



Orientalismo e discurso dramático-musical no “Notturmo” de *Condor*, de Carlos Gomes

Marcos Virmond*

Irândi Daroz**

Resumo

Condor foi estreada em 1891, no teatro Scala, de Milão. De temática oriental, a ópera não obteve sucesso duradouro, em parte devido ao libreto pouco identificado com a estética do período. Entretanto, a música de *Condor* representa um significativo avanço na produção de Carlos Gomes, com uma nova proposta de estruturação melódica e coesão temática. Carlos Gomes tem sido pouco discutido em termos de análise musical, um caminho necessário e essencial para revisar o mito e revelar o artista maduro e competente. Este estudo pretende investigar as relações entre o discurso musical e dramático do “Notturmo” que antecede o terceiro ato de *Condor*, considerando as convenções das óperas exóticas bem como tendências mais amplas no tratamento dramático-musical nas últimas décadas do século XIX. Conclui-se que o trecho em questão apresenta-se como uma síntese dos eventos dramáticos dos atos anteriores e preparação do ato conclusivo.

Palavras-chave

análise musical – ópera – orientalismo – exotismo – Antônio Carlos Gomes – século XIX – música no Brasil.

Abstract

Condor was premiered at La Scala in Milan in 1891. Based on an oriental subject, the opera had no further success due, in part, to its outmoded libretto. However, the music of Gomes shows a significant advancement towards a new approach to melodic structure and motivic cohesion. The works of Carlos Gomes have been poorly discussed in terms of musical analysis, an essential way to review the myth and to reveal the true mature and competent artist. This article aims to analyze the relations between musical and dramatic discourse of the “Notturmo” that precedes the third act of *Condor*, considering the conventions of exoticist opera as well as broader musicodramatic approaches in late nineteenth-century opera. This study reaches the conclusion that the “Notturmo” presents a summing up of the dramatic events of the precedent acts, and sets up to the final act of the opera.

Keywords

musical analysis – opera – orientalism – exoticism – Antonio Carlos Gomes – 19th century – music in Brazil.

* Universidade Sagrado Coração (USC), Bauru, SP, Brasil. Endereço eletrônico: mvirmond@ils.br.

** Universidade Sagrado Coração (USC), Bauru, SP, Brasil. Endereço eletrônico: ifdaroz@uol.com.br.



SITUAÇÃO OPERÍSTICA DE *CONDOR*

Condor teve sua primeira apresentação no Teatro alla Scala, de Milão, em fevereiro de 1891 e foi dedicada por Carlos Gomes a um grande amigo da Bahia, Theodoro Teixeira Gomes. Trata-se de sua última ópera em termos formais, pois o trabalho seguinte, *Colombo*, é concebido na forma de um poema sinfônico-vocal. *Condor* foi escrita sob encomenda, a única nesta condição em sua carreira, da Casa Musicale Sonzogno, para a temporada 1890–1891 no Teatro alla Scala. Estimava-se que o compositor levou de três a cinco meses para cumprir a tarefa, possivelmente iniciando a composição da obra na primavera de 1890.

O libreto de autoria de Mario Canti versa sobre tema oriental e não é considerado de boa qualidade, tanto em relação ao desenvolvimento dramático quanto ao enredo (Muricy, 1936). Carlos Gomes construiu *Condor* em torno de um prelúdio e três atos, havendo um "Notturmo" que antecede o último deles. Na época, era costume incluir pelo menos um interlúdio orquestral ao longo da ópera e Gomes não foge a esta convenção. Considera-se que a finalidade desses interlúdios era oferecer um repouso à audiência da sequência dramática da obra. Entretanto, a maior parte desses interlúdios tem apelo de música programática. Exemplos clássicos são o Intermezzo da *Cavalleria Rusticana* (1890) de Mascagni, o Intermezzo de *Pagliacci* (1892) de Leoncavallo e o prelúdio que antecede o último ato de *La Vally* (1892) de Catalani. No caso de *Condor*, este artigo pretende, por meio de análise musical, compreender a intenção de Gomes ao anteceder o ato final de sua última ópera com uma curta peça sinfônica a que ele denominou "Notturmo".

