

# MELESIO MORALES, ANTONIO CARLOS GOMES E TOMÁS GIRIBALDI: IDENTIDADE TROPICAL E RELAÇÕES TRANSATLÂNTICAS

Artigo de pesquisa

Marcos da Cunha Lopes Virmond 

Lenita Waldige Mendes Nogueira 

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil 

virmond@unicamp.br

lwmn@unicamp.br

**Resumo:** A ópera italiana obteve importante presença em países da América Latina durante o século XIX. Os compositores desse espaço geográfico e cultural não conseguiram ficar impunes à sua influência. Antônio Carlos Gomes, Melesio Morales e Tomás Giribaldi são representativos dessa condição. Gomes é considerado o compositor americano de maior expressão na Europa no século XIX. Nascido em Campinas, interior de São Paulo, Brasil, teve seus primeiros estudos com seu pai, Manoel José Gomes. Aperfeiçoa-se em Milão e o sucesso surge com *Il Guarany* (1870). Mais que suas óperas a figura de Gomes parece trazer à tona, para o século XIX, a discussão da representação do nacional em ópera, ou seja, a questão da identidade nacional em ópera, então linguagem hegemônica. Desde a América do Norte até a Patagônia este parece ter sido um problema não consistentemente resolvido, pois que os compositores se sentiam fortemente impregnados e influenciados pela estética italiana ou alemã. De fato, Gomes não consegue pintar musicalmente o Brasil em *Il Guarany*, assim, como Melesio Morales, com *Ildegonda* não o faz pelo México. Tomás Giribaldi ainda mais se afasta dessa tentativa ao compor *La Parisina* e *Manfredi di Svevia*. Desta forma, parece que a forte hegemonia da ópera italiana, que dominava a cena musical das Américas, ou os resquícios do processo colonialista contribuíram para a não instalação de uma música erudita com traços personalíssimos dos países da América, pelo menos no que se restringe ao gênero operístico. Entretanto, o legado desses compositores é real e tem importante papel na interação transatlântica entre metrópole e colônia.

**Palavras-chave:** Ópera, Carlos Gomes, Melésio Morales, Tomás Giribaldi, identidade

## MELESIO MORALES, ANTONIO CARLOS GOMES AND TOMÁS GIRIBALDI: TROPICAL IDENTITY AND TRANSATLANTIC RELATIONS

**Abstract:** Italian opera gained an important presence in Latin American countries during the 19th century. Composers from this geographical and cultural space were unable to remain unpunished by its influence. Antônio Carlos Gomes, Melesio Morales and Tomás Giribaldi are representative of this condition. Gomes is considered the most important American composer in Europe in the 19th century. Born in Campinas, in the interior of São Paulo, Brazil, he had his first studies with his father, Manoel José Gomes. He improved in Milan and achieved success with *Il Guarany* (1870). More than his operas, the figure of Gomes seems to bring to the fore, for the 19th century, the discussion of the representation of the national in opera, that is, the question of national identity in opera, then a hegemonic language. From North America to Patagonia this seems to have been a problem that was not consistently resolved, as composers felt strongly impregnated and influenced by Italian or German aesthetics. In fact, Gomes fails to paint Brazil musically in *Il Guarany*, just as Melesio Morales, with *Ildegonda*, fails to do so for Mexico. Tomás Giribaldi further departs from this attempt when composing *La Parisina* and *Manfredi di Svevia*. In this way, it seems that the strong hegemony of Italian opera, which dominated the musical scene in the Americas, or the remnants of the colonialist process contributed to the non-establishment of classical music with very personal traits from the countries of America, at least in what is restricted to the operatic genre. However, the legacy of these composers is real and plays an important role in the transatlantic interaction between metropolis and colony.

**Keywords:** Opera, Carlos Gomes, Melésio Morales, Tomás Giribaldi, identity

**A** América oitocentista vive dias agitados em sua política e arte. Desde sua iniciação, com a chegada de espanhóis (1492) e portugueses (1500), mudanças radicais ocorreram nessa parte do mundo. Inicia-se com a dominação europeia, em particular por povos da península ibérica, levando à dizimação das culturas indígenas locais, seguindo-se a introdução mais tardia, pela diáspora africana, à miscigenação auxiliada pelos fluxos migratórios preponderantemente europeus e conclui-se, nesse longo recorte temporal, com a instalação de oligarquias extensivas que não puderam se furtar à forte influência do pensamento iluminista que conduziu, em diferentes tempos e modos, à independência desses novos povos dentro de seus novos países. Independência essa, que, sabe relativa, pois que até o presente século XXI permanecem, de várias formas e intensidades, ligados à sua ancestralidade envesados com a tradição dos colonizadores, sejam os brancos europeus ou os negros africanos. De qualquer forma, na metade do século XIX, essa composição se traduz, momentaneamente, por um cenário específico, que comporta, mesmo na América independente, uma proximidade maior pela civilização europeia ocidental e uma negação seletiva dos componentes originários e resultantes da diáspora africana. Neste cenário, transita uma sociedade que procura mudar seu padrão econômico, buscando tibiamente a sua industrialização local e uma construção social e cultural, mas sem afastar-se sobremaneira do modelo que opta como desejável e referencial – a civilização da Europa ocidental.

No que diz respeito às artes, tanto à música como nas artes plásticas, e, em parte, diferentemente na literatura, a busca do modelo europeu é constante. Essa diferença, talvez, resida na necessidade, para sua realização efetiva, da aplicação de técnicas e códigos construtivos canônicos, requerendo o domínio dessas técnicas, que são bem definidas, extensas e disponíveis. Assim, o saber da pintura e da música, sem prejuízo do livre pensar e livre criatividade do artista, se impõem como necessidades diretas para a construção do produto a que se pretendem e a fonte mais disponível, na época, era o cânone europeu, para qualquer uma dessas artes. Se isto não bastasse, a reprodução local de uma referência europeia se impunha, contemporaneamente, como um certificado de qualidade de uma produção local. Esse pensamento, comum na maioria dos países da América Latina ao longo de século XIX, era particularmente desejado e estimulado no Brasil sob o império de D. Pedro II. Esse, travestido de mecenas, buscava criar uma intelligentsia local calcada nos moldes europeus, e não poupou esforços e recursos, inclusive pessoais, para atingir seu projeto civilizatório, nem que fosse nos limites cenográficos da capital do império, na cidade do Rio de Janeiro. Particularmente ao que diz respeito à música, e no ensino da música, esse modelo foi hegemônico, tanto no Brasil como em outros países da América Latina. Aqui reside uma condição de colonialidade, compreendida, segundo Maldonado-Torres (2007) “à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas articulam-se entre si, através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça.” Essa condição, atribuída ao saber musical pode ser compreendida como a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, ao serem impostos a outras culturas, exercem profundo poder de dominação, remetendo a manutenção de uma dominação intelectual, artística e estética (Pereira 2020, 1).

Dentro deste cenário, a música surge como elemento importante e músicos, intérpretes e compositores, assumem protagonismo nessa busca do ideal civilizatório. A capacidade criativa do ser humano é ubíqua e seus privilégios não reconhecem fronteiras geográficas nem políticas. Nesse palco, era de se esperar que compositores ilustrados se apresentassem à necessidade da civilização musical e, de fato, verifica-se que esse modelo ocorre em diferentes países latino-americanos sincronicamente no tempo, espaço e na busca do modelamento civilizatório. Sendo a ópera um gênero hegemônico para boa parte do século em estudo, e a ópera italiana se impondo internacionalmente, em particular na América Latina, objetiva este estudo entender as relações de alguns compositores de ópera latino-americanos do século XIX e seu papel na construção de um ideal civilizatório, no escopo da música, em seus países.

