

**JOSÉ DE ALENCAR E A MÚSICA DE CARLOS GOMES  
UM ESTUDO SONORO DO ROMANCE *O GUARANI***

Simone Ruthner (UERJ)  
[simoneruthner@yahoo.de](mailto:simoneruthner@yahoo.de)

**RESUMO**

José de Alencar, ao ouvir pela primeira vez a ópera *Il Guarany*, além de surpreender-se com as dramáticas modificações praticadas em sua narrativa, reconhece em Carlos Gomes um grande compositor que, através de harmonias inspiradas, levará o mundo a conhecer o seu *Guarani*. Neste estudo comparado, a análise de determinados aspectos musicais na composição de Carlos Gomes, iluminou o importante papel de Alencar, para além do escritor de uma narrativa morfoseada em libreto. Tudo indica que o pesquisador e etnógrafo *avant la lettre*, como numa pintura impressionista, deu literalmente as tintas ao mestre compositor que, na busca da representação de uma “cor local”, muito bem soube explorá-las, inovando e causando grande impressão junto ao público.

Palavras-chave: José de Alencar. Carlos Gomes. O Guarani. Música. Literatura.

**1. *O Guarani - do romance à música***

O Carlos Gomes fez do meu "Guarani" uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar duetos com o cacique dos aimorés, que lhe oferece o trono de sua tribo, e fazendo Peri jactar-se de ser o leão das nossas matas. Desculpo-lhe, porém, tudo, porque daqui a tempos, talvez por causa de suas espontâneas e inspiradas harmonias, não poucos hão de ler esse livro, senão relê-lo – e maior favor não pode merecer um autor. (ALENCAR, *apud* TAUNAY, 1980, p. 87)

Eis o comentário de José de Alencar (1829-1877), ao assistir a primeira récita do seu romance no Brasil. Cremos que ele tinha razão: Carlos Gomes definitivamente contribuiu para a memória e divulgação do romance alencariano. Talvez, como veremos a seguir, tenha até contribuído com algo mais, para além do enredo, é claro.

O romance *O Guarani* (1857) de José de Alencar serviu de base para o libreto e de inspiração para a música de Carlos Gomes. Entretanto,

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

convém lembrar que o libreto de Scalvini e D’Ormeville foi criado a partir de uma versão italiana<sup>52</sup>.

Segundo o pesquisador Xavier da Silva (2007, p. 98), o libreto foi escrito, em sua maior parte, pelo milanês Antônio Scalvini (1834-1881), que contou com “a colaboração de vários outros autores”. Em 1869, porém, o dramaturgo, libretista e crítico musical romano Carlo D’Ormeville (1840-1924) assume a conclusão do mesmo, com quem Carlos Gomes troca vasta correspondência sobre o processo criativo.

Conforme Pistori (2013, p. 75), D’Ormeville teria feito praticamente um novo libreto, com diversas modificações, resultando na completa desfiguração do romance de Alencar, o que teria gerado o comentário em epígrafe.

Se Alencar tinha um projeto de tupinização da língua portuguesa (BARBIERI (2003, p. 513-526)), *Il Guarany*, em italiano, não colaborava neste sentido. Além disto, como bem lembrado por Virmond (2007, p. 279), “o índio fala italiano e tem uma fluência da linguagem igual aos conquistadores portugueses, ao contrário do original de Alencar”. Em Alencar, Peri é uma espécie de “poeta da natureza” e se expressa poeticamente, o que não ocorre com os portugueses.

No entanto, no que diz respeito aos brasileiros e a tal “embrulhada”, é certo que a identificação foi imensa, e nem um índio de bigode<sup>53</sup> foi capaz de diminuí-la:

*O Guarani* era de início um romance e um assunto brasileiros, mesmo se coristas e protagonistas, fantasiados de índios, cantassem em italiano diante de belos cenários de um exotismo impreciso. O que aliás não impediu os brasileiros de se reconhecerem profundamente nessa obra, nem a sua abertura de se tornar uma espécie de segundo hino nacional. (COLI, 1986, p.107)

---

<sup>52</sup> Segundo Pistori (2013, p. 74), haviam na época duas traduções de *O Guarani* para o italiano, ambas de Giovanni Fico e dos editores *Muggiani* de Milão: a de 1864, *Il Guarany, ossia l'indigeno brasiliano*, e a de 1865, *Il frate avventuriero e La vergine*. Góes (*apud* Pistori, 2013, p. 74) afirma que Gomes teria intencionalmente procurado pelo romance traduzido, e tê-lo encontrado, não teria sido obra do acaso, conforme divulgado em vários textos e hipertextos. À exceção do adjetivo “péssima”, usado sem qualquer exemplo ou argumentação, não foram encontrados durante esta pesquisa quaisquer outros comentários sobre estas traduções italianas, o que nos leva a crer que este assunto ainda carece de pesquisas.

