

Exoticismo e orientalismo em Antônio Carlos Gomes

Marcos da Cunha Lopes Virmond
Departamento de Música, USC-Bauru
e-mail: mvirmond@iisl.br

Lenita Waldige Mendes Mogueira
IA – UNICAMP
e-mail: lwnm@iar.unicamp.br

Rosa Maria Tolón Marin
Departamento de Música, USC-Bauru
e-mail: rtolon21@yahoo.com.br

Sumário:

Exoticismo, e uma de suas formas, o orientalismo, constituem uma tendência estética muito comum na ópera do século XIX, particularmente na França e Itália. Musicalmente, mesmo baseada em premissas que não resistem a uma análise etnomusicológica, a cor local era obtida por uso de instrumentação especial, figurações rítmicas características, melodias repetitivas, movimento harmônico lento, apogiaturas repetidas e, mais que tudo, uso de escalas alteradas com intervalo de segunda maior. Se Puccini e Mascagni procuraram seu exoticismo/orientalismo com base mais investigativa, os demais compositores usavam essa estética sem muita preocupação factual, visando apenas atender necessidades de construção composicional, de modismos e, portanto, atender ao gosto do público. Antônio Carlos Gomes, pelo ambiente que freqüentava, não fugiu dessa condição. Identifica-se e analisa-se nesse estudo o componente de exoticismo e orientalismo nas óperas italianas desse compositor.

Palavras-chave: exoticismo, orientalismo, ópera, Carlos Gomes.

Introdução

Antônio Carlos Gomes (1836-1896), após uma curta mas bem sucedida carreira no Rio de Janeiro, muda-se para Milão com uma bolsa de estudos obtida por méritos próprios, uma vez que termina o curso do Conservatório Imperial como aluno mais destacado. De fato, Góes (1996) é muito claro ao destruir mais um dos mitos em torno do compositor campineiro. Ele não vai para a Itália às expensas do Imperador D. Pedro II. Em verdade, quem paga a bolsa é D. José Amat, por força contratual entre o governo imperial com a empresa que mantinha a Ópera Lírica Nacional.

A carreira italiana de Carlos Gomes também foi bem sucedida, dentro do contexto do contrato de risco que era uma carreira de compositor de óperas na Milão da segunda metade do século XIX. As dificuldades mais patentes, como era de se esperar, aparecem quando Gomes se insurge contra o *status quo* empresarial. Gomes rompe com os editores que dominavam todo o empreendimento operístico na Itália. Contraditoriamente, é a época de suas obras mais elaboradas e personalísticas – *Lo Schiavo*, *Condor*, *Colombo*. Essa situação de dualidade, de rebeldia ao *establishment* e de submissão às convenções, se reflete constantemente ao longo da obra de Carlos Gomes. Um exemplo dessa submissão é *Salvator Rosa*. Entretanto, poucos compositores do período de transição compuseram uma ópera, dentro dos quadros da estética vigente do melodrama italiano, tão personalística e com tanta coesão temática como Gomes em *Salvator Rosa*. De fato, do ponto de vista formal, essa é uma de suas obras mais bem construída e dificilmente superada por qualquer uma de suas congêneres do período, à parte Giuseppe Verdi. Em parte, essa submissão, talvez melhor dito, adequação, se traduz, também, por ceder aos modismos da época. O exótico em música, mais especificamente, em ópera, era um desses modismos. Dentre eles, o orientalismo é vertente amplamente cultuada pelos compositores desde o século XVII se estendendo até as

primeiras décadas do século XX. Dentro deste contexto, o presente estudo pretende investigar, nas obras italianas de Carlos Gomes, as incursões do compositor nessas áreas.

Exoticismo e Orientalismo

Exoticismo em música pode ser visto como todo o estilo composicional voltado a evocar a cor e atmosfera de outras terras, através de ritmos, melodias ou instrumentos mimetizadores dessa cultura a ser evocada. Nesse contexto, o orientalismo é uma forma de exoticismo, dentre elas talvez a mais bem sucedida, apreciada e, portanto, a forma mais empregada em ópera.