## A Ópera italiana na América Latina

À semelhança da hegemonia da ópera na Europa do século XIX, este gênero tonou-se endêmico nas capitais e grandes cidades das Américas ao longo desse extenso período cultural. De fato, poucas são as cidades do continente que não contavam com seu teatro de ópera e suas temporadas regulares. Do outro lado do Atlântico, as descobertas de novas terras e a colonização por Espanha e Portugal nas Américas desde o final do século XV deixa marcas indeléveis da cultura europeia, particularmente pelo processo de desterritorialização das populações autóctones (Delueze e Guattari 1998, 197) complementada pelas progressivas chacinas que reduzem essas populações. Se isto foi muito marcante na América Espanhola, também ocorreu, de forma menos evidente, no Brasil. Ainda assim, por meios e intensidades distintas, a presença da cultura europeia persiste até os dias de hoje.

No século XIX, mesmo com as lutas de independências, que progressivamente afirmaram o determinismo e uma identidade dos povos americanos, já então mixigenados, a marca da cultura Europeia e seu modelo continuam a ser o paradigma preponderante. No caso da música essa questão se salienta de forma clara, com a presença marcante do modelo europeu tomando a primazia ainda que não reprimindo iniciativas locais autônomas, constituindo-se no que a musicologia poderá depois reconhecer como a

manifestação do nacional em música. Entretanto, o gosto da corte e da burguesia é a música d'além mar. A ópera, como gênero de ampla difusão na própria Europa, não poderia deixar de estar maciçamente presente no cenário da colônia. Em particular, a ópera italiana, então com forte presença no norte da Itália, corresponde ao que mais de desejava e se ouvia. Esse tema tem sido motivo de vários estudos, não só discutindo a presença dos italianos nas Américas, como o tráfego das companhias líricas entre a península e a América. De fato, Milão, o centro da ópera italiana, irradiava sua força por vários países. A referência que Conati (1993) faz sobre este poder é muito ilustrativo dessa influência:

O mundo da ópera italiana no *ottocento* não conhece limites nem preconceito étnico-racial. Neste sentido, parece configurar-se uma certa "cidade global." E desta "cidade" a península ibérica e países da América Latina – do México ao Chile, de Cuba, Porto Rico ao Peru e Argentina – constituem uma área densamente e constantemente percorrida por eventos artísticos imediatamente registrados pela crônica da imprensa especializada italiana. (Conati 1993, 11)

Neste cenário de influência não é de se estranhar que compositores das Américas tomem o modelo europeu como desejável e que o gênero operístico assuma a predileção para que eles possam mostrar suas capacidades de igualar-se ao que a Europa civilizada produzia e, por decorrência, demonstra que seus países nada devem aos avanços do velho continente. Em certa medida, essa relação continua a existir até os dias de hoje, quando um virtuoso solista instrumental das américas, com absoluta frequência, termina indo à Europa com o intuito de aperfeiçoamento, o qual, na verdade, disfarça um desejo de certificação de suas habilidades pela metrópole. Antes desta ilustrada missão, a presença do músico importado da Europa garantiu à colônia as primeiras experiências locais de composição de ópera. Esse é o caso de *La Parténope* (1711) de Manuel de Sumaya, um italiano, e *La púrpura de la rosa* (1701) de Tomás de Torrejón y Velasco, um espanhol, ambas e respectivamente no México e Peru vice-reinal, e *Zaire* (1808-1809) de Bernardo José de Souza Queiroz, um português, no Brasil joanino. O tema do interesse latino-americano oitocentista pela ópera e a modelagem colonial dos compositores locais está muito bem consolidado nas perguntas que fazem Miranda e Tello (2011) em seminal texto sobre a música da América Latina. Eles expõem o problema ao indagar:

Que faz um compositor americano escrever óperas? Por que esse gênero musical se tornou tão emblemático para os latino-americanos? Como é que as prósperas nações independentes, assoladas por diversos problemas políticos e econômicos, sempre encontraram recursos para montar os mais caros espetáculos musicais? A resposta é simples, a explicação, um pouco menos. A ópera foi o espelho idealizado, o espaço onde as sociedades latino-americanas do século XIX queriam se retratar e onde codificavam as aspirações civilizatórias das jovens nações do continente.<sup>1</sup> (Miranda e Tello 2011, 71)

O uso desse espelho é ubíquo da Argentina ao México, sem deixar basicamente nenhum país de fora. Cada um deles, durante o longo século XIX, conheceu esse modelo de reação cultural, seja por compositores como Aquinas Ried no Chile, Carlo Enrico Pasta no Chile, José Ángel Montero na Venezuela, José Ponce de León na Colômbia, Laureano Fuentes Matons em Cuba ou Cenobio Paniagua no México (Miranda e Tello 2011; Farias-Vasquez 2022). Neste estudo, entretanto, prefere-se estudar e discutir o caso particular, unidos pela contemporaneidade, semelhança de trajetórias e momento estético, apenas três nomes representativos desses países: Antonio Carlos Gomes do Brasil, Melesio Morales do México e Tomás Giribaldi do Uruguai.

### **Melesio Morales, Antonio Carlos Gomes e Tomás Giribaldi**

Melesio Morales nasceu na Ciudad de México em 4 de dezembro de 1838 e demonstra desde muito cedo uma grande aptidão pela música. Estudou com Jesús Rivera e após entrou para a Academia del Padre Agustín Caballero, tendo sido aluno de Felipe Larios, o compositor e Antonio Valle e Cenobio Paniagua. Morales vive em um ambiente de forte influência das companhias líricas italianas, que visitavam a Cidade do México deste o início do século, como o caso singular do empresário Luis Castrejón que, em 1827, traz Manuel Garcia, então um tenor que causou celeuma ao recusar-se a cantar Rossini em espanhol, como ocorria então (Milella 2022, 250). Com 18 anos já escreveu sua primeira ópera *Romeo y Julieta*. Vence variadas dificuldades e consegue que ela seja estreada em 27 de janeiro de 1863 no Gran Teatro Nacional. Em 1866 apresenta *Ildegonda*, com libreto de Temistocle Solera, que lhe valeu uma bolsa para estudos na Europa, apoiado pelo industrial Antonio Escandón. Após um curto período em Paris, fixou-se em

<sup>1</sup> *¿Qué hace un compositor americano escribiendo óperas? ¿Por qué ese género musical se volvió tan emblemático para los latinoamericanos? ¿Cómo fue que las florecientes naciones independientes, aquejadas por diversos problemas políticos y económicos, siempre encontraron recursos para el montaje del más caro de los espectáculos musicales? La respuesta es simple, la explicación, un poco menos. La ópera fue el espejo idealizado, el ámbito donde las sociedades latinoamericanas del siglo XIX quisieron retratarse y en el que se cifraron las aspiraciones civilizadoras de las jóvenes naciones del continente.*

Florença onde estudou com o famoso maestro Teódulo Mabellini, aperfeiçoando-se em contraponto e composição. Esta relação o faz compor duas outras óperas, *Carlo Magno* y *Gine Corsini*. Entretanto, toma como principal meta realizar uma profunda revisão de *Ildegonda*, particularmente na sua orquestração, considerando agora os ensinamentos de Mabellini. Com forte apoio financeiro de Ramón Terreros, industrial e filantropo mexicano, consegue uma estreia dessa nova versão no Teatro Pagliano de Florença. Maya (1994, XII) e Bellinghause (1999, 19) referem a data de estreia como sendo 6 de janeiro de 1869. Entretanto, nesta data o Teatro Pagliano representava *Un Ballo in Maschera* de G. Verdi. O libreto de *Ildegonda* publicado por F. Lucca informa que a ópera deveria ser apresentada na primavera de 1868 e Otto Mayer-Serra (1947, 661) refere que esta ocorreu ao final de 1868. Entretanto, a data correta da estreia é 6 de março de 1869, seguindo-se outras duas récitas em 7 e 10 de março (La Nazione 1869, 3).