<sup>53</sup> A história do tenor italiano Giuseppe Villani, que interpreta o índio Peri ostentando um bigode, citada por diversos autores, encontra-se em Fonseca (2011).

## 2. Carlos Gomes e uma lírica brasileira no exílio

Antônio Carlos Gomes (1836-1896) é considerado um ícone dentre os compositores fundadores da música nacional brasileira. A obra que o elevou à categoria de mito nacional, a ópera *O Guarani*, chama-se na verdade *Il Guarany*, possui o libreto original em italiano e foi composta em Milão.

A lírica de partida para o libreto foi escrita por Alencar em terras brasileiras. Recriada por Carlos Gomes na Itália, esta regressa do exílio para o lugar de onde saiu, no qual sofrerá ainda curiosas mutações. Vejamos mais de perto como isto se dá.

Carlos Gomes, antes de partir para o exílio, já era no Brasil um músico renomado e inovador. Em 1859 muda-se de Campinas para o Rio de Janeiro, onde se tornará o primeiro compositor a compor óperas com libreto em português, numa época em que o idioma italiano era considerado o mais musical e próprio para os libretos de óperas<sup>54</sup>. Sua estadia na capital imperial coincide com um importante movimento na história da música brasileira, que resultou na criação de uma *Ópera Nacional*, e foi para ela que Carlos Gomes compôs *A Noite no Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863), ambas escritas em português, e com as quais, dado o grande sucesso, torna-se cavaleiro da *Ordem da Rosa*, recebendo do Imperador uma bolsa de estudos para aperfeiçoar-se na Europa (COLI, 1986).

O fato de o compositor ter se deslocado para fora do país, para então compor uma obra nacional, não é mera coincidência, pelo contrário, conforme o historiador italiano, professor e crítico de música Lorenzo Mammi, esta era a prática da época:

[Carlos Gomes] partiu do Rio de Janeiro já com a intenção de escrever uma ópera de assunto brasileiro, destinada principalmente ao Brasil. A praxe, de fato, era essa: o intelectual brasileiro viajava para a Europa, a fim de adquirir conhecimentos e prestígio, e logo depois voltava para o Brasil, onde se tornaria o representante de uma política cultural de cunho liberal, mas centralizada de fato pela corte. (MAMMI, 2001, p. 44)

Mais do que uma intenção, uma obrigação. Segundo as normas do Conservatório Nacional, Gomes deveria enviar relatórios periódicos sobre os estudos no exterior, e “as condições de sua ida para a Europa de-

---

<sup>54</sup> Exemplos de óperas em italiano: *Così fan Tutti* (1790), *Don Giovanni* (1787) e *Le Nozze de Figaro* (1786) de Mozart; *Orpheus et Euridice* (1762) de Gluck; *Giulio Cesare in Egitto* (1724) de Händel.

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

terminavam ainda que, ao final de dois anos, contados a partir de sua chegada, ele deveria ter escrito uma composição importante”. (GÓES, *apud* PISTORI, 2013, p. 64)

Segundo Mammi, após a estreia da ópera em Milão, não fosse o “sucesso estrondoso, inaudito, talvez o maior do teatro lírico italiano desde *Il Trovatore*” de Verdi, talvez o destino de Carlos Gomes tivesse sido conforme a praxe, mas, eis que:

De repente, por força das circunstâncias, o projeto cultural que sustentava o projeto de Carlos Gomes foi posto de ponta-cabeça: ele deixou de ser o jovem bacharel encarregado de importar a linguagem musical europeia para o teatro brasileiro e se tornou, muito antes do esperado, o representante brasileiro entre as nações líderes da produção cultural mundial. (MAMMI, 2001, p. 44)

Jorge Coli, na data do aniversário de 150 anos do nascimento do compositor, em 12 de julho de 1986, publica um artigo no *Jornal da Tarde* em São Paulo, no qual comenta a trajetória do músico campinense e a transformação da sua viagem numa espécie de iniciação:

Carlos Gomes parte para Milão. Depois de alguns anos de estudo, escreve a música de duas operetas em dialeto lombardo: *Se sa minga* [Nada se Sabe] e *Nella luna* [Na Lua], que fazem furor e o tornam muito popular. As portas do *La Scala* abrem-se para ele e em 19 de março de 1870 dá-se a estreia de *Il Guarany* [...].

Carlos Gomes triunfa. E isso transforma a sua viagem europeia, viagem de formação e aprendizagem, em uma espécie de viagem de iniciação. Pois, triunfando na prova do *La Scala*, Carlos Gomes toma, aos olhos dos brasileiros, as proporções de um mito. Sobretudo porque ele não corta os laços com a cultura brasileira. (COLI, 1986)

Carlos Gomes, ao tornar-se mito, enfrenta o paradoxo de ser reinserido na cultura no *status* de mito nacional e, ao mesmo tempo, ser excluído dela, ou seja, ser visto como italiano.