Evidentemente, o orientalismo trata de um conjunto de suposições ideológicas, imagens e fantasias sobre uma região geográfica, o oriente, cuja linha de separação é mais produzida pelo homem do que pela natureza (Said, 1997:90). De fato, o oriente sempre foi assunto de interesse da sociedade européia. Assim, literatura, artes plásticas e música tornaram-se veículo para diferentes apropriações da cultura oriental. Neste sentido a tipologia da música turca e húngara é consagrada e amplamente exemplificada em obras de admirável qualidade, desde os Rondó *alla ungarese* de Haydn, as turqueries de Mozart no Rapto no Serralho, ao *alla marcia* da Nona Sinfonia de Beethoven, ao oriente cômico de Rossini e ao orientalismo de Félicien David (*Le Désert*) que deu vazão ao tema nas mãos de Meyerbeer (*L'Africaine*), Bizet (*Les Pêcheur de Perles*), Delibe (*Lákme*), Verdi (*Aida*), Gomes (*Condor*) e Puccini (*Turndot*). Se o exótico e o oriental no século XVIII eram mais adequados à ópera cômica, preservando a séria, no século seguinte eles se tornam quase uma moda, principalmente depois do sucesso da ode sinfônica de David, *Le Désert* (Girardi, 1995). Porém, deve-se ter muita cautela nessa abordagem, pois, em verdade, o “oriente” em música, entre os séculos XVIII e XIX, poderia ter um significado limitado e superposto geograficamente. Norte da África, Oriente Médio, Ásia menor e Extremo oriente se confundiam em algo distante, desconhecido e diferente do núcleo social e cultural europeu. Assim, uma confrontação de uma análise etnomusicológica competente das características musicais desses países face aos eventos musicais icônicos do oriente utilizados no período em questão traria resultados chocantes. De qualquer forma, para os compositores de ópera do século XIX, a estética da cor local é relevante (Carvalho, 2006). Adicionalmente, essa necessidade de representar o exótico e, particularmente, o oriente em música tem muito a ver com o processo de colonização, intensificado nesse século, e com o desenvolvimento dos meios de transporte de longa distância, que transformou as viagens aos países ditos distantes em um evento menos aventureiro e menos impensável para o cidadão médio.

Conforme Locke (1991), a trama paradigmática para as óperas orientalistas poderia ser sumarizada em um conjunto que inclui um tenor-herói, branco-europeu, jovem, tolerante, bravo, ligeiramente ingênuo, que, arriscando sua lealdade a seu próprio povo e à ética colonialista, invade o território misterioso, colonizado, de pele escura representado por cativantes dançarinas profundamente carinhosas, soprano sensível, incorrendo na ira do chefe da tribo (baixo ou barítono) e do obediente coro masculino de selvagens. O compositor pode tentar imitar ou invocar a música da região que se pretende emular. Por certo, em se tratando de música *oriental*, as limitações do sistema ocidental de notação são muito evidentes para que esta imitação se faça em um elevado grau de precisão. Entretanto, em *Le Desért* (1844), Félicien David introduziu algumas melodias de gosto oriental que trouxe do Egito. Aparentemente, um evento que muito caracteriza este orientalismo é a presença de um segundo grau aumentado e, melhor ainda, do quarto grau também aumentado. Outros processos de orientalismo em música podem incluir (Scottt, 1998): escala de tons inteiros; o modo eólio, dórico e frígio; segundas e quartas aumentadas (particularmente com inflexões frígias e lídias); melismas vocais muito elaborados em torno da sílaba “ah”; trilos e apogiaturas dissonantes; uso de recursos orquestrais como o corno inglês no registro agudo; uso de tercinas em fórmula binária, a polirritmia e uso de movimento paralelo de quartas, quintas e oitavas, particularmente nas madeiras. Então, o orientalismo requer uma pintura musical, o que é factível na mesma medida em que um pintor pode trazer o ambiente oriental para dentro da ilusão de sua tela.

