

Entre som e palavra: diálogos estéticos entre o *Guarany* de José de Alencar e a abertura da ópera *Guarani* de Carlos Gomes.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL E PÔSTER POR SUBÁREA

SUBÁREA: Teoria e Análise

Eduardo dos Santos Oliveira Júnior
USP - Universidade de São Paulo
profedujr26@gmail.com

Elisa Maria de Souza
USP - Universidade de São Paulo
elisasouzamus@gmail.com

Resumo. Este trabalho consiste em uma análise da abertura da ópera *Guarany* de Carlos Gomes, em comparação com a obra literária *O Guarani* de José de Alencar, sugerindo uma relação da imagem sonora presente na obra musical. Abordando a temática nacional na literatura romântica, a abertura traz elementos que ilustram o retrato de uma identidade nacional propagada para o mundo, fruto da miscigenação entre os portugueses e indígenas nativos. Essa narrativa permite que a abertura seja analisada considerando seu caráter imagético visual que cada uma de suas passagens representa, seja pelo uso dos *leitmotifs* (baseando-se na descrição de Hans von Wolzogen para tal análise) que caracterizam as personagens, os sentimentos ou locais, através dos temas principais, modulações, transições e expansões percebidas.

Palavras-chave. Carlos Gomes, *Guarany*, *Leitmotiv*, José de Alencar, Peri.

Title. *Between Sound and Word: Aesthetic Dialogues Between O Guarany by José de Alencar and the Overture of the Ópera Il Guarany by Carlos Gomes.*

Abstract. This work consists of an analysis of the overture to Carlos Gomes's opera *Guarany*, in comparison with José de Alencar's literary work *O Guarani*, suggesting a relationship with the sound imagery present in the musical piece. Addressing the theme of national identity within Romantic literature, the overture incorporates elements that portray an image of a national identity projected to the world, born from the miscegenation between the Portuguese and the native Indigenous peoples. This narrative allows the overture to be analyzed by considering its visual-imagetic character, as represented in each of its sections, whether through the use of *leitmotifs* (based on Hans von Wolzogen's description for such analysis) that characterize the characters, feelings, or places, or through the perception of its main themes, modulations, transitions, and expansions.

Keywords. Carlos Gomes, *Guarany*, *Leitmotiv*, José de Alencar, Análise.



Introdução

No ano de 1870, o compositor brasileiro Carlos Gomes escreveu a ópera *Il Guarany*, inspirada na obra *O Guarani* (1857), de José de Alencar. O romance indianista objetiva a construção de um herói nacional e de uma identidade brasileira, com a personagem do indígena Goitacá Peri sendo colocada no centro da narrativa. O enredo discorre a respeito de Peri e sua relação com a família Mariz, que tem como “chefe” o fidalgo português D. Antônio Mariz. O indígena aqui é retratado como protetor de Ceci, filha do fidalgo, e estabelece com a jovem e sua família uma relação de fidelidade, sendo responsável por denunciar a D. Antônio as ameaças às quais os seus estavam sujeitos por ocorrência das ações dos indígenas Aimoré (destacados na obra por seus “rituais antropofágicos”)¹ e dos próprios companheiros europeus, se dispondo a lutar para salvar a sua amada - idealizada nos ideais românticos - para posteriormente fundar com ela o retrato da “nação brasileira”.

Carlos Gomes construiu amizade com o imperador D. Pedro II, que pretendia criar uma representação europeia da formação dos brasileiros através da conversão dos povos nativos do Novo Mundo. Através desse vínculo, Gomes é incentivado e financiado pelo imperador, vai estudar na Itália, e ali compõe *O Guarany*.

Imbuído da determinação de “assegurar não só a realeza como destacar uma memória, reconhecer uma cultura” D. Pedro II via na ópera, assim como em outras formas artísticas e na ciência, um excelente agente civilizador e de propaganda política. De 1857 até 1864, funcionou a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada com apoio de D. Pedro II e onde o próprio Gomes atuou como ensaiador e compositor. Foi também D. Pedro II que, num momento crucial da produção de estreia italiana de *Guarany*, enviou dinheiro e assegurou que o evento acontecesse. (COSTA, 2023, p. 40)

Esta análise tem por objetivo relacionar e evidenciar a imagem musical da obra de Carlos Gomes. Serão utilizados como referências para este trabalho os autores: Nicholas Cook, Richard Dahlhaus e William E. Caplin para análise formal, Yara Borges Caznok para imagem

¹ “O consumo de carne humana por humanos”. (MACHADO; MACEDO, 2022, p. 21), Jean de Léry em sua obra *Viagens à terra do Brasil* aborda com mais detalhes suas experiências no Brasil pré-colonial (MACHADO; MACEDO, 2022, p. 22).



visual, o argumento de *leitmotiv* de Richard Wagner, e, por fim, a obra literária O Guarani de José de Alencar. Além destes, outros autores de referência em antropologia e cultura indígena, como Berenice Almeida, Magda Pucci e Marlui Miranda, a fim de esclarecer aspectos tradicionais abordados no corpo deste artigo. Observa-se na Tabela 1 a estrutura geral da peça proposta pelos autores.

