativo estavam três pessoas eminentes, com títulos de nobreza; no Conselho Artístico, quatro músicos e Manuel de Araújo Porto-Alegre, já citado. Sua gerência e administração econômica foi dada a José Zapata y Amat, nobre espanhol que teria chegado ao Rio de Janeiro em 1848, tendo tido formação musical que o permitia atuar como cantor e professor de canto. O objetivo da instituição era promover a representação de óperas estrangeiras, sempre traduzidas ao português, e, uma vez por ano, montar uma nova ópera de compositor brasileiro (Andrade 1967, vol. 2: 90-91). Contou com apoio e participação de alguns dos principais escritores brasileiros do seu tempo: Gonçalves Dias, José de Alencar e Machado de Assis, todos eles autores de textos que integraram obras musicais produzidas sob o influxo da instituição (Giron 2004: 197).

De seu corpo de cantores destacavam-se o barítono português Eduardo Medina Ribas e o próprio José Amat. Este logo passou a exercer influência também na programação musical. Não havendo novas óperas de autores brasileiros, no primeiro ano, foram apresentadas diversas zarzuelas que continuaram em 1858, alternando-se com óperas italianas traduzidas, como *Norma*, de Bellini. Uma primeira crise tornou menos produtivo o ano seguinte mas, ao final de 1860, houve a estreia da primeira nova ópera brasileira: *A Noite de S. João*, composta por Elias Alvares Lobo sobre versos do escritor José de Alencar, festejada pelo público e imprensa. É curioso que o autor dos versos era também autor do popular romance *O Guarani* (1857), base do enredo da futura ópera de Carlos Gomes (Andrade 1967, vol. 2: 93-98).

⁴ Admirável atitude de um solista de destacada carreira internacional, mas Enrico Tamberlick (1820-1889) ainda irá estrear a ópera *Guatimotzin*, de Aniceto Ortega, na Ciudad de México, em 1871, ópera de cunho nacionalista (Mayer-Serra 1947: 949), e, em 1877, estreará a ópera *Zilia*, do compositor cubano Gaspar Villate, no Teatro dos Italianos, em Paris, ópera que não possuía assunto nacional (Carpentier 1946: 203).

Gomes já se encontrava no Rio de Janeiro desde o final de 1859, estudando no Conservatório Imperial. Ali escreveu sua primeira ópera, estreada pela Imperial Academia em setembro de 1861, *A Noite do Castelo*. Foi um êxito extraordinário, tendo um total de nove récitas (Andrade 1967, vol. 2: 100-101). Essa estreia, contudo, teve ainda maior significado para os brasileiros: “A aparição de Gomes ocorre no momento exato em que a opinião pública [...] deseja a chegada de uma espécie de messias lírico nativo” (Giron 2004: 199). Logo em seguida, o compositor pôs-se a compor uma nova ópera, entretanto, em 1862, irrompeu nova crise ainda mais grave na instituição, dessa vez entre José Amat e os principais cantores da companhia que se demissionaram, sendo substituídos, inclusive, por cantores italianos. Decidiu-se então unir as empresas de ópera nacional e italiana, mas as relações de trabalho deterioraram-se mais e mais. Quando Carlos Gomes estreou sua segunda ópera, *Joana de Flandres*, em setembro de 1863, diversas ocorrências impediram um resultado satisfatório, frustrando o compositor. Estreou-se ainda a ópera *O Vagabundo*, de Henrique Alves de Mesquita, em piores condições que as anteriores, pois o compositor encontrava-se na França. Por fim, no início de 1864 encerrou-se o sonho de ópera nacional que há já algum tempo denominava-se Ópera Nacional e Italiana (Andrade 1967, vol. 2: 103-109).

Pode-se afirmar que algumas outras instituições do Império foram decisivas para a carreira de Carlos Gomes, como também a ajuda pessoal do imperador, mas esta é mais difícil de ser comprovada e, tanto na crença popular quanto na historiografia, sempre os valores dessa ajuda são imprecisos ou supostos. Não só a Imperial Academia contribuiu para o êxito do compositor, como também a prática musical adquirida no Rio de Janeiro, na convivência com cantores e instrumentistas estrangeiros qualificados, mantidos pelo Império, algo inexistente onde vivera anteriormente. Antes de tudo isso, deve-se lembrar do ensino recebido no Conservatório que o acolheu por mais de três anos, dando-lhe várias ocasiões para demonstrar seu invulgar talento. A instituição havia sido criada em 1847, tendo à frente Francisco Manuel da Silva, ex-aluno do Pe. José Maurício. Ali, entre os professores de Carlos Gomes, destacava-se Gioacchino Giannini, regente e compositor italiano. Como a música italiana também dominava o ambiente musical do Rio de Janeiro, foi natural que Gomes escolhesse a Itália como seu destino. Ao final de 1863, Francisco Manuel indicou Carlos Gomes, como aluno que se destacou no

Conservatório e por sugestão do imperador, a “ir completar os seus estudos de composição em Milão” (Azevedo 1950: 199). Para este fim, ele receberia uma bolsa de estudos durante quatro anos.