O regente foi Emilio Usiglio, um reconhecido regente de orquestra e compositor. A ópera foi bem recebida pelo público, mas as resenhas na imprensa não foram muito amistosas. Francesco D'Arcais logo após a estreia em resenha no *L'Opinione* (1869) reconhece algum mérito nas melodias, mas reclama de dificuldades das resoluções harmônicas pouca preparadas e da estrutura melódica muito imitativa de Bellini e Verdi (D'Arcais 1869, 1). A *Gazzetta Musicale di Milano* dedica algum espaço à ópera, reconhece alguma segurança na orquestração, mas a escrita vocal não agrada. Falta desenvolvimento das ideias musicais e coerência entre música e texto. Como primeiro trabalho, reconhecem os méritos de Morales, mas advertem que ele "não deve crer chegado ao apogeu da glória" (Carteggi 1869, 87). Por outro lado, em uma breve notícia, *La Revue et Gazette Musicale de Paris*, é muito positiva em seus comentários e refere a ópera como possuindo um sentimento dramático profundo e uma grande habilidade na arte da condução das vozes e da orquestra, ainda que desconsidere o ultrapassado e fraco libreto de Temistocle Solera (Étranger 1869, 127). Com suas poucas apresentações, provavelmente decididas pelo aporte financeiro do México, a ópera de Morales não obteve um sucesso marcante. Entretanto, o fato de ter subido ao palco do Teatro Pagliano em Florença foi suficiente para que, em seu regresso ao México, Morales fosse recebido com todas as honras e se convertesse em um herói nacional no campo musical. Curiosamente, esta segunda versão de *Ildegonda* somente recebe uma encenação integral, e tardiamente, em 1994, restringindo-se o conhecimento na nova música, em vida do compositor, à apresentação de trechos com piano. Mesmo assim, Morales se torna figura exponencial da música no México em seu tempo, particularmente como pedagogo e crítico. Por sua iniciativa criou-se a Escola Italiana de Ópera no México, além de ter muito ativa participação na fundação do Conservatório Nacional de Música.

Melesio Morales faleceu em 12 de maio de 1908, tendo sido um importante promotor do movimento operístico latino-americano e deixou um grande legado musical. À semelhança de Gomes no Brasil, a visibilidade de Morales era intensa no México como grande representante da cultura musical local, o que pode ser visto pelas inúmeras homenagens ao longo de sua vida. Essa identidade pode ser bem traduzida em um trecho de um poema laudatório ofertado quando de sua volta da Itália: "Genio Azteca que na Itália liberou suas asas de ouro, ostentando ricas galas com que o céu te brindou. Honra e Glória de nossa pátria, Nosso orgulho, nosso irmão! O que vale um mexicano teu talento demonstrou!"<sup>2</sup>(*El Renacimiento* 1869, 327).

Antonio Carlos Gomes nasceu em Campinas, antiga Vila de São Carlos, em julho de 1836. Filho de importante músico da cidade, Manoel José Gomes, recebe dele uma educação musical diferenciada, juntamente com seu irmão, José Pedro Sant'Anna Gomes. Na juventude, participam ativamente das práticas musicais do pai, seja nas demandas civis e populares ou fazendo música para as funções religiosas nas igrejas. O contato com a importante biblioteca musical do pai e com ilustres músicos que ora ou outra chegavam a Campinas, abre-lhe os horizontes e os evidentes limites da provinciana cidade lhe acendem o desejo de buscar outras experiências. Fato é que termina por ir a São Paulo, onde, tanto ele como o irmão, recebem calorosa acolhida por seus brilhantes dotes musicais. Mas a corte é o desejo de Carlos. Com o auxílio de amigos e, mesmo sem a autorização inicial do pai, termina por lá chegar e frequentar o Conservatório Imperial. De sucesso em sucesso, onde se inclui duas óperas em português (A Noite do Castello e Joana de Flandres) obtém apoio de D. Pedro II para estudar em Milão, começando aí uma densa carreira internacional com importantes relações tanto em sua terra natal como nas Américas.

Em sua vida artística na Itália Gomes compõe suas principais obras. Inicia com uma bem-sucedida revista musical intitulada *Se Sa Minga* (1866), que lhe garante certa notoriedade inicial e termina em 1892 com a composição de *Colombo*, um poema vocal-sinfônico que, em verdade, tem toda a estrutura de uma ópera. Seu repertório, então, incluiu *Nella Luna* (1868), uma outra revista musical, sua principal ópera *Il Guarany* (1870), *Fosca* (1873), *Salvator Rosa* (1874), *Maria Tudor* (1879), *Lo Schiavo* (1889), *Condor* (1891), e o já referido *Colombo* de 1892. O sucesso e reconhecimento recaem sobre *Il Guarany* e *Salvator Rosa*, ainda que *Condor* tenha sido bem aceito. *Fosca* e *Maria Tudor* recebem pouca atenção, causando dissabores ao compositor. *Lo Schiavo* e *Colombo*, obras do ocaso do compositor, tem suas estreias limitadas ao Brasil. Assim, verifica-se que Carlos Gomes, com uma carreira fortemente centrada na estética da ópera italiana da segunda metade do século XIX, e a caracterização dessa identidade e adesão a um modelo hegemônico para a época já foram alvo de vários estudos (Nogueira 2004; Virmond 2007; Rodrigues 2016; Kerr 2022) (Figura 1).

2 Genio azteca que en Itália desplego sus áureas alas, ostentando ricas galas con que el cielo te dotó! Honra y prez de nuestra pátria, Nuestro orgulho, nuestro hermano! Lo que vale un mexicano tu talento demostró!

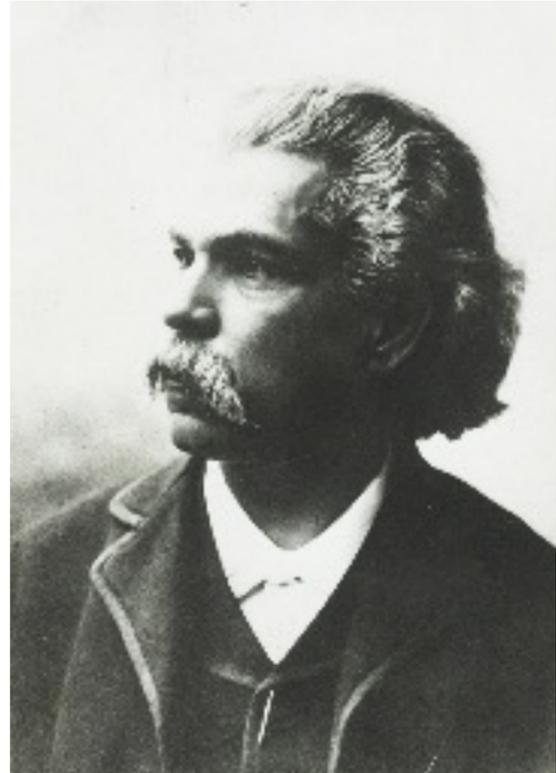


Figura 1. Melesio Morales e Antonio Carlos Gomes. Fontes: Pro Ópera e FBN.

Tomás Giribaldi (Figura 2) nasceu em Montevideo em 18 de outubro de 1847. Sua principal ópera é *La Parisina* que estreia com muito sucesso no Teatro Solis em 14 de setembro de 1878, sendo a primeira ópera escrita por um compositor uruguaio. A boa receptividade lhe valeu uma viagem de estudos a Europa com bolsa do governo, mas retornou antecipadamente por conta da doença de sua mãe. Escreveu outras óperas, como *Menfredi di Svevia*, com libreto de Emilio Ducati e *Inés de Castro* (1884) e *Magda* (1905). Entretanto, nenhuma delas superou o sucesso de *La Parisina*. A recepção de *La Parisina* é muito sintomática no contexto do que ocorria na época em termos da busca de referências locais para mimetizar a cultura musical europeia (Figura 3).