O que foi descrito antes, eram as tintas orientais utilizadas e, na estética vigente, bastavam para pintar o exótico e o longínquo oriente.

Exoticismo em *Il Guarany*, *Maria Tudor* e *Lo Schiavo*

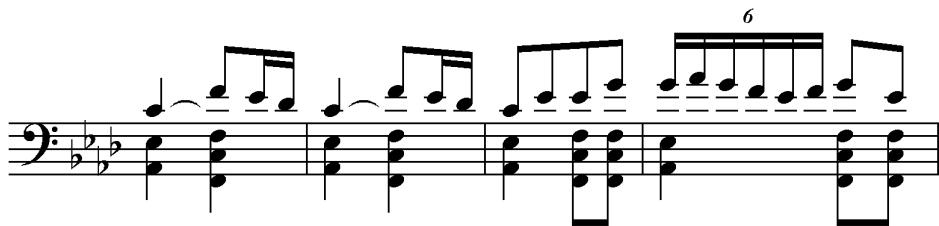
Carlos Gomes resolveu dois problemas ao mesmo tempo ao escolher o romance de José de Alencar para sua primeira ópera milanesa. Contemplava tanto a pátria Brasil utilizando para libreto um de seus romances paradigmáticos, como atendia ao gosto vigente pelo exoticismo. Se o Meyerbeer de *L'Africaine* nada tinha a ver com Vasco da Gama, pelo menos Gomes era brasileiro e colocou em cenas os índios de sua pátria. Como bem afirma Volpe (2002), não se pode negar a contribuição do *Indianismo* para o processo de nacionalização da música Brasileira. E *Il Guarany* auxilia na fixação da identidade nacional, tão perseguida pela ideologia oficial do segundo império. Entretanto, no campo estritamente musical, *Il Guarany* revela pouco interesse de Gomes em introduzir temas locais. Como bem observa Jean Andrews (2000), ele não tenta introduzir melodias ou temas abasileirados. Da mesma forma que em *La Forza del Destino*, Verdi não introduz estereótipos musicais espanhóis, Gomes não pretende escrever música que esteja fora das convenções européias. Mais do que isto, o índio fala italiano e tem uma fluência de linguagem igual aos conquistadores portugueses, ao contrário do original de Alencar. Nesse mesmo contexto, a linha vocal de Pery é para um tenor dramático e sua vocalidade não deixa dúvidas quanto à postura heróica de seu personagem. Resta, então, o enredo e todos seus elementos para caracterizar o exoticismo de *Il Guarany*. E, para os códigos vigentes, eles eram suficientes. A presença de um típico *bon sauvage* em cena, incluindo um reconfortante batismo à igreja católica no último ato, garantia à burguesia milanesa um espetáculo suficientemente exótico, mas sem exageros. Ele está nos cenários, nas penas, cocares, na flecha salvadora, nos ritos e nas danças guerreiras. Curiosamente, é apenas nos momentos em que Gomes tenta pintar a tribo do mal, os Aimorés, é que ele arrisca uma tinta local mais efetiva. A primeira situação ocorre ao final do segundo ato quando D. Antonio e sua corte são cercados pelos Aimorés. Surge um tema que, de agora em diante, vai ficar associado aos Aimorés e que, posteriormente, Gomes utiliza para construir a conhecida introdução da nova Sinfonia da ópera (Nogueira, 2003) (Exemplo 1). Grande parte desse trecho se encontra em Dó menor e o motivo condutor se estabelece pela alternância entre o VI e IV graus, com omissão da terça, criando um aspecto rude e sinistro, talvez exatamente o que Gomes desejava. Logo na seqüência, o emprego das flautas em figuração cromática descendente acrescenta veracidade à essa tinta local. Para completar, na transição para a *stretta concertata* desse fim de ato ele introduz um repetido Lá bemol nos metais que, se entoadado de forma áspera, também afirma esse ambiente exótico. Pelo menos essa era a intenção de Gomes, pois na partitura refere como *suono interno di instrumenti selvaggi*.