Segundo Arnaldo Contier (*apud* NOGUEIRA, 2006, p. 24), “na época de Gomes, não havia uma arte representativa ligada ao inconsciente coletivo no Brasil, uma vez que não se solidificara a aculturação do negro, do índio e do branco”. Assim, vários foram os críticos e historiadores que viram a “italianidade” na música de Carlos Gomes<sup>55</sup>, fazendo dela um rótulo, e até um conceito, em especial para a inteligência do nacionalismo modernista brasileiro. A sua obra era vista como “algo exteri-

---

<sup>55</sup> Como por exemplo Renato de Almeida, Mário de Andrade, Vasco Mariz (CONTIER, *apud* NOGUEIRA, 2001, p. 24)

or à nação” e “representativa da nação italiana”, o que levou ao paradoxo: “Gomes, segundo os modernistas, seria um nacionalista, sim... mas italiano” (NOGUEIRA, 2006, p.24).

Já em Milão, por outro lado, Gomes era motivo de quadra satírica pela cidade: *Guarda um po' che caso strano / Um parmense e um indiano / Scrivon musica in Milano*<sup>56</sup>. Um índio brasileiro, com a cabeleira à moda dos *scapigliati*<sup>57</sup>, Gomes era visto na Itália como uma espécie exótica de selvagem, o que parecia não desagradá-lo, antes pelo contrário. Nascido de pai “pardo” e mãe “morena clara”, conforme os censos da época (MAMMI, 2001, p. 16), o músico campinense “de tez escura, sempre se considerou descendente de índios, e não mulato”. Nas residências italianas, cercava-se de objetos indígenas e alegava que haviam pertencido “à tribo de seus antepassados”. Segundo Mammi, a filha Ítala Gomes dá continuidade a esta ficção ao transcrever em 1936 na biografia do bisavô de Carlos Gomes:

descendente de uma família nobre de Pamplona, Don Antonio Gomez, incorpora-se às últimas bandeiras de Minas Gerais... Se perdera, enfim, dos companheiros, levando consigo uma belíssima índia, filha de um chefe Guarany, de quem teve numerosos filhos. (MAMMI, 2001, p.18)

Mesmo não sendo descendente de guaranis, curiosamente, a sua lírica parece ter incorporado formalmente, algo carregado da inconstância de uma alma selvagem.

Jorge Coli, no mesmo artigo sobre Carlos Gomes, cita a seguinte crítica do musicólogo italiano Marcello Conati, publicada em 1977:

Mas deve ser bem observado (...) que o incessante dinamismo com que Gomes submete o discurso musical se transforma, muitas vezes, em uma instabilidade formal que, longe de suscitar intensidade à ação dramática, a torna sumária. Ao mesmo tempo, a inquietude da condução harmônica, embora não ausente nas surpreendentes modulações de força e de extravagância [que parecem, às vezes, prenunciar certas bizarrices mascagnísticas, sempre tendendo para a busca contínua da expressão dramática, termina por segmentar o discurso musical, subtraindo-lhe organicidade de forma e de expressão. Por outro lado, a incessante dialética de tal discurso raramente se traduz em uma subs-

---

<sup>56</sup> “Olha só que fato estranho / um parmense e um índio / Escrevem música em Milão” (VETRO, *apud* MAMMI, 2001, p. 40)

<sup>57</sup> A *scapigliatura*, de “scapigliati” [descabelados] em italiano, foi um movimento artístico, geograficamente mais concentrado em Milão, entre 1860 e 1870, no qual jovens músicos, artistas plásticos e intelectuais contestavam o *status quo* (VIRMOND, 2007, p. 33-34). Conforme Jorge Coli (1986), “um último sobressalto de um romantismo exaltado”.

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

tancial dialética de caracteres e de sentimentos.<sup>58</sup> (CONATI, *apud* COLI, 1977, p. 54 – Tradução nossa)

Coli concorda com a análise, mas não com as conclusões, pois para ele esta “instabilidade formal”, ao contrário de ser prejudicial, é a manifestação de uma “capacidade inesgotável de invenção”, justamente aquilo que enriquece a obra, “renovando constantemente o interesse do ouvinte” e revelando um “princípio ativo de inspiração”.

Em 1880 Carlos Gomes vem ao Brasil para a montagem de suas óperas em São Paulo, Salvador da Bahia e Recife, e é recebido de “maneira principesca” e com triunfo estrondoso. (COLI, 1986).