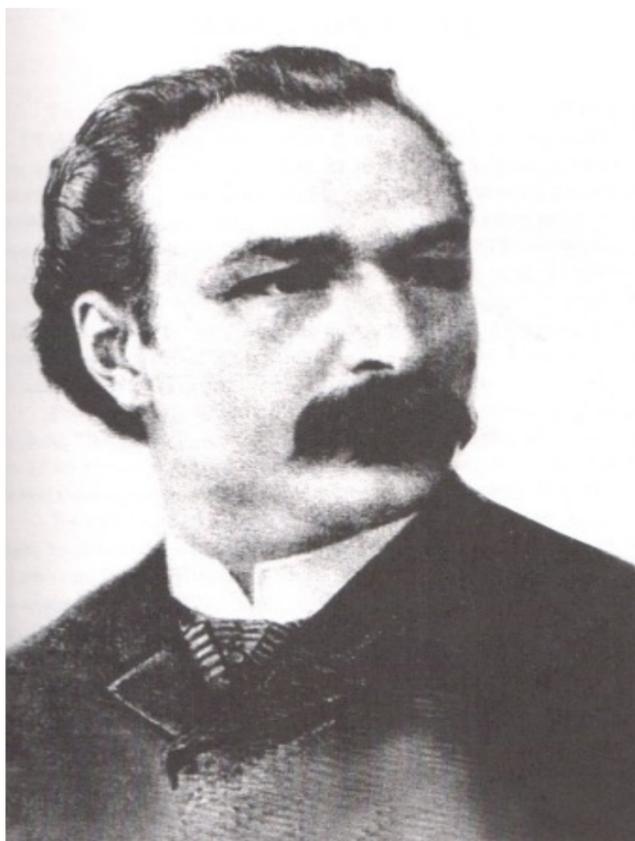


Figura 2. Tomás Eduardo Giribaldi. Fonte: Huertas 2003.

(con anima)

Rizz

Qui mi vo - le il du - ro il du - ro fa - to

*p*

Andante moderato a mezza voce con affetto

Pery

Per - chè di me - ste la gir - me vai tu ba - nan - do il

*p*

Andante

Parisina

ai rag-gi del di! Ma las - so ve - ra - ce, lo pro - vo lo - sen - to,

Ugo

ai rag-gi del di! Ma las - so ve - ra - ce, lo pro - vo lo - sen - to,

Azzo

Deh! fos-se ri-mas - sto.

Ernesto

Oh! ven-tu-ra tre-men - da; -

Andante

Figura 3. Exemplos musicais respectivamente de *Ildegonda* (1869), terceto final do segundo ato, *Il Guarany* (1870), gran cena e dueto do terceiro ato e *La Parisina* (1878), quarteto da cena VIII, finale do terceiro ato. Fontes: produzido pelos autores, respectivamente segundo Maya (2009), Gomes (1986) e Manzino (2019).

## Gomes, Morales, Giribaldi e a latinidade em Ópera

Tomando-se o exemplo de Morales, Gomes e Giribaldi, sem excluir outras personalidades menos destacadas no ramo, era clara a necessidade de fomentar-se a criação de uma ópera sul-americana mimética à matriz italiana. Esta necessidade perpassa, inclusive, a trajetória similar dos três objetos de estudo. Cada um deles tem seu talento reconhecido inicialmente no território natal e são, igualmente, enviados à matriz europeia para aprimoramento seguindo um mesmo roteiro: os estudos iniciais, a descoberta e o reconhecimento social de capacidades artísticas superiores e a concessão de apoio financeiro por um mecenas, seja privado ou do poder público, os estudos na Europa e a chancela acadêmica e/ou pública.

Esse roteiro padrão pode ser entendido de vários ângulos. Por um deles, entende-se que o potencial de formação local é ineficiente ou atrasado e os professores, limitados. Busque-se, então, a excelência em centros reconhecidos da Europa. Uma outra possibilidade é o desejo de uma certificação desses talentos, independentemente das condições locais de aprendizado. Neste caso, a viagem aos centros avançados faz com que se chancela o compositor e que, em seu retorno, ele estará credenciado para fazer parte, de forma lúdica, da intelligentsia local. De fato, Gomes, Morales e Giribaldi seguem exatamente o mesmo roteiro, com meios distintos, mas cumprindo as mesmas etapas. Gomes recebe a chancela do Teatro Scala de Milão, com *Il Guarany*, e Morales a consegue com a revisada *Ildegonda* no Teatro Pagliano de Florença, se não ao mesmo nível da casa milanesa, ainda um teatro importante na cena lírica peninsular da época.

Nesse sentido, as trajetórias de Morales e Gomes convergem e divergem. Se os dois obtiveram sucesso distinto na Itália, matriz do melodrama, ambos são aclamados na colônia por seu feito transatlântico, ainda que Gomes se transforme em um compositor brasileiro de óperas italianas na Itália e Morales se transforme em um compositor mexicano de óperas italianas no México. Por razões e agenda própria, Giribaldi não recebe este batismo e, significativamente para este estudo, esse fato não diminui sua aceitação e sua entronização local no rol das celebridades musicais uruguaias, à semelhança de Morales e Gomes. Nessa trajetória comum, nenhum deles foi capaz de, com sua produção, representar sua nacionalidade. Entretanto, ofereceram sua latinidade no sentido de que este era o papel deles esperado, na época.

Se a afirmação de Giribaldi ocorre mesmo não tendo ele, por questões puramente operacionais, percorrido a integralidade do roteiro esperado, fica ainda mais claro o uso midiático da personagem desses compositores para a construção de um ideário civilizatório através da sua música. Assim, confirma-se que esse jogo ocorre em múltiplas etapas e com vários partícipes, atendendo diferentes agendas e vontades. Nesse sentido, a estreia da segunda ópera de Giribaldi confirma a regra. *Manfredi di Svevi* é cantada em italiano, com música de forte influência da estética italiana e tratando de tema da Itália medieval. Entretanto, sua estreia se dá no contexto das comemorações do juramento da Constituição de 1830, tendo inclusive a data inicial da estreia sido postergada em um dia, 18 de julho, para coincidir com a efeméride comemorada (Manzino 2019). Nesse contexto, o que se buscava, então, é que uma ópera, o símbolo da civilização musical, desde que composta por um conterrâneo, mesmo que de corte europeu, fosse reconhecida com o um produto da civilização local e, portanto, digna de somar-se e de referendar os interesses políticos que aquela efeméride pátria comemorava.

## Relações transatlânticas e americanas

Conhecendo-lhes as trajetórias, nada indica que esses compositores tiveram qualquer real relação de proximidade. Conversaram indiretamente através da imprensa e possivelmente gostariam de se conhecer pessoalmente, o que nunca ocorreu. São contemporâneos. Atuam em contextos semelhantes e em um período temporal artístico e estilístico similar. Giribaldi teve longa vida, pois falece aos 83 anos, Gomes vive bem menos, morre aos 60 anos com um instigante potencial composicional ainda por ser explorado, como indicam alguns trechos de *Condor* e *Colombo*. Morales aos 70 anos. Na estreia de *Il Guarany* (1870), Gomes tem 34 anos, Morales era um adulto de 32 anos e Giribaldi, um jovem de 23. Quando *Ildegonda* (1868) surge em Florença, Gomes está concluindo *Il Guarany* e Giribaldi ainda não manifestou sua verve lírica. Essa ocorre em 1877 quando trabalha na composição de *La Parisina* (1878), época em que Gomes já está escrevendo *Maria Tudor* e Morales revisa *Gino Corsini* (1877), uma antiga ópera de 1869, e inicia a composição de *Cleopatra* (1891).

