

ÚLTIMOS DIAS DE CARLOS GOMES, DE DOMENICO DE ANGELIS E GIOVANNI CAPRANESI: UMA ABORDAGEM ICONOGRÁFICA-MUSICAL

ÚLTIMOS DIAS DE CARLOS GOMES BY DOMENICO DE ANGELIS AND GIOVANNI CAPRANESI: AN ICONOGRAPHIC-MUSICAL APPROACH

Luciane Viana Barros Páscoa
UEA

Resumo

O presente artigo aborda a pintura acadêmica histórica *Últimos dias de Carlos Gomes* (1899), de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. Esta obra de aspecto narrativo apresenta personagens reais num ambiente ficcional e alegórico, representa o momento da morte do compositor, rodeado por vinte e duas figuras masculinas que são identificadas como personagens históricos, tais como jornalistas, músicos, políticos, militares, um representante da Igreja e os próprios artistas que assinam a obra e se autorretratam. Na composição pictórica, além do retrato de Carlos Gomes, observam-se mais três elementos de iconografia musical: o piano do compositor, a partitura da ópera *Il Guarany*, e um quadro de gênero que cita o painel parietal *Peri e Ceci* do Salão Nobre de Teatro Amazonas, realizado pelos mesmos artistas italianos. A ópera *Il Guarany* foi levada aos palcos líricos europeus a partir de 1870 com grande sucesso, tornando-se uma das obras artísticas do século XIX que mais se identificou com o desejo nacionalista brasileiro. Vale ressaltar que as imagens de Carlos Gomes geralmente são associadas à sua obra, e este aspecto composicional pode ser visto na pintura de De Angelis e Capranesi e também na fotografia de Felipe Fidanza, que retrata o compositor em seu leito de morte. Apresenta-se aqui um estudo iconográfico musical da pintura que integra o acervo do Museu de Arte de Belém, relacionando os aspectos estéticos e simbólicos da representação da morte de Carlos Gomes com a construção do culto à sua personalidade e à permanência de sua música, notadamente *Il Guarany*, no repertório brasileiro.

Palavras-chave:

Pintura; Carlos Gomes; Iconografia Musical; De Angelis, Capranesi.

Abstract

*This article deals with the historical academic painting *Últimos dias de Carlos Gomes* (1899), by Domenico de Angelis and Giovanni Capranesi. This painting presents a narrative that shows real characters in a fictional and allegorical environment, which represents the moment of Gomes' death, surrounded by other twenty-two male characters: influential persons from politics, church, military, press, arts, including the painters themselves. In this scene, besides Carlos Gomes portrait, we can find three more musical iconography elements: a piano, probably the composer instrument; the *Il Guarany* score; and the great wall painting called *Peri e Ceci*, another De Angelis and Capranesi painting work, situated at the Honor room of the Manaus Opera House. *Il Guarany* was staged since 1870, achieving great success and a special symbol status for the Brazilian nationalism in the XIXth century. We can also consider many associative aspects of Gomes' music in his own portrait, this particular feature can be observed at De Angelis and Capranesi painting, as well as depicted in a Felipe Fidanza's photograph, which brings the Brazilian composer in his deathbed. This paper concerns this theme, proposing an iconographic analysis that contributes to know more about the personality cult procedure as a strategy for musical maintenance of Gomes' work, specially *Il Guarany* in the Brazilian cultural scene.*

Keywords:

Painting; Carlos Gomes; Musical Iconography; De Angelis; Capranesi.

“Expirou, com os grandes olhos abertos, como que fixos numa visão imponderável - quem sabe? - na das caras glórias pretéritas, que ainda vinha, cheia de flores e luzes, atenuar-lhe com todo o peregrino passado que evocava, a tremenda hora do aniquilamento (...)” (Folha do Norte. 17 set.1896)

Em 16 de setembro de 1896 o compositor Carlos Gomes faleceu em Belém, recebendo diversas homenagens. No mesmo ano, o intendente Antônio Lemos encomendou dos pintores Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi a criação de uma pintura que aludisse aos últimos momentos de vida do compositor. Esta obra ficou pronta em 1899, ocasião em que foi exposta pela primeira vez em Belém.

Últimos Dias de Carlos Gomes é uma pintura acadêmica histórica, que procura apresentar em aspecto narrativo personagens reais num ambiente ficcional e alegórico. Esta obra aborda a representação da morte iminente do compositor, rodeado por vinte e duas figuras masculinas que são identificadas como personagens históricos, tais como jornalistas, músicos, políticos, militares, um representante da Igreja e os próprios artistas que assinam a obra e se autorretratam.

Para Emerson Oliveira (2007, p.89), “trata-se de uma obra capital para a formação simbólica do mito ‘gomesiano’, um ícone para a história da cidade de Belém e um dos pontos essenciais para a configuração de um museu de arte, o Museu de Arte de Belém (MABE)”. Observa-se nessa obra um aspecto da própria tradição pictórica ocidental de expor, no leito de morte, personalidades públicas.