2. SUCESSO NA ITÁLIA E CONSAGRAÇÃO NO BRASIL: CAUSAS E CONSEQUÊNCIAS

Na Itália, ao final da década, Carlos Gomes havia concluído *Il Guarany*, ópera composta sobre o romance homônimo de José de Alencar, vertido ao italiano e submetido a dois libretistas que o próprio compositor contratara. A maior proeza de Gomes, porém, foi conseguir estreiar sua nova ópera no Teatro alla Scala de Milão, o palco mais disputado da Itália, sendo ele apenas um estrangeiro desconhecido. Esse é um mistério até hoje não desvendado. Comenta-se que, nessas condições, a instituição exigiria alto valor em dinheiro para compensar possíveis prejuízos, tornando-se tradição afirmar que o próprio imperador teria pagado a soma exigida, contudo sem qualquer comprovação. A estreia da ópera, no dia 19 de março de 1870, foi um sucesso e sua trajetória na Itália merece atenção. Ali havia a contínua produção de novas óperas que, por sua vez, logo seriam substituídas, não retornando após o período em que foram novidade. Eram exceções aquelas óperas, de um pequeno grupo de compositores italianos consagrados, que voltavam periodicamente, tornando-se memória musical coletiva. Não sendo obra de um autor italiano, *Il Guarany* conseguiu realizar a façanha de manter-se programada, com alguma regularidade, em teatros italianos até 1900, perdurando assim por trinta anos (Nello Vetro 1996: 119-128).

Nada foi comparável, porém, à sua estreia no Rio de Janeiro, dia 2 de dezembro de 1870, data natalícia do imperador Pedro II. Antes da música, a coincidência de diversos fatores cívico-sociais e políticos fez da ocasião um grande acontecimento: alguns meses antes havia terminado a Guerra do Paraguai com a vitória do Brasil, momento de extremado nacionalismo; vivia-se o apogeu do Império e o momento de maior popularidade do imperador, enquanto o movimento republicano apenas se iniciava; desde a independência do país, era o primeiro triunfo internacional, de maior visibilidade, conquistado por um artista brasileiro utilizando temática nacional; por fim, era notório, ao menos para a elite do país que lotava o teatro, o apoio que o compo-

tor havia recebido do imperador ali presente (Rodrigues 2011: 118). Carlos Gomes tornou-se herói nacional e assunto destacado nos periódicos de todo o Brasil. *Il Guarany* nunca deixou de ser a sua ópera preferida entre os brasileiros, enquanto suas produções seguintes não alcançariam plena aceitação, com a exceção de *Lo Schiavo* (1889), desafortunadamente estreada poucos dias antes da implantação da República. Havia ainda outras razões que explicariam não só o sucesso da ópera, como também sua permanência no imaginário dos brasileiros desde então. Para conhecê-las, temos que nos aproximar de outra instituição do Império: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Criado em 1838, desde o início, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro congregava parte da elite e intelectuais selecionados, contando com a proteção do então jovem príncipe D. Pedro. Já em 1839, a instituição lançava uma revista para a divulgação de suas ideias. O príncipe ofereceu-lhe uma das salas do Paço Imperial para suas reuniões semanais que ele mesmo passou a frequentar, após 1840, e o Estado contribuía com 75% de suas verbas, dando caráter oficial às suas atividades. A instituição ainda possuía representações nas capitais de diversas províncias brasileiras. Ali se discutiu e decidiu quase sempre os rumos culturais do país até o final do Império, com a participação de D. Pedro II que presidia a maioria das reuniões. Ao final de seus muitos anos de governo, havia presidido mais de 500 seções da instituição, não o fazendo somente quando estava em viagens. Uma das finalidades iniciais do Instituto foi a de nortear a criação da historiografia brasileira, decidindo também as tendências de nossas artes. Ali se escolheu o Romantismo indianista como o caminho que melhor representaria o país: ao mesmo tempo em que se enaltecia o índio como personagem símbolo do Brasil, ocultava-se o maior dos problemas reais da nação, a escravidão africana (Schwarcz 1998: 198-225).