Certamente, tiveram contato indireto através de suas obras. Em 1883, Morales assiste a *Il Guarany* em Cidade do México, o mesmo ocorre com Giribaldi em Montevideo, tendo essa ópera estreado em 1876 e repetida nas temporadas dos dois anos seguintes. Morales, inclusive, com conhecimento de causa, mas com um rigor que beira certo ciúme (Miranda 2011, 70) escreve extensa resenha de *Il Guarany*, reconhecendo seus poucos acertos e muitos defeitos e, curiosamente, aponta a falta de cor local na obra “cuja presença se impõem em cada caso em que se deseja demonstrar um povo, uma época, um acontecimento ou um personagem registrado na história” (El Nacional 1883, 1). Em verdade, Morales, em seu texto, destrói sistematicamente Gomes e sua

ópera, entre outros comentários, ao dizer que “A falta de conceito, motivo, tema ou assunto na música de Gomes foi notada desde a primeira audição por nosso público. Semelhante falta [...] é falta gravíssima que revela nos autores a ausência do gênio criador”<sup>3</sup> (Maya 1994, 69). Entretanto, as duras críticas de Morales sobre a obra de Gomes não o impedem de escrever uma interessante e complexa obra para piano intitulada *El Guarany – pieza de tertulia*, de 1884, na qual, após uma virtuosística e longa introdução, apresenta uma fantasia sobre a balada de Cecília no segundo ato, *C’era una volta um principe*. Há sentido na escolha do tema, pois este foi o único trecho apreciado por Morales na ópera de Gomes (Figura 4).



Figura 4 – Portada da partitura de *El Guarany – pieza de tertulia* por M. Morales.

Fonte: <https://www.gob.mx/agn/articulos/recursos-documentales-de-musica-en-el-agnmex>

Se Gomes esteve na estreia de *Ildegonda*, em 1869, em Florença, ainda há que se comprovar, mas certamente nunca esteve em Montevideo, onde se estreia *La Parisina* de Giribaldi. Obras de Morales, na Itália, foram publicadas pela Editora Lucca, particularmente trechos para canto e piano da segunda versão de *Ildegonda* e o libreto para a apresentação em Florença. Sendo a Casa Lucca a mesma editora de Gomes em seu período inicial, pode se especular que Gomes, em contato com Francesco Lucca, tenha tomado ciência da presença de Morales e tivesse emitido alguma opinião sobre sua música, mas não há documentação que comprove isto. Essa potencial triangulação é interessante, pois Morales, além da *Tertulia* sobre *Il Guarany*, escreve um arranjo orquestral de trecho de *Se Sa Minga*, um obra que não foi publicada pela Casa Lucca e sim pela Casa Ricordi, mas é de 1866. Essa composição de Morales não está datada, mas representa um interesse inusitado de Morales por Gomes, além do fato que sabemos que Morales teve conversações empresariais com a Casa Ricordi para o aluguel da partitura de *Il Guarany* em situação que não condiz com a recita em Cidade do México de 1883, pois esta foi organizada pela própria companhia italiana que lá esteve.

A extensa correspondência ativa de Gomes não apresenta sequer uma única menção a Morales ou Giribaldi, mas ele era pouco dado a comentar sobre outros compositores e mesmo raras são as menções sobre a recepção de suas óperas em qualquer cidade da América latina, seja Cidade do México ou Montevideo. Morales, por outra, utiliza sua condição de articulista de periódicos, e a presença fortuita de *Il Guarany* na capital mexicana, para discorrer sobre a ópera, e comenta brevemente a biografia do compositor, a qual ele consente em ter uma trajetória similar à sua, pelo menos no que respeita aos estudos na Itália. Entretanto, nesse breve resumo, Morales utiliza uma pena superficial e profundamente restritiva ao curso artístico de Gomes, sobre o qual comenta cronologicamente até Maria Tudor (1879). Entre outros comentários depreciativos, essa restrição fica clara ao comentar sobre *Se Sa Miga* (1866) ao referir que a revista era “adornada com quatro ou cinco peças de música,” quando se sabe que esta obra apresenta pelo menos sete números musicais (Virmond 2014, 45). Continua afirmando que a revista teve estreia no Teatro Fossati em fevereiro de 1867, quando esta ocorreu em 10 de dezembro de 1866, “e reproduzida depois em alguns teatros de segunda ordem, como o Alfieri de Florença.” De fato, este era um teatro para classes populares e, talvez, esta seja a razão do comentário de Morales. Mas, em verdade, a revista de Gomes foi apresentada no Teatro Nuovo de Florença. Continua o articulista referindo que o certo entusiasmo no acolhimento da obra se deveu mais ao “interesse do assunto de que trata o libreto do que a beleza da música, a qual, em respeito ao total literário, era pouca coisa” (Maya 1994, 64).

Difícil afirmar que Gomes tivesse alguma noção de seu papel como formador de uma ópera latino-americana – na sua

<sup>3</sup> *La falta de concepto, motivo, tema o asunto en la música de Gomes fue notada desde la primera audición por nuestro público. Semejante falta, tratándose de la ópera-bailo, es falta gravísima que revela en los autores ausencia de estro.*

correspondência não há comentários sobre essa possibilidade. O mesmo ocorre com Morales e Giribaldi, mesmo que, ao contrário de Gomes, não tivessem carreira internacional extensa e, muito menos, alguma presença nos palcos Italianos, o que foi frequente com Gomes. Assim, tanto o mexicano como o uruguaio viveram sua vida produtiva em seus países, o que não foi a regra de Gomes que, mesmo mantendo contato com o Brasil, o fazia de forma pendular e mais por interesse comerciais da divulgação de suas obras do que por uma consciência de ser um ator privilegiado na formação de uma estética própria de uma lírica nacional. Já Morales, após a representação de *Ildegonda* em Florença, retorna ao México e assume uma posição central no esforço de formação musical da país, e como compositor produtivo, particularmente no terreno da ópera. Entretanto, sua visão é fortemente europeia e o modelo que adota é o mesmo, o que fica evidente não só por sua produção musical ao longo de sua profícua vida, mas também em seu artigo intitulado *Establecimientos musicales de Florencia, Milán y México*, publicado no periódico *El Nacional* em março de 1883. Nesse artigo, sua posição fica de imediato clara ao afirmar, de início, que “O Instituto musical de Florencia e os Conservatórios de Milão e de México [...] são três estabelecimentos filarmônicos que muito se assemelham em sua organização artística, administrativa e econômica”<sup>4</sup> (Maya 1991, 32). Morales dedica-se a difundir a música europeia no México, atua como professor, compositor e regente, atividades centradas em sua experiência italiana, a qual institivamente, ou deliberadamente, toma como modelo e reproduz em suas atividades pedagógicas, de empreendedor musical e compositor.

Giribaldi, dentre eles, é o que teve nenhuma penetração internacional. Após ser reconhecido como o compositor da primeira ópera uruguaia, Giribaldi recebe uma bolsa para estudos na Itália por decisão direta do presidente Lorenzo Lattore. Pouco depois de chegar ao destino, Giribaldi retorna a Montevideo por motivos de saúde de sua mãe, renunciado aos estudos e à bolsa. Mesmo seguindo ativamente sua carreira de compositor, ela se restringe ao ambiente local, com pouca repercussão internacional. Deve-se lembrar que as óperas maiores de Giribaldi, *La Parisina* e *Manfredi di Svevia*, tem libreto em italiano, sendo o primeiro de Felice Romani e o segundo de Emilio Ducatti, ambas tratando de assuntos da história medieval italiana. Como esperado, a música de Giribaldi é calcada no modelo da música e da ópera italiana. Indaga-se, o que seria possível esperar de um compositor que era filho de pais italianos e cuja formação musical se deve a importantes nomes ligados à península, como Giuseppe Stringelli e Giovanni Bottesini.