A HISTÓRIA DE *CONDOR*

A ação ocorre em Samarcanda, no século XVII, uma das cidades mais antigas do mundo ainda existindo como tal, situada no Uzbequistão, na Ásia Central, próxima à fronteira do Afeganistão. Os principais personagens são Odalea, rainha de Samarcanda, Condor, um bandoleiro que posteriormente se revela de nobre estirpe, Almazor, astrólogo da corte, Adin, pajem da rainha, e Zuleida, uma nômade, mãe de Condor. Odalea, a rainha, vive reclusa em seu palácio, local reservado e protegido pelas severas leis islâmicas. Condor, um misterioso guerreiro, é dominado por uma fulminante paixão – pela visão da rainha em uma rara aparição pública no Dia do Grande Perdão –, resolve desafiar as leis e, mesmo ao preço da própria vida, invade o recinto sagrado do palácio para, pela última vez, poder lançar o olhar sobre a mulher que lhe despertara a paixão. Curiosamente, Odalea não refuga o visitante e pede para conversar a sós com ele. Tal atitude causa estranheza na corte e se agrava quando, ao fim do primeiro ato, Odalea declara que o invasor é insano e, portanto, deve ser poupado da sentença de morte que todos aguardavam. No segundo ato, Odalea é assaltada por bandoleiros durante uma curta viagem e,



miraculosamente, é salva por um desconhecido herói. Ao final, verifica-se que o misterioso salvador é Condor. Adicionalmente, ele se revela o chefe das temidas hordas negras e também o filho de Amurath, um grande rei. Entretanto, a corte ainda o teme e cada vez mais se preocupa com as posturas da rainha, que contrariam os costumes do reino. No clímax final, Odalea, desejando premiá-lo pelo salvamento, concede a Condor o cargo de emir, para enorme espanto e crescente desgosto da corte. No último ato, os fatos já estão fora de controle. Odalea não pode mais esconder a paixão que lhe devora a alma. Finalmente, revela seu intenso amor pelo forasteiro e admite que está pronta para quebrar todas as regras e assumir a paixão. É tarde demais. A população, insuflada pelo grão-vizir, revolta-se, incendeia Samarcanda e dirige-se ao palácio desejando o sangue de Condor. Diante do inevitável, Condor opta por suicidar-se para garantir que Odalea sobreviva.

O DISCURSO DRAMÁTICO EM CONDOR

O conflito em *Condor* se estabelece em diversos níveis confluentes e essa qualidade é que dá certa consistência tanto ao libreto quanto ao discurso dramático. O mais simples é o conflito protagonizado por Condor – sua importância é a de ser o conflito que desencadeia a ação. Condor representa a figura do herói romântico que não mede as consequências pela realização do ideal, ainda que seja uma volição amorosa – e ao longo de seu discurso o personagem nada apresenta além. Não há um elemento modificador de caráter: Condor permanece indene ao longo da obra. O segundo conflito é a manutenção do *satus quo*: o protocolo da corte, a lei islâmica, o conservadorismo, a moral e os costumes. Ele se representa no coro e está indexado em Almazor. O coro, então, é o protagonista deste conflito, o que não chega a ser paradoxal, pois o coro na ópera italiana da segunda metade do século XIX geralmente tem um papel ideológico (Parakilas, 1992). Não importa que nesse caso não seja o de agente modificador político, como ocorre na maioria das óperas iniciais de Verdi. De fato, a importância do coro em *Condor* surge mais do papel dramático que do tratamento musical. Mesmo sem relevância musical, o coro está presente desde o início até o fim da ópera. O terceiro conflito é representado por Odalea e sua progressiva transformação. Da rainha fria, calculista e guardiã de costumes imemoriais, Odalea é invadida pelo sopro humano, é tocada pelo doloroso e esfuziante sentimento de paixão humana, emulando a divindade olímpica que experimenta o prazer e a dor do simples mortal. É entre esta dualidade prazer-dor que o personagem de Odalea transforma-se à medida que progride o discurso dramático, sofrendo um evidente processo de humanização. Tal transformação fica muito clara no fim do terceiro ato, quando Odalea grita para Condor – *Folle! Non vedi, non senti in cor che disperata io t'amo!*



Mesmo com um argumento de limitadas possibilidades, não falta à *Condor* a caracterização dramática de seus personagens, tanto do ponto de vista textual como musical (Virmond et al., 2006). Cada personagem incorpora modelos clássicos de significação na dramaturgia do romantismo: o herói viril, destemido (Condor), o amor maternal de estirpe (Zuleida), a virgem iconizada (Odalea), a lei (Almazor e o coro) e o *alter ego* (Adin).

Ao longo do discurso dramático, as relações de conflito se modificam drasticamente e isto se deve à dinâmica própria de cada personagem, principalmente a Odalea. Uma nova composição dessas relações se estabelece, levando a um aumento da tensão dramática. Esta tensão é climatizada ao final de cada ato acompanhada por uma progressiva humanização da personagem Odalea, em gestos que, ao mesmo tempo, acirram a animosidade do povo-Almazor. O curso dramático de *Condor* pode ser visto na Figura 1.

