

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ingrid Fernanda Rodrigues

OS SELVAGENS DA ÓPERA: José de Alencar e Carlos Gomes, a criação
literária e musical no romantismo brasileiro

RECIFE
2015

INGRID FERNANDA RODRIGUES

OS SELVAGENS DA ÓPERA: José de Alencar e Carlos Gomes, a criação
literária e musical no romantismo brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura , sob a orientação da Professora Dr^a Ermelinda Maria de Araújo Ferreira.

RECIFE

2015

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

R696s Rodrigues, Ingrid Fernanda
Os selvagens da ópera: José de Alencar e Carlos Gomes, a criação literária e musical no romantismo brasileiro / Ingrid Fernanda Rodrigues. – Recife, 2015.
122 f.: il., fig.

Orientadora: Ermelinda Maria Araujo Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.

Inclui referências e anexos.

1. Romantismo. 2. Ópera. 3. Libreto. 4. Selvagem. 5. Identidade nacional. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araujo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-222)

INGRID FERNANDA RODRIGUES PEREIRA

**OS SELVAGENS DA ÓPERA: José de Alencar e Carlos Gomes, A Criação
Literária e Musical no Romantismo Brasileiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 12/3/2015.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a. Dr.^a. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
Orientadora – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Josivaldo Custódio da Silva
LETRAS - UPE

Prof.^a. Dr.^a. Sherry Morgana Justino de Almeida
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - UFRPE

Recife – PE
2015

*Ao meu esposo Leon e ao meu
filho Benjamin, por serem a
música que embala meu coração...*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de um amor incondicional por literatura e música. Amor que me motivou embarcar numa aventura além mar em busca de um sonho. Esta jornada, foi o meu propósito durante esses dois longos anos, foi o que me manteve firme num momento muito delicado em minha saúde. Por este motivo, devo minha eterna gratidão a todos que colaboram comigo nesta aventura. Gostaria de agradecer a todos os meus professores da Universidade de Pernambuco, eles deram a base da minha vida acadêmica e fizeram aumentar em mim a paixão pela literatura. Ao meu amigo e professor Jacinto dos Santos eu sou grata por todo carinho durante a graduação e todo apoio para que eu seguisse meus sonhos na academia. Obrigada por me apresentar o *Selvagem da ópera* e pelo suporte nesta jornada. Minha querida professora Avanilda Torres, obrigada pelas tardes e noites doces como MEL, instruiu em mim a pesquisa e levantou meu espírito crítico. Grata a disponibilidade e prontidão do professor Josivaldo Custódio, que com a disciplina do teatro e o seu amor pela literatura de cordel estava criando uma pesquisadora de outro tipo de libretos. Queria agradecer a Lícia Sirch, diretora do Conservatório Giuseppe Verdi em Milão, sem me conhecer, nem falar meu idioma me deu todo material que precisei durante minha viagem a Itália *Grazie per il vostro generoso contributo*.

Gostaria de agradecer aos professores do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco: Lourival Holanda, Anco Márcio, Antony Cardoso e Ricardo Postal. Vocês contribuíram com minha formação, moldando-me para que chegasse até aqui. Meu carinho especial à professora Maria do Carmo Nino, que se apaixonou pelo *Selvagem* à primeira vista e sempre com observações pontuais, me ajudou nessa construção. Meu agradecimento ao professor/ músico/ poeta Marcos d'Morais da UFAL, que me acompanha desde a graduação e mostrou música e literatura como diálogos possíveis. Obrigada Sherry Almeida pela arguição com questões pontuais que me fizeram voltar a refletir na minha escrita. Meu coração transbordante de carinho e gratidão a minha amiga e orientadora Ermelinda Ferreira, foram dois anos de puxões de orelha, de duras correções, de arguições a cada orientação. Mas também foram dois anos de carinho, de compreensão e de muito aprendizagem, Ermelinda você é linda no nome e na alma, obrigada por me podar esse tempo todo, por me dar “ mão amiga e braço forte” sei que esse nosso encontro foi especial e peço que o *Todo Poderoso* retribua tudo com bênçãos sobre sua vida.

Aos meus amigos do PPGL, mestrandos e doutorandos, obrigada por compartilharem comigo deste momento tão único: Cassiana Grigoletto, Bruno Piffardini, Ricardo Nonato, Joanita Baú, Patrícia Tenório, Fernando Ivo e minha diva amada Wanessa Loyo. Vocês são maravilhosos cada dia foi aprendizado. Agradecer a Diva, Jozaías, Luís e toda a equipe do PPGL que sempre me socorreram quando precisei, vocês são incríveis! Minha gratidão aos meus queridos Dark de Hölderlin (desculpem a piada interna) Érika Bandeira, Mirella Izídio, Thiago Pininga, Hudson Silva e Vinícius Gomes. Vocês tornaram esses anos maravilhosamente divertidos. Amo vocês. Nicius, obrigada pela parceria acadêmica UPE/UFPE, nossas almas se encontraram na academia, e nos transformou em amigos entusiasmados do outro.

Quero agradecer a minha mãe Ryelma Rodrigues, por me dar suporte em tudo que eu precisei todos os anos da minha vida, pelas orações, pelos remédios na hora certa, pelos chás quentinhos e pelas xícaras de leite gelado. Esta conquista é nossa mamãe. Eu te amo muito. Quero agradecer a minha família, por serem constantes em oração por mim. Durante este ano em que minha saúde faltou, sei que transbordou o amor. Quero que se orgulhem de mim e aviso que quero ir mais longe ainda. Agradecer aos meus amigos que oraram por mim ou que me apoiaram de alguma forma. Esse carinho foi essencial para me manter centrada. Agradecer ao meu melhor amigo, parceiro e amado Leon, por carregar esse fardo ao meu lado, por me acompanhar em todas as aventuras, pelas noites em claro. Obrigada por se perder e me ajudar a me encontrar em Milão, obrigada pela compreensão e por todo amor do mundo. Meu amor, você sonhou comigo o mesmo sonho e caminhamos juntos na mesma direção.

Deus, obrigada por tua fidelidade em minha vida, obrigada pelas pessoas maravilhosas que colocaste ao meu lado durante esses dois anos de mestrado. Obrigada pela sabedoria, pela saúde e pela calma que me deste em cada momento necessário. Obrigada Deus, por me permitir viver esse momento, creio que nada que eu realizei se faria sem tua permissão. Na contramão das correntes eu creio em ti, sei que sou um milagre. Que nessa nova jornada eu possa ser útil à ciência, à sociedade, aos meus futuros alunos. Que o mundo se encha de música, literatura e poesia. Que a Selvageria dos dias se converta em uma ópera bailada bem orquestrada, ritmada e com mais finais felizes.

Poesia é a Palavra em estado de música.

José Miguel Wisnik

RESUMO

O Romantismo brasileiro foi uma era de reconhecimento da identidade nacional e a libertação criativa de vários artistas brasileiros. Na literatura, José de Alencar e seu índio Peri, anunciavam ao mundo um selvagem brasileiro com a bravura de qualquer homem branco civilizado. Na música, o mesmo Pery, representado na ópera de Carlos Gomes tornou-se símbolo da “selvageria” e talento musical do Brasil. Essa “Selvageria” aqui representada não está ligada ao primitivo ou ao incivilizado, nos referimos a busca do homem romântico brasileiro as suas próprias raízes, a exclusão do racionalismo copista, em virtude da espontaneidade dos afetos que libertam o que há de mais verdadeiro no homem. Trazemos também análise do libreto da ópera genuinamente Brasileiro, *Noite de São João*, que sintetiza figuras do nosso folclore e tem a leveza do amor romântico puro e inocente. Utilizando o romance *O Selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca como roteiro, traçamos um paralelo criativo entre música e literatura como artes irmãs na criação da ópera *Il Guarany*. E um paralelo entre o próprio Peri/Pery um com a liberdade de criação literária e o outro com a responsabilidade dos palcos ao redor do mundo. Reacendendo o mito do “selvagem brasileiro”, com exemplo na literatura modernista do insurgente Macunaíma, este trabalho é um estudo sobre a identidade nacional durante o romantismo, a recusa da cópia, a liberdade criativa e a formação do caráter do povo brasileiro através da literatura e da ópera como gênero híbrido e transcendental.

Palavras Chaves: Romantismo. Ópera. Libreto. Selvagem. Identidade Nacional.

ABSTRACT

The Brazilian Romanticism was an era of recognition of national identity and the creative release of several Brazilian artists. In the literature, José de Alencar and his Indian Peri, announced to the world a Brazilian wild with the bravery of any civilized white man. In music, the same Pery, represented in the opera of Carlos Gomes became a symbol of "savagery" and musical talent of Brazil. This "Savagery" represented here is not linked to the primitive or uncivilized, refers to the pursuit of Brazilian romantic man their own roots, deleting the copyist rationalism, because of the spontaneity of affection releasing what is most true in man. Also brings analysis of genuinely Brazilian opera libretto, *Noite de São João*, which summarizes figures of our folklore and has the lightness of romantic pure and innocent love. Using the novel *O Selvagem da ópera*, of Rubem Fonseca as the script, we draw a parallel between creative music and literature as sister arts in the creation of the opera *Il Guarany*. And a parallel between Peri / Pery the first one with freedom of literary creation and the other with the responsibility of stages around the world. Reigniting the myth of the "Brazilian wild" with example in modernist literature of Macunaíma insurgent, this work is a study on national identity during the romanticism, the refusal of the copy, the creative freedom and the formation of the character of the Brazilian people through literature and opera as hybrid and transcendental genre.

Key Words: Romanticism. Opera. Libretto. Wild. National Identity.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Construção da Torre de Babel	15
Figura 2. Escritor José de Alencar (à esquerda), Capa da primeira edição de seu romance de O Guarany (à direita)	46
Figura 3. A liberdade guiando o povo.....	47
Figura 4. A Europa, sustentada por África e América	50
Figura 5. (À esquerda) O nascimento de Vênus, (à direita) Moema.....	59
Figura 6. Vênus (à esquerda) e Iracema (à direita).	60
Figura 7. Prefácio de A Noite de S. João	71
Figura 8. Dedicatória de Elias Alvares Lobo a José de Alencar	72
Figura 9. Maestro Carlos Gomes (acima) e Cartazes de Il Guarany (abaixo).....	81
Figura 10. Cenários da Casa de D. Antonio de Mariz e do Aposento de Ceci. Da ópera Il Guarany de Carlos Gomes, apresentada no Teatro Alla Scala de Milão em 1870.	84
Figura 11. Figurinos originais de Peri e Ceci para a Ópera de Carlos Gomes.	86
Figura 12. Partituras de Il Guarany, originais escritas a punho pelo Maestro Carlos Gomes.	89
Figura 13. Capa da primeira partitura para piano forte, com as marcações vocais de Il Guarany, ainda pela Casa Lucca.....	89
Figura 14. Edições originais do libreto de Il Guarany pela Casa Lucca. Imagens do acervo autorizadas pelo Conservatório de Milão (2013)	90
Figura 15. Edições originais do libreto de Il Guarany pela Casa Lucca. À esquerda, 2ª edição de 1871, à direita 1ª edição de 1870. Imagens do acervo autorizadas pelo Conservatório de Milão (2013)	90
Figura 16. Últimos dias de Carlos Gomes, de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. (1899)	100
Figura 17. Capa da primeira partitura para piano forte, com as marcações vocais de Il Guarany, ainda pela Casa Lucca.....	117
Figura 18. Partituras de Il Guarany, originais escritas a punho pelo Maestro Carlos Gomes.	118
Figura 19. Edições originais do libreto de Il Guarany pela Casa Lucca. À esquerda, 2ª edição de 1871, à direita 1ª edição de 1870.....	119
Figura 20. Edições originais do libreto de Il Guarany pela Casa Lucca.	120
Figura 21. Capa original da Sinfonia de Il Guarany, G. Ricordi.	121
Figura 22. Noite de São João, autoria de José de Alencar, música de Elias Alvares Lobo e regência de Carlos Gomes.	122
Figura 23. Capa de A Noite no Castello, de Carlos Gomes.	123

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1. Personagens de <i>A noite de S. João</i>	73
Tabela 2. Lista de personagens de <i>Il Guarany</i> e distribuição de vozes.....	85
Tabela 3. Enredo da Ópera <i>Il Guarany</i>	87

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: ENTRE O BRASIL E A ITÁLIA UMA SELVAGEM	
	INVENTANDO ÓPERA.....	12
2	ÓPERA: O GÊNERO IMAGO MUNDI.....	15
2.1	O PURISMO CRÍTICO E AS ARTES MESTIÇAS.....	16
2.2	ÓPERA: UMA BABEL DE LINGUAGENS.....	19
2.3	A LITERATURA SOBE AO PALCO.....	20
2.4	O LIBRETO OPERÍSTICO.....	23
2.5	ROMANTISMO E PÓS ROMANTISMO NA ÓPERA ITÁLIA.....	26
2.6	A ÓPERA ALEMÃ.....	27
2.7	A ÓPERA FRANCESA.....	29
2.8	ÓPERA: A ARTE DO FUTURO, IMAGO MUNDI.....	31
3	O SELVAGEM NA BASE DO PENSAMENTO IDENTITÁRIO NACIONAL..	34
4	JOSÉ DE ALENCAR: O SELVAGEM POR TRÁS DA PALAVRA.....	46
4.1	SOBRE O ROMANTISMO: O GUARANI (ROMANCE).....	47
4.2	PRIMEIROS ACORDES DO ROMANTISMO NO BRASIL.....	50
4.3	O ROMANCE O GUARANI DE JOSÉ DE ALENCAR.....	57
4.4	A NOITE DE SÃO JOÃO: OS PRIMEIROS PASSOS DA ÓPERA BRASILEIRA..	55
5	CARLOS GOMES: O SELVAGEM POR TRÁS DA BATUTA.....	68
5.1	DO ROMANCE À ÓPERA: O GUARANI, DE JOSÉ DE ALENCAR, NA TRADUÇÃO IL GUARANY, DE ANTONIO SCALVINI PARA A ÓPERA DE CARLOS GOMES.....	69
5.1.1	Il Guarany de Carlos Gomes.....	69
5.2	DA ÓPERA AO ROMANCE, RUMO AO CINEMA: O SELVAGEM DA ÓPERA, NA PERSPECTIVA DA SÉTIMA ARTE, POR RUBEM FONSECA.....	78
5.2.1	Vida e obra de Rubem Fonseca.....	79
5.2.2	O Selvagem da Ópera.....	83
6	RALLENTANDO: DA CAPO AO FINE.....	90
6.1	POSLÚDIO.....	95
	REFERÊNCIAS.....	96
	ANEXOS.....	104

1 INTRODUÇÃO: ENTRE O BRASIL E A ITÁLIA UMA SELVAGEM INVENTANDO ÓPERA

O processo de criação deste texto foi como compor uma nova ópera. Cada nota/palavra vinha, através dos sons que se harmonizavam diante de mim. Cada leitura se transformava num grande ato conduzido em minha própria mente. Os personagens principais: Carlos Gomes e José de Alencar faziam um dueto afinado. Gomes como Tenor, com sua história emergente, vontade de crescer de se firmar. O renegado exaltado, o grande astro ressentido. Gomes entra em cena e faz sua grande ária, conta sua história, emociona o público. Como todo bom tenor, tem explosão dentro de si, um brado retumbante e inquieto. Durante suas récitas eu ficava sem ar, nos momentos em que Gomes cantava, mesmo sendo regente, eu conseguia admirá-lo orgulhosa de minha escolha. Nesta ópera, Alencar é um barítono reconfortante, com sua voz melodiosa me dando suporte para encontrar tudo que eu procurava. A versatilidade de Alencar me impressionava a todo instante, por descobrir que ele era capaz de fazer coisas inimagináveis. Os graves dele eram o fazer literário, conhecido de todos e o senso comum de ótima qualidade, mas seus agudos me aguçavam, uma vontade de fazer música, uma vontade de servir e acima de tudo a capacidade de harmonizar. A “voz” de Alencar era um presente a minha plateia, era o equilíbrio que eu precisava para toda essa composição/drama funcionar do jeito que estava se formando dentro de mim. Não tinha como não usar esse barítono em minha ópera particular. Meu personagem secundário favorito é Rubem Fonseca com seu realismo rasgado dançava em minha ópera imaginária, fez o prelúdio nessa composição intersemiótica e intercontinental. Ele serviu como menestrel. Ele me convenceu que a ideia daria certo, ele me apresentou os fatos e fez com que me apaixonasse pela história do Gomes, fez com que eu pesquisasse, fez com que eu me tornasse a selvagem da ópera.

Os personagens estavam prontos, a melodia em andamento, mas eu precisava dar conta da parte teatral. Quando o público vai ao teatro assistir uma ópera, antes dos músicos darem a primeira nota o que se observa é o cenário. Fui atrás de meu cenário, parti atrás dos pés de Carlos Gomes e me vi em Milão. Sai do plano ideológico, juntei passaporte, passagens, uma agenda para anotações e fui. Cheguei lá em Janeiro de 2013, do aeroporto peguei um trem e fiquei imaginando o que Gomes sentiu ao fazer esse mesmo percurso 143 anos antes. Será que ele tinha medo? Como ele fazia pra se comunicar? Será que os italianos o viam como aborígene? Eu senti as pessoas me observarem, pelo tom de minha pele e pelo meu sotaque

todos sabiam que eu não pertencia aquele lugar. Eu era exótica. Gomes era exótico? Era estranho? Era diferente? No romance de Rubem Fonseca eu li que ele se sentia excluído. Mas para saber como se sente um “selvagem” no mundo civilizado, apenas se tornando uma.

Fui andando do Duomo até o Teatro Ala Scalla, foi um trajeto curto, poderia ter sido mais rápido se não fossem a quantidade de ambulantes que queriam me vender pulseiras para entrar no Duomo, mesmo eu claramente andando na direção oposta. Pensei que Gomes não teve esse problema, no século XIX não deveria existir esses vendedores, no século XIX talvez não vissem turistas como fonte de renda. O que fazia um brasileiro lá então? Em frente ao Scalla senti um arrepio enorme, eu não estava com medo, estava emocionada. Estava em frente ao santuário onde a arte brasileira estreou numa época onde aos brasileiros só era dado o direito a copiar. Estava diante do palco onde o exótico, o indomesticado, o brasileiro foi aplaudido de pé e ovacionado. No teatro, ao lado de Verdi e Donizetti, o busto do nosso Carlos Gomes, eternizado como maestro Italiano da ópera romântica. E foi aí que vi que meu cenário estava numa perspectiva errada. Itália não. Brasil. Mas ninguém que eu perguntei sabia informar nada. Nada sobre a importância dele, nada do fato dele ser brasileiro, nada. Saí de mãos vazias, entretanto, com a mente muito cheia. No outro dia fui procurar o Conservatório de Milão, o lugar para onde Gomes foi mandado pela Imperatriz Tereza Cristina com finalidade de estudar música. O local agora se chama Conservatório Giuseppe Verdi. O nome do músico, ídolo de Gomes.

O conservatório Giuseppe Verdi hoje é uma instituição de ensino tão respeitada quanto foi outrora, entrei pelos portões e fui transportada para 150 anos antes, e voltei a minha ópera imaginária, onde meu Tenor Gomes entra no conservatório pela primeira vez, desde a esquina já ouvia o som dos instrumentos, eu fui recebida por um violoncelista, que se exibia para sua própria estante ensaiando para uma audição que teria em breve, ele se esforçou para entender meu português e explicar num sotaque italianado onde eu poderia encontrar a biblioteca e lá as partituras antigas. A diretora do conservatório me recebeu com alegria, durante a gestão dela nunca tinha recebido estudantes brasileiros e nem tampouco qualquer outro estudante interessado em Carlos Gomes. A ópera *IL Guarany* era conhecida, amada e reproduzida, mas o maestro nada, o Brasil nada. Ela me permitiu tocar nos escritos originais do maestro, me senti perto dele. Li as partituras de próprio punho, suas próprias correções. Vi as primeiras impressões dos libretos, ainda editorados pela casa Lucca. Respirei o mesmo ar que um dia ele respirou, antes empoeirado, agora devidamente catalogado, organizado e moderno. Mesmo com um espaço de tempo tão grande senti que dividia o espaço físico com ele.

Descobri que estava no caminho certo, era ele. E essa história tinha que ser reproduzida. Minha ópera deveria ser exposta. Ele era o protagonista que eu sonhava e eu jamais iria arrepender-me. Essa ópera é sobre o não lugar do artista brasileiro no mundo. Essa ópera é a vontade de fazer arte e a realidade a sua volta. Essa ópera é o romantismo querendo reagir numa época em que ninguém liderava, apenas seguia. A Itália era o berço da ópera, rainha dos libretos e maioria nas récitas. (O italiano é a língua da ópera, que me perdoem Wagner e Mozart). Mas eu não queria saber da supremacia operística italiana, queria a selvageria dos trópicos, queria os novos modelos, queria a inquietude e o calor do meu país. Queria achar o berço de Carlos Gomes, queria achar as raízes da selvageria romântica que me consumia. Logo, meu cenário não era ali, era no Brasil

De volta ao meu Brasil, descobri que muito de Gomes estava em Campinas, sua terra natal. E outra parte no estado do Pará, onde faleceu. Mas minha mala já estava cheia de música, então eu fugi de São Paulo e Carlos Gomes. Resolvi ir atrás de José de Alencar. Aeroporto de Fortaleza direto para praia de Iracema, a virgem dos lábios de mel mais famosa da literatura. A estátua dela no meio da cidade não auxiliava na memória dos Cearenses. Quem foi Iracema? Um ou outro respondia. Percebi que o Artista é negligenciado em qualquer lugar e em sua terra a dor deve ser maior. Era o que eu precisava, minhas malas estavam completas, só me restava sentar e escrever. Escrever/compor, compor e solfejar, solfejar e cantarolar/argumentar. Romantismo porque foi o movimento mais díspare que já ouvi falar e a dissonância me atrai. Misturar conservadorismo com a inovação, o espírito individual e livre com o coletivo fraterno.

Minha ópera/texto não pode ser ouvida por ouvidos além dos meus, entretanto, meu desejo é que como os quadros de Delacroix, seja “uma festa para os olhos”. A união de tantas linguagens distintas que contém a ópera configura a ela o carácter de uma obra de arte total. O drama realizado através da cooperação entre todas as artes: Música, teatro, artes plásticas, unidos tentando representar o mundo. Convido o leitor/plateia a entrar comigo na selvageria romântica desses dois brasileiros. Que fizeram da arte seu ofício e de sua pátria a bandeira para suas criações.

2 ÓPERA: O GÊNERO *IMAGO MUNDI*

Figura 1. Construção da Torre de Babel



Bruno Spinello – acervo do Museo dell'Opera del Duomo, Pisa (Itália)

Literatura e música possuem sistemas de signos específicos destinados a conduzir a mensagem comunicativa por meio da produção de efeitos estéticos (sonoros ou visuais) peculiares aos seus meios. Entretanto, esses sistemas podem se interligar em composições híbridas, e até mesmo encontrar significação em aspectos técnicos, semióticos e cognitivos que não lhes sejam próprios. Contudo, mesmo com todos esses fatos, estudar as relações entre diferentes códigos artísticos exige do pesquisador bastante disposição para enfrentar resistências teóricas que complicam a proposta da aproximação. Felizmente, isto não significa que essas tentativas não sejam válidas e que não possam render bons frutos.

A arte das palavras lida com um complexo jogo de combinações sintáticas e semânticas destinadas a produzir uma beleza que impressiona cognitivamente o receptor, à medida em que ele decifra esses arranjos através da leitura. Na música temos outro tipo de linguagem, de tal forma que os efeitos estéticos ocorrem mediante a alternância entre os sons e o silêncio, impressionando o sujeito sobretudo pela audição.

Música e poesia, porém, utilizam valores similares provenientes da métrica, da rima, do ritmo, da técnica e do esforço do artista. Não são poucas as produções acadêmicas que

tematizam as relações existentes entre a literatura e a música, não deixando dúvidas da viabilidade e pertinência dessa investigação. A semiótica, enquanto ciência da linguagem que opera com a articulação dos signos que extrapolam o verbal, fornece respaldo para o estudo aproximativo das artes.

2.1 O PURISMO CRÍTICO E AS ARTES MESTIÇAS

Entretanto, o melhor argumento em defesa dos estudos intersemióticos de literatura e música reside na realidade e no desafio que nos fazem as próprias obras. A modernidade assistiu ao enfraquecimento das fronteiras entre as artes, determinado pelos próprios textos, que ensaiam em seus campos experimentalismos diversos de “contaminação” com outras semioses: a *poesia concreta*, a *música atonal* e a *performance* são apenas alguns exemplos de artes limítrofes, que invadem territórios alheios e questionam o conceito de “pureza” nas artes. Há gêneros artísticos, porém, que já nascem mestiços e impuros, para os quais a noção de fronteiras é estranha e mesmo impossível. É o caso do teatro, que opera a fusão de vários elementos, trabalhando com o espaço, o tempo, o texto escrito, o texto oralizado, a encenação, a música, as artes plásticas, enfim: uma forma complexa e essencialmente dialógica. Mais recentemente, o cinema também surge de um entrecruzamento de signos: verbal, visual, auditivo, cinético, diferenciando-se do teatro pela fantasmagoria resultante de seu novo e até então insuspeitado suporte tecnológico.

Neste capítulo, dissertaremos brevemente sobre a ópera como um dos mais “mestiços” entre os gêneros. O termo *ópera* provém do latim *opera*, plural de *opus* (“obra”), sugerindo que esta combina as artes de canto coral e solo, recitativo e balé, em um espetáculo encenado. Trata-se, portanto, de uma composição dramática em que se combinam música instrumental e canto, com a presença ou não de um diálogo falado. Os cantores são acompanhados por um grupo musical, que em algumas óperas pode ser uma orquestra sinfônica completa. O drama é apresentado utilizando os elementos típicos do teatro, tais como cenografia, vestuários e atuação. No entanto, a letra da ópera (conhecida como libreto) é normalmente cantada, em lugar de ser falada. A este momento chamamos de “recitativos”, que se dividem com as árias, que são as canções propriamente. Poder-se-ia dizer, então, que a ópera é o casamento perfeito entre a música e o teatro, onde eles se complementam em espaços que nem sabiam que precisavam ser preenchidos.

Na música, a passagem do tempo é audível através de elementos puramente sonoros. Tais elementos existem apenas para o ouvido, e todos os auxílios musicais à nossa percepção real

do tempo são eliminados e substituídos por experiências tonais na imagem musical da duração. Entretanto, os elementos da literatura não são apenas os sons, uma vez que, na poesia, as palavras não se destinam meramente aos ouvidos, mas também à percepção visual da leitura. Quando palavras e música se conjugam na canção, diz Brown, “a música engole não apenas as palavras, mas até mesmo as estruturas literais das palavras”. (BROWN *apud* BOTAFOGO, 2004, p. 21)

O som expressa mais do que as palavras, porque nossa compreensão do que ouvimos não parte apenas do texto, mas da junção do que o outro diz com a nossa concepção de mundo e a concepção que fazemos do outro. Isto é, nossa concepção de sentido se dá não apenas daquilo que ouvimos, mas daquilo que podemos compreender e apreender a partir destes sons. Hans Koellreuter(1987) afirma que o homem é um ser musical. Toda atividade humana, voluntária ou involuntariamente, produz sons: a natureza está repleta deles. Quando os sons se combinam em alternâncias simétricas, compassadas e rítmicas, nós fazemos música. Bohumil Med (1996) afirma que a música não é apenas uma manifestação artística; é também uma ciência, pois faz parte de um trabalho elaborado e requer uma técnica rebuscada, que interfere diretamente na execução e na reprodução do trabalho final que chega ao público. O compositor que leva a sério o seu trabalho artístico é um transformador, capaz de captar e processar aspectos da realidade à sua volta a fim de traduzi-los em música.

No Brasil, o gênero que mais exemplifica esse hibridismo entre literatura e música é a canção. Na mistura entre a letra e a partitura há um casamento sonoro que não permite aos ouvidos diletantes ou profissionais dissociar a música da letra. Ao ouvir o instrumental de uma canção, a letra invade automaticamente a memória. Quando executamos todas as vozes existentes na partitura, que corresponde a instrumentos diferentes em cada pauta musical, estamos executando o contraponto, que equivale à execução simultânea de todas essas vozes. Numa relação simples, para que possamos compreender as semelhanças entre um texto literário e uma composição musical, podemos relacionar cada notação musical isolada a uma letra, vogal ou consoante. Cada frase melódica poderia ser comparada a uma sentença. E a execução completa do pentagrama seria a leitura de um texto. Cada código tem seu significado dentro de cada linguagem específica. Assim, no campo musical, temos ainda figuras musicais que representam as pausas e as respirações. São elas que conferem um caráter mais dinâmico à execução musical. “O texto, portanto, equivale à partitura musical; a leitura equivale a sua execução. A obra não é, porém, apenas o texto executado: é preciso ouvi-lo também.” (KOTHE, 1981, p. 17)

Quando mergulhamos no mundo musical, percebemos os múltiplos significados que a concepção da letra de uma canção pode trazer. Ela é dependente da sua formação melódica e harmônica. Em síntese, melodia é a leitura das notas soltas horizontalmente, e harmonia é a leitura verticalizada da obra. Os efeitos estéticos da música variam de acordo com o gênero musical a ser executado; nas melodias clássicas, cada estilo é marcado de acordo com a época. No caso da ópera, a história da sua origem segue paralela ao avanço da escrita e da modernização dos arranjos musicais. Além de literatura e música, a ópera bebe da fonte do teatro ritualístico grego.

Segundo Christiansen, (2007) e Cross (1983), a ópera surgiu no início do século XVII, na Itália, para definir as peças de teatro musical às quais se referia com formulações universais como *dramma per musica* (drama musical) ou *favola in musica* (fábula musical) – espécie de diálogo falado ou declamado acompanhado por uma orquestra. Devido ao seu local de origem, a maior parte das óperas é encenada em latim ou italiano. Suas origens remontam às tragédias gregas e aos cantos carnavalescos italianos do século XIV.

A primeira obra considerada uma ópera, data aproximadamente do ano 1594 em Florença, no final do Renascimento. Chamava-se *Dafné* e foi escrita por Jacopo Peri e Rinuccini para um círculo elitista de humanistas florentinos, conhecido como a “Camerata”. *Dafné* foi uma tentativa de reviver uma tragédia grega clássica, como parte do amplo resgate da antiguidade que caracterizou o Renascimento. Um trabalho posterior de Peri, *Eurídice* – escrita para as bodas de Henrique IV e Maria de Médicis, em 1600 – foi a primeira ópera a sobreviver até a atualidade. Final do século XIX, Wagner tentou resgatar esse modelo de tragédia clássica, através da Arte total. O *gesamtkunstwerk*¹ visava unir todas as formas de arte existentes e através da narrativa criar uma nova visão de mundo ao próprio mundo. O teatro grego tinha muito desse fato, Wagner mais tarde se utilizou disso dando igual importância a música e ao drama, como veremos mais detalhadamente. A ópera, partindo do conceito de Wagner visava apresentar ao homem a imagem do mundo, em sua universalidade.

¹ *Gesamtkunstwerk* do romantismo Alemão, criado por Wagner parte do conceito de igualdade entre as artes. Onde todas as manifestações artísticas tem o mesmo valor e devem vir em conformidade dentro da ópera.

2.2 ÓPERA: UMA BABEL DE LINGUAGENS

A ópera nos aparece, essencialmente, como um espetáculo musical a ser interpretado por solistas, pelo coro e acompanhada por uma orquestra; porém ela não se realizaria sem o contributo de todas as demais artes envolvidas. A composição musical a que se denomina *ópera* é criada em torno de um enredo ou argumento literário, e destina-se a guiar e conduzir a representação dos atores de um drama, constituindo um elemento semanticamente importante na organização das cenas que devem compor uma narrativa com princípio, meio e fim. A apresentação dos atores, que também podem ser dançarinos e que são necessariamente cantores, é guiada pelo *libreto*, texto que – como o *drama* no teatro e o *roteiro* no cinema – representa a base da ópera, fornecendo sua matéria, seu conteúdo e, ao lado da partitura musical, sua substância.

A parte escrita da ópera contém a história a ser encenada – mais comumente, embora não obrigatoriamente (há libretos originais) – adaptada de um texto literário na forma dialógica necessária à encenação das personagens. A peculiaridade dessa encenação é que ela é cantada, e não dita. Os recitativos são desenvolvidos onde os diálogos cantados demonstram o virtuosismo dos cantores. Isso envolve a complexa articulação de vozes educadas e treinadas para atingir efeitos específicos, através de uma técnica rebuscada que permite a máxima extração do som do aparelho vocal do cantor, uma vez que precisa ser ouvida em todo o recinto do teatro, suplantando a orquestra, que fica posicionada no fosso à frente dos cantores, criando um verdadeiro paredão sonoro instrumental. O trabalho vocal lida com toda a musculatura do corpo, e pode ser considerado um verdadeiro exercício físico, que demanda um preparo e um amadurecimento comparáveis aos de um instrumentista. Para o cantor, o corpo é o seu instrumento. Há grande variedade de vozes: entre as masculinas, tenor, barítono e baixo; entre as femininas, soprano, mezzo e contralto, conforme vão do agudo ao grave. Cada extensão, porém, tem as suas derivações: o tenor, por exemplo, pode ser ligeiro, lírico ou dramático; o soprano pode ser coloratura, lírico, dramático, spinto, etc.

Mas a ópera também é o espaço das artes plásticas, envolvendo a cenografia, que abrange desde a engenharia e a arquitetura dos teatros até o *design* e a decoração do palco; a criação dos cenários, com todos os seus elementos, e dos figurinos. Segundo Nelson José Urssi:

A cenografia, síntese histórica e tecnológica do ato projetivo cênico, abrange todo o processo de criação e construção do evento estético – espacial e da imagem cênica. O cenógrafo utiliza-se de elementos como cores, luzes, formas, linhas e volumes para solucionar as necessidades apresentadas pelo espetáculo e suas matizes poéticas em diversos meios e fins. Foi considerada, primordialmente, como suporte visual à dramaturgia. (URSSI, 2006, p. 14)

A ópera como novo estilo dramático a partir do século XVI revivia a aura do drama antigo, com o equilíbrio entre a música, a poesia e o teatro. Os cenários, inicialmente em *trompe l'oeil*², simulando a tridimensionalidade, eram a representação do espaço idealizado e evoluíram à mobilidade e ao ilusionismo da cenografia dos múltiplos painéis onde perspectivas faziam a visão do espectador mergulhar no palco. A nova maquinaria cênica oferecia possibilidades mais ricas do que o habitual cenário da Renascença, e materializava as características do melhor período do teatro barroco.

2.3 A LITERATURA SOBE AO PALCO

Claudio Monteverdi (1567-1643) foi um compositor, maestro e cantor italiano que teria fornecido a base para a estrutura da ópera nos dias de hoje. Destacou-se como compositor de madrigais e óperas, tendo sido um dos responsáveis pela passagem da tradição polifônica do Renascimento para um estilo mais livre, dramático e dissonante, baseado na monodia e nas convenções do baixo contínuo e da harmonia vertical, que se tornaram as características centrais da música dos períodos seguintes, o Maneirismo e o Barroco. (CHRISTIANSEN, 2007)

Monteverdi é considerado o último grande madrigalista, certamente o maior compositor italiano de sua geração, e um dos grandes operistas de todos os tempos, além de uma das personalidades mais influentes de toda a história da música do ocidente. Não inventou nada novo, mas sua elevada estatura musical deriva de ter empregado recursos existentes com uma força e eficiência sem paralelos em sua geração, e integrado diferentes práticas e estilos em uma obra pessoal rica, variada e muito expressiva, que continua a ter um apelo direto para o mundo contemporâneo, ainda que ele não seja exatamente um compositor popular nos dias de hoje.

Monteverdi trabalhou num período de crise de valores estéticos. Até pouco antes de ele nascer, toda música séria do Renascimento era produzida dentro do universo da polifonia, uma técnica que combina várias vozes mais ou menos independentes num tecido musical intrincado e denso, de forte base matemática e com regras rígidas para composição, que estavam alicerçadas em fundamentos éticos.

² Derivado da expressão francesa “Engana o olho” é um recurso visual que cria uma ilusão de ótica, usado primeiramente na arquitetura. É normalmente utilizado para otimizar os espaços e criar uma sensação de visualizar objetos e formas que de fato não existem. Nos cenários é um recurso valioso pois auxilia a cena e impressiona o público, evita gastos excessivos com a cenografia.

O contexto para as transformações articuladas por Monteverdi foi o conflito entre o mundo católico e os protestantes, que em meados do século XVI estava atingindo as proporções de uma guerra religiosa. Para combater os protestantes, o papado lançou o movimento da Contrarreforma, onde a música sacra desempenhava um papel importante como instrumento de propaganda da fé ortodoxa. Entretanto, durante a Contrarreforma, a polifonia também foi reformada, pois até então o interesse principal dos compositores jazia na música e não no texto, e se por um lado as missas polifônicas das gerações anteriores produziam um efeito psicológico de majestade e tranquilidade, por outro suas palavras não podiam ser compreendidas, pois estavam imersas em um tecido contrapontístico tão cerrado, onde várias vozes cantavam palavras diferentes ao mesmo tempo, que seu significado se perdia para o ouvinte. Segundo a lenda, a polifonia esteve perto de ser banida do culto, se não fosse Palestrina demonstrar, através de sua *Missa papae Marcelli*, composta em 1556, que ela podia sobreviver e ao mesmo tempo tornar o texto inteligível.