### 3. *O próprio que soava estranho*

Em relação à sonoridade, ritmos e melodias, são vários os autores que não veem nada de “brasilidade” em *Il Guarany*. Para Coli, por exemplo, a “italianidade” da música de Gomes era um fato, até por que ele “nunca se serviu sequer de temas folclóricos ou indígenas para dar cor local às suas obras” (COLI, 1986). Lorenzo Mammi, até certo ponto, concorda com esta ideia, pois afirma que “não há quase nada, em sua música, que não poderia ter sido escrito por um compositor de outro país”, o que o descredenciaria como um compositor “autenticamente brasileiro”. (MAMMI, 2001, p. 12)

Porém, se considerarmos que a época era de formação da cultura, e que, justamente, uma tal “brasilidade”, caracterizando o “autenticamente brasileiro”, ainda estava por vir, como resolver a questão paradoxal do “esquema estético que buscava um paradigma moderno e, ao mesmo tempo, autenticamente brasileiro”? (BRAGA, *apud* Wisnik, 1983, p. 82)

Segundo Mammi, Carlos Gomes não pretendeu ser nacionalista, buscando no folclore referências para a sua obra, mas nacional, “em relação a um espírito nacional em formação, ao qual uma nova música, er-

---

<sup>58</sup> No original: *Ma va pure osservato (...) che l'incessante dinamismo cui Gomes sottopone Il discorso musicale si transforma troppo spesso in una instabilità formale che, lungi dall'infondere intensità all'azione drammatica, la rende sommaria. Al tempo stesso, l'irriquietezza della condotta armonica, pur no priva nelle improvvise modulazione di forzature e di stravaganze (che sembrano talora, preannunziare certe bizarrerie mascagnane), sempre protesa alla continua ricerca dell'espressione drammatica, finisce col segmentare Il discorso musicale, sottraendogli organicità di forma e di espressione; e d'altro lato, l'incessante dialética di tale discorso raramente si traduce in una sostanziale dialética di caratteri e di sentimenti.* (CONATI, *apud* COLI, 1986, p.108)

guendo-se acima das tradições locais, deveria dar voz” (BRAGA, *apud* Wisnik, 1983, p. 82). Noutras palavras, era preciso ser moderno e buscar um “por vir” do espírito nacional.

O projeto imperial de Dom Pedro II, contudo, apontava, não para o futuro, mas na direção contrária, tendo como objetivo promover o orgulho nacional através da civilização primitiva americana, em consonância com a “tendência de remexer no passado medieval”, em busca de uma alma nacional (NOGUEIRA, 2006, p.57).

Uma tal promoção do orgulho nacional, é claro, não se conciliaria nem com a dizimação da cultura indígena, tampouco com a exploração escravagista por parte dos europeus. Assim, este passado, como observado por Heron de Alencar, transportado para o Brasil, deveria relacionar-se com uma civilização pré-cabralina:

[...] a nossa Idade Média, o mais recôndito e autêntico do nosso passado, teria de ser pelo menos poeticamente a civilização primitiva, pré-cabralina. Seria através da valorização poética das raças primitivas no cenário grandioso da natureza americana, que alcançaríamos aquele nível mínimo de orgulho nacional, de que carecíamos para uma classificação em face do europeu. (ALENCAR, *apud* NOGUEIRA, 2006, p. 152)

Neste contexto, em 1870, Carlos Gomes dá ao Brasil Império uma ópera “de assunto brasileiro”, que concordava com o projeto imperial de D. Pedro II. Por outro lado, conforme Mammi, se “vista como uma peça brasileira, *Il Guarany* adquire outra profundidade”. O musicólogo vê a modernidade da composição, salientando aspectos musicais inovadores e argumentando que, com ela, “pela primeira vez, tenta-se uma síntese musical do Brasil” (MAMMI, 2001, p. 48).

Num momento decisivo da história do país, Carlos Gomes foi um ícone popular. Foi também o primeiro músico importante a ter produzido uma música profana erudita, claramente distinta, tanto da música de entretenimento quanto das composições cerimoniais ou litúrgicas. Num arco de 30 anos [...] ele encarnou a possibilidade de uma música culta brasileira, que fosse ao mesmo tempo erudita e profana, patriótica e cosmopolita. (MAMMI, 2001, p. 9)

Nestes aspectos inovadores da música, “profana e erudita”, “patriótica e cosmopolita”, encontramos o que Viveiros de Castro chamou de “dupla face” ou um “duplo movimento” na antropofagia (CASTRO, 2002, p. 224), aspecto que faz de *Il Guarany* uma obra que deveria encontrar o seu lugar na semana de 22. Contraditoriamente, não foi o que ocorreu, conforme relata José Miguel Wisnik, em *O Coro dos Contrários*. Nas palavras de Oswald de Andrade (*apud* WISNIK, 1983, p. 81), a

música de Carlos Gomes foi qualificada como “inexpressiva, postiça, nefanda”, “convencional, com tenores cheios de *rouge* e de tombos finais, com sopranos roliças e estranguladas de hipocrisia lírica”. Mário de Andrade (*apud* WISNIK, *idem, ibidem*), apesar de reconhecer a importância do compositor, acrescenta: “Mas a época de Carlos Gomes já passou”. Semana e opiniões polêmicas, pois, enquanto a plateia se divertia com Graça Aranha a demolir o cânone da música clássica, Bach, Beethoven, Wagner, quando chegou a vez de demolir Carlos Gomes, “Foi uma vaia tremenda, formidável, uma cousa do outro mundo”. (BRAGA, *apud* WISNIK, 1983, p. 82)

