

IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA EM *O GUARANI*: LITERATURA E MÚSICA EM DIÁLOGO

THE BRAZILIAN NATIONAL IDENTITY IN *O GUARANI*: LITERATURE AND MUSIC IN DIALOGUE

Maria Auxiliadora Fontana Baseio¹
Lourdes Ana Pereira Silva²
Marcos Júlio Sergi³

RESUMO: Este artigo busca discutir a problemática da identidade nacional na obra *O Guarani* (1857), de José de Alencar, e de sua tradução intersemiótica para a ópera (1870) composta por Carlos Gomes. Importa assinalar que o tratamento das duas diferentes obras, no viés dos Estudos Comparados de Literatura, não opera por hipóteses de dívida ou fidelidade de um sistema semiótico a outro, privilegia, antes, a relação dialógica entre os sistemas sígnicos, bem como entre as duas áreas do saber: Literatura e Música.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade nacional. *O Guarani*. José de Alencar. Carlos Gomes. Interdisciplinaridade.

ABSTRACT: This article aims to discuss the concept of national identity based on *O Guarani* (1857), by José de Alencar, and its semiotic translation to the opera (1870) by Carlos Gomes. The question that is problematized consists in verify how the national identity is articulated at literary and musical work of *O Guarani* from the view of Comparative Studies, considering the interdisciplinary dialogue between the arts and not the ideia of debit or fidelity.

KEYWORDS: National Identity; *O Guarani*; José de Alencar; Carlos Gomes; Interdisciplinarity.

¹ Professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro – UNISA, SP. Pós-doutora em Letras pela Universidade do Minho, Braga, Portugal; Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. ORCID 0000-0003-3474-9434

² Professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e do Curso de Comunicação da Universidade de Santo Amaro – UNISA, SP. Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. ORCID 0000-0003-3334-2616

³ Professor no Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro – UNISA, SP. Pós-Doutor em Comunicações e Doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. ORCID 0000-0003-2888-0591

Introdução

Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira. E não é só porque houvesse tratado assuntos nossos. Há um modo de ver e de sentir que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da fase externa das cousas... O nosso Alencar juntava a esse dom a natureza dos assuntos, tirados da vida ambiente e da história local. Outros o fizeram também; mas a expressão do seu gênio era mais vigorosa e mais íntima. (Assis, 2012, p. 112).

A epígrafe acima, além de evidenciar o apreço que Machado de Assis tinha pela trajetória intelectual de José de Alencar⁴, evidencia que a obra deste autor é marcada pela preocupação com os fundamentos da identidade nacional brasileira.

Quem é o povo brasileiro? À sua maneira, como arte verbal, em estreito diálogo com a sociedade, a literatura busca responder a este questionamento. As obras de José de Alencar são representativas na criação de um imaginário da nação brasileira voltado às suas belezas naturais e genuínas, bem como a seus representantes autóctones. O índio apresenta-se como herói nacional, recriado como elemento basilar da nação, protagonista de seu mito fundador. Tratava-se de um projeto literário e cultural que almejava cunhar uma interpretação genuinamente brasileira, independente da influência europeia, reverberando a “crise de identidade” que se constituiu historicamente por meio da negação da influência europeia, mais nomeadamente a portuguesa.

O Romantismo difunde-se no Brasil sob a influência do movimento de Independência, de 1822, e da conseqüente necessidade de romper com as demandas políticas e culturais da Coroa portuguesa. Cabe destacar, conforme Schwarcz (2006, p. 139), que “o romantismo no Brasil não foi apenas um projeto estético, mas um movimento cultural e político, profundamente ligado ao nacionalismo”. É nesse contexto, com a recente Independência e com o país almejando valorizar suas raízes históricas, para afirmar-se como nação soberana, que José de Alencar publica suas produções literárias.

De acordo com Antônio Candido (2009), a literatura, a partir deste período, assinalou um processo de abasileiramento, “uma tomada de consciência que se estabelecia como posição pré-portuguesa ou antiportuguesa” (Candido, 2006, p. 98) e que serviria para dar à literatura brasileira características próprias.

Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata – afirmando em contraposição o concreto espontâneo, característico, particular. (Candido, 2009, p. 333).

Nesse sentido, a nação afigura-se como imagem-força que nutre as redes simbólicas do contexto romântico do século XIX. O sentimento que move intencionalmente os arranjos estéticos tangencia a problemática da identidade.

Diversos autores definem identidade relacionando-a a uma forma discursiva, em um determinado tempo e contexto histórico: a identidade como um discurso construído (Anderson, 2005), como um significado cultural e socialmente atribuído (Silva, 2000), como uma construção que se narra (Canclini, 2005), como um “monte de problemas, e não uma campanha

⁴ José de Alencar nasceu em Fortaleza, Ceará, em 1829. Formado em Direito pela Faculdade de Direito de São Paulo, teve intensa carreira política como deputado, ministro e outros cargos. Em 1856, publica seu primeiro romance, *Cinco Minutos*, seguido por *A Viúvinha* (1857). Porém, é com *O Guarani* (1857) que se torna um escritor reconhecido pelo público e pela crítica. A narrativa se dá no Brasil do início do século XVII.

de tema único”. (Bauman, 2005, p.18). Para Benedict Anderson (2005), as identidades seriam discursos construídos, imaginados. A nação, nesse sentido, é um exemplo de comunidade socialmente construída, imaginada por pessoas que percebem a si próprias como parte de um grupo. Ao afirmar que a identidade nacional é uma construção, uma narrativa inventada, Anderson não quer dizer que ela seja irreal, mas que se trata de uma construção, de uma representação.

As representações são entendidas, segundo Chartier (2002, p. 17), não como discursos neutros, mas como “discursos que produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas”. É nesse sentido que podemos compreender a identidade nacional como uma representação construída por grupos que possuem interesses em atribuir seu caráter ideológico.