Especificamente em Odalea, há uma constante ondulação anímica; ela passa da frieza inicial ao espanto pela ousadia do invasor; do desdém por ele ao reconhecimento de uma profunda modificação de ânimo que começa a lhe assaltar; da vontade de descobrir Condor à exaltação de sabê-lo de estirpe nobre; da incontida ira pelos desejos reprimidos dualisticamente (a lei interna e a lei externa) à explosão pelo amor revelado e correspondido. Esta composição anímica, dinâmica, é fundamental para a compreensão do significado do "Notturmo" entre o segundo e o terceiro atos.

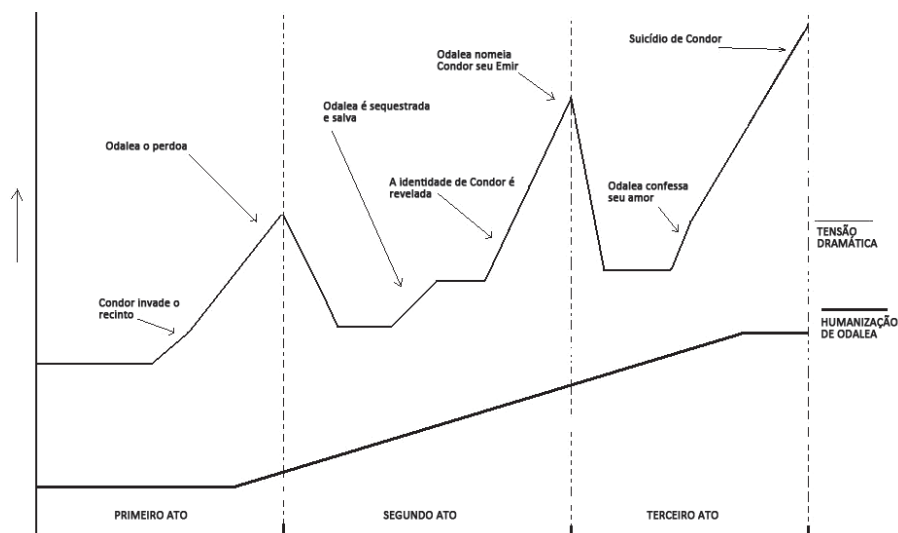


Figura 1. Curso dramático de *Condor*. A linha superior expressa a evolução da tensão dramática da obra. A linha inferior expressa o processo de humanização de Odalea.



UMA ANÁLISE DO "NOTTURNO" DE *CONDOR*

A visão do Oriente sempre foi objeto de interesse da música ocidental, tanto instrumental como lírica. Nesse sentido, as tipologias das músicas turca e húngara são consagradas e amplamente exemplificadas em obras de admirável qualidade, desde os Rondó *alla ungarese*, de Haydn, ao *alla marcia*, da Nona Sinfonia, de Beethoven. Continua-se no oriente cômico de Rossini e no exotismo/orientalismo de Félicien David (*Le Désert*) que deu vazão ao tema nas mãos de Meyerbeer (*L'Africaine*), Bizet (*Les Pêcheur de Perles*), Delibes (*Lakmé*), Verdi (*Aida*), Gomes (*Condor*) e Puccini (*Turandot*). Nessas obras, tanto do ponto de vista musical como do dramático, o orientalismo se faz presente com sua tipologia. Como refere Locke (1991), a trama paradigmática para as óperas orientalistas poderia ser sumarizada em um conjunto que inclui um tenor-herói, branco-europeu que, arriscando sua lealdade a seu próprio povo e à ética colonialista, invade o território misterioso, colonizado, de pele escura, representado por cativantes dançarinas profundamente carinhosas (a soprano), incorrendo na ira do chefe da tribo (baixo ou barítono) e do obediente coro masculino de selvagens. Como se pode observar, o paradigma se aplica integralmente ao *Condor* com a ressalva de que o tenor-herói não é branco-europeu, mas "pele escura" também. Nesse sentido, o orientalismo requer uma pintura musical, o que é factível na mesma medida em que um pintor pode carregar o ambiente oriental para a ilusão de sua tela. Dessa mesma forma, o compositor pode tentar imitar ou invocar a música da região que se pretende emular (Locke, 1991). Musicalmente, um evento que muito caracteriza este orientalismo é a presença de um segundo grau aumentado e, melhor ainda, do quarto grau também aumentado. Outros processos de orientalismo em música podem incluir escala de tons inteiros e segundas e quartas aumentadas (Scott, 1998). Considerando os artifícios mencionados, as frases em solo com oboé são icônicas para orientalismo, particularmente se o desenho melódico apresenta característica de improvisação – um gesto considerado pela cultura ocidental como próprio da música oriental.