Mas voltemos a Lorenzo Mammi, que vê em *Il Guarany*, além de uma possibilidade de síntese, também um produto artístico bem-sucedido:

*Il Guarany* é importante [...] por ter sido a primeira tentativa de síntese abrangente a partir do material heterogêneo que constituía, e em parte ainda constitui, a base da sensibilidade musical brasileira. Se o Segundo Reinado se caracteriza justamente pela tentativa de construir um perfil cultural nacional, cimentando traços locais com uma linguagem internacional mais ou menos atualizada, pode se dizer que *Il Guarany* é seu produto artístico mais bem-sucedido. (MAMMI, 2001, p. 51)

Esta “síntese do material heterogêneo que constituía, e em parte ainda constitui, a base da sensibilidade musical brasileira”, este “material heterogêneo”, esta “dupla face” do local com o internacional, concorda com a visão de Bernhard Waldenfels<sup>59</sup>, de que o próprio e o estranho encontram-se no mesmo lugar: o mundo da vida [*Lebenswelt*]. Desta forma, a “invenção” do Brasil, ou seja, a cultura brasileira, surge como produto desta determinada fusão.

Quanto ao libreto em italiano<sup>60</sup>, o inevitável enxugamento em relação ao romance faz com que a personagem Isabel desapareça do enre-

---

<sup>59</sup> Segundo o filósofo da fenomenologia do estranho, Bernhard Waldenfels, em *Lebenswelt als Hörwelt* [Mundo da vida como mundo ouvido], o mundo próprio é precisamente o lugar no interior do qual o estranho de manifesta: “De fato, o mundo próprio é, por excelência e inequivocamente, o lugar no qual o estranho como tal se mostra e do próprio se distingue” (*Tatsächlich ist sie [die eigene Welt] ausgezeichnet und unhintergebar als der Ort, an dem Fremdes sich als solches zeigt und vom Eigenen abhebt*). (WALDENFELS, 1999 – Tradução nossa)

<sup>60</sup> Apesar de existirem duas versões do libreto em português, uma “versão brasileira” de 1935, feita por Carlos Marinho de Paula Barros, sessenta e cinco anos depois da estreia de *Il Guarany*, e a outra, conforme Ítala Gomes Vaz de Carvalho, filha do compositor, feita por Vicenzo de Simoni no Rio de Janeiro, séc. XIX, nenhuma delas teve o sucesso do original em italiano. Em consonância com Xavier da Silva lembramos que “a música é feita para aquela palavra poética”, e a tradução de um libreto implica “em constantes modificações na métrica original”, bem como o acréscimo ou



do, Álvaro ganhe um papel secundário e o frade italiano Loredano se transforme diplomaticamente em Gonzáles, um aventureiro espanhol. Assim, o enredo se concentra num esquema simples, em que “Peri, Ceci e Gonzáles [...] se movimentam entre dois blocos opostos, os portugueses, encabeçados por d. Antônio, e os aimorés, guiados pelo cacique”. (MAMMI, 2001, p. 48)

Mammi observa estratégias musicais utilizadas pelo compositor, das quais descreveremos aqui algumas, a fim de ilustrar as relações entre o som e o sentido, e refletir sobre o papel de Alencar na criação da ópera gomesiana. Por exemplo, Gomes confere “a esses dois grupos (portugueses e aimorés) um caráter musical semelhante” através do salto de oitava descendente concentrado nas suas linhas melódicas, o que tradicionalmente indica autoridade. A série de acordes que precedem a entrada de d. Antônio no primeiro ato “lembram claramente, no timbre e na sequência, o início do tema dos aimorés. Como acima dito, o caráter dos materiais é semelhante, mas não igual, afinal é preciso diferenciá-los:

[...] enquanto a sequência que anuncia d. Antônio é perfeitamente tonal, a dos aimorés contém um modalismo (um acorde de lá maior onde se esperaria um dó sustenido) que lhe confere propositadamente um caráter tosco, acentuado pela disposição dos acordes e pela orquestração, criando uma massa quase informe de sons harmônicos. (MAMMI, 2001, p. 48)

Mammi nota semelhanças rítmicas entre uma obra mais antiga de Carlos Gomes, o *Quilombo*, e o bailado dos índios em *Il Guarany*, e chama a atenção para o modo como o compositor transforma e reaproveita materiais, criando efeitos na música do bailado:

Mais interessante, porém, é a maneira com que Carlos Gomes transforma os elementos negros em índios, tornando as harmonias mais pesadas, eliminando algumas síncopes, confundindo o ritmo com grupetos irregulares de cinco ou sete notas e, sobretudo, procurando uma acumulação de efeitos meramente sonoros, sem significado melódico ou rítmico: acordes percutidos sobrecarregados de harmônicos; *roulades* cromáticas repetidas em regiões incômodas dos instrumentos, produzindo um som estridente de apito; amplo uso da percussão, em parte construída especialmente para o espetáculo. (MAMMI, 2001, p. 50)

Marcos Virmond, ao estudar o pensamento composicional de Carlos Gomes, salienta a preocupação de Gomes com os timbres dos instrumentos na busca de uma “cor local”:

---

supressão de sílabas e vogais, o que pode colocar em risco a sonoridade da obra (SILVA, 2007, p. 96). Logo, é compreensível que até hoje se execute *Il Guarany* no original.

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

O tratamento do timbre assume caráter diferenciado. Em Gomes, então será particularmente importante para tentar a “cor local” para sua ópera pretensamente nacional – *Il Guarany*. Este é o caso dos instrumentos adicionais para o acompanhamento do balé no terceiro ato e, no final do segundo ato, o uso de uma banda interna para executar a música que as instruções da partitura referem como *suono interno d'istrumenti selvaggi*. Nos compassos que se seguem, há o uso de um trombone com ligeira distorção do timbre para representar um som mais selvagem ainda, o que produz intenso medo nos estrangeiros. (VIRMOND, 2007, p. 51)

Através da fabricação dos ditos instrumentos selvagens, Gomes cria novos timbres para a orquestra, e explorando os que já tinha, tanto em termos de densidade, como através de distorções, transformando-os em “elemento do discurso dramático”: “a orquestração altera-se em termos de densidade através da busca do timbre como elemento do discurso dramático; Gomes, inclusive, busca a cor local com introdução de instrumentos indígenas típicos. (VIRMOND, 2007, p. 316)

Desta forma, se, conforme Coli, Carlos Gomes não remexeu no passado em busca de temas folclóricos para dar uma “cor local”, por outro lado, buscou criar uma sonoridade tímbrica nova, que reproduzisse uma sonoridade dos primórdios, um som primitivo, poeticamente falando, o som da alma selvagem. E ao sintetizar estes extremos, o novo e o primitivo, inovou.

### 4. José de Alencar e um romance sonoro

Em *O Guarani*, de Alencar, a alma selvagem está representada pela natureza brasileira e pelos aimorés. Em relação aos selvagens, o efeito gomesiano teve êxito e causou “intenso medo nos estrangeiros”.

Em relação à “natureza brasileira” e sua pujança, observemos o comentário de Mammi, que chama a atenção para dois aspectos contrários no mesmo trecho, o do bailado de *Il Guarany*, para o musicólogo, o mais envelhecido e o mais inovador:

O bailado de *Guarany* está longe de ser uma obra-prima, muito pelo contrário: é possivelmente a seção da partitura que mais envelheceu. No entanto, está aqui pela primeira vez, aquela sonoridade caudalosa e quase amorfa, propositadamente exagerada para representar a pujança pré-histórica da natureza – uma música, enfim, que flerta com o ruído para ser absolutamente selvagem, pré-cultural e pré-linguística – que percorrerá mais tarde todas as composições dos modernistas e encontrará sua colocação exata, via Stravinski, no estilo de Villa Lobos da década de 1920. (MAMMI, 2001, p. 50)

Mais uma vez a ópera nos remete à semana de 22.

É interessante determo-nos nos termos utilizados por Mammi e Virmond nas descrições desta sonoridade selvagem, pois veremos que, de fato, é possível encontrar algo de muito moderno em *Il Guarany*. Vejamos: “Uma sonoridade caudalosa e quase amorfa”, de “caráter tosco”, “distorções do timbre”, “massa informe de harmônicos”, “harmonias mais pesadas”, “acordes carregados de harmônicos”, uso de instrumentos em “regiões incômodas”, que resultam num “som estridente de apito”, “amplo uso de percussão”, “acumulação de efeitos meramente sonoros, sem significado melódico ou rítmico”, “ruído”.

Tal combinação de efeitos tímbricos produz sonoramente algo novo para a época, e perturbador, como denotam os adjetivos “carregado”, “incômodo”, “estridente”. A julgar pela descrição, podemos afirmar, sem dúvida, que tal sonoridade possui traços da música impressionista, mas também moderna, sendo o ruído e as distorções os mais característicos da música moderna.