Tabela 1 – Estrutura formal da abertura da Ópera.

Forma Musical							
Introdução	Transição	Seção 1	Expansão e Interpolação	Seção 2	Interpolação	Seção 3	Coda
Comp. 1-25	Comp. 26-34 Frase com função parentética/conexão para a Seção1.	Comp. 35-49 Exposição em modo maior Comp. 49-51 Exposição em modo menor.	Comp. 52-88	Comp. 89-166	Compassos 167-177	Compassos 177-211	Compassos 212-226
Imagem: Anunciação da família Mariz Comp. 1-9 Comp. 24 e 25	-	Imagem: Construção do romance entre os protagonistas. Comp. 35-51	-	Imagem: Diálogo dos protagonistas. Ceci chama (Cordas), e Peri responde (Madeiras). Comp. Imagem: Consolidação do afeto entre as personagens. Comp.	-	Imagem: Consolidação do afeto entre as personagens. Comp.	-
1° <i>Leitmotiv</i> : Família Mariz Comp. 10-22 (Madeiras). 2° <i>Leitmotiv</i> : Servos e criados Comp. 10-15 (pizz. Cordas).	3° <i>Leitmotiv</i> : Cavalos das caravanas nordestinas Comp. 27-30 (Quiálteras da orquestra). 4° <i>Leitmotiv</i> : Onça Comp. 31-34 (Cello e Tímpano) 5° <i>Leitmotiv</i> : Ceci	6° <i>Leitmotiv</i> : Sentimento de paixão entre os protagonistas Comp. 35-51 (Cordas)	-	5° <i>Leitmotiv</i> : Ceci Comp. 127-134 (Cordas e Fagotes) 7° <i>Leitmotiv</i> : Peri Comp. 127-134 (Flauta e Flautim) 8° <i>Leitmotiv</i> : A paisagem da natureza. (Violinos; Viola	-	8° <i>Leitmotiv</i> : A paisagem da natureza. (Violino 1, 2; Viola e Harpa). 9° <i>Leitmotiv</i> : Sentimentos de Amor (Madeiras e Cello). 10° <i>Leitmotiv</i> : D.Antônio de Mariz Comp. 179-190	-



	Comp. 31-34 (pizz. Cordas)			e Harpa). 9º <i>Leitmotiv</i> : Sentimentos de Amor (Madeiras e Cello).		(Trompete).	
--	-------------------------------	--	--	--	--	-------------	--

Fonte: Elaborada pelos autores

Propondo uma visão diferente da comumente vista da abertura da Ópera *Guarany*, busca-se interpretar a peça enquanto uma forma ternária. Seguiremos a linha de raciocínio que Wagner deixou e Hans von Wolsogen definiu² abordando a utilização de *leitmotivs*.

Objetiva-se também a organização de uma estrutura que deve estar presente, de modo que tal organização só é possível se todos os componentes de uma determinada arte puderem se complementar, estando relacionados entre si. Se as devidas partes não se complementam, a chamada forma passará a ser conhecida por justaposição. Existem condições para que uma forma seja estabelecida como o “fazer parte” de uma unidade, conforme citado; no entanto esta só pode desenvolver seu devido papel por meio da antítese, como contraste e contradição.

A forma musical destaca-se por sua relevância, pois oferece ao compositor amplas possibilidades de criação. Entre elas, a mais conhecida é a forma sonata, que, além de servir de base para outras estruturas, adapta-se a diferentes formações instrumentais — desde um duo de cordas até uma orquestra completa.

Assim como em um romance, uma novela ou um poema dramático, se a obra inteira for bem-sucedida e preservar sua unidade, as partes necessárias são: primeiro, uma exposição da ideia principal e dos diferentes personagens; depois, a prolongada complicação dos eventos e, finalmente, a surpreendente catástrofe e a satisfação conclusiva - do mesmo modo, a primeira parte do movimento forma a exposição, a segunda parte a complicação e o retorno da primeira parte para a tonalidade original produz, por fim, a satisfação perfeita que se espera justamente de qualquer obra de arte. É essa propriedade que distingue tão altamente essa forma de composição acima de todas as outras existentes atualmente e na qual todas as verdadeiras obras-primas da música instrumental moderna (como Sinfonias, Concertos, Quartetos, Trios, etc.) são compostas. (CZERNY, 1848, p. 33-34)

² Abordaremos o assunto adiante.



Prelúdio e Abertura

À palavra prelúdio (*Praeludium*) atribui-se o significado de “introdução”, podendo ser conjugado para “preludiar”, de modo a ser interpretada por improviso, dependendo de sua usabilidade (RIEMANN, 1896, p. 614). O prelúdio tem por função introduzir, preparar a peça em sua íntegra, trazendo em si aspectos, motivos e progressões harmônicas que serão posteriormente vistas no decorrer da obra principal (SCHÖINBERG, 1970. p. 85). Quando consideramos as óperas, esse prelúdio também pode ser chamado Protofonia, e no caso desta composição de Carlos Gomes, é a abertura sinfônica que condensa os temas mais importantes da ópera.