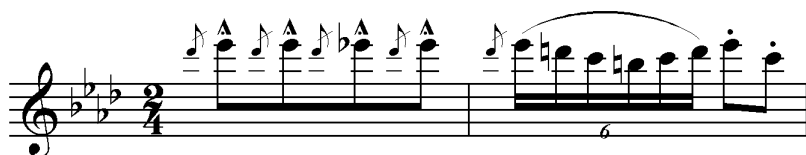
Exemplo 1: Motivo condutor dos Aimorés. *Il Guarany*, primeiro ato.

Este motivo condutor surge novamente na música do balé do terceiro ato, tanto na *Introduzione* como na *Gran marcia* (Exemplo 2). No *Bacanal* (Exemplo 3), o uso repetido de apogiaturas breves seguidas de sesquialteras em uma base harmônica estática também caracterizam o elemento exótico nessa música (Volpe, 2002). Entretanto, essa cor é passageira, fragmentada.

Esses temas não são a base motívica de todo o balé. Eles estão ali, parece, apenas para pintar o exótico e imediatamente são seguidos por grande quantidade de música de boa qualidade, mas estritamente nos moldes do balé da *grand-opéra* francesa de Gounod, Meyerbeer ou do Verdi da *Aida*.



Exemplo 2: A mesma relação tonal transformada em motivo condutor dos Aimorés, volta a aparecer no Balé do terceiro ato.



Exemplo 3: No Bacanale, o uso repetido de apoggiaturas e um movimento harmônico muito lento permitem caracterizar o aspecto exótico em música dessa secção.

Em *Maria Tudor*, tratando-se de libreto baseado em autor europeu, não era de se esperar um tratamento especial para a cor local, pois o exotismo está relacionado, também, ao desconhecido e ao misterioso. A Londres de Maria Tudor está muito próxima dos italianos, assim como o francês Victor Hugo. Mesmo no Madrigal do segundo ato (*Corse Ciprigna*), quando uma trupe de cantores de Avignon surge para distrair a Rainha, a música é de corte italiano, mesmo a segunda canção, pedida pela Rainha, que fala especificamente da Provença (*La Provenza è la terra dei canti*).

Em *Lo Schiavo*, o sentido do exótico já não tem mais apelo. A própria construção do libreto é um oportuna mistura de várias idéias (Góes, 1996), fortemente calcado em um romance de Dumas que se desenrola na Rússia czarista, transposto por conveniências para o Rio de Janeiro do século XVI. Novamente, o exótico fica por conta dos índios, vestes e cenários. Na música, toda a cor é européia da qual não escapa nem o magnífico poemeto sinfônico dentro do último ato. Os pássaros descritos são brasileiros, mas os sons, não necessariamente.

Orientalismo em *Condor*

O exotismo/orientalismo em *Condor* é tão ou mais tímido que o exotismo em *Il Guarany*. Novamente, esse fica por conta do enredo oriental, no qual o paradigma proposto por Locke (1991) se aplica integralmente, com a ressalva de que o tenor-herói não é branco-europeu, mas um “pele escura” também. Entretanto, em termos musicais, Gomes é muito mais arrojado e cuidadoso ao tentar a cor local. Já no prelúdio da ópera utiliza por duas vezes uma escala de tons inteiros (Exemplo 4), mas que não chega a usar extensivamente como material composicional – parece que a introduz apenas para cumprir com uma necessidade étnica. Um outro elemento orientalizante é o uso de uma figura rítmica e interválica específica (quarta ou quinta diminutas) (Exemplo 5). Essa curta figuração aparece com muita frequência, particularmente nos dois últimos atos, como elemento de apoio a segmentos declamatórios e de certa intensidade climática.



