

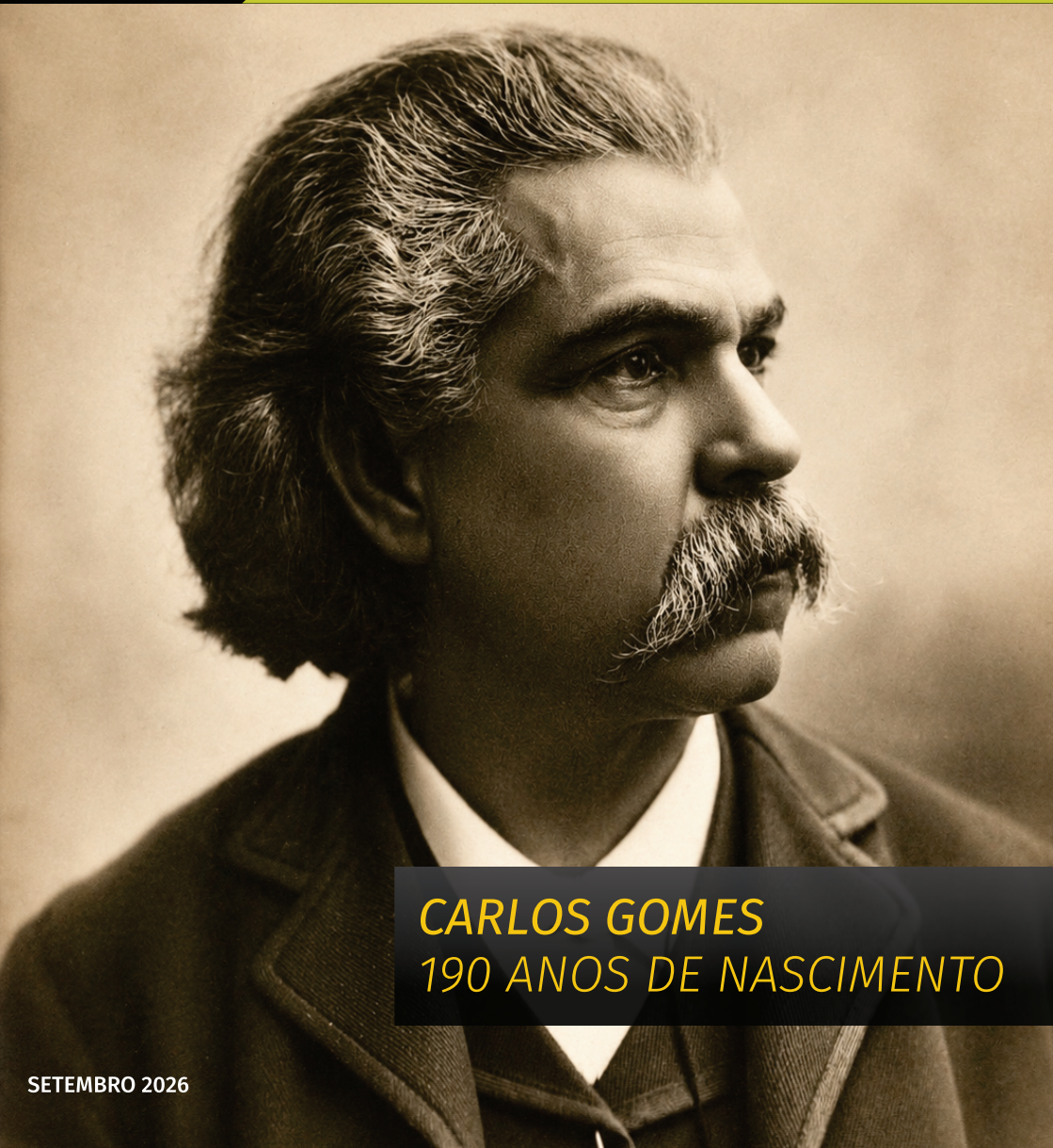
revista

o pensador

EDIÇÃO ESPECIAL COMEMORATIVA - ISSN 2763-7271

Nº 13/2026

ACADEMIA CAMPINENSE MAÇÔNICA DE LETRAS



CARLOS GOMES
190 ANOS DE NASCIMENTO

SETEMBRO 2026

Apresentação

Carlos Gomes: Quando a Distância se fez Música

José Pellegrino Neto
Acadêmico Presidente
Cadeira n.º 14 – Patrono: Bento Quirino

Há distâncias que se medem em léguas, caminhos e oceanos. Outras não pertencem à geografia: nascem entre o ser humano e aquilo que seu coração se recusa a perder. As primeiras podem ser vencidas pela viagem; as segundas, somente a memória, o amor e a arte conseguem atravessar.

Em 2026, ao celebrarmos os 190 anos de nascimento de Antonio Carlos Gomes e evocarmos os 130 anos de sua morte, não basta rememorarmos os fatos de uma existência já consagrada pela História. As datas assinalam os limites do tempo humano; a obra, contudo, começa justamente quando esses limites terminam. O homem parte, mas o que verdadeiramente criou continua a falar em seu nome.

Recordar Carlos Gomes apenas por seus triunfos seria contemplar o monumento e esquecer o coração que um dia pulsou dentro do homem. Antes das aclamações, das condecorações e dos grandes teatros, existiu o jovem *Nhô Tonico*: sensível, inquieto, sonhador e ainda desconhecedor dos caminhos pelos quais o destino o conduziria. E foi nessa primeira juventude, quando o artista começava a descobrir simultaneamente a música e a si mesmo, que o amor parece ter tocado uma das cordas mais delicadas de sua alma.

Sua filha e biógrafa, Ítala Gomes Vaz de Carvalho, preservou a lembrança de Ambrosina Corrêa do Lago, uma das

primeiras e mais intensas paixões do jovem compositor. Segundo o testemunho familiar, Carlos Gomes não ousava dirigir-se diretamente àquela que se tornara a “rainha de sua imaginação”. A ela dedicou, por intermédio do pai da jovem, a modinha “Quem sabe?”, composta sobre versos de Francisco Leite de Bittencourt Sampaio.

A poesia era de Bittencourt Sampaio; a música, porém, pertencia inteiramente a Carlos Gomes. O poeta ofereceu-lhe as palavras, mas foi o compositor quem lhes concedeu respiração, silêncio, expectativa e saudade. Aquilo que talvez não pudesse confessar pessoalmente encontrou na melodia uma forma mais profunda de revelação.

Não sabemos se Carlos Gomes escreveu a Ambrosina a carta amorosa que a imaginação gostaria de descobrir entre seus papéis. Sabemos, contudo, que lhe destinou algo possivelmente mais duradouro: uma carta pode permanecer fechada, perder-se ou ser destruída pelo tempo; uma melodia, quando muito bela, encontra sempre alguém que a cante novamente.

Quem sabe? Pode ser compreendida, assim, como uma carta sem papel: uma confidência escrita não com tinta, mas com notas musicais; não encerrada num envelope, mas confiada à sensibilidade das gerações futuras. Por meio dela, o jovem compositor parecia dizer que a distância física não é capaz de apagar aquilo que encontrou morada no coração.