Conforme anteriormente mostrado, o prelúdio operístico tem como objetivo introduzir o público aos temas, emoções e conflitos que, durante a Ópera, em sua íntegra serão mais profundamente explorados, assim como a figuração de seus personagens pelos *leitmotiv*,³ e suas temáticas, a fim de criar uma atmosfera que integre o público na narrativa (WAGNER, 1852).⁴

"Dez anos depois de compor *Der fliegende Holländer*, em *A Communication to my Friends*, o ensaio autobiográfico de 1851, Wagner escreveu sobre o desenvolvimento da técnica *leitmotiv*, sem de fato usar essa expressão, que foi inventada por Hans von Wolzogen muitos anos mais tarde". (DAHLHAUS, p. 17-18, 1992)

No livro “*Carlos Gomes - um tema em questão*”, o professor Lutero Rodrigues aborda estudos e trabalhos realizados no decorrer dos anos sobre Carlos Gomes e cita a perspectiva de Mário de Andrade em relação às óperas do compositor, buscando se concentrar na busca por temas recorrentes e relações com os procedimentos da estética Wagneriana. Notável no trecho citado abaixo, percebe-se que Carlos Gomes, embora inserido em um movimento de renovação do teatro lírico italiano (não tão apreciado por Mário de Andrade), também se aproveitava de outras referências estéticas.

Não apenas a *Fosca* representa um grande progresso musical sobre o *Il Guarany*, mas esse progresso é principalmente fruto dum esforço de Carlos

³ Tema ou motivo musical atrelado a personagens, objetos, locais ou emoções. Esses temas geralmente são curtos e no decorrer das peças sofrem variações, tendo por objetivo unir as ideias principais a suas figuras dramáticas (GROUT; PALISCA, 2006, p. 647).

⁴ "Com toda probabilidade, quando Wagner escrevia a *Communication* e refletia sobre suas primeiras obras, os fatos musicais se entrelaçavam em sua mente com a ideia da técnica do *leitmotiv*, com a qual ele estava então preocupado e já pronto para compor o *Ring*". (DAHLHAUS, p. 17-18, 1992)



Gomes, que pretendeu fazer uma obra já mais complexa que o melodismo passarinho da ópera italiana oitocentista. Nesse esforço, Carlos Gomes pretendeu ligar-se à doutrina wagneriana do *leitmotiv*, enriquecendo com isso a sua orquestra e consolidando a estrutura geral da obra. (CF. p.262 de Andrade, M. de, Fosca. *Revista Brasileira de Música*, v.3, n.2, p.251-62, jul. 1936)

Há tempos utiliza-se o termo *Ópera*, na época de Wagner conhecido por “*drama musical*”. Seu destaque surgiu nas grandes obras teatrais da Grécia Antiga, nas quais já havia uma recitação musical por meio do coro, após cenas marcantes e de grande impacto. Com o passar dos anos essas obras teatrais foram adaptadas e por meio de Giulio Caccini e Jacopo Peri, referências na consolidação da ópera do séc. XVI, estabeleceu-se a chamada “nova música”, que passava por canções acompanhadas para uma voz (monodia). Com essas transformações (vindas por meio de Monteverdi considerado o criador da ópera moderna), aquelas que eram cenas pequenas passaram a ser episódios fortes e dramáticos. (RIEMANN, 1896, p. 553-554).

Segundo Carl Czerny, a Ópera consiste em uma junção de todos os efeitos da música vocal e instrumental, em união com a literatura, pintura, poesia, etc. Dessa forma, pode-se compreender que se trata de uma obra musical de alta complexidade e completude nos quesitos dramaturgicos. Czerny ainda define em duas grandes partes uma Ópera, sendo elas o gênero da obra,⁵ e de seu caráter.⁶ Esta análise aborda *Il Guarany* dentro do gênero Grande Ópera com um caráter variado, sendo Romântico-Heróico e Dramático, dentro dos quais, por meio das dinâmicas, o compositor consegue com mais clareza demonstrar os altos momentos de clímax e tensões de sua peça, que por meio desta teve grande importância, juntamente com a obra do escritor José de Alencar, a quem teve inspiração para esta composição.

A imagem sonora

⁵ No quesito espécie temos a Ópera Cômica, que geralmente consiste em um ato onde tem poucas expressões vocais/ instrumentais, há também a *Singspiel* que assim como a anterior contém em sua maioria diálogos, mas com a diferença de pequenas peças musicais, e por último Grande Ópera, onde podemos observar numerosas peças musicais e o que mais diferencia das demais categorias são os diálogos que por sua vez se tornam recitativos, tornando assim a Ópera inteiramente musicada. (CZERNY, 1848, p. 153)

⁶ No quesito caráter existem diversos, dentre eles estão: Trágica; Heroína; Trágica Sentimental; Românticas Heróicas; Românticas-Líricas; Trágico-Cômicas; Sentimentais; Óperas de Diálogo; Cômicas; Burlesca e Baixa Classe.(CZERNY, 1848, p. 153)



Nesta análise tomaremos como argumento a imagem sonora presente nos excertos, que, segundo Yara Borges Caznok em sua obra “*Música: entre o audível e o visível*”, apresenta a representação de conceitos imitativos à realidade natural (natureza), ou emocional (emoção), predispondo a sensibilidade auditiva do ouvinte a um entrelaçamento da visão com a audição, apoiando-se no argumento da música descritiva.