Para compreender a gênese desta pintura, é necessário observar o contexto em que Carlos Gomes desembarcou em Belém, no dia 14 de maio de 1896. Gomes chegou à cidade para presidir o futuro Conservatório de Música do Estado, a convite do governador do Estado, Lauro Sodré. O compositor tinha passado uma longa temporada na Itália, onde obtivera grande sucesso com a apresentação de óperas como *Il Guarany* (1870, no Teatro Alla Scala de Milão), *Fosca* (1873, no Teatro Alla Scala de Milão), *Salvator Rosa* (1874, no Teatro Carlo Felice de Gênova), *Maria Tudor* (1879, no Teatro Alla Scala de Milão), e *Lo Schiavo* (1889, no Imperial Teatro D. Pedro II, Rio de Janeiro) e *Condor* (1891, no Teatro Alla Scala de Milão). (OLIVEIRA, 2008, p. 90)

Doente e com o diagnóstico de câncer recebido em Portugal em 1895, Gomes deixava a Europa com muitas dívidas e o convite de Sodré “lhe cabia mais como uma homenagem do que propriamente como uma oportunidade de continuar sua carreira” (OLIVEIRA, 2007, p. 91).

Para Volpe (2004, p.2), os últimos anos da carreira do compositor se situaram numa época de crepúsculo, “na qual, no plano político se assistiu à queda da Monarquia e à ascensão da República, e no plano musical, ao declínio da hegemonia italiana, representada por Verdi, provocado pela disseminação do wagnerismo”. Desse modo, “o crepúsculo gomesiano envolve as últimas décadas da carreira do compositor, agravado pela enfermidade, e as primeiras décadas do século XX, quando já tornado um herói mitificado pela morte” (Idem.)

Após a Proclamação da República, Carlos Gomes ficou à margem da política institucional oficial da Capital Federal, ao retribuir com lealdade o apoio de D. Pedro II, recentemente deposto, e permanecendo coerente aos ideais monarquistas até o final. A hostilidade de Gomes com o regime republicano teve repercussão negativa em sua relação com as estruturas de poder do Rio de Janeiro durante muitos anos. As possibilidades de ingresso do compositor no Instituto Nacional de Música (anteriormente Imperial Conservatório de Música) foram reduzidas após Leopoldo Miguez assumir a direção daquela instituição. (VOLPE, 2004, p. 3)

De acordo com o historiador Geraldo Coelho, o retorno do compositor ao Brasil foi marcado pelo acompanhamento dos círculos musicais e da imprensa, que redirecionaram o imaginário sobre Carlos Gomes a partir de sua enfermidade e morte, “ao encontro da figura do herói romântico, apátrida, que de uma terra estranha à sua, decaído em seus últimos combates tornava aos braços da Mãe-Pátria à espera da hora da morte” (1995, p.32). Este herói, “nas arestas de suas identidades, nutria os discursos em torno de uma ideia de nação, de povo e de espírito brasileiro”. (OLIVEIRA, 2007, p.91). Tais características narrativas foram abordadas em obras como *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, associadas ao discurso indigenista e abolicionista, onde estão conjugados os elementos da cultura popular e os valores do romantismo, conforme observa Ismael (2012, p.16).

Em 1880, quando a Companhia Lírica Italiana, que apresentou *Il Guarany* no Theatro da Paz, e na sua ausência do compositor, “após o primeiro ato, como o público não podia vitoriar pessoalmente a Carlos Gomes, chamou à cena o maestro Bernardi, regente da orquestra, simulou que tinha em sua presença o imortal paulista e vitoriou-o estrondosamente” (PÁSCOA, 2006, p.18). Na repetição do espetáculo em 18 de setembro daquele ano, um retrato de Carlos Gomes ficou exposto constantemente em cena durante a ópera (Idem). Em 1882, o músico veio acompanhado da mesma Companhia para nova apresentação de *Il Guarany* e, sob sua regência, deu-se uma apresentação da ópera *Salvator Rosa*. No ano seguinte, Carlos Gomes, acompanhado de uma companhia lírica que ele mesmo organizou, voltou à cidade de Belém para uma temporada, ocasião em que apresentou novamente *Il Guarany*. Segundo o estudo do musicólogo Márcio Páscoa sobre a ópera em Belém, a recepção das obras de Carlos Gomes nesta cidade sempre foi acompanhada de entusiasmo: “Qualquer manifestação envolvendo Carlos Gomes era feérica, apoteótica” (PÁSCOA, 2006, p.35). A partir dessas experiências e contando com a simpatia da imprensa e dos artistas da cidade, quando retornou em 1896, Carlos Gomes encontrou um ambiente favorável em que seu prestígio não fora abalado. (OLIVEIRA, 2007, p. 92).

Em carta a Vincenzo Cernicchiaro, datada de 25 de novembro de 1895, seis meses antes de deixar a Europa, Gomes escrevia: “Eu, talvez, irei ao Pará, onde me ofereceram um cargo. Devo-te dizer que, pelo menos no Norte do Brasil, tem gente que me quer bem. (...)” (Gomes *apud* Vetro&Aguiar, 1998, p.271)

A Belém encontrada por Gomes, em 1896, não era apenas uma cidade exótica tropical, mas um local de confluência cultural de artistas brasileiros e europeus. Dentre os artistas que transitaram no norte na última década do século XIX, estavam os italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi.

De Angelis e Capranesi eram procedentes da Accademia di San Luca em Roma e, juntos, realizaram um conjunto pictórico e escultórico que revela o apreço pela estética italiana nas cidades de Manaus e Belém do final do século XIX. Artistas da tradição, eram adeptos de um vocabulário plástico que abrangia a pintura histórica, romântica,

neobarroca e clássica, podendo ser considerados os arquitetos do gosto naquele período.