Renato Ortiz, em sua obra *Cultura brasileira e identidade nacional* (2006), defende a ideia do intelectual como mediador simbólico. Para o autor, os intelectuais são responsáveis pela formulação de modelos de identidade, são agentes que constroem interpretações sobre a realidade e têm, nesse processo, “um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo de construção simbólica” (Ortiz, 2006, p. 142). Para ele, o processo de construção da identidade nacional fundamenta-se sempre numa interpretação e é exatamente por isso que o autor defende que “a construção da identidade nacional necessita desses mediadores que são os intelectuais”. (Ortiz, 2006, p. 140).

A compreensão de que a identidade é um discurso coaduna-se com a defesa de Ortiz da necessidade do intelectual como um mediador simbólico. Desse modo, a narrativa da nação se dá por meio “de uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação”. (Hall, 2006, p. 52).

Nessa ordem de ideias, é significativo que Alencar tenha se preocupado em imprimir, em sua literatura, um imaginário e uma linguagem brasileira a partir do seu estilo de escrita. O autor fez intenso uso de metáforas e de sonoridades, de termos indígenas e de neologismos, buscando introduzir, por meio de sua obra, um linguajar, considerado por ele como tipicamente brasileiro.

Em seu livro *Comunidades imaginadas* (2005), Anderson defende que a origem do conceito de nação é um fenômeno da modernidade. Tal como o autor, outros historiadores, como Eric Hobsbawm e Ernest Gellner, reiteram essa mesma noção. A construção do conceito de nação é recente, remontando a 1850. Sua concepção inicial designava “apenas um grupo de descendência comum” (Chauí, 2000, p. 115). Ainda conforme Chauí, as palavras “povo” e “pátria” eram usadas para denominarem um grupo politicamente estabelecido, isto é, anterior ao entendimento do conceito Estado-Nação, que, por sua vez, envolve dimensão territorial, densidade demográfica, expansão de fronteira, religiosidade, raça etc.

Renato Ortiz (2006, p. 139), ao analisar variadas divergências sobre o conceito de identidade nacional entre os autores (Sílvio Romero, Gilberto Freyre, Roland Corbisier), causadas pela ideia da falsidade ou da autenticidade da identidade nacional, questiona: “[...] a procura de uma ‘identidade brasileira’ ou de uma ‘memória’ brasileira que seja sua essência verdadeira é um falso problema”, [...] o questionamento fundamental, segundo o autor, seria: “quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?”.

Ao analisar elementos identitários presentes em *O Guarani*, uma epopeia em prosa que busca desvendar os fundamentos da brasilidade, pergunta-se: como foi “imaginada” a nação brasileira no contexto da obra? Que estratégias representacionais foram ativadas para construir a ideia de pertencimento e de identidade nacional? Que elementos identitários integram sua narrativa literária e como esses elementos são retécidos na narrativa musical de Carlos Gomes?

Com um olhar mais afinado para a obra literária, temos uma narrativa que se passa na primeira metade do século XVII, contando de D. Antônio Mariz, um fidalgo português, pai de

Ceci (Cecília), que decidira permanecer no Brasil, no Rio de Janeiro, após derrotas portuguesas no Marrocos. Sua casa, às margens do Rio Paquequer, afluente do Rio Paraíba, assemelhada aos castelos medievais europeus, abriga a família, criados e outros moradores, como cavaleiros, aventureiros, fidalgos etc. Estes eram liderados por Loredano, um homem cruel que abusava de D. Antônio e intentava raptar sua filha Cecília. Entretanto, ela era protegida pelo índio Peri que a havia salvado de um trágico acidente, conquistando, assim, a gratidão da moça e de seu pai.

Certo dia, o filho de D. Antônio mata acidentalmente uma índia da tribo Aimoré, fato que desencadeia forte vontade de vingança por parte dessa tribo. Ao tentar matar Ceci enquanto se banhava no rio, dois índios Aimorés são mortos pelo herói Peri, que permanentemente vigiava e protegia Ceci. Inicia-se uma guerra entre a família de D. Antônio e os Aimorés. O enfrentamento toma forma cada vez mais intensa e Peri entrega-se em sacrifício com o plano de tomar veneno e ir lutar na aldeia, de forma que, após morrer em combate, sendo os índios antropófagos, ao devorar sua carne envenenada, acabariam morrendo. Ao saber do plano, Ceci, desesperada, pede a Álvaro, rapaz que a ama de maneira não correspondida – formando o triângulo amoroso de que as narrativas românticas reiteradamente se servem – que o salve e, diante disso, Peri resolve tomar um antídoto e sobrevive. A situação de perigo imposta pelos Aimorés intensifica-se e o pai de Ceci pede a Peri para se converter ao cristianismo e fugir com a filha. O castelo de D. Antônio pega fogo com a invasão dos índios e todos morrem.

Depois de um tempo da fuga, Ceci, entorpecida com um vinho dado por seu pai, acorda e Peri conta-lhe o ocorrido. Atormentada, ela decide viver com o índio na mata. Uma forte tempestade - metaforizando um dilúvio - faz as águas dos rios subirem e a narrativa termina com Peri arrancando uma palmeira do chão e improvisando uma canoa dentro da qual os dois desaparecem no horizonte.

A força épica dessa aventura entramada à pulsão lírica do amor constrói o imaginário da nacionalidade, na conjugação idealizada do branco colonizador e do índio colonizado. A despeito dos trágicos acontecimentos que criam resistências entre as duas culturas, “o bem vence o mal”, equação que atende à conhecida idealização romântica e responde aos preceitos cristãos com os quais interagem os leitores dos folhetins daquele tempo - forma como foi primeiramente apresentada esta narrativa alencariana ao público burguês de seu tempo.

As descrições exuberantes marcando fortemente as relações com a terra, com a natureza tropical, com a cor local em tom de raro exotismo, aliadas aos diálogos dramáticos provocadores de um arrebatamento cuja intenção fazia aguçar os sentidos, somadas, ainda, a uma narração em *flashback*, capaz de abrir possibilidades de reencontro com a memória cultural compõem-se como recursos estéticos para construção de um imaginário da nação brasileira que, ao mesmo tempo em que resgata o seu mito fundador, prospecta o olhar para uma nova feição identitária a revelar os primeiros sinais de sua independência. A cena final, que recupera a imagem diluviana, acena para uma nova civilização para o porvir, um novo Brasil estava a nascer.