Entende-se por música descritiva a prática poética que incorpora em sua estrutura de agenciamento dos parâmetros musicais a ideia de imitação de sons ou ruídos do mundo cotidiano ou da natureza. Mesmo tratando-se de uma imitação convencionada, sua aparência sonora preserva as características principais do fenômeno imitado de forma que as referências sejam reconhecidas e que a fonte original possa ser identificada. (CAZNOK, 2015, p. 90)

Executada pelos metais, podemos atribuir um caráter triunfal à melodia inicial, que, partindo do argumento anterior, tomaremos como sendo a primeira imagem sonora da peça, seguindo a introdução por uma progressão que traz a sensação de estabilidade por seus movimentos alternados entre o acorde de tônica e de submediante, causando uma estabilidade com o movimento dos acordes contrapontísticos; assim, de pronto o compositor deixa claro a tonalidade em Lá maior.

Tal combinação de timbres remete um clima solene que prepara o ouvinte para a expectativa de algo que virá, como uma mensagem a ser anunciada. Assim como trombetas que anunciam a chegada de reis, eventos grandiosos, eventos fúnebres, entre outros. Os metais aqui podem ser interpretados como um simbolismo para anunciar a presença da família de D. Antônio de Mariz, personagem da obra literária de José de Alencar. Para a Imagem 1 nota-se a abertura de introdução com progressão harmônica e conectivo melódico fazendo passagem entre os metais e dando abertura para a entrada da orquestra (comp. 5). Por fim, seguindo uma progressão com movimento modulatório enarmônico (comp. 9), para o segundo tema (PISTON, 1955, p. 235).

Imagem 1 – Abertura de introdução com progressão harmônica.





Fonte: Compositor: Carlos Gomes, *Peça: Guarany*. (comp. 1 à 4).

Em outras palavras, tendo em vista a honra atribuída ao título de “ordens”,⁷ torna-se perceptível a menção à família Mariz pelos metais, sendo reafirmada pelas cordas e madeiras nos compassos 5 à 9. A adição das madeiras modifica o timbre e a intensidade, ainda que as duas passagens tenham por sua dinâmica o fortíssimo; tais combinações orquestrais são comuns segundo Korsakov (1964), para passagens de grande intensidade ou para efeitos de piano intenso.⁸ Considerando a ordem em que Alencar apresenta as primeiras personagens em seu romance, podemos relacioná-las ao primeiro tema melódico entoado em solo pelas madeiras nos compassos 10 à 18, assim atribuindo a eles o primeiro *leitmotiv* (Imagem 2).

Imagem 2 – Primeiro *leitmotiv* em solo nas madeiras, atribuídos aos personagens da família Mariz.

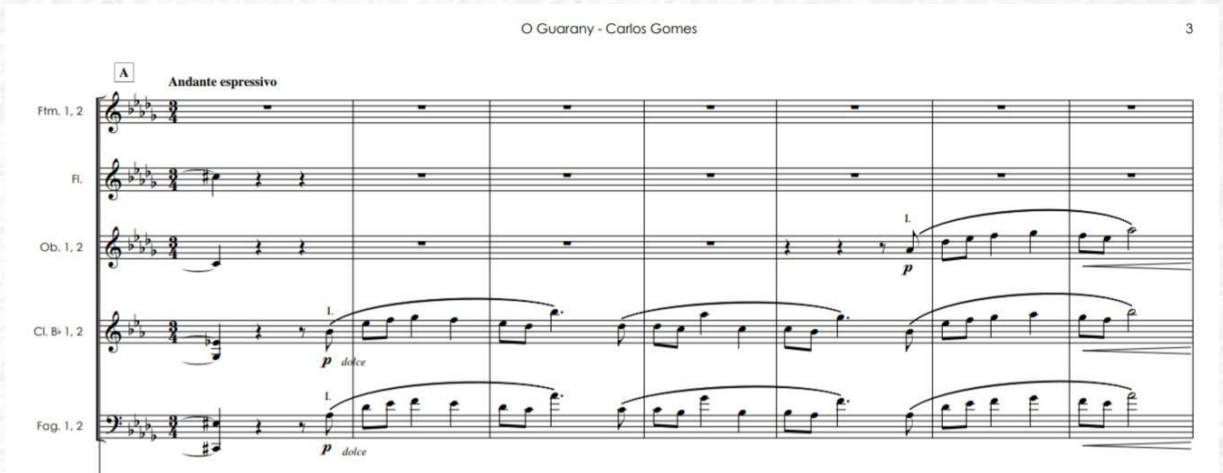
⁷ Na obra de José de Alencar a família de D. Antônio Mariz, tem o título de fidalgo que no Brasil colonial significava uma pessoa que tem um título por herança, então fidalgo significa filho de alguém. (HOLANDA, 2006, p. 123)

⁸ A orquestra é composta por: dois Flautins, Flauta, dois Oboés, duas Clarinete Bb, dois Fagote, quatro Trompas E, duas Cornetas A, dois Trompetes Eb, três Trombones, Tuba, Tímpano A,E,B, Caixa, Pratos, Bumbo, Harpa, 1º e 2º Violino, Villa, Violoncelo e Contrabaixo.