O propósito da Contrarreforma, no que dizia respeito à música, era conferir inteligibilidade à composição, sem deixar de suscitar uma resposta emocional no ouvinte – pois muitos então viam a polifonia como excessivamente intelectual e fria. Para atender a essas novas necessidades, além da simplificação da polifonia, outros músicos trabalharam numa linha inteiramente diversa, dedicando-se a resgatar a *monodia*, ou seja, o canto ou recitativo solo acompanhado por um baixo de simples sustentação harmônica, o chamado *baixo contínuo*, que se estruturava verticalmente em acordes, e não mais em linhas horizontais, como fazia a música polifônica tradicional. O baixo contínuo permitia ainda dar uma atenção principal à ilustração do texto, e trabalhar com uma liberdade de improviso inexistente na polifonia, possibilitando a introdução de ritmos e cromatismos exóticos.

A primeira grande obra de Monteverdi não contemplou os temas sacros, baseando-se no teatro grego de Ovidio. *L'Orfeo* conta a história de amor entre Orfeo e Eurídice. A primeira encenação data do começo do século XVII e ainda restam partituras e partes do libreto. A representação tenta passar ao público a mesma emoção da leitura dos épicos. O teatro grego foi o fundamento para a estruturação da ópera, na preparação tonal, separação dos atores, na divisão de voz e na idealização do recitativo.

“Tal como nas antigas tragédias gregas, o coro desempenhava o papel principal, enquadrando os monólogos e diálogos dos solistas com uma série de madrigais e danças.” (CHRISTIANSEN, 2007 p. 22). A diminuição do uso dos coros foi um recurso para enaltecer as personagens principais. No caso de *L'Orfeo*, a divisão de voz indicava a importância das

personagens dentro do enredo. O papel desempenhado pela voz é de extrema importância no desempenho do drama, pois ela evoca os sentimentos das personagens. Não era comum a participação de mulheres no teatro, o que obrigava os homens a representar todos os papéis, inclusive os femininos, para os quais eram muito valorizados os *castrati*.³

A segunda ópera atribuída a Monteverdi também é baseada na mitologia grega, *Il Ritorno D'Ulisse in Patria*, e traz vários aspectos diferentes para o espetáculo, acrescentando o elemento do humor à encenação. A ópera como entretenimento ocupava cada vez mais espaço em Veneza, determinando mudanças em sua estruturação e orquestração. O libreto foi criado com base nos livros XIII ao XXIII da *Odisséia* de Homero, para dar mais agilidade à trama. O drama foi a grande fonte da ópera. Da agonia barroca à peça cantada, a ópera vai-se adequando aos enredos propostos. Na ópera *Il Ritorno D'Ulisse in Patria*, observa-se a divisão entre coros e solistas. O coro deixa de ser, portanto, a força motriz que era em *L'Orfeo*, assumindo os solistas uma maior proeminência em termos musicais e dramáticos. Ao se modernizar, a ópera estabelece uma separação mais clara entre recitativos (na forma de discursos) e árias (canções). O papel de Penélope (mezzo-soprano) é notável pelas frases curtas e irregulares, utilizadas para expressar a sua perturbação emocional; é apenas no belo dueto final com Ulisses (barítono) que a sua música se torna mais suave e mais expansiva em termos líricos.

As óperas que sucederam as produções de Monteverdi, apesar de não terem raízes mitológicas, ainda preservavam o espírito dramático. Mais tarde, houve algumas subdivisões que não trouxeram prejuízo às raízes da ópera, apenas mais versatilidade, abrindo possibilidades para os novos compositores que surgiriam nos séculos seguintes.

³ *Castrato* (plural *castrati*) é um cantor masculino cuja extensão vocal corresponde em pleno à das vozes femininas, seja de soprano, mezzo-soprano ou contralto. Esta faculdade numa voz masculina só é verificável na sequência de uma operação de corte dos canais provenientes dos testículos, ou então por um problema endócrino que impeça a maturidade sexual. Consequentemente, a chamada “mudança de voz” não ocorre. A castração antes da puberdade (ou na sua fase inicial) impede a libertação para a corrente sanguínea dos hormônios sexuais produzidos pelos testículos, os quais provocariam o crescimento normal da laringe masculina (para o dobro do comprimento), entre outras características sexuais secundárias, como o crescimento da barba. Quando o jovem *castrato* chega à idade adulta, o seu corpo desenvolve-se, nomeadamente em termos de capacidade pulmonar e força muscular, mas a sua laringe não. A sua voz adquire, assim, uma tessitura única, com um poder e uma flexibilidade muito diferentes, tanto da voz da mulher adulta, como da voz mais aguda do homem não castrado (contratenor). Por outro lado, a maturidade e a crescente experiência musical do *castrato* tornavam a sua voz marcadamente diferente da de um jovem. O termo *castrato* designa não só o cantor, mas também o próprio registro da sua voz.

2.4 O LIBRETO OPERÍSTICO

O libreto é a raiz da criação de toda ópera, o primeiro passo de qualquer grande composição. Christiansen (2007) fala da importância dos *libretos* (do italiano: pequenos livros que continham as adaptações musicalizadas de uma história) para a realização do espetáculo: os textos eram encomendados aos “libretistas” (adaptadores ou criadores) pelos maestros, pois sem eles não era possível iniciar a composição da música nem orquestração da ópera.

Há compositores como Richard Wagner⁴, que produzem libretos originais, eles produzem a história, sendo letra e música de sua própria autoria, entretanto, a criação dos libretos, na sua versão mais conhecida, consiste na adaptação de um texto literário já existente. O libreto se assemelha a uma peça teatral, no qual são demarcadas as falas das personagens, bem como a divisão dos atos e das cenas. As primeiras óperas surgiram da adaptação das tragédias gregas. Com o passar dos anos, as adaptações focalizaram os enredos de grandes romances. Assim, a ópera foi se atualizando, convocando ao palco os grandes textos representativos dos vários períodos literários e musicais ao longo da história.

A centralidade do libreto, porém – tal como ocorreu com o texto dramático e ainda ocorre com o roteiro cinematográfico – nem sempre foi reconhecida. Muitos maestros não davam a devida atenção aos libretistas, não reconhecendo devidamente o valor do seu trabalho. Às vezes, faziam encomendas a vários libretistas simultaneamente, ficando com aquela versão que mais lhes agradava. Por vezes, o libretista necessitava fazer vários ajustes no produto final para que o libreto se adequasse melhor à obra que estava surgindo. Alguns maestros, mais cuidadosos, procuravam manter o mesmo libretista, a fim de assegurar uma uniformidade em suas obras; porém a questão autoral não era respeitada nem considerada.

Linda Hutcheon (2006) afirma que a adaptação é um fenômeno de ubiquação em todas as linguagens artísticas e também está diretamente ligada à questão da intersemiose. O processo de adaptação dos enredos, sejam eles mitológicos, históricos ou romanescos é tão importante quanto o processo de criação da própria obra original, por se tratar de uma tradução – uma *transcrição* criativa – que precisa ser inteiramente repensada e adequada ao novo meio onde será encenada. Não existe uma adaptação “legítima” ou “fiel”, assim como não é possível uma tradução literal e absoluta. Cada obra criada a partir de outra é necessariamente uma leitura da primeira, contaminada com a perspectiva, a visão de mundo, os horizontes de expectativa e as intenções de seu leitor.

⁴ Um exemplo clássico de autoria do libretista Richard Wagner é sua ópera *Der Ring des Nibelungen*.

Assim, embora não valorizado como deveria, o libreto tem, por princípio, um estatuto de gênero, por definir o conteúdo da ópera. A composição musical, teatral e cenográfica que constituem o espetáculo estão diretamente ancoradas ao conteúdo textual do libreto, que funciona como um mapa do espetáculo, orientando toda a produção. A relação entre forma e conteúdo não pode ser definida, portanto, por uma dicotomia. Investigar onde começa uma obra e onde termina a outra equivale a tentar descobrir a própria natureza da arte. O poder de expressão do produto que está sendo fabricado está na fusão de forma e conteúdo: uma espécie de amálgama. Segundo Cecília Salles (2004) o autor de uma obra está presente no todo da obra. Não será encontrado em nenhum elemento separado do todo, e menos ainda no conteúdo da obra, se estiver isolado do todo.

A maior parte dos maestros não são libretistas; não estão capacitados, portanto, para as exigências de uma produção literária. Sua formação é musical. Apesar disso, há várias exceções, como Arrigo Boito (1842-1918), que atuou em ambas as áreas. Boito, curiosamente, não foi um maestro excepcional, mas seus libretos são de grande importância:

Boito foi responsável pelo início do processo de renovação do texto para o drama lírico peninsular. Seus dois trabalhos mais significativos nessa área são, evidentemente, *Otello* e *Falstaff*, que escreveu para Verdi, dois modelos de gênero, em que se realiza o raro milagre da perfeita fusão poema/música. (COELHO, 2002 p. 29)

O libreto é, portanto, o pai dessa interseção entre artes: é o primeiro gesto, é a sílaba antes da nota, é a linha antes do compasso. É notação literária, antes de notação musical. Apesar de não ser necessariamente de autoria do maestro, o libreto traduz a alma da composição. É o que se quer representar. Nada se concretizaria sem a criação do mesmo. O libreto é a base; a música é o ornamento. Deste casamento intersemiótico, surge uma filha: a ópera. Esta cresceu e se modificou, com várias faces e modelos representativos. Em quatro séculos de existência, a ópera preservou seus parâmetros de teatro cantado, modernizando-se e aprimorando-se de acordo com seu compositor e o seu lugar de origem. Não foi apenas na Itália que a ópera se popularizou; em muitos outros países da Europa ela ganhou adeptos que contribuíram grandemente para o seu sucesso e perpetuação, trazendo inovações em sua estrutura, sobretudo musical, além de agregar (ou sedimentar) a participação de outras artes.

A ópera é uma arte combinada. “A música, escrita pelo compositor para ser percebida pelo ouvinte, necessita de um intermediário, ou melhor, de um intérprete. A música não é apenas uma arte, mas também uma ciência.” (MED, 1996, p. 9). Essa combinação de arte, ciência, teatro e literatura sofreu vários processos de transformações e subdivisões. O teatro

falado iniciado no século XVI deu origem principalmente a três tipos de ópera: *Ópera Seria*, *Ópera Buffa* e *Opereta*.

A Itália é o berço da ópera, mas os rebentos desta arte escolheram diferentes cantos da Europa para se desenvolver. O alemão Friederic Handel fez o caminho inverso. Viajou até a Itália para aprender todas as inovações que este novo estilo apresentava. A *ópera séria*, do ponto de vista técnico musical, trazia árias mais extensas, para poder dar voz ao sentimento expresso pelos cantores. Era necessário muita emoção e desgaste vocal e as arias da capo⁵ normalmente utilizavam *castrati* nas suas apresentações, pela resistência necessária para tal. Era um festival de virtuosismo dos solistas, com enredos muito trágicos e longos, além de uma orquestra maior e muito mais variada.

Com o passar dos anos, viu-se a necessidade de um enredo mais leve e ágil, com temas burlescos e personagens cômicos. Assim, surgiu a *ópera buffa* nos *Intermedi* das óperas sérias, para causar divertimento ao público. Os temas giravam em torno de traições, relações extra-conjugais, rivalidade entre patrões e empregados, entre outros assuntos que chegavam mais próximo do espectador. E fizeram bastante sucesso.

Contudo, mesmo tratando-se de um gênero considerado “menor”, não se pode depreciar os grandes nomes e as grandes óperas cômicas. *Le Nozze Di Figaro*⁶, de autoria de Mozart, é uma das mais importantes e populares óperas de que se tem conhecimento. *Don Giovanni*⁷ também é um exemplo de *ópera buffa* que caiu no gosto popular, mas que não abriu mão da sua erudição e da pompa na sua composição, na escolha dos cantores e na orquestração:

Musicalmente falando, esta é a ópera mais negra de Mozart. A soturnidade gótica dos primeiros compassos da abertura define desde logo o tom, com suas escalas cromáticas ascendentes e as suas erupções de trombone (um instrumento exclusivamente associado à majestade vingativa do comendador) e, um pouco por toda a partitura, existe sempre uma corrente de inquietação e ambiguidade harmônica. (CHRISTIANSEN, 2007, p. 64)

As *operetas*, pequenas óperas, são enredos mais ligeiros e dotados de um estilo operístico mais leve. Mais recitativa que cantada, surgiu na França do século XIX e trouxe mais leveza e agilidade ao cenário da ópera. A *Ópera Ballo* é o tipo de ópera que tem o acompanhamento de bailarinos e dançarinos, podendo ser séria ou cômica. E os bailarinos não precisam ser necessariamente os cantores. É a adição de mais uma arte a este gigantesco hibridismo denominado ópera.

⁵ Da capo, do começo. As árias da capo utilizavam uma melodia primeiro, seguida de uma melodia contrastante com a primeira. Posteriormente repete-se a primeira melodia.

⁶ *As Bodas de Fígaro*. Música de Wolfgang Amadeus Mozart (1786) e Libreto de Lorenzo da Ponte.

⁷ *Don Giovanni*, libreto de Lorenzo da Ponte e música de Mozart (1787).

2.5 ROMANTISMO E PÓS ROMANTISMO NA ÓPERA ITÁLIA

Do nascimento da ópera no início do século XVII a sua consolidação artística no século XIX houve uma série de transformações quanto a forma de apresentação, Rossini, Belini e Donizetti, foram grandes nomes da época do romantismo final do século XVIII. Entretanto, o maior nome da ópera Italiana foi Giuseppe Verdi, que transitou do Romantismo até o pós-romantismo sempre mantendo a qualidade de suas óperas e surpreendendo com suas últimas produções no fim da vida. A questão do romantismo dentro das óperas é tanto política e social como musical, e esses fatores externos às artes são os grandes motivadores das composições, porque a arte representa o espírito da sociedade na qual está inserida.

No Início do século XIX a Itália estava fragmentada, as manifestações artísticas deste século possuíam um caráter de unificação do país. O desejo dos artistas era através de suas composições demonstrar o espírito de Estado nacional. A Grande ópera Italiana vinha neste espírito romântico, onde a união da Itália, estava presente nas composições. A Itália é inquestionável berço de ópera, como dito anteriormente e Giuseppe Verdi poderia ser o embaixador. Suas óperas refletem o que havia no interior do povo italiano, ou o que havia no interior dessa nação que começava a se formar. Com a coroação do Rei Vittorio Emanuele, pode-se dizer que esse processo de unificação teve fim, e o regente dos acontecimentos foi o próprio Verdi, conduzindo do ponto de vista artístico e fazendo de suas óperas a voz do sentimento da nação italiana. Conforme menciona Lauro Machado Coelho (2002).

Nenhum artista reflete melhor, em sua obra a pureza dessas ideias que Giuseppe Verdi que, durante cinquenta anos, domina de forma incontestável o panorama musical mediterrâneo. De 1842, data da estreia do *Nabucco* no Scalla, até 1870 – pouco antes de a entrada de Vittorio Emanuele em Roma (2.7.1871) colocar um ponto final no processo de unificação – é ele o senhor absoluto do palco lírico em seu país. E suas óperas espelham com intensidade não só os anseios que animaram o *Risorgimento*, mas também, e principalmente, a esperança que tinham todos os envolvidos nesta luta de que uma vez livre e unificada, a Itália ingressasse numa fase de desenvolvimento. (Coelho, 2002, p.17)

O pós romantismo italiano tem relação com este momento político que passou após a unificação. Houve um processo de muita corrupção no governo da Itália e incentivo ao belicismo para retomada de regiões ainda não dominadas. A Itália estava livre dos invasores, mas não estava livre de si mesma. Com a economia capenga, e a insatisfação crescente, os intelectuais, que antes haviam dado tudo de si pela unificação nacional em prol de uma pátria melhor para os Italianos, sentiram-se traídos e buscavam um resgate a suas próprias raízes.

Esse movimento deu início a Scapigliatura⁷, que entre seus adeptos estavam Arrigo Boito, Criador de Mefistófeles e Condessa de Malfei. Ambos amigos e mentores do compositor Carlos Gomes. Que chegou na Itália nesse processo de revolta intelectual.

Não apenas a Itália ascendeu na criação de ópera no século XIX, dois outros grandes correntes de ópera floresceram, culminando nas obras dramáticas dos compositores da Itália, Alemanha e França. É fato que a ópera italiana prosseguiu numa sucessão ininterrupta durante o romantismo através das obras de Rossini, Bellini e Donizetti, atingindo o auge de sua expressão mais plena nas óperas de Giuseppe Verdi. A ópera romântica alemã, que recebeu o seu primeiro impulso com as óperas de Beethoven, Weber e Schumann transformou-se, através dos dotes únicos de Richard Wagner, num tipo especial de ópera, denominado, pelo compositor, “drama musical” Arte totalizadora que coloca todas as artes trabalhando em conjunto, sem nenhuma arte se sobrepor a outra. Já a ópera francesa, que durante muitos anos representou uma luta entre a veia nacional da “*opéra comique*” e o estilo um tanto híbrido e pretensioso da “*Grand Opéra*” de Paris, foi rejuvenescida nos últimos anos do século pelo aparecimento de um movimento genuinamente nacional, representado pelas óperas líricas de Gounod, Massenet e outros.

A única ópera dramática, “*Carmen*”, uma obra de Bizet, que fez a sua aparição nesta altura, está muito avançada em relação ao nível geral deste movimento e não criou uma escola de ópera na França propriamente dita.

A ÓPERA ALEMÃ

Gustave Kobbé (1887-1918) fala que a ópera alemã não deve em nada a qualidade das óperas italianas e tem em Wagner um dos maiores compositores de óperas de todos os tempos. Existe um vácuo na descrição da evolução da ópera alemã entre Weber e Wagner, porque apesar de talentosos e competentes, muitos compositores nesse meio tempo não são mais conhecidos nos dias de hoje. Um dos traços distintivos na ópera de Wagner foi a forte influência mútua entre música e literatura. A forma artística compósita da ópera presta-se bem a traduzir a conjugação de tais influências, e, uma vez que a Alemanha foi o país onde o romantismo floresceu mais vigorosamente, a ópera alemã encarna alguns dos

⁷ “O nome desse movimento vem do título do romance *La Scapigliatura* e il 6 Febbraio, publicado em 1862, por Carlo Righetti, sob o anagrama de Cleto Arrighi. O romance exaltava o envolvimento dos estudantes contestadores- cujos cabelos longos e revoltos eram a forma de exibir sua revolta-, no levante de 6 de Fevereiro de 1853, contra a dominação austríaca . (Machado, 2002 p.19)

desenvolvimentos e ramificações mais audaciosos deste movimento. A Alemanha não tinha, ao invés da Itália, uma longa e florescente tradição lírica, contribuindo este fator também para favorecer a experimentação. O antecessor imediato da ópera romântica alemã foi o “Singspiel⁸”, de que “A Flauta Mágica⁹” de Mozart representa talvez o expoente máximo.

Emanuel Schikaneder, diretor de um pequeno teatro popular e amigo franco maçom de Mozart, propõe-lhe então realizar uma nova ópera alemã. Entrega-lhe um libreto inspirado numa lenda oriental, que ele procurou impregnar de filosofia maçônica, confiando que Mozart extrairá dali uma ópera que atrairá multidões, no espírito de singspiel mas também da Zauberoper (ópera mágica), gênero muito em voga em Viena no fim do século dezoito. Alguns meses mais tarde, A Flauta mágica em Viena, mas Mozart já se encontra muito doente. Ele morre em Dezembro de 1791. (SUHAMY, 2001 p.48)

No início do século XIX o “Singspiel”, graças, em parte, à influência da ópera francesa da mesma época, foi acolhendo cada vez mais elementos românticos, ao mesmo tempo que mantinha ou acentuava até as suas características especificamente nacionais. A ópera que assinala definitivamente o nascimento da ópera romântica alemã é, no entanto, “Der Freischütz”, de Weber, estreada em Berlim em 1821. Ela ilustra aquelas que viriam a ser as características fundamentais da ópera alemã, nas quais as intrigas baseiam-se em episódios da história medieval, em lendas ou contos de fadas.

Em consonância com as tendências literárias contemporâneas, a história envolve criaturas e acontecimentos sobrenaturais, de preferência num cenário natural selvagem e misterioso, mas inclui também cenas da vida humilde dos campos e das aldeias. Os incidentes sobrenaturais e o cenário natural não são tratados como fatores secundários, fantásticos ou decorativos, mas com a maior seriedade, como elementos indissolivelmente ligados ao destino dos protagonistas humanos. As personagens humanas não são consideradas como meros indivíduos; são, em certo sentido, agentes ou representantes das forças sobrenaturais, boas ou más, de forma que a vitória final do herói simboliza o triunfo das potências angélicas sobre as potências demoníacas. Já a vitória é, muitas vezes, interpretada em termos de salvação ou redenção – concepção que talvez constitua um prolongamento do tema da libertação, que tanta importância teve na ópera dos primeiros anos do século. Pelo lugar de

⁸ Singspiel no alemão (brincadeira cantada) é um subgênero de ópera alemã que substitui as árias por momentos falados e cujas as temáticas são folclóricas. Alegorias mais populares.

⁹ A flauta mágica de Mozart trata-se de um singspiel em dois atos. Suhamy (1992) conta que o libreto foi baseado em três óperas já existentes e que foi uma tentativa de Mozart se reengajar após atingir o estado de miséria.

destaque que dá ao pano de fundo natural e espiritual da ação, a ópera alemã difere profundamente da ópera francesa e italiana da mesma época.

Como mencionado anteriormente, o Drama encabeçado por Wagner, tem um carácter mais catalisador em suas influências artísticas. Wagner resgata o papel do drama dentro da ópera e sua preocupação com a criação das histórias folclóricas é uma afirmação do seu conceito de *Gesamtkunstwerk*. A teoria torna-se a prática e essa obra de arte colectiva é capaz de libertar. Wagner era o compositor de suas músicas e autor dos seus libretos, a arte total em suas óperas cede iguais pesos e dão o tom de equidade nas suas adoráveis composições.

O homem como artista pode ser totalmente satisfeito somente na união de todas as variedades de arte na obra de arte coletiva, em todas as individualizações de sua capacidade artística ele não é livre, não totalmente quanto ele pode ser, na obra de arte coletiva ele é livre, totalmente quanto ele pode ser. O verdadeiro objetivo da arte é universal, cada qual animado por um verdadeiro impulso artístico que procura alcançar, através do desenvolvimento completo de sua capacidade individual, não uma glorificação de uma capacidade individual, mas a glorificação na arte da humanidade em geral. (WAGNER. In STRUNK, 1998)

O estilo e a forma musical têm, naturalmente, muitos pontos de contato com a ópera de outros países, mas a utilização de melodias simples, folclóricas, de cariz marcadamente alemão, constitui um elemento novo. Mais importante ainda é o recurso à harmonia e à cor orquestral para efeitos de expressão dramática. Esta ênfase nas vozes internas da textura (por oposição à tônica italiana na melodia) pode ser considerada como o equivalente musical da ênfase que o libreto alemão dá ao clima, ao cenário e ao significado oculto do drama.

2.7 A ÓPERA FRANCESA

Conforme Christiansen (2007) os princípios de Liberté, égalité e fraternité, defendidos pela revolução de 1789 trouxeram mudanças significativas no gosto dos Parisienses. A ópera francesa é um emaranhado de influências, em 1752 era a ópera buffa que causava frenesi, com suas óperas bailados de Lully e Rameneau. No final do século XVIII André Grétry e Etienne Mehul compuseram o estilo que viria a ser chamado de *Ópera comique*¹⁰.

A ária estática dava lugar a interações musicais mais dinâmicas. Foi utilizado o diálogo falado entre os diversos números, e os enredos deixaram de se confinar aos dilemas de personagens aristocráticas ou mitológicas, em vez disso, e com inspiração parcial na filosofia de Rousseau, a ação abraçou cenários exóticos e efeitos

¹⁰ Foi criado com o objetivo de fazer paródias operísticas. Em seu repertório havia muito da comédia italiana e também da ópera séria.

sobrenaturais, debruçando-se sobre os feitos e aventuras de pessoas normais (os salvamentos heróicos foram particularmente populares – um conceito utilizado por Beethoven em *fidélio*). (CHRISTIANSEN, 2007 p. 253)

Crescendo no século XIX, hoje se afirma que Paris foi a capital mundial da ópera deste século. Um encanto que se apressou da mistura do nacionalismo com todas as influências estrangeiras. A “Grande ópera” se espalhou em todos os lugares da França. E fixou-se na Ópera de Paris, no Palais Garnier onde fica até a data de hoje, com deslumbrantes apresentações que encantam Franceses e turistas do mundo inteiro. Com o passar dos anos, o caráter revolucionário da ópera se perdeu, mas ficou caricaturado como fórmula para este tipo de ópera, com espetáculos cênicos mais marcados que a beleza musical. A grande ópera era uma coreografia muitíssimo bem ensaiada.

Recorrendo a episódios da história europeia, normalmente ligados à luta contra a tirania religiosa ou política, uma “Grande Ópera” parisiense passava normalmente por um conjunto de pontos predeterminados: um longo interlúdio de bailado (muitas vezes desligado por completo da ação dramática); um desfile; um duelo ou batalha; uma inundação, incêndio ou cataclismo do gênero; um grande dueto de amor e um longo e ruidoso *esemblé*, com todas as pessoas que coubessem no palco – tudo amontoado nos três atos centrais de um total de cinco, para que as pessoas mais finas, que chegavam tarde ou saíam antes do fim, não perdessem os pontos altos da sessão. (CHRISTIANSEN, 2007 p. 254)

Muitas das grandes óperas de Paris foram compostas por compositores estrangeiros, dentre eles os italianos Rossini e Donizetti. A fórmula grandiosíssima da Grande ópera era um atrativo para os grandes teatros e a alta sociedade francesa. A classe média se satisfazia com as árias e o sentimentalismo mais discretos. O compositor de maior sucesso no estilo da ópera comique foi Giacomo Meyerbeer um alemão de origem judaica, que compunha com o libretista francês Eugène Scribe, Meyerbeer era como um grande diretor de Hollywood nos dias de hoje, juntando muito dinheiro para realizar suas grandes superproduções criou *Les Huguenots* e *Le Propet*. O Compositor alemão Richard Wagner não compartilhava desse caráter festivo de seu conterrâneo o que alguns historiadores apontam como uma relação pouco animosa. Causando algum desconforto nos grandes teatros. Esse estilo grandioso veio ruir na década de 70 deste século. Quando Wagner “venceu” o território e tornou-se influência para os jovens compositores. “ Drama musical contínuo, livre de barreiras entre o recitativo e a ária, ou entre canção e discurso” (CHRISTIANSEN, 2007 p.255)

A ópera francesa de maior prestígio e uma das mais conhecidas até o dia de hoje, incontestavelmente é a Ópera *Carmem* escrita por Georges Bizet (1875) o jovem compositor faleceu três meses após o suposto fracasso daquela que seria sua obra-prima. A ópera *Carmem* chocou o público parisiense da época pondo uma cigana como protagonista (soprano

principal) e com a apresentação de um final drástico. O Cenário é uma praça em Sevilha e a década é 1820. Carmem é inovadora e o caráter cigano é um dos diferenciais.

Carmem foi de fato, moderadamente bem recebida. Paris era, até certo ponto, fria por diversas razões. Não o era no idioma convencional operístico da época. O uso de Bizet da melodia continuamente fluente levou os críticos a acusá-los de “Wagnerianismo”, contra quem havia violento preconceito na Paris daquela época. A ópera também não tinha um final feliz. Além disso, as plateias parisienses disseram ainda que ficaram chocadas com o caráter cigano da própria Carmem. (CROSS, 1983 p. 126)

Apresentada originalmente no idioma Francês a ópera é baseada na novela de Merimé. O libreto foi produzido por Henri Meilhac e Ludovic Halévy, a transgressão que a personagem traz só foi compreendida meses mais tarde, quando apresentada em Viena e ferozmente aplaudida por grandes nomes como Wagner, Brahms, Tchaikovsky e Nietzsche. Carmem é uma história de amor proibido entre uma cigana e um oficial, que termina em tragédia. Não apenas a história é cativante, como a composição é digna de um brilhantismo excepcional. A morte do Bizet, segundo Cross (1983) ocorreu devido a estafa por excesso de trabalho e não de desgosto, como alguns historiadores gostam de afirmar. Bizet tinha noção de seu bom trabalho e da qualidade de sua obra. Sobre a composição melódica tomamos nota de Cross:

O preludio começa com o vigoroso ritmo refletindo a festiva atmosfera da tourada do último ato. Então, soa o vibrante refrão da “Canção do Toureador”. Esta é seguida pelo sombrio motivo do destino de Carmem, o denominado “motivo do destino”. Justamente aí, há um crescendo orquestral que é seguido por um coro explosivo. Há uma dramática pausa e a cortina se abre. (CROSS, 1983 p. 127)

2.8 ÓPERA: A ARTE DO FUTURO, IMAGO MUNDI

O mundo inteiro falava a mesma língua, com as mesmas palavras. Ao emigrar do oriente, os homens encontraram uma planície no país de Senaar, e aí se estabeleceram. E disseram uns aos outros: ‘Vamos construir uma cidade e uma torre que chegue até o céu, para ficarmos famosos e não nos dispersarmos pela superfície da terra’. Então Javé desceu para ver o que os homens estavam construindo, e disse: ‘Eles são um povo só e falam uma só língua. Isso é apenas o começo de seus empreendimentos. Agora, nenhum projeto será realizável para eles. Vamos descer e confundir a língua deles, para que um não entenda a língua do outro’. Javé então os espalhou pela superfície da terra e eles pararam de construir a cidade. Por isso, ela recebeu o nome de Babel.

Gênesis, 11, 1-9

Como um reflexo da torre de Babel – antes da enigmática e de modo algum bem intencionada intervenção de Javé –, a ópera seduz não apenas por sua notável habilidade dialógica, capaz de congrega diferentes linguagens artísticas, intercambiando-as mutuamente

e fazendo-as soar em consonância; mas sobretudo por sua impressionante habilidade de reunir sobre o palco uma infinidade de talentos humanos, realizando-se como o resultado de uma vasta produção coletiva e colaborativa, mestiça e desterritorializada, onde cada indivíduo contribui generosamente com a sua pequena parte para a realização da grande obra que se expressa como uma imensa cosmogonia dramática, metafigura utópica de um mundo movido pela compreensão e pela boa vontade, destinado tão somente a produzir encantamento e êxtase. Literatura, música, pintura, teatro, dança – todas essas artes se misturam neste espelho decaído da misteriosa torre bíblica do Gênesis, desafiando a autoridade deste Criador que parece temer a força que representa a união de suas criaturas.

Richard Wagner, que além de compositor escrevia libretos e participava de suas encenações, deixou-nos textos teóricos importantes como *A obra de arte do futuro* (1850) e *Ópera e Drama* (1851), em que propõe a noção de “obra de arte total” – *gesamtkunstwerk* –, a síntese de todas as artes. Conceito que define o drama, a arte total, como a união de música, literatura, arquitetura e pintura com uma intenção única: oferecer ao homem a imagem do mundo: *Imago Mundi*. O lugar onde este acontecimento maravilhoso se realiza é a cena teatral, e a obra de arte universal que ele engendra seria a ópera.

Antes de Wagner, Wolfgang Amadeus Mozart afirmou, em *A flauta mágica* (1791), ato I, cena 19: “Se a virtude e a justiça espalharem a glória pelo caminho dos grandes, então a terra será um reino celeste, e os mortais, semelhantes aos deuses”. Dentre os seus pares, Mozart foi provavelmente aquele que se notabilizou pela compreensão da ópera como uma atividade alquímica e iniciática, devido à unidade a que o gênero parece naturalmente conduzir, mediante a articulação da diversidade de seus meios, a partir da unidade de propósitos de todos os esforços particulares que arregimenta em seu projeto. Não por acaso, suas óperas foram concebidas como verdadeiros rituais, possuindo vários níveis de percepção e de significado. Em novembro de 1791, pouco antes de morrer, Mozart compôs uma pequena cantata de despedida, “Em alta voz anuncia nossa alegria”, deixando aos homens dispersos sobre a superfície da terra uma mensagem de esperança de um temp(l)o de solidariedade – que misteriosamente chama de “Hoje” –, quando já não haverá confusões e desentendimentos, e todas as artes ecoarão como uma e mesma língua:

Em alta voz anuncia nossa alegria
O alegre soar dos instrumentos.
O coração de cada Irmão sente
O eco destes muros.

Portanto, consagremos este lugar,
Pela cadeia de ouro da fraternidade,
E com verdadeira humildade de coração,
Hoje, o nosso Templo.

3 O SELVAGEM NA BASE DO PENSAMENTO IDENTITÁRIO NACIONAL

No colorido exótico do índio americano, o olhar romântico enxerga o viço e a completude da natureza. Aí situa-se um verdadeiro Eldorado para o Romantismo, que se lança, sobretudo pela imaginação, à aventura geográfica e histórica, explorando estas terras do maravilhoso e do ignoto, na procura do primitivamente elementar e inconsciente, porque nele não existiria ainda a cisão, o fracionamento que os românticos encontram (desencontrando-se) na cultura do seu tempo. Com o espírito romântico começa, portanto, não apenas como interesse histórico, arqueológico ou etnológico, essa busca do “primevo” e do “original”, que ainda é a nossa e que nos coloca na sua esfera de irradiação.

Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg, *O Romantismo*

Foi o índio que nos ensinou a rir de todos os sistemas e de todas as teorias. Criar um sistema em nome dele será substituir a nossa intuição americana e a nossa consciência de homens livres por uma mentalidade de análise e de generalização, característica dos povos já definidos e cristalizados. A continuação do caminho histórico tupi só se dará pela ausência de imposições temáticas, de imperativos ideológicos. O arbítrio mental não pode sobrepor-se às fatalidades cósmicas, étnicas, sociais ou religiosas.

Menotti del Picchia, *Nhengaçu verde amarelo* ou
Manifesto do Verde-amarelismo

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*

Ao escrever *Macunaíma* na primeira metade do século XX no Brasil, Mário de Andrade propunha-se a trazer para literatura a própria cultura brasileira, num projeto nacionalista crítico e amadurecido como ainda não havia ocorrido em movimentos anteriores, como o da Inconfidência Mineira no século XVIII e o do Indianismo romântico do século XIX.

Macunaíma, o irônico “herói sem nenhum caráter”, nativo originário de um processo de mestiçagem branca, negra e autóctone, retratado como preguiçoso, malandro, esperto e sobrevivente, é destituído – na sua moralidade flutuante, fruto de hibridismos étnicos e culturais, e de uma memória histórica de abuso e violência – de qualquer “caráter” reconhecível pelas culturas dominantes. Sua “selvageria” não advém tanto de uma atitude rebelde, muito menos nobre e ativa, mas antes de um sentimento e de uma postura de recusa. “Prefiro não ser o que traçaram para mim” – parece dizer *Macunaíma*, como o copista Bartleby, de Melville, diria a seu diligente patrão: “Prefiro não trabalhar”. “Prefiro não

copiar”. É na recusa da “cópia” – a imitação dos modelos –, *associada ao reconhecimento de sua inevitabilidade*, que *Macunaíma* se reconhece, pela primeira vez, como fruto de uma simbiose formativa, abraçando com bom humor suas peculiaridades e excentricidades, e revelando um gérmen de consciência sobre o seu próprio valor, ainda desconhecido do brasileiro imerso na mentalidade pós-colonialista especular e subserviente. Ao lado da boneca de pano Emília, alter-ego de outro grande visionário modernista da geração de 22, Monteiro Lobato, *Macunaíma* poderia dizer: “Eu sou a Independência ou Morte!”. Segundo Luiz Costa Lima (1975):

O espaço em que *Macunaíma* se move é o espaço mitificado das diversas regiões do Brasil; mas o tempo da aventura do mítico personagem, imperador da Amazônia, é o tempo estratificado do inconsciente coletivo – reserva dos arquétipos psicológicos do povo. *Macunaíma*, entretanto, trazia dentro de si uma outra linguagem, que melhor captamos desde a leitura cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade: a linguagem da paródia, da popular gozação. Pois a tal ponto Mário de Andrade aprofundava a visão das raízes, que um resultado inesperado transparecia: a veia cínica vinha corroer a empostação doutoral, a ironia arrebatava o sentimentalismo, a crítica sem meta, o ufanismo. O mimético se desloca para a paródia e assim *Macunaíma* transita, sem o aval de seu criador, para o terceiro espaço literário, o da linguagem parodística. (COSTA LIMA, 1975, p. 70).