Talvez seja nesse episódio que possamos reconhecer, não propriamente a explicação, mas uma das fontes de seu lirismo. Seria imprudente reduzir a complexa sensibilidade de um artista a uma única paixão. A alma criadora forma-se de muitas águas: a infância, a família, as perdas, os primeiros encantamentos, os sonhos, as despedidas e os lugares que permanecem dentro de nós, mesmo depois de abandonados.

Ambrosina não explica Carlos Gomes; ajuda-nos, porém, a compreendê-lo. Nela, podemos entrever o instante em que o sentimento pessoal começou a procurar uma expressão capaz de ultrapassar a experiência individual. O amor não realizado deixou de pertencer somente ao jovem campineiro e transformou-se em música. Desde então, incontáveis pessoas que jamais conheceram Ambrosina passaram a reconhecer, naquela melodia, a própria saudade.

Nisso reside um dos mistérios da arte: ela nasce do particular, mas só se torna grande quando alcança o universal. O compositor sofre uma ausência própria; ao transformá-la em música, permite que todos encontrem nela ausências próprias. O nome da pessoa amada pode ser esquecido, mas a emoção permanece reconhecível, pois os sentimentos humanos atravessam os séculos com mais facilidade do que os nomes.

O próprio título, “Quem sabe?”, encerra mais do que uma interrogação amorosa. Nele, parece haver o pressentimento de uma vida inteira. Quem poderia saber até onde chegaria aquele jovem nascido em Campinas? Quem imaginaria que sua música atravessaria o oceano e alcançaria os mais exigentes palcos europeus? Quem poderia prever que a distância, inicialmente experimentada como dor, se tornaria uma das forças motrizes de sua criação?

Carlos Gomes viveu entre partidas e regressos, entre a terra natal e o estrangeiro, entre o que conquistou e o que lhe faltava. A Europa aperfeiçoou-lhe a técnica, ampliou-lhe os horizontes e ofereceu-lhe os grandes palcos; Campinas, entretanto, já lhe havia ensinado a matéria essencial de sua música: a capacidade de sentir.

É possível que todo grande artista conserve dentro de si um lugar ao qual jamais deixou de pertencer. Para Carlos Gomes, esse lugar não era constituído apenas pelas ruas e paisagens de sua cidade natal; era também feito das vozes familiares, das bandas conduzidas pelo pai, das cerimônias religiosas, das serenatas e dos

primeiros afetos. Campinas acompanhou-o, pois se transformou em uma paisagem interior.

Também em sua primeira juventude, em 24 de julho de 1859, Carlos Gomes e seu irmão, José Pedro de Sant'Anna Gomes, foram iniciados na Loja Maçônica Amizade. A fidelidade histórica não permite afirmar que a Maçonaria tenha determinado sua linguagem musical; podemos reconhecer, entretanto, que sua trajetória foi marcada por sucessivas experiências de transição: o despertar do amor, a separação da família, a partida em busca do desconhecido, a iniciação maçônica e o reconhecimento de sua vocação.

Toda iniciação verdadeira constitui uma travessia interior. Nela, o ser humano deixa uma condição conhecida e se abre para outra, mais ampla e exigente. O amor também nos inicia, pois nos ensina que não pertencemos inteiramente a nós mesmos. A arte, por sua vez, é talvez a mais misteriosa das iniciações: transforma o sentimento individual em patrimônio espiritual de muitos.

É sob essa perspectiva que a Academia Campinense Maçônica de Letras presta sua homenagem a Antônio Carlos Gomes. Não desejamos apenas reiterar a biografia do compositor nem repetir os louvores que o tempo já consagrou. Buscamos aproximar-nos do homem que precedeu o monumento; do jovem que amou, sonhou, partiu e descobriu na música uma forma de permanecer junto àquilo que a vida colocava à distância.

As páginas seguintes oferecem ao leitor um estudo histórico, musical e cultural de sua trajetória. A esta *Palavra do Presidente* cabe somente preparar o espírito para a leitura e recordar que, por trás de toda obra grandiosa, existe uma experiência humana. A grandeza não elimina a fragilidade; ela nasce, muitas vezes, da capacidade de transfigurá-la.

Celebrar Carlos Gomes é, portanto, é escutar novamente não apenas a força de sua arte, mas a delicadeza de sua alma. É

compreender que o romantismo de sua música não constitui um simples ornamento sentimental. Nele, vive a consciência de que o ser humano ama justamente porque é finito; procura porque está separado; cria porque deseja salvar do desaparecimento aquilo que lhe foi precioso.

Talvez Ambrosina jamais tenha recebido uma carta escrita pelas mãos de Carlos Gomes. Recebeu, contudo, uma mensagem que o tempo não conseguiu destruir. Cada vez que 'Quem sabe?' volta a ser executada, aquela antiga confiança encontra novamente sua destinatária e, com ela, encontra todos aqueles que alguma vez amaram alguém que estava distante.

Passados 190 anos de seu nascimento e 130 anos de sua morte, Carlos Gomes permanece entre nós porque soube realizar essa rara transmutação: fez da distância uma presença, da ausência uma memória e do amor uma música.

O compositor que fez a Europa ouvir o Brasil: trajetória, estética e memória de Carlos Gomes

Antonio Tristão Moço Filho

Cadeira n.º 02 – Patrono: Carlos Gomes

Paulo José Pereira Curado

Cadeira n.º 13 – Patrono: Quintino Bocaiuva

Rubens Pantano Filho

Cadeira n.º 36 – Patrono: Erwin Seignemartin

Introdução

Antônio Carlos Gomes é considerado, ao lado de Heitor Villa-Lobos, como um dos compositores eruditos brasileiros de maior relevância e projeção historiográfica. Figura como um dos expoentes mais célebres da história da música ocidental no século XIX. Nascido na Vila São Carlos, atual Campinas, o músico trilhou uma trajetória marcada pela transição entre o ambiente provincial do Brasil Oitocentista e a consolidação do melodrama europeu. A compreensão de sua poética musical exige analisar tanto sua formação inicial sob a tutela de seu pai, Manuel José Gomes — o *Maneco Músico* —, quanto as transformações estilísticas ocorridas a partir de sua inserção no meio acadêmico do Rio de Janeiro e na cena operística da Itália (Arruda, 2006).

A consolidação de Antônio Carlos Gomes como uma das figuras mais proeminentes da música erudita brasileira do século XIX ultrapassa a mera análise da sua produção operística, revelando-se um fenômeno complexo de construção identitária, apropriação espacial e historiográfica.

Figura 1 – Casa onde nasceu Carlos Gomes.



Fonte: Centro de Memória – Unicamp. **Casa onde nasceu Carlos Gomes**, 1986. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_onde_nasceu_Carlos_Gomes,_Fulvia_Goncalves,_Centro_de_Memoria_-_Unicamp,_FG_93.jpg.