O Guarany - Carlos Gomes 3

A Andante espressivo



Fonte: Carlos Gomes, *O Guarany*. (Linha melódica das madeiras, comp. 10 à 16).

Logo após ser apresentado o primeiro tema, como uma resposta imediata podemos atribuir o segundo *leitmotiv* às cordas, executando o *pizzicato* homorítmicamente em respostas às frases executadas pelas madeiras. Sendo assim os *pizzicatos* referenciam os servos e criados da família (Imagem 3).

Imagem 3 – Resposta em *pizzicato* das cordas (quadrados vermelhos) em resposta ao primeiro *leitmotiv* (Imagem 1).

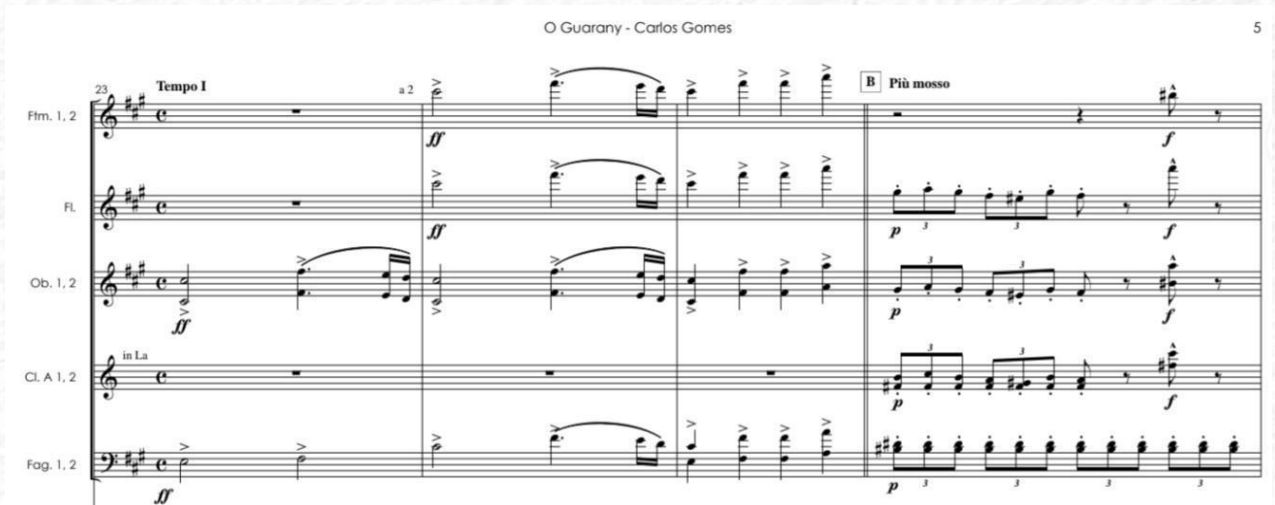
A Andante espressivo




Fonte: Carlos Gomes, *O Guarany*. (Linha melódica das cordas, comp. 10 à 15).

Fechando a introdução da abertura, a recapitulação dos metais juntamente com o tema inicialmente apresentado pelos metais, mais uma vez executada pela orquestra nos compassos 23 à 25 (Imagem 4).

Imagem 4 – Encerramento da introdução.



Fonte: Carlos Gomes, *O Guarany*. (Linha melódica das cordas, comp. 23 à 26).

Seguindo os compassos 26 à 34, a princípio executada pelas madeiras em sequência por toda a orquestra (Imagem 5), conjecturamos a existência de uma frase com função formal parentética, como aborda Mathes em sua obra: “*Análise da forma musical*”. Dessa forma, a frase citada reafirma a tonalidade ocorrente que conclui-se após a fermata (compasso 34) encerrando a função (MATHES, 2007, p. 86). Para este momento atribuímos o terceiro *leitmotiv* presente nas quiálteras constantes e por vezes irregulares, sendo o galopar dos cavalos descritos na literatura como as caravanas que se aventuravam pelos sertões do Brasil, tendo por importância uma mudança abrupta de textura e tonalidade, trazendo uma sensação ao que descreve como uma interjeição entre colchetes.

Imagem 5 – Sequência do galopar das caravanas sertanejas.





Fonte: Carlos Gomes, *O Guarany*. (Linha melódica das cordas, comp. 27 à 29).

Encerrando os colchetes, percebe-se uma modulação por nota comum (Imagem 6). As cordas executam o quarto e quinto *leitmotiv* (compasso 31 à 34),⁹ sendo o quarto executado pelo Tímpano e Violoncelo, atrelado a figura da onça (capítulo IV da obra literária) e o quinto, executado em *pizzicato* pelas cordas, atrelado a figura de Peri. Essa interação cria imagem visual da luta entre essas duas personagens.

Imagem 6 – Modulação por nota comum e 5º *leitmotiv*.