Fruto de uma irreverente leitura sobre a recepção das influências estrangeiras na mentalidade do brasileiro, e de uma longa meditação sobre seus desdobramentos na constituição de um povo que se deseja autônomo, o etnomusicólogo Mário de Andrade propõe-se a reunir e a encenar, no romance, a cultura popular espalhada nos quatro cantos da imensa terra Brasilis, percorrendo cada espaço e vivenciando cada transformação. Linda Hutcheon (1985) discursa sobre a paródia como uma constante, presente em todas as manifestações artísticas modernas, sobretudo após o século XX. No que se refere à *Macunaíma*, sua imitação ocorre como reflexo da alma “não civilizada”. Alma que não se atém as regras sociais. *Macunaíma* é uma subversão à singularidade do romantismo. Segundo Hutcheon, o conceito de paródia não pode se limitar a uma mera reinvenção para denegrir uma imagem. Em outras palavras, *Macunaíma* não tem a função limitada de ridicularizar a imagem do povo brasileiro, a rapsódia de Mário de Andrade com suas construções irônicas e irreverentes transmitem a real identidade cultural do Brasil. Os caminhos de *Macunaíma* são os caminhos da descoberta do nosso próprio povo, seus costumes, valores, expressões artísticas – sobretudo advindas do som e da música, aspectos particularmente caros à pesquisa de Mário de Andrade – onde uma suposta essência de brasilidade expressaria, com grande eloquência, essa junção do erudito e do popular que constitui a nossa herança. Opondo a selva à urbe e sugerindo um herói autóctone, que não nega suas raízes, mas que já não pode

estabelecer sua identidade a partir de seus modelos formadores fincados apenas na herança de um passado colonizador – Mário de Andrade revoluciona a literatura produzida no Brasil:

Tratava-se, portanto, de unir o popular e o erudito, o oral e o escrito, numa síntese que resultaria ao mesmo tempo de muita pesquisa (coisa que Mário de Andrade diz nos textos programáticos) e do pulo do gato da intuição artística (coisa que ele diz só fazendo, nos textos criativos, fora do alcance de imitadores epigonais que se apegam a receitas). (WISNIK, 2004, p. 109)

Como diz Maria Cândida Ferreira de Almeida, a rapsódia de Mário de Andrade, com sua estrutura musical, aparece como um contracanto do livro de Paulo Prado, patrono da Semana de 1922, *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. O aspecto parodístico da rapsódia distorce, assim, a mensagem melancólica do ensaio, escolhendo a via do riso e da galhofa, “propondo uma nova ética/estética para o povo brasileiro, permeada da alegria e da busca empreendida em uma cartografia assentada na ironia, rompendo com o trágico das verdades irreconciliáveis do movimento romântico”. A pesquisadora lembra Gilda de Mello e Souza, que interpretou *Macunaíma* como um canto, como música, incitada pela classificação da obra como rapsódia, dada pelo próprio autor.¹¹ A imagem do tupi tangendo um alaúde conduz à leitura do texto, para o qual devemos *transformar nosso olhar em uma escuta*:

Macunaíma foi composto em um momento de grande impregnação teórico-musical, quando Mário de Andrade se dedicava exclusivamente à pesquisa “sobre a criação popular em busca de uma solução brasileira para a música”. Nesse projeto de pesquisa, Mário de Andrade assemelhava-se ao Policarpo Quaresma de Lima Barreto, que sonhava encontrar na música popular a autenticidade brasileira. Contudo, Andrade descobre que a música popular é um pastiche de diversas influências musicais, principalmente portuguesas, e que ainda não havia decorrido tempo suficiente para que se forjasse uma música nacional diferenciada. Inesperadamente, buscando uma música brasileira, Andrade cria uma estética brasileira, não calcada apenas na ironia, pois essa não é uma invenção nossa, mas transpondo para o texto escrito a estrutura musical. (ALMEIDA, *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*, 2002, p. 85.)

¹¹ Gilda de Mello e Souza aponta duas formas como dominantes na escritura de Mário de Andrade: “o processo rapsódico da suíte – característico das danças populares –, e a forma da variação, que ocorre tanto na música instrumental como nas canções”. MELLO E SOUZA, G. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Duas Cidades, 1979, p. 13. Eneida Maria de Souza aprofunda a aproximação texto/música ao descrever o processo linguístico dos repêndos: “Aedos, rapsodos e cantadores da atualidade são os intérpretes das composições conservadas de geração a geração. O ato de improvisação, constituindo o processo instaurador no exercício da poesia oral, não implica, portanto, a total liberdade criadora do intérprete. Lembramos que a prática de improvisação depende de um aprendizado longo e laborioso, de uma técnica de memorização que obedece às leis ditadas pelo fazer poético. Essa técnica, portanto, pode se contaminar de falhas e brancos de memória, proporcionando certa liberdade na reprodução dos cantos e permitindo ao intérprete manipular, ardilosamente, o seu repertório.” (SOUZA, E.M. de, *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte, UFMG, 1988, p. 113).

Em *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Silviano Santiago afirma que a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem justamente da destruição sistemática dos conceitos de *unidade e de pureza*:

Esses dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo. Sua geografia deve ser de assimilação e agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. (SANTIAGO, 2013)

Essa contribuição, entretanto, foi resultado de um longo percurso, de uma caminhada de conscientização para a qual contribuíram, cada um a seu modo, grandes áugures como os poetas da Inconfidência e os poetas do Romantismo. Foram eles que somaram as conquistas dos ideais racionalistas – tão necessários à autoafirmação do povo, e ao influxo de coragem e rebeldia que se verificou no rincão mineiro das primeiras revoltas contra os abusos da metrópole – aos valores intimistas, na passagem para uma nova acepção da natureza que se contrapôs à concepção cartesiana e enciclopédista, favorecendo como nunca uma releitura positiva da nossa “selvageria” inata.

Arcadismo e Romantismo surgem, então, como movimentos profundamente revisionistas, ao buscar redefinir a atitude poética e o lugar do homem no mundo e na sociedade. O Arcadismo se definia pelo culto da tradição greco-romana, aceitando o significado literário da mitologia e da história clássica, a hierarquia dos gêneros e a universalidade das convenções eruditas. Sua “selvageria” – manifesta no desejo de escapismo do burburinho mercantilista e decadente das cidades em crescimento – era estudada, expressa em latim erudito: “*Fugere urbem*”, e ocupava um lugar mítico, a refinada Arcádia, região do Peloponeso onde se reuniam os poetas-pastores da Antiguidade, senhores de uma natureza servil, controlada, mansa, cornucopiana – não uma alternativa, mas apenas uma versão bucólica do empreendedorismo agressivo e citadino do qual tais poetas se diziam ressentidos. Nada mais distante da natureza selvática, impenetrável, indomada e desconhecida das Américas, tão rebelde à agricultura e à pecuária dos clássicos quanto à sua poesia metrificada, expressão de sentimentos controlados, regrados e padronizados.¹²

¹² “No século XVIII, o eixo econômico da nação deslocou-se da Bahia e Pernambuco para Minas Gerais, e com ele a sede das atividades culturais. As primeiras jazidas de ouro, descobertas em fins do século XVII,

O Romantismo, porém, concebe de maneira nova o papel do artista e o sentido da obra de arte, pretendendo liquidar a convenção universalista. A “selvageria” romântica nasce de uma revolta contra o espírito controlado e cartesiano do Iluminismo europeu, na busca da autêntica interioridade do homem, que estaria atrelada aos afetos, e não à razão. Para os românticos, só através dos sentimentos é que as ideias e o mundo racional podem adquirir sentido, podem de fato ser apreciados, porque o sentimento é a medida da interioridade do homem. No sentir, o homem é de fato ele mesmo, desde as suas raízes, espontânea e livremente. A esse sentimento interior, Jean-Jacques Rousseau chama de “Natureza”. Para Rousseau, natureza e cultura são termos antitéticos que se excluem mutuamente. A cultura do racionalismo clássico era vista como um aprisionamento a convencionalismos estereis. Entretanto, segundo Gerd Bornheim (1978)

Não existe suficiente perspectiva histórica em Rousseau, e o seu protesto permanece, assim, reduzido à cultura de sua época, que consegue atingir vivamente. Volta-se então à natureza, mas a uma natureza que deve ser compreendida a partir da interioridade, tal como ela transparece nas *Rêveries du promeneur solitaire*. Rousseau entrega-se, em devaneios solitários, a uma atitude bucólica, tendendo, em longos passeios pelo campo, a fundir-se misticamente com a natureza. Essas ideias encontraram profunda repercussão o espírito dos “gênios” do chamado Pré-Romantismo alemão, o *Sturm und Drang*. Esses jovens “gênios” levam a sério a oposição estabelecida por Rousseau, exagerando-a a ponto de se entregarem a uma rebelião frenética a todos os valores estabelecidos. (BORNHEIM, in: GUINSBURG, 1978, p. 81)

O “bom selvagem” de Rousseau não se confunde, portanto, com o primitivo, como quiseram afirmar muitos teóricos do Romantismo no Brasil, ao buscar respaldo e legitimidade na cultura dominante para os voos nacionalistas do século XIX na literatura e nas artes tupiniquins. Apesar de suas afirmações, Rousseau não nega a cultura, apenas busca submetê-la a uma nova perspectiva. Já os poetas alemães tendem, ao contrário, a pintar um “*bon sauvage*” no qual ressaltam os aspectos mais primitivos, valorizando-o contra ou

desencadearam uma corrida frenética de brasileiros, sobretudo paulistas, portugueses e estrangeiros, para a região. A riqueza trouxe o luxo e o gosto da cultura, evidente na quantidade de estudantes que iam a Coimbra cursar a universidade. A sociedade, em processo de estratificação, dispunha de ócios regulares e cultivava a música e o teatro. Ouviam-se compositores europeus como Mozart, Boccherini, Pleyel e outros, e fomentava-se a criação de música erudita, um montante ainda por avaliar, e numa quantidade que as composições de um José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita e dum Francisco Gomes da Rocha exemplificam cabalmente: ‘o que pôde ser salvo até agora representa um ínfimo reflexo de uma esplendorosa atividade criadora que alcançou em diversas ocasiões grande beleza, em nada inferior às manifestações musicais europeias dessa época. Os trabalhos colocados em partitura serão reunidos em uma *Monumenta Musicae Brasiliae* cuja primeira série dedicada a Minas Gerais compreenderá cerca de 30 volumes’; tal apogeu musical pode ser considerado ‘o maior já registrado nos anais da música artística do hemisfério americano’. Contemporaneamente, desenvolveu-se a pintura, com Manuel da Costa Ataíde e outros, e a arquitetura e a escultura, nas mãos estropiadas de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e de seus discípulos. A *Casa da Ópera*, de Vila Rica, inaugurada a 6 de junho de 1770, e considerado o mais antigo prédio teatral da América do Sul, *encenava toda sorte de peças, inclusive óperas.*” (MOISÉS, *História da Literatura Brasileira*, vol 1, 1985, p. 249).

independentemente da cultura. Segundo Bornheim, “a incompreensão que revelou Voltaire quando disse sobre Rousseau que, *se devêssemos seguir a doutrina deste, em pouco tempo estaríamos caminhando de quatro, como os animais*, aplica-se muito mais ao *Sturm und Drang*, pois à mordacidade de Voltaire responde um jovem poeta, Seume, cansado da cultura: ‘Vede, nós selvagens somos melhores homens’”. (BORNHEIM, 1978, p. 81).

Macunaíma é um gesto afirmativo, é o porta-voz do desejo modernista de expressar sua brasilidade, de romper com as algemas literárias que impediam o artista de criar. Porém, como já dissemos, esse desejo de libertação intelectual, licença poética ou artística, não é inaugurado pelos modernistas. Antes nasceu no coração dos artistas brasileiros ao longo de sua história, aprofundando suas perspectivas no século XIX. O período do Romantismo foi um divisor de águas para a criação de uma manifestação lítero-artística genuinamente brasileira. Com os ideais nacionalistas do período romântico foi que se pensou, pela primeira vez, em criar uma literatura não meramente cópia dos modelos europeus, mas tradução da nossa sociedade, do povo brasileiro que, após anos de colonização, agora tinha o *status* de país livre, e precisava mostrar isso ao mundo. Para Antônio Cândido:

O neo-indianismo dos modernos de 1922 (precedido por meio século de etnografia sistemática) iria acentuar aspectos autênticos da vida do índio, encarando-o não como gentil-homem embrionário, mas como primitivo, cujo interesse residia precisamente no que trouxesse de diferente, contraditório em relação à nossa cultura europeia. (CÂNDIDO, 1969).

O indianismo foi, assim, a forma de literatura nacional mais reputada no século XIX, experimentando seu momento áureo nas décadas de 40 a 60, decaindo a partir daí até que os escritores se convencessem de sua inviabilidade. Seus mais notórios representantes foram Gonçalves Dias e José de Alencar. Ainda segundo Cândido, as suas origens são previsíveis, quando se imagina que, no processo de busca de identidade desencadeado desde o nascimento de uma conscientização nacionalista, a busca do “específico brasileiro” encontrou no aborígene uma alegoria plástica e poética. “Nas festas do Brasil joanino ele aparecia amplamente com este significado, representando o país com uma dignidade equiparável à das figuras mitológicas” (CÂNDIDO, 1969 p. 18).

O processo se intensifica a partir da Independência, pela adoção de nomes e atribuição de títulos indígenas, pela identificação do selvagem ao brio nacional e o seu aproveitamento. Cândido lembra que em 1825, por exemplo, uma gravura representava D. Pedro recebendo nos braços o Brasil liberto de grilhões, sob a forma de uma índia, cujo modelo seria a então viscondessa de Santos. O Romantismo no Brasil recebeu, ainda, grande impulso dos

românticos franceses, como Chateaubriand, que fomentavam o exotismo, influenciando os primeiros indianistas nacionais, sintonizados com a estética árcade – tardiamente manifesta no Brasil – que encontraram sua expressão mais acabada nos poemas épicos de José Basílio da Gama (*O Uruguai*, 1769) e Frei Santa Rita Durão (*Caramuru*, 1781). Capistrano de Abreu vê no indianismo um movimento que “reflete profunda tendência popular, manifesta no folclore, de identificar o índio aos sentimentos nativistas”. Cândido, contudo, considera esta posição “sumária e mal formulada”, pois, em sua opinião, “tal identificação provém, na verdade, *de fonte erudita*; a utilização nativista do índio é que se projetou depois na consciência popular” (CÂNDIDO, 1969). O indianismo teria sido uma *construção* da mentalidade erudita do período que se seguiu às conquistas ultramarinas.

Eram os ilustrados, pois, que utilizavam o índio como símbolo. Cândido lembra que José Bonifácio, por exemplo, vulgo “Tibiriçá” na sociedade secreta que fundou, deu ao seu jornal o título *O Tamoio*, evocando o adversário dos portugueses nas campanhas contra Villegaignon e encarnando nele a resistência nativista. E que o próprio D. Pedro I, logo após a proclamação da Independência, autodenominou-se *Guatimozim*, nome que exprime a inclinação dos ilustrados pelos nativos mais adiantados da América espanhola, notórios por terem oferecido resistência ao colonizador.

Este aspecto é particularmente revelador da mentalidade e da moralidade colonizadoras, como mostra Alfredo Bosi, ao comentar a diferenciação interna do julgamento da família Mariz – nobres portugueses supostamente fundadores da cidade do Rio de Janeiro – sobre os índios brasileiros, no emblemático romance romântico e indianista de José de Alencar, *O Guarani*. Enquanto o pai e a filha “admiravam” e “respeitavam” os selvagens, a mãe e o filho os “desdenhavam”, numa atitude “que resultará fatal ao equilíbrio da história”, mas que se legitima na defesa de um princípio de honradez. Pois, embora a colonização estabelecesse uma relação desigual, de subjugação e humilhação, apropriação e aculturação, os dominadores se sentiam justificados quando reconheciam nos índios aquelas virtudes naturais de altivez e fidalguia esperadas de seus pares europeus, na ótica medieval da Colônia:

A *honra* constitui, como se sabe, a pedra de toque das relações pessoais pré-burguesas. Ela demanda todos os sacrifícios, não excetuado o da vida, mas incorpora, na sua dinâmica, a fatalidade da vingança, desde que esta não se manche com a menor indignidade. O olho aristocrático discerne, *a priori*, os homens capazes de viver, “naturalmente”, uma existência honrada e os outros, os *vilões*, de quem se podem esperar ações ignóbeis. O que marca o indianismo de Alencar é a inclusão do selvagem nessa esfera de nobreza, na qual cabem sentimento de devoção absoluta (Peri a Ceci) e também de ódio sem margens (dos Aimorés ultrajados aos brancos do solar). (BOSI, “Imagens do Romantismo no Brasil, in: GUINSBURG, 1978, p. 241)

O indianismo dos românticos preocupou-se, assim, com equiparar o elemento autóctone, qualitativamente, ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear-se com este, no cavalheirismo, na generosidade, na poesia. “A altivez, a destreza bélica, encontravam alguma ressonância nos costumes aborígenes, como os descreveram cronistas nem sempre capazes de observar fora dos padrões europeus e, sobretudo, como os quiseram deliberadamente ver os escritores animados do desejo patriótico de cancelar a independência política do país com o brilho de uma grandeza heroica especificamente brasileira”:

Deste modo, o indianismo serviu não apenas como passado mítico e lendário (à maneira da tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos), mas como passado histórico, à maneira da Idade Média. Lenda e história fundiram-se na poesia de Gonçalves Dias e mais ainda no romance de José de Alencar, pelo esforço de suscitar um mundo poético *digno do europeu*. (CÂNDIDO, 1969)

Antônio Cândido (1969) aponta essa tendência como uma das causas da lusofobia que acometeu a *intelligentsia* brasileira em seu processo de busca de autonomia, atingindo o ápice nos manifestos modernistas de 1922, e travestindo-se, exemplarmente, na figura escarnecedora de *Macunaíma*, “o herói destituído de caráter” – recusa deliberada de qualquer conluio da nascente cultura brasileira com os mecanismos psicológicos de autojustificação dos colonizadores. João Francisco Lisboa, segundo o qual um dos fatores determinantes do indianismo teria sido “a natural reação contra os desmandos e violências do colonizador, por parte dos que estudavam o passado brasileiro”, é mencionado por Cândido como o porta-voz de concepções que se difundiram, e que acabaram “dando no extremo oposto, louvando o índio e vituperando o português com igual excesso”.

Para o mestre, contudo, é muito significativa esta utilização compensatória – ainda que pelo viés da paródia – do tema do selvagem: era preciso, dentro do espírito romântico autóctone, encontrar uma grandeza capaz de amainar a “angústia da influência” vivida sob a avassaladora égide da cultura dominante e letrada, e aplainar os sentimentos de menor valia do colonizado. Para isso, e por razões diametralmente opostas, aos brasileiros também interessava a idealização da selva e do selvagem, mesmo que erigida sobre pilares contraditórios. Numa visão kantiana, essa selvageria autóctone pertencem a categoria do sublime. Devido a sua grandiosidade comovente, Cândido cita o texto de um autor tipicamente “ressentido”, na exibição desse “patriotismo” angustiado de subalternidade:

Por que terão a Escócia e a Alemanha a presunção de só elas possuírem esses rios, lagos, matas, montes e vales misteriosos, donde surgem essas imagens lânguidas, transparentes, aéreas, qual névoa que sempre encobre a natureza desses torrões? Não. Nós também aqui temos os nossos mitos: gênios dos rios, lagos, matas, montes e vales. Tudo temos em sobejo, só nos faltam os pincéis com que traçar os formidáveis quadros d'Ossian, Faust e Ivanhoé". (Noberto e Carlos Mildar *apud* CÂNDIDO, 1969 p. 338).

Essa tendência define um desejo de individuação nacional a que corresponde o de individuação pessoal: libertação graças à definição de autonomia estética e política (expressa principalmente pelo indianismo) e a conquista do direito de exprimir direta e abertamente os sentimentos pessoais (manifesta sobretudo nas tendências propriamente românticas do lirismo individual). Na medida em que toma uma realidade local para integrá-la na tradição clássica do Ocidente, o indianismo inicial dos neoclássicos pode ser interpretado, segundo Cândido, como *tendência para dar generalidade ao detalhe concreto*. "Com efeito, concebido e esteticamente manipulado como se fosse um tipo especial de pastor arcádico, o índio ia integrar-se no padrão corrente do homem polido; ia testemunhar a viabilidade de incluir-se o Brasil na cultura do Ocidente, por meio da superação de suas particularidades." (CÂNDIDO, 1969). Já o indianismo dos românticos, ao contrário, denota *tendência para particularizar os grandes temas*, as grandes atitudes de que se nutria a literatura ocidental, inserindo-as na realidade local, tratando-as como próprias de uma tradição brasileira, muito embora o elemento étnico continue sendo adequado aos padrões comportamentais europeus.

Assim, o espírito cavalheiresco é enxertado no bugre, a ética e a cortesia do gentil-homem são trazidas para interpretar o seu comportamento. A distinção pode parecer especiosa, mas o seu fundamento se encontra na atitude claramente diversa de um Basílio da Gama e de um José de Alencar. (CÂNDIDO, 1969).

Assim, *Os primeiros cantos*, de Gonçalves Dias (1846) decidiram, favoravelmente, o destino ainda pouco definido do indianismo, dando-lhe categoria que o tornou, para os contemporâneos, a poesia brasileira por excelência. Daí por diante, como afirma Cândido, "os poetas e escritores trouxeram suas contribuições. Machado de Assis, por exemplo, publicou um livro inteiramente composto de poesias indianistas, *Americanas*. Mas os anos de 1846 a 1865 assinalam o momento decisivo, quando apareceram os outros *Cantos*, de Gonçalves Dias, *Os Timbiras*, *O Guarani*, *Iracema*, *A Confederação dos Tamoios*. O desejo de firmar-se não era tão grande quanto o desejo de se reconhecer, e esse período foi o auge do autoconhecimento do povo brasileiro".

Mais na literatura, certamente, do que na música, como mostra Maria Alice Volpe:

O indianismo na música brasileira encontrou aderência, perante o público e a crítica, como símbolo de identidade *nacional justamente no seu período de declínio na literatura*. O sucesso retumbante de *Il Guarany* (1870) – na recepção europeia pelo exotismo; e na recepção brasileira, plasmado no mito da fundação nacional – motivou uma série de obras sobre o tema indianista nas décadas subsequentes: a ópera *Moema* (1895) de Delgado de Carvalho, o poema sinfônico *Marabá* (1894) e a ópera *Jupyrá* (1900) de Francisco Braga. O mito de fundação nacional, embutido no discurso literário e nas belas artes, teve o seu sistema de submitos gradualmente dissolvido nas referidas obras musicais ao perpassar a primeira década da República. O indianismo continuou a reverberar nesse imaginário músico-teatral, deseroicizando a figura do português colonizador, suprimindo o tema da conversão ao catolicismo e constatando o fracasso da união entre o português e o índio, tanto pela corrupção dos costumes nativos como pela visão pessimista da miscigenação. (VOLPE, 2012, p. 187)

Para Bruno Kiefer, o movimento musical romântico no Brasil segue uma trajetória complexa, pois apenas em meados do século XIX teriam surgido manifestações românticas de certa importância do ponto de vista de autoafirmação nacional. “É singular que a objetivação do sentimento nativo se realize, sobretudo, em aspectos extramusicais, tais como textos em português, assuntos históricos brasileiros, tendências político-sociais (indianismo, movimento antiescravista)”. Musicalmente, porém, como diz ele, as partituras são europeias, principalmente italianas. Tem-se a impressão de que o peso da herança cultural europeia foi grande demais em relação aos incipientes frêmitos de sentimento nacional na música. Kiefer afirma que:

Observa-se uma vontade de autoafirmação nacional às vezes intensa. Só a vontade, porém, não basta, ainda mais em se tratando de música, a expressão mais profunda e abstrata dos sentimentos. Estes escapam, em grande parte, ao controle da razão e às determinações da vontade. O aproveitamento de um texto em língua nacional pode ser feito por um ato de vontade; a razão pode orientar a escolha de um assunto; os sentimentos, no entanto, não se deixam comandar. Além do mais, precisam crescer e diferenciar-se. E este processo é muito lento e penoso.” (KIEFER, 1978, p. 235)

De fato, só no século XX afirmar-se-ia, com vigor, na música erudita, o sentimento nativo. Por isso, Kiefer afirma que “o chamado Modernismo é, na música, um verdadeiro NeoRomantismo”. É preciso assinalar que uma das manifestações mais importantes da tendência para a autoafirmação nacional, no século XIX, foi o *Movimento da Ópera Nacional*. Depois de algumas iniciativas frustradas, funcionando como prelúdio para o referido movimento, surge no Rio de Janeiro a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* sob a liderança de Dom José Amat, nobre espanhol refugiado no Brasil. No estatuto da entidade, como destaca Kiefer, chama a atenção o seguinte artigo: “Uma vez cada ano, pelo menos, a Academia dará uma partitura nova de composição nacional.” Além disso, os promotores do movimento propunham a regular encenação de óperas europeias com os textos traduzidos

para o português, com o objetivo de ir gradativamente contribuindo para a formação de um público aficionado ao gênero. Para Kiefer, “A iniciativa de Dom José Amat foi possível porque a ideia da ópera nacional estava no ar. Ele sentiu o problema e pôs-se à frente.”

O libreto da primeira ópera brasileira – *A noite de São João* – foi redigido por José de Alencar em 1860, e constituiu a estreia deste sonho de autonomia, com música do também brasileiro Elias Álvares Lobo e regência do Maestro Carlos Gomes. Em 1861, Gomes veio a público novamente com outra ópera nacional, *A noite do Castelo*, com libreto de A.J.F. dos Reis e música de sua autoria. Esta apresentação foi consagradora para o compositor, contratado há pouco como ensaiador da Imperial Academia. Em 1863, Carlos Gomes apresentou nova ópera, também com texto em português, de autoria de Salvador de Mendonça, *Joana de Flandres*. Ao contrário da ópera de José de Alencar, contudo, que versava sobre temas populares e regionais, as óperas de Gomes não revelavam essa preocupação nacionalista, reproduzindo histórias medievais comuns ao gosto europeu.

Lamentavelmente, a louvável iniciativa da Imperial Academia durou pouco, e o ano de 1864 assinalou o fim do movimento da ópera nacional, atingido por dificuldades insuperáveis. A última ópera encenada foi *O Vagabundo*, de Henrique Alves de Mesquita. Ao precoce abortamento deste início tão promissor da ópera nacional – que contou, inclusive, com o estrondoso sucesso de um virtuose autêntico, brasileiro – segue-se a internacionalização do talento de Carlos Gomes, que passará a viver a maior parte do tempo na Itália, produzindo óperas sobre textos em italiano, com música italiana. Uma de suas óperas mais notórias foi justamente a adaptação do romance indianista de José de Alencar, *O Guarani*, pelo italiano Antonio Scalvini, que “traduziu” a selvageria nacionalista do escritor brasileiro para a mentalidade dos europeus, ressaltando convencionalmente o primitivismo e o exotismo das Américas, e neutralizando, assim, qualquer força revisionista, amparada no impulso da afirmação nacionalista libertária, que pudesse subsistir no romance.

O texto de Alencar, transformado na ópera *O Guarani*, no entanto, acabou contribuindo para a assimilação estrangeira do selvagem fenômeno da música, formalmente apresentado à cultura dominante e ao berço da ópera mundial como um inusitado e “pitoresco” representante da barbárie. Assim, o gênio nacional exilado valeu-se do preconceito estrangeiro para impulsionar a sua carreira internacional, revertendo esses ganhos ao Brasil, através de suas subseqüentes conquistas, por ser ele exatamente um notório filho desta terra. Entretanto, sua contribuição para a formação de uma efetiva *consciência musical brasileira*, segundo Kiefer, “foi mínima”:

A tomada de consciência do sentimento nativo por parte dos compositores de música erudita foi lenta. Pode-se observar uma linha de evolução que começa com o aproveitamento direto do material folclórico – o povo já realizara antes esse processo, inconscientemente – passando pela fase da composição “à moda de” para, finalmente, atingir o estágio da expressão musical livre, espontânea, da essência do modo de sentir do povo brasileiro. Essa linha começa com *A Sertaneja*, de Brazílio Iberê da Cunha, lançada em 1869 em São Paulo, e atinge o seu ápice com o cearense Alberto Nepomuceno, considerado, com toda justiça, o fundador da música brasileira. Com sua obra, abriu o caminho para o Neo-Romantismo, que teve na Semana de Arte Moderna de 1922 não as suas origens, nem a sua definição, mas somente o seu momento de explosão. O sentimento nativo, o modo de ser brasileiro, não foi esgotado no NeoRomantismo. A terra brasileira é demasiadamente vasta, suas potencialidades humanas demasiadamente inconscientes, demasiadamente *futuro*. O movimento modernista foi apenas uma etapa na descoberta do Brasil por si mesmo em termos musicais. (KIEFER, 1978, p. 237)

Segundo Maria Alice Volpe, isso ocorreu porque:

A preocupação central da “inteligência musical” brasileira durante a década de 1890 estava claramente voltada para *a atualização da música brasileira com as correntes europeias, muito mais do que propriamente com a reavaliação dos símbolos de identidade nacional*. Isso se torna muito claro na única associação musical que promoveu alguma reflexão sobre a música no Brasil, o Centro Artístico. A produção musical promovida pelo Centro Artístico torna evidente que assuntos e símbolos nacionais não faziam parte da questão da “ressurreição do teatro nacional” e “dignificar a arte brasileira” significava emular modelos europeus de “civilização” e “progresso”. (VOLPE, 2012, p. 187)

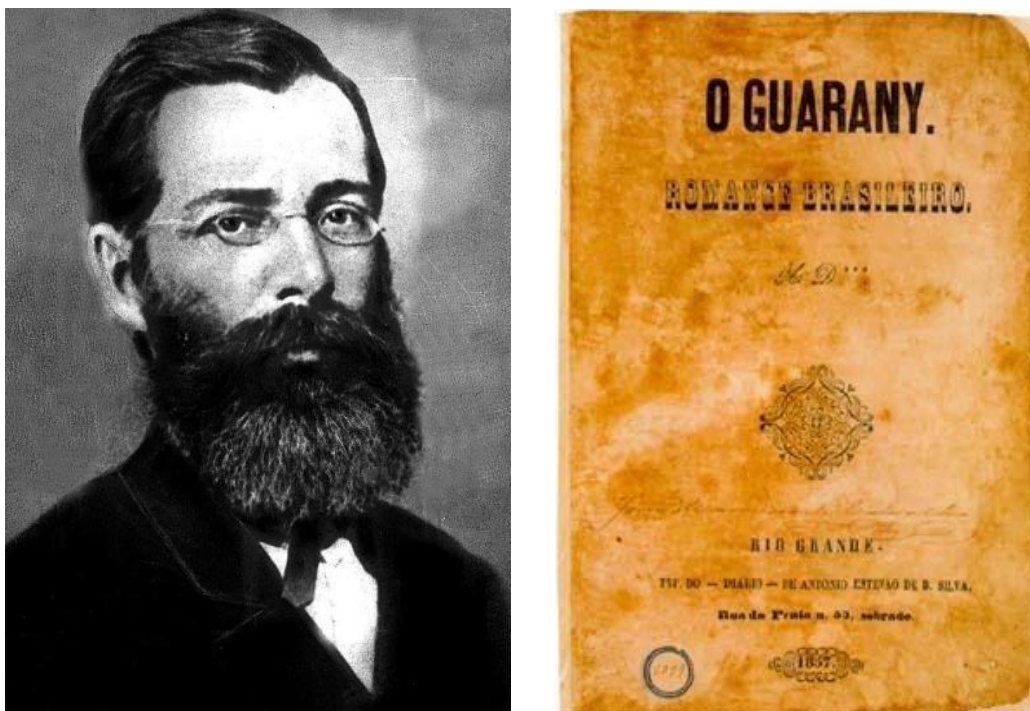
Partindo dessa história palpitante de devoramentos e selvagerias culturais antropofágicas, pretendemos nesta dissertação refletir sobre a formação do “povo brasileiro”, suas conquistas e conflitos, vitórias e derrotas, tais como aparecem representados nas significativas obras desses dois representantes do Romantismo no Brasil, José de Alencar e Carlos Gomes; que registraram – nas histórias que viveram e nas histórias que contaram – a complexidade dos processos, negociações e caminhos envolvidos na formação de uma identidade nacional. Dois homens “célebres”, que conquistaram o ápice do sucesso em suas produções, e conseguiram reconhecimento ainda em vida. Homens que levaram o nome do Brasil ao mundo, num tempo em que nem o próprio Brasil se conhecia.

Suas obras, plenas de ritmos, acordes, fantasia e criatividade, permitiram que o nosso país imprimisse nos anais da história nacional e internacional essa marca indelével de seu processo de formação. Dois “selvagens”: representantes transplantados do individualismo europeu que determinou a mundial virada romântica nas artes; representantes de um país incivilizado que não podia acolher inteiramente as suas ânsias rebeldes e desenvolvimentistas, nem os seus anseios de projeção advindos do natural reconhecimento de seu talento e “genialidade”; representantes, enfim, do *sonho* de uma literatura e de uma música (ópera!) legitimamente nacionais. Selvagens na origem, selvagens na atitude, selvagens na arte; figuras que abriram

os portões da selva brasileira para os “civilizados europeus” descobrirem que o Brasil, afinal, tinha mais *divertissement*¹³ do que se imaginava.

4 JOSÉ DE ALENCAR: O SELVAGEM POR TRÁS DA PALAVRA

Figura 2. Escritor José de Alencar (à esquerda), Capa da primeira edição de seu romance de O Guarany (à direita)



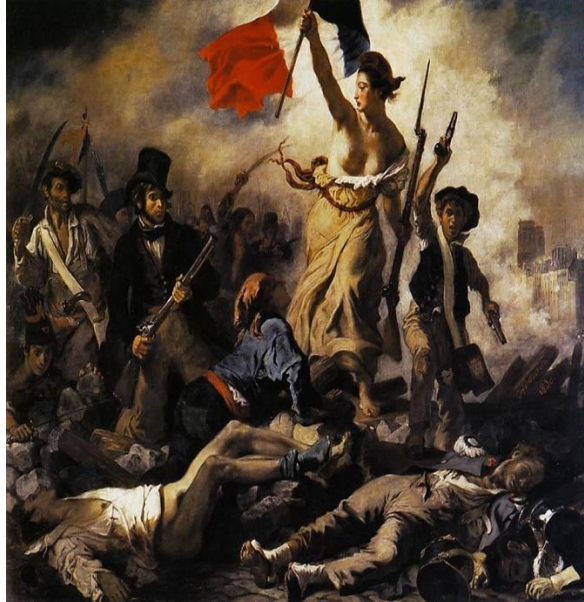
(Domínio Público)

O romancista José de Alencar, foi um dos grandes precursores do romantismo brasileiro, o mesmo conseguiu transitar dentre as mais variadas formas de manifestação artística. Esta supremacia *alencariana* é reconhecida por escritores de todas as gerações futuras. Ele foi o grande responsável por consolidar o romance brasileiro, com seu patriotismo e sua visão além da nossa própria cultura. Além de romances, contos e crônicas, ele também foi autor de libreto de ópera, como veremos posteriormente. Uma de suas mais importantes obras é de fato o Guarani, que foi a base para a criação do maestro Gomes e até hoje é a ópera brasileira mais conhecida ao redor do mundo.

¹³ *Divertissement* é um gênero musical do século XVII, bastante leve e divertido, e versado em uma grande variedade de instrumentos. É utilizado como entretenimento em eventos sociais.

4.1 SOBRE O ROMANTISMO: O GUARANI (ROMANCE)

Figura 3. A liberdade guiando o povo.



A liberdade guiando o povo, de Eugène Delacroix (1863, acervo do Musée du Louvre, França).

Através dos seios nus da mulher, uma representação da liberdade. Pés desnudos e cadáveres pelo chão. Assim é a descrição do quadro mais famoso de Delacroix, *A liberdade guiando o povo* (1863), o marco de uma nova era, que tomava conta da França no final do século XVIII. A revolução francesa estourava com todos os seus simbolismos, dando lugar ao Romantismo. A mulher do quadro é a materialização do novo, a liberdade diante de seus inimigos, onde pôde prevalecer a força popular representada na bandeira em suas mãos. A liberdade saiu vitoriosa do embate e de peito aberto, disposta a doar-se, mostrar-se e encarar o novo cenário mundial a sua frente. O Romantismo foi um período que marcou todas as artes até o final do século XIX e conseguiu se espalhar em vários países pelo mundo. Liberdade é a palavra padrão. Liberdade de expressar-se, ter autonomia para ousar.

O ambiente intelectual cresceu e em todas as esferas sociais o modo de pensar mudou gradativamente. O homem, antes voltado ao culto da coletividade, via-se no meio de uma atmosfera política individualista. Durante a segunda metade do século XVIII, a Europa via a queda de vários estados absolutistas, o despotismo na França ruiu diante da Revolução Francesa. O período do Romantismo é fruto de dois grandes acontecimentos na história da humanidade: a Revolução Francesa e suas derivações, e a Revolução Industrial. As duas

provocaram e geraram novos processos, desencadeando forças que resultaram na formação da sociedade moderna, moldando em grande parte os seus ideais sociais.

J. Guinsburg (1978) ressalta a importância do Romantismo não apenas como escola literária, mas como divisor de águas no pensamento da sociedade do século XVIII. Sabe-se que o Romantismo é a culminância do pensamento filosófico norteado pelo Iluminismo. O movimento romântico aproxima-se da realidade idealizada pela sociedade do século XVIII. E as revoluções só fizeram aumentar a necessidade de subjetividade e fuga da realidade. A revolução Industrial atingiu o estilo de vida das pessoas. Famílias inteiras saíram do campo para viver nas grandes cidades em precárias condições de moradia, saneamento e alimentação. Além de viverem em péssimas condições de trabalho e sujeitas a todo tipo de doenças e infecções, eram sujeitas a jornadas de trabalho de 18 horas diárias. A situação das mulheres era ainda pior.

A grande ruptura dos padrões clássicos, que projetou o Romantismo como fenômeno da história literária e da evolução das artes, foi o efeito mais evidente de um rompimento interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura; rompimento que se aprofundou, ainda na primeira metade do século XIX, com o desenvolvimento da sociedade industrial. O poder agora havia mudado de lado, a aristocracia não tinha mais espaço fora do sistema feudal, o clero não podia mais deter para si todo conhecimento e poder político, e uma nova classe estava surgindo, ou mais precisamente, uma velha classe estava adquirindo seu espaço dentro das questões políticas e sociais: a burguesia. Essa classe média pagante e atuante, influenciada pelos iluministas, não aceitava mais o papel de coadjuvantes na história, eram autores e necessitavam dessa representatividade em todas as esferas sociais e artísticas.