A evocação desse sentimento nacionalista motivado pelo ufanismo coloca em jogo o mito da nação associado ao mito do herói – rede simbólica que não pode passar despercebida na leitura interpretativa da construção do imaginário do autor e de seu contexto estético de produção. A inserção da para-ideologia indianista corrobora o sentido de construção da identidade nacional de que a primeira geração romântica foi representativa, sobretudo na figura de Alencar, cuja ficção ocupou lugar de centro nesse período do Romantismo brasileiro.

Da narrativa literária à narrativa musical

A princípio, cumpre assinalar que as artes estão sempre em sintonia com a sociedade que as engendra, e os elementos extrínsecos às expressões artísticas importam relativamente não como causa, mas representam papel significativo na constituição estrutural da obra. No contexto desse ensaio, buscamos interfaces entre literatura e música, considerando a problemática da construção de um imaginário da nacionalidade brasileira como resposta a questionamentos e demandas da sociedade da época. Esse elemento social que se reinventa por meio da expressão artística compõe-se como fator intrínseco da própria construção estética e pode ser lido e interpretado nesse nível explicativo, afinal a arte assimila a dimensão social, como afirma Candido (2006, p.17), “o externo se torna interno”. E acrescenta o autor em relação à literatura, podendo ampliar-se para outras artes: “Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais.” (Candido, 2006, p.21)

Nessa ordem de ideias, a análise das relações entre as artes aqui apresentadas favorece a compreensão da realidade social do século XIX, engendrando um dinamismo na interpretação de estruturas expressivas e de diagramas de percepção de temáticas relevantes, como é a da identidade nacional.

Cumpre observar que o tratamento das duas diferentes obras e das duas diversas áreas do saber não se valida por hipóteses de fontes e influências, nem de dívida ou fidelidade de um sistema a outro, privilegia-se, antes, a relação dialógica entre os sistemas semióticos, bem como entre os campos de conhecimento.

Com base nos pressupostos dos Estudos Comparados de Literatura, compreendemos, em consonância com Tânia Carvalhal (2001), que, a despeito do contato entre os produtores artísticos das referidas áreas do saber, a validade das comparações não é determinada, nem referendada por filiações, relações causais, débitos, imitações ou empréstimos. As motivações que levaram um autor a reler e recriar textos revelam afinidades eletivas que, inegavelmente, prescrevem novos sentidos. Assim, a ideia de tradução sugere novos modos de interpretação dos textos e de interlocução de ambos os sistemas sígnicos.

Para tratar, metodologicamente, com mais acuidade, da questão, a leitura de *O Guarani* – obra literária e obra musical – valida-se a partir do referencial proposto por Julio Plaza (2003) como Tradução Intersemiótica. Para o autor, a tradução de uma forma artística em outra opera-se como um ato profundamente criativo engendrando um dinamismo na transformação de estruturas expressivas e nos diagramas de percepção e de compreensão da obra.

A Tradução Intersemiótica é um tipo de transformação criativa que consiste na transmutação de um sistema de signos em outro, um exercício crítico de diálogo de signos e de sistemas de signos.

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (Plaza, 2003, p.1)

A tradução de um texto entre sistemas de signos pressupõe a transcrição a partir dos códigos desse novo ambiente sígnico que a acolherá. Com base nesses pressupostos articuladores, podemos proceder, agora, à compreensão da obra musical e seu contexto de produção.

Antônio Carlos Gomes (Campinas, 11/06/1836 + Belém, 16/09/1896) é considerado um dos criadores do nacionalismo musical brasileiro, ao valer-se de romances dessa corrente literária como inspiração para os roteiros de suas óperas, com temáticas sobre o povo brasileiro e sua formação, em particular a vertente indianista.

Filho do mestre de capela Manuel José Gomes, aprendeu música desde cedo com o pai, que lhe ensinou violino, clarineta, flauta e piano, além da teoria e composição musical. Cresceu em um ambiente propício ao seu desenvolvimento musical, pois, sendo seu pai mestre de capela, toda a vida musical de Campinas era decidida em sua casa.

Ele absorvia o repertório que chegava do Rio de Janeiro, por intermédio das companhias de ópera e do material trazido pelos fazendeiros para suas filhas ou solicitados por Manuel Gomes.

Além da música para piano solo, nos salões e saraus das famílias da corte era certa a presença tanto de árias de ópera italiana dos compositores mais queridos do Brasil – Rossini, Donizetti, o “divino” Bellini, e o “moderníssimo” Verdi – quanto de modinhas em língua nacional. O hábito burguês de frequentar o teatro de ópera, além do de tocar e cantar suas árias prediletas ao piano no ambiente doméstico exercia uma função de diferenciação social, um entretenimento acessível para poucos. Este cenário da vida musical na corte avolumou a produção local de música. Compositores brasileiros – profissionais ou diletantes – passaram a publicar as suas próprias valsas, polcas, fantasias e modinhas para canto e piano. (Silva, 2011, p. 11).

Carlos Gomes, seguindo esta tradição, também passou a compor diversas canções para piano e canto, que alcançavam sucesso imediato em São Paulo, a exemplo da modinha “Quem sabe?”, de 1859, já contendo elementos característicos da produção operística.

Nesse mesmo ano, mudou-se para o Rio de Janeiro em busca de novas oportunidades e de contato com a elite musical brasileira. Sua estada no Rio de Janeiro mostrou-se fundamental pelo contato com a ópera e com os pensamentos musicais nacionalistas. Encontrou muitos diletantes apreciadores da música, com quem começou a conviver; entre eles, nobres, comerciantes, industriais e escritores, como Araújo Porto Alegre, José de Alencar e Machado de Assis, que se reuniam em salões para ouvir e discutir música, e assistiam a todas as récitas de óperas da companhia italiana no Teatro Provisório. (Silva, 2011)

A ópera italiana reinava absoluta, Rossini e Bellini, na primeira metade do século XIX, e depois Verdi, a partir de 1850, foram idolatrados em todo o Brasil.