A esta altura, perguntamo-nos se José de Alencar teria, através da narrativa de *O Guarani*, contribuído de alguma forma neste processo criativo de sonoridades. O fato de Gomes mandar construir em Milão instrumentos “selvagens” na busca de uma “cor local”, revela, no mínimo, uma preocupação sofisticada neste sentido, o que só seria possível, com base em pesquisa, ou algum conhecimento específico. Como seria esta “cor local”? Como seria o som que provém de um mundo selvagem? Vejamos então o que Alencar tem a dizer a este respeito. Ao final do romance, temos uma passagem que relata a fúria da natureza, durante a enchente que provocou o dilúvio final:

Neste momento o rio arquejou como um gigante estorcendo-se em convulsões, e deitou-se de novo no seu leito, soltando um gemido profundo e cavernoso. [...]. Então, no fundo da floresta, troou um estampido horrível, que veio reboando pelo espaço; dir-se-ia o trovão correndo nas quebradas da serania. [...]; a água tinha soltado o seu primeiro bramido, e, erguendo o colo, precipitava-se furiosa, invencível, devorando o espaço como algum monstro do deserto. [...] (ALENCAR, 1857, p. 159)

Soltar um “gemido profundo e cavernoso”, o troar de “um estampido horrível” que reboou pelo espaço, o “bramido” da água furiosa, todos estes termos remetem ao sonoro, e de modo selvagem, primitivo e incontrollável. O “estorcer-se em convulsões” do rio, que nos remete às “distorções tímbricas” do trombone, assim como a onda gigantesca de água, “uma montanha branca, [...], mugindo como o oceano, quando açouta os rochedos com as suas vagas”. (ALENCAR, 1857, p. 160)

Creemos estar lidando com um assunto por ser ainda melhor estudado. Uma leitura atenta do romance alencariano revela que, sim, podemos encontrar em Alencar várias referências, tanto em relação ao timbre, quanto à harmonia, das quais o autor pode ter se servido para tal representação. Para encontrá-las, basta observar as descrições da “natureza brasileira”, e, particularmente, as das cenas que envolvem os índios aimorés, considerados na narrativa como um povo especialmente selvagem e feroz. Alencar, exímio pesquisador da etnografia brasileira<sup>61</sup>, cujos romances demonstram uma forte relação com a música, além de citar explicitamente instrumentos indígenas como a “inúbia”<sup>62</sup> e o “maracá”<sup>63</sup>, utiliza várias vezes adjetivos que remetem a uma determinada sonoridade. Ítala Gomes Vaz de Carvalho (*apud* NOGUEIRA, 2006, p. 165), na bibliografia de Carlos Gomes de 1946, ao citar os instrumentos indígenas, cuja busca na Itália atormentaram a vida de seu pai, refere-se aos borbéis, tembis, maracás ou inúbias.

Vejamos mais alguns exemplos em Alencar, desta vez associados ao som selvagem dos aimorés, à exceção do primeiro exemplo, que se refere à voz de Peri. Todos os recortes foram extraídos da edição de *Guarany* de 1857<sup>64</sup>:

O ar estrugiu com os sons roucos da inúbia e do maracá; ao mesmo tempo um canto selvagem, um canto guerreiro dos aimorés, misturou-se com a harmonia sinistra daqueles instrumentos ásperos e retumbantes. (p. 15)

[...] sons roucos e guturais que saíam dos lábios do selvagem. (p. 21)

Os instrumentos retumbaram de novo; os gritos e os cantos se confundiram com aqueles sons roucos, e reboaram pela floresta como o trovão rolando pelas nuvens. [...] No meio desse turbilhão ouviu-se um estrondo [do tiro da espingarda] [...] (p. 24)

Um grito de desespero e agonia ia rompendo-lhe do seio; mas o índio mordendo os lábios com força reprimiu a voz que se escapou apenas num som rouco e plangente. (p. 62)

---

<sup>61</sup> Prova deste fato são todas as notas explicativas anexadas aos romances *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*.

<sup>62</sup> Inúbia: tipo de trombeta de guerra dos índios tupi-guaranis, feita de dois pedaços ocios de maçaranduba, unidos entre si com cipó; membitará. (HOUAISS)

<sup>63</sup> Maracá: chocalho indígena, usado em festas, cerimônias religiosas e guerreiras, que consiste em uma cabaça seca, desprovida de miolo, na qual se metem pedras ou caroços; bapo, maracaxá, xuatê. (HOUAISS)

<sup>64</sup> Tal edição encontra-se disponível virtualmente (vide bibliografia). Apenas foram feitas atualizações na ortografia do português.