O que seria a Arte senão a transcendência daquilo que está dentro do homem? Para Cademartori (2002), o *Romantismo* foi a resposta que a burguesia encontrou para expressar seu estilo de vida, para se legitimar no mundo. Antes do Romantismo, a classe média sempre tentou se apropriar da linguagem artística das classes dominantes. Com a ascensão do Romantismo, a burguesia pôde ditar as regras do novo estilo. Longe dos padrões da aristocracia, a burguesia pôde mostrar o seu espírito romântico, que é um espírito livre, inquieto, voluptuoso e individualista.

A classe burguesa, tornando-se rica e influente, manifesta um padrão artístico próprio, através do qual opõe à aristocracia sua peculiaridade e afirma sua própria linguagem, que se impõe por oposição aos padrões aristocráticos: trata-se de uma linguagem que, à frieza da inteligência, contrapõe a emoção e o sentimento; à opressão rigorosa das regras artísticas opõe

a insubordinação do gênio criador. O surgimento da burguesia como classe ascendente e a manifestação do espírito romântico constituem fenômenos inseparáveis. O Romantismo não se restringiu à França; antes influenciou a arte em todo o mundo ocidental. Passeando por estilos e movimentações artísticas, o Romantismo pregava o nacionalismo, o individualismo e o sentimentalismo. Da pintura à música, da literatura ao teatro, a regra era valorizar a expressão, a autonomia, a individualidade – ou seja, a própria identidade.

O movimento romântico na literatura começou com a poesia, na qual os poetas usavam muitas metáforas, o exagero de sentimentos, enaltecer a mulher amada. Na prosa, surgiram grandes produções, com temas mais ligados ao objeto nacionalista. O Individualismo, marca central do movimento romântico, é definido pela necessidade de se sobrepôr, manifestar suas particularidades, exprimir seus próprios sentimentos. E esse individualismo vai influenciar as outras características do Romantismo. A idealização de um amor perfeito, uma virgem imaculada, de um paraíso, de um herói maravilhoso, a figura do cavaleiro medieval. Tudo isso faz parte do imaginário romântico, que tenta construir, através de sua imaginação, uma nova maneira de pensar o mundo e as pessoas, dentro do seu próprio egocentrismo, o sentimentalismo exacerbado acaba sendo uma das principais bandeiras do Romantismo. Os românticos acreditavam na existência de um ser tão nobre, capaz de deter em si toda honra e bravura, altivez, generosidade e o amor a sua terra, características que explicam o sentimento as suas próprias origens, o nacionalismo. Quando o Romantismo veio para o Brasil, necessitou se adaptar à realidade local. Vários problemas se insinuavam: os poetas, desejosos de representar sua terra, hesitavam em buscar modelos estrangeiros. O medievalismo, as referências às novelas de cavalaria, tão comuns nos textos românticos europeus não faziam sentido numa literatura que buscava autonomia e identidade. Portanto, a figura do índio foi evocada como o elemento mais próximo, legitimamente nativo, de nosso passado ainda recente. Seria o elemento guerreiro ideal, o “bom selvagem” no qual se insinuariam elementos caros à estética dominante: a pureza da alma humana, representada no selvagem, estaria de acordo com os princípios românticos e poderia projetar o Brasil e sua arte lá fora. O posto ocupado pelos cavaleiros medievais foi, assim, transferido para os índios brasileiros, que cumpriram seu papel, protagonizando ficcionalmente uma realidade através de sua vida natural nas terras brasileiras.

4.2 PRIMEIROS ACORDES DO ROMANTISMO NO BRASIL

Quando a corte portuguesa chegou ao Brasil em 1808, fugida da invasão napoleônica em Portugal, trouxe nas suas naus, com a monarquia, um pouco do refinamento europeu: o gosto pela arte, a literatura, a música erudita. A vinda da família real foi essencial para o processo de emancipação política e cultural do Brasil, porque sua vinda trouxe o progresso, o investimento em Universidades, Bibliotecas, Teatros e Escolas. O brasileiro passou a ter mais acesso ao mundo desenvolvido, a novos hábitos, oportunidades e perspectivas.

A transferência do eixo político da Bahia para o Rio de Janeiro centralizou na Corte luso-carioca o turbilhão intelectual que depois se arrastaria pelo país. Sendo elevada à categoria de Reino Unido de Portugal & Algarves, o Brasil assumia uma importante posição no mundo. Durante o Barroco e o Arcadismo, nossa produção ainda encontrava-se presa aos preceitos luso-europeus. Não havia uma produção artística genuinamente brasileira; que só começou a ser produzida, efetivamente, após o Modernismo. A partir do movimento romântico, porém, foi possível engatinhar nesse processo de valorização artística nacional.

Figura 4. A Europa, sustentada por África e América



A Europa, sustentada por África e América, de William Blake (1796, acervo do VAM – Victoria and Albert Museum, Inglaterra).

O Brasil obteve sua independência em 1822, e durante o Segundo Reinado, havia um apelo à criação de uma hegemonia nacional. O Imperador Dom Pedro II era muito culto e seus conhecimentos abrangiam várias artes e culturas. Era de seu interesse mostrar ao mundo o progresso de seu país através da produção de seu povo. Por isso ele não hesitou em investir nos artistas e estudiosos, criando instituições e financiamentos para a formação de uma classe diferenciada no aspecto intelectual.

O marco inicial do Romantismo no Brasil foi a publicação de *Suspiros poéticos e saudades* de Gonçalves de Magalhães, em 1836, na Revista Niterói. Em seu primeiro *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil*, Magalhães observa que o país começava a tomar consciência de si enquanto nação, e isso inspiraria uma posição mais nacionalista dentro da literatura. Essa posição se dava pela necessidade de se afastar da cultura portuguesa, colonizadora, para uma aproximação a uma escrita mais independente, em busca de valores próprios. O poeta, então, “descobrem” o Brasil. A natureza e o primitivismo do povo começam a servir de inspiração para os poetas, escritores e outros artistas. O que havia de mais brasilidade senão a valorização dos nativos brasileiros? O índio serviu de inspiração para Gonçalves de Magalhães criar o seu poema épico *A Confederação dos Tamoios*, símbolo desse desejo de autonomia nacional. Trata-se de uma epopeia que o processo de colonização no Brasil, discutindo o processo de aculturação do nativo pelo português.

A transformação do índio no herói nacional é um diferencial do Romantismo do Brasil. Sua apreensão, contudo, não é tranquila. Se, por um lado, havia o desejo de enaltecer a terra com suas riquezas, a pureza do homem nativo e suas qualidades; por outro lado havia a preocupação de se afirmar como nação desenvolvida e autônoma, capaz de dialogar em termos de igualdade com os países mais adiantados, saindo da condição subalterna imposta pelo processo colonizador. Isto jamais poderia acontecer se o índio primitivo fosse elevado como símbolo único da nação. Assim, o indianismo no Brasil segue uma ótica paradoxal, permeado por contradições que continuarão frequentando a literatura e as artes por muito tempo, e que foram apontadas desde o início por muitos de seus representantes mais ilustres. Veja-se, por exemplo, a ácida e irônica crítica que o jovem ultrarromântico Álvares de Azevedo faz ao movimento em seu drama *Macário*:

A poesia morre - deixá-la que cante seu adeus de moribunda. Não escutes essa turba embrutecida no plágio e na cópia. Não sabem o que dizem esses homens que para apaixonar-se pelo canto esperam que o hosana da glória tenha saudado o cantor. São estéreis em si como a parasita. Músicos - nunca serão Beethoven nem Mozart. Escritores - todas as suas garatujas não valerão um terceto do Dante. Pintores - nunca farão viver na tela uma carnação de Rubens ou erguer-se no fresco um

fantasma de Michelangelo. É a miséria das misérias. Como uma esposa árida, tressuam e esforçam-se debalde para conceber. Todos os dias acordam de um sonho mentiroso em que creram sentir o estremecer do feto nas entranhas reanimadas. Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas da floresta, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite, como se acordassem procurando túmulos, e perguntando como Hamlet no cemitério a cada caveira do deserto o seu passado. Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração; que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos; que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores - que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade! (AZEVEDO, 1852)

Atento ao problema do distanciamento da realidade brasileira de que padeciam seus próprios porta-vozes, José de Alencar busca atribuir a si mesmo a qualificação de escritor viajante, a fim de conferir maior legitimidade à descrição dos espaços naturais, como se percebe neste trecho de *O Guarani*:

Só quem tem viajado nos sertões e visto esses cardos gigantes, cujas largas palmas crivadas de espinhos se entrelaçam estreitamente formando uma alta muralha de alguns pés de grossura, poderá fazer ideia da barreira impenetrável que cercava por todos os lados as pessoas cuja voz Peri ouvia sem distinguir as palavras. (ALENCAR, 1958, p. 82)

Flora Süssekind concorda com Álvares de Azevedo quando este já diagnosticava que a mirada paisagístico-classificatória dos viajantes cientistas do século XIX foi o que permitiu aos narradores indianistas aproximar seus objetos de descrição, mesmo falando com dois séculos de distância. Em *O Brasil não é longe daqui*, ela comenta:

Do mesmo modo que singulariza e petrifica em grupos escultóricos e quadros algumas cenas do passado histórico – o que permite a sua transposição de um romance para outro e a impressão, por parte de D. Diogo, de que ainda estava na casa do Paquequer, graças à cópia feita por um pintor –, também o movimento inverso – o transporte de paisagens recém-traçadas à época em relatos de viagem para uma ação que se passava no século XVII – parece possível a esse narrador-historiador, desde que devidamente etiquetadas como “cenas da natureza” ou “cenas do passado histórico”. (SÜSSEKIND, 1990, p. 211)

Em *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi identificará esta atitude e, de resto, o indianismo de Alencar como “um mito sacrificial”, no qual assistimos à modelagem da figura do índio belo, forte e livre num regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, “viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século e toca o inverossímil no caso de Peri, resultando pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial”:

Creio que é possível detectar a existência de um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar. Comparem-se os desfechos dos seus romances coloniais e indianistas com os destinos de Carolina, a cortesã de *As asas de um anjo*, de Lucíola e de Joana. São todas obras cujas tramas narrativas se resolvem pela imolação voluntária dos protagonistas: o índio, a índia, a prostituta, a mãe negra. *A nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas*. (BOSI, 2002, p. 179)

É interessante quando o autor coteja *O Guarani* com o indianismo de Gonçalves Dias, que precedeu o de Alencar em uma geração. O jovem poeta ainda estava próximo no tempo e no espaço do nativismo latino-americano; enquanto o romancista fora formado no período que vai da maioridade precoce de Pedro II (de quem seu pai fora um hábil articulador) à conciliação partidária dos anos 1850. “O nacionalismo de ambos forjou-se em cadinhos políticos diversos”, diz Bosi, por isso assistimos, nos *Primeiros Cantos* do maranhense:

à consciência do destino atroz que aguardava as tribos tupis quando se pôs em marcha a conquista europeia. O conflito das civilizações é trabalhado pelo poeta na sua dimensão de tragédia, verdadeiros agouros do massacre que dizimaria o selvagem mal descessem os brancos de suas caravelas”. (BOSI, 2002, p. 184).

Enquanto *O Canto do Piaga e Deprecação*, de Gonçalves Dias, lembram os presságios dos vates astecas ao seu povo, anunciando o Apocalipse da invasão espanhola, Bosi mostra como, nos romances de Alencar, os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio são impedidos de brilhar para ele mesmo: “Não sei de outra formação nacional egressa do antigo sistema colonial onde o nativismo tenha perdido (para bem e para mal) tanto da sua identidade e da sua consistência” (BOSI, 2002, p. 181). Assim, nas histórias de Peri e Iracema, “a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem” (p. 178). Enquanto isso, os Aimorés, verdadeiros inimigos do colonizador em *O Guarani*, são descritos como “bárbaros, horrendos, satânicos, carneiros, sinistros, horríveis, sedentos de vingança, ferozes, diabólicos...”. (p. 178).

Para não ser completamente injusto, Bosi confessa ter buscado um momento de contradição em Alencar, que ele descobre apenas em seu último romance indianista, *Ubirajara*, quando o escritor já travava algumas das ásperas polêmicas literárias de seus últimos e sombrios anos de vida, quando era acusado de inventar “um selvagem falso” e de escrever “numa língua americanizada”, desviante do cânon da matriz. O trecho faz uma defesa dos tupis da pecha de “traidores” com que os teriam infamado alguns cronistas. Apesar de significativo, já não é capaz de exercer força retroativa a tudo o que foi elaborado por Alencar anteriormente. Entretanto, ele diz: “Foi depois da colonização que os portugueses,

assaltando-os como a feras e caçando-os a dente de cão, ensinaram-lhes a traição que eles não conheciam”... (apud BOSI, 2002, p. 181).

Dividido em três fases, o Romantismo foi o primeiro passo do processo de independência artística do Brasil, pois ainda seriam necessários mais 86 anos até a semana de 1922, quando a ligação com a metrópole se rompeu de modo brusco e definitivo. Sobre os primeiros passos do Romantismo, o maior nome na prosa literária foi José de Alencar (1829-1877). O autor foi amadurecendo juntamente com seus personagens, e foi criando uma nova face no cenário nacional. Entre o romance *Cinco minutos* (1856) e o grande clássico *Senhora* (1875) ele se dividiu num Romantismo que assumia a pureza, a castidade, o amor servil, inspirados no cenário do trovadorismo medieval português, até os primeiros sopros de um nacionalismo idealizado através do indianismo de suas personagens.

O indianismo foi uma tentativa de trazer para a literatura um herói que se parecesse com o Brasil. Para expor sua sede de identidade, Alencar colocou voz no índio brasileiro. Os romances geralmente eram ambientados no contexto urbano, com personagens comuns ao cenário europeu. Quando ele coloca o índio como protagonista, ele tenta quebrar esse estigma que permeava o literário. A voz agora é do bom selvagem, do colonizado. A voz agora é do Brasil, ou especificamente, da visão romântica que o próprio José de Alencar tinha do país. *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, fecham a tríade indianista de Alencar. A cada romance, ele vai acertando a mão na criação do “bom selvagem”, desmentindo o discurso dos colonos que os tachavam de animais ignorantes e sem alma, destinados à escravidão. Nos romances de Alencar descobrimos um índio fiel, bravo e devoto – válido pela tentativa de enaltecer e “redimir” a selvageria do nativo na ótica do europeu, porém idealizado e construído sobre o desconhecimento da verdadeira realidade da selva.

O índio de Alencar, ainda que heroico, torna-se mais “humano”, no sentido civilizado do termo. A “humanidade” que era recusada aos nativos pelos colonizadores – interessados no uso da força de trabalho que eles representavam – será a eles devolvida na literatura romântica, que aproxima a sua personalidade e idealiza a sua conduta segundo os moldes dos homens ditos “desenvolvidos”. Assim, o principal espelho de Alencar é o do cavaleiro medieval, a cuja bravura e honradez somam-se uma pureza e inocência apenas possíveis no indivíduo aculturado, dito “selvagem”. Estaria instaurada, assim, a principal contradição do Romantismo brasileiro.

A primeira obra do momento indianista de José de Alencar elenca vários elementos do espírito nacionalista do autor: *O Guarani* é a criação de um mito que corresponde a uma

realidade fantasiosa do próprio Alencar. A tentativa de Alencar é construir uma visão coerente de um Brasil “civilizado” a partir de seus habitantes incivilizados. O índio Peri é, assim, um protótipo de herói nacional, o defensor das terras brasileiras. Além de um representante da imagem europeia do “bom selvagem”, é esperto, intuitivo, corajoso e devoto. Uma contradição à visão que se tinha dos aborígenes, visto que, desde o “Descobrimento”, eram tratados como que desprovidos de qualquer capacidade racional. Por outro lado, uma contradição à natureza mesma destes aborígenes, cujo “heroísmo” não tinha as mesmas motivações do europeu, e cuja “devoção” havia sido imposta pela ação dos jesuítas portugueses; imbuídos, por sua vez, de um sentimento genuinamente missionário, pois entendiam a Evangelização como um processo de salvação dos gentios ou povos bárbaros, tarefa “dificultosíssima”, como diz o padre Antônio Vieira no *Sermão do Espírito Santo*:

De sorte — se bem advertis — que distingue Deus no ofício de pregar três gêneros de empresas: uma fácil, outra dificultosa, *outra dificultosíssima*. A fácil é pregar à gente da própria nação e da própria língua: *Vade ad filios Israel*; a dificultosa é pregar a uma gente de diferente língua e diferente nação. [...] E por quê? Por dois princípios: *o primeiro, pela qualidade das gentes; o segundo, pela dificuldade das línguas*. Primeiramente, *pela qualidade das gentes, porque a gente destas terras é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo*. ... Já pela muita variedade das línguas, *houve quem chamou ao Rio das Amazonas rio Babel; mas vem-lhe tão curto o nome de Babel, como o de rio. Vem-lhe curto o nome de rio, porque verdadeiramente é um mar doce, maior que o Mar Mediterrâneo no comprimento e na boca*. [...] *E vem-lhe curto também o nome de Babel, porque na Torre de Babel, como diz S. Jerônimo, houve somente setenta e duas línguas, e as que se falam no Rio das Amazonas são tantas e tão diversas, que se lhes não sabe o nome nem o número. As conhecidas até o ano de 639, no descobrimento do Rio de Quito, eram cento e cinquenta*. (VIEIRA, 1657)

Antônio Vieira tinha plena consciência de que a aculturação dos indígenas era um mecanismo bárbaro agenciado pela civilização — uma espécie de “canibalização” às avessas, professada pelo homem “culto”, na qual os selvagens eram “mortos e devorados” pela ideologia colonizadora, a fim de renascerem “humanizados” e capazes de sobreviver num mundo afeito a regras diferentes das suas até então. Tratava-se, assim, de um processo de extermínio e resgate, simultaneamente, pois se os índios não fossem aculturados não poderiam entender, participar nem intervir no mundo dominador, restando-lhes apenas a sujeição, a escravidão e a morte:

E ninguém se escuse — como escusam alguns — com a rudeza da gente, e com dizer que são pedras, que são troncos, que são brutos animais, porque, ainda que verdadeiramente alguns o sejam ou o pareçam, a indústria e a graça tudo vence, *e de brutos, e de troncos, e de pedras os fará homens*. [...] De maneira que, assim como a natureza faz de feras, homens, matando e comendo, assim também a graça faz de

feras homens, doutrinando e ensinando. Ensinastes o gentio bárbaro e rude, e que cuidais que faz aquela doutrina? Mata nele a fereza, e introduz a humanidade; mata a ignorância, e introduz o conhecimento; mata a bruteza, e introduz a razão; mata a infidelidade, e introduz a fé; e deste modo, por uma conversão admirável, o que era fera fica homem, o que era gentio fica cristão, o que era despojo do pecado fica membro de Cristo e de S. Pedro; [...] (VIEIRA, 1657).

O que fizeram os jesuítas na prática, também o fizeram os escritores românticos na literatura, em particular José de Alencar, como já comentamos na citação de Alfredo Bosi: “mataram e devoraram”. Pois, assim como os padres, os intelectuais nacionais entendiam que a cultura brasileira não sobreviveria se não fosse alçada a um patamar de interlocução com a metrópole e com o mundo desenvolvido. Por isso, o índio Peri precisava revelar um caráter semelhante ao do português Dom Antônio de Mariz – o que possibilitaria o estabelecimento de afinidades entre eles, importantes para a preservação da própria vida de Peri. Esperar que o europeu tivesse discernimento e capacidade de absorver a especificidade das culturas aborígenes seria querer demais para o grau de adiantamento da espécie humana dos séculos XVI ao XIX. Caberia ao mais fraco resistir, humilhar-se e aprender, numa primeira etapa, a fim de garantir a sua sobrevivência. Numa etapa futura, talvez houvesse a oportunidade de repensar essas relações, quando o próprio europeu pusesse em questão as suas escolhas, a partir das consequências que elas determinariam – como de fato veio a acontecer no século XX.

O Romantismo brasileiro, portanto, desejava mostrar ao resto do mundo as similaridades, e não as diferenças que o nativo tinha com a humanidade dita “civilizada”. Hoje sabemos que um povo guiado pelo Imperialismo conquistado à guisa de violência e apropriação nada tem de evoluído, no sentido ético; porém à época dos Descobrimentos isto não representava um conceito válido. Os europeus revelavam-se superiores porque acumulavam séculos de experiência na arte de sobreviver em condições inóspitas sobre a Terra. Havia desenvolvido um sistema de escrita que garantia o repasse do conhecimento acumulado para as novas gerações, e, sobretudo, estavam infinitamente à frente no que se refere aos avanços tecnológicos. Isto os possibilitava viver num grau de independência dos ditames da Natureza inimagináveis para os nativos selvagens, e também de dominar outras nações pelo poderio bélico, com armas de eficiência jamais sonhada pelos humanos primitivos das Américas.

A crítica afirma que Alencar “vestiu” um cruzado português com a fantasia da “nudez” do índio Peri. Entretanto, Alencar fez bem mais que isso. Colocou em Peri tantas qualidades que culminaram na sua “santificação”, transformando-o na única alma capaz de salvar, “por amor” – um amor cortês, casto e trovadoresco, completamente absurdo num índio – a herdeira

do colonizador: Cecília. O índio, além de ter a coragem e a nobreza dos cavaleiros medievais, ganhando dos mesmos em agilidade e destreza, ainda trazia em si a pureza e a inocência das matas, entendida pelo viés da religião, que transformava “pureza e inocência” em rígidos conceitos comportamentais cristãos, ditados pela filosofia da Igreja Católica. Assim, Peri seria capaz de arriscar a própria vida, de superar os limites humanos, de enfrentar os inimigos e a natureza adversária num ritual de vassalagem e coita medieval a Cecília, que, qual a Virgem, ocuparia o lugar da dama superior e para sempre inacessível.

Todos esses elementos que realçam a bravura de Peri mostram como o romancista queria mudar, à maneira de sua época, as bases negativistas do pensamento estrangeiro sobre o povo brasileiro. Seus esforços foram no sentido de inserir no espaço romanesco uma dicção “brasileira”, imersa numa cor local que a diferenciasse do cenário europeu, porém não excessivamente, para não assustá-lo. A intenção era exatamente outra: aproximar, exaltando ufanisticamente as grandezas naturais, sedutoras, com suas promessas de riquezas inexploradas e oportunidades desconhecidas; e aproximar, divulgando a imagem de um nativo humanizado: pacífico, respeitoso, colaborativo e submisso, capaz do heroísmo máximo que é dar a vida pelo seu Senhor, em detrimento de sua própria vida.

4.3 O ROMANCE *O GUARANI* DE JOSÉ DE ALENCAR

Os longos cabelos louros, enrolados negligentemente em ricas tranças, descobriam a fronte alva, e caíam em volta do pescoço presos por uma rendinha finíssima de fios de palha cor de ouro, feita com uma arte e perfeição admirável. A mãozinha afilada brincava com um ramo de acácia que se curvava carregado de flores, e ao qual de vez em quando segurava-se para imprimir à rede uma doce oscilação. Esta moça era Cecília.

José de Alencar, *O Guarani*

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

José de Alencar, *Iracema*

As descrições das personagens femininas nestas duas obras de José de Alencar traduzem a avassaladora força propagandística da sedução do selvagem, posta no romance brasileiro de aspirações “libertárias”: tanto a moça europeia como a moça nativa emergem, igualmente dominadas, de uma natureza pujante e auspiciosa, porém doce, perfumada e gentil. Mulher e Natureza não oferecem, portanto, riscos aos conquistadores: são elementos perfeitamente domesticados, plácidos e serenos, à espera de seus Senhores. Apenas as diferenciam os cabelos: louros, trançados com adereços filigranados do artesanato local, em palha, que servem para ressaltar ainda mais a beleza da europeia; negros, longos e sedosos como convêm ao exemplar local, misterioso e ainda mais atraente pelo seu exotismo.

O detalhe do pé da índia, “grácil e nu”, acariciando a relva (quando nada se revela da inteira nudez do resto de seu corpo), não é casual. Ele atinge com mais propriedade a libido masculina estrangeira – afeita aos frenesins das pequenas revelações de pele humana, excessivamente coberta por camadas de tecido – do que o teria feito, por exemplo, a descrição explícita de Pero Vaz de Caminha das “vergonhas” das nativas – cujo naturalismo, apesar de modulado por muitos adjetivos e diminutivos, teria chocado desnecessariamente o puritanismo de seus leitores: “(...) Ali andavam entre eles três ou quatro moças bem novinhas e gentis, com cabelos mui pretos e compridos pelas costas e *suas vergonhas tão altas e tão saradinhas e tão limpas das cabeleiras* que de as nós muito bem olharmos não tínhamos nenhuma vergonha.” (CAMINHA, 1963).

Como assinala John Berger, o liberalismo econômico e os princípios mercantilistas do século XIX inauguram o Romantismo como um movimento avesso à aristocracia aurática da grande Arte, que é substituída pela noção burguesa e profana do objeto artístico como mercadoria:

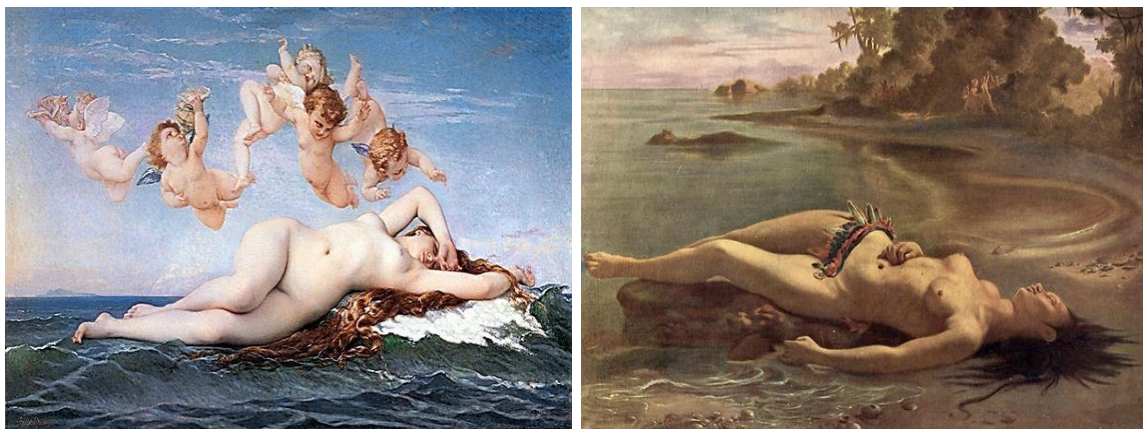
Em qualquer período histórico, a arte tende a servir aos interesses ideológicos da classe dominante. Se apenas afirmássemos que a arte europeia, entre 1500 e 1900 serviu aos interesses de sucessivas classes dominantes, que dependeram todas do novo poder do capital, nada diríamos de realmente novo. É um pouco mais definido o que propomos: que um modo de ver o mundo, determinado pelas novas atitudes perante a propriedade e as relações de troca, encontrou a sua expressão visual na pintura a óleo, que fez às aparências o que o capital fez às relações sociais. Reduziu tudo à igual condição de objetos. Tudo se tornou comerciável porque tudo se tornou mercadoria. Toda espécie de realidade foi mecanicamente avaliada pela sua materialidade. (BERGER, 1972, p. 90)

O que se observa na literatura também ocorrerá nas demais artes do período:

Numa das categorias da pintura a óleo europeia, a mulher foi o tema principal e constantemente utilizado. Essa categoria é o nu. ... Nos nus da pintura a óleo europeia em geral, *o principal protagonista nunca é pintado: é o espectador em frente do quadro, e pressupõe-se ser um homem. Tudo se dirige a ele. Tudo deve apresentar-se como resultado da sua presença ali. Foi para ele que as figuras assumiram a sua situação de nus.* Ele, porém, é por definição um estranho. Um estranho ainda vestido. Quase toda a imagética sexual europeia pósrenascentista é frontal – literal ou metaforicamente – por o protagonista ser o espectador-proprietário olhando para ela. (BERGER, 1972, p. 58)

O nu feminino estabelece esta contradição no âmago do próprio movimento Romântico “libertário”: “A contradição pode ser expressa por palavras simples. De um lado, o individualismo do artista, do pensador, do patrono, do proprietário; de outro, a pessoa que é o objeto das suas atividades – a mulher – tratada como uma coisa ou uma abstração.” (BERGER, 1972, p. 66). O mesmo poderia ser dito para outras classes, como o colonizado, o

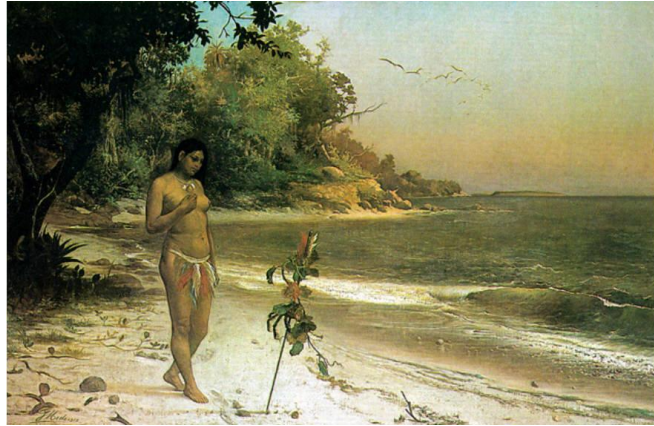
Figura 5. (À esquerda) O nascimento de Vênus, (à direita) Moema



O nascimento de Vênus, de Alexandre Cabanel (1863, acervo do Museu d’Orsay, Paris) e *Moema*, de Victor Meireles (1866, acervo do MASP, São Paulo).

escravo, o índio.

Figura 6. Vênus (à esquerda) e Iracema (à direita).



Vênus, de Botticelli. *Iracema*, de José Maria de Medeiros. (1884, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro)

Nos quadros mostrados, vemos como as representações europeias do nu feminino frontal, disfarçadas sempre segundo temas mitológicos, foram apreendidas e reproduzidas nos retratos literários que a pintura a óleo romântica brasileira produziu de personagens criados por seus ídolos literários:

Como era ofensivo à moral da época retratar os corpos desnudos de mulheres “distintas”, coube à pintura de “rameiras” e “meretrizes” – uma classe mais claramente coisificada, destinada à troca do sexo por dinheiro –, ou das delicadas personagens de mitos pagãos, alheias, portanto, aos ditames da “decência”; a função de satisfazer os desejos do mercado da arte, inteiramente composto por negociantes do sexo masculino. O retrato das índias pelos pintores brasileiros obedecia a um critério semelhante: se por um lado atendia às justificativas ideológicas de um naturalismo nativista e ufanista, com cenários exuberantes e a propaganda da faustosa fauna e flora nacionais; por outro lado, explorava o caráter comercial do nu feminino “abalizado”, já que o aborígine, como os mitos gregos, também detinham “a pureza e a inocência” dos pagãos. Os corpos das índias poderiam, assim, ser expostos sem maiores conflitos morais, e ofertados ao mercado de um modo até mais liberal do que seria possível e aceito na escrita.

Observe-se como os pintores brasileiros se inspiraram nas formas, posições e trejeitos dos clássicos nus femininos europeus, “canibalizando-os”: os corpos das mulheres índias, cópias desnaturalizadas dos modelos estrangeiros, às quais se acrescenta apenas uma cor amarelada e uma cabeça naturalista, aparecem ofertados numa entrega absoluta, lânguida – no caso de *Moema*, de Victor Meireles, atingindo a indiferença da morte –; ou simulam algum pudor nos gestos de ocultar o seio ou a genitália, como na *Iracema* de José Maria de Medeiros.

Em “Um castelo no trópico?”, Alfredo Bosi comenta como este “canibalismo” referencial também ocorre na literatura:

O processo europeu de dominação vai assimilar os dados da natureza: desenhará na selva formas góticas e clássicas fazendo o rio correr no meio de *arcarias* de verdura e de *capiteis* formados por leques de palmeiras. Nesse ambiente e no cenário para ele pintado, movem-se pessoas que arrancam do feudo ou da selva os traços definidores. Na interação dos caracteres, o princípio que tudo rege é o que faz a natureza subordinar-se à comunidade fidalga, de tal sorte que a nobreza original da primeira saia confirmada pelo valor inerente à última. (BOSI, in GUINSBURG, 1978, p. 240)

O romance *O Guarani* foi pensado não apenas para defender o indianismo, mas também para contar a história do processo de colonização do Brasil, e como era a vida desses primeiros colonizadores. Alencar cria um narrador em terceira pessoa que além de contar a história, ainda se coloca no meio das intenções das personagens. Dessa forma, ele induz o leitor a acreditar no que está sendo dito. O romance foi inicialmente escrito em folhetim, e publicado capítulo a capítulo, de maneira que eles ficam muito bem demarcados dentro do livro.

A trama se passa no ano de 1604, durante o processo de colonização e desbravamento das terras brasileiras. O livro é dividido em quatro partes: “Os Aventureiros”, “Peri”, “Os Aimorés” e “A Catástrofe”. A primeira parte não introduz o personagem principal, mas antes, faz uma citação minuciosa sobre o lugar onde se sucederá a trama. Alencar passa o primeiro capítulo descrevendo o Paquequer, residência de D Antônio de Mariz. No segundo capítulo, ele descreve os personagens da família do Fidalgo, com a intenção de esclarecer o leitor sobre o espaço e as personagens. O romancista tem o cuidado de, ao nomear as personagens, atribuir-lhes imediatamente uma característica marcante, que será mais tarde a representação das caricaturas sociais do próprio Brasil. D. Antônio de Mariz, fidalgo português, homem rico, nobre e de estirpe, que fixara residência no Brasil, e constituíra família.

D. Antônio tinha cumprido o seu juramento de vassalo leal; e, com a consciência tranquila por ter feito o seu dever, com a satisfação que dá ao homem o mando absoluto, ainda mesmo em um deserto, rodeado de seus companheiros que ele considerava amigos, vivia feliz no seio de sua pequena família. Esta se compunha de quatro pessoas: Sua mulher, D. Lauriana, dama paulista, imbuída de todos os prejuízos de fidalguia e de toda a religiosidade daquele tempo. Era um bom coração, um pouco egoísta, mas não tanto que não fosse capaz de um ato de dedicação. Seu filho, D. Diogo de Mariz, que devia mais tarde prosseguir na carreira de seu pai, e lhe sucedeu em todas as honras; ainda moço gastava o tempo em correrias e caçadas. Sua filha, D. Cecília, tinha dezoito anos e era a deusa desse pequeno mundo, que ela iluminava com o seu sorriso e alegrava com o seu gênio travesso e a sua mimosa faceirice. D. Isabel, sua sobrinha, que os companheiros de D. Antônio, embora nada dissessem, suspeitavam ser o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia que havia cativado em uma das suas explorações.

Na primeira parte, os aventureiros contam a tragédia acontecida com D. Diogo, que matou acidentalmente uma bela índia da tribo dos Aimorés. Em virtude disso, havia o perigo iminente de uma possível vingança por parte dos nativos. D. Antônio de Mariz possuía vários empregados aos seus serviços, homens que eram pagos por sua espada e em alguns casos lealdade, entre eles: o aventureiro Sr. Álvaro de Sá, de confiança de D. Antônio; Sr. Loredano, antagonista da história, e seus comparsas Bento Simões, Rui Soeiro e Martim Vaz. O Sr. Álvaro possuía muita estima de seu senhor e uma paixão velada por Cecília. Os primeiros diálogos entre os aventureiros mostram o interesse do Sr. Loredano pelos sentimentos do Sr. Álvaro, interesse esse não por camaradagem, mas por sentimentos obscuros que seriam revelados no capítulo seguinte. Para proteger o filho D. Diogo, D. Antônio propôs sua mudança para o Rio de Janeiro, onde estaria a salvo e protegido da fúria dos Aimorés.

Há uma dicotomia entre os dois, o Sr. Alvaro é o mocinho e o Sr. Loredano, o grande bandido, explicado pelo desejo de Alencar de separar minuciosamente o bem do mal, um pensamento romântico de que havia pessoas muito puras e outras totalmente estragadas. Essa dicotomia durou bastante tempo durante o Romantismo, e só a partir da escola realista foi que se admitiram personagens mais complexos, psíquica e moralmente falando. No romance *O Guarani*, porém, o maniqueísmo era natural. Tanto, que Alencar deixou bem clara essa dicotomia, pondo D. Antônio de Mariz e sua família ao lado dos “bons”, juntamente com Peri e todos os índios de sua tribo. Os Goitacazes

eram descritos como valentes, fortes, mas dóceis e amigos dos brancos. Do lado dos “malvados” ficavam os Aimorés, tribo vingativa de face antropófaga e quase inumana; além de Loredano e seus comparsas.

No segundo capítulo, denominado “Peri”, conhecemos a trama um ano antes, que explica como o protagonista começou a fazer parte do círculo social do Paquequer. Ele salvou a vida de Cecília durante uma tarde em que toda família aproveitava o ar fresco e a relva, a menina cochilava calmamente deitada sobre a grama.

Algun tempo se passou sem que o menor incidente perturbasse o suave painel que formava esse grupo de família. De repente, entre o dossel de verdura que cobria esta cena, ouviu-se um grito vibrante e uma palavra de língua estranha: — Iara! É um vocábulo guarani: significa a senhora. D. Antônio levantou-se; volvendo olhos rápidos, viu sobre a eminência que ficava sobranceira ao lagar em que estava Cecília, um quadro original. De pé, fortemente apoiado sobre a base estreita que formava a rocha, um selvagem coberto com um ligeiro saio de algodão metia o ombro a uma lasca de pedra que se desencravarara do seu alvéolo e ia rolar pela encosta. O índio fazia um esforço supremo para sustentar o peso da laje prestes a esmagá-lo; e com o braço estendido de encontro a um galho de árvore mantinha por uma tensão violenta dos músculos o equilíbrio do corpo. (ALENCAR, 1996 p.72)

Esse incidente explica toda a gratidão e o afeto que Cecília dedicava ao seu Peri, que renunciou sua própria tribo, a tribo dos Goitacás para seguir sua Senhora Cecília, a afeição que o índio possuía por ela era divina, ele possuía um amor sobrenatural ao ponto de colocar as necessidades de Cecília a frente de suas próprias necessidades. Um amor incondicional, que se submetia ao mais simples desejo. Em nenhum momento durante o romance é possível se observar uma carnalidade nessa relação entre os protagonistas, o amor é descrito de uma forma pura e não revelado até o final do romance. Os sentimentos de Cecília não ficam expostos, ela é a virgem inalcançável, quase santificada pelo próprio Peri. As ações dos dois indicam um carinho incondicional, capaz de arriscar a própria vida.