Nada mais natural que a música brasileira composta no período tenha sofrido influência direta de Giuseppe Verdi (1813-1901). Temos que levar em conta de que não havia uma tradição dramática nacional no Brasil. As modinhas e lundus que surgiam nos salões nobres do Rio de Janeiro mostravam elementos nativos, mas era música lírica e não dramática, e vinham de uma tradição ibérica.

Nesse cenário de fruição da música de influência italiana, a elite intelectual brasileira sentiu a necessidade de mostrar uma cultura nacional, ardentemente desejada também pelos oficiais e pelo imperador, a partir da devoção à arte como forma de revelar a pátria e seus progressos. São criadas diversas instituições culturais, como a Academia de Belas-Artes (1826), o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Conservatório de Música (1834), o Conservatório Dramático (1843) e a Ópera Nacional.

A fundação da Ópera Nacional deve ser compreendida dentro do contexto destas tantas outras academias e sociedades incentivadoras das artes e das ciências durante o segundo império. O incentivo do governo à arte, ao teatro, e o novo incentivo à música, era impulsionado pela crença na capacidade destas atividades de “civilizar” o país e levá-lo adiante na marcha universal do progresso de todas as sociedades. (Silva, 2011, p. 33).

Os intelectuais, encabeçados pelo poeta Araújo Porto Alegre, queriam uma ópera cantada em língua nativa e libretos com temática nacional. “As idéias românticas, com sua busca de

autoafirmação nacional, manifestaram-se nesse movimento, pelos seguintes aspectos: valorização da língua nacional nos textos de música cantada; escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas; tendências indianistas [...]”. (Kiefer, 1976, p. 77).

O elemento nacional nesse contexto partia da concepção da literatura indianista brasileira e não de aspectos musicais. O assunto deveria ser nacional. Com apoio da elite acima citada, em 1857, D. José Zapata y Amat conseguiu apoio do governo para a criação de uma academia com o intuito de formar cantores e incentivar os compositores a criar óperas em língua pátria. Em 25 de março desse ano, foi assinada a lei criando a Academia de Ópera Nacional.

Dentre seus objetivos, ficou claro que a inspiração seria o drama italiano, francês ou espanhol, e não uma nova forma nacional. Óperas estrangeiras deveriam ser vertidas para a língua portuguesa para servirem de exemplo para a produção dos compositores nacionais (Silva, 2011).

Funcionando de 1857 a 1864, foram produzidas e encenadas óperas cômicas e duas óperas célebres italianas, *Norma*, de Bellini, e *La Traviata*, de Verdi, todas traduzidas. Quanto às aulas de canto, foram deficitárias, sem ter um local fixo para acontecerem. A grande contribuição da Academia foi a encenação de óperas de compositores brasileiros, com libretos em português escritos por poetas brasileiros.

A Noite de São João (1860), com libreto de José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo, O Vagabundo (1863), com música de Henrique Alves de Mesquita, além de duas óperas de Carlos Gomes, A Noite do Castelo (1861), que seria o maior sucesso da academia, e Joana de Flandres (1863). A participação de Carlos Gomes nesta Academia foi de grande importância para o projeto de idealização da ópera nacional [...]. (Silva, 2011, p. 37).

Foi esse o ambiente musical encontrado por Carlos Gomes no Rio de Janeiro. Matriculado no Conservatório Brasileiro de Música, tendo como tutor intelectual o próprio diretor da escola, Francisco Manuel da Silva, passou a estudar com Gioacchino Giannini, compositor italiano radicado no Brasil, embora já tenha chegado ao Rio com uma boa formação musical adquirida nas aulas com o pai.

Em sua estada no Rio de Janeiro, tornou-se um compositor de ópera. José Amat, diretor da Academia de Ópera Nacional, logo percebeu o talento do aluno do conservatório e o levou para a Academia, onde atuou como regente de orquestra desde agosto de 1860, tendo lá múltiplas funções.

[...] regia, copiava partituras, reduzia-as para voz e piano ou reescrevia os arranjos, completava as partituras que chegavam incompletas ou ilegíveis, ensaiava o coro, e tudo mais que se referisse à atividade interna de uma instituição musical. Esta prática, certamente, foi uma valiosa experiência para o jovem compositor. (Silva, 2011, p. 38).

Compôs sua primeira ópera, *A Noite no Castelo*, estreada no Teatro Provisório, em 04 de setembro de 1861, cujo libreto trazia o universo das Cruzadas. Dedicada a D. Pedro II, é uma ópera convencional, baseada nos modelos italianos, obtendo sucesso imediato. Para os intelectuais, a ópera nacional estava estabelecida a partir dessa obra e Carlos Gomes foi elevado à personalidade musical na corte.

Em 1863, foi levada à cena *Joana de Flandres*, outro drama histórico tendo como tema as Cruzadas, outro sucesso de público. Nesta ópera, já se notam elementos da modinha na linha melódica da obra. Na cavatina de Joana, pode-se identificar um fraseado similar ao das modinhas, com uma linha vocal fluida em ritmo ternário.

Graças a essas duas óperas e sua aceitação no Rio de Janeiro, Carlos Gomes obteve apoio do governo para estudar na Itália. Partiu do Rio de Janeiro em 9 de dezembro de 1863, a bordo do Vapor Paraná, para Milão, graças à bolsa de estudos bancada pelo governo imperial. Sempre esteve em seus planos mudar para a Europa. Chegou a Milão em 9 de fevereiro de 1864 e logo tentou se matricular no Conservatório, sem êxito por ter ultrapassado a idade para inscrição na escola.

Passou a ter aulas particulares com Lauro Rossi, compositor, maestro e diretor do conservatório. Com ele estudou contraponto, fuga e orquestração. Analisava as partituras de compositores contemporâneos na biblioteca do conservatório, como Meyerbeer, que viria exercer influência em seu estilo dramático.