Exemplo 4: No prelúdio de Condor, Gomes utiliza um escala descendente de tons inteiros.



Exemplo 5: Em inúmeras ocasiões Gomes lança mão dessa figuração rítmica com intervalo de quarta ou quinta diminuta, às vezes intervalos menores, para acompanhar segmentos declamatórios.

O emprego de polirritmia também se inclui nos expedientes musicais orientalizantes, talvez pelo conflito de acentos que pode gerar uma percepção de desorganização estrutural do trecho musical o que, para os ouvidos da época poderia soar exótico. Não se pode deixar de mencionar que Gomes utiliza de forma breve (15 compassos), e com pouquíssima efetividade, este expediente no coro da primeira cena do segundo ato, ao sobrepôr, na orquestra, fórmula 2/4 e 3/4 (Exemplo 6).



Exemplo 6 – Condor, segundo ato, cena primeira. Flauta, oboé, clarineta e violino I com fórmula 2/4. Os demais instrumentos com fórmula 3/4.

Ao final do segundo ato ocorre outro momento pretensamente orientalizante (Andrade, 1936; Claver, 1986) é a propalada Marcha Tártara, com certeza o segmento que menos tem apelo de cor local. Trata-se de uma convencional marcha festiva em 2/4 com progressões que raramente afastam-se de I-VI-V-I ou I-VI-IV-I. O orientalismo desse trecho está unicamente no título atribuído por Gomes ou pelo misterioso libretista, Mario Canti. Entretanto, encontra-se no *Notturmo* um dos poucos momentos em que o orientalismo em música tenta fazer-se presente na partitura com maior evidência. De fato, Gomes, com sutil pena, volta a introduzir algo de cor local. As frases em solo com oboé são icônicas para orientalismo, particularmente se o desenho melódico apresenta

Referências Bibliográficas

- Andrews, J. (2000). Montezuma e Il Guarany *Aurifex* vol. 1. Disponível em <www.goldsmiths.ac.uk/aurifex/issue1/andrews.html>. [Acesso em 10 de maio de 2006].
- Carvalho, M.V. (2006). O orientalismo em música. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/cesem/publicacoesonline/artigos/orientalismoemportugal.pdf>>. [Acesso em 12 de abril de 2006].
- Girardi, Mário. (1985). Fin de Siècle Exoticism and the Meaning of the Far Away. *Opera Quarterly*, vol. 11/3, 77-94.
- Claver Filho, J. (1986). As óperas de Carlos Gomes. *Revista Goiana de Artes*, 7(1):33-56.
- Góes, Marcus. (1996). *A força indômita*. Pará: SECULT.
- Locke, Ralph. P. (1991). Constructing the Oriental “Other”: Saint-Saen’s “Samson et Dalila”. (Nov., 1991), *Cambridge Opera Journal*, vol. 3, No. 3, 261-302.
- Mosco Carner, G.R. (1936). The exotic element in Puccini. *The Musical Quarterly*, vol. 22, No. 1, 1936, 45-67.
- Muricy, Andrade. (1936). Condor, notas sobre a esthetica dessa ópera. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, 300-307.
- Nogueira, Marcos P. (2003). Carlos Gomes, um compositor orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas óperas (1861-1891). 278 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – USP, 2003.
- Said, Edward. (1985). Orientalism Reconsidered. *Cultural Critique*. Nº 1, 89-107.
- Scot, Derek B. (1998). Orientalism and Music Style. (Summer, 1998). *The Musical Quarterly*, vol. 82, No. 2, 300-335.
- Volpe, Maria Alice. (2002). Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: Il Guarany. Fall/Winter, 2002). *Latin American Music review*, v.23, nº 2. p: 179-194.