A trama secundária, mas não menos importante deste capítulo é a revelação do Frade Ângelo di Luca, que durante uma extrema união, descobriu um mapa de uma grande fortuna em terras distantes, para fugir do compromisso com a ordem dos carmelitas e sumir do mapa, simulou a própria morte, cometendo um assassinato de um índio, vestindo-o com suas roupas de frade e pondo fogo em tudo. Desta forma, ele matou o frade e tornou-se o Sr. Loredano, o antagonista e vilão da história.

No dia seguinte, por volta de duas horas da tarde, saiu deste lagar um só homem; não era ele o frade nem o selvagem. Era um aventureiro destemido e

audaz, em cuja fisionomia se reconheciam ainda os traços do carmelita Fr. Ângelo di Luca. Este aventureiro chamou-se Loredano. Deixava naquele lugar e sepultado no seio da terra um terrível segredo; isto é, um rolo de pergaminho, um burel de frade e um cadáver. Cinco meses passados, o vigário da ordem participava ao geral em Roma que o irmão Fr. Ângelo di Luca morreria como santo e mártir no zelo de sua fé apostólica. (ALENCAR, 1996 p.71)

Sr. Loredano tornou-se aventureiro para aproximar-se do D. Antônio Mariz, garantir sua hospitalidade e confiança, neste meio tempo, o aventureiro apaixonou-se por Cecília, e intentava roubar a bela jovem para si. Toda essa trama foi desenvolvida no período de um ano, por isso permaneceu nas terras de D. Antônio. O sentimento de Loredano pela jovem estava longe da pureza do sentimento do Sr Álvaro e da devoção dos sentimentos de Peri, era um amor carnal, ele tinha desejo de possuí-la de tê-la como mulher. E para isso seria capaz de qualquer loucura, as ações seguintes na trama são movidas a partir desse desejo latente, principalmente após o índio Peri tomar ciência das reais intenções de Loredano. Ai começa uma caça aos planos do antagonista, ao mesmo tempo em que o Peri luta com outros fatores externos, como o ataque iminente dos Aimorés e quando Cecília o liberta.

A trama se desenrola muito detalhadamente, José de Alencar tem o cuidado de não deixar escapar nada ao leitor, dando informações que os permitem recriar mentalmente as cenas. O Peri está todo o tempo arriscando-se correndo perigos que são humanamente impossíveis, e consegue vencer todos os obstáculos pela sua própria bravura. Peri chega ao momento de tentar sacrificar a própria vida para que os inimigos não subsistam.

Quando o cacique vendo-o cobrir o rosto perguntou-lhe se tinha medo, Peri acabava de envenenar o seu corpo, que devia daí a algumas horas ser um germe de morte para todos esses guerreiros bravos e fortes. O que porém dava a esse plano um cunho de grandeza e de admiração, não era somente o heroísmo do sacrifício; era a beleza horrível da concepção, era o pensamento superior que ligara tantos acontecimentos, que os submetera à sua vontade, fazendo-os suceder-se naturalmente e caminhar para um desfecho necessário e infalível. (ALENCAR, 1996, p.211)

Esse momento de clímax durante a narrativa, demonstra o tanto de Romantismo presente na obra. Peri é a representação de total abdicação da vida, do amor mais sublime existente. Seu instinto de defender Cecília é maior que tudo. Também mostra todo o raciocínio frio e impiedoso do índio. Um índio com um pensamento completamente articulado, ligado em todos os acontecimentos que ele queria destruir. Muito diferente da ingenuidade histórica dos índios de nossa terra. Peri não é um índio comum, Peri é um herói e todas as suas ações são voltadas para reafirmar esta tese. Um

índio que deixa sua família, sua tribo e sua fé apenas por amor. Quando o Sr, Alvaro Salva Peri, umas das cenas mais impressionantes ocorre. A luta é descrita num ritmo acelerado E acaba com a morte de Álvaro. Essa morte é sentida mais ainda por Isabel, que vê os eu amor sendo destruído, num momento onde não havia mais esperanças. É necessário dizer que o amor entre Isabel e Álvaro é mais velado e também o mais próximo de um amor realizado. Isabel com sua beleza nativa, a verdadeira mistura entre índios e brancos representa a raça brasileira que começava a surgir, seu encantamento pelo cavaleiro português é repleto de simbologia. Isabel não gosta de Peri e sua antipatia é porque ele a faz lembrar de si própria. De seu povo, daquilo que ele tenta negar. Olhar para Peri é encontrar-se num espelho e entender o porquê de se sentir tão rejeitada pela

Dona Lauriana. A paz entre Peri e Isabel só chega nos momentos finais, quando ela pede que ele traga para perto dela o corpo de Álvaro, onde os ressentimentos são deixados de lado e notasse uma tolerância mútua entre os dois. O amor de Isabel, começa secreto e casto. Um sofrimento típico do Romantismo. Um amor que não quer nada em troca nem tampouco quer ser descoberto. A partir do momento que esse amor é revelado, com o coração exposto e os sentimentos a mostra, Isabel vê o seu amor aos poucos se transformar na possibilidade de camaradagem entre ele e Álvaro. O amor de Álvaro por Cecília é diferente do amor que ele sente por Isabel. A Castidade e o romance. A cena final entre o casal desafortunado é muito bela, Isabel se suicida por Amor o casal apaixonado morre um nos braços do outro, cena ultrarromântica que destaca os traços da geração dentro da trama.

Cecília dormia envolta nas alvas roupas do seu leito; sua cabecinha loura aparecia entre as rendas finíssimas sobre as quais se desenrolavam os lindos anéis dourados de seus cabelos. O doce amortecimento de um sono calmo e sereno vendava seu rosto gracioso, como a sombra esvaecida que desmaia o semblante das virgens de Murilo; seu sorriso era apenas enlevo. (ALENCAR, 1996 p.147)

Peri aparece como anjo protetor de Cecília, capaz de realizar as façanhas mais inacreditáveis enquanto ela continua a dormir. Tem uma luta silenciosa com Loredano mesmo dentro do quarto de sua Ceci, onde apesar de tudo, ela não acorda para se dar conta dos perigos que ela correu. Peri também é incapaz de tocar no corpo de sua Cecília por respeito exacerbado e devoção. Ele tem as atitudes mais incríveis e continua articulando o tempo todo para frustrar os planos de Loredano e tentar proteger a todos dos Aimorés.

O braço de Loredano estendeu-se sobre o leito; porém a mão que se adiantava e ia tocar o corpo de Cecília estacou no meio do movimento, e subitamente impelida foi bater de encontro à parede. Uma seta, que não se podia saber de onde vinha, atravessara o espaço com a rapidez de um raio, e antes que se ouvisse o sibilo forte e agudo pregara a mão do italiano ao muro do aposento. O aventureiro vacilou e abateu-se por detrás da cama; era tempo, porque uma segunda seta, despedida com a mesma força e a mesma rapidez, cravava-se no lugar onde há pouco se projetava a sombra de sua cabeça. (ALENCAR, 1996 p.155)

É uma inteligência e tática de guerra fora da média de qualquer cavaleiro medieval. Peri é um personagem feito acima de qualquer personagem. Um exemplo de super herói indígena, cuja força vem apenas da devoção que sente e de seu desejo de ver Cecília protegida. Um amor devoto que transcende a vida. Apesar de todos os esforços de Peri, seria impossível vencer os guerreiros Aimorés, depois que seu plano de envenená-los com o próprio corpo falhou, ele sabia que não teria outra chance de vencê-los. Furiosos, os índios investiam com toda fúria na casa do D. Antônio de Mariz, e nesse momento a única saída que restava era a fé. Em meio a traidores, perda de entes queridos, Cecília e sua mãe apenas rezavam e esperavam pelo pior, mas D. Antônio de Mariz tinha em mente uma saída. Mas para isso precisava confiar sua filha a alguém que ele sabia que amava acima de qualquer convicção.

Ao entrarmos na atmosfera cristã, um dos momentos mais interessantes da obra é a conversão de Peri ao Cristianismo. Através desse fato o autor queria mostrar que o brasileiro é dotado de fé, de bondade e de bravura, que é capaz de adotar a cultura cristã sem ser subjugado. O Peri aceita a fé de sua Cecília. O que ela acreditar ele acreditará, em nome da devoção que sente por ela. E só após essa conversão, é que Dom Antônio revela o seu plano.

— Se tu fosses cristão, Peri!... O índio voltou-se extremamente admirado daquelas palavras. — Por quê?... perguntou ele. — Por quê?... disse lentamente o fidalgo. Porque se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação de minha Cecília, e estou convencido de que a levarias ao Rio de Janeiro, à minha irmã. O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade; seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que lhe vinham do íntimo da alma. — Peri quer ser cristão! exclamou ele. D. Antônio lançou-lhe um olhar úmido de reconhecimento. — A nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri! O índio caiu aos pés do velho cavalheiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça. — Sê cristão! Dou-te o meu nome. Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo lhe apresentou, e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto a afrontar todos os perigos para salvar sua senhora. (ALENCAR, 1996 p. 232)

Peri foge, levando Cecília e todos os outros ficam para perecer, juntamente com sua bravura, orgulho e heroísmo no Paquequer. A casa sofre o ataque e Peri observa tudo de longe. O caminho com Cecília é muito longo até o Rio de Janeiro e durante esse tempo a relação entre os amigos se aquece. Os sentimentos são aflorados, o amor casto e puro ganha uma atmosfera de expectativas. Cecília sabe o que sente e tem medo de si mesma trata a Peri como se fosse sua irmã. Mais uma prova do amor casto entre eles. O mal fadado casal precisa sobreviver a floresta e conseguem com a astúcia de Peri. Cecília cogita viver com Peri na floresta pra sempre, tudo para não se separar dele no Rio de Janeiro. Onde ele teria grande dificuldade em se adaptar.

— Não chora, senhora, disse o índio aflito; Peri te falou o que sentia; manda, e Peri fará a tua vontade. Cecília olhou-o com uma expressão de melancolia que partia a alma.— Queres que Peri fique contigo? Ele ficará; todos serão seus inimigos; todos o tratarão mal; desejara defender-te e não poderá; quererá servir-te e não o deixarão; mas Peri ficará. — Não, respondeu Cecília; não exijo de ti esse último sacrifício. Deves viver onde nasceste, Peri. (...) Peri admirava-se da mudança brusca que se tinha operado em sua senhora, e no fundo do seu coração sentia um aperto, pensando que ela se consolara bem depressa com a lembrança da separação. Mas ele não era egoísta, e preferia a alegria de sua senhora a seu prazer; porque vivia antes da vida dela do que da sua própria. (ALENCAR, 1996 p. 245)

O amor de Cecília por Peri mostra-se mais forte que o amor que ela tinha pelo seu irmão Dom Diogo, único sobrevivente da tragédia familiar e que morava no rio de Janeiro. Ela preferiu ficar no deserto, qualquer lugar mas que fosse ao lado de seu Peri, a prova de amor que faltava para que ficasse evidente o sentimento dela por ele.

Peri tinha abandonado tudo por ela; seu passado, seu presente, seu futuro, sua ambição, sua vida, sua religião mesmo; tudo era ela, e unicamente ela; não havia pois que hesitar. (...)— Sim! respondeu a menina tomando-lhe as mãos: Cecília fica contigo e não te deixará. Tu és rei destas florestas, destes campos, destas montanhas; tua irmã te acompanhará. — Sempre?... — Sempre... Viveremos juntos como ontem, como hoje, como amanhã. Tu cuidas?... Eu também sou filha desta terra; também me criei no seio desta natureza. Amo este belo país!... (ALENCAR, 1996 p. 248)

Entretanto o livro se encerra de maneira surpreendente, Peri e Cecília não conseguem chegar ao Rio de Janeiro. Uma grande enchente sobrepõe toda a região do vale do Paraíba onde Cecília e Peri estavam ficando os dois presos numa copa de Árvore. Mesmo nos momentos finais, notamos os traços de devoção e cristandade nas ações dos dois amigos.

A cúpula da palmeira, em que se achavam Peri e Cecília, parecia uma ilha de verdura banhando-se nas águas da corrente; as palmas que se abriam formavam no centro um berço mimoso, onde os dois amigos, estreitando-se, pediam ao céu para ambos uma só morte, pois uma só era a sua vida. Cecília esperava o seu último momento com a sublime resignação evangélica, que só dá a religião do Cristo; morria feliz; Peri tinha confundido as suas almas na derradeira prece que expirara dos seus lábios. (ALENCAR, 1996 p. 248)

O final da trajetória é uma alusão a uma lenda indígena que já existia e que foi reproduzida no romance de Alencar. É onde tudo se finaliza, apenas na presença dos céus, sem testemunhas Cecília e Peri tem o grande momento, que é a resolução de sua fé e do amor que sentem.

Ela embebeu os olhos nos olhos de seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte. O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face. Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o vôo. A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte. (ALENCAR, 1996 p. 253)

O beijo de amor finalmente acontece e o leitor fica a imaginar o que se sucede depois dos fatos. Apesar de apresentar um índio com aspectos europeus, na sua formação de caráter, o Guarani representa um grande passo para a fomentação da hegemonia nacional. O primeiro grande herói brasileiro e que poucos anos mais tarde seria reconhecido através de outra representação artística: A ópera.

4.4 A NOITE DE SÃO JOÃO: OS PRIMEIROS PASSOS DA ÓPERA BRASILEIRA.

Não era de interesse da corte portuguesa, que o Brasil desenvolvesse sua própria identidade cultural, diante disso, antes da vinda da família real em 1808 as atividades artísticas do Brasil eram muito precárias. Caio Prado Jr (1987) comenta que efetivamente a cena cultural do Brasil só passou a se desenvolver após a corte portuguesa se estabelecer. As manifestações musicais que aqui existiam eram muito isoladas e pouco diziam de uma identidade própria. A abertura dos portos implicou na vinda de músicos e chegada de instrumentos musicais variados, naquela época ainda era predominante a música de capela, mas para entretenimento outros estilos musicais passaram a ser apreciados. A criação da Capela Real em 1811 e do Real Teatro em 1813

assinala a necessidade de espaços para as representações musicais, que estivessem à altura das cortes europeias. O que se via no Rio de Janeiro era uma cópia de Lisboa, não havia interesse de se incentivar uma cultura nacional.

No plano cultural, a imposição dos modelos europeus como manifestações musicais oficiais certamente concorreu para que as manifestações brasileiras permanecessem numa situação de desvalorização social. No geral, as atividades lúdico musicais que lenta e precariamente vinham-se plasmando a partir das matrizes indígenas e Africanas sobreviviam nas camadas populares excluídas do círculo oficial da corte . Não foi a toa que durante o período da estada da família real e de seus súditos no Brasil, mais se desenvolveu aquilo que os historiadores costumam denominar de sentimento antilusitano. (FONSECA, 1996 p.40)

Conforme Bruno Kiefer (1977) a música genuinamente brasileira só teve seu espaço a partir do segundo reinado, com o ambiente cultural que se iniciou no período do romantismo brasileiro o país entrou numa nova fase de suas atividades musicais. O Imperador Pedro II era adepto das grandes óperas e manifestações culturais de toda sorte, homem muito versado e de conhecimento enciclopédico, foi o grande incentivador e investidor da música no Brasil.

Desde a criação do *Real Teatro São João* em 1813 que se notava um forte interesse da imersão do Brasil no cenário da ópera, mas essa imersão era feita através da ópera Italiana, que invadiu os espetáculos brasileiro, como entretenimento para corte. Nada mais justo, que o investimento específico nessa manifestação de arte, para a emancipação artística no Brasil, assim, as primeiras óperas brasileiras começaram a ser desenhadas. Com enredos escritos no bom português brasileiro, alguns escritores e compositores resolveram se aventurar nessa construção da cena musical brasileira.

O operismo foi o ingrediente mais característico da vida musical romântica. Nesse panorama, destacou-se o movimento de criação da ópera nacional, no período de 1857 a 1863, visando a valorização de aspectos nacionais na apresentação de cantos líricos. Foi uma tentativa de submeter a ópera estrangeira às diretrizes do nacionalismo ideológico vigente na área das artes e das letras. Assim, dentro dos propósitos de afirmação dos traços nacionais na cultura, procurava-se utilizar a língua nacional nos textos de música cantada e incentivar a criação de óperas inspiradas em temas históricos brasileiros como o indianismo e o antiescravismo. (FONSECA, 1996 p. 45)

A *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* foi fundada no Brasil em 1857, cujo objetivo principal era a apresentação de óperas estrangeiras, traduzidas para o

idioma brasileiro. Em 1859 houve a encenação do espetáculo *Pipelet*, que contava com um libreto do consagrado romancista Machado de Assis.

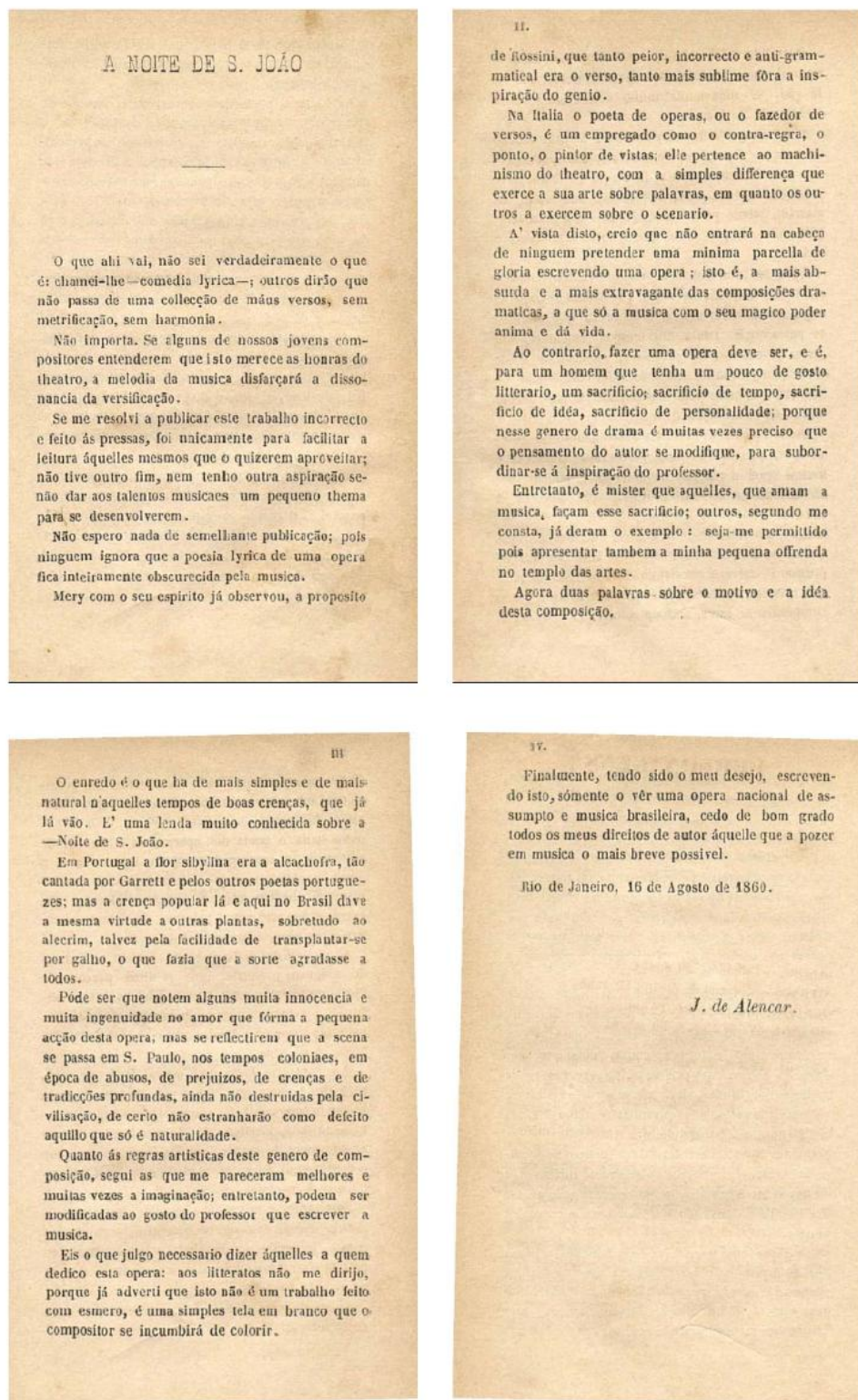
O romancista José de Alencar transitou não apenas nas letras e na política, mas resolveu se inserir no campo da música. Observando a carência que o Brasil tinha, na construção de uma identidade musical, Alencar se propôs a escrever uma ópera que efetivasse o Brasil no campo da música erudita. O País não possuía infra estrutura musical e os poucos músicos vinham nos moldes europeus. O seu Libreto *A Noite de São João*, não possui um enredo rebuscado e de difícil compreensão, é uma história doce, dentro da normalidade e uma narrativa muito comum ao que acontecia na época. A noite de São João vem com um pedido encarecido, de um escritor, pela execução musical. Alencar objetivava incentivar a ópera, como ele chamou de ópera cômica. Ele queria que os compositores se sentissem desafiados a musicarem seu texto.

Se me resolvi a publicar este trabalho incorrecto e feito ás pressas,- foi unicamente para facilitar a leitura áquelles mesmos que o quizerem aproveitar; não tive outro fim, nem tenho outra aspiração senão dar aos talentos musicaes um pequeno thema para se desenvolverem. (ALENCAR, 1860, p. 9)

O desafio de José de Alencar foi aceito, e Elias Alves Lobo musicou a ópera cômica, três anos depois ela foi encenada no *Teatro São Pedro de Alcântara*, coincidentemente, o grande regente desta noite e das que viriam com o sucesso da aclamada ópera, foi o até então jovem e pouco conhecido maestro Carlos Gomes.

Prefácio a noite de São João:

Figura 7. Prefácio de A Noite de S. João

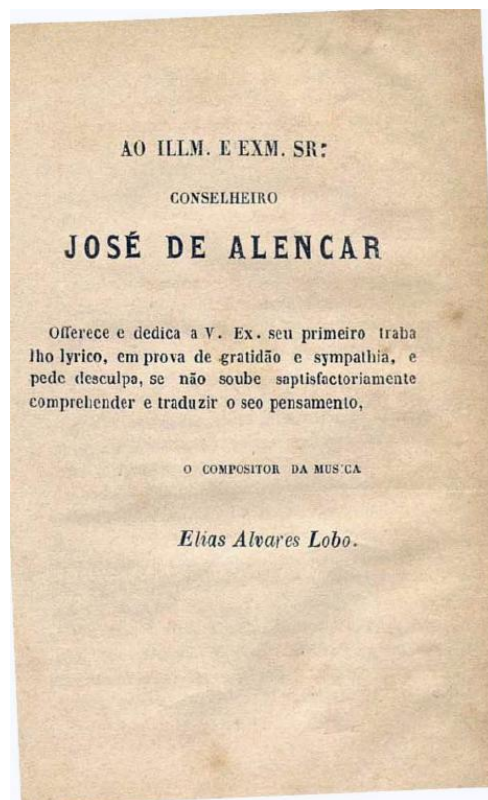


Alencar, J. e Lobo, E.A. A noite de São João. Rio de Janeiro, 1860

Já às vésperas da eleição para deputado, era apresentada pela primeira vez ao público a opereta *A Noite de São João*, com música de Elias Alves Lobo e libreto de José de Alencar sob a regência do maestro Carlos Gomes. O texto distribuído à platéia, na noite histórica da estréia, 14 de dezembro, havia sido completamente revisado. A versão publicada originalmente por Alencar, três anos antes, era coalhada de erros gramaticais [...] amplamente criticados no jornal *A Marmota* por Paula Brito. [...] A nova edição revista e ampliada, fora encomendada pela gerência do Ginásio Dramático a ninguém menos do que o próprio Paula Brito, que além de jornalista era dono de uma das mais respeitadas tipografias do Rio de Janeiro. [...] O Teatro São Pedro de Alcântara [...] foi preparado com pompa [...]. Mas, todas as honras e aplausos recaíram sobre Elias Alves Lobo, o autor da música e sobre Carlos Gomes, o regente [...] poucos lembraram de que o texto e a idéia original do espetáculo eram de José de Alencar. (LIRA NETO, 2006 p. 201)

A ópera foi inicialmente escrita com um único ato. Para a grande apresentação de 1860 ela foi dividida em dois atos, após as correções de Paula Brito e do próprio compositor, que iniciou uma nota em agradecimento para José de Alencar.

Figura 8. Dedicatória de Elias Alvares Lobo a José de Alencar



Alencar, J. e Lobo, E.A. *A noite de São João*. Rio de Janeiro, 1860

O Libreto de *A Noite de São João* possui um enredo simples: a história de dois primos que se apaixonam, mas que, além dos laços de sangue que talvez os impeçam de ficarem juntos, existe a questão religiosa, pois a jovem é prometida para ser freira e o

rapaz deve ir lutar na guerra. O enredo se passa no Rio de Janeiro, no bairro do Botafogo, no ano de 1805. Vamos aos personagens:

Tabela 1. Personagens de A noite de S. João.

ANDRÉ	Tabelião do Rio de Janeiro, 59 anos.
CARLOS	Sobrinho de André, 19 anos.
IGNEZ	Filha de André, 16 anos.
JOANNA	Velha cigana, 50 anos.
Coro de rapazes, de moças e de famílias que vão á festa de S. João em Botafogo.	

Alencar, J. e Lobo, E.A. A noite de São João. Rio de Janeiro, 1860

A primeira cena ocorre na paisagem bucólica, Alencar descreve como “Uma rua campestre formada de cercas de espinheiros.” (p.15) Entra o coro, em plena noite de São João, a lançar foguetes. O coro de rapazes e moças falam em partes separadas e em uníssono, cânticos de São João e a preparação para a Cena dois, onde o casal, Carlos e Ignez, é introduzido ao público.

A cena dois é uma ária de Ignez, ela observa de longe o coro saindo, entra em cena e comenta sobre sua própria sorte. As grafias das palavras estão respeitando o original do libreto de 1857 antes da correção feita por Paula Brito.

Como alegres vão
Brincar e dançar!
E eu só a rezar
A minha oração.

Meu bom S. João,
Tu que estais no céu,
Livrai-me do véo
E da profissão.

Meu pai quer-me freira,
Freira não serei; Minha alma já dei
Em qu'elle não queira.

Eu te amo, meu Deus!
 Da vida os momentos,
 Os meus pensamentos, Bem sabes, são teus !
 Mas o coração, ,
 Esse me fugiu,
 De mim sè partiu ;
 Já não è meu; não!

Nesta ária, nota-se o desgosto de Inez em negar seu amor para cumprir os desejos do pai em vê-la freira. Nessa atmosfera quase angelical, inicia-se a cena três, quando Carlos aparece e vê a prima fazendo suas súplicas; ele a observa com carinho e pensa que ela ora em favor da sua vida e sacerdócio, sem saber que ela também o ama. Quando Inez percebe a presença do primo, pergunta por que o mesmo não está na festa de São João, ele lhe explica que não sente mais prazer na festividade e que em breve será soldado e poderá morrer pela pátria, e pede a prima que reze por ele no convento, a prima enrijece com esta possibilidade e começa um dueto que mostra o despeito dos dois, que se implicam sem perceberem que o amor é correspondido.

CARLOS

Corro ao campo da victoria,
 Vou a pátria defender;
 O soldado que ama a gloria, Deve por ella morrer.

IGNEZ.

Corro ao claustro, á solidão
 Minha alma a Deus offerecer; Quem ama a religião Deve a ella pertencer.

CARLOS E IGNEZ.

Adeus, Rio de Janeiro, Adeus, campo onde nasci. Meu bello tamarinheiro, Vou viver longe de ti.

Adeus, meus alegres dias,
 Adeus, flôres que plantei,
 Águas, céos, que me sorrias, Adeus, tudo quanto amei!
 CARLOS.

Adeus,
 Oh! amores meus,
 Que vou combater
 Pelo rei, por Deus Vencer ou morrer.

IGNEZ

Adeus,
 Que vou pertencer Ao senhor meu Deus, Por elle viver.

Na próxima cena é inserido o André, pai de Ignez, que volta das festividades de São João. Há humor nesta parte, ligado à bebedeira do homem, que, farto das festas, divide um *cantable* com o coro: “Oh! que comilão Oh I forte glotão!”. Nota-se no início do libreto a intenção de José de Alencar de escrever uma ópera cômica, a comicidade ocorrerá no fato de que todos os personagens escondem seus sentimentos, agem de uma forma, mas no coração querem outros rumos, não apenas os jovens amantes, mas o próprio André. Ao enviar a filha para o convento e o sobrinho para os campos de batalha, ele ficará sozinho, e este não é de fato o seu desejo. Os duetos na terceira cena serão alternados com trios, José de Alencar não dá indicações no libreto qual seria a divisão de vozes para cada papel, o habitual é que o barítono fique com o pai da mocinha, e o herói seja um tenor, a mocinha sempre fica com uma soprano. Essa terceira cena torna-se a mais confusa, visto que é quando todos cantam¹⁴ ao mesmo tempo, falam ao mesmo tempo e onde tentam colocar a comicidade da ópera. Note que

¹⁴ Esta parte da apresentação não pode ser definida como um coro, pois apesar de cantarem ao mesmo tempo, essa canção não é uníssona. Cada personagem canta a sua parte separadamente e dificulta a compreensão do expectador. A beleza está na dissonância, que irá harmonizar com a problemática pretendida no libreto.

nas falas há a indicação da ação a ser tomada pelo cantor/ator. Provas de que o libreto, realmente funciona como um roteiro para a ópera.

ANDRÉ.

(Interrompendo-os)

Com a breca!

Forte sócca!

Pelo grande Santo André,

Meu divino padroeiro,

Entendão-sè, por quem é;

FalL' um de vocês primeiro.

Um me puxa daqui,

Outro puxa dalli;

Um me grita de cá, Outro escute de lá!

CARLOS

IGNEZ.

Oh I Meu tio!

Meu pai!

Desejo partir

Quero te pedir

Por Deus, escutai!

Por Deus, escutai!

Ao amanhecer

Soldado vou ser

Já neste momento.

Me mande ao convento.

Oh! Meu tio

Meu pai!

Eu vou combater

Freira quero ser,

Por Deus, escutai!

Por Deus, escutai!

A quinta cena tem a introdução da Cigana Joana, que aparece maltrapilha em cena e é acolhida por Ignez, que se oferece para que ela passe a noite em casa. Ao mesmo

tempo, em outra parte da cena, André e Carlos, cada um em uma janela, cantam suas árias, num monólogo sobre o futuro de suas vidas, Carlos lamenta não ficar mais próximo a sua amada, enquanto André pensa num jeito de fazer suas duas crianças desistirem da ideia de serem soldado e freira. Esta cena também torna-se cômica. Carlos se esconde e André teme que os barulhos que ele ouviu sejam de outro mundo, acaba conjurando todos os santos. A cena é levemente inspirada na passagem de Hamlet com os fantasmas.

ANDRÉ.

(Tomando *coragem*.)

Se 'és uma alma d'outro mundo

Qu'andas por aqui penando; Pela cruz benta te mando Que voltes já ao profundo.

CARLOS.

Oh! que idea! Vou m'esçarpar!

Es da gula peccador...

Morrerás como um tambor...

Mas hoje podes passar.

ANDRÉ.

Senhora do Livramento,

Livre-me desta desgraça I

CARLOS.

Vamos! Obedecei passa! feto já, neste momento!

ANDRÉ;

Lá vou I '

(*Saeh correndo*.)

Na cena seis, Ignez e Joana conversam, enquanto Carlos as ouve escondido um pouco à parte da cena, Ignez tem curiosidade de saber como eram os namoros no tempo da mocidade de Joanna, que lhe conta uma história de um pedaço de alecrim

bafejado por um anjo do céu, que concede um desejo. Carlos acha o interesse da prima muito suspeito para quem quer ser freira e presta bastante atenção à história de Joanna, Ignez e Carlos, vão atrás do ramo de Alecrim, enquanto Joanna parte da cena. Os dois encontram os ramos e sem darem conta da presença um do outro no grande jardim, ficam a espreita do anjinho que irá conceder-lhes os desejos. Acabam por tocar-se e beijar-se no escuro e descobrem os reais sentimentos um do outro. Na cena onze, os dois são surpreendidos por André, que fica extasiado com a cena que acaba de ver.

Scena XI.

OS MESMOS, ANDRÉ.

ANDRÉ.

Chegando-se.

Olé! 's(á bonita !

Ande lá! Repita!....

IGNEZ.

(Assustada.) Ah! Meu pai-..

CARLOS.

(Assustado.) Meu tio!

IGNEZ.

(Tremula, aparte)

Meu Deus!

CARLOS.

(Confuso, á parte).

Estou frio!

ANDRÉ.

Quem viu um soldado Assim namorado ? . .. Quem viu uma freira Tão namorada?...

CARLOS.

Ah! Meu tio ! perdão!

Dava á pátria a vida,

Mas o coração E' de Ignez.querida.

IGNEZ.

Ah meu pai! . perdão! Sua filha querida

Deu-lhe o coração, Deu-lhe .mais que a vida.

CARLOS.

Era só por ella ,

Que eu queria morrer; Sem a minha estrella Não podia viver.

IGNEZ

Era só por elle

Que eu queria, o véo;

Se não fosse delle,

Seria só do céu.

ANDRE

Bem diz Frei João Que é espertalhão: « Menina que reza

A todo o momento;

Qu'anda sempre lesa,

Que pensa em convento; Não sabe o que quer A sonsa mulher?

Quer só casamento.»

Bem diz Frei João

Que é espertalhão;

« Rapaz que só trata

De ser militar; Que só tem bravata, È vive a brigar; .

Não sabe o que quer ?
 Quer achar mulher
 Para se casar.»

A cena final conta com o perdão de André para o sobrinho e a filha e o coro de São João ao fundo. Um alívio para todas as partes. A ópera *Noite de São João* ficou mais reconhecida por uma opereta, o próprio libreto é bastante insipiente, o que impede um aprofundamento em termos muito polêmicos, o que importa é que caiu no gosto popular, e supriu a sede de ópera no Romantismo.

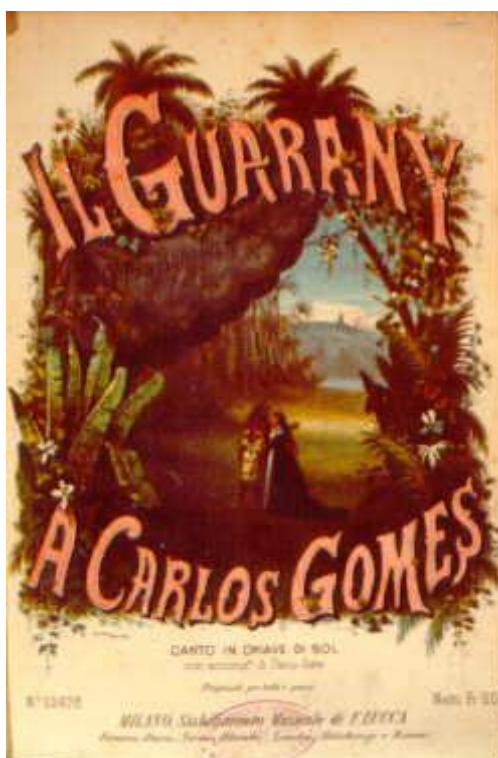
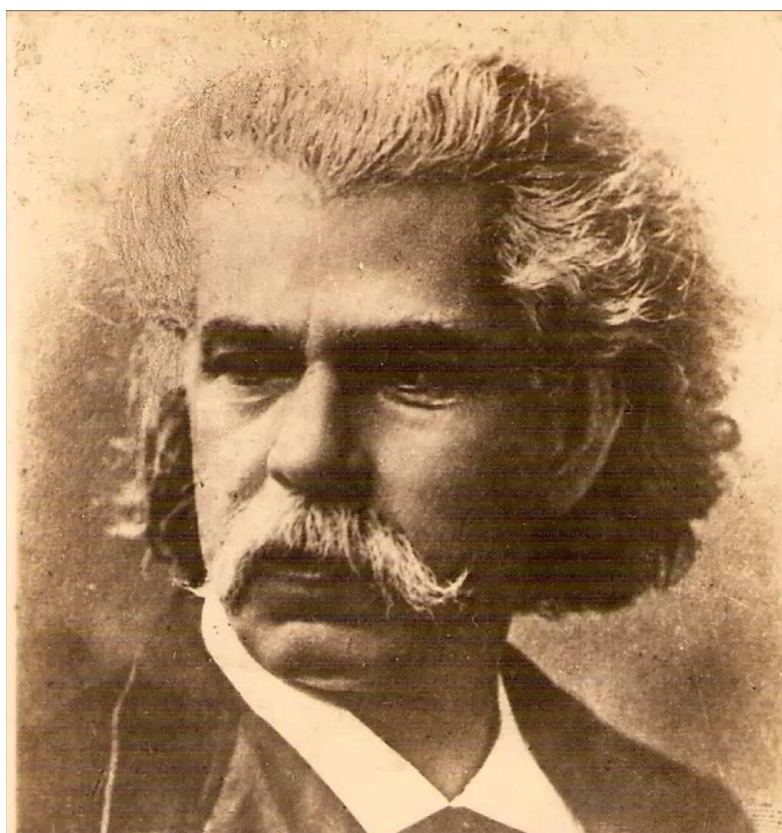
Os traços de um enredo romântico que podemos destacar é a pureza, a castidade, o amor pela pátria e pela mulher. O amor não correspondido. A glotonaria de André traz ares de comicidade a opereta, os versos pouco caprichados de José de Alencar foram um impulso também para a carreira do jovem músico Carlos Gomes, que foi o grande maestro da noite. Nota-se que Alencar não possui outras aventuras como essas, mas esta foi suficiente para abrir a discussão e inserir esta prática de libretos em língua portuguesa. Na ópera lírica nacional que encerrou seu funcionamento em 1864, ainda houve outras duas músicas do compositor Carlos Gomes, *Uma noite no Castelo* e *Joanna de Flandres*. Carlos Gomes passará a ser um personagem de grande importância para o cenário operístico mundial e colocará o Brasil no topo das discussões lírico musicais, tornando-se o menino dos olhos do imperador.