Carlos Gomes necessitaria comprovar a evolução de seus estudos com a composição de uma obra importante nos dois primeiros anos de sua estada em Milão. A escolha recaiu sobre o libreto de *O Guarani*, romance de José de Alencar, cujo original traduzido para o italiano ele comprou por 800 francos, provavelmente de um vendedor ambulante em Milão. Solicitou a Antonio Scalvini a primeira versão do libreto para a ópera, mas, por desentendimento, contratou Carlo D'Ormeville para o término do projeto. Fundamental situar Carlos Gomes como um símbolo no contexto da busca da burguesia carioca por uma arte nacional no início da década de 1860, e, por outro lado, compreender a adaptação dele em Milão, onde viveu de 1863 a 1870, e sua inserção no ambiente musical operístico italiano.

A música de cena italiana, na época de chegada de Carlos Gomes a Milão, vivia um momento crítico, com várias correntes de pensamento. Por um lado, Giuseppe Verdi mantinha seu prestígio de grande representante da arte italiana; por outro, vários compositores que se aproximavam da *grand opéra* francesa, com uma abordagem dramática mais contínua, com ênfase nos efeitos orquestrais e um grupo muito jovem de compositores, Mascagni, Boito, Puccini e Leoncavallo, que mostrariam sua obra mais tarde, sendo então conhecidos como a *giovane scuola* ou ópera da transição.

Carlos Gomes estabeleceu relações com esse último grupo de compositores contemporâneos, em particular com Ponchielli, de cujas ideias, provavelmente, compartilhava.

Em 1866, terminou os estudos e foi aprovado como maestro compositor. Por influência do êxito de sua revista musical *Se sà minga*, composta sobre o libreto de Antônio Scalvini e encenada no Teatro Fossati, e de amigos como o poeta Abelardo Aleari e a condessa Maffei, Alberto Mazzucato, seu professor entre 1865 e 1866, Eugenio Terziani, maestro regente do teatro, e o editor Francesco Lucca, a ópera *Il Guarany* entrou na programação do Teatro Alla Scala, que tinha nos estatutos a obrigação de aceitar em cada temporada uma *opera d'obbligo*, nova e de compositor desconhecido.

Composta entre 1868 e 1870, foi o primeiro sucesso brasileiro no exterior. Estreou em 19 de março de 1870, no Teatro Alla Scala, em Milão, como parte da programação oficial.

Na noite de 19 de março de 1870, após os aplausos do público, o paulista Antônio Carlos Gomes (1836-1896) se consagrou como o primeiro compositor brasileiro a ser reconhecido no cenário musical internacional, com a estreia da ópera *Il Guarany* no Teatro Scala, em Milão. [...] Esta foi a estreia do Brasil no mundo da grande ópera, e a primeira vez em que um compositor brasileiro apresentava uma ópera exótica com tema romântico e nacional. (Silva, 2011, p. 1).

Foi muito esperada e também criticada pelo público milanês. Seu caráter de exotismo aguçou a curiosidade, enquanto sua escolha como a ópera nova da temporada do “Scala” soou como usurpação de um compositor estrangeiro, “selvagem”, ocupando o lugar de um compositor italiano. João Itiberê da Cunha (1936) escreveu a respeito dessa estreia.

Esta primeira ópera de Carlos Gomes reunia todos os elementos de sucesso para atrair a atenção de um público que já começava a sentir o vácuo e a inatividade de um lirismo pachola, de sentimentos tão postiços. É primeiro que tudo o enredo, uma história de Índios que se passa no Brasil... Desconhecendo o romance de José de Alencar, os milaneses deveriam supor que a heroína teria pelo menos a cabeça devorada pelos antropófagos, no último ato. Seria um espetáculo digno de sensação. E depois a ação passava-se no Brasil. O autor era brasileiro. Que delírio de exotismo! (Cunha, 1936, p. 250).

A ópera *Il Guarany* apresenta aspectos das três correntes musicais predominantes na Itália no período. Seguindo a tradição romântica, é estruturada na *solita forma*, recortada em unidades dramáticas. Sentimos a influência da *grand opéra* pelo uso da cor local, cenas grandiosas com multidões apresentando manifestações cívicas ou revoltas, uma oração, com coro e solista, cenas com os personagens principais expressando diferentes emoções, quadros vivos, motivos exóticos, efeitos orquestrais e a presença do balé. A utilização de temas recorrentes e a busca pela continuidade dramática, em oposição às unidades características da *solita forma*, são inovações do grupo de compositores novos. (Silva, 2011)

A estreia foi um sucesso estrondoso. Carlos Gomes teve que voltar ao palco dezesseis vezes, sendo longamente aclamado. Ela foi repetida várias vezes na Itália e nos melhores teatros de ópera da época.

Il Guarany foi, portanto, uma das óperas exóticas mais famosas de sua época. A música foi bem aceita pelo público italiano, sobretudo pela sua inventividade melódica. A ópera contribuiu, também, através do espetáculo cênico da *grand opéra*, para a difusão de uma imagem do Brasil pitoresco e exótico, imagem essa identificada com a própria figura de Carlos Gomes, que continuou sendo representado como os indígenas de *Il Guarany* nas charges e historietas da imprensa até o fim da sua carreira italiana. (Silva, 2011, p. 140).

Musicalmente, é uma ópera-balé exótica, do período de transição. Estruturada dentro dos parâmetros das convenções tradicionais, apresenta novidades, como o emprego de reminiscências temáticas, ritmos exóticos e um discurso dramático dinâmico.

De acordo com as convenções do melodrama lírico, cada uma das seções de um número (ária, dueto, finale central) tem sua função dramática. [...] A seção inicial, a *scena*, é construída em forma de recitativo; o tempo *d'attacco* exprime um confronto inicial entre dois personagens, ou do personagem consigo mesmo, criando uma situação dramática; depois, uma seção cantabile (ária ou dueto), de teor lírico e sentimental, exprime a contemplação da situação dramática; segue-se uma seção intermediária, o tempo *di mezzo*, em que a situação dramática é reestabelecida por um novo confronto; finalmente, uma seção em tempo rápido que exprime sentimentos extremos, a cabaletta, que conclui o número ou cena dramática. O cantabile e a cabaletta são as seções musicalmente mais estruturadas, de natureza lírica, e são dramaticamente estáticas. (Silva, 2011, p. 101).