Como uma das instituições mais influentes do Império, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro multiplicava suas diretivas culturais através da imprensa, onde atuavam ou opinavam muitos de seus correligionários. Portanto, não se pode ignorar ou subestimar sua contribuição para a difusão e aceitação de *O Guarani* —formato em que se popularizou o nome da ópera no Brasil—, pois ela representava o produto perfeito do ideal romântico indianista apresentado acima, materializando-o. Além de tudo isso, havia passado pelo crivo da apreciação europeia.

Mas o projeto cultural escapava aos poucos dos circuitos restritos a essa intelectualidade e ganhava as classes médias urbanas, que viram nele uma resposta às aspirações de afirmação nacional. Se em um momento inicial o indianismo foi antes uma forma de obscurecer a inserção da escravidão no país, aos poucos, porém, valendo-se dos poemas épicos, dos romances, das telas grandiosas e das óperas, o movimento passou a exercer uma clara influência sobre setores mais amplos, em particular na corte, cada vez mais acostumada com a introdução de imagens, termos e produtos de inspiração indígena (Schwarcz 1998: 220).

Se na Itália *Il Guarany* conseguiu manter-se lembrada por trinta anos devido sua música: “[...] quella musica toccò profondamente la sensibilità del pubblico italiano” (Nello Vetro 1996: 18), mesmo contrariando a preferência do compositor por suas demais óperas que lá obtiveram menor sucesso, no Brasil, a música também foi um dos principais fatores de sua popularidade. Entretanto, não se pode negar a ingerência dos demais elementos extramusicais que mencionamos. Anos depois, durante um período em que o país foi dominado por extremado nacionalismo, chegou-se a atribuir maior valor patriótico que musical ao *Guarany*: “Assim, a glória mais alta de Carlos Gomes foi ter escrito o *Guaraní* e pouco importa que considerasse menos essa ópera do que as outras [...] As outras perderam a vibração, envelheceram e não têm projeção fora da música” (Almeida 1937: 4).

Enquanto isso, *Il Guarany* foi apresentada em muitos países da Europa, ainda no século XIX, tendo sido bem recebida muitas vezes, inclusive na Rússia, mas na América Latina teve um papel ímpar, com desdobramentos que foram além de seus objetivos apenas musicais. Para entendê-los, deve-se rever alguns aspectos do sistema monárquico brasileiro. Tal sistema, num contexto continental republicano, provocou o isolamento político e cultural do país na região, onde já era o único país de fala portuguesa. Havia sido criada a natural desconfiança dos países vizinhos, territorialmente menores e menos populosos, de que o Brasil ainda teria intenções expansionistas. Pouco fez o país, porém, para abrandar tais desconfianças e um bom exemplo pode demonstrá-lo. Até a Guerra do Paraguai, D. Pedro II já governava há vinte anos e “jamais havia estabelecido contato pessoal com presidentes latino-americanos” (Schwarcz 1998: 462). Por outro lado, muitos eram os exem-

plos de arrogância dos brasileiros para com seus vizinhos, julgando haver somente anarquia nos demais países do continente.

O primeiro produto cultural brasileiro que rompeu esse isolamento de muitos anos foi a ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes. Mas isso não foi ocasionado por ação governamental brasileira, e sim por iniciativa das bravas companhias italianas de ópera que atravessavam o Atlântico. Mais do que os interesses e disputas nacionais, agora era o quase universal mercado de óperas italianas que impunha suas próprias leis, manifestas no que Benjamin Walton definiu ser, a partir da década de 1850, “o nascimento da globalização” (Walton 2012: 32). Se *Il Guarany* era cantada em toda a Itália, as companhias de ópera viram-na como um potencial produto que poderia ter boa aceitação no continente em que nascera seu compositor. Após o Brasil, Buenos Aires (1874) e Montevideo (1876) receberam a ópera que ali retornaria com frequência. Logo em seguida, ambas as cidades também tiveram apresentações de duas outras óperas de Carlos Gomes que não haviam tido boa acolhida no Brasil, *Fosca* e *Salvator Rosa*, sendo mais receptivas que o Rio de Janeiro. Ainda no século XIX, *Il Guarany* estreou em La Habana (1878), Santiago de Chile (1881) e Ciudad de México (1883). Por fim, mesmo decorrendo mais da iniciativa de companhias italianas de ópera que de si mesmo, a presença de suas óperas nos países latino-americanos, notadamente *Il Guarany*, tornou-se uma maneira eficaz de Carlos Gomes retribuir tudo aquilo que havia recebido do Governo brasileiro, contribuindo para melhorar a imagem do país na região e ali quebrando, pela primeira vez, o grave isolamento cultural do Brasil. Foi uma ação que transcendeu seu inicial significado cultural, beirando mesmo a natureza diplomática.⁵