Longe de ser uma trajetória linear e imune a contradições, o percurso de Gomes abrange desde as suas primeiras experiências musicais de caráter religioso no interior paulista até a sua aclamação no Teatro alla Scala de Milão e a posterior cristalização cívico-monumental de sua imagem no século XX. Analisar sua vida e obra exige transitar por múltiplas dimensões: o ambiente sacro de sua juventude, os deslocamentos espaciais que desencadearam seus conflitos subjetivos e o processo ideológico que o transformou em herói nacional por meio da literatura, da escultura e da fotografia.

Primeiros anos

Antônio Carlos Gomes nasceu em 11 de julho de 1836 na Vila de São Carlos, atual Campinas, na Província de São Paulo.

Filho de Fabiana Maria Jaguary Cardoso e de Manuel José Gomes, na infância foi apelidado de *Tonico* pelos familiares e, em sua cidade natal, ficou conhecido como *Nhô Tonico*, alcunha que mais tarde utilizaria em suas dedicatórias.

A trajetória do compositor esteve enraizada em uma linhagem familiar artística. Seu pai e primeiro mestre, Manuel José Gomes — o *Mestre Maneco* ou *Maneco Músico* —, exerceu atividade musical e social no interior paulista. Pardo e de origem humilde, Manuel ascendeu a mestre-de-capela na Vila de São Carlos e integrou a elite local. Por meio do ensino prático nas bandas locais e na igreja, além das articulações comerciais e sociais, *Maneco* providenciou a base teórica e técnica que permitiu a Carlos Gomes e a seus irmãos, como José Pedro de Sant'Anna Gomes, desenvolverem talentos reconhecidos.

Mestre Maneco era regente, compositor, professor de música e mestre de capela. As bandas que dirigia, as celebrações religiosas e as festas da cidade faziam parte do cotidiano da família, transformando a música em uma presença constante muito antes de se tornar a profissão do jovem *Tonico*. Assim, o menino Carlos Gomes cresceu entre instrumentos, partituras e ensaios na Campinas da primeira metade do século XIX, encontrando na própria casa o ambiente que moldaria toda a sua vida. “Desde menino, Antonio Carlos Gomes auxiliava o pai nos serviços musicais da igreja, onde atuava como cantor e ajudava na preparação do coro e da orquestra (Nogueira, 2018, p. 5).

Na Campinas daqueles anos, a atividade musical era intensa: igrejas, bandas civis e saraus domésticos conviviam em uma cidade que crescia impulsionada pela economia cafeeira. Foi nesse ambiente que *Tonico* aprendeu a tocar instrumentos, cantar e escrever suas primeiras partituras. Sua formação não se limitou à música sacra ensinada pelo pai. Desde cedo conviveu também com polcas, valsas, quadrilhas e, sobretudo, com as modinhas, canções sentimentais que dominavam os salões brasileiros e que

mais tarde deixariam marcas em sua escrita melódica (Teixeira, 2025).

Assim, a base do aprendizado musical de Carlos Gomes foi construída em Campinas. Seu pai, atuou também como seu primeiro professor, transmitindo ao filho a prática de regência, o trabalho vocal e a escrita instrumental.

As primeiras composições nasceram naturalmente dessa convivência. Antes das grandes óperas, Carlos Gomes escreveu pequenas peças religiosas, hinos, músicas para banda e canções destinadas às cerimônias e encontros sociais da cidade. Embora esse repertório seja pouco conhecido, ele revela um compositor que aprendeu primeiro a emocionar pequenos públicos antes de conquistar plateias internacionais. Como observa Brandão (2012), essa produção inicial permanece injustamente esquecida, ofuscada pelo enorme sucesso de *Il Guarany*.

Essa experiência explica uma característica presente em toda a sua obra: a valorização da melodia. Mesmo nas cenas mais grandiosas de suas óperas, percebe-se a preocupação em construir linhas vocais naturais e expressivas, como se o compositor nunca tivesse abandonado completamente o universo das modinhas e das canções de salão que conheceu na juventude.

Foi nesse ambiente de forte religiosidade que Gomes produziu suas primeiras composições de relevo: a *Missa de São Sebastião* (1854) e a *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (1859). Arruda (2006) ressalta que a produção sacra do compositor, embora pequena, desempenhou papel fundamental em seu desenvolvimento para a escrita vocal e coral. Ademais, essas peças revelam um caráter híbrido ao mesclar a devoção litúrgica a elementos do teatro lírico e da música profana, caracterizando-se por um uso expressivo da percussão e solos de coloratura, típicos do *bel canto* italiano (Kerr; Nogueira; Virmond, 2016).

As primeiras missas e cantos litúrgicos escritos ainda em Campinas revelam a influência da formação recebida com o pai, *Mestre Maneco*. Embora sua vocação logo se voltasse para o teatro musical, a escrita coral e o tratamento das vozes aprendidos na música religiosa permaneceram presentes em suas obras mais importantes. Muitos dos grandes coros de suas óperas demonstram esse domínio adquirido ainda na juventude.

A formação inicial do compositor revela a profunda influência de sua cidade natal, Campinas, e da figura paterna de Manuel José Gomes, o *Maneco Músico*. Conforme argumenta Arruda (2006), embora a produção sacra de Carlos Gomes seja numericamente reduzida frente ao seu catálogo operístico, ela desempenhou um papel basilar no seu desenvolvimento como compositor para a voz humana. O ambiente religioso católico e a atuação do pai como mestre de capela foram determinantes para que o jovem músico explorasse a composição de obras religiosas, tais como a *Missa de São Sebastião* (1854) e a *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (1859).

Arruda (2006) considera que a *Missa de São Sebastião* representa um marco na evolução de Gomes por se tratar de sua primeira obra de grande envergadura, escrita para quatro solistas, coro e orquestra. Nessa produção, embasado nos ideais românticos do século XIX, Gomes transpôs recursos dramáticos e virtuosismos do *bel canto* italiano para a estrutura litúrgica, antecipando traços de sua futura linguagem teatral e gerando uma fluidez entre o universo sacro e o profano.

No Rio de Janeiro

Ainda jovem, Carlos Gomes deixou Campinas em busca de novos horizontes. Passou por São Paulo e, em 1860, estabeleceu-se no Rio de Janeiro, capital do Império e principal centro artístico do país. Ali encontrou um ambiente favorável ao desenvolvimento das artes, impulsionado pelo interesse de Dom

Pedro II pela cultura e pela formação de instituições musicais. Passou a estudar regência com Gioachino Gianini no Conservatório do Rio de Janeiro, entidade que era coordenada por Francisco Manuel da Silva, autor do Hino Nacional (Moço Filho, 2008).

A transferência para a Cidade Maravilhosa abriu-lhe caminho para a experiência do teatro lírico. Sob o incentivo da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, o jovem compositor levou à cena as óperas *A Noite do Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863), ambas cantadas em português. O êxito dessas montagens chamou a atenção da Corte e levou o Imperador a conceder-lhe uma bolsa de estudos no Conservatório de Milão, um dos mais prestigiados centros de formação operística da Europa (Mariz, 2005; Teixeira, 2025).