Porém, para obter continuidade dramática, essa forma é alterada, tornando-se instável. “O fato de que nenhum dos grandes duetos ou árias da ópera tem uma seção que possa ser identificada como uma cabaletta propriamente dita é prova disso.” (Silva, 2011, p. 107). Em diversos outros momentos, a estrutura da *solita forma* é abandonada em favor da continuidade. A cor local, obtida por determinadas relações dos acordes, é influência da *grand opéra*. Em vários momentos, Carlos Gomes se valeu desses efeitos sonoros.

Essa ópera está inserida dentro de um movimento de renovação no teatro lírico italiano, ao explorar temas regionais, precedendo a *Aida*, de Giuseppe Verdi, em um ano. É simbólica

pelo espírito de patriotismo musical. Em 02 de dezembro do mesmo ano, foi apresentada no Rio de Janeiro, para comemorar o aniversário do Imperador D. Pedro II.

O índio Peri, protagonista da história, é apresentado como um herói dentro da estética do exótico e do mítico. É o representante do “bom selvagem”, uma das vertentes do nacionalismo no contexto romântico brasileiro. Diferentemente do original de José de Alencar, o índio de Carlos Gomes fala italiano e tem a mesma fluência de linguagem que os portugueses.

Il Guarany traz uma reflexão sobre a identidade do país e da consciência do nacionalismo. O texto idealiza o índio como o representante da identidade nacional e ressalta as belezas naturais da terra. Apresenta um caráter hiperbólico, por meio das metáforas e adjetivos que ressaltam o sentimento pela terra.

A abertura sinfônica da ópera, também denominada profonia, foi e continua a ser a música mais tocada em apresentações feitas por bandas musicais brasileiras. Por ter sido escolhida para vinheta de abertura do jornal radiofônico “A Hora do Brasil” e pela obrigatoriedade de veiculação deste programa em todas as emissoras de rádio do país se tornou a melodia mais conhecida em território nacional, uma espécie de segundo hino nacional do Brasil, fato similar ao que acontece com o coro dos escravos hebreus da ópera *Nabucodonosor*, de Giuseppe Verdi, na Itália.

Em sua versão original, a abertura sinfônica não existia. Consistia em um prelúdio de curta duração, funcionando “muito mais como uma introdução da primeira cena da ópera, o Coro dos caçadores, do que como composição autônoma” (Nogueira, 2006, p. 149).

Um ano após a estreia, Carlos Gomes compôs uma nova introdução, mais complexa, contendo os principais motivos da ópera. O primeiro tema que inicia a abertura sinfônica de *Il Guarany* destaca-se como um motivo condutor, sendo repetido durante todo o desenrolar do libreto, o que garante unidade e coerência musical à obra. É um tema grandioso, representando acertadamente o ufanismo do compositor pelo índio brasileiro.

Fig. 1 – Primeiro tema da abertura da ópera

Fonte: (Gomes, 1955, p. 5).

O intervalo inicial da abertura sinfônica, quarta justa ascendente, é utilizado em diversos hinos patrióticos, como *La Marselleise* e o *Hino Nacional Brasileiro*, por ser um intervalo que leva à ação. Para evidenciar a característica heroica da música, esta frase inicial é executada pelos metais.

Esse tema evidencia força e grandiosidade, tanto pelo “Andante Grandioso”, andamento característico das marchas, quanto pela execução em “marcato”, com acentos nas notas bases da melodia. Observamos, ainda, a exploração da dinâmica para enfatizar o seu caráter emocional.

Outro tema marcante é apresentado logo na sequência da abertura sinfônica, em “Andante Expressivo”, em dinâmica com a indicação “piano”, sendo solicitada uma execução doce e ligada, contrastando com o primeiro tema. A melodia lembra os cantos religiosos, simples e envolventes, ouvidos nas igrejas da região de Itu e Campinas, compostos por Elias Álvares Lobo, de quem Carlos Gomes era amigo, e Tristão Mariano da Costa.

Fig. 2 - Segundo tema da abertura da ópera

The image shows a musical score for the second theme of the opera. It consists of two staves: a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (accompaniment). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'AND^{te} ESPRESSIVO'. The melody starts with a 'dolce' marking and a piano 'p' dynamic. The accompaniment begins with a forte 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a 'Peda.' (pedal) marking. The piece concludes with a 'cres.' (crescendo) marking and the instruction 'Un poco più animato'.

Fonte: (Gomes, 1955, p. 5).

Destaca-se, na apresentação dos temas, o diálogo entre a ária de Pery, *Sento uma forza indômita*, tocado pela trompa e a ária *Ma, deh! che a me non tolgasi la candida tua fê*, tocado pela orquestra. Este último tema, já apresentando anteriormente, funciona como um segundo motivo condutor, dialogando com o primeiro. Ambos possuem melodias expressivas. A ária de Pery lembra as modinhas cantadas por todo o Brasil.

Fig. 3 – Terceiro e quarto temas da abertura da ópera

Fonte: (Gomes, 1955, p. 12).

O tema dos Aimorés, a tribo do mal no libreto, é o que mais se aproxima de uma sonoridade local. Ocorre inicialmente no final do segundo ato, no momento em que D. Antônio é cercado pelos índios. O tema musical, que fica associado aos Aimorés, encontra-se em grande parte

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 sequência, 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 entoado de forma áspera, também afirma esse ambiente exótico. (Ver figura 1). (Virmond, 2007, p. 279).

Fig. 4 – Tema dos Aimorés

Fonte: (Gomes, 1955, p. 241).

Após a apresentação dos temas principais da ópera, com melodias dolentes e cândidas, o público milanês foi surpreendido pelo Coro dos Caçadores, introduzido pelas trompas, em

compasso seis por oito, tocado de forma enérgica, em um “Allegro deciso”. Houve, segundo informações da época, um quase delírio da plateia, que, a partir deste trecho, aplaudiu várias vezes durante a apresentação.

O tão proclamado exotismo está presente nos adereços, como penas e cocares, nos instrumentos de percussão, nos ritos embutidos no libreto e nas danças de guerra das tribos indígenas. Os cenários para a estreia também foram concebidos dentro do contexto de uma ópera exótica. Aquarelas da primeira encenação mostram uma floresta exuberante, com muitas palmeiras e o castelo de D. Antônio de Mariz como uma fortaleza oriental, tendo na entrada um arco em forma de ogiva, característico da arquitetura muçulmana.