A noite de São João (1860) primeira ópera nacional, com libreto de José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo, abordando assunto regional; *Moema e Paraguaçu* (1861), com libreto de F.B. Abreu e música do Italiano Sangiorgi; *A noite no castelo* (1861), com libreto de A.J.F. dos Reis e música de Carlos Gomes, em sua primeira apresentação operística, muito bem recebida pelo público e pela crítica; *Joana de Flandres* (1863), com libreto de Salvador de Mendonça e música de Carlos Gomes, alcançando novo sucesso, apesar da reação de grupos hostis certamente afeitos a ópera italiana (...) (FONSECA, 1996 p.46)

A primeira ópera do Brasil, *A Noite de São João*, ficará apagada por muito tempo na historiografia nacional, devido a sua pouca expressividade musical. A verdadeira grande ópera brasileira será também fruto da imaginação do romancista José de Alencar, entretanto virá com uma roupagem um tanto mais selvagem, segundo a ótica do maestro Carlos Gomes, causando um grande impacto partindo do berço da ópera: A Itália. Conheçamos, portanto, o criador, a adaptação operística e o libreto de *Il Guarany*.

5 CARLOS GOMES: O SELVAGEM POR TRÁS DA BATUTA.

Figura 9. Maestro Carlos Gomes (acima) e Cartazes de Il Guarany (abaixo)



(Domínio público)

5.1 DO ROMANCE À ÓPERA: *O GUARANI*, DE JOSÉ DE ALENCAR, NA TRADUÇÃO *IL GUARANY*, DE ANTONIO SCALVINI PARA A ÓPERA DE CARLOS GOMES

5.1.1 Il Guarany de Carlos Gomes

Enquanto o índio falava, um assomo de orgulho selvagem da força e da coragem lhe brilhava nos olhos negros e dava certa nobreza ao seu gesto. Embora ignorante, filho das florestas, era um rei; tinha a realeza da força.

O Guarani, José de Alencar

Questo Selvaggio elegante e capriccioso, che talvolta se appiata da sciacallo dentro i cespugli dele camellie e dele ortensie, è uno dei più onesti e generosi caratteri ch'io abbia mai conosciuti. Non abbiate paura! Accostatevi! Stringetesli la mano com fidúcia ed affetto! Quella che egli vi stende com dignitosa fierenza è la mano di um gentiluomo: e il cuore che accompagna la stretta rigorosa è um cuore exuberante di tenerezza e di sentimento gentile.

Antonio Ghislanzoni, em Giampiero Tintore, Gomes a Milano

O processo de adaptação do romance *O Guarani* de José de Alencar para o libreto da ópera *Il Guarany* assinada por Carlos Gomes e Antônio Scalvini, envolve a troca de linguagens (romance-teatro) e a miscigenação de culturas. Isto é, mudar um romance feito para o público brasileiro, transformando em uma encenação para o público europeu.

A adaptação de uma cultura pra outra não é algo novo: afinal de contas, os romanos adaptaram o teatro grego. Mas a chamada “globalização cultural” tem aumentado a atenção dada a tais trânsitos nos últimos anos. Muitas vezes isso inclui uma mudança de linguagem; quase sempre, há uma troca de lugar e de momento histórico. (HUTCHEON, 2013 p. 196)

Entre 1857, ano da publicação de Alencar, para 1870, ano da estreia da ópera de Gomes, a história do Guarani já havia percorrido meio mundo, como uma amostra do que seria a vida dos “selvagens do Brasil”. A linguagem dava conta do pensamento romântico alencariano, cuja visão humanista visava colocar o índio como verdadeiro herói da ação. Ao sofrer a adaptação o libreto, teria que dar conta de causar nos espectadores sensações que o fizessem se identificar com a história contada no palco. Numa equação de perdas e ganhos, ou como Linda Hutcheon (2013) mencionou, transculturações e troca de linguagens. O libreto foi escrito para o público italiano, em

italiano e desenvolvido segundo os moldes da ópera romântica dentro da Itália. A selvageria de Gomes ficou na rebeldia de musicar um romance brasileiro, cujo protagonista é um índio, também se encontra no prelúdio do *Guarany*, identificado em qualquer parte do mundo até os dias de hoje. Mas o libreto sem a música é como um selvagem comportado, como um roteiro inanimado, que precisa da vivacidade da música para brilhar. O primeiro libreto de *IL Guarany*, foi escrito e editado pela Casa Lucca, uma das maiores gráficas italianas do século XIX. Os Lucca costumavam “adotar” os compositores. Não foi diferente com Gomes, por alguns anos ele viveu ao sustento da editora, acumulando composições que não se concretizavam. Com a falência da editora, ele ficou aos cuidados da Casa Ricordi, que sobrevive até os dias de hoje, como umas das principais gráficas de livros musicais, publicações de partituras e libretos por toda Itália além de filiais em vários outros países, inclusive no Brasil.

No romance *O Selvagem da Ópera* Rubem Fonseca ficcionaliza como foi essa relação entre Carlos Gomes e seus editores, como a cobrança ao compositor influenciou na agilidade e na qualidade de suas obras.

Nesse trabalho, o que nos atém é a análise do libreto de *IL Guarany*. Durante a visita ao Conservatório de Giuseppe Verdi em Milão, em Janeiro de 2013, buscamos a primeira versão do libreto datada de 1870, não pudemos reproduzir completamente devido à raridade do documento, autorizada apenas a algumas imagens. Buscamos a versão impressa na casa Ricordi, mas a editora parou de publicar este libreto desde o ano 2000. Para a análise, utilizamos uma versão do libreto disponível no *Teatro Ala Scalla*, que é o mesmo teatro que a ópera foi inaugurada em 1870 e que periodicamente ainda recebe a ópera *Il Guarany* com a *performance* de diversas companhias.

Il Guarany é uma ópera ballo¹⁵, encenada em quatro atos, com nove personagens principais e um coro que se divide em coro dos aventureiros de várias nacionalidades; coro de homens e mulheres portugueses moradores da colônia brasileira; e o coro dos índios Aimorés. O ballet fica por conta dos homens e mulheres da tribo dos Aimorés. A cena se passa no Brasil no período de 1560. Para adaptar a obra, houve a perda de muitos personagens importantes no romance, como D. Isabel, D. Lauriana e Dom Diogo, em virtude disso, muito do enredo se modifica e alguns das personagens que sobrevivem assumem outras funções no enredo e acabam por dar voz as outras que se calaram.

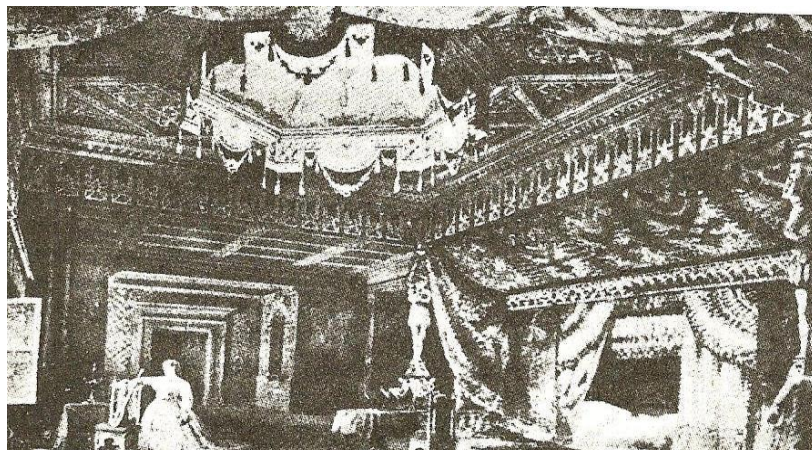
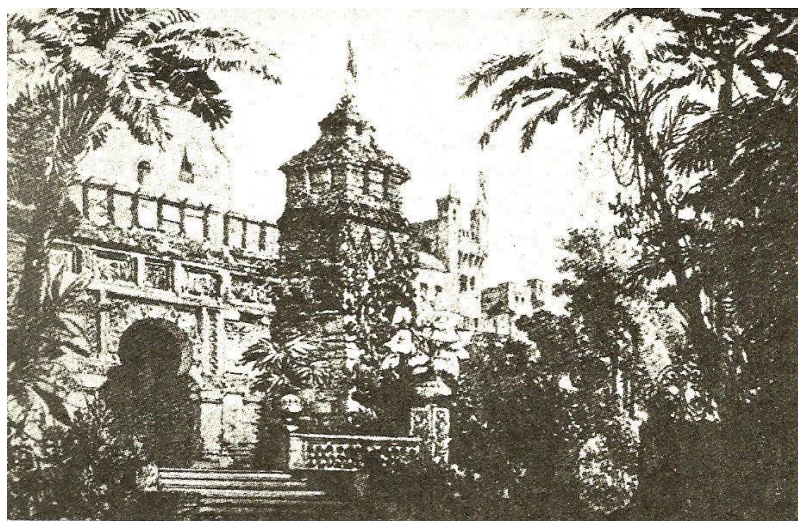
¹⁵ Ópera Ballo é a ópera encenada com ballet.

A ópera *Il Guarany* é considerada uma ópera curta: possui em torno de duas horas de duração, os quatro atos da ópera correspondem respectivamente a cada parte, na qual é dividido o romance de Alencar, evidente que sem a riqueza de detalhes e algumas mudanças no enredo, mas que não comprometem a mensagem de Alencar, mesmo através de outro veículo de apresentação.

A ópera é apresentada toda em italiano, os atores possuíam uma caracterização padrão, mesmo que as características físicas não correspondessem as descrições de Alencar. O libreto de Scavini não dá conta desses detalhes, mas registros no *Ala Scalla* de Milão e do Conservatório mostram como foram as primeiras apresentações. Nas reproduções abaixo, esses cenários monumentais nos quais a ópera era encenada, pouco se parecem com a descrição de certa forma bucólica que José de Alencar fazia em seu

Figura 10. Cenários da Casa de D. Antonio de Mariz e do Aposento de Ceci. Da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes, apresentada no Teatro Alla Scala de Milão em 1870.

romance.



Domínio público)

Na ópera, a soprano tem um papel muito importante na encenação e desenrolar dos acontecimentos, por ser esta a voz de maior destaque e de timbre mais forte, independentemente do tipo de ópera, cômica ou trágica. Esse detalhe musical traz uma grande diferença da ópera para o romance, pois Ceci dentro do romance é totalmente passiva as ações do Peri, não tem muita ação até a última cena. Peri que se move em torno dela, já na ópera Cecília aparece com muita frequência, dando ritmo a sequência de cena, Cecília participa de momentos principais que no romance eram movidos por Peri.

Tabela 2. Lista de personagens de *Il Guarany* e distribuição de vozes.

Personagem	Voz
Dom Antônio de Mariz, fidalgo Português	Baixo
Cecília ¹⁶ , filha de Dom Antônio	Soprano
Pery ¹⁷ , chefe da tribo de Guarany	Tenor
Dom Álvaro, Aventureiro Português	Tenor
Gonzalez ¹⁸ , aventureiro espanhol	Barítono
Ruy Bento ¹⁹ , aventureiro espanhol	Tenor
Alonso ²⁰ , aventureiro espanhol	Baixo
O Cacique, chefe da tribo dos Aimorés	Baixo
Pedro ²¹ , homem das armas de Dom Antônio	Baixo

Os outros papéis vocais também estão distribuídos obedecendo as tradições operísticas da época, era bastante comum o pai da mocinha ser representado por um baixo. Como também o protagonista – herói da história ser um Tenor, pela abrangência vocal necessária as árias. Os vilões, são em sua maioria, baixos ou barítonos para fazer um contraste harmônico com o herói. Colocam Ruy Bento como tenor, por uma questão

¹⁶ A autora utilizará a grafia Cecília para a personagem da ópera e Ceci para a personagem do romance.

¹⁷ A autora utilizará a grafia Pery para o personagem da ópera e Peri para o personagem do romance.

¹⁸ O aventureiro espanhol Gonzales na ópera é o correspondente ao vilão do romance Loredano, o Frade Italiano que forjou a morte para tornar-se aventureiro, por questões religiosas e culturais, Gomes e Scalvini preferiram mudar o nome a nacionalidade do grande vilão da história.

¹⁹ Ruy Bento na ópera corresponde ao personagem Ruy Soeiro no romance.

²⁰ O Aventureiro Alonso da ópera é o correspondente ao aventureiro Bento Simões do romance.

²¹ O homem das armas Pedro dentro da ópera corresponde ao personagem Aires Gomes dentro do romance.

como contraponto para o cânone das vozes. Álvaro também é tenor, por ser um herói que terá muitos duetos com o vilão principal, Gonzales (baixo) e também com o pai de Cecília.

Figura 11. Figurinos originais de Peri e Ceci para a Ópera de Carlos Gomes.



(Domínio público)

Ceci era uma moça do campo, criada nas matas do Rio de Janeiro. Note que o figurino de Cecília muito se assemelha às senhoras europeias, os cabelos presos da Cecília, pouco tem a ver com a liberdade vivida pelos campos, as corridas e as brincadeiras que a jovem Ceci tinha no Paquequer descritas no romance. Parecem duas personagens opostas, mas ambas com a mesma função dentro de cada representação artística a qual participam.

O Pery da figura, desenhado inclusive com traços europeus, pouco se assemelha à robustez pretendida por Alencar ao descrever seu personagem. Nota-se também a quantidade de roupas, penas, alegorias que significavam a ideia geral que se tinha do selvagem brasileiro. Este Pery também se apresenta calçado, diferente do desprendimento do Peri alencariano. Com a adaptação para a ópera a semelhança física dos personagens não é muito importante. Para a ópera, o mais importante é que as personagens representem e cantem bem. Apesar do sucesso que o romance de Alencar

fez inclusive na Europa, nem todo o público de Carlos Gomes conhecia esses detalhes sobre o romance o que não prejudicou em absolutamente nada o sucesso e a aceitação.

Um dos mais conhecidos intérpretes de Pery, o tenor dramático Plácido Domingo, não tem nada em comum com as características indígenas.

A pesquisadora Olga Freitas (2009) em sua tese *Discussões sobre a brasilidade de Carlos Gomes* apresenta uma tabela com a distribuição dos eventos no libreto de *Il Guarany*, através do qual podemos ter uma noção e traçar um paralelo com o romance de Alencar. Segue:

Tabela 3. Enredo da Ópera *Il Guarany*.

EVENTOS-CHAVE NO ENREDO DA ÓPERA	
Primeiro ato	<ul style="list-style-type: none"> · Estabelecimento do caráter maligno de Gonzalez; · Estabelecimento do caráter heróico de Pery; · Estabelecimento de D. Antonio como figura de autoridade; · Tableaux vivant²²: a Ave Maria dos portugueses; · Estabelecimento de Pery e Cecília como par amoroso;
Segundo ato	<ul style="list-style-type: none"> · Confronto entre Pery e Gonzalez; · Confronto entre Gonzalez e Cecília – tentativa de rapto impedida pela flecha de Pery (coup de théâtre); · Revelação da traição de Gonzalez;
Terceiro ato	<ul style="list-style-type: none"> · Tableaux vivants: coro dos aimorés (Aspra, crudel, terribile), prece pagã (O dio degli aimorè) · Balé e ação mímica exótica em quatro movimentos; · Confronto entre o cacique, Peri e Cecília; · Peri e Cecília são salvos;
Quarto ato	<ul style="list-style-type: none"> · Conjura dos aventureiros; · D. Antonio confia Cecília a Peri; · Desfecho: D. Antonio se sacrifica, explodindo seu castelo para matar os traidores; -Peri e Cecília sobrevivem.

²² Tableaux Vivant é uma expressão derivada do francês de uma prática, iniciada como advento da fotografia, na qual figurantes posavam trajados como se fossem uma pintura. Foi popularizada no século XIX

O prelúdio de *Il Guarany* é sem dúvida a parte mais conhecida de toda ópera, sendo tocado em várias partes do mundo. Particularmente no Brasil é tocado todos os dias no programa de rádio *A voz do Brasil*, estando, portanto, guardada na memória dos brasileiros, mesmo daqueles que sequer ouviram um dia falar do maestro Carlos Gomes.

O rufar dos tambores, o violino e os instrumentos de sopro dão uma sonoridade inconfundível, sugerem a entrada num ambiente completamente selvagem, as batidas dos pratos, nos compassos corretos, simulam passos, a abertura de um novo mundo que está se oferecendo a ser explorado. Gomes se preocupa com a riqueza de detalhes e deixa o público sem ar a cada segundo.

Muito já foi afirmado sobre o “estilo brasileiro” de *Il Guarany*, prováveis influências da modinha imperial, ou de supostos “acentos indígenas”. Estas afirmações não têm fundamento musical. A ópera que garantiu o primeiro sucesso de Carlos Gomes na Itália é uma ópera – balé exótica ao gosto do período, que ecoa o estilo verdiano – como a maioria das óperas italianas do momento – e é um verdadeiro melodrama italiano de transição. Ao escrever a música para a sua “ópera de tema nacional”, Carlos Gomes recorreu a convenções seculares que caracterizam a ópera italiana enquanto gênero musical. Além destas convenções, o compositor mostrou-se a par de importantes questões musicais de sua época, notadamente a utilização de reminiscências temáticas e a tendência à dinamização do discurso dramático. (FREITAS, 2011 p. 95)

Não houve pateadas na estreia em 19 de Março de 1870. O que houve foi o nascimento de um grande maestro e a fatídica (e pouco tardia) imersão do Brasil no cenário da ópera mundial. Com uma roupagem italiana, Gomes utilizou a temática do Selvagem para vestir o índio e se promover como compositor italiano, a temática do índio funcionou simultaneamente como um diferencial e uma desculpa para se inserir naquele meio. Para Silviano Santiago (2013), o latino americano já possuía uma posição inferior no campo cultural em relação ao restante do mundo, em especial a Europa. Não uma posição inferior em relação a desprestígio, mas pelo fato de toda sua cultura, costumes e manifestações artísticas virem terceirizadas de seus países colonizadores. A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontra na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos seus conquistadores. (SANTIAGO, 2013)

O Brasil, em particular, sofre com a cultura de abrigar tudo que era expelido por Portugal, que por sua vez era um dos últimos países a ficar por dentro das novidades. O brasileiro estaria sempre no impasse entre tentar chegar o mais próximo possível da

cultura europeizada, o que nunca conseguia ou tentar mostrar uma cultura própria, que ele não sabia que possuía. Paul Válerly afirma “O leão é feito de carneiro assimilado” logo, somos meros repetidores inconscientes de tudo que lemos, vemos e ouvimos ao longo da vida.

Carlos Gomes é o fruto desse *entrelugar* Itália-Brasil, o *entrelugar* tradição-inovação. Entre ser o *selvagem*, ou agir como o *selvagem* que esperavam para ele. Gomes escolheu o caminho próprio, escapando pela tangente, um caminho que muitos não imaginavam. Escolheu sobreviver e alcançou a glória.

Figura 13. Capa da primeira partitura para piano forte, com as marcações vocais de Il Guarany, ainda pela Casa Lucca.

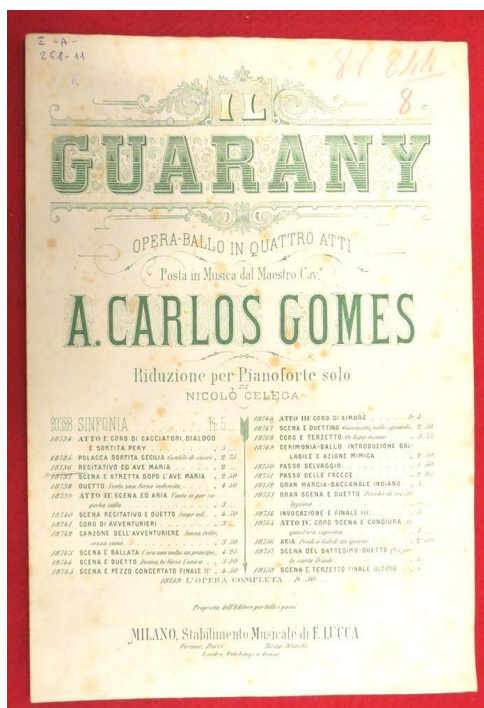


Figura 12. Partituras de Il Guarany, originais escritas a punho pelo Maestro Carlos Gomes.

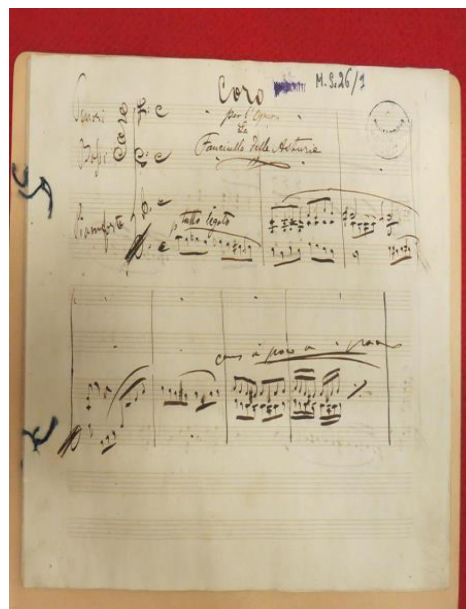


Imagem autorizada pelo conservatório de Milão (2013).

Figura 14. Edições originais do libreto de Il Guarany pela Casa Lucca. Imagens do acervo autorizadas pelo Conservatório de Milão (2013)

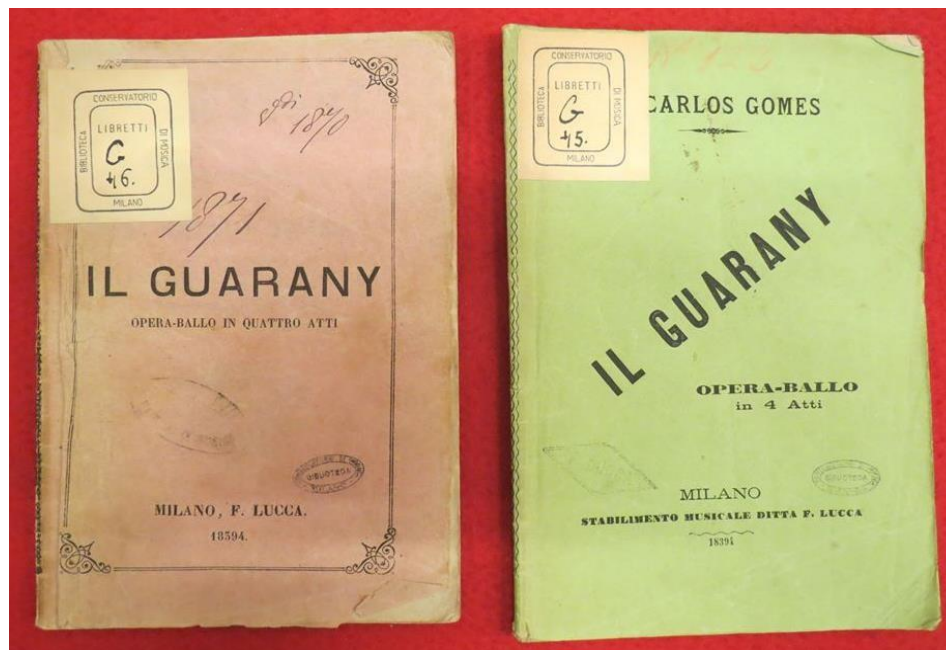
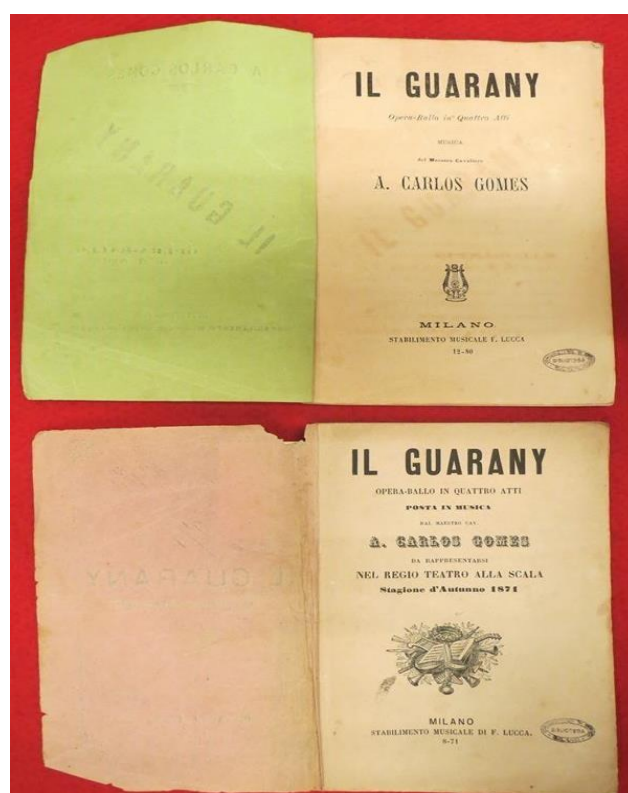


Figura 15. Edições originais do libreto de Il Guarany pela Casa Lucca. À esquerda, 2ª edição de 1871, à direita 1ª edição de 1870. Imagens do acervo autorizadas pelo Conservatório de Milão (2013)



Imagens autorizadas pelo conservatório de Milão (2013).

Nos anexos é possível ver todas essas imagem em formato ampliado.

5.2. DA ÓPERA AO ROMANCE, RUMO AO CINEMA: O SELVAGEM DA ÓPERA, NA PERSPECTIVA DA SÉTIMA ARTE, POR RUBEM FONSECA

Isto é um filme, ou melhor, o texto de um filme que tem como pano de fundo a ópera, como principal personagem um músico, que depois de amado e glorificado foi esquecido e abandonado, *um filme que pergunta se uma pessoa pode vir a ser aquilo que ela não é*, um filme que fala da coragem de fazer e do medo de errar.

Rubem Fonseca, *O Selvagem da Ópera*

Esta dissertação foi inicialmente inspirada pela leitura do romance *O Selvagem da Ópera*, de Rubem Fonseca, de 1994, onde descobri um magnífico panorama do mundo operístico do final do século XIX, e me comovi com as vicissitudes da história de Antônio Carlos Gomes; cuja vida, como nas grandes óperas, tocou os extremos do êxtase e da tragédia. Pensei em levar adiante um projeto de análise apenas desse romance que, no decorrer do Mestrado, foi-se modificando e transformou-se numa pesquisa histórica e literária sobre o Romantismo, o indianismo e a construção da identidade nacional.

Entretanto, não poderia deixar de incluir, à guisa de uma conclusão “prospectiva”, algumas palavras sobre o livro que me despertou para o tratamento deste tema, até porque ele nos propõe questionamentos intrigantes e de grande interesse aos estudos literários: a possibilidade de usar o libreto de uma ópera como roteiro para um filme, ou de rediscutir a natureza dos libretos e dos roteiros, que não gozam de reconhecimento literário como o texto dramático, que é independente da peça; a narrativa como um eterno devir, o que provoca uma discussão sobre a fusão entre os gêneros (biografia, ficção, roteiro), e sobre as virtualidades dialógicas dos gêneros limítrofes, ou “mestiços”, como a ópera e o cinema; o problema da construção da legitimidade do intelectual e da cultura brasileira em solo nativo e no estrangeiro; a riqueza das narrativas especulares e metaficcionais na Pós-modernidade, e as possíveis relações a serem traçadas entre a ópera, os musicais e o cinema, por exemplo; além da questão mais geral, que perpassa todas as outras, sobre os limites da Civilização e Barbárie. Com o objetivo de registrar, brevemente, algumas dessas contribuições, acrescentei este capítulo à minha dissertação, pensando, talvez, em refletir sobre um possível desdobramento futuro desta pesquisa.

5.2.1 Vida e obra de Rubem Fonseca

José Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1925. Escritor, roteirista e cineasta, é considerado um dos maiores ficcionistas brasileiros da atualidade. Na década de 1950, estudou Direito e tornou-se comissário de polícia, profissão que influenciou o seu temperamento, e que volta e meia se reflete nas suas carreiras posteriores, o jornalismo e a literatura, marcados por um estilo cru, direto, hiperrealista, e pela abordagem de aspectos problemáticos e chocantes da vida urbana moderna, através de uma franqueza muitas vezes chocante, que grandes concessões faz aos motivos da sordidez e da abjeção da alma humana.

O gênero do romance policial surgiu como consequência inevitável de sua formação e ocupação; entretanto, Boileau e Narcejac (1991) ressaltam a sofisticação que as suas narrativas alcançam, mesmo quando se debruçam sobre temas sórdidos, sem qualquer distanciamento. Na linha do “Romance Negro” norteamericano – título de uma de suas obras – que arrancou o policial do patamar intelectual e racionalista inaugurado por Edgar Allan Poe, com o detetive Dupin; continuado por Arthur Conan Doyle, com Sherlock Holmes; e mais modernamente, por Agatha Christie, com Hercule Poirot; lançando-o nos submundos onde interessa mais a exibição gratuita do crime em detalhes sangrentos do que a investigação e a punição dos culpados –, as histórias de Fonseca vêm carregadas de um viés sociológico que resgata seus enredos da mais absoluta sordidez, transformando-os em reflexões ácidas e contundentes, não isentas de ironia e sarcasmo, sobre a vida dos brasileiros nas grandes cidades.

Ao contrário dos detetives tradicionais do gênero que se popularizou como um dos mais fomentados da modernidade, os personagens de Fonseca não possuem nenhuma elegância de propósitos, nenhuma moral, nem tampouco ambições intelectuais. Não são “máquinas de solucionar casos” a serviço do bom funcionamento de um sistema bem azeitado, como a dupla Holmes-Watson; mas figuras macunaímicas, irreverentes, imprevisíveis, destituídas de culpa. O sentido ético de suas ações se perde quando suas vidas decorrem em ambientes sem direitos e deveres atendidos, imersas no caldo da desigualdade social, da fome, da ignorância e da falta absoluta de perspectivas. Seus personagens, ricos e pobres, parecem extraídos diretamente das páginas policiais dos jornais: são seres miseráveis, material e/ou espiritualmente, violentos, sensuais, rasteiros, medíocres, ambiciosos, capazes de explorar os mais impensáveis subterrâneos

da decadência. Fonseca atinge o receptor sem rodeios, tornando a franqueza uma marca registrada de grande parte dos seus projetos literários, atendendo ao propósito de sua obra, de abrir os olhos da sociedade brasileira para assuntos comumente negligenciados. É importante lembrar que Fonseca emplacou sua obra nos difíceis anos da ditadura militar no Brasil, sofrendo os efeitos da censura da década de 1970. Apesar disso, ele resistiu, fortaleceu seu estilo e continuou a escrever sem pudores.

Observamos ao longo de sua obra um fio condutor comum: a linguagem seca e coloquial, a preferência por uma ambientação urbana sombria, afeita às ruas, aos guetos, aos becos, às esquinas, às favelas – cenários calculadamente projetados para o desfile de uma multidão de personagens baudelairianos reciclados pela realidade dos trópicos: velhinhas, mendigos, prostitutas, doentes, desempregados, desocupados, drogados, criminosos, perambulando todos em sua *flânerie* sem *glamour* pelas vielas da cidade caótica, perdidos em divagações ou simplesmente à cata do próximo enfrentamento com o acaso. Quem lê seus romances, poderá pensar em quão decadente é a realidade brasileira, em quão pouco progresso se verificou nestes séculos de formação, e em quão inúteis terão sido os sonhos românticos dos primeiros escritores e artistas brasileiros, pelo menos na visão negativista deste autor.

A violência e a abjeção são as marcas de suas narrativas, repletas de vícios, sem vestígios de virtudes. Rubem Fonseca se consagrou no final dos anos 1960, numa época em que o público ansiava por romances urbanos, narrativas que retratassem de fato o cotidiano conflituoso das camadas sociais em choque nas cidades brasileiras. Tornou-se, assim, um embaixador das ruas, transpondo para a literatura o temor e a irracionalidade que só eram descritas nos noticiários. As personagens de Fonseca são verídicas, num sentido quase animalesco: respiram, têm fome e sede, atendem às funções fisiológicas, sentem desejos, amam, odeiam e matam. O instinto se sobrepõe aos pudores e as personagens ganham vida.

Na década de 1970, ele retrata mais o subúrbio carioca, com o tema da criminalidade bastante evidente. Nos anos 1980, sua obra modifica-se, adquire um tom de sofisticação introspectiva, mas não abandona as raízes descritivas hiperrealistas. Alfredo Bosi afirma que Fonseca inaugura uma nova corrente literária com seus contos, chamada de “brutalista”. Porque é de maneira brutal que ele descreve suas personagens, e as situações muitas vezes absurdas propostas em seus enredos. O público não estava acostumado a tanta franqueza, nem àquela brutalidade fotográfica. Não estava

acostumado a reconhecer as mazelas sociais expostas a uma autópsia fria como a que ele realiza em seus textos.

Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag (2003) comenta como cenas de violência, tortura, dor e morte, cada vez mais passíveis de serem captadas, em tempo real, pelo desenvolvimento das tecnologias midiáticas, tornaram-se especialmente atraentes aos olhos do público moderno. É provável que Fonseca tenha percebido a sedução do efeito catártico presente na contemplação do sofrimento alheio muito antes do advento dessas tecnologias, trazendo para o centro de suas narrativas uma problematização direta dessa crescente voracidade *voyeurista*.

Rubem Fonseca (2000) no conto “*Duzentos e vinte cinco gramas*”, a dissecação do corpo humano é descrita com uma banalidade assustadora. Como carne a ser fatiada, assim é aberto o corpo de Elza Wierck, estrangeira, vítima de um crime sexual no Brasil. Os sentimentos são colocados de lado, as relações interpessoais aparentemente não existem. O corpo é um simples objeto de análise, um material a ser aberto, virado ao avesso, estudado e depois fechado e encaminhado para a incineração. As pessoas não são mais pessoas, apenas objetos descartáveis, submetidos a um calculado e minucioso escrutínio, sujeitas ao olhar racionalista e avaliador de uma inteligência que as reduz a coisas, na condição mercadológica imposta pelo sistema capitalista, estudada por Walter Benjamin em suas análises sobre as representações sociais da Paris do século XIX, nos poemas visionários de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire.

É preciso invadir a privacidade alheia ao extremo, mesmo que o outro não tenha autorizado este exame, mesmo que o outro não tenha voz. Para poder determinar o que ocasionou a morte de uma pessoa, realiza-se com ela uma prática muito mais violenta, muito mais brutal e ao mesmo tempo ainda mais frívola do que o próprio crime – e, ao contrário dele, moralmente acobertada pela justificativa “científica”. O corpo aberto e nu é, portanto, milimetricamente analisado, os órgãos são retirados, vistoriados e devolvidos à posição original, no estranho e macabro ritual burocrático da ciência.

O autor trabalha com uma figura “estrangeira”, uma mulher que, apesar de ter sido namorada dos quatro homens convocados como testemunhas para assistir à sua autópsia, nunca foi nada além de um corpo utilizado para os interesses de seus supostos companheiros. A desumanização da sociedade contemporânea, globalmente instaurada no planeta, parece ser o tema maior de Rubem Fonseca em seus contos mais recentes. Daí o título: “duzentos e vinte e cinco gramas” era simplesmente o peso de um dos órgãos submetidos à análise do médico legista: o coração da mulher. Tamanha frieza e

calculismo parecem pôr na mesa da dissecação, na verdade, o cadáver da própria literatura, assassinada pela falta de amor, pelo esvaziamento dos afetos, pelo embrutecimento dos espíritos, que cada vez mais se comprazem apenas com a exibição crua e sórdida das mazelas humanas. Uma literatura de máquinas de eficiência analítica a serviço de instâncias coisificadas e consumistas, tão substituíveis quanto as próprias coisas que consomem, com as quais se identificam.

É curioso observar este salto na discussão literária sobre a construção da “identidade” de um povo, tão calcada, no Romantismo, sobre aspectos étnicos, raciais, culturais, emocionais, existenciais; e tão reduzida, hoje, a uma impossibilidade real. O que Fonseca parece sugerir é a existência de um nivelamento massificado no mundo contemporâneo, de uma sujeição das individualidades a uma “massa” uniforme no seio da qual todas as contradições parecem, perversamente, resolvidas: afinal, ninguém mais é “nativo”, ninguém mais é “estrangeiro”, ninguém mais é “índio”, ninguém mais é “civilizado”, ninguém mais é “homem”, ninguém mais é “mulher”. Somos todos apenas carne que consome, carne que apodrece, carne que renasce para consumir, num ciclo abominável e interminável que aniquila a validade de qualquer opinião, de qualquer pensamento; e na qual o sentimento não tem mais nenhum lugar.

Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), outro romance de Fonseca, o protagonista é um diretor de cinema que testemunha um crime, ao mesmo tempo em que tenta escrever um roteiro de um filme de guerra. Com muita destreza, ele articula na narrativa questões diversas, como a exploração econômica das escolas de samba do Rio de Janeiro, que transforma a instituição do Carnaval – tradicionalmente o lugar/tempo da desconstrução crítica e criativa, pelo povo, da ordem instituída, como mostram os estudos de Mikhail Bakhtin (1991) – num intrincado negócio, com seus jogos de interesse político e financeiro. Recua a alegria e a espontaneidade, avança o oportunismo e o comércio. Recua o povo, avança o sistema. Da mesma maneira, Fonseca discute a hodierna promoção do nivelamento das diferenças sexuais, que elimina as oposições e os propósitos do sexo, incentivando o culto hedonista e a busca do prazer ilimitado como o fim último e absoluto das relações humanas, aproximadas, assim, das alegrias do consumo; e consegue enveredar, ainda, por considerações subliminares a respeito das prováveis motivações fascistas da globalização mundial, fazendo o seu narrador transitar na dividida Alemanha pouco antes da queda do Muro de Berlim, evento que constituiria um grande passo para o avanço do aniquilamento das contradições, rumo a uma suposta “paz mundial”. Cercando todos esses temas, o olhar

do cineasta impera sobre o do romancista, buscando dar sentido aos diversos núcleos temáticos convocados, a fim de elaborar o seu roteiro de um filme de “guerra”.

A voraz antropofagia cinematográfica ameaça roubar às outras artes as suas identidades, por ser a forma de arte mais jovem, mais dialógica, mais multifacetada e talvez, por isso mesmo, a mais inclusiva. O *cinema* – como ousou sonhar, no período romântico, a *ópera* – aspira a uma totalidade, ao acolher em si representantes de todas as fontes a fim de realizar uma *Imago Mundi*. Acrescenta à totalidade almejada pela ópera o elemento inexistente nos séculos XVIII e XIX, inseparável da vida do homem contemporâneo: a tecnologia. À presencialidade, à naturalidade do calor humano e à efemeridade da execução da ópera, o cinema responde com a fantasmagoria, com a artificialidade da montagem e com a atemporalidade do filme. À gratuidade frutiva e autônoma da ópera, o cinema responde com o lazer voltado para o lucro, inseparável do *zeitgeist* corporativo e pragmático de nossa época. Se a ópera podia aspirar ao posto de tradutora de uma imagem totalizadora do mundo romântico; apenas o cinema, no mundo pós-moderno, teria condições de aspirar a tal especularidade.

5.2.2 O Selvagem da Ópera

Talvez não tenha sido por acaso, portanto, a estranha incursão de Rubem Fonseca na obra intitulada *O Selvagem da Ópera* (1994) – biografia romanceada do Maestro Carlos Gomes –, em tudo diferente do seu estilo, que causou e causaria ainda maior surpresa se não fosse o fato de ter sido concebida, deliberadamente, como um roteiro cinematográfico. Quatro anos após lançar *Agosto*, romance em que mesclava história e ficção para narrar os acontecimentos do mês em que Getúlio Vargas se suicidou, Rubem Fonseca voltou a utilizar esses elementos, desta vez para contar a vida de Antônio Carlos Gomes, compositor brasileiro do século XIX, autor de óperas como *O Guarani* e *Fosca*. Rubem Fonseca descreve a partida de Carlos Gomes de Campinas para o Rio de Janeiro de D. Pedro II, e depois para a Itália, onde encontraria a glória e o fracasso.

Vemos, por intermédio do seu relato, como se constroem e se destroem reputações na capital brasileira e no país da ópera, mas também como um jovem “selvagem”, vindo dos trópicos, pôde elevar sua mistura de brasilidade e música erudita à altura dos maiores nomes da época. *O Selvagem da Ópera* foi escrito como um estudo para a roteirização de um filme sobre Carlos Gomes, e nele, como escreveu Antonio Callado,

“estão vivos tanto o Brasil operístico do Segundo Reinado como a sonora Itália do período áureo de Verdi, Wagner (Lohengrin vaiado no Scala) e Giacomo Puccini”. Rubem Fonseca retrata o ambiente artístico do século XIX enquanto narra a história de sucesso e tragédia do principal compositor de óperas brasileiro. Dessa forma, consegue articular uma discussão sobre as frustradas ambições de um gênero artístico totalizador, hegemônico na Europa do século XIX, no seio mesmo do suporte de um gênero posterior, de ambições igualmente totalizadoras, que o sucede num devoramento canibal e cerimonial em finais do século XX no Brasil. Este suporte sem especificidade – que transita entre a biografia, a ficção, o retrato, a caricatura, a metalinguagem e o roteiro cinematográfico – concilia o elemento da homenagem e do reconhecimento ao passado, presente na opção por uma narrativa convencional próxima do documental, com a desconstrução formal do próprio gênero romanesco, que já não cabe em si mesmo e confessa a sua secreta aspiração: *tornar-se filme*.

Essa aspiração é uma marca identitária na obra literária de Rubem Fonseca. O diálogo fílmico-literário se estende a outras produções, como *A Grande Arte* (1983), romance policial que ele, de fato, consegue levar para as telas do cinema, num filme de suspense dirigido por Walter Salles, em 1991. O filme narra a busca de Peter Mandrake, advogado com aspirações a detetive, pelo *serial killer* que assassinou sua amiga prostituta Gisela e estuprou sua namorada Marie. Para isso, ele se alia ao assassino profissional Hermes, perito na luta com facas, e se embrenha no submundo carioca e no deserto boliviano atrás dos seus antigos algozes. O longa metragem, com produção estadunidense, desvia-se um pouco do romance, apesar do próprio Fonseca ter-se responsabilizado pelo roteiro, o que fala da flexibilidade e habilidade do artista no trânsito entre diferentes linguagens. Já *Buffo e Spalanzani* (1986) também virou filme em 2001, com direção de Flavio R. Tambellini, e roteiro do próprio Fonseca.

Outro fator de grande importância para se compreender o processo dialógico é o contexto que, para Bakhtin, não apenas enquadra o discurso representado, mas também “lapida os contornos do discurso de outrem; ele confunde e alia a aspiração interior da linguagem de outrem às suas definições exteriores objetivadas” (Bakhtin, 1988, p.156). Resta, portanto, ao escritor, criar e manipular o contexto para provocar reações dialógicas coerentes entre as personagens, pois, segundo o autor, é impossível separar os procedimentos de elaboração de um discurso dos procedimentos de seu enquadramento contextual. A partir destas teorias, Julia Kristeva (1980) cunha o termo “intertextualidade”, cujas características explicam o romance dialógico. Para ela, todo

texto, consciente ou inconscientemente, engloba outros textos. Há, em toda escritura, a leitura de uma outra escritura. Assim, entende-se por *intertextualidade* a existência de diversas outras vozes, isto é, *textos*, nas obras literárias. Esses fragmentos são absorvidos e, muitas vezes, transformadas pelo novo texto.

No romance de Fonseca, o texto narrado em torno da biografia de Carlos Gomes é constantemente interrompido pelas especulações metalinguísticas do narrador, preocupado com problemas referentes à transposição da história para o cinema; e não exatamente com as questões literárias – que são, de fato, as mais prementes, uma vez que a obra se realiza como literatura, investindo na construção de um enredo bem trabalhado do ponto de vista estético, com cenários, personagens e ações temporalmente determinadas numa sequência cronológica. Esta linearidade e este cuidado com a criação de uma narrativa tradicional, típica do romance histórico, contestam a primeira impressão produzida pelo autor na abertura do livro, onde, no capítulo intitulado “A partitura rasgada”, ele faz questão de imprimir a sua marca característica, uma cena de romance policial – que comparece de maneira um tanto artificial e deslocada, funcionando como sua “assinatura” pessoal, talvez –, mas que não se repetirá no decorrer dos capítulos:

Vultos aparecem na tela escura, pouco nítidos, mas logo percebe-se que uma mulher luta para se livrar de um agressor maior e mais forte. Ela não pede ajuda, apenas dá um gemido rouco quando recebe a primeira punhalada no seio. As trevas da noite escondem os rostos da mulher e do assassino. Outra punhalada. Mais outra. E outra. As pernas da mulher cedem e ela se ajoelha. Carlos acorda. Levanta-se, trêmulo. Não é a primeira vez que tem esse pesadelo, que sempre o enche de horror. (FONSECA, 1994, p. 7)

Além dessa digressão inicial, os demais excursos intercalados nesse romance não contêm, em geral, nenhum afã de chocar o público, e voltam-se para questões referentes ao levantamento do material da pesquisa, e para a preocupação em criar um viés diferencial para o texto que se está a construir:

Este é um texto sobre a vida do músico Carlos Gomes, que servirá de base para um filme de longa metragem. Quantas pessoas em nosso país sabem realmente que é Carlos Gomes? Alguns conhecem *O Guarani*. E não é por falta de material biográfico que essa ignorância é tão generalizada. Ao fazer minha pesquisa verifiquei que são muitos os livros escritos sobre o maestro, ainda que a maioria seja panegirical e repita os erros factuais cometidos por Luís Guimarães Júnior, primeiro biógrafo do maestro. Existem ainda centenas de cartas e documentos sobre Carlos, que para serem examinados deram-me mais trabalho do que os livros. (FONSECA, 1994, p. 9)

A metalinguagem é um recurso recorrente nas obras de Rubem Fonseca. A necessidade de refletir sobre a identidade do texto que está sendo construído vai-se acentuando ao longo dos capítulos, como uma narrativa paralela e especular, que repassa ao leitor as dúvidas que acometem o criador, fazendo-o participar do processo criativo:

Houve um momento em que pensei iniciar o filme com Carlos já em Milão, ignorando a fase adulta de sua vida no Rio de Janeiro. Com exceção de um acontecimento essencial à nossa dramaturgia, que por enquanto quero manter em segredo, suprimi toda a infância do maestro, porque esses filmes que contam linearmente a vida de um sujeito são todos muito enfadonhos. Mesmo começando a contar a vida de Carlos a partir dos vinte e três anos corro o risco de diluir o filme. É claro que tudo pode ser resolvido depois, na montagem. *Como se vê, isto não é um tratamento, um argumento, ou mesmo um roteiro. É um texto básico.* Ao contrário de um *script* (ou de um soneto, ou de uma bula de remédio, ou de uma receita de cozinha), que têm suas rígidas receitas de elaboração, o texto básico de um filme pode, deve mesmo, ser escrito com abundância de informações, *dentro de uma estrutura flexível*. Afinal, quem sai ganhando são os roteiristas e o diretor, que dispõem de mais dados par ao seu trabalho. Assim, *neste texto básico*, alguns movimentos de câmera podem ser referidos, a luz será mencionada, os personagens andarão de um lado para o outro, suas vozes serão ouvidas, seus corpos examinados; idiossincrasias autorais, reflexões, comentários, previsões, intuições, teses, conjeturas, circularão livremente. (FONSECA, 1994, p. 32)

Mas não é só com a literatura, a música e o cinema que este livro dialoga. Ele busca também suas referências nas artes plásticas, tecendo comentários, por exemplo, à tela de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, *Os últimos dias de Carlos Gomes*, que considera “um embuste, entre muitos outros”.

Fica claro o espírito de revolta com que foi escrito o último capítulo do livro, de efeito quase panfletário, com seu repúdio ao descaso para com a memória nacional, e ao abandono à miséria dos artistas que tanto fizeram pela pátria: “Como deixaram este homem, este grande brasileiro (que agora, morto, reassume – ainda que apenas por um curto período – a estatura de herói dos seus melhores momentos de glória) viver seus últimos instantes numa rede suja e miserável, na modesta casa que lhe foi designada pelo governo?”... (FONSECA, 1994, p. 243). Carlos Gomes, vítima de um câncer de língua e laringe, padeceu em isolamento e esquecimento, sem apoio e sem amigos.

É aqui que o autor encontra lugar, novamente, para exercitar o estilo “brutalista” de sua escrita, que tencionaria transformar em imagens chocantes também no filme, caso este viesse a ser realizado, de modo a não ocultar a realidade da agonia do maestro.

Causa-lhe repulsa, na verdade, a “limpeza” que a arte jaculatória fez da degradante e inaceitável imagem final do artista, com o objetivo de mascarar a indiferença que a nação dedica aos seus vates:

Vemos os restos de uma figura repugnante, um destroço torto jogado na rede, desgrenhado, fedorento, imundo de sangue e conspurcado por outras substâncias líquidas excretadas pelo organismo. Da horrenda agonia, que o filme mostra sadicamente, nada deverá restar, tudo será ocultado, mascarado, maquiado; apenas estes ganchos de ferro que prendem a rede nas paredes não irão desaparecer e registrarão, ainda que de maneira quase secreta, a cavilosa impostura. (Os ganchos de ferro irão parar no *Museu Carlos Gomes*, em Campinas). (FONSECA, 1994, p. 243)

Figura 16. Últimos dias de Carlos Gomes, de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. (1899)



Acervo do Museu de Artes de Belém, Belém do Pará.

Nossa câmera registra toda essa farsa noturna. Mais outro embuste, a pintura de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, a grande tela *A morte de Carlos Gomes*, que mostra o músico agonizando num amplo quarto, sob um belo dossel, tendo ao lado um piano, cercado pelo carinho e respeito de jornalistas, músicos, militares, viscondes, um arcebispo, um almirante, um general, um governador e um vicegovernador de Estado, todos vestidos formalmente, os civis de negras sobrecasacas, os militares em uniforme de gala e condecorações, o arcebispo em seu pallium colorido. (FONSECA, 1994, p. 244)

Linda Hutcheon discute como a adaptação entre meios não pode ser entendida como “tradução”: é, antes, uma forma de recriação da história, exigindo a complexa adequação da linguagem de origem às possibilidades, limites e especificidades do novo veículo, o que não raro equivale à criação de uma nova obra. Daí a versatilidade do escritor-roteirista, capaz de “falar” adequadamente em dois meios independentes. Mas não foi só no cinema que Fonseca fez incursionar as suas narrativas romanescas. O romance *Agosto*, também de viés biográfico, sobre a vida de Getúlio Vargas; assim

como as aventuras do detetive Mandrake, ganharam espaço na televisão, sendo transformados em seriados audiovisuais. Histórias curtas, com enredos que culminam rapidamente ao seu ápice, num ritmo em tudo diverso do fôlego pausado e lento do romance, revelam a capacidade de Rubem Fonseca de transitar em diversos meios expressivos.

Como vemos, o romance de Rubem Fonseca, *O Selvagem da Ópera*, oferece ao estudo interartístico contribuições em várias frentes, articuladas com a discussão sobre a construção identitária que propomos no tema deste trabalho, e que Rubem Fonseca amplia e atualiza de um modo que julgamos importante registrar. Neste romance, Rubem Fonseca subverte significativamente a noção de *gênero literário “puro”*, para criar um texto que apresenta três grandes modalidades genéricas: *a biografia, o romance histórico e o argumento cinematográfico*. Além disso, instaura internamente um diálogo da linguagem operística, presente no relato da trajetória do compositor Carlos Gomes; e o cinema, que se insinua como uma “natural” aspiração do gênero narrativo na pós modernidade.

É no confronto destas virtualidades desejantes que se coloca o artista contemporâneo, no limite do contínuo vir-a-ser da representação artística, imposto pela sua época, que exige do escritor habilidades nunca antes cogitadas. As marcas autorreflexivas desta obra, portanto, não nos deixam dúvidas de que, se o Maestro Gomes é o protagonista da ficção internalizada na obra, o escritor Fonseca é o protagonista da metaficção que a tematiza, como pretexto para um futuro filme. Estabelece-se, assim, um interessante paralelo entre os dois criadores, que contribui tanto para resgatar, junto aos leitores contemporâneos, o fascínio pela ópera enquanto gênero e pelo Romantismo enquanto espírito; como para elevar a função do *escritor roteirista*, tão ameaçada de degradação pela atmosfera consumista e oportunista dominante na indústria cultural pós-moderna, ao *status* e ao prestígio que gozavam os grandes e sérios compositores, e suas belas e ambiciosas criações artísticas no passado.

Estas manifestações artísticas que se desenvolvem dentro da trama são carregadas de implicações teóricas, que articulam aspectos semióticos, técnicos e artísticos ao discurso soberanamente consciente e deliberado de um roteirista cinematográfico. O Maestro Gomes foi o maior compositor de óperas brasileiro do século XIX, que serve de cenário para Rubem Fonseca desenrolar sua trama. *O Selvagem da Ópera* é uma obra que trata da criação artística do ponto de vista do seu próprio criador, acompanhando-o de perto, registrando sua longa e árdua trajetória, em tudo diferente

das meteóricas carreiras midiáticas incensadas para os “criadores” na atualidade. Fonseca esmiúça o sofrimento do compositor, valorizando aspectos como a sua luta em busca de formação e especialização; e a espera pelo reconhecimento e aceitação de sua obra, que depende da compreensão, capacidade e hombridade da crítica enquanto instituição que intermedeia o criador e o público. É à falibilidade do homem sob a grandeza do mito que recai o interesse de Fonseca, na sua tarefa de valorizar o comprometimento quase missionário de um vate com a sua arte.

Não há espaço, neste relato, para nenhuma sordidez: a luta e o sofrimento do Maestro Gomes, por legítimos, são reconhecidos no momento mesmo em que acontecem, e não dependem da notoriedade posterior ou da aclamação pública para serem registrados pelo seu biógrafo. Para Fonseca, a fama é algo legítimo quando há uma obra – e uma vida – a respaldá-la. Entre este direito e a febre da celebridade instantânea que contamina de modo doentio a arte pós-moderna instaura-se um imenso abismo, similar ao abismo que se sente na leitura desta obra, em particular, em comparação com a maioria das narrativas policiais, violentas e sarcásticas de Fonseca.

A ópera, neste romance histórico, aparece como um gênero artístico híbrido que tem o objetivo de representar o complexo trabalho intersemiótico e metalinguístico de Rubem Fonseca: que articula a literatura, tanto a da obra adaptada (*O Guarani*, de José de Alencar), como a do texto da adaptação, o libreto de Antonio Scalvini, à música – através dos comentários sobre a composição operística de Carlos Gomes –, e ao teatro, através da encenação proposta para os cantores no palco. Mas a trama do autor vai ainda mais longe, ao se construir e se reconhecer não como um romance, mas como um roteiro, o que problematiza um outro gênero no corpo da obra: o cinema.

A trama de Rubem Fonseca abre, portanto, um leque de possibilidades no que se refere à “adaptação” intersemiótica, um conceito preferido, pelos teóricos recentes, ao conceito de “tradução”. Num primeiro momento, temos um texto que se constrói como um romance histórico/memorialista, que pretende discutir os percalços que cercaram a adaptação do romance de Alencar para a ópera de Gomes, através da composição dos libretos, e que culminaram na transposição da literatura para a música e o teatro. Num segundo momento, o leitor se dá conta que este romance não se configura como tal: mas que se expõe, ele mesmo, numa outra linguagem, própria à dos roteiros cinematográficos. Rubem Fonseca pensa o seu romance como um texto de base, semelhante ao libreto da ópera, destinado a fornecer as coordenadas para o espetáculo tecnológico *verbivocovisual* da modernidade: o cinema.

6 RALLENTANDO: DA CAPO AO FINE

Música e literatura foram conscientemente elementos da formação cultural do Brasil. O Romantismo se esforçou em dar um toque nacional dentro dos modelos importados ao país dos movimentos artísticos do velho mundo. Esse movimento em prol da valorização nacional ocorreu através principalmente de transformações políticas e sociais. Durante o segundo reinado o aumento de incentivo financeiro por parte do Imperador foi decisivo para a multiplicação de centros artísticos no império e a tentativa de imersão do Brasil dentro dos circuitos musicais do século XIX. Como Mário de Andrade afirmou anos depois: “O segundo império foi talvez o período de maior brilho exterior da vida musical brasileira” (Andrade, 1987 p. 160). Esse apoio foi crucial para a implementação, não apenas de uma cultura musical, mas de uma real identidade nacional.

Na literatura, a tentativa (ou acertiva) de José de Alencar corroborou com a exibição da raiz da nossa cultura popular. Alencar foi um dos mais expressivos dos escritores românticos, em qualidade, extensão da obra e variedade de estilo. Sua criação serviu como molde para literatura nacional. José de Alencar, em todas suas fases retrata uma parte do Brasil realizando conforme Alfredo Bosi “uma suma romanesca do Brasil”(Bosi, 1987 p.151) sua visão de nacionalismo permitiu a divisão de seus romances em indianistas, urbanos, regionalistas e históricos. Cada qual com as idiossincrasias de cada parte do povo brasileiro. Os romances alencarianos possuem uma harmonia reconfortante. Seus heróis e heroínas românticos são dotados de pureza e integridade, criando uma antítese com a ideia de barbarismo que o restante do mundo possuía em relação aos brasileiros. Alencar criou personagens cândidos em suas obras e esse contraste contribuiu positivamente para o enriquecimento do caráter brasileiro às vistas do olhar do outro. Na aplicação do selvagem Peri, José de Alencar tem o cuidado quase paternal de criar uma personagem acima da maldade humana, a inocência do bárbaro transgride com os padrões. Peri íntegro, bravo, compassivo e determinado reflete a pureza do autoctone, antes da invasão branca e também a genuidade de nossa própria cultura, o que seria sem a interferência lusitana na Terra Brasil. Por mais parecido que Peri seja com o Sr Antônio de Mariz, ele já possuía esses traços antes de conhecer o português, em outras palavras, o “selvagem” não precisa do civilizado para

ser “bom”. Mas no decorrer da narrativa, a maldade do civilizado influencia na maleficência do bárbaro.

O *Guarani*, trata como antagônicas as diferentes afluências da composição do povo brasileiro, o bem/mal é colocado no tabuleiro alencariano do começo ao fim do romance. A beleza casta, pura, loira e angelical de Cecília, filha legítima do colonizador, representante da beleza europeia caucasiana vai de encontro a beleza de Isabel sua meia irmã indígena, descrita como uma beleza selvagem. A descendência de Isabel a “traía” no tom de sua pele. Os traços marcantes e sensuais, olhos e cabelos negros, não harmonizavam com a delicadeza da beleza de Cecília. A sensualidade de Isabel chama atenção para as belezas excêntricas que eram encontradas no Brasil, a beleza da tentação, da quebra das regras que sucumbiu o mais íntegro dos cavaleiros, Sr Álvaro, a quebrar seu “compromisso” com Cecília.

Essa troca de energia que Alencar põe em seu romance mostra o magnetismo da mistura de raças, o índio Peri sente-se atraído pela branca Cecília, enquanto que o cavaleiro branco Álvaro é enfeitiçado pelo amor da “selvagem mestiça” Isabel. Essa exibição é muito salutar, visto que no século XIX, época do romantismo, após a chegada da corte portuguesa a miscigenação do povo brasileiro aumentou significativamente. A troca de sentimentos, ou seja, o amor verdadeiro entre os personagens reforça a humanidade dos mestiços. Os selvagens também amam, isto é, têm alma, sentimento e vontade própria o “bom selvagem” pode ser substituído por qualquer raça, os conflitos interiores são comuns a qualquer ser humano.

Em relação as duas tribos de selvagens Goitacás e Aimorés, Alencar desenvolve um paralelismo entre eles para que o leitor tenha a empatia com os “bons” e aversão aos “maus”. Sem fazer referência aos mais variados pontos de vista aos quais cada uma estava submetida. Se uma índia Goitacá tivesse morrido, o desejo de vingança proveniente do luto também seria aplicado, pois é o natural do ser humano, mas a forma de externar é que peculiar a cada cultura. Qualquer assassinato mesmo que acidental, é visto com pesar pelos familiares mesmo nos dias atuais. Podemos fazer uma suposição para reflexão: Se Cecília tivesse sido morta acidentalmente, qual seria a atitude do nobre fidalgo português? Apenas os incivilizados podem ser selvagens? Saindo um pouco desse binarismo civilizado/bárbaro Alencar consegue fazer de seu romance nacionalista um romance histórico e consegue criar suas primeiras caricaturas dos tipos do Brasil. Personagens que representavam os padrões sociais que não só existiram no século XVII

data em que se passava o romance, como ainda eram encontrados durante o romantismo do século XIX.

José de Alencar, como grande nome do romantismo brasileiro, sentiu-se responsável por externar todas as peculiaridades do povo brasileiro, o nacionalismo e o indianismo foi o ponto forte desta busca por autonomia. Dentro do que era permitido, do que era mister José de Alencar escreveu o Brasil, se sua arte fosse pintura teríamos belas e virtuosas telas, na literatura sua genialidade foi estendida a sua vasta obra.

Quando vimos a preocupação de Alencar em criar ópera nacional é possível perceber a sua preocupação em dar voz ao seu próprio povo, mesmo com a possibilidade do insucesso. Diferentemente de Mario de Andrade e toda a liberdade que o seu *Macunaíma* foi dotado durante a semana de arte moderna, os selvagens de Alencar tinham uma liberdade reprimida, uma liberdade dentro do que era permitido realizar dentro daquele contexto social. O ‘Prefiro não’ que parodisticamente *Macunaíma* proferia em relação as suas tarefas, que demonstra a alma livre, do herói destituído de caráter, só demonstra a característica da sua autenticidade. O que só foi possível em 1922 já havia sido rascunho na tentativa de José de Alencar, mas ao contrário, seu Peri “preferia” seguir Cecília, amar Cecília, crer no deus da sua deusa. José de Alencar dá ao índio a consciência dos dois mundos, o da liberdade na pureza e inocência da mata. Ou o índio receber o nome de branco, a fé do branco, a responsabilidade do branco. E lembrando o que Silviano Santiago afirma, após o contato com o homem branco o estado de pureza e inocência do índio já foi corrompido. “América Latina não pode mais fechar suas portas a invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de ‘Paraíso’, de isolamento e de inocência” (Santiago, 2013 p.16)

A saída obtida por José de Alencar, de encarar essa mistura de raças e tentar sobressair o máximo possível da essência da alma romântica brasileira, a intrepidez do espírito jovem e selvagem da nação, a soberania nacional em contrapartida das inúmeras cópias, o prazer do fazer artístico e a liberdade criadora. A selvageria de José de Alencar é um bote salva vidas da integridade criativa. É reverenciar sem se curvar, é criar dentro de um estilo.

Quando pomos José de Alencar em frente ao seu contemporâneo Antônio Carlos Gomes, temos uma relação muito próxima no que se refere à possibilidade de demonstrar a soberania artística nacional, mas os caminhos percorridos pelo mastro Carlos Gomes foram um pouco diferentes. Durante a época da Companhia da Ópera

Nacional, onde pôde trabalhar lado a lado com o romancista, até sua obra prima *Il Guarany*, e até o final de sua vida, Gomes sempre se mostrou disposto a fazer o que fosse necessário para que a sua obra fosse conhecida e aclamada pelo público e que seu nome fosse eternizado, sua vaidade fez de parte de sua obra um objeto cópia aos moldes italianos.

Em *Noite do Castelo*, primeira ópera do compositor Carlos Gomes, realizada no Brasil, quando o compositor tinha apenas 25 anos de idade é possível perceber a força e grandiosidade do seu talento, o compositor prometeu sucesso em sua ópera e antes mesmo de ser laureado no conservatório do Rio de Janeiro, entregou a ópera e a fez em homenagem ao Imperador Dom Pedro II, na ópera é possível ouvir influência dos compositores italianos, Donizetti, Belini e principalmente Giuseppe Verdi, a maturidade de Carlos Gomes só foi alcançada anos mais tarde após sua bolsa em Milão.

Il Guarany, marca não apenas a estreia de Carlos Gomes nos palcos da Itália, mas também a coroação da música erudita brasileira nos palcos internacionais, no segundo reinado durante o financiamento da Companhia ópera Nacional era comum a exibição de grandes nomes dentro da corte Carioca, mas a estreia de um Brasileiro no *Teatro Alla Scala* é a afirmação que o Brasil tinha sim, toda capacidade e talento para encantar o mundo com sua arte.

Rubem Fonseca (1994), quando se refere a ao Selvagem da ópera – Carlos Gomes- faz uma observação muito interessante em seu romance, sobre o comportamento de Gomes e como os críticos o viam:

Carlos Gomes é um selvagem. Mas ao contrário de Boito e de Ponchielli, que cantam como cães, Gomes tem uma bela voz; vê como ele interpreta a própria música com a excelência da arte que nenhuma ator sabe alcançar. E quando a execução não obedece às suas ideias, faz o que está fazendo nesse momento... Olha só, que extraordinário! O brasileiro pula da cadeira, passa mão em seus abundantes cabelos e põe se a correr como um chimpanzé pelo palco... Essa Vociferação! Nunca vi nada igual!" (FONSECA, 1994 p. 65

As atitudes brutas e a liberdade criativa de Carlos Gomes inovavam também por entre as cenas, o exotismo do compositor até sua aparência física, já causavam estranhamento entre os compositores italianos. A tessitura da voz o talento que possuía não só na regência mas em todas as áreas da música, Carlos Gomes era um bom músico, tocava alguns instrumentos, um excelente cantor, um ótimo compositor e um notável regente. Metia-se em todas as partes da ópera, discutia com o libretista, mesmo não tendo a paciência de escrever seus próprios libretos, Gomes ficava em cima das histórias, dando suporte e intervindo no rumo dado pelos libretistas, a própria ópera *Il*

Guarany foi feita com bastante discussão com o libretista Antônio Scalvinni. A cenografia e o ballet também eram cuidadosamente acompanhados pelo maestro, que tinha o cuidado em demonstrar excelência em toda grandiosidade de sua ópera.

Gomes lutou para adequar sua “selvageria” aos moldes aceitáveis da sociedade italiana, e é importante lembrar que o acesso foi bastante dificultoso, mesmo com uma carta de referência do imperador do Brasil, não conseguiu nem mesmo a matrícula no conservatório Giuseppe Verdi. A recepção de Gomes não foi das melhores, o selvagem da ópera enfrentou preconceitos dos mais variados até mesmo pela família da esposa a pianista Adelina. Ao contrário de José de Alencar, que praticava a literatura romântica dentro de sua própria terra, Gomes teve a missão “maior” de representar o país lá fora, vale lembrar também que o romantismo da música é um pouco mais tardio que o movimento na literatura e diferentemente do seu contemporâneo literata, que escrevia para um público determinado (a pequena classe burguesa, alfabetizada e leitora) ele precisava se colocar entre os grandes nomes, de vários países. Tornar-se importante em um palco com muito mais visibilidade. Nos dias de hoje, é evidente que muitos mais brasileiros saibam quem foi José de Alencar, do que saibam informar quem foi Antônio Carlos Gomes e o Guarani não passe para eles que o prelúdio do programa de rádio A voz do Brasil, mas no cenário mundial, o prelúdio desta ópera em particular é tocado em todos os lugares do mundo, seja em palcos de grandes teatros, ou na estação de trem. Os estrangeiros reconhecem ali: Ópera brasileira. Ao lado de Heitor Villa Lobos, que fez um excelente trabalho no século XX, são os mais conhecidos e mais importantes compositores brasileiros de música erudita da história.

A genialidade de José de Alencar e Carlos Gomes não pode ser comparada, cada um em sua própria área, teve a missão de elevar a arte brasileira no seu sentido mais puro, algumas imitações podem ser descritas apenas como influências, como tudo em nosso país, que tem sua cultura completamente mestiça o que nos faz únicos, a mistura de raças, diferentes cores, sincretismo religioso é o que dá a cara no Brasil de norte a sul e durante o romantismo, este rosto ainda estava sendo esculpido e com o talento e a competência desses dois grandes nomes foi finalmente possível mostrar esta arte ao mundo. Gomes e Alencar os *selvagens* do Romantismo, os rostos brasileiros com coragem de impressionar ao mundo do século XIX dizendo com ousadia que afinal não éramos o país da imitação.

6.1 POSLÚDIO

Rubem Fonseca quebrou com sua estrutura de romances hiperrealistas ao escrever o *Selvagem da ópera*, uma obra completamente singular dentro de seu próprio estilo, entretanto, abriu as portas para repensar o selvagem, longe da barbárie dos dias atuais, crimes hediondos incluindo o *Selvagem das artes* (Carlos Gomes), na beleza da criação. Os selvagens aqui estudados, são representantes pioneiros do romantismo brasileiro, cada qual dentro de sua própria manifestação artística o que nos permitiu articular este trabalho em cima dos dois artistas. A guisa da ópera como gênero híbrido, onde José de Alencar se arriscou e Carlos Gomes surpreendeu é possível perceber como a arte está intrínseca na alma do ser humano abrindo a possibilidade para qualquer ser que se sentir tocado pela arte se transforme em um selvagem romântico.

Como no prelúdio desta dissertação, encerro a ópera/ texto num andante gracioso e melancólico. Luz no centro do palco: O tenor Gomes começa sua Ária que pouco a pouco vai perdendo força. Pausa. Carlos Gomes morre de forma dramática, com câncer na boca, língua e esôfago. O cigarro que o acompanhou por toda a trajetória traz agora a conta a ser paga. Vai o artista, mas sua obra permanece firme e reconhecida nos quatro cantos do mundo, o sonho do tenor protagonista é enfim realizado. Quanto ao “Barítono” José de Alencar, faleceu aos 48 anos de uma forma não menos dramática: Tuberculose. Alencar deixa um legado enorme e sua obra é reverenciada pelas gerações futuras da literatura. Ali no fundo de cena, o personagem favorito Rubem Fonseca, com a meia luz piscando continua produzindo, mas as cortinas vão se fechando e a música cessa. O público aguarda que os cantores retornem ao palco para os aplausos finais, mas estes não voltam. Todas as luzes do teatro se apagam exceto a do centro do palco, que permanece acesa, aguardando a próxima ópera. O público que se vai.

A história foi contada /encenada, e espera-se que os leitores/ expectadores reflitam sobre a dimensão intersemióticas da ópera. Pela música e principalmente pela literatura, esta ópera/ texto não finaliza neste ponto. Ela retornará em desdobramentos futuros, com novas formas de dizer. É apenas um intervalo para respirar. O Show, ópera, teatro, cinema, literatura e toda forma de representação artística têm que continuar.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA. **Torre de Babel**. Tradução de João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008. 1110 p. Velho Testamento e Novo Testamento.

ALENCAR, José de. **O Guarani**. Rio de Janeiro: Obras completas, 1958.

_____. **Reminiscências**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908.

ALENCAR, José de; LOBO, E. A. **A noite de São João**: Comedia lirica em 2 actos. Lettras de J. de Alencar. Música de Elias Alvares Lobo. Rio de Janeiro: Typ. de F. de Paula Brito, 1860. p. 49.

ALMEIDA, Maria Candida Ferreira de. **Tornar-se outro**: o topos canibal na literatura brasileira. São Paulo: Annablume, 2002.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago**. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano I, n. 1, p. 3 e 7, maio 1928.

ANDREWS, Jean. “**Montezuma and Il Guarany: Indians at the Opera**”. Aurifex 1 (2000), acessado em 24/09/2014, disponível *online*: [http:// goldsmiths.ac.uk/aurifex/issue1/andrews.html](http://goldsmiths.ac.uk/aurifex/issue1/andrews.html).

AMORA, Antônio Soares. **A Literatura Brasileira**, volume 2. São Paulo: Cultrix, 1977. BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

ÁVILA, Affonso - **O Modernismo**. São Paulo, Perspectiva, 1975. 227 p

AZEVEDO, M.A. Álvares de. **Macário**. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. (publicação original: 1852) 3 ed, 1988.

BALTHAZAR, Scott L. **Aspects of Form in the Ottocento Libretto**, Cambridge Opera Journal. 7, nº 1 (Mar. 1995): 23-35, acessado em 24/09/2014, disponível *online*: <http://www.jstor.org/stable/823579>.

BARROS, Guilherme A. Sauerbronn de. **Da Ópera para o Salão**: O Repertório Doméstico do Século XIX, Revista da Pesquisa 3, nº 1 (Ago. 2007 / Jul. 2008), acessado em 24/09/2014, disponível *online*: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/.

BARROS, José D’Assunção. **O Campo da História**: Especialidades e Abordagens. Petrópolis: Vozes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **Las flores del mal** - Diarios íntimos. Introducción, traducción en verso y notas de Carlos Pujol. Porrúa: 1998.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.

BOTAFOGO, Judit. **Sinfonia das águas**: um mergulho no mundo da música e da poesia. Recife: Nova Presença, 2004.

BOILEAU, Pierre e NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BORNHEIM, Gerd. **Filosofia do Romantismo**, In: O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. Cultrix, 2002

_____. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1981.

BUDASZ, Rogério e DOTTORI, Maurício. **L'Opera Italiana in Brasile**: Uma Bibliografia. Não publicado.

BUENO, Alexei, e ERMAKOFF, George, orgs. **Duelos no Serpentário**: Uma Antologia da Polêmica Intelectual no Brasil 1850-1950. Rio de Janeiro: G. Emakoff, 2005.

COLLINGWOOD, R.G. **A Idéia de História**. Lisboa: Perspectiva, 1970.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El Rei D. Manuel**, Edição de Base. Dominus : São Paulo, 1963

CÂNDIDO, Antônio. **Noções de Análise Histórico-literária**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**: Momentos decisivos. 3 ed., São Paulo: Martins, 1 e 2 vol., 1969.

CADEMARTORI, Lígia. **Períodos Literários**. São Paulo: Ática, 2002.

CHRISTIANSEN, Rupert. **Guia da ópera**. Lisboa: Edições 70, 2007.