3. POSSÍVEIS RELAÇÕES COM A AMÉRICA LATINA

No Brasil, por outro lado, quando se deseja conhecer a trajetória das óperas de Carlos Gomes na América Latina, muitos são os obstáculos encontrados ainda em nossos dias, quase sempre decorrentes do isolamento

⁵ Na estreia de *Il Guarany* em Santiago de Chile (1881) há relatos de que se ouviu gritos de “¡Viva Brasil, Chile!” (Salas citado em Cuadra 2020: 26).

mencionado. Apesar da carência de mais informações, os poucos dados obtidos nos possibilitaram estabelecer comparações, de forma empírica, em três vertentes. Estas permitem ver o que ocorreu no Brasil e em diversos países latino-americanos, referente às suas óperas ou apenas *Il Guarany*. Naturalmente há diferenças profundas entre os dois campos, porque a influência que Gomes exerceu no Brasil foi por demais marcante.

A primeira das vertentes é de natureza anímica, pois Carlos Gomes despertou, em nossos compositores nativos, a consciência de que era possível conquistar espaço no quase inatingível mundo da ópera,⁶ limitado às intermitentes visitas de artistas europeus, encorajando-os a também dele participar, tanto em seus países quanto na própria Europa: “La emoción recaía especialmente en un título, *Il Guarany* (1870), que a una década de su estreno ya había sido representada en diez países, [...] fue fundamental para detonar la idea de que, si existía un compositor de ópera brasileño, bien podía haber uno chileno” (Cuadra 2020: 26).

A segunda vertente é de natureza prática. O que ocorreu com Carlos Gomes tornou-se exemplo a ser seguido, em algumas idealizadas etapas que mimetizavam sua trajetória italiana. Todas deveriam ser cumpridas, em situação ideal, ou ao menos algumas: seria imperativo estudar em Milão, no Conservatório ou com seus professores em aulas privadas, ali também viver alguns anos e, por fim, estrear uma ópera própria, ao menos em um dos diversos teatros daquela cidade. Na verdade, este roteiro completo só existiu no imaginário dos compositores brasileiros que tudo fizeram para segui-lo, perdurando este ideal até as primeiras décadas do século seguinte. Entretanto, alguns compositores latino-americanos também tiveram trajetórias que coincidem, ao menos em parte, com o roteiro imaginário.

A terceira vertente é o despertar de sentimentos nativistas e a valorização dos antigos habitantes do continente. Mesmo que *Il Guarany* contenha inúmeros elementos inverossímeis, a começar por um personagem índio que

⁶ Gonzalo Cuadra cita um compositor da República Dominicana, Pablo Claudio, que teria tido contato com Gomes no Brasil, mas nada encontramos sobre ele (Cuadra 2020: 27). Em outro ponto, o mesmo autor escreve: “[...] ahora América misma y sus compositores [...] comienzan un segundo y propio desembarco y descubrimiento, de lleno en la temática nacionalista; todo acicateado por aquella chispa inicial de *Il Guarany* de Gomes” (Cuadra 2020: 125).

canta em italiano, sua temática americana e o destaque dado aos personagens nativos abrandaram seu improvável roteiro, sempre que visto racionalmente, despertando ideias e sentimentos novos:

[...] *Il Guarany* traía la novedad de la temática indigenista planteada con un protagonista héroe-tenor simbolizando aspectos positivos, y que permitía el antagonismo colonos-colonizados con una inclinación en la balanza (al menos en lo emotivo) hacia los segundos. Carlos Gomes, además, era el primer compositor de nuestro continente que lograba hacer propia una temática americana, paisaje que no era en absoluto nuevo para los operistas europeos desde hacía más de cien años y plantarla con éxito en el mismísimo Milán (Cuadra 2020: 26).