Era habitual o aproveitamento de cenários de outras óperas, tanto dos painéis pintados como da indumentária. Talvez por isso os índios tenham sido vestidos na estreia com túnicas nas cores azul e branca e com sandálias.

A grande questão levantada é se esta ópera e o próprio Carlos Gomes pode ser considerado um compositor nacionalista, ou um compositor “italiano” com temática brasileira.

É fundamental observar que a busca pelo nacional estava atrelada à ideia do processo de civilização e progresso de uma nação. À crítica ferrenha dos nacionalistas da Semana de Arte Moderna de 1922, Lorenzo Mammi (2001) complementa.

Lo Schiavo e *Il Guarany* não fogem à regra do ponto de vista da música européia; mas são fundamentais para a história da música e da cultura brasileira. Não apenas por tratarem de história nacional, ou por terem sido escritas em primeiro lugar para o público do país, mas sobretudo por terem sido as primeiras composições eruditas que a nação inteira reconheceu como suas. Se aproveitam ou não ritmos ou escalas específicas do folclore nacional é questão secundária. Se o público brasileiro se identificou nelas, foi porque se mostraram capazes de sintetizar aspirações esparsas, que só ali podiam se reconhecer como unidade. [...] Se ele [Gomes] se tornou o principal alvo das críticas nacionalistas, foi justamente porque era o primeiro autor nacional a ter comportado esse tipo de crítica. (Mammi, 2001, p. 91-92).

O que transforma Carlos Gomes em um dos primeiros representantes do nacionalismo brasileiro, mais do que a criação de melodias, estilos e formas de identificação de uma escola musical brasileira é a temática das óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo*. Ele é fruto da visão de mundo, das aspirações culturais e das representações sociais da elite brasileira naquele contexto de compreensão da realidade.

A noção de brasilidade na época estava concebida dentro do pensamento francês, no qual o índice cultural estava diretamente ligado às manifestações de erudição. Se a música brasileira no período era composta dentro dos padrões europeus, sua tentativa foi dialogar com essa corrente musical predominante no Brasil, e isto indica autoafirmação, transformando Carlos Gomes em um autêntico nacionalista, tanto pela ousadia de elevar o exótico, o “selvagem”, à categoria de protagonista, quanto por apresentá-lo na maior casa de espetáculos dramáticos da época.

Literatura e Música: interlocuções

É inegável que os diálogos entre áreas do saber, bem como entre fenômenos estéticos sempre fascinaram pesquisadores, entretanto eles assumem relevância ímpar na atualidade, quando a percepção sobre a complexidade que nos engendra reclama novas epistemologias resultantes de leituras interdisciplinares e transversais. No contexto desse ensaio, buscamos

estabelecer articulações entre literatura e música, considerando ser possível compreender as relações entre diferentes sistemas sógnicos e diversas áreas do saber, evidenciando iluminações e enriquecimentos mútuos.

A leitura de *O Guarani* – obra literária e obra musical – opera-se como um ato interpretativo portador de dinamismo na percepção de estruturas expressivas e de diagramas de compreensão acerca de temáticas relevantes, como a da identidade, que abre caminho para ponderações enriquecedoras no âmbito das Ciências Humanas.

Sabe-se que o Romantismo no Brasil não foi tão somente um projeto estético, mas um movimento cultural e político marcado por um imaginário articulado à busca de uma identidade nacional. Tanto na Literatura, quanto na Música, ressaltadas suas diversidades e singularidades como formas de expressão do imaginário humano, encontramos elementos de similaridades e elementos de distanciamento. Constata-se que a imagem simbólica da nação brasileira alimenta tanto a linguagem literária, quanto a musical, como a revelar o *Zeitgeist*, o espírito desse tempo.

A representação do Brasil na arte poética de José de Alencar e na arte melódica de Carlos Gomes revela a nação brasileira imaginada de forma ufanista e exótica, o que pode ser avaliado a partir dos recursos estéticos encontrados, como descrições exuberantes da terra, ênfase na cor local, diálogos e efeitos melódicos de tom nacional, elementos de forte poder dramático provocadores de arrebatamento no leitor e no ouvinte, além de outros recursos de composição criativa que trazem a memória cultural da nação.

A evocação do sentimento nacionalista coloca em relevo o mito da nação em afinidade com o mito do herói, fazendo reverberar a ideologia indianista no intuito de fortalecer um representante autóctone similar ao bom selvagem ou ao cavaleiro medieval. Tanto o projeto literário, quanto o musical reinventam a busca de uma identidade nacional genuína, respondendo, no plano imaginário, às demandas da sociedade do século XIX.

A operação tradutora que se mostra na releitura da obra alencariana por Carlos Gomes revela uma transcrição de gênero, de suporte, de linguagem e de códigos, reinventando ambientes, personagens, temas e tons.

Cumprir lembrar que *O Guarani*, de Alencar, surge como folhetim (*O Guarany*) em 1857, com seu primeiro capítulo publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, sendo a história construída em sintonia com a opinião de seus leitores, com alteração de ações, conflitos, conforme reclamações ou solicitações do público. No fim desse ano, é lançado como livro, transformando-se no primeiro romance brasileiro e oferecendo caminhos de organização do gênero para novos escritores.

O sucesso de público e crítica na época motivou novas leituras e interpretações, entre as quais a de Carlos Gomes, que traduziu para o libreto e para a ópera.

Devemos ter em mente que esse conjunto de transformações criativas - de folhetim para romance, de romance para libreto e de libreto para ópera requer reinvenções de códigos e de linguagens, em razão de novos suportes. Tanto o folhetim, quanto o romance e o libreto operam com a linguagem verbal e são impressos, enquanto a apresentação da ópera demanda a linguagem visual e sonora, alterando sensivelmente as formas do discurso.