Na Accademia di San Luca, Domenico De Angelis (c.1852–1900) teve como principais professores Cavalieri Carta e Francesco Podesti, bem como Alessandro Marini. Esta foi uma das instituições mais ativas desde o século XVI, considerada por Vagnetti, a “segunda na ordem de tempo, mas primeira pela sua importância e celebridade” (VAGNETTI *apud* DERENJI, 1996, p.17). Conhecido pela mestria no trabalho com temas sacros, De Angelis foi convidado para vir ao Brasil pela primeira vez por Dom Antônio de Macedo Costa, Bispo do Pará, que planejava um remodelamento para a Catedral de Belém.

De Angelis associou-se com o pintor Giovanni Capranesi, com quem manteve um ateliê de artes decorativas situado na Praça Vittorio Emanuele em Roma (VALLADARES, 1974, p.81). Capranesi nasceu em Roma em 1852. Sua família, relacionada com Giacomo Della Chiesa, o futuro Papa Bento XV, teve uma grande tradição humanista e cultura arqueológica. Foi discípulo de Alessandro Mantovani, com quem trabalhou na decoração das galerias do Vaticano concluídas em 1887, embora seu nome não conste nos registros de arquivo (ARCANGELI, 1976)¹. Aproximando-se do grupo acadêmico romano foi influenciado por Cesare Fracassini e por Francesco Podesti, e desde então suas pinturas revelaram grande ecletismo decorativo. Por volta de 1890, em parceria com Domenico De Angelis realizou sua primeira grande obra, a decoração da Capela do Sagrado Coração, na Igreja de São Inácio em Roma (a capela foi concluída no início de 1894). No mesmo ano, Capranesi e De Angelis partiram para o Brasil, para trabalhar na decoração dos teatros de ópera de Manaus e Belém.² Nesta cidade deixou as pinturas na catedral, assim como em outros edifícios públicos e privados, sempre em parceria com De Angelis. Como resultado deste trabalho conjunto, destacam-se na Itália: uma sala do Palácio Ferri (1882), as decorações do Salão do Banco da Itália e do Salão de Bailes do Palácio Campanari, toda a idealização da câmara do Imperador da Alemanha dentro do Quirinal, para citar apenas alguns (PÁSCOA, 2000). Nos últimos anos de sua vida, Capranesi colaborou regularmente com o Banco da Itália, fornecendo os projetos para as novas cédulas. Faleceu em 1921, em Roma, no mesmo ano em que foi eleito presidente da Accademia di San Luca³.



Figura 1 – Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. *Últimos dias de Carlos Gomes*, 1899. Óleo sobre tela, 224cm x 484cm, Coleção: Museu de Arte de Belém. Foto: Percival Tirapelli. Acervo digital: IA-UNESP.

Manaus e Belém viviam o fastígio do Ciclo da Borracha e estavam num processo de composição e aprimoramento tanto de sua infraestrutura quanto de seus aparelhos culturais. Por volta de 1886, a atuação do ateliê dos artistas italianos nas duas cidades amazônicas foi intensa. Em Manaus, na década seguinte, De Angelis destacou-se por produzir a pintura do teto no Salão Nobre do Teatro Amazonas, denominada *A Glorificação das Bellas Artes no Amazonas* (1899). Na mesma época em que estavam dedicados à produção da obra *Últimos dias de Carlos Gomes*, De Angelis e Capranesi debruçam-se, também sobre um conjunto de painéis parietais no ateliê romano para o Salão Nobre do Teatro Amazonas.

Últimos Dias de Carlos Gomes (Fig.1), de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, é uma pintura a óleo sobre tela, assinada e datada em 1899, com grandes dimensões (2,24m x 4,84m), pertencente ao Museu de Arte de Belém. A narrativa visual expressa na obra está entremeada com aspectos culturais, políticos, e certamente com a história da arte e da música de um lugar que vislumbrou seu desenvolvimento citadino construído pela economia

do Período da Borracha. Vale destacar que é uma obra que contém a assinatura de seus autores, mesmo sendo produto de um ateliê. Nem sempre De Angelis e Capranesi assinaram suas obras, como é o caso do conjunto de painéis parietais do Salão Nobre do Teatro Amazonas. A omissão da assinatura na obra no final do século XIX, era uma atitude incomum para artistas ligados ao circuito acadêmico, às tradições das competições nos salões e ao mercado de arte. Esta ausência poderia ser justificada pela característica do trabalho de equipe em ateliê, que prolongava muitas vezes a tradição das guildas. (HAUSER, 1995, p.249)

Após a morte de Gomes, os artistas italianos receberam a encomenda do intendente municipal Antônio Lemos, e começaram a elaborar a obra que foi concluída e exposta três anos depois:

A 17 de setembro de 1899, inaugurei no salão de honra da Intendência uma grande tela alegórica, representando os últimos dias de Carlos Gomes, falecido nesta capital a 16 de setembro de 1896. É um formosíssimo trabalho artístico dos pintores Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, os quais receberam por ele inúmeros elogios da crítica europeia" (LEMONS *apud* COSTA, 2006, p. 02).



Figura 2 – Pormenor de *Últimos dias de Carlos Gomes*, 1899, de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. Óleo sobre tela, 224cm x 484cm, Coleção: Museu de Arte de Belém. Foto: Percival Tirapelli. Acervo digital: IA-UNESP.