Na Europa

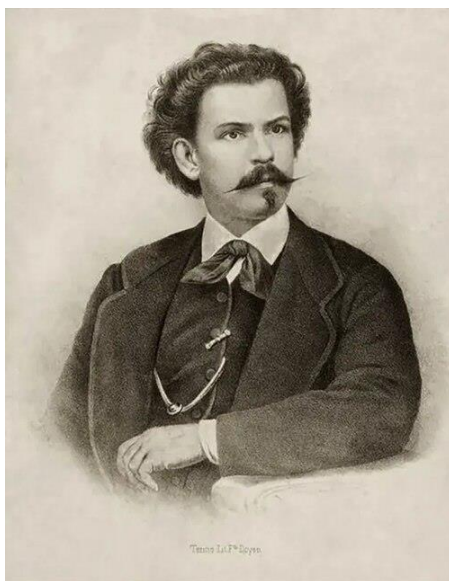
A viagem para a Itália, em 1864, marcou o início de uma nova etapa de sua carreira, mas não representou uma ruptura com sua formação brasileira. Carlos Gomes levou para Milão muito mais do que talento. Levou a experiência acumulada nas bandas do pai, o lirismo das modinhas, a disciplina adquirida na música religiosa e uma sensibilidade construída no interior paulista. Na Europa aprenderia a linguagem da grande ópera; as raízes de sua inspiração, porém, permaneceriam ligadas àquele jovem campineiro que descobrira na música sua forma de compreender o mundo.

Ao chegar a Milão, Carlos Gomes encontrou o mais exigente ambiente musical de seu tempo. A cidade era um dos grandes centros da ópera europeia, na qual compositores, maestros e cantores disputavam espaço diante de um público reconhecido por seu rigor. Para um jovem vindo do Brasil, o desafio era enorme. Não bastava dominar a técnica da composição, era preciso convencer uma tradição musical consolidada de que havia

lugar para um novo autor vindo de um país praticamente desconhecido no cenário operístico.

Os anos de estudo no Conservatório de Milão permitiram-lhe aperfeiçoar a escrita orquestral e conhecer em profundidade a linguagem do bel canto e da ópera romântica italiana. A influência de compositores como Verdi, Bellini e Donizetti tornou-se evidente em sua formação.

Figura 2 – Retrato de Carlos Gomes.



Fonte: autor desconhecido. **Retrato de Carlos Gomes**, 1863. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlos Gomes portrait, 1863.tif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlos_Gomes_portrait,_1863.tif)

Todavia, a transição do ambiente provinciano para os grandes centros culturais exigiu de Gomes uma ruptura física e simbólica. Como aponta Alves (2011), ao analisar o romance biográfico *O selvagem da ópera* (1994), de Rubem Fonseca, os deslocamentos geográficos de Carlos Gomes desempenharam um

papel estruturante na delimitação de sua identidade artística e subjetiva. A saída de Campinas rumo ao Rio de Janeiro e, posteriormente, a Milão, marca a renúncia ao destino de alfaiate e músico local para buscar o reconhecimento como operista no cenário internacional.

***Il Guarany*: quando a Europa ouviu o Brasil**

Na Itália, após a estreia bem-sucedida das operetas *Se sa minga* e *Nella luna*, Gomes alcançou consagração no Teatro alla Scala com *Il Guarany*, em 1870 (Arruda, 2006; Kerr; Nogueira; Virmond, 2016).

Carlos Gomes não se limitou a reproduzir modelos europeus. Pouco a pouco percebeu que sua maior originalidade estava justamente em sua origem brasileira. A oportunidade de demonstrar isso surgiu quando escolheu transformar em ópera o romance *O Guarani*, publicado por José de Alencar em 1857. A obra já era considerada um marco do romantismo brasileiro por apresentar o indígena como símbolo da nacionalidade. Ao levar essa história para o palco, Carlos Gomes unia dois universos que até então pareciam distantes: a literatura brasileira e a tradição da ópera italiana.

A adaptação exigiu mudanças importantes. O romance foi condensado, alguns personagens ganharam novas funções e a narrativa passou a obedecer às necessidades do teatro musical. Ainda assim, preservou sua essência. Como observam Ceribeli (2019) e Baseio, Silva e Sergl (2019), a ópera não reproduz simplesmente a obra literária, mas a recria em outra linguagem, na qual música, canto, cenografia e interpretação ampliam a força dramática da narrativa. O resultado não é uma cópia de *O Guarani*, mas uma nova obra de arte construída a partir dele.

A estreia de *Il Guarany*, em 19 de março de 1870, no Teatro alla Scala, transformou a carreira de Carlos Gomes. A recepção foi

calorosa e a crítica reconheceu o talento do jovem compositor brasileiro. Mais do que um sucesso pessoal, a ópera representou um acontecimento simbólico para o Brasil. Pela primeira vez, um tema inspirado diretamente na literatura nacional ocupava um dos mais importantes palcos da Europa, demonstrando que um compositor brasileiro podia dialogar em igualdade de condições com a tradição operística italiana (Volpe, 2004; Teixeira, 2025).

Grande parte do fascínio exercido pela obra estava em seu cenário. Para o público europeu, o Brasil permanecia uma terra distante, conhecida principalmente pelos relatos de viajantes e pelas gravuras de naturalistas. *Il Guarany* acrescentou uma nova dimensão a esse imaginário. Sem pretender reproduzir fielmente a cultura indígena ou a música brasileira da época, Carlos Gomes criou uma representação poética do país. As grandes melodias, a riqueza da orquestração e o ambiente dramático sugeriam uma natureza exuberante e personagens movidos por coragem, lealdade e espírito de sacrifício, valores que o romantismo brasileiro identificava com a formação da nação.

Figura 3 – Representação da Ópera *Il Guarany*.



Fonte: **Enciclopédia Trópico**. São Paulo: Martins Fontes, 1957.

É justamente aí que reside a importância histórica de *Il Guarany*. A obra não inaugurou uma escola nacionalista de composição, como faria Villa-Lobos décadas mais tarde, mas demonstrou que temas brasileiros podiam ocupar um lugar de destaque na grande música internacional. Segundo Volpe (2004), Carlos Gomes estabeleceu um paradigma que permaneceria como referência para a música brasileira durante muitos anos: o de um compositor plenamente integrado à tradição europeia, mas capaz de apresentar o Brasil como tema digno da arte universal.

Talvez essa seja a razão pela qual a abertura da ópera continua sendo sua página mais conhecida. Ela representa muito mais do que o início de um espetáculo. É o momento em que um jovem compositor formado nas bandas e igrejas de Campinas faz a Europa ouvir, pela primeira vez, uma história inspirada no Brasil.

O sucesso da ópera abriu definitivamente as portas da Europa para Carlos Gomes. Vieram novas encomendas, novas estreias e o reconhecimento de seu nome entre os principais compositores de sua geração. Ao mesmo tempo, *Il Guarany* passou a simbolizar algo maior do que o triunfo de um artista. Tornou-se a expressão de um país que começava a afirmar sua identidade também por meio da cultura.

Coli (1986) pondera que o sucesso europeu colocou Gomes em uma posição cultural singular. Embora utilizasse estruturas formais e idiomáticas do ecletismo europeu sem citar diretamente temas do folclore nativo, *Il Guarany* adquiriu um valor simbólico de brasilidade, a ponto de sua abertura ser assimilada como um segundo hino nacional. Para o autor, a obra de Gomes reflete as complexidades de uma “travessia cultural”, na qual o nacionalismo estético se expressava mais pela força temática e alegórica do que pelo uso direto de fontes folclóricas.