As relações de Morales com Gomes são literárias, e via imprensa, e o mesmo parece ocorrer indiretamente entre Gomes e Giribaldi, ainda que este, demonstrando reconhecimento ao compositor e emocionado com a morte de Gomes, escreva uma *Oración para orquesta* no mesmo dia do falecimento do brasileiro (Huertas 2003, 16). Essas relações mais literárias podem ser observadas em uma crônica sobre a estreia de *La Parisina* na qual se lê:

Julgamos que [a estreia de *La Parisina*] é um verdadeiro acontecimento, tanto mais notável quanto afeta diretamente o nosso orgulho nacional, porque entre o número das nossas artes emergentes, coloca ao lado do inspirado pintor Blanes o nome de um compositor de esperanças que, cheias de vida e talento, talvez um dia vejam sua testa cingida com uma coroa de glória conquistada pela inteligência e pelo gênio.<sup>5</sup> (La Nación 1878, 1; apud Manzano 2011)

Gomes surge nessa discussão quando é citado com representante desta tendência de mimetismo musical com a Europa e em sua irmandade com outros representantes da lírica sul-americana quando a crônica refere :

Um ilustre chileno esculpe a estátua de Caupolicán, e seu trabalho é recebido com aclamação em ambos os mundos; Carlos Gómez, amamentado pelas florestas virgens do Brasil, banhado pelo calor escaldante dos trópicos e educado na Itália, nos revela em *O Guarani*, a existência de um poderoso gênio; Blanes, o mestre da pintura Sul-Americana, transfere para a tela, com colorido vivificante cenas patrióticas da independência, e um grito de admiração acolhe suas produções; Moreno, um argentino, se faz notável por suas explorações na Patagônia; hoje é Tomás Giribaldi, o último elo dessa curta porém deslumbrante cadeia de artistas, que atrai sobre seu nome o pensamento de toda a América, como atrairá amanhã o sincero elogio da Europa civilizada.<sup>6</sup> (El Ferro-Carril 1878, 2, apud Manzano 2011)

4 *El Instituto musical de Florencia y los Conservatorios de Milán y de México, fundados con el mismo objeto, aunque sostenidos con diversos medios y servidos con desigual interés, son tres establecimientos filarmónicos que mucho se asemejan en su organización artística, administrativa y económica.*

5 *Juzgamos que [el estreno de *La Parisina*] se trata de un verdadero acontecimiento, tanto más notable, cuanto que él atañe directamente a nuestro orgullo nacional, porque en el número de nuestras artes nacientes, coloca al lado del inspirado pintor Blanes el nombre de un compositor de esperanzas que, lleno de vida y de talento, alcanzará tal vez un día a ver ceñida su frente con una corona de gloria conquistada por la inteligencia y por el genio.*

6 *Un chileno ilustre labra la estatua de Caupolicán, y su obra es saludada con aplauso unánime en ambos mundos; Carlos Gómez, amamentado en las vírgenes selvas de Brasil, bañado por el fuego abrasador de los trópicos y educado en Italia, nos revela con el *Guarani*, la existencia de un genio poderoso; Blanes, el maestro de la pintura Sud-Americana, traslada al lienzo, con vivificante colorido, escenas patrióticas de la Independencia, y un grito de admiración acoge sus producciones; el argentino Moreno hácese notable por sus exploraciones en la Patagonia; hoy es Tomás Giribaldi, el postrer eslabón de esa corta pero deslumbrante cadena de artistas, quien atrae sobre su nombre el pensamiento de toda América, como atraerá mañana el sincero elogio de la Europa culta.*

Nota-se a tendência de pensar uma América unificada sob o poder das musas inspiradoras das artes, mas união essa que será chancelada pela “Europa civilizada.” Depreende-se que, se politicamente a união sul-americana é inatingível, como demonstra-se até hoje, os homens das sublimes artes serão capazes de realizar essa união. No mesmo texto, o articulista reaproxima Giribaldi e Gomes e os declara como representantes maiores desta tendência aos se afirmar que “Se a Itália tem um Verdi, a Espanha um Barbieri, a Alemanha um Weber, já era tempo que na América do Sul aparecesse, entre as celebridades musicais europeias, um Carlos Gomes do Brasil e um Tomás E. Giribaldi da terra de Lavalleja”<sup>7</sup> (*El Ferro-Carril* 1878, 2, apud Manzino 2011).

O momento de afirmação de um Uruguai independente e da reorganização social e política é sensível em termos da contribuição de Giribaldi nas artes para esse ajuste nacional, certamente auxiliado por outros nomes contemporâneos como León Ribeiro. Há nesse período uma tendência de valorizar o “nacional” (Manzino 2019, XIV), o que, como visto, se manifesta nas artes plásticas e na literatura, assim como através das músicas desses compositores. Entretanto, o “nacional” parece mais centrada na figura dos artistas do que no produto que oferecem, pois a sua natividade local parece o foco único dessa valorização, e não necessariamente a forma como eles afirmam sua localidade através de sua prática artística. O fazer a arte é o que importa. A demonstração do domínio da técnica é o valor apreciado. O produto mimético da culta Europa indica assertivamente o bom caminho que as sociedades sul-americanas buscam. O nacional em suas perspectivas não é valorizado. A busca por temas nacionais é rara e eventuais citações da civilização nativa ocorrem raramente e quase por acaso. Morales pouco se esforçou por esta busca. Giribaldi pouco poderia fazer nessa linha e Gomes, entre eles, pelo menos conseguiu colocar seus índios no palco do Teatro alla Scala de Milão, cantando em italiano uma música com nenhuma identidade nacional. Mas, isto não importa. Mesmo reconhecendo a riqueza da música autóctone, falta a chancela da “assembleia dos artistas,” que não está no Brasil, como se pode ler no comentário publicado em Londres, no periódico *Echo Americano* sobre os feitos de *Il Guarany* em Milão:

Entre nós este gênero de composição tem sido igualmente cultivado com muito esmero, e são singularmente gostados pelo povo os lundus, modinhas e muitas outras variedades de musicais e de canto, a que se presta o idioma e a imaginação vivaz dos filhos das raças meridionais. Mas faltava as grandes manifestações de talento artístico, uma obra que servisse de padrão à fecundidade criadora da nacionalidade americana. Todos estes fragmentos destacados, estes arroubos isolados, estas inspirações parciais, ressentiam-se da falta de unidade que só os grandes engenhos podem imprimir às obras completas e perduráveis. Foi este o papel invejável que coube a Carlos Gomes, trazendo-nos da Itália, do soberano Capitólio das Artes, a sua ópera *O Guarany*, consagrada pelos ferventes aplausos de uma assembleia de artistas. (Ismério 2019, 23)

Em resumo, não há evidências de uma integração dessas lideranças musicais em torno de uma meta comum visando essa formação estética nacional. Isto não lhes era uma preocupação definida ou clara e, em tese, não havia essa necessidade. Todavia, o aparato montado em torno desses nomes, estampado pela crônica da época, revela que, se não eles, a sociedade que os assim criou buscou uma clara noção de pertencimento cultural através da trajetória de sucesso deles, cada um a seu modo, em sua intensidade e em seu *locus*. Se Gomes é recebido em 1861 como um compositor nacional que transita com êxito no modelo da ópera italiana, isto é, um nativo brasileiro com dotes técnicos para emular o modelo tão apreciado na corte, os mexicanos não conseguem reconhecer em Morales um compositor mexicano e sim um bravo compositor de ópera italiano que é mexicano. O apogeu dessa visão se cristaliza na crônica de Altamirando (1869) de que *Ildegonda* deu prova da disposição do povo mexicano para a música, permitindo que os europeus reconhecessem o México como a “Itália do Novo Mundo.” De fato, a trajetória deles é distinta neste reconhecimento. Se Morales tem dificuldades para representar suas óperas na Cidade do México, e ele muito lutou para colocar em cena sua ópera inicial, *Romeo y Julieta*, e mesmo com a primeira *Ildegonda*, a oportunidade única criada pelo inusitado projeto da Opera Lyrica Nacional de Araújo Porto Alegre, Francisco Manoel e Don José Amat é que permite o surgimento de Gomes (Mainente 2014, 156-159). Ele não se impõe de fora para dentro, da Itália para o Brasil, como ocorre com Morales que assume foros de *gran compositor* somente após seu retorno de Florença, tendo sob os braços uma versão melhorada de sua *Ildegonda*, que jamais será ouvida em seu tempo de vida. Ao contrário, Gomes é entronizado pela intelligentsia local antes mesmo que seja validado pela metrópole, nesse caso, Milão, a meca da lírica no mundo ocidental. Como bem definiu Giron (2004, 197), Gomes surge como o messias nativista. Agregamos que era alguém esperado, indefinido nas mentes, mas desejado nos corações. Repentinamente, com *A Noite de Castello* (1861), a *intelligentsia* carioca se dá conta que Gomes cumpre com todos os requisitos esperados para preencher a lacuna de um gênio local. Gomes era, finalmente, alguém que conseguia fazer ópera igual à dos mestres italianos e, adicionalmente, era um lídimo representante da mestiçagem local.