⁹ Quinto *leitmotiv* executado pelas cordas; observa-se a primeira menção a Ceci, onde a mesma chama Peri. Vemos o jogo de prosódia onde o acento tônico da palavra se encontra no Pe, seguindo a sílaba átona da palavra, ri. Assim, o 1º violino executa a sensível (melódica), na parte forte do tempo nas duas primeiras chamadas ascendentes, de modo que nas duas seguintes mantém-se a dissonância, mas agora na segunda parte do tempo e de forma descendente.





Timp. *ff* *pp* *Meno mosso*
 Cx. *ff*
 Fl. *ff*
 Bmb. *ff*
 Violon. *ff* *pizz.* *p* *pizz.* *p*
 Viol. *ff* *p*
 Vcl. *ff* *p*
 Cb. *ff*

Em C C⁷ E⁷
 i VI⁶ V⁶₅/II V⁷/IV

Modulação por nota comum

Fonte: Carlos Gomes, *O Guarany*. (Linha melódica das madeiras, comp. 30 à 34).

Na análise da estrutura formal, o primeiro tema após a introdução é apresentado pelas cordas a partir do compasso 34, seguindo a tonalidade maior até o compasso 49, onde muda para homônima menor, expondo o mesmo tema melódico com alterações rítmicas sutis. Tal mistura modal (*modal mixture*)¹⁰ reforça a complexidade narrativa e musical da obra, trazendo novas camadas interpretativas.

Conjecturamos ao conectar essa peça à obra literária, que tal seção representa a construção do romance entre Ceci e Peri, um relacionamento marcado por barreiras sociais e sacrifícios.

[...] quanto ao mito do casal primordial, este se constitui a partir do sacrifício de ambos os protagonistas. Peri deve abrir mão de sua espiritualidade e de seu povo para se submeter a um batismo católico, e Ceci deve se despedir

¹⁰ “O uso de harmonias que contêm notas da modalidade oposta à do modo predominante”. (CAPLIN, p. 255, 1998)



definitivamente de sua família e cultura, o que Volpe chama de complementação binária entre “cultura naturalizada” e “natureza domesticada”. (KRENAK *apud*. COSTA, 2023, p. 22-40)

Essa perspectiva ilumina a dramaticidade da linha melódica das cordas e a súbita modulação modal, além de acrescentar em caráter estético e dramático (dada à luz da interpretação aqui proposta), elementos que traduzem a tensão e a profundidade emocional dessa narrativa.

Esse primeiro momento se completa com a introdução do sexto *leitmotiv*, que simboliza o sentimento de paixão entre Ceci e Peri. Diferente dos *leitmotivs* anteriores que representam personagens específicos, este é o primeiro a evocar um sentimento, onde tal escolha sublinha a centralidade do amor não apenas na narrativa, mas também como força motriz da tensão e da resolução dramática por onde a melodia desse *leitmotiv* expressa tanto a delicadeza quanto a intensidade de uma paixão que desafia barreiras culturais e sociais, refletindo a habilidade do compositor em traduzir sentimentos abstratos em motivos musicais que ecoam ao longo da obra, enriquecendo a experiência do ouvinte.

Entre os compassos 52 e 88, observa-se um período de expansão e interpolação que conecta as seções de maneira fluida, incluindo frases assimétricas e de comprimentos irregulares, geradas por repetições motivicas ou elaborações harmônicas. Elementos que aumentam a complexidade e a imprevisibilidade acrescenta instabilidade ampliando o material temático, mantendo o ouvinte em suspense (MATHES, 2007, p. 69). Simultaneamente, a expansão desempenha um papel crucial ao estender os compassos ao final das frases, geralmente associada à repetição ou ao prolongamento de progressões cadenciais. Essa técnica intensifica a expectativa e prepara o terreno para o próximo segmento musical, garantindo continuidade e maior articulação entre as seções.

Em outras palavras, os compassos 52 a 88 exemplificam como a combinação de expansão e interpolação contribuem para a transição eficaz entre as Partes A e B, enriquecendo a narrativa musical por meio de variações motivicas e harmônicas, aprofundando o impacto emocional estrutural, conectando ambas as partes e repetindo-se com alterações motivicas nos compassos 167 a 177.

Dando sequência a peça, temos uma modulação para Lá maior (tonalidade principal), para Dó maior, formando uma relação de terças cromáticas, uma característica da estrutura



harmônica de Carlos Gomes, exercendo uma função introdutória por figuração de acompanhamento entre os compassos 89 à 126, trazendo alguns motivos melódicos icônicos, mas sem de fato estabelecer um grande período, a fim de estabilizar a nova tonalidade juntamente com o movimento rítmico antes da entrada da nova linha melódica, sendo um recurso altamente utilizado no final do século XVIII assim como no final do século XX e início do XIX.

Dando sequência entre os compassos 127 e 135, percebe-se um diálogo entre as cordas e as madeiras, onde as cordas voltam a expor o quinto *leitmotiv* (Peri), executado pelas cordas juntamente com os fagotes, assim representando a Ceci chamando Peri em meio a mata (Imagem 7).

Imagem 7 – Transposição e re-exposição do 5º *leitmotiv*.



Fonte: Carlos Gomes, *O Guarany*. (Linha melódica dos fagotes, comp. 127 à 135).