Contudo, Alves (2011) observa que o espaço europeu, ao mesmo tempo em que consagrou o compositor — tornando-o o

primeiro brasileiro a ter suas óperas encenadas no alla Scala —, provocou-lhe sentimentos de nostalgia, deslocamento e “entre-lugar”. A tentativa frustrada de recriar um Brasil mítico na Itália, por meio do empreendimento da *Villa Brasília* em Lecco, ilustra a dificuldade do maestro em conciliar sua origem latina com as exigências da erudição europeia, resultando em uma produção artística antropofágica e mestiça. Ademais, Alves (2011) destaca que a própria estrutura narrativa do romance de Rubem Fonseca apropria-se de recursos cinematográficos e da espacialidade temporalizada para retirar Gomes do esquecimento, reconfigurando a biografia do artista sob o signo da pluralidade e da imagem visual.

Muito além de *Il Guarany*

O triunfo de *Il Guarany* poderia ter sido suficiente para garantir a Carlos Gomes um lugar na história da música. Poucos compositores conseguem criar uma obra capaz de atravessar gerações e permanecer nos teatros por mais de um século. Entretanto, sua carreira não se resumiu a essa ópera. Nas décadas seguintes, continuou compondo intensamente, ampliando sua linguagem musical e consolidando-se como um dos mais importantes autores da tradição operística italiana de seu tempo.

As obras que se seguiram mostram um compositor em constante evolução. *Fosca* (1873) apresenta uma escrita dramática mais densa e uma orquestração mais elaborada. *Salvator Rosa* (1874) e *Maria Tudor* (1879) confirmam sua maturidade artística, enquanto *Lo Schiavo* (1889) retoma um tema ligado à realidade brasileira ao abordar, de forma idealizada, a liberdade em uma sociedade marcada pela escravidão. Em *Condor* (1891) já se percebe um músico atento às transformações que a ópera europeia vivia no final do século XIX. Embora nenhuma dessas obras tenha alcançado a popularidade de *Il Guarany*, elas revelam um

compositor que jamais deixou de buscar novos caminhos (Brandão, 2012).

A brasilidade do compositor e a dimensão política de seu trabalho se expressam em *Lo Schiavo* (1889). Baseada no ideal abolicionista, a ópera contrapôs-se às exigências comerciais do mercado italiano ao manter a centralidade do Hino à Liberdade no segundo ato. Como observa Coli (1986), o ideário de emancipação e os vínculos com a terra natal acompanharam a vida do maestro até seus últimos anos, marcados por dificuldades financeiras e pelo regresso ao Brasil para assumir o Conservatório de Belém do Pará em 1896.

A evolução técnica da escrita orquestral gomesiana evidencia-se nas produções maduras subsequentes. Após a recepção dividida de *Fosca* (1873) — obra de ambição dramática avançada —, o compositor apresentou *Salvator Rosa* (1874). Kerr, Nogueira e Virmond (2016) destacam que *Salvator Rosa* não representa um mero regresso às fórmulas convencionais, mas sim um momento de refinamento na instrumentação e orquestração. Os autores mostram como Gomes conferiu maior autonomia e eloquência à seção dos metais — tradicionalmente restrita ao preenchimento harmônico —, aproximando o naipe instrumental das linhas cantáveis dos solistas e explorando recursos onomatopaicos no diálogo com o coro (Coli, 1986).

Seria um equívoco, porém, imaginar que Carlos Gomes viveu apenas para a ópera. Paralelamente às grandes produções teatrais, manteve durante toda a vida uma intensa atividade como compositor de música sacra, cantatas, hinos, peças para piano, obras para banda e canções de salão. Essa produção acompanha praticamente toda a sua carreira e permite conhecer um artista muito mais íntimo do que aquele apresentado nos grandes palcos.

Carlos Gomes jamais abandonou as modinhas e as canções sentimentais que conhecera nos saraus campineiros. Obras como *Quem sabe?*, conhecida pelo verso inicial *Tão longe de mim*

distante, revelam um compositor de extraordinária delicadeza melódica. Diferentemente das cenas heroicas de *Il Guarany* ou *Lo Schiavo*, aqui predominam a saudade, o amor e a contemplação. São páginas simples, mas de grande beleza, que fizeram enorme sucesso entre o público brasileiro e continuam sendo uma das melhores portas de entrada para quem deseja conhecer sua música além da ópera (Teixeira, 2025).

Também pertencem a esse universo suas *romanzas* para canto e piano, peças instrumentais e pequenas obras destinadas aos salões da época. Nelas, o compositor demonstra a mesma atenção à melodia que caracteriza suas grandes partituras, mas em uma escala mais íntima. Se a ópera exigia grandes cenários, coros e orquestras, essas composições valorizavam a proximidade entre intérprete e público, permitindo que a emoção surgisse sem a necessidade do espetáculo.

Entre as obras de maior dimensão destaca-se a *Cantata Colombo*, composta em 1892 para as comemorações do quarto centenário da viagem de Cristóvão Colombo à América. Escrita para coro, solistas e grande orquestra, ela evidencia um Carlos Gomes plenamente maduro, capaz de combinar monumentalidade e refinamento musical. Embora raramente executada, a cantata demonstra que sua criatividade permaneceu ativa até os últimos anos de vida e que sua produção ia muito além do repertório operístico.

Talvez essa diversidade explique por que sua obra continua despertando interesse. Existe o Carlos Gomes dos grandes teatros europeus, celebrado por *Il Guarany* e *Fosca*, mas existe também o músico que escrevia modinhas para serem cantadas nos salões, compunha missas para igrejas, criava hinos para cerimônias públicas e produzia pequenas peças destinadas ao convívio cotidiano. São essas obras que aproximam o compositor do homem e revelam uma personalidade musical muito mais ampla do que normalmente se imagina.

Como observa Brandão (2012), parte significativa dessa produção permanece pouco conhecida, contribuindo para a imagem simplificada de Carlos Gomes como autor de uma única obra célebre. Redescobrir suas modinhas, suas páginas sacras e sua música de câmara significa compreender melhor não apenas sua evolução artística, mas também a riqueza da vida musical brasileira no século XIX.

Entre o Império, a República e o legado

No final da década de 1880, o mundo em que Carlos Gomes construiu sua carreira começou a mudar rapidamente. O Brasil assistia ao fim da escravidão, à Proclamação da República e ao encerramento do Segundo Reinado. Na Europa, a ópera romântica perdia espaço para novas tendências estéticas, como o verismo. O compositor, que durante décadas ocupara posição de destaque nos teatros italianos, passou a enfrentar um cenário artístico e político bastante diferente daquele que o havia consagrado.