<sup>7</sup> *Si la Italia tiene un Verdi, la España un Barbieri, la Alemania un Weber, ya era tiempo que en la América del Sud, aparecieran entre las celebridades musicales europeas, un Carlos Gómez de Brasil y un Tomás E. Giribaldi de la tierra de Lavalleja.*

Revisitando os países cujos compositores foram identificados e discutidos anteriormente, vê-se que o México recebe *Il Guarany* pela primeira vez em 22, 23, 25 e 27 de dezembro 1883 (Figura 5). Atuava com grande prestígio a companhia de ópera italiana de Napoleón Sieni, empresário de frequente atuação no país no século XIX até começo do século XX. Os principais papéis foram interpretados por Maria Peri e Francisco Giannini, sendo ela soprano que já participara de temporadas em Manaus organizadas por Joaquim Franco (Páscoa 1997, 132).



Figura 5 – Anúncio da estreia de *El Guarany*, na Cidade do México, 1883. Cidade do México. Fonte: *El Nacional* 1883.

As críticas disponíveis nos periódicos apresentam detalhes sobre toda a partitura, porém, deixam claro o apreço à obra de Gomes, sua criatividade, espontaneidade, beleza e fluências melódica e originalidade com que trata o tema. Assim, ao final, Orlando, o articulista do *El Nacional* (1883, p. 2), resume a apresentação dizendo: “Agora que em nosso palco ouvimos *El Guarani*, lhes desejamos ampla e duradoura vida no México. Cumpre a mim enviar ao autor, o Sr. Carlos Gomes, minha particular felicitação, declarando-me admirador de sua obra”<sup>8</sup> (*El Nacional* 1883, 2).

Buscando-se informações nos textos sobre história da música e dicionários musicais escritos no México, vemos que Carlos Gomes é visto principalmente como um não nacionalista, mas justificado pela dificuldade da época e de meios de expressar uma cor nacional (Mayer-Serra 1955, 1269). Nesse sentido, é curioso notar que o próprio Morales, pouco afeito à cor local em suas óperas, reclama em sua resenha de *Il Guarany* que:

No caso de Gomes, a cor local era muito difícil, mas não impossível. Os indígenas do Brasil, como os nossos, tiveram sua música; e os portugueses no Brasil, como os espanhóis no México, eles tinham seus músicos. Aniceto Ortega em sua opereta *Guatimotzin*, deu colorido local à sua música pintando convenientemente, de um lado os espanhóis e outro os índios. Por que Gomes não fez o mesmo em seu *Guarany*? Ele ignorava seus deveres?<sup>9</sup> (Maya 1994, 71)

Salvo investigação mais detalhada, Gomes não é presença constante em concertos e saraus na sociedade musical mexicana. Os registros indicam apenas aquela já mencionada apresentação de *Il Guarany* em 1883 e uma outra em Guadalajara, no teatro Degollado em setembro de 1904, por iniciativa de Felix Bernardelli<sup>10</sup> (Moreira 2013, 17). Assim, difícil é determinar alguma influência marcante de Gomes sobre o modelo operístico contemporâneo no México e é de se questionar se isto fosse um resultado a se esperar. O tema da relação entre *Il Guarany* e *Ildegonda*, e seus autores, foi muito bem estudado por Toscano e Gruzinski (2008), e esse texto auxilia no entendimento que essas relações não podem ser vistas de forma dualista. São múltiplas as conexões envolvidas nesta análise, incluindo esses compositores, suas obras maiores, as sociedades em que viveram, o momento político, as relações da extensa rede de empresários líricos atuantes em um complexo sistema transatlântico, estabelecendo outras conexões por espaços que, certamente, esses três atores necessariamente circularam.

8 Ahora que en nuestra escena hemos oído el Guarani, le auguramos larga e duradera vida en México. Que sabre apreciar el mérito. Cumpre a mi deber enviar al Sr. Carlos Gómez, mi particular felicitación, declarándome admirador de su obra.

9 En el caso de Gomes, el color local era harto difícil pero no imposible. Los indígenas del Brasil, como los nuestros, tuvieron su música; y los portugueses en el Brasil, como los españoles en México, tuvieron sus músicos. Aniceto Ortega en su opereta *Guatimotzin*, dio color local a su música pintando convenientemente, de una parte a los españoles y de la otra a los indios; ¿por qué Gomes no hizo lo mismo en su *Guarany*? ¿Ignoraba sus deberes?

10 Pintor e músico brasileiro que viveu em Guadalajara, onde teve forte influência nas artes plásticas e atuou como regente de orquestra e professor de música. Era irmão do pintor Henrique Bernardelli e do escultor Rodolfo Bernardelli.

Da mesma forma, tomando-se as fontes disponíveis, pode-se afirmar que Carlos Gomes nunca esteve em Montevideo. Seu *Il Guarany* o representou na capital uruguaia. Sua estreia se deu na temporada de inverno de 1876 quando recebeu o considerável número de 10 récitas. A primeira récita ocorre em 7 de junho e as demais apresentações se estendem até 25 de agosto. A ópera teve sobrevida longa na capital do Uruguai, pois retorna à cena em anos subsequentes com bom resultado de público.

Com as fontes consultadas, verifica-se que Gomes não teve influência importante sobre compositores de ópera latino-americanos ou sobre algum processo identitário de uma ópera do continente sul-americano, o mesmo ocorrendo com Morales e Giribaldi. O que se observa é que, na fase inicial de suas carreiras, os três compositores aqui mencionados são atores e parte passiva em uma ideologia civilizatória produzida pelos contornos de independência política por que passavam seus países. De fato, nesse período de estudo, o centro do século XIX, o Brasil, ainda que monarquia, já havia conquistado sua independência de Portugal, o Uruguai, pelo Tratado de Montevideo de 1828 assume sua autonomia e o México proclama sua república em 1824 com futuro turbulento em que se inclui a existência de uma curta monarquia (1864-1867) com trágico fim, comandada pelo arquiduque austríaco Maximiliano de Habsburgo-Lorena. Permeia esta ideologia a necessidade de afirmação dessas ex-colônias recém-saídas de suas lutas de independência e necessitando uma afirmação civilizatória. Aparentemente, esta afirmação se dá mais em termos externos do que internos. Assim, as condições sociais, econômicas, artísticas e tecnológicas desses países, ainda que fazendo parte dessa agenda civilizatória, parecem não ser a prioridade maior. Desejam, sim, um imediato reconhecimento, uma chancela externa. Curiosamente, vão buscar esta chancela na velha Europa colonialista e, muitas vezes, em suas próprias nações metrópole. Portanto, esses três compositores não entendem sua arte como partícipe de um movimento contrahegemônico (Naranjo 2022, 1) da dominação estética europeia, o qual surgirá mais tarde, com a aproximação dos indigenismos e da forte investida do pensamento decolonial, o qual se manifesta em vários setores e do qual a música participa ativamente.

Pode-se concluir que Gomes, Melesio e Giribaldi são atores convidados para esta encenação e cumprem magnificamente seu papel. Entre eles, sem analisar neste momento o mérito da obra de cada um, cabe a Gomes o papel mais proeminente, pois que sua obra circula por mais tempo, em maior número, em área geograficamente mais extensa e em teatros de maior relevo. Entretanto, aqui se discute o papel que Gomes poderia ter sobre esses compositores considerando esta proeminência. Pode-se supor que o reconhecido sucesso de Gomes, interno e externo à ex-colônia, possa nos levar a crer que Gomes tenha sido tomado como modelo para compositores latino-americanos induzidos pela intelligentsia de suas respectivas nações que buscavam alavancar um processo civilizatório mimético. Assim, se no ramo das artes, patrocinavam seus escultores e pintores, eles não poderiam prescindir dos compositores pátrios, pouco importando se a linguagem estética fosse ou não representativa do país de origem. A inexistente interação entre Gomes, Morales e Giribaldi atesta a desarticulação em torno de um possível movimento de criação de uma ópera nacional latino-americana, o que é fato inequívoco. Entretanto, não se pode negar a relevância desses compositores em promover uma única e intensa articulação para estabelecer concreta interação transatlântica. Mesmo sem criar uma arte autóctone, são eles que lideram o concreto estabelecimento de conexões entre distintos espaços, necessidades, buscas e desejos em múltiplas esferas, envolvendo miríades de pessoas, mas que, por fim, surgem dessas conexões e estabelecem uma arte musical que, se não nativa, afirma e consolida os países que representam dentro desse implacável concerto das nações. Portanto, merecem eles respeitosa e cuidada menção na historiografia cultural da América Latina.