Buscaremos oferecer exemplos de todas as vertentes, embora alguns deles possam enquadrar-se em mais de uma delas. No Brasil, a maioria absoluta dos compositores que atuavam no período colonial dedicava-se à música sacra. Após Carlos Gomes, inverteu-se a cena em favor da ópera. Até as primeiras décadas do século XX, quase uma vintena de compositores locais já se enquadravam nas duas primeiras vertentes. Dentre eles, o melhor exemplo encontra-se na trajetória de João Gomes de Araújo (1846-1943), compositor de província que se dedicou inicialmente à música sacra, interessando-se pela ópera a partir do sucesso de Carlos Gomes. Foi o único compositor brasileiro que logrou cumprir todas as etapas do idealizado roteiro descrito na segunda vertente. Embora tivesse Gomes em seu nome, não havia qualquer parentesco entre eles. Viveu e estudou em Milão durante vários anos, contratando os serviços do renomado poeta Ghislanzoni, que havia escrito libretos para Verdi e Carlos Gomes, e pôs-se a compor sua ópera *Carmosina*. Conseguiu estreá-la no Teatro Dal Verme, de Milão, em 1888. Mesmo não tendo estreado no Teatro alla Scala, João Gomes teve o privilégio de contar com a insigne presença do imperador Pedro II, graças a um feliz conjunto de coincidências e à sua habilidade para viabilizar o evento, num gesto de agradecimento ao soberano que anteriormente lhe havia dado proteção. O imperador encontrava-se na Europa para tratar sua saúde que inspirava cuidados, um ano e meio antes do final de seu reinado, com a iminente chegada dos republicanos ao poder (Araujo 1946: 25-29).

No Chile, um compositor local que provavelmente se sentiu estimulado pelo exemplo de Carlos Gomes, enquadrando-se nas duas primeiras vertentes, foi Eliodoro Ortiz de Zárate (1865-1953). Poucos anos após a estreia chilena de *Il Guarany*, que teve boa repercussão, em 1881, ele pleiteou e recebeu bolsa de estudos do seu país para aperfeiçoar-se em Milão. Ali chegou ao início de 1886, juntamente com sua família. Permaneceu até julho de 1889, obtendo do Conservatório de Milão o título de compositor. Possuindo recursos, continuou a viajar e estudar na Europa, retornando ao Chile em 1893. Lá estreou duas óperas que tiveram recepções controversas. Caiu pouco a pouco no esquecimento até o final de sua vida (Cuadra 2020: 248-251).

Na Argentina, Arturo Berutti (1858-1938) cumpriu quase todas as etapas do roteiro da segunda vertente, porém, não podemos afirmar que seu interesse por óperas ou sua ida para Milão tivessem influência de Carlos Gomes. Afinal, ele próprio descendia de família italiana. Quase uma exceção entre os compositores latino-americanos, foi estudar música na Alemanha, passando a viver em Milão durante vários anos, após 1890. Ali estreou duas óperas, durante um período em que lá ainda vivia Carlos Gomes: *Vendetta*, no Teatro Cívico (1892), e *Evangelina*, no Teatro Alhambra (1893). Enquadrou-se ainda na terceira vertente, compondo uma das primeiras óperas de temática nacionalista em seu país, *Pampa* (1896) (Rovira 2020, 4). No entanto, sua ópera não foi bem recebida: “El compositor habrá soñado una recepción de su ópera parecida a la que festejó con himnos, flores y regalos a Gomes en el Teatro de Belem, sin embargo [...] los tiempos no estaban maduros aún para el nacionalismo que habría de brotar en el país quince años después” (Cetrangolo 2010: 492).

O compositor chileno Remigio Acevedo Gajardo (1863-1911) foi exemplo de alguém que se enquadrou em todas as três vertentes. É possível, quanto às duas primeiras, que ele tivesse como referência mais a Ortiz de Zárate, seu compatriota, mas este recebera influência de Carlos Gomes. Acevedo Gajardo foi oriundo da prática de música sacra e empreendedor de sua própria carreira de operista, provindo de origem social menos abastada. Após a composição de um ato da ópera *Caupolicán*, de temática indígena e cantada em espanhol, conseguiu apresentá-lo com a ajuda de amigos, convencendo os governantes a enviá-lo para estudar em Milão, onde foi viver com a família em 1902. Após meio ano, teve sua bolsa extinta e sobreviveu atuando como músico, até

conseguir retornar ao Chile no ano seguinte. Em Milão, havia concluído a ópera que tentou, em vão, apresentar em seu país. *Caupolicán* só foi estreada em 1942, muitos anos após a morte do compositor (Cuadra 2020: 140-144).

No entanto, na América Latina não houve somente apreciações positivas dos trabalhos de Carlos Gomes. Após a estreia de *Il Guarany* na Ciudad de México, em 1883, o compositor mexicano Melesio Morales mostrou-se contrário a diversos aspectos da ópera, em crítica publicada num periódico local. Entre suas objeções destacava-se a ausência de cor local. Ele partiu do que a própria divisão interna dos personagens, atuando agrupados em diferentes atos da ópera, poderia sugerir:

Reperto tan ventajoso habría proporcionado a un compositor filósofo la ocasión de intentar con éxito la pintura de dos razas diametralmente opuestas en tipo, religión, costumbres, dando ser, mediante este procedimiento, a dos géneros de música diferentes entre sí. Llevado a buen término el retrato musical de las dos razas, [...] hubiera conseguido para su composición las primordiales cualidades de unidad y variedad, dejando al mismo tiempo elegidas las tintas del color local e individual de que carece la obra (Morales citado em Zárate Toscano y Gruzinski 2008: 808).