Sua ligação com Dom Pedro II sempre foi mais do que institucional. O imperador reconheceu seu talento quando ainda era um jovem compositor e lhe concedeu a bolsa de estudos que tornou possível sua formação em Milão. Carlos Gomes jamais esqueceu esse apoio. Por isso, a queda da monarquia representou também uma ruptura pessoal. A tradição registra que recusou o convite para compor um hino em homenagem ao novo regime, preferindo manter sua fidelidade ao imperador deposto. Embora esse episódio tenha adquirido contornos quase simbólicos ao longo do tempo, estudos recentes mostram que ele deve ser compreendido com cautela. Sua proximidade com o Império certamente dificultou sua relação com alguns setores da nova ordem republicana, mas não explica, sozinha, as dificuldades vividas pelo compositor em seus últimos anos. Também pesaram

as mudanças no gosto musical europeu, os problemas financeiros e o agravamento de sua saúde (Nogueira, 2005; Vermes, 2016).

Em 1895, aceitou dirigir o Conservatório de Música de Belém do Pará. A cidade vivia o auge econômico proporcionado pelo ciclo da borracha e investia intensamente na vida cultural. Mesmo já bastante enfermo, Carlos Gomes dedicou-se ao ensino e à organização da instituição.

Como demonstra Arraes (2021), sua passagem por Belém foi muito mais significativa do que uma simples etapa final da biografia. O compositor participou ativamente da vida musical da cidade e recebeu homenagens que evidenciam o prestígio que ainda desfrutava entre seus contemporâneos.

A construção do mito

A dimensão mitológica e cívica em torno de Carlos Gomes não se restringiu à literatura ou à musicologia, estendendo-se vigorosamente às artes plásticas e à cultura visual do início do século XX. De acordo com Busnardo (2021), a figura de Gomes foi amplamente apropriada por discursos estético-políticos de vertente conservadora e ufanista, que buscavam erigi-lo como o “gênio das artes” e a síntese da “grandeza nacional”. Analisando a representação do maestro promovida pelo escultor paranaense João Turin —, responsável pelo busto em bronze do compositor fundido nos anos 1920 —, Busnardo (2021) demonstra como a linguagem escultórica aliou-se à fotografia e ao cinema institucional (como os filmes de João Baptista Groff) para consolidar uma “estatuamania”. Trata-se da produção de uma “escultura fotogênica”, concebida a partir de referentes fotográficos pré-existentes e amplamente veiculada em jornais, revistas e cerimônias cívicas para incutir no imaginário popular uma memória pedagógica e ufanista em torno do autor de *Il Guarany*.

A consolidação do gênio de Carlos Gomes ganhou projeção internacional com a estreia da ópera *Il Guarany* em 1870, no Teatro alla Scala de Milão. Contudo, como demonstra a historiografia, a recepção de suas obras esteve entrelaçada a dinâmicas políticas e simbólicas. Em seus últimos meses de vida, ao retornar doente ao Brasil em 1896 para assumir o Conservatório de Música do Pará a convite de Lauro Sodré, o compositor foi envolvido na construção de um mito cívico-nacional. A representação visual de seu leito de morte — exemplificada na tela *Últimos Dias de Carlos Gomes* (1899), dos pintores italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi — converteu a agonia privada em uma encenação pública de apoteose republicana e elite da borracha. Essa imagem institucionalizou o “mito gomesiano”, posteriormente incorporado ao acervo do Museu de Arte de Belém (MABE) como marco de sua coleção (Oliveira, 2007).

No Modernismo

Após sua morte, iniciou-se outro capítulo de sua história: o da construção de sua memória. Nas primeiras décadas do século XX, sua figura passou a ser celebrada como símbolo da cultura nacional, enquanto parte de sua obra deixava de ser executada com frequência. O surgimento do Modernismo e de uma nova concepção de nacionalismo musical levou muitos críticos a compará-lo, de forma inadequada, com compositores de outra geração, como Heitor Villa-Lobos. Julgado por critérios que não pertenciam ao seu tempo, Carlos Gomes foi durante muitos anos visto apenas como um continuador da tradição italiana (Silva, 2009).

Estudos recentes tem revisto essa interpretação. Em vez de perguntar por que Carlos Gomes não escreveu uma música nacionalista nos moldes do século XX, os pesquisadores passaram a analisá-lo dentro do contexto histórico em que viveu. Sob essa

perspectiva, sua principal contribuição não foi romper com a tradição europeia, mas demonstrar que um compositor brasileiro podia dominá-la plenamente e utilizá-la para apresentar ao mundo histórias inspiradas na cultura do seu país. Como observa Maria Alice Volpe (2004), sua trajetória permaneceu como um paradigma da música brasileira, justamente por representar esse momento inaugural da presença do Brasil no cenário internacional.

Talvez esse seja o aspecto mais fascinante de sua personalidade artística. O compositor que conquistou a Europa nunca deixou de carregar consigo o menino das bandas de Campinas. Nas grandes cenas de *Il Guarany*, nas passagens dramáticas de *Fosca*, na delicadeza de *Quem sabe?* ou na solenidade da *Cantata Colombo*, percebe-se sempre a mesma preocupação com a melodia, com a voz humana e com a emoção direta. O autor das grandes óperas era também o músico das modinhas, das missas e das canções de salão.

Essa talvez seja a melhor forma de compreender seu legado. Carlos Gomes não foi apenas o primeiro compositor brasileiro de projeção internacional. Foi um artista que aproximou diferentes tradições culturais, mostrando que a música podia servir como ponto de encontro entre o Brasil e a Europa. Sua obra nasceu da disciplina aprendida nas igrejas de Campinas, amadureceu nos conservatórios italianos e alcançou os grandes palcos sem romper com suas origens.

Mais de um século após sua morte, suas óperas continuam sendo montadas, suas canções permanecem interpretadas e sua trajetória segue despertando o interesse de historiadores, músicos e pesquisadores. Ao ouvir a abertura de *Il Guarany*, a delicadeza de *Quem sabe?* ou a grandiosidade da *Cantata Colombo*, percebemos que Carlos Gomes realizou algo raro: transformou a experiência de um músico brasileiro em uma linguagem capaz de emocionar públicos de diferentes culturas. Antes mesmo que o

Brasil possuísse uma escola nacional de composição, ele mostrou que o país podia ser reconhecido no mundo também por meio de sua arte. Foi, em muitos sentidos, o compositor que fez a Europa ouvir o Brasil.

Apesar da consagração no século XIX, a figura e a estética de Carlos Gomes sofreram severas revisões e críticas com a emergência do Modernismo na década de 1920. Os intelectuais da Semana de Arte Moderna de 1922, como Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, dirigiram contundentes ataques ao indianismo idealizado de *Il Guarany* e à filiação do compositor à tradição operística italiana. Oswald chegou a qualificar a estética de Gomes como ultrapassada em comparação com as vanguardas europeias e com a proposta nacionalista de Heitor Villa-Lobos. Paralelamente, Mário de Andrade adotou uma postura analítica ambivalente: embora reconhecesse a inspiração original do campineiro, apontou que a formação em moldes italianos e o afastamento das fontes folclóricas primárias impediram o surgimento de uma música genuinamente nacional em sua obra (Silva, 2011).