## Referências

- Altamirano, Ignacio. "Mexico es la Italia del Nuevo Mundo." *Crónica de la Semana, El Renacimiento*, 23 Maio 1869.
- Bellinghause, Carl P.Z. Melesio Morales: Catálogo de Música. Mexico D.D: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación y Información Carlos Chaves, 1999.
- Carteggi. *Gazzetta Musicale di Milano*, 14 de março de 1869.
- Conati, Marcelo. "La presenza dell'opera italiana nella penisola iberica e nell'America latina attraverso la stampa italiana dell'ottocento." *Revista de Musicologia* 16 n.º. 3 (1993): 1627-1635.
- El Nacional. La Ópera. 28 de dezembro de 1833, ano IV, tomo IV, p 1-2.
- El Nacional. 22 de dezembro de 1883, ano IV, tomo IV, n. 3.
- Étranger. Florence. *La Revue et Gazzette Musicale de Paris*, 11 April 1869.
- D'Arcais, Francesco. *Rivista Drammatico-musicale. L'Opinione*. 8 de março de 1869, p. 1.
- El Renacimiento, Ciudad de Mexico, v. 1, 1869, p. 327.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- Farias-Vasquez, Miguel. "Análisis de Lautaro de Eliodoro Ortiz de Zárate: configuración de identidades en la ópera chilena." *Revista musical chilena*. [online]. 76, n.237 (2022):140-171. Disponível em: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902022000100140&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902022000100140&lng=es&nrm=iso) ISSN 0716-2790. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902022000100140>
- Gomes, Antonio Carlos. *Il Guarany*. Partitura. São Paulo: Ricordi SA. Sociedade Brasileira de Musicologia, 1986.

- Huertas, Julio César. Raíces Italianas en la Música del Uruguay. Catálogo. Montevideo: Ministério de Educación y Cultura, 2003.
- Keer, Isaac William, Lenita Waldige Mendes Nogueira e Marcos da Cunha Lopes Virmond. "O caminho para a renovação de um discurso: Carlos Gomes e Maria Tudor no cenário da ópera italiana." *Opus*, 28 (2022):1-25.
- Ismério, Clarisse. "Echo Americano (1871-72) Educação, cultura e representações artísticas nas páginas de um jornal." 2019 - Bagé: Ediurcamp, 2019. Disponível em: <https://www.urcamp.edu.br/storage/attachments/attachments/15d6952fe55dc71567183614.pdf>
- La Nación 1878, Montevideo, 15 de setembro de 1878, p.1.
- La Nazione. Firenze, 6 de março de 1869, p. 3.
- Mainente, Renato Aurélio. Música e civilização. A atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863). São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2014.
- Maldonado-Torres, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de um concepto." In *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Organizado por Grosfoguel Castro-Gómez, 127-167. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. Disponível em: <http://ram-wan.net/restrepo/decolonial/17-maldonado-colonialidad%20del%20ser.pdf>
- Manzino, Leonardo. "La música en la construcción de la identidad uruguaya: Reflexiones en ocasión del Bicentenario del proceso de emancipación nacional. El aporte de Tomás Giribaldi en la construcción de la identidad uruguaya." In *El Libro del Centenario del Uruguay. Artículos 1811-2011*. Disponível em: <http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/la-m%C3%BAsica-en-la-construcci%C3%B3n-de-la-identidad-uruguaya-reflexiones-en-ocasi%C3%B3n-del-bicentenario?page=3>
- Manzino, Leonardo. 2019. Tomás Giribaldi. Extrato de ópera Uruguayas del siglo XIX. La Parisina ópera em cuatro actos y Manfredi di Svevis, ópera em cinco actos. Montevideo: Colección Campo Musicológico. Serie Los Románticos Uruguayos, 2019.
- Maya, Áurea. "Preludio a Ildegonda de Melesio Morales: narrativa y contenido temático." *Heterofonía*. 140, (enero-junio, 2009): 11-41.
- Maya, Áurea. "Melesio Morales (1838-1908) – labor periodística." México: CENIDIM, 1994.
- Mayer-Serra, Otto. La musica brasileña. In *Enciclopedia de la Música*. Tomo III. México: Editorial Cumbre, 1955.
- Mayer-Serra, Otto. Música y músicos de latinoamerica. México: Editorial Atlante, S.A, 1947.
- Milella, Francesco. "A Mexican Semiramide: García and Rossini in Postcolonial Latin America." *Cambridge Opera Journal* 34, no. 3 (2022): 245–68. doi:10.1017/S0954586722000295.
- Miranda, Ricardo e Aurelio Tello. "La música en latinoamérica." In *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Coordinación: Mercedes de Vega. Ciudad de Mexico: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.
- Moreira, Paulo. *Literary and cultural relations between Brazil and Mexico. Deep undercurrents*. 2013. London: Pallgrave Macmillan, 2013.
- Naranjo, Sofía Inés Sánchez. "La ópera en el contexto de la independencia latino-americana." *Sulponticello – revista on-line de música y arte sonora*. 1º septiembre, nº 94. (2022). Disponível em: <https://sulponticello.com/seccion/zoom/la-opera-en-el-contexto-de-la-independencia-latinoamericana/>
- Nogueira, Lenita Waldige Mendes. *Maneco Músico Pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1997.
- Nogueira, Lenita Waldige Mendes. "Progresso: o hino oficial de Campinas." *Saráo: Memória e Vida Cultural de Campinas e Região (UNICAMP)*. 3, nº 1 (2004): 1.
- Páscoa, Márcio. *A vida musical em Manaus na época da borracha*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado, 1997.
- Pereira, Marcus Vinícius Medeiros. "Ensino superior em Música, colonialidade e currículos." *Revista Brasileira de Educação*. 25 (2020): 1-24. doi: 10.1590/S1413-24782020250054
- Rodrigues, Lutero. "Carlos Gomes e Portugal: não somente uma passagem Obrigatória." *Centro Cultural Pró-música | UFJF*. In *Anais do XI Encontro de Musicologia Histórica do colonial à Belle Époque: contribuições para o conhecimento da musicologia luso-brasileira*. Juiz de Fora 21 e 22 de julho de 2016.
- Toscano, Verónica Zárate e Serge Gruzinski. "Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas. Idelgonada de Melesio Morales e Il Guarany de Carlos Gomes." *Historia Mexicana LVIII nº 2 (octubre-diciembre, 2008): 803-860*.
- Virmond, Marcos da Cunha Lopes. *Construindo a Ópera Condor: o Pensamento Composicional de Antônio Carlos Gomes*. Tese de Doutorado em Música, Universidade Estadual de Campinas, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285002>
- Virmond, Marcos da Cunha Lopes, Lucas D' Alessandro Ribeiro, Rosa Maria Tolon e Lenita Waldige Mendes Nogueiras. "Se Sa Minga de Antonio Carlos Gomes: contextualização histórica." *Mimesis*, Bauru, v. 35, nº. 1 (2014):25-48.

#### Histórico do manuscrito

Recebido em: 12 de maio de 2024. Aprovado em: 03 de setembro de 2024.

#### Editores responsáveis:

Alberto Dantas Filho 

Beatriz Magalhães Castro 