Melesio Morales (1838-1908), na verdade, foi o primeiro compositor latino-americano que estreou uma ópera na Itália, em janeiro de 1869, ópera que era uma versão reformulada de sua *Ildegonda*, já apresentada no México em 1866, ano em que passou a estudar em Florença. Ali, no Teatro Pagliano, estreou sua ópera renovada, pouco mais de um ano antes da estreia de *Il Guarany*. Assim como Gomes, Morales foi recebido como herói nacional quando retornou a seu país, tendo ainda uma longa e produtiva atividade de compositor. Curiosamente, logo após seus textos contrários à ópera de Gomes, compôs uma paráfrase para piano sobre temas de *Il Guarany*, publicada em 1884, corroborando a positiva recepção local que a ópera havia recebido (Zárate Toscano y Gruzinski 2008: 808).

O FIM DO IMPÉRIO / ÓPERA DA AMÉRICA LATINA?: UMA REFLEXÃO

No Brasil, após a Guerra do Paraguai, o cenário operístico foi mudando com a gradual extinção das subvenções governamentais e as companhias

viageiras adquiriram mais e mais importância nos anos seguintes. A rica montagem, para os padrões locais, da estreia brasileira de *Il Guarany*, na data natalícia de D. Pedro II ao final de 1870, somente seria possível para uma empresa privada que contasse com substancial subvenção.⁷ Nessa década, tornou-se frequente a visita anual de não apenas uma companhia viageira, variando o número e o porte das mesmas. Foi então que teve início a crítica musical específica no Rio de Janeiro, após décadas de atividades musicais em que os comentários, mais ou menos críticos, ficavam a cargo de alguns literatos: “Até então, a crítica era exercida pelos folhetinistas, escritores e/ou jornalistas que, em sua grande maioria, frequentavam as páginas dos periódicos sem assinar os textos. Formavam a confraria dos cronistas teatrais, que se liam e se influenciavam mutuamente e julgavam a temporada musical do alto de suas funções de líderes de opinião e *entertainers*” (Giron 2004: 16).

O auge desse novo sistema ocorreu entre os anos de 1877 e 1880, aqueles de maior brilho, nos quais se destacou a Companhia Ferrari que trazia consigo cantores de primeira linha, como o célebre tenor Francesco Tamagno, ali presente nas temporadas de 1878 até 1880. Na apresentação de *Il Guarany*, em 1879, o tenor foi considerado “um Pery modelo”, fazendo enorme sucesso.⁸ No entanto, o maior objetivo dessa empresa, assim como das demais, era a cidade de Buenos Aires, na mesma rota marítima, que se transformara no maior polo operístico da América do Sul. Pessoas lúcidas, no Rio de Janeiro, já reconheciam a superioridade portenha: “Houve em Buenos Aires, na Ópera, uma grande sessão de música clássica sob a direção do maestro Bassi [Companhia Ferrari]. O programa é de uma escolha digna de um povo civilizado. Demos as mãos à palmatória”.⁹

⁷ No jornal *Diário do Rio de Janeiro* de 1870, em pequena seção denominada “Espectáculos”, encontra-se anunciado que a empresa “Opera Italiana” faria a interrupção da temporada nos próximos 10 dias, visando a melhor preparação de *Il Guarany* que estrearia no dia 2 de dezembro. Isso seria impraticável sem subvenção, devido ao longo período sem o provento das bilheteiras; *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de novembro de 1870: 4.

⁸ “Companhia Lyrica”, em *Revista Musical e de Bellas Artes*, n.º 45, 8 de novembro de 1879: 1-2: 2.

⁹ “Noticiário estrangeiro”, em *Revista Musical e de Bellas Artes*, n.º 23, 6 de junho de 1879: 4.