Seguindo o estilo acadêmico mais austero, a pintura retrata pessoas reais, num cenário idealizado e ao mesmo tempo representa a atualidade estilística do período, como se vê nos elementos arquitetônicos e decorativos presentes.

A figura central é Carlos Gomes (Figura 2), vestido com um robe branco, recostado numa *chaise longue*, coberto com uma manta. Sua cama, logo atrás, com cortinas de renda delimita os grupos na composição, que foram identificados no estudo

de Emerson Oliveira (2007, p. 98). Da esquerda para a direita, observa-se o primeiro grupo, em que se encontram os pintores italianos, primeiro De Angelis, depois Capranesi que toma notas. Logo atrás, identifica-se o jornalista Licínio Silva (amigo de Antônio Lemos, designado por este para acompanhar Carlos Gomes em Belém).

Na direção do compositor, já no segundo grupo, dois homens olham fixamente para Carlos Gomes: o enfermeiro de Gomes, Raul Franco mais recuado



Figura 3 – Detalhe da moldura, de Giuseppe Pucci.

e à sua frente, o professor e músico Ernesto Dias, com a mão no queixo, com provável atitude de contrição. Completando o segundo grupo, está o coronel Gama Gosta (membro da comissão executiva do Diário de Notícias), com o olhar voltado para o espectador e o músico e amigo de Gomes, Clemente Ferreira, de cabeça baixa ao fundo. No primeiro plano, identifica-se Visconde de São Domingos, recostado sobre a cadeira do piano. O terceiro grupo é formado pelo próprio compositor, conversando com o governador do Pará, Lauro Sodré, que se encontra sentado ao lado do vice-governador, Gentil Bittencourt. Carlos Gomes gesticula para os seus interlocutores num movimento lento e comedido. No grupo seguinte, atrás dos dois políticos sentados, vê-se um conjunto de quatro homens que fitam ou o músico ou o espectador: o senador e intendente Antonio Lemos, principal comitente da obra; os jornalistas Marques de Carvalho, Antonio Leite Chermont e João do Rego. No quinto grupo, encontram-se os médicos José Paes de Carvalho, Miguel Pernambuco e Numa Pinto conversando com o bispo Dom Antonio Manoel de Castilho Brandão. No último grupo, outros quatro homens: o deputado federal Pedro Leite Chermont (primeiro presidente da Associação Paraense Propagadora das Belas Artes), à sua frente, o Capitão Serra Pinto (inspetor do Arsenal da Marinha), o General Cláudio do Amaral Savaget (chefe do 1º distrito Militar) e o Coronel Augusto de Vasconcelos Chermont (inspetor do extinto Arsenal de Guerra) (OLIVEIRA, 2007, p. 98).

Considerando o que menciona Coelho (1995, p. 123), a imprensa destacou o número expressivo de autoridades e de personalidades da vida pública

de Belém na casa do compositor nas horas que antecederam seu falecimento, registrando ainda o gesto de Lauro Sodré fechando-lhe os olhos. Portanto, é provável que os relatos da imprensa e as imagens fotográficas tenham contribuído como fontes narrativas e iconográficas para a composição do retrato coletivo de *Últimos dias de Carlos Gomes*, dos artistas italianos. É importante registrar que o pintor Domenico de Angelis havia desembarcado em Belém no dia 31 de maio de 1896, tornando-se admissível que tenha acompanhado os meses precedentes da morte de Gomes (Folha do Norte, 31 mai. 1896).

A composição da obra pictórica é austera, explora o contraste de luz e sombra. A luz é pontual e cenográfica, incide nos rostos dos personagens. O cuidado realista e meticuloso com as expressões fisionômicas também foi apurado. Há duas janelas representadas na pintura, uma fechada, que deve ligar ao outro cômodo da casa, com iluminação artificial e a outra que se abre para um arvoredo, e se vê um pedaço de céu. Pode haver aqui uma intenção simbólica dos artistas, com a alusão ao dia e à noite, a vida e à morte.

Na moldura do quadro, existe um elemento de iconografia musical (Figura 3). Entalhada em alto-relevo, na parte superior central está o escudo da cidade de Belém e na parte inferior, o brasão de armas do município, com uma lira de cinco cordas. O autor da moldura, de acordo com Araújo (apud OLIVEIRA, 2007, p. 109) é o italiano Giuseppe Pucci, relacionado ao ateliê de De Angelis e Capranesi.

No quadro, o piano à esquerda estabelece na obra uma linha diagonal que passa pelo compositor



Figura 4 – Pormenor de *Últimos días de Carlos Gomes*, 1899, de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. Óleo sobre tela, 224cm x 484cm, Coleção: Museu de Arte de Belém. Foto: Percival Tirapelli. Acervo digital: IA-UNESP.

e segue até o quadrante superior direito, onde está uma pintura de gênero, citação do painel parietal *Pery e Ceci* (Figura 4), obra de De Angelis e Capranesi para o Salão Nobre do Teatro Amazonas. Esta pintura intertextual retrata o momento da ópera *Il Guarany* em que Peri salva Ceci do incêndio, na última cena do quarto ato. Aos pés de Carlos Gomes, uma pele de onça como tapete, pode ser considerada o único elemento exótico do quadro. No assoalho, um contraste suave de tons diferentes de madeira. Sobre a estante do piano encontram-se partituras, que foram identificadas por Antônio Lemos como da ópera *Il Guarany*, especificamente a ária *Sento una forza indomita*. (LEMOS, 1897–1902, p. 404, apud COSTA, 2006, p. 04).