O folhetim e o romance estruturam-se como prosa, organizando-se com um compósito de discursos - direto, indireto, indireto livre -, de forma a contemplar um conjunto de células dramáticas ou conflitos interligados, que tendem a se fechar ao final do último episódio, sendo o processo contínuo no romance e descontínuo no folhetim. O libreto é tecido a partir de um discurso direto com o objetivo de representação cênica cantada – a ópera -, também está marcada pela descontinuidade, dada a possibilidade de interferência da recepção.

A fabulação desenvolvida no folhetim e no romance mantém-se no libreto, porém a ordenação das ações circunscreve-se ao número de cenas a serem apresentadas. Enquanto no romance revelam-se descrições detalhadas, com sutilezas do aspecto físico e emocional das personagens, na ópera isto é mostrado nos traços da maquiagem, na cor da indumentária e na

performance, que exige interpretação, por vezes até excessiva, de cada um dos cantores de modo a se comunicar com o público receptor dependendo de suas ações e reações.

No folhetim e no romance, a descrição dos ambientes nos quais estão inseridas as ações das personagens, é rica em minúcias, pois tem como intuito criar uma imagem mental no leitor. Na ópera – em profundo diálogo com o libreto –, o ambiente de cada cena é apresentado visual e musicalmente a partir das opções da direção artística.

Os diálogos originais são adaptados para as árias, nas quais é mais importante a demonstração de técnica e extensão vocal do cantor do que a continuidade exigida no romance. Para evitar que o espectador perca a compreensão e o desenvolvimento da história, o texto é simplificado ao extremo, com regras definidas, como o uso do imperativo para papéis de dominadores (reis, heróis) e da voz passiva para dominados (subalternos, escravos), sendo a participação em cena distribuída na proporção de 70 a 80% para papéis principais e 20 a 30% para atores/cantores secundários. Essas regras fazem com que a sequência de diálogos seja repensada.

O desencadeamento emocional das cenas é definido pelas sequências melódicas e harmônicas do tecido estrutural da música, no qual os cantores/atores têm a função de contar e vivenciar a história e torná-la compreensível, enquanto a orquestra dá o respaldo emocional, necessário para enfatizar o clima pretendido. Na ópera, as três matrizes de linguagens se interpenetram: visual, sonora, verbal, enquanto no folhetim e no romance opera-se exclusivamente com a linguagem verbal.

Evidentemente, Carlos Gomes se vale da consciência desses aspectos que envolvem códigos, linguagens e suportes para sua transcrição. Para *Il Guarany* ter êxito, realizam-se operações tradutoras fundamentais na estrutura do romance.

Na recriação do enredo predomina a originalidade, com acréscimos e omissões ao gosto do público italiano, que poderia eleger ou enterrar uma produção artística tão desejada pela nobreza e pelo governo brasileiro.

Na composição da ópera, a paisagem é recriada de acordo com o gosto italiano da época. Nos painéis da estreia da ópera em Milão, a residência de D. Antônio é uma fortaleza medieval, cujas portas são construídas em forma de arcos góticos, enquanto no romance de José de Alencar a descrição da fortaleza onde vive D. Antônio mistura a arquitetura colonial brasileira com a de um castelo medieval.

Do ponto de vista temático, na ópera, Peri assume o lugar do homem branco, protótipo do povo italiano. Ele não é o índio com discurso identitário nacional brasileiro, pois fala italiano fluentemente com a mesma retórica de D. Antônio. No romance, D. Antônio refere-se a Peri como um “cavalheiro português no corpo de um selvagem”, imprimindo uma forma de superioridade ao índio, que age com os valores de fidalguia, de honradez, sucumbindo até mesmo à religião cristã para conseguir salvar Ceci. Acrescenta-se a essas características a ligação com a terra – efeito fundamental para o projeto de nação oitocentista.

Para amenizar esse simulacro cênico da ópera e acrescentar um clima exótico, são pintados alguns coqueiros, uma forma de representação do *locus amoenus* e do imaginário paradisíaco em consonância com o projeto colonizador. O quarto de Cecília lembra um rico palácio nobre do século XVI, mesmo estando a casa no meio da floresta. A aldeia dos aimorés é representada por uma tenda rendada com arabescos.

De toda forma, tanto na arte literária, quanto na musical, opera-se com uma estética voltada ao exotismo e à exuberância. A grandeza da pátria alia-se à força da natureza, assim como o par amoroso metonimicamente representa a formação da nação de maneira idealizada, a despeito de suas diferenças culturais. A morte poeticamente anunciada abre horizonte para a nova utopia.

À guisa de conclusão, na perspectiva dos Estudos Comparados de Literatura, cada sistema semiótico pode ler a tradição literária por continuidade ou por descontinuidade, mostrando uma

originalidade que independe de seus antecessores, podendo, de toda forma, recriar com motivações convergentes ou divergentes. Na perspectiva borgiana, cada artista pode, inclusive, reinventar seus predecessores. Até porque nunca se sabe por que veredas penetra o receptor nos domínios da arte. Assim como também são enigmáticos os sentidos que cada um atribuirá a cada obra estética. A cada operação tradutora cabe a vista de um novo ponto.

Referências

ALENCAR, José de. *O Guarani*. 19. ed. São Paulo: Ática, 1995.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ASSIS, Machado de. *Páginas recolhidas*. São Paulo: FTD, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo; Rio de Janeiro: FAPESP; Ouro sobre Azul, 2009.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFGRS, 2002. p. 61-79.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CUNHA, João Itiberê da. “Il Guarany (1870): Algumas palavras sobre a ópera”. *Revista Brasileira de Música*. Volume especial dedicado a Carlos Gomes, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1936, p. 246-250.

GOMES, Carlos. *Ópera “Il Guarany”*. Partitura para canto e piano. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1955.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: Dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

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

NOGUEIRA, Marcos P. *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: UNESP, 2006.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Como Barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Olga Sofia Freitas. *Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: a história de uma Ópera Nacional*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011. Disponível em: https://www.meloteca.com/teses/olga-silva_il-guarany.pdf Acesso em: 15 fev. 2018.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Construindo a ópera Condor: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes*. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: s.e., 2007.

Submetido em 03/01/2019

Aceito em 15/04/2019