A década de 1880, última década do Império, não conseguiu manter o mesmo brilho das temporadas líricas. Sem a presença de cantores do mesmo nível que anteriormente, o público do Rio de Janeiro foi perdendo o interesse pelas óperas. Nem a estreia da primeira ópera de Wagner cantada no Brasil, *Lohengrin*, evitou uma recepção fria em 1883, ano da morte de seu compositor que ali só despertaria maior interesse a partir da década seguinte. Até mesmo Carlos Gomes enfrentou dificuldades para fazer estrear sua ópera *Lo Schiavo*, nos meses finais do Império, nem tanto por desinteresse do público, porém para atender exigências econômicas do empresário da companhia de óperas.¹⁰ No dia 15 de novembro de 1889, houve a Proclamação da República que encerrou a monarquia. A partir dessa data, as instituições imperiais sofreram grandes mudanças, incluindo aquelas que mencionamos anteriormente. A Capela Imperial foi extinta, pois agora seria um regime de governo laico; o Conservatório Imperial sofreu diversas transformações, a começar por receber um novo nome, Instituto Nacional de Música. Uma rara exceção foi o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que manteve seu antigo nome, mas perdeu muito da sua importância ao longo dos anos, sendo hoje uma instituição que poucos conhecem, embora tenha conservado acervos de grande valor cultural que testemunham sua importância no passado.

De todos era conhecida a ligação de Carlos Gomes com o imperador deposto, a quem seu nome era imediatamente associado. O novo regime político pegou-o de surpresa, com dificuldades econômicas e graves problemas de saúde. Conforme a tradição italiana, ele sonhava dirigir o Conservatório Imperial nesse momento de vida, mas isso tornou-se impossível. A grandeza supranacional do seu nome não conseguiu ser maior que as mesquinhas disputas políticas. Suas duas últimas obras não foram bem recebidas no Rio de Janeiro, por um múltiplo conjunto de razões que iam dos desafetos políticos ao desinteresse dos empresários italianos, incluindo até o despertar tardio do interesse wagneriano entre os apreciadores de ópera brasileiros. Mesmo após

¹⁰ Na ausência do imperador que fazia tratamento de saúde na Europa, ele recorreu à princesa Isabel, a quem a ópera foi dedicada que, por sua vez, pediu o apoio de ilustres membros da sociedade que conseguiram reunir a soma pedida pelo empresário. Era uma ópera nova, nunca antes executada na Itália, portanto, desconhecida dos cantores da empresa italiana.

tantas glórias, o compositor lutou bravamente para sobreviver, ele e seus filhos, no período final de sua vida. Felizmente, o governante republicano do Estado do Pará foi quem o acolheu para dirigir o recém fundado conservatório local, mas já era tarde; vencido pela doença, faleceu em 1896.

Na América Latina, os diversos movimentos modernistas, com nomes também diversos, que foram surgindo desde o final do século XIX, discordavam entre si em alguns pontos, mas unanimemente condenavam o gênero de ópera italiana. Tal rejeição fez com que a própria historiografia de seus países perdesse o interesse por obras e compositores que trilharam esse caminho, dificultando assim seu estudo e conhecimento futuros. No Brasil, a historiografia musical desenvolveu-se principalmente após o movimento modernista de 1922, e seus autores, sob este influxo, nutriram pouco interesse pelo século XIX, mais voltado à Europa. O maior líder dos modernistas externou assim suas críticas à ópera e ao passado: “A ópera, de que o principal era importado, cantor como peças e instrumentistas, sincronizava sorrindo com a figura preguiçosamente ditatorial do Imperador, e com a fórmula política do Império, espúria e solitária em nossa América” (Andrade 1991: 19-20). Carlos Gomes salvou-se por ter sido o assunto preferido dos intelectuais de seu tempo, mas até ele foi questionado pelos modernistas de 1922 (Rodrigues 2011: 7). Por outro lado, no continente, houve crescimento do interesse por óperas que tivessem assunto nacional, em língua vernácula. Mais uma vez, porém, as dificuldades encontradas no processo de sua plena realização fizeram com que muitas delas jamais saíssem do papel.

Em 1938, o musicólogo brasileiro Luiz Heitor Corrêa de Azevedo publicou em livro o levantamento que realizou de todas as óperas de autores brasileiros até então existentes. Ali estão autores conhecidos e desconhecidos. Compreende um total de noventa e sete óperas compostas, da autoria de quarenta e oito compositores, mas somente quarenta e oito delas chegaram a ser cantadas em público, ou seja, a metade (Azevedo 1938: 87-92). É possível que a Argentina tenha números mais ou menos equivalentes, pela grande importância que lá foi dada a este gênero musical, mas os números brasileiros devem estar entre os mais relevantes do continente.

O que se alcançou aqui muito se deve ao sistema implantado pelo Governo Imperial e por seus antecessores, além dos compositores ali formados que deram continuidade ao processo, sob a influência e o exemplo de Carlos

Gomes. Na América Latina, a produção de óperas de compositores nativos não foi muito estimulada, dependendo mais de iniciativas isoladas, o que se transformava em um ato heroico empreendê-las. Poucas são as narrativas que não trazem alusões ao enorme sacrifício, vã esperança, e posterior desilusão dos compositores. Se as plateias, muitas vezes, chegaram a apoiá-los, a imprensa tornava-se espaço de questionamentos e comparações descabidas com a produção europeia. Comparações tais, como se nossos compositores houvessem tido as mesmas oportunidades de formação, estudos, ensaios preparatórios e o interesse de cantores e orquestras ao executar suas óperas, tudo isso reunido em quantidade e qualidade semelhantes às de seus pares europeus.