A relação entre música e pintura através da referência da ópera é estabelecida com a presença da partitura e da citação do painel parietal do Teatro Amazonas (Figura 5). Nesses dois momentos, a ópera mais famosa e emblemática de

Gomes é citada, *Il Guarany*. Esta ópera foi levada aos palcos líricos europeus a partir de 1870 com grande sucesso, tornando-se uma das obras artísticas do século XIX que mais se identificou com o desejo nacionalista brasileiro.

A presença de dois músicos belenenses na cena estabelece o contexto de sociabilidade e de vida musical no período. Clemente Ferreira Júnior (1864–1917), foi um dos amigos mais próximos de Carlos Gomes no Pará. Pianista, compositor e professor, estudou em Portugal e depois na Alemanha, em Leipzig. Em sua estada em Paris, tomou aulas com Friendenthal e Marmontel, por intermédio do Barão de Santa-Anna Nery. Ao retornar a Belém, viveu do magistério do piano e de composições e regência de orquestras populares. Foi um importante professor de piano do Conservatório de Música do Pará, nomeado para o ensino feminino. Compôs peças românticas para piano, e depois se interessou pela música popular e folclórica paraense, notabilizando-se como compositor de valsas e xotes.



Figura 5 – Domenico De Angelis, *Peri e Ceci*, painel parietal, têmpera sobre linho lonado, c.1899–1900, Salão Nobre do Teatro Amazonas, Manaus. Foto: acervo da autora.

Publicou muitas peças por intermédio dos editores do Pará, tais como José Mendes Leite e Abílio da Fonseca. Em 1898, iniciou importante trabalho de canto orfeônico em várias escolas públicas, sendo considerado o pioneiro do ensino do canto coral nas escolas em Belém. Viveu no Rio de Janeiro entre 1912 e 1917, onde lecionou na cadeira de música da Escola Normal (SALLES, 2007, p. 130–131). Acompanhou os últimos momentos de Carlos Gomes em Belém, inclusive a ele Gomes confiou providências finais. Acompanhou o embalsamamento do amigo, junto dos enfermeiros que atenderam o compositor, Raul e Nilo Franco (Folha do Norte, 18 set. 1896). Para Raul Franco, Clemente Ferreira Júnior escreveu a dedicatória recomendada por Carlos Gomes no verso de uma de suas fotografias:

Como amigo particular do ilustre maestro Carlos Gomes, cumpro dever sagrado de profunda gratidão, oferecendo o retrato do Grande Morto ao sr. Raul Franco, assaz desvelado enfermeiro a quem o mesmo maestro mostrou sempre desejos de dar esta prova de reconhecimento, a qual sinto orgulho em assinar. Belém, 18 de setembro de 1896. Professor Clemente Ferreira Júnior (Folha do Norte, 18 set.1896).

O outro músico retratado era Ernesto Dias (1857–1908), flautista, compositor e regente. Estudou em Belém com Henrique Gurjão, seguindo depois para Milão onde frequentou por um tempo o conservatório de música daquela cidade. No último ano de estudos na Itália precisou retornar a Belém por falta de auxílio oficial e por terem-se esgotados os próprios recursos. Completou sua formação na capital paraense com Enrico

Bernardi, maestro italiano que viveu em Belém entre 1883 e 1890 (PÁSCOA, 2006, p. 244). Ernesto Dias dedicou-se à pesquisa das tradições populares regionais, e este aspecto se refletia em suas composições. Foi um dos organizadores de uma orquestra denominada Companheiros do Luar, muito requisitada na época. Fundou outros conjuntos musicais semelhantes, para os quais compôs valsas, tangos, maxixes, xotes e outras peças de caráter seresteiro.

Sua célebre valsa *Minha Esperança*, obteve sucesso nacional e foi editada no Pará pela Tipografia de Francisco Costa Júnior, depois pela Casa Préalles no Recife e pela casa Fertin de Vasconcelos & Morand, no Rio de Janeiro. Como flautista, integrou vários grupos instrumentais organizados por Bernardi e a orquestra do Theatro da Paz. Fundou a primeira sociedade musical belenense, a Club Muzical Concertante. Também editou a *Gazeta Musical*, revista bimensal de sua propriedade que tinha como redator principal o poeta Paulino de Brito. Músico de ideais socialistas, foi um dos fundadores do Partido Operário Progressista do Pará, em 1899. Conforme noticia a imprensa da época, Ernesto Dias foi um dos músicos que esteve presente nos últimos momentos de Carlos Gomes, organizando inclusive diversos saraus musicais para entretê-lo e apaziguar sua dor (SALLES, 2007, p. 116-117).

A pintura alegórica *Últimos dias de Carlos Gomes* ressalta o tema da morte e principalmente, de estar morrendo. No contexto romântico do século XIX, a morte torna-se uma obsessão, pois remete ao sublime, que contém a inadequação do homem ao mundo, que por sua vez é constantemente atormentado pelo sentimento da morte e pelo fascínio do fim. Omar Calabrese menciona que na impossibilidade de representar o instante supremo do agonizante, revela-se o sofrimento dos que assistem morrer (CALABRESE, 1993, p. 95).