O sétimo *leitmotiv*, executado pela flauta e pelo flautim, sugere que a escolha desses instrumentos para representar o personagem Peri não foi aleatória, mas sim fruto de um planejamento cuidadoso. Almeida e Pucci (2017) aprofundam a discussão sobre o universo musical indígena, destacando a relação próxima dessas comunidades com as flautas. As autoras ressaltam a ampla variedade desses instrumentos, que incluem flautas nasais, apitos, ocarinas, flautas de Pã, além das tradicionais flautas transversais e retas. Cada tipo de flauta possui técnicas de execução específicas, o que amplia suas possibilidades de aplicação em composições musicais (ALMEIDA; PUCCI, 2017, p. 143-150).

Marlui Miranda (2021) também aborda a cultura musical indígena e menciona o *Paná*, um instrumento de percussão utilizado pelos povos Warí, que esteve à beira da extinção. Esse instrumento é usado não apenas para fins lúdicos, mas também como meio de comunicação, transmitindo mensagens através de células rítmicas, onde ritmos mais lentos, por exemplo,



adquirem significados particulares dentro desse contexto. “Assim como transmitem recados entre si, para os seringueiros, quando os Warí tocam o *Paná* em tempo lento, é para avisar a sua presença” (Miranda, 2021, p. 128). É possível traçar um paralelo entre os estudos de Almeida e Pucci (2017) e a narrativa musical de Peri, que utiliza as flautas como instrumento de resposta, reforçando o vínculo simbólico e cultural das comunidades indígenas com esses instrumentos, além da representação etnográfica do compositor ao utilizá-las dessa maneira. Já o relato de Miranda (2021) complementa essa análise ao demonstrar como os Warí usam o *Paná* em respostas prolongadas e ritmadas, similar ao efeito de um grande *ritardando* na linha melódica das flautas, representando a presença de Peri. Tendo esclarecido sugerimos que o 7º *leitmotiv* indica a resposta de Peri pelas flautas, mantendo o Fá sustenido como ponto de partida em todos os motivos (Imagem 8).

Imagem 8 – A resposta de Peri pelas flautas.



Fonte: Carlos Gomes, *O Guarany*. (Linha melódica da flauta e flautim, comp. 127 à 135).

Coda

Faremos uso da definição de uma *coda* descrita por Mathes “[...] uma *coda* é uma seção que se segue ao restabelecimento do segmento de fechamento” (MATHES, 2007, p. 181). Ela pode desempenhar quatro funções principais: reforçar o encerramento por meio de frases cadenciais; apresentar temas anteriormente omitidos na peça; desenvolver motivos não resolvidos em seções anteriores; ou retomar temas já apresentados, conferindo maior ênfase ao fechamento. Os termos “*coda*” e “*codetta*” possuem distinções específicas. A *codetta* é parte essencial da exposição e reaparece na recapitulação, enquanto a *coda* constitui uma nova seção



que ocorre após a recapitulação, encerrando o movimento. Na obra analisada, a *coda* (compassos 212 à 226), intensificam-se por meio de movimentos cadenciais, proporcionando uma conclusão enfática. De modo semelhante, José de Alencar adota esse princípio em sua literatura, ao concluir sua narrativa com os protagonistas juntos, simbolizando uma visão de um Brasil miscigenado.

Peri estava de novo sentado junto de sua senhora quase inanimada: e, tomando-a nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema:

— Tu viverás!...

Cecília abriu os olhos, e vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna.

— Sim?... murmurou ela: viveremos!... lá no céu, nos seios de Deus, junto daqueles que amamos!...

O anjo espanejava-se para remontar ao berço.

— Sobre aquele azul que tu vês, continuou ela, Deus mora no seu trono, rodeado dos que o adoram. Nós iremos para lá, Peri! Tu viverás com tua irmã, sempre...!

Ela embebedou os olhos nos olhos de seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte.

O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.

Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando vôo.

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...

E sumiu-se no horizonte. (ALENCAR, 1996, p. 253)

Conclusão

A ópera *Guarany* de Carlos Gomes, inspirada na obra de José de Alencar, não apenas exemplifica a maestria do compositor em integrar aspectos musicais e dramáticos, mas também reflete a busca por uma identidade nacional brasileira, fortemente marcada pela fusão entre a cultura europeia e a indígena. Analisando sob a perspectiva de Richard Wagner, vemos a utilização de *leitmotifs* ao longo da obra, em conjunto com a sua construção da forma, oferecendo uma imersão profunda na análise comparativa, onde cada tema musical associa-se aos personagens e aos conflitos centrais da história. A análise da abertura e das várias seções da peça revelam como Gomes emprega recursos como modulações, expansões e desenvolvimentos motivicos juntamente com a articulação orquestral para intensificar a tensão dramática e emocional da trama.

Além disso, a obra musical de Gomes alinha-se com os objetivos políticos e culturais de D. Pedro II, que via a arte como um veículo de civilização e propaganda política. Ao buscar



influências de elementos culturais e antropológicos da música indígena, Gomes não só reafirma seu papel como compositor de importância nacional, mas também contribui para o fortalecimento de um ideal de unidade e miscigenação, conforme representado pela união dos personagens Peri e Ceci no desfecho da obra. Assim, *O Guarany* é uma peça de grande valor histórico, cultural e artístico, que, por meio de sua complexa linguagem musical, consegue narrar a formação de uma nação, seus dilemas e sua identidade, e perpetuar o legado de Carlos Gomes como um dos maiores compositores brasileiros.