Quem hoje estuda o assunto, não deixa de vê-lo com nostalgia e até mesmo pessimismo, frente ao que se lhes apresenta a realidade: “Pero seamos justos: las óperas, buenas o malas, compuestas por americanos —a excepción de las de Carlos Gomes— nunca integraron el repertorio de las compañías itinerantes o, si lo hicieron, fueron casos muy aislados; eran intentos locales y necesidades particulares de una nación y así quedaron” (Cuadra 2020: 324). No entanto, a cada dia, mais e mais estudiosos interessam-se pelo assunto que é tão vasto quanto o próprio território americano. Se, para nossos compositores, o empreendimento representou mais desilusões que glórias, lembremos que, para os europeus que aqui vieram, aquela foi uma atividade de alto risco. Atravessaram imensos oceanos para depois se encontrarem em inesperado clima quente e húmido, meio ambiente hostil, deslocamentos por grandes distâncias em estradas precárias ou rios, e ainda se depararem com temíveis doenças tropicais que lhes custaram muitas vidas; tudo isso representou a contrapartida americana. Foi uma imensa aventura, com relatos que chegaram a ser até arrepiantes,¹¹ mas ainda é muito pouco estudada, à espera de um dia se tornar mais conhecida.

¹¹ Em 1888, após apresentação em Valparaíso, Chile, uma companhia italiana de óperas deparou-se com uma epidemia de cólera que vitimou um de seus integrantes. Eram 110 pessoas que de lá saíram de trem até Los Andes e, dali em diante, foram para Mendoza no lombo de animais. No trajeto, montanhoso e difícil, alguns morreram em acidentes. Foi uma odisséia até chegar em Santiago, prosseguindo a temporada (Guzmán 1976: 101-102). Entre eles, estava Maria Peri, soprano que fará a estreia da ópera *Lo Schiavo*, de C. Gomes, em 1889 no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Renato (1937): *Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.
- ANDRADE, Ayres de (1967): *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos* (2 vols.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- ANDRADE, Mário de (1991): “Evolução social da música no Brasil”, em *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, pp. 11-31.
- ARAUJO, Estephania Gomes de (1946): *João Gomes de Araujo: sua vida e suas obras*. São Paulo: [s. n.].
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de (1938): *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.
- (1950): *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.
- CANDIDO, Antonio (2007): *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- CARDOSO, André (2005): *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- CARPENTIER, Alejo (1946): *La música en Cuba*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CETRANGOLO, Annibale Enrico (2010): *Ópera e identidad en el encuentro migratório. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/3783> [Consultado 07/08/2021].
- CUADRA, Gonzalo (2020): *Ópera Nacional: Así la llamaron, 1898-1950*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado/Kindle.
- GIRON, Luís Antônio (2004): *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro.
- GUZMÁN, Mario Cánepa (1976): *La ópera en Chile, 1839-1930*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (1995): *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- MAYER-SERRA, Otto (1947): *Música y músicos de Latinoamérica*. Ciudad de México: Atlante.
- NELLO VETRO, Gaspare (1996): *Antonio Carlos Gomes. “Il guarany”*. Parma: Tecnografica.

- PENALVA, José (1986): *Carlos Gomes, o compositor*. Campinas: Papirus.
- RODRIGUES, Lutero (2011): *Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. Tesis doctoral, Universidade Estadual Paulista. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-26102010-163812/publico/994500.pdf> [Consultado 03/07/2022].
- ROVIRA, Elvira Josefina (2020): “Los Aires nacionales de Arturo Berutti. Un comienzo para proyectar la música nacional”, em *El Baile: danzas folklóricas argentinas*, 20 de septiembre: pp. 1-9. <https://elbaile.com.ar/los-aires-nacionales-de-arturo-berutti-un-comienzo-para-proyectar-la-musica-nacional/> [Consultado 03/07/2022].
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (1998): *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- WALTON, Benjamin (2012): “Fantasias operísticas italianas na América Latina”, em Maria Alice Volpe (org.), em *Atualidade da ópera*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação, pp. 31-40.
- ZÁRATE TOSCANO, Verónica y GRUZINSKI, Serge (2008): “Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gomes”, em *Historia Mexicana*, 58/2: pp. 803-860.