[...] para quem sabia quanto era [...] agitada, ruidosa essa existência nomeada (p. 64)

[...] ouviu-se um som rouco que se prolongou pelo espaço, como o eco surdo de um trovão em distância (p. 84)

[...] a inúbia retroava; e o som dos instrumentos de guerra, misturados com os brados e alaridos formavam um concerto horrível, uma harmonia sinistra que revelava os instintos dessa horda selvagem reduzida à brutalidade das feras. (p. 85)

[...] soltou um grito rouco e gutural (p. 149)

Não é difícil notar a insistência de Alencar na qualificação do som selvagem como um som áspero, ruidoso, rouco, que combina ruídos com “harmonias sinistras”. Carlos Gomes, ao criar distorções e massas amorfas em harmonias pesadas, parece ter se baseado diretamente nas descrições de José de Alencar, como se recebesse dele informações sobre as tintas e os tons de uma paisagem sonoramente sinistra. O escritor, por sua vez, parece ter encontrado em suas pesquisas etnográficas algo de pré-linguístico e sonoro a descrever, algo merecedor de momentos “ecfrástico-musicais” na literatura, como momentos que descrevem uma paisagem sonora, remetendo ao rústico e primitivo, ruidoso e áspero. Por sua vez, o compositor, ao traduzir tais paisagens sonoramente selvagens da literatura para a música, parece ter antecipado, via Alencar, paisagens musicais impressionistas, mas também modernas e impressionantes:

A plateia ficou extasiada com uma fluência que não se verificava desde *Rigoletto* ou *La Traviata*. Ao mesmo tempo, a sonoridade áspera e pouco usual com que o compositor conotou o ambiente selvagem de sua história proporcionava um *frisson* de novidade, o suficiente para que as gazetas classificassem a partitura como “difícil”. (MAMMI, 2001, p. 47)

Como dissemos, há aqui uma porta aberta para uma pesquisa mais apurada entre as relações da literatura e da música de José de Alencar e de Carlos Gomes, sem excluir a pintura, é claro, pois quem fala em “timbres”, também a ela se refere.

## 5. Conclusão

Vimos neste ensaio que o processo de transformação de *O Guarani* não foi pouco complexo. Se Alencar, por um lado, apresenta o índio através do imaginário poético-romântico europeu, ao mesmo tempo soube imprimir no romance o realismo de suas pesquisas histórico-etnográficas e antropológicas, gerando um produto artístico rico em complexidades, que lida com a antropofagia, tal como a cultura, que apresenta o pró-

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

prio como estranho, enquanto Carlos Gomes nos apresenta o estranho como o próprio. Com seu projeto de tupinização da língua, Alencar buscou compor não apenas uma língua nacional, mas uma alma brasileira, relacionada com a sua própria tradição oral. Através do entrelaçamento do civilizado com o primitivo, da ficção romântica com o realismo, do exílio com a terra natal, Alencar cria um projeto de dupla face, no qual os conflitos culturais não se resolvem, mas coexistem. Carlos Gomes explorou este aspecto antropofagicamente, tanto para a sua figura, como para a sua obra, e soube, através da música, encontrar em Alencar uma paisagem sonora ainda à espera de ser revelada: o som da alma selvagem.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Klick, 1999.

\_\_\_\_\_. *O guarany*. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diário, 1857. Disponível em: <[http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00177500#page/705/mod\\_e/1up](http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00177500#page/705/mod_e/1up)>. Acesso em: 14-03-2015.

BARBIERI, Ivo. Iracema: a tupinização do português. In: ROCHA, João Cezar de Castro. (Org.). *Nenhum Brasil existe*: pequena enciclopédia. Com a colaboração de Valdeci Lopes de Araújo. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade; UERJ, 2003, p. 513-526.

BRUHN, Siglind. *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis*. Disponível em: <<http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>>. Acesso em: 10-10-2014.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COLI, Jorge. Carlos Gomes. A grande travessia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 26, p.105-114, 1986.

\_\_\_\_\_. Carlos Gomes: na data do seu nascimento, a lembrança de um músico da liberdade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12 de julho de 1986.

FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011

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

NELLO VETRO, Gaspare. *Antonio Carlos Gomes*. Milão: Nuove Edizioni, 1977.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodramma*. Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes. São Paulo: UNESP, 2006.

PISTORI, Ricardo. *A influência da literatura brasileira na ópera lírica italiana: Il Guarany de Antonio Carlos Gomes*. São Paulo: USP, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. A lírica do exílio e a cultura brasileira. *Rascunho: O Jornal de Literatura do Brasil*, edições de junho, julho e agosto de 2014. Disponíveis em três arquivos virtuais:

<<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-1>>, <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-2>> e <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-final>>.

SILVA, José E. Rolim de Moura Xavier da. *D'O Guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação*. Maceió: Edufal, 2007.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908.

VIRMOND, Marcos. *Construindo a ópera Condor: o pensamento composicional de Carlos Gomes*. 2007. Tese (de doutorado). – Unicamp: Campinas.

WALDENFELS, Bernhardt. Hörwelt als Lebenswelt. *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, vol. 3, p. 179-200, 1999. Disponível em:

<[http://www.jungeohren.com/netzmagazin\\_beitrag.htm?ID=69&rubrik=7](http://www.jungeohren.com/netzmagazin_beitrag.htm?ID=69&rubrik=7)>. Acesso em: 10-09-2015.

WISNIK, José Miguel. A música na semana de Arte Moderna. In: \_\_\_\_\_. *O Coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 63-97.