Phillipe Ariès mostra que a morte nos oitocentos passa a ser acompanhada no leito privado (1989, p. 90). A morte prestigiada e bela, obtida ou consentida por meio de grandes valores como a honra, o amor e a beleza, era ritualizada no mundo privado e na esfera do mundo público, tanto como expressão da amabilidade coletiva quanto pela demonstração do luto. Soma-se a isso o conceito de paixão no seu sentido etimológico original,

como sofrimento físico e moral, e como movimento da alma (CALABRESE, 1993, p. 81). Há uma correspondência entre a paixão do moribundo (sofrimento físico) e as paixões dos espectadores (sofrimento moral) (Idem, p. 95).

De Angelis e Capranesi, influenciados por essa atmosfera romântica, criaram em torno do sofrimento e da passagem da morte de Carlos Gomes, imagens poéticas e conciliadoras, pois na composição do retrato coletivo a atenção do personagem principal é dividida com outros grupos. Os retratos de homens célebres em seu leito de morte evidenciam a importância e a função histórica dos personagens retratados.

O estado em que se encontrava Carlos Gomes nos seus últimos momentos foi noticiado em jornais da época. O jornalista da Folha do Norte, por exemplo, publica um relato dos últimos momentos do compositor em Belém, como testemunha ocular:

Já ali encontramos solícito, junto do amado enfermo, o dr. Lauro Sodrê, que para ali seguira ao ter conhecimento da contristadora notícia. Prestavam os recursos da ciência ao maestro, que no momento estava sob as pungências de um fortíssimo acesso de sufocação, os ilustres clínicos drs. Numa Pinto e Pernambuco Filho. [...] Número não pequeno de populares estacionavam à porta, inquirindo com interesse das pessoas que saíam, do estado do glorioso artista. É elegante, cômoda, com as melhores condições de higiene a casa que reside o maestro. Estava luxuosamente mobiliada, vendo-se na sala, os retratos de grandes artistas como Verdi e Gounod. Ao centro ostentava-se um magnífico piano de cauda. [...] Sobre o instrumento, fechado, no momento que entramos ali, pousava um formoso raio de sol, que estendia-se para até um exemplar da partitura do Escravo, como que propriamente iluminando-a. Dentro deste exemplar, estão várias modificações que Carlos Gomes fez àquele extraordinário produto do seu gênio, quer na parte musical, quer na letra (Folha do Norte, 17 set. 1899)⁴.

A menção aos nomes de Lauro Sodrê, Numa Pinto e Miguel Pernambuco Filho, que de fato estiveram presentes na casa do compositor, bem como a descrição da casa bem decorada e do piano de cauda na sala com as partituras, leva a considerar que Carlos Gomes estava bem assistido, e que contava com a presença das pessoas que são retratadas na pintura, porém não todos ao mesmo tempo, nem no mesmo dia. Assim, a pintura de De Angelis e Capranesi concebe aspectos da realidade ao incorporar personagens e objetos presentes nos relatos da época.