Uma trilha sonora para acompanhar esta leitura

A obra de Carlos Gomes vai muito além de *Il Guarany*. Para acompanhar a leitura deste ensaio, sugere-se uma seleção de composições que percorre sua trajetória artística, desde o jovem compositor campineiro até o mestre consagrado nos teatros europeus.

1. Quem sabe? (Tão longe de mim distante);
2. Suspiro d'Alma;
3. Ave Maria;
4. Il Guarany – Sinfonia (Abertura);
5. Il Guarany – Sento una forza indómita;
6. Il Guarany – Finale;

7. Fosca – Prelúdio;
8. Salvator Rosa – Ouverture;
9. Lo Schiavo – Alvorada (Interlúdio);
10. Condor – Prelúdio;
11. Cantata Colombo (Salve! Immortal Conquistator).

A Iniciação na Arte Real

Carlos Gomes foi iniciado na Maçonaria em 24 de julho de 1859, na “Grande Benemerita e Grande Benfeitora Loja Amizade”, fundada em 13 de maio de 1832, ao Oriente de São Paulo. A Loja Amizade foi a primeira Loja da capital paulista e era vinculada ao Grande Oriente Brasileiro, sendo incorporada ao Grande Oriente do Brasil em 01 de junho de 1861, recebendo, no cadastro das Lojas do GOB, o número 141.

O Venerável Mestre na época da iniciação de Carlos Gomes era o padre Fortunato Gonçalves Pereira de Andrade, que só não dirigiu a sessão por se encontrar gravemente enfermo. Do balaústre da Sessão (Figura 5), destaca-se a seguir um trecho transcrito do documento que se encontra na Biblioteca do Grande Oriente do Brasil, no Palácio Maçônico do Lavrado.

É aberta a Loja em Grau de Aprendiz e com as formalidades de estilo por haver número suficiente de Irmãos. [...] Achando-se na Câmara de Reflexões os profanos Antonio Carlos Gomes e José Pedro de Sant’ Anna Gomes, aos quais haviam sido favoráveis os escrutínios, disposta a Loja em peso na iniciação dos mesmos, depois das provas e formalidades estabelecidas pelas Leis e usos Maçônicos foram iniciados, viram a luz, prestaram juramento, foram proclamados e tomaram assento no tomo da Coluna do Meio Dia. Estas brilhantes aquisições são aplaudidas, correspondidos os aplausos e não cobertos.

Figura 4 – Ata da Iniciação de Carlos Gomes.



Gr. Den. e Gr. Den.
LOJA "AMIZADE"
 — FUNDADA EM 13 DE MAIO DE 1882 —
 BENEFICENTE EM 24-7-1891
 BENEFICENTIA EM 10-2-1926
 ESTRELA DA DISTINÇÃO MAÇÔNICA EM 15-5-1982

**BALAUSTRÉ DA SESSÃO MAG.: aos 24 do 5.º mez do Ano 5859,
da LOJA MAÇÔNICA "AMIZADE"**

Há aberta a Loja em gr.: de Apr. e com as formalidades do estilo p. haver na suficiente de Ir. Ir.: - O balaustré da passada Sess. não se lê p. não estar presente o Ir. Sec. nem o Adj.: - A visita feita em família p. Ir.: do grão 3.: há applaudida, retribuída e não coberta.

Achando-se na Cam. dos Ref.: os prof.: ANTONIO CARLOS GOMES e JOSÉ PEDRO DE SANT'ANNA GOMES, aos quais havido sido favoráveis os escrutinios, disposta a loja em peso na sua iniciação dos mesmos, depois das provas e formalidades estabelecidas pelas Leis e usos Maç., foram iniciados, virão a luz, prestarão juramento, foram proclamados e tomando assento no topo da columna do Meio Dia. Estas brilhantes aquisições são applaudidas, correspondidas os appl.: e não cobertos. - Houve sublime peça de arch.: improvisada pelo Ir. Or.: Dr. Mello Mattos há recebido com os applausos correspondentes a seu elevado grão, retribuídos e não cobertos. - Juntamente há applaudida huá muito brilhante peça de arch.: recitada pelo Ir. Pinto Jr. Delegado da m. P.: e Supr.: Cons., correspondidos os applausos não são cobertos. Houve peça de arch.: produz o tronco de proposições, q. fica sob o mállete p. ser lida na 1.ª Sess. Eccl.: - Dada a palavra a bem da ordem, o Ir. 1.º Vig. Dr. Americo de Oliveira desdrou q. o Ir. 2.º Vig. Dr. Falcão Filho, partindo para o Rio de Janeiro encaregá-lhe de fazer suas despedidas à Loja, e q. lá estava pronto para cumprir seus decretos.

A Sess. de posse fica transferida para o dia 28 por inconvenientes. - O Tronco de Benef. produzio quatro mil e cem reis (4\$100), q. são entregues e carregados os Ir. Hosp.: Com as formalidades do estilo levanta-se a Sess. - Eu Joaquim Azevedo de Castro, secr.: a tracei e transcrevi.

a) A. O. Monteiro de Barros - 1.º Vig.: servindo da Ven.
u) I. Valle Jr. - Servindo do 1.º Vigilante
a) J. A. de A. Castro - Or.: Adj.: interino

José Pedro de Sant'Anna Gomes
Antonio Carlos Gomes

Fac-símile das assinaturas de José Pedro de Sant'Anna Gomes e de Antonio Carlos Gomes


 ISMAEL DE SALLO
 19 VIG.


 DECIO PIAGENTINI
 1.º VIG. MEST.


 VOLNEY M. DA SILVEIRA
 29 VIG.

SP, 13 DE MAIO DE 1982

CENTRO DE CIÊNCIAS, LETRAS E ARTES
 ARQUIVO - MUSEU CARLOS GOMES
 CAMPINAS - SP - BRASIL

Fonte: Gutenberg. **Ata da Iniciação de Carlos Gomes**, 2016. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ata_de_Inicia%C3%A7%C3%A3o_de_Antonio_Carlos_Gomes.jpg.

Embora a ata de 24 de julho de 1859 comprove documentalmente a Iniciação de Carlos Gomes na Loja Amizade, não foram identificadas, na literatura consultada, evidências

suficientes para avaliar a continuidade de sua trajetória maçônica ou a influência direta dessa formação sobre sua produção artística. É possível, inclusive, que não tenha completado os graus simbólicos, uma vez que no mesmo ano da Iniciação ele mudou-se para o Rio de Janeiro, sendo que não foram encontrados registros de sua vida maçônica nessa cidade (Moço Filho, 2008).

Últimos anos

Com a saúde bastante debilitada na segunda metade dos anos 1890, Carlos Gomes iniciou o retorno definitivo ao seu país natal. De passagem pela capital portuguesa em 1895, o compositor recebeu honrarias do rei D. Carlos I, que o nomeou comendador da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada. De volta a Milão, finalizou o arranjo orquestral da ópera *Condor* (também chamada de *Odaléa*) e analisou propostas para liderar instituições de ensino musical em Veneza e em Belém.

O avanço de um tumor lingual o levou a deixar a Itália definitivamente em 1896. Antes da partida, esteve com o filho Carlos André, acometido pela tuberculose, e deixou a filha Ítala aos cuidados de familiares da mãe. Na tentativa de deter a enfermidade, submeteu-se a um procedimento cirúrgico na língua em Lisboa, porém sem os resultados esperados.