Representando uma inovação estilística para época (que posteriormente seria um dos marcos para o movimento nacionalista), ao mesmo tempo, respeita as convenções da ópera europeia e experimenta com novas sonoridades, adequadas ao contexto brasileiro. Dialogando com as tensões e contrastes da época, a peça se torna uma das primeiras a utilizar temas nacionais e populares. Mesclando-os com a sofisticação da ópera romântica e incorporando melodias que recordam ritmos indígenas e a construção de uma orquestração robusta, estes temas conferem à obra uma riqueza única, que a torna um marco na música erudita brasileira. A musicalidade de Gomes consegue, portanto, captar as complexidades da paisagem cultural e social brasileira através da imagem musical explorada por Yara Caznok, oferecendo ao público uma experiência sensorial que ultrapassa os limites da mera representação cênica.

A relevância da obra musical analisada vai além do seu impacto imediato na época de sua estreia. Ecoa como um símbolo do processo de formação da identidade brasileira no contexto da música clássica, contendo um repertório criativo e miscigenado (da mesma forma que a literatura de Alencar), Gomes pavimentou o caminho para futuros compositores brasileiros, que continuariam a explorar essa fusão de influências em suas próprias obras. Desde então *O Guarany*, a música brasileira começa a se afirmar com uma voz própria, capaz de dialogar com os grandes centros musicais do mundo sem perder suas raízes locais. Dessa forma, a peça não é apenas uma ópera que retrata um episódio histórico, mas também um marco na construção da música brasileira, que reflete e participa do processo de afirmação cultural e nacionalista no Brasil do século XIX.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *O Guarani*. 20ª ed., São Paulo: Ática, 1996, p. 9-253.



ALMEIDA, Berenice de; PUCCI, Magda. *Cantos da floresta: Iniciação ao universo musical indígena*. Edição padrão Local de publicação: Peirópolis, 2017, p. 143-150.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*: Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. Rua da Praça do Relógio, 109-A, Cidade Universidade, EDUSP, 2020 [1928].

ANDRADE, Mário de; FOSCA. *Revista Brasileira de Música*, v. 3, n. 2, p. 251-262, jul. 1936.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: Entre o audível e o visível*. 3ª. ed., São Paulo: Praça da Sé, 108. Editora UNESP, 2015, p. 90.

COSTA, Ligiana. *Das origens líricas de Peri*. Theatro Municipal de São Paulo. **IL GUARANY** – O GUARANI de CARLOS GOMES. Ópera em quatro atos com libreto de ANTONIO SCALVINI e CARLO D'ORMEVILLE. 1ª ed. 2023. p. 22-40.

CZERNY, Carl. *School of practical composition*. Trad. John Bishop. Vol. 2. Londres: R. Cocks, 1848, p. 33-153.

CAPLIN, W. E. *Classical Form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York, NY: Oxford University Press, 1998.

DAHLHAUS, Carl. *Richard Wagner's Music Dramas*. Trad. Mary Whittall. NY: London Cambridge University Press, 1928.

GOMES, Carlos. *O Guarany*: Abertura. editor. André Schwarz. Música Brasilis. [1870].

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 123.

KORSAKOV, Nikolai Rimsky. *Principles of Orchestration*. Trad. AGATE, Edward. New York: Dover Publications, 1964 [1873].

MACEDO, Valéria. Povos indígenas e a Potência da Diferença. Org. MACEDO, Valéria; MACHADO, André Roberto de A. ed. SESC; UNIFESP. *Povos indígenas entre olhares*. SESC; UNIFESP, 2022, p. 21-22.

MATHES, James. *The Analysis of Musical Form*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2007, p. 66-181

QUANTZ, Johann Joachim. *Playing the Flute*. New York: Schirmer, 1966.



MIRANDA, Marlui Nóbrega. *O novo tradicional*: transportações sensíveis das musicalidade indígenas do Brasil. Tese (Doutorado em Musicologia) – ECA, Universidade de São Paulo, 2021, p. 127-128.

RICE, John. *Music in the Eighteenth Century*: Western Music in Context: A Norton History. New York: W. W. Norton and Company, 2013.

RIEMANN, Hugo. *Dictionary of Music*. New edition, with many additions by the author. Trad. J. S. Shedlock. Londres: Augner & Co, 1896, p. 553-614.

RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes*: um tema em questão. A ótica modernista e a visão de Mário de Andrade. 1ª ed., São Paulo: Editora UNESP, 2012.

SCHÖENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Trans. by Roy E. Carter. 2nd ed. London: Ernst Eulenburg, 1970. p. 85.

TINCTORIS, Johannes. *Liber de arte contrapuncti*. 1477. Tradução e edição de Albert Seay. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1961 [1477].

PISTON, Walter. *Harmonia*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1955, p. 235.

WAGNER, Richard. *Oper und Drama*. Leipzig: J. J. Weber, 1852.