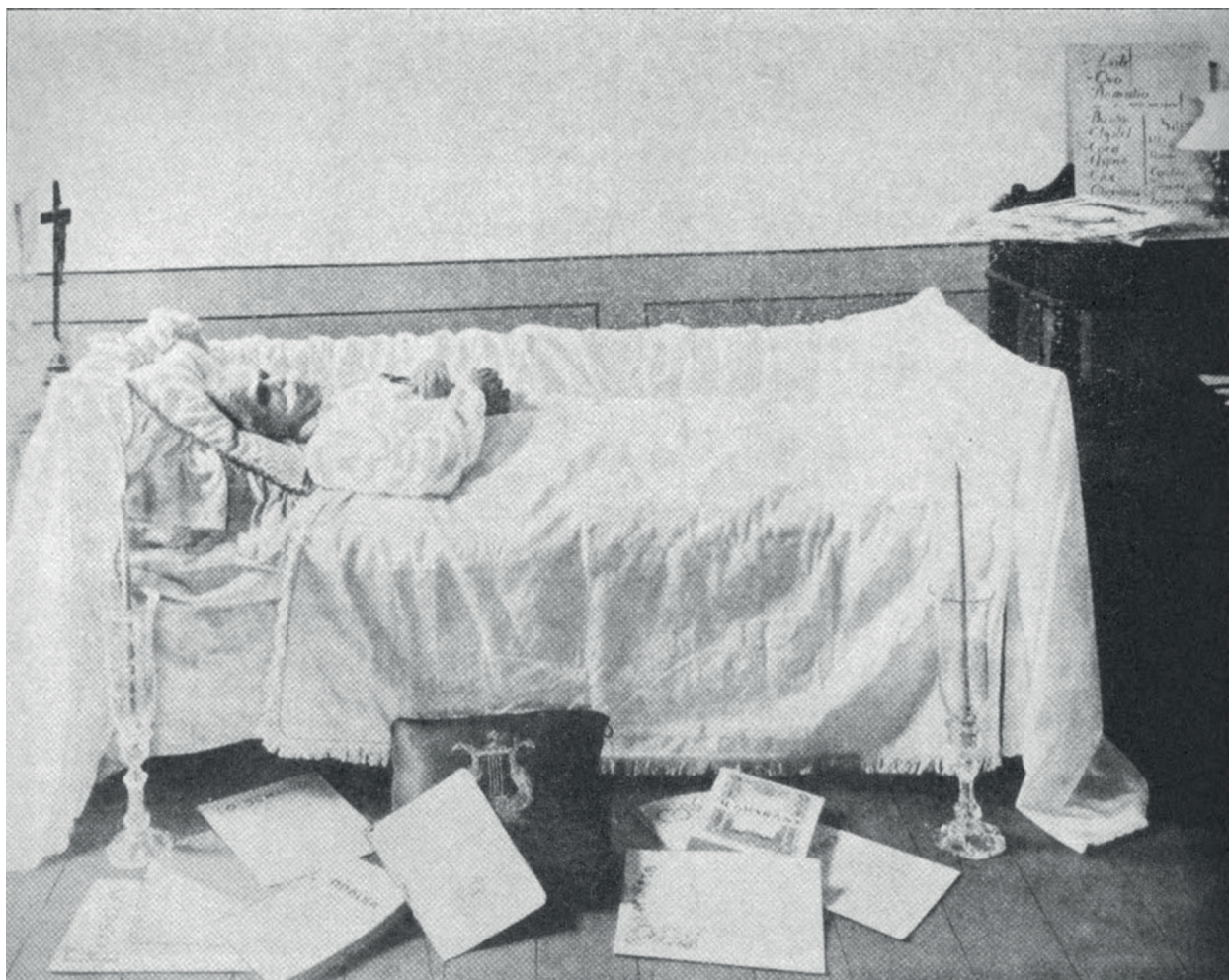


Figura 6 – Felipe Fidanza, *Carlos Gomes no seu leito de morte*, 1896.
Disponível em: <http://maestrocarlosgomes.blogspot.com.br/>

Luiz Tadeu Costa (2006, p. 03) ressalta que os retratos do fotógrafo Felipe Augusto Fidanza originaram a feitura não só da referida tela, como também de mais quatro que os pintores italianos realizaram por encomenda de Antônio Lemos. Das cinco telas, apenas duas ficaram em Belém, a já citada, pertencente ao Museu de Arte de Belém e outra à Escola de Música do Pará. As outras telas foram expostas na época e depois não mais foram vistas.

A fotografia de Felipe Fidanza que percorreu a imprensa com a legenda *Carlos Gomes no seu leito de morte*, mostra o corpo do compositor sobre uma cama, num ambiente austero, cujos detalhes centrais residem sobre o chão, ao lado do leito, onde estão espalhadas partituras [*Lo Schiavo, Il Guarany, Fosca, Odalea (Condor)*] e uma almofada com uma lira de cinco cordas (OLIVEIRA,

2007, p. 100). O modo como esta última se acha localizada revela que toda a cena fora montada para a produção da fotografia, algo comum para os métodos dos estúdios naquele período. Afinal, a realidade da fotografia de Fidanza é tão ficcional quanto a realidade da pintura de De Angelis e Capranesi. A primeira, retrata a morte e a segunda, a paixão, a agonia do trânsito.

Outra pintura que complementa o presente estudo, refere-se diretamente à morte de Carlos Gomes em seu enunciado, mas trata do trânsito entre vida e morte. A tela de Antônio Parreiras (1860–1937), datada de 1911, intitulada *Morte de Carlos Gomes* (Figura 7), representa o compositor sentado numa cadeira, desfalecendo. Seguindo uma paleta pós-impressionista, Parreiras cria uma composição com o músico diante do piano de armário com castiçal, vestido com um *robe de chambre* vermelho. Seu



Figura 7 – Antônio Parreiras, *Morte de Carlos Gomes*, 1911. Óleo sobre tela, 41 x 52cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói. Foto: Domínio público, disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ant%C3%B4nio_Parreiras_-_Morte_de_Carlos_Gomes.jpg

corpo e sua cabeça estão reclinados, o braço esquerdo estendido sobre o piano, os dedos tentam alcançar as teclas, enquanto que o outro braço já decai em relaxamento. Com os cabelos brancos e longos, a expressão do compositor é melancólica, pois olha para algum ponto infinito na direção diagonal. Embora a pintura retrate Gomes num momento privado, com o abatimento decorrente da doença, o faz com dignidade, representando neste caso, uma morte solitária, na despedida de seu dom maior: a música. É significativo que o tema da morte de Gomes continuasse despertando interesse no início do século XX.

As imagens de vida e morte de Carlos Gomes foram utilizadas e assimiladas pelo imaginário republicano, mesmo que o compositor simbolizasse a política cultural do Império. É necessário observar

que as imagens de Carlos Gomes geralmente são acompanhadas das referências de suas óperas. Provavelmente trata-se de uma alusão ao seu ofício e ao seu mérito de músico intelectual e criador. A permanência de sua obra no repertório lírico resistiu mesmo às críticas recebidas pelos adeptos do wagnerismo e pelos integrantes da Semana de Arte Moderna de 1922, que a consideravam ultrapassada. Nem a revisão proposta mais tarde por Mário de Andrade, através de diversos escritos, conseguiu alocar algum espaço para Gomes no cenário da cultura nacional. Volpe (2004, p. 11) esclarece que esta crítica detratadora não foi compartilhada pelo público mais amplo, pois a polêmica em torno de Carlos Gomes e Villa Lobos na Semana de Arte Moderna, evidenciava que o primeiro ainda permanecia como paradigma nacionalista na década de 1920.