A desembarcação na capital paraense ocorreu em 21 de maio de 1896, quando assumiu o comando do recém-criado Conservatório de Música do Pará, fundado na gestão do governador Lauro Sodré.

A degradação de seu estado físico prosseguiu em Belém. No dia 11 de julho, data de seu aniversário, foi alvo de celebrações populares e teve a alvorada marcada pela execução da abertura de *Il Guarany*. Durante a fase final da doença, acompanhada constantemente pela imprensa local, morou em uma residência alugada pelo governador na Rua Quintino Bocaiúva. Testemunhos

do período relatam o ambiente do quarto, equipado com um piano e frequentado por amigos próximos.

Figura 5 – Últimos dias de Carlos Gomes.



Fonte: Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi. **Últimos dias de Carlos Gomes**, 1899. Disponível em:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Domenico_De_Angelis_e_Giovanni_Capranesi_-_Últimos_dias_de_Carlos_Gomes%2C_1899.JPG?utm_source=commons.wikimedia.org&utm_campaign=index&utm_content=original.

Carlos Gomes faleceu na noite de 16 de setembro de 1896, acompanhado por Lauro Sodré. Sua passagem desencadeou manifestações de luto que integraram a dor dos familiares ao prestígio cívico e nacional. O rito de falecimento seguiu os costumes do século XIX, enquanto as homenagens oficiais o consolidaram como um dos grandes símbolos do país.

Entre 18 e 20 de setembro, o corpo permaneceu velado na sede do Conservatório. Em seguida, o cortejo fúnebre — estimado

em aproximadamente 70 mil pessoas com flores, alegorias e retratos — seguiu para o Cemitério de Nossa Senhora da Soledade, local onde repousavam figuras da Guerra do Paraguai, a exemplo do general Henrique Gurjão. O sepultamento em solo paraense foi temporário: a pedido do presidente do estado de São Paulo, Campos Sales, os restos mortais foram embarcados no vapor *Itaipu* e trasladados com honras cívico-militares para Campinas.

Após a chegada a Campinas, os restos mortais ficaram depositados temporariamente no jazigo da família Ferreira Penteado, no Cemitério da Saudade. Em 1905, foram transferidos para o monumento em sua homenagem na região central da cidade. O obelisco teve sua pedra fundamental lançada por Alberto Santos-Dumont em 1903 e foi executado pelo escultor Rodolfo Bernardelli.

Considerações finais

As leituras sobre Carlos Gomes oscilam entre a preservação de sua herança patrimonial e o questionamento de seu papel no cânone nacional. Se por um lado a historiografia musical e os acervos museológicos resgatam a importância de sua formação sob o patriarcado de *Maneco Músico* e a solidez de sua produção cênica, por outro, a crítica modernista redefiniu os parâmetros de nacionalismo que influenciaram a apreciação de sua obra no século XX. A análise integrada desses processos revela como a vida, a morte e a posteridade artística de Carlos Gomes sintetizam as complexas transformações da cultura e da identidade brasileira.

A trajetória de Antônio Carlos Gomes reflete a transição da tradição sacro-profana provincial campineira para a vanguarda do melodrama italiano. A análise integradora de sua obra demonstra um artista de rigor técnico e sensibilidade dramática, cuja contribuição musical permanece central para a história da música erudita. (Arruda, 2006; Kerr; Nogueira; Virmond, 2016; Coli,

1986). Em suma, a construção histórica do nome de Carlos Gomes expressa a complexa intersecção entre arte, espaço, religiosidade e política. Se a análise musical de sua juventude evidencia um compositor que assimilava as tensões entre a devoção sagrada e a dramaticidade romântica (Arruda, 2006), a perspectiva literária ressalta as fraturas de sua identidade em meio aos trânsitos entre a América Latina e a Europa (Alves, 2011). Por sua vez, a historiografia da arte revela como sua imagem fisionômica foi reapropriada por meio da fotografia e da estatuária pública para forjar um mito cívico a serviço do nacionalismo (Busnardo, 2021). Assim, compreender Carlos Gomes exige olhar para além das partituras, reconhecendo-o como uma figura intersticial, cuja memória continua sendo reconstruída nos domínios do texto, da imagem e do espaço público.

Referências

- ALVES, Rebeca. Os espaços de Carlos Gomes. **Anais do SILEL**, Uberlândia: EDUFU, v. 2, n. 2, p. 1-8, 2011.
- ARRAES, Jonas Monteiro. **Tão longe e tão distante**: a presença de Antônio Carlos Gomes na Belle Époque de Belém do Pará. 2021. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.
- ARRUDA, Sérgio Luiz Saboya. Resgate de obra esquecida de Carlos Gomes: Missa de São Sebastião. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, v. 14, n. 1, p. 43–56, 2006.
- BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana; SILVA, Lourdes Ana Pereira; SERGL, Marcos Júlio. A identidade nacional brasileira em O Guarani: literatura e música em diálogo. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Brasília, v. 21, n. 36, p. 167-185, 2019.

BRANDÃO, José Maurício. Carlos Gomes: um ilustre desconhecido. **Revista Modus**, Belo Horizonte, v. 7, n. 11, p. 17-26, 2012.

BUSNARDO, Larissa Guedes. Um bronze fotogênico na praça: Carlos Gomes por João Turin. **Revista TEL**, Irati, v. 12, n. 2, p. 25-48, jul./dez. 2021.

CERIBELI, Maria Cláudia Bachion. O Guarani, de José de Alencar, e *Il Guarany*, de Carlos Gomes: literatura e música em diálogo. e-hum – **Revista Científica das Áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 111-128, jul./dez. 2019.

COLI, Jorge. Carlos Gomes: a grande travessia. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 26, p. 107–114, 1986.

KERR, Isaac William; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes; VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. A escrita de Carlos Gomes para a seção dos metais de Salvator Rosa. **Revista Orfeu**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 1–19, 2016.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MOÇO FILHO, Antonio Tristão. Antonio Carlos Gomes. In: Academia Campinense Maçônica de Letras. **Livro dos Patronos**: coletânea biográfica. Indaiatuba: Vitória, 2008. p. 25-41.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. 'Maneco Músico', pai e mestre do maestro Carlos Gomes. **ComCiência**, Campinas, n. 196, p. 1–6, mar. 2018.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Música e política: o caso de Carlos Gomes. In: **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM**

MÚSICA (ANPPOM), 15, 2005, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005.

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

SILVA, Lutero Rodrigues. Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 105-127, jan./jun. 2011.

SILVA, Lutero Rodrigues da. **Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade**. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TEIXEIRA, Mariana Franco. **Antônio Carlos Gomes entre a pena e a batuta: história, música e representações**. 2025. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

VERMES, Mônica. A recepção de Carlos Gomes na Primeira República: entre os vínculos imperiais e o panteão musical nacional. In: **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM)**, 26., 2016, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte: ANPPOM, 2016.

VOLPE, Maria Alice. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. **Brasiliana – Revista da Academia Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 5-18, maio 2004.