CITELLI, Adilson. **Romantismo**. –São Paulo. Editora Ática, 1993.

COELHO, Lauro Machado. **A Ópera Barroca Italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2000

COELHO, Lauro Machado. **A Ópera Romântica Italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2000

COELHO, Lauro Machado. **A Ópera Italiana após 1870**. São Paulo: Perspectiva, 2002

COELHO, Lauro Machado. **A Ópera Clássica Italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2003

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1955.

CORTESÃO, J. **Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil**. Texto integral. São Paulo: Martim Claret, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. Ficção: **As linguagens do modernismo**. In ÁVILA, Affonso — O Modernismo. São Paulo, Perspectiva, 1975. 227 p

CROSS, Milton. **As Mais famosas óperas**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1983.

CRUZ, Manuel Ivo. **O essencial sobre a ópera em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.

DEL PICCHIA, Menotti; ELIS, Alfredo; MOTTA FILHO, Cândido; RICARDO, Cassiano; SALGADO, Plínio. **O ATUAL momento literário**. Correio Paulistano, São Paulo, p.4, 17 de maio de 1929.

FONSECA, Aleilton. **Enredo Romântico, música ao fundo/ Aleilton Fonseca**. — Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **A grande arte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. **Bufo & Spallanzani**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **O caso Morel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O Selvagem da ópera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

FRAGOSO, João Luís. **O Império Escravista e a República dos Plantadores**. In História Geral do Brasil, organizado por Maria Yedda Linhares, 9ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

FREITAS, Olga. **Discussões Sobre a Brasilidade em Carlos Gomes**. Trabalho apresentado no XIX Congresso da ANPPOM, Curitiba – PR, 2009. p 161.

FREIRE, Vanda Lima B. **Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro** – Final do Século XIX, Início do Século XX. Latin American Music Review 25, nº 1 (Spring-Summer 2004), acessado em 24/09/2014, disponível *online*: <http://www.jstor.org/stable/3598703>.

FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

GAY, Peter. **A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud: Guerras do Prazer**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIRON, Luís Antônio. **Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte**. São Paulo: EDUSP, 2004.

GÓES, Marcus. **A Força Indômita**. Belém: SECULT, 1996.

_____. **Carlos Gomes: Documentos Comentados**. São Paulo: Algor, 2008.

GORDON, Eric A. **A New Opera House: an investigation of elite values in mid-nineteenth century Rio de Janeiro**. Anuario 5 (1969): 49-66, acessado em 24/09/2014, disponível *online*: <http://www.jstor.org/stable/779735>.

GUINSBURG, Jacó (org.) **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, (Coleção Stylus), 1978.

_____. **O romantismo**. -- São Paulo: Perspectiva, 4ª ed., 2008.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.

_____. **Uma Teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

INACIO, Denise Scandarolli. **Ópera e Representação Histórica na Obra de Carlos Gomes**. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: Dos Primórdios ao Início do Século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KIMBELL, David. **Italian Opera**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

KRISTEVA, Julia. **Desire in language: a semiotic approach to Literature and Art**. New York: Columbia University Press, 1980.

KOELLREUTTER, Hans-J. **Terminologia de uma nova estética da música**. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KOTHE, Flávio René. **Literatura e Sistemas Intersemióticos**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981.

Kühl, Paulo Mugayar. **Cronologia da Ópera no Brasil - século XIX** (Rio de Janeiro), [http:// www.iar.unicamp.br/cepab](http://www.iar.unicamp.br/cepab) (acesso em 02/10/2014).

LACOMBE, Hervé. **The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opera-Comique**, 1825- 1862. *Cambridge Opera Journal* 11, nº 2 (Jul. 1999): 135-158, acessado em 24/09/2014, disponível *online*: <http://www.jstor.org/stable/823716>.

LIMA, Luiz Costa. **Ficção: As linguagens do modernismo**. Organização Affonso Avila, Buenos Aires: Editora Perspectiva, Sao Paulo, 1975.

LIRA NETO, **O inimigo do rei**: uma biografia de José de Alencar, ou, A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil. São Paulo: Globo, 2006.

MAMMÌ, Lorenzo. **Carlos Gomes**. São Paulo: Publifolha, 2001.

MARTINEZ, José Luiz. (2005). **Música e Intersemiose** [2ª versão revista e ampliada]. *Galáxia* 9, 3-36 (separata). Stoianova, Ivanka. (1985). *Luciano Berli*

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1977.

MAURO, Frédéric. **O Brasil no Tempo de D. Pedro II**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MELLO E SOUZA, G. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de *Macunaíma*. Rio de Janeiro, Duas Cidades, 1979, p. 13.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix vol 1, 1985, p. 249).

NOGUEIRA, Lenita. **Música e Política: o Caso de Carlos Gomes**. Trabalho apresentado no XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro – RJ, 2005.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. **Muito Além do Melodramma**: Os Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Carlos Gomes. São Paulo: UNESP, 2006.

OSBORNE, Charles. **Verdi**: Vida e Ópera. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. P. 162

PARENT-ALTIER, Dominique. **O Argumento Cinematográfico**. Portugal: Texto & Grafia, 2009

PENA, Martins. **O Dileteante**. In *Comédias de Martins Pena*, editado por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

PENALVA, José. **Carlos Gomes, o Compositor**. Campinas: Papirus, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978

POWERS, Harold S. **La Solita Forma and The Uses of Convention**. *Acta Musicológica* 59, fasc. 1, (Jan./Abr. 1987): 65-90, , acessado em 24/09/2014, disponível *online*: http://www.sfcmhhistory.com/Laurance/Verdi/articles/Powers_Solita_Convention.pdf.

PRADO Jr., Caio. **História Econômica do Brasil**, 46ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ROSENFELD, A. e GUINSBURG, J. **Romantismo e Classicismo** In: GUINSBURG, J. (Org.). O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O Oriente como Invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALLES, Cecília A. **Gesto Incabado**: Processo de criação artística/ 2ª edição - São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004. ISBN: 85-7419-042-X.

_____. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013. ISBN: 978-85-8122-188-5 (recurso eletrônico).

SCHWARCZ, Lília M. **As Barbas do Imperador**: D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários** /Angélica Soares. 7.ed. São Paulo 85p. - (Princípios ; 166)

SONTAG, Susan. **Regarding the pain of others**. Diante da dor dos outros - trad. Rubens Figueiredo. Companhia das Letras: 2003.

SOUZA, Carlos Eduardo de A. e. **Dimensões da Vida Musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e Além**, 1808-1889. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2003.

SOUZA, E.M. **A pedra mágica do discurso**: jogo e linguagem em *Macunaíma*. Belo Horizonte, UFMG, 1988, p. 113.

SUHAMY, Jeanne. **Guia de Ópera**. L&PM Pocket, 1 ed., 2001. ISBN-10: 85.254.1135-3.

_____. **Guide de l'opéra**: 60 opéras célèbres résumés et commentés. Marabout, 1992. ISBN 10: 2500105768.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador; a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.211.

STRUNK, Oliver (editor). **Source Readings in Music History** . Edição revisada. Leo Treitler (editor geral). New York: W. W. Norton & CO., 1998.

TOMLINSON, Gary. **Italian Romanticism and Italian Opera**: An Essay in Their Affinities. 19th- Century Music 10, n° 1 (1986): 43-60, <http://www.jstor.org/stable/746748> (acesso em 24/03/2009).

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

VETRO, Gaspare Nello, org. Antonio Carlos Gomes, **Carteggi Italiani Raccolti e Commentati da Gaspare Nello Vetro**. Milão: Nuove Edizioni, s/d.

_____. **Antonio Carlos Gomes**, Carteggi Italiani II. Brasília: Thesaurus Editora, 1998.

VIEIRA, Padre Antônio. Sermões: **Sermão do Espírito Santo**. 1657. *online*: «<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/fs000019pdf.pdf>»

VIRMOND, Marcos da Cunha L. **Construindo a Ópera Condor**: O Pensamento Composicional de Antônio Carlos Gomes. Tese de Doutorado em Música, Universidade de Campinas, 2007.

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários**: A Música Em Torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

VOLPE, M. Alice. **A batalha dos símbolos**: ópera no Brasil, da Monarquia à República, p. 180-194, in: VOLPE, M.A.(org.). **Atualidade da Ópera**, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.

PARTITURAS

GOMES, Antonio Carlos. *Il Guarany*. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1986. 1 partitura (447 p.) Canto e piano.

VERDI, Giuseppe. *La Forza del Destino*. 1 partitura. Canto e piano. International Score Music

Library Project, [http://216.129.110.22/files/imglnks/usimg/6/64/IMSLP24552-PMLP55369 Verdi_- _La_forza_del_destino__1869__bw.pdf](http://216.129.110.22/files/imglnks/usimg/6/64/IMSLP24552-PMLP55369_Verdi_-_La_forza_del_destino__1869__bw.pdf) (acesso em 16/04/2010).

_____. *Rigoletto*. 1 partitura. Canto e piano. International Score Music Library Project, [http://imslp.org/wiki/Rigoletto_\(Verdi,_Giuseppe\)](http://imslp.org/wiki/Rigoletto_(Verdi,_Giuseppe)) (acesso em 16/04/2010).

163

_____. *Il Trovatore*. 1 partitura. Canto e piano. International Score Music Library Project, <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP12798-TrovatoreActI.pdf> (acesso em 16/04/2010).

PERIÓDICOS

Diário do Rio de Janeiro, 1857-1863 / 1870. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Periódicos.

Jornal do Comércio, 1857-1863/ 1870. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Periódicos.

Correio Mercantil, 1857. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Periódicos.

Correio Paulistano, 1857. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Periódicos.

ANEXOS

Figura 17. Capa da primeira partitura para piano forte, com as marcações vocais de Il Guarany, ainda pela Casa Lucca.

268-11

8

IL GUARANY

OPERA-BALLO IN QUATTRO ATTI

Posta in Musica dal Maestro Cav.^e

A. CARLOS GOMES

Riduzione per Pianoforte solo
DI
NICOLÒ CELEGA

20328 SINFONIA Fr. 5.	18746 ATTO III: CORO DI AMORE Fr. 4.
18739 ATTO I: CORO DI CACCIATORI, DIALOGO E SORTITA PERI 3.	18747 SCENA E DUETTINO <i>Gionnetta, nello sguardo</i> , 2. 50
18735 POLACCA SORTITA CECILIA <i>Gentile di cuore</i> , 2. 75	18748 CORO E TERZETTO <i>Oh bene mio</i> , 3. 75
18736 REGITATIVO ED AVE MARIA 2.	18749 CERIMONIA-BALLO INTRODUZIONE BAL- LABILE E AZIONE MIMICA 2. 50
18737 SCENA E STRETTA DOPO L'AVE MARIA 2. 50	18750 PASSO SELVAGGIO 1. 50
18738 DUETTO <i>Senza una forza indomita</i> , 4. 50	18751 PASSO DELLE FRECCIE 2. 25
18739 ATTO II: SCENA ED ARIA <i>Vanto io per so- perba culla</i> , 3.	18752 GRAN MARCIA-BACCANALE INDIANO 5.
18740 SCENA RECITATIVO E DUETTO <i>Sorpo ul</i> , 4. 50	18753 GRAN SCENA E DUETTO <i>Preche di mio so- lagione</i> , 4.
18741 CORO DI AVVENTURIERI 3.	18754 INVOCAZIONE E FINALE III: 3.
18742 CANZONE DELL'AVVENTURIERE <i>Senza fello, senza cura</i> , 3. 50	18755 ATTO IV: CORO SCENA E CONGIURA <i>Fr. quest'ora suprema</i> , 2.
18743 SCENA E BALLATA <i>C'era una volta un principe</i> , 4. 25	18756 ARIA <i>Prodi e fedeli un giorno</i> , 2. 50
18744 SCENA E DUETTO <i>Donna, tu forse l'unica</i> , 3. 50	18757 SCENA DEL BATTESIMO-DUETTO <i>Qui per la santa Tride</i> , 2.
18745 SCENA E PEZZO CONCERTATO FINALE II: 4. 50	18758 SCENA E TERZETTO FINALE ULTIMO 2.
18759 L'OPERA COMPLETA Fr. 50.	

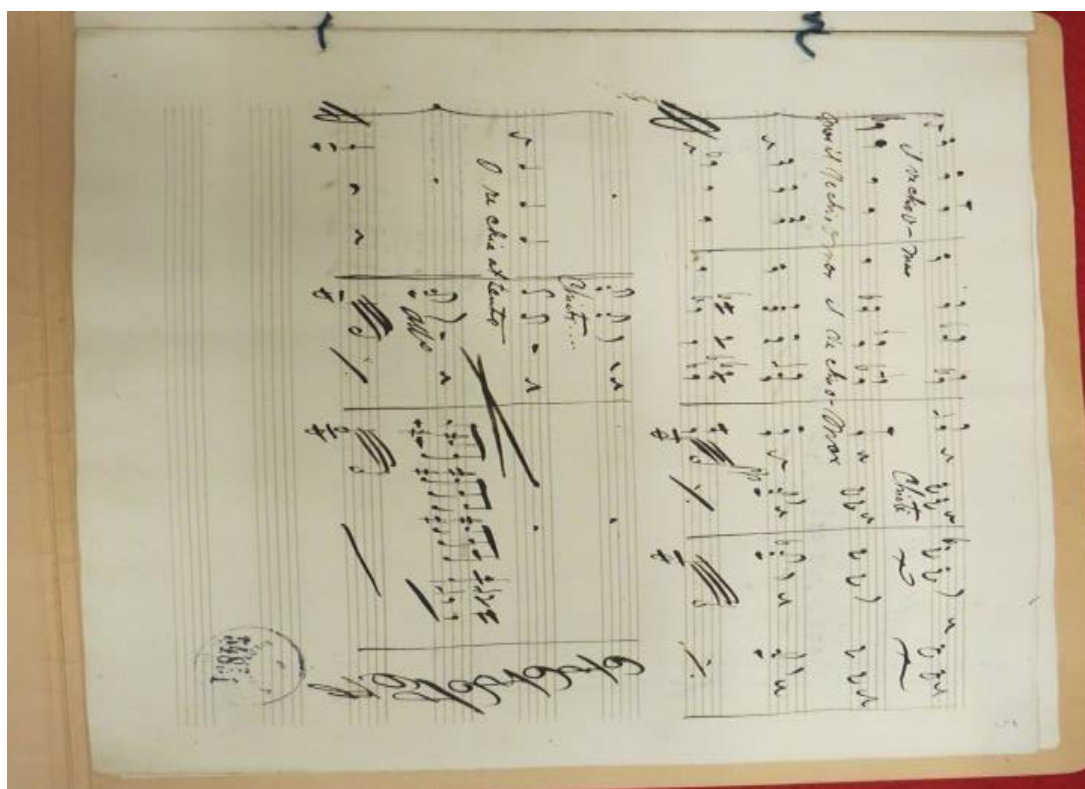
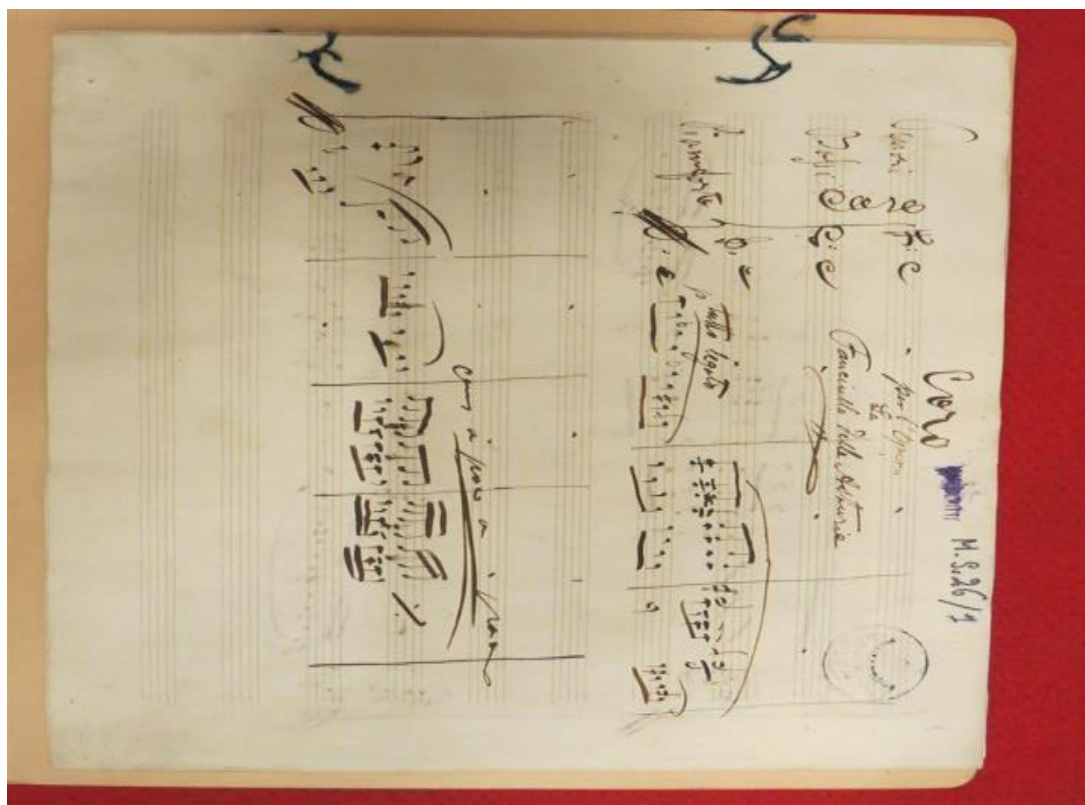
Proprietà dell'Editore per tutti i paesi

MILANO, Stabilimento Musicale di E. LUCCA

*Firenze, Doveri Torino, Bianchi
Londra, Hutchinson & Co.*

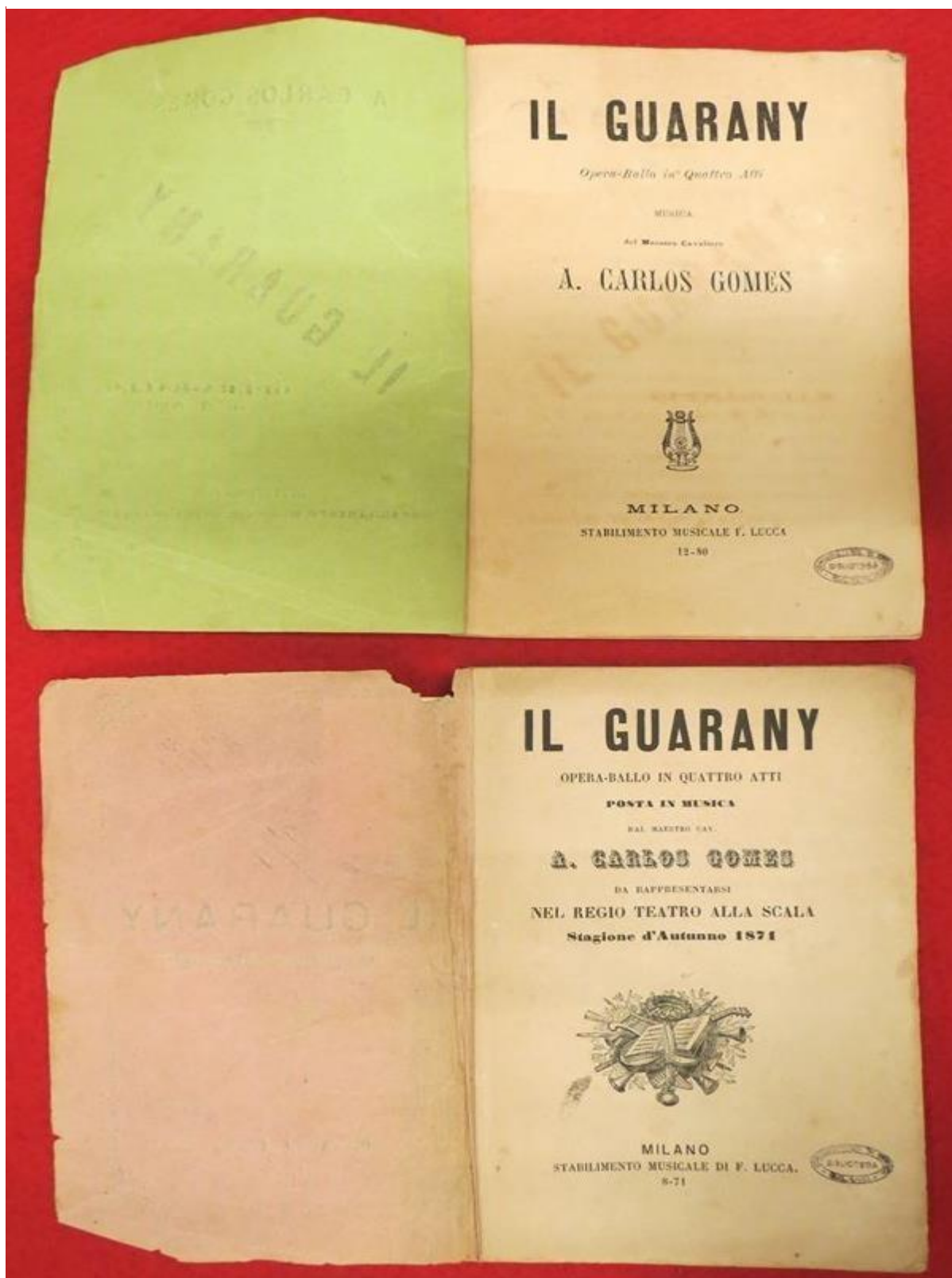
Reprodução da imagem autorizada pelo Conservatório de Milão (2013).

Figura 18. Partituras de Il Guarany, originais escritas a punho pelo Maestro Carlos Gomes.



Reprodução da imagem autorizada pelo Conservatório de Milão (2013).

Figura 19. Edições originais do libreto de Il Guarany pela Casa Lucca. À esquerda, 2ª edição de 1871, à direita 1ª edição de 1870.



Reprodução das imagens autorizada pelo Conservatório de Milão (2013).

Figura 20. Edições originais do libreto de Il Guarany pela Casa Lucca.

Reprodução das imagens autorizada pelo Conservatório de Milão (2013).

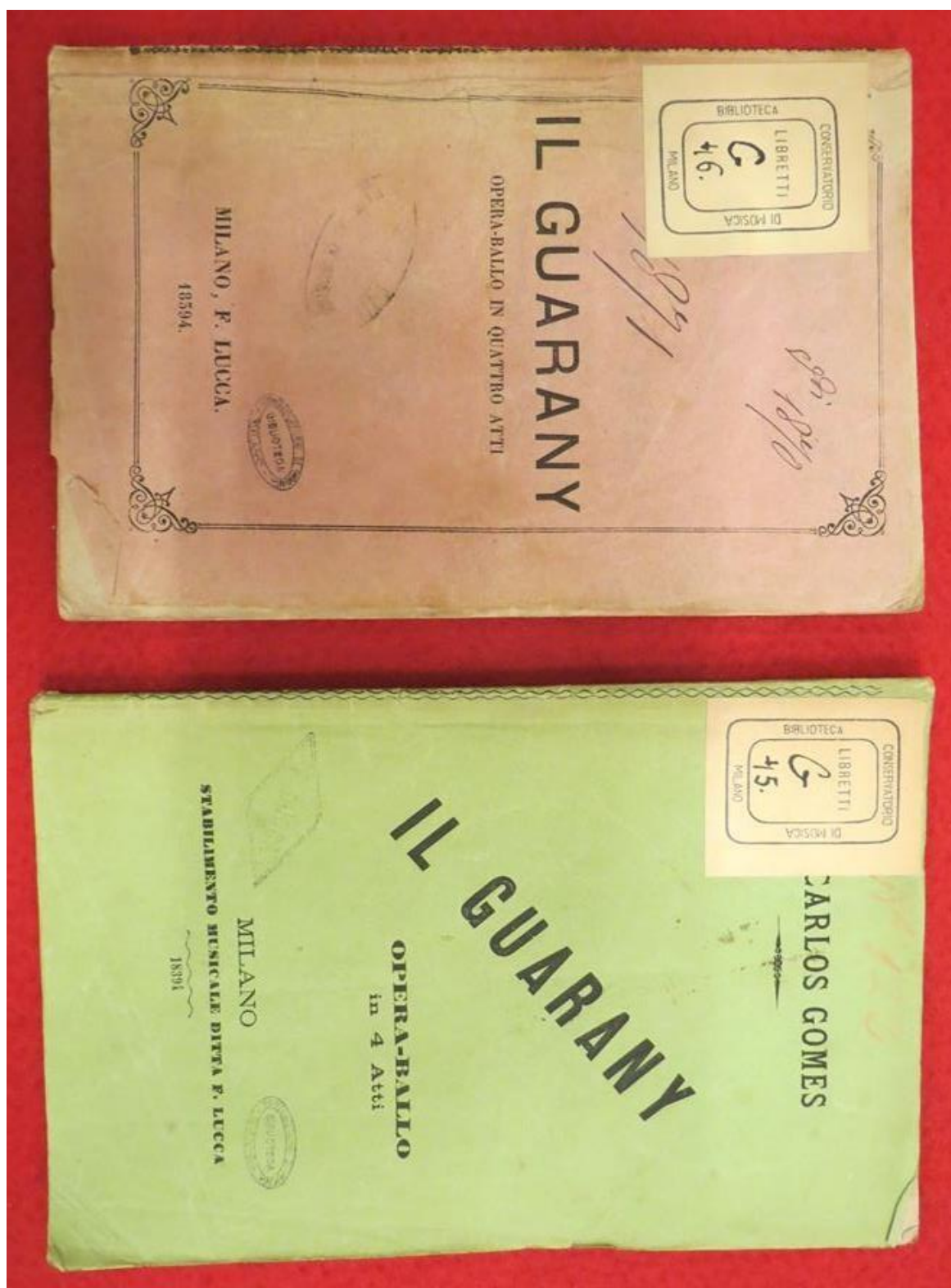
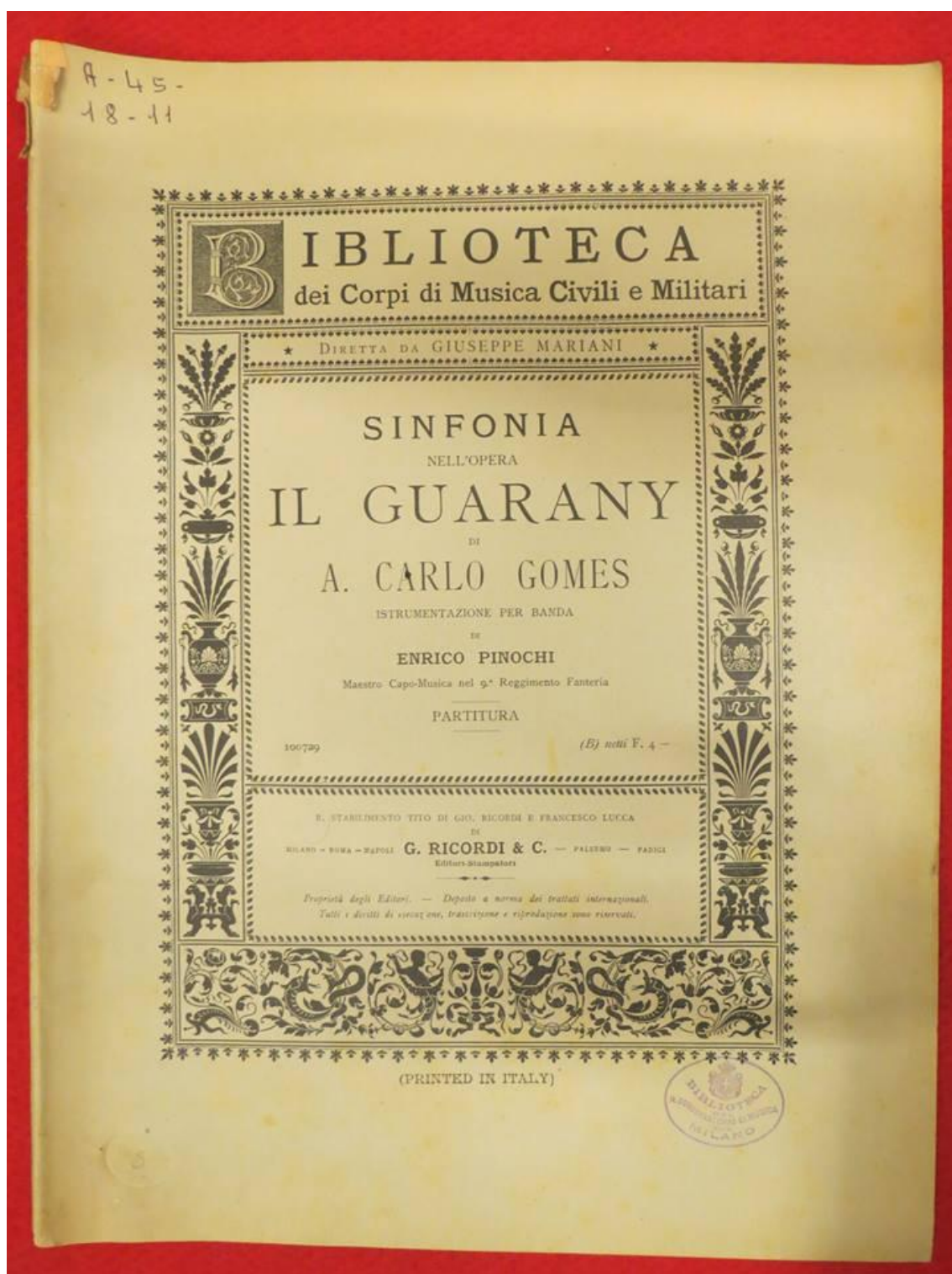
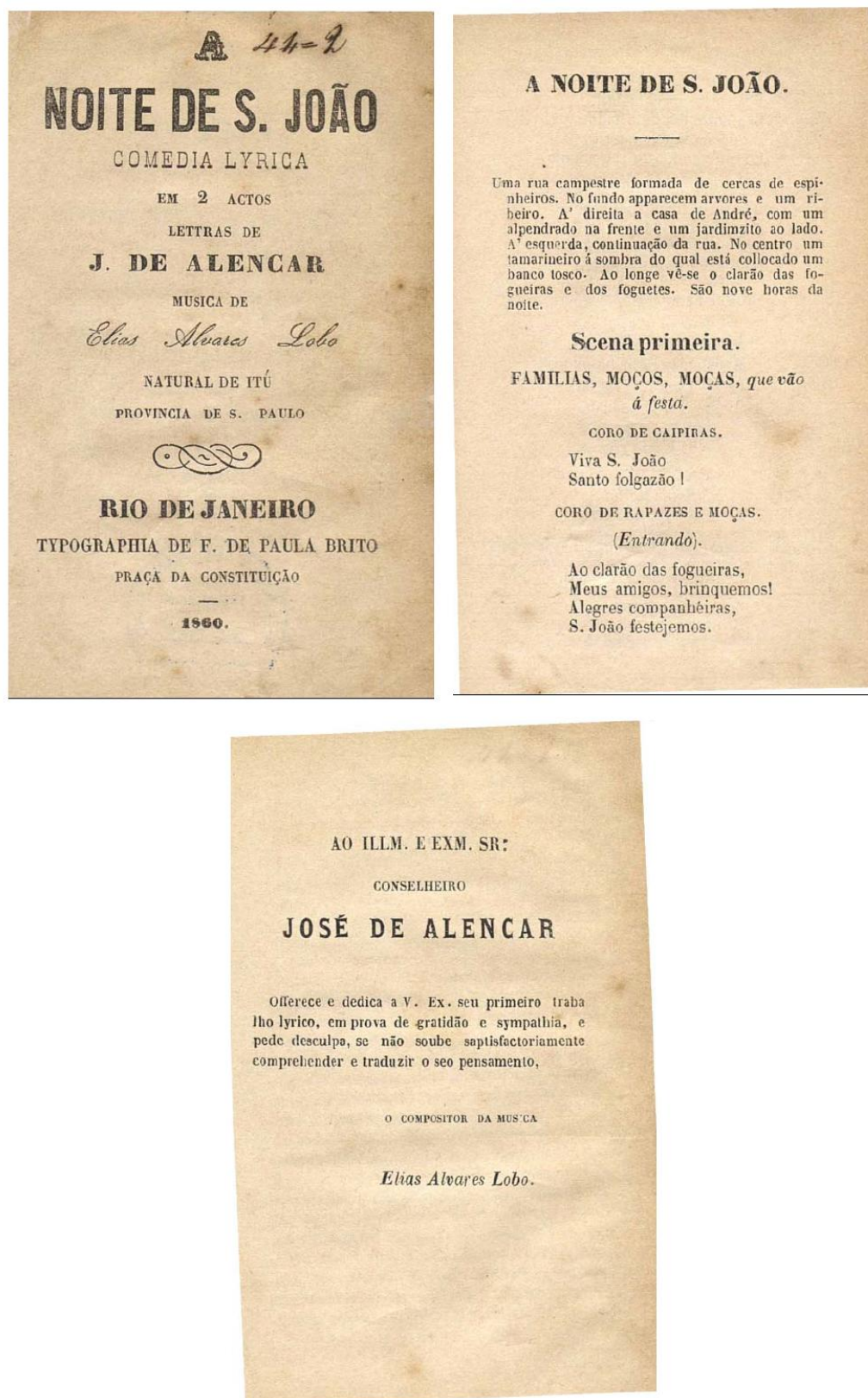


Figura 21. Capa original da Sinfonia de Il Guarany, G. Riccordi.



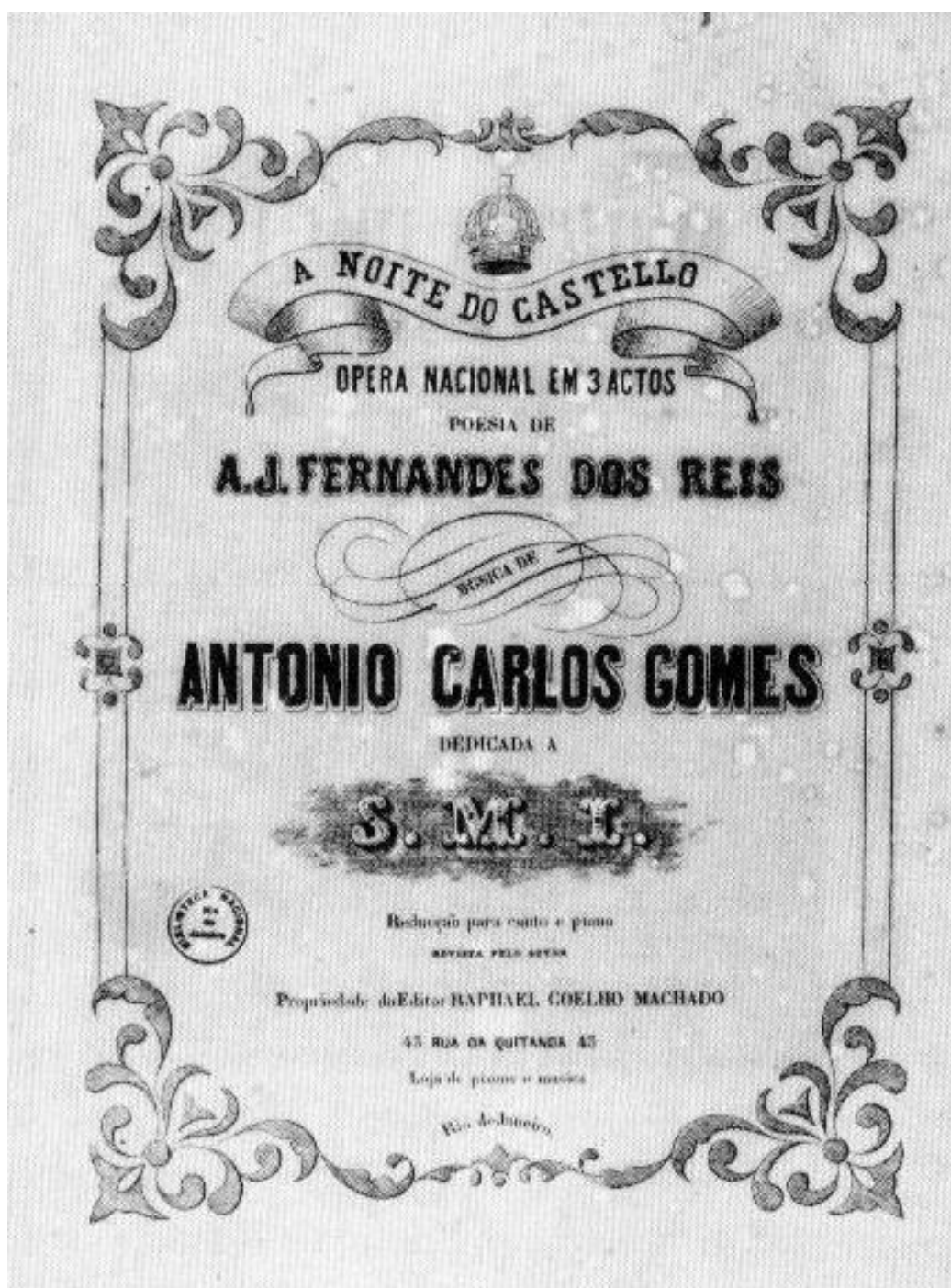
Reprodução das imagens autorizada pelo Conservatório de Milão (2013).

Figura 22. Noite de São João, autoria de José de Alencar, música de Elias Alvares Lobo e regência de Carlos Gomes.



Alencar, J. e Lobo, E.A. A noite de São João. Rio de Janeiro, 1860

Figura 23. Capa de A Noite no Castello, de Carlos Gomes.



(<http://www.gounin.net/images/acgcasco.jpg>)