Marcos Virmond (2008, p. 68) afirma que “se não se fazem revoluções sem mortos, o modernismo saiu vitorioso, mas representou uma segunda morte para a obra e figura do compositor”. Carlos Gomes teve a revisão crítica de sua obra iniciada na década de 1930, mas os estudos musicológicos de base científica mais sólida surgiram nas últimas décadas do século XX e início do XXI, procurando reconstruir o homem e o artista.

NOTAS

01. ARCANGELI, Luciano. Dizionario Biografico degli Italiani (v.a) Volume 19, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976. In: <http://www.treccani.it/biografie/> (Último acesso em 25 de setembro de 2020).

02. Idem.

03. Conforme arquivo da Accademia Nazionale di San Luca, Giovanni Capranesi foi seu presidente em 1921. In: http://www.accademiasanluca.it/allegati/elenco_presidenti_san_luca.pdf. Último acesso em 26 de setembro de 2020.

04. CARLOS Gomes, boatos contristadores, agonia e a morte. *Folha do Norte*. Belém, 17 de setembro de 1899. In: <http://hemerotecadigital.bn.br/>, último acesso em 23 de setembro de 2020.

REFERÊNCIAS

ARIÈS. Phillipe. **Sobre a história da morte no ocidente desde a Idade Média**. Lisboa: Teorema, 1989.

COELHO, Geraldo M. **O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

COSTA, Luiz Tadeu. História e iconografia de Belém, em últimos dias de Carlos Gomes. In: **II Encontro de História da Arte**, IFCH- Unicamp, 27 a 29 de março de 2006, Campinas (Anais).

DERENJI, Jussara. **Teatros da Amazônia**. Belém: Fundação Cultural do Município de Belém, 1996.

GOES, Marcus. **Carlos Gomes: a força indômita**. Belém: Secult, 1996.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ISMAEL, Cesar de Carvalho. Carlos Gomes: arte, política e sociedade. 1870–1889. 36º Encontro Anual da Anpocs - GT 27 - Pensamento Social no Brasil. **Anais do 36º Encontro Anual da Anpocs, Águas de Lindóia**, 2012.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. Fragmentos de cumplicidade: arte, museus e política institucional. **Métis: história e cultura**, v. 7, n.13, jan/jun.2008, p.33–55.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. Últimos dias de Carlos Gomes: do mito “gomesiano” ao nascimento de um acervo. **Revista CPC**, São Paulo, nº 4, maio/out. 2007, p. 87–113.

PÁSCOA, Márcio. **A vida musical em Manaus na época da borracha (1850–1910)**. Manaus: Imprensa Oficial/Funarte, 1997.

PÁSCOA, Márcio. **Cronologia Lírica de Belém**. Belém: Associação de Amigos do Teatro da Paz, 2006.

PÁSCOA, Márcio. Domenico De Angelis. **Série Memória**, nº16, Manaus: SEC, 2000.

SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 2ª ed. rev. e aum. Belém: Secult/Seduc/Amu/PA, 2007.

VETRO, Gaspare Nello (Org.) **Antônio Carlos Gomes: carteggi italiani II; correspondências italianas II - 1836–1896**. Trad. e Pref. de Luiz Gonzaga Aguiar. Brasília: Thesaurus editora, 1998.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Restauração e recuperação e Teatro Amazonas**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.

VIRMOND, Marcos; MARIN, Rosa; CORREIO, Edu. **Destruindo o mito e construindo o homem: revendo Antônio Carlos Gomes**. *Ictus - music journal*. Salvador, v.9, n. 1, 2008.

VOLPE, Maria Alice. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, mai. 2004, p. 2– 11.

FONTES ELETRÔNICAS

ARCANGELI, Luciano. Dicionario Biografico degli Italiani (v.a) Volume 19, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976. In: <http://www.treccani.it/biografie/>. Último acesso em 25 de setembro de 2020.

CARLOS Gomes, boatos contristadores, agonia e a morte. *Folha do Norte*. Belém, 17 de setembro de 1899. In: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Último acesso em 23 de setembro de 2020.

Folha do Norte, Belém, 31 de maio de 1896. In: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Último acesso em 10 de setembro de 2020.

Folha do Norte, Belém, 17 de setembro de 1896. In: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Último acesso em 10 de setembro de 2020.

Folha do Norte, Belém, 18 de setembro de 1896. In: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Último acesso em 10 de setembro de 2020.

SOBRE A AUTORA

Graduada em Artes Plásticas e em Música pela UNESP; Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e Doutora em História – História Cultural, pela Universidade do Porto (2006). Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas lotada no curso de Música e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Ainda nesta instituição, realiza atividade de pesquisa no Laboratório de Musicologia e História Cultural, e lidera o do grupo de pesquisa Investigações sobre memória cultural em artes e literatura (MemoCult), do PPGLA da UEA. É autora do livro “Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada”, Editora Valer (2011) e do livro “Álvaro Páscoa: o golpe fundo”, Edua (2012). É co-organizadora dos livros “Alteridade Consoante: estudos sobre música, literatura e iconografia”, Editora Valer/PPGLA (2013) e “Música em Diálogo”, Editora UEA (2019). Coordena desde 2013 o grupo de trabalho do Repertório Internacional de Iconografia Musical – RiDim– Brasil, no Amazonas.

E-mail: luciane.pascoa@gmail.com