Esses aspectos preliminares tentam embasar os eventos musicais que ocorrem no "Notturmo" de *Condor*, um dos momentos em que o orientalismo em música tenta fazer-se presente na partitura com maior evidência. O "Notturmo", localizado entre o segundo e terceiro atos da ópera, configura-se como uma das peças sinfônicas autônomas de Gomes, ainda que sem o fôlego estrutural da Sinfonia de *Guarany*, *Fosca* e *Salvator Rosa*. A coesão motívica dessa peça foi muito bem demonstrada por Nogueira (2003) em sua detalhada análise. Entretanto, para fins do presente estudo, o "Notturmo" será dividido em quatro seções principais:



cantilena inicial - 10 compassos
cena - 10 compassos
ária - 10 compassos
cantilena final (coda) - 10 compassos

A cantilena inicial se caracteriza por um recitativo do oboé, responsável pelo caráter oriental do "Notturmo", pois aqui Gomes não usa uma escala modal de forma explícita. A frase se desenvolve insistentemente entre o I e V grau de uma escala em Sol bemol maior em que aparecem apenas seis membros da escala. A cena corresponde a uma digressão harmônica, uma peroração retórica, uma vez que apresenta algo novo que será desenvolvido na seção central (a ária). A ária desenvolve-se com um caráter expansivo, lírico e ardente e, ao final, como uma coda, retoma-se a mesma cantilena inicial, agora com caráter conclusivo, como reminiscência.

CONTEÚDO DRAMÁTICO DO "NOTTURNO"

A CANTILENA

A cantilena é o signo icônico relacionado ao objeto "Oriente", local onde se passa a história de Odalea. A representação se estabelece de forma tênue com o orientalismo em música, uma vez que não cumpre os principais processos musicais sugeridos por Scott (1998) para esta representação, conforme descrito antes. A representação se dá pelo uso do oboé e sua similaridade tímbrica com os instrumentos de palheta dupla usados no dito "Oriente", seja o Sahní da Índia ou Zurna da Turquia, da Armênia ou de localidades na Ásia Central. O outro aspecto de representação está na melodia não acompanhada e com caráter de improvisação. A primeira frase da cantilena se dá sobre os diferentes graus não alterados da escala de Sol bemol maior. Na segunda apresentação, dirige-se para a tonalidade de Si bemol maior, por meio de relação cromática de mediante (Kostka, 1990) para rapidamente retornar à tonalidade original de Sol bemol maior (Figura 2).





Essa frase melódica já foi considerada um motivo recorrente com a designação de "Odalea conquistada" (Virmond, 2003), isto é, a rainha fria e majestática cedendo à fragilidade das paixões humanas. De fato, esta designação se configura adequada quando verificamos que a frase representa, além da solidão irreconciliável das amplas e frias planuras em torno de Samarcanda, a reflexão de Odalea de que uma profunda transformação lhe ocorre desde o encontro com o forasteiro audacioso (*l'eco mi giunge... misteriosa, fiera... e mi conturba... Perché palpito è tremo?*). Então, configura-se uma relação simbólica neste signo, uma vez que se trata de um tema recorrente. Em vários momentos ao longo da obra ele é introduzido em situações do discurso dramático nos quais esta condição anímica está presente.

A CENA

Se Odalea, na cantilena, lança seu olhar para a solidão mimética das planuras infindáveis dos campos em torno de Samarcanda, mergulhada em sua profunda tristeza; na cena, ela começa a questionar seu destino. É como se saísse da letargia e exercitasse a reflexão para assimilar os fatos ocorridos nos atos anteriores. Para caracterizar a nova disposição anímica de Odalea, identifica-se uma mobilidade maior no discurso musical da cena, comentando essa crescente efervescência. Agora, a textura é polifônica e confiada às cordas com intervenção das madeiras, em contraste com a singeleza do uso do oboé, brevemente apoiado nas madeiras (clarinetas e fagotes) nas cadencias frasais. A cena antecipa o modelo rítmico da ária, como pode se visto na Figura 3.



Figura 3. A frase inicial da cena apresenta o esquema rítmico que será utilizado no desenvolvimento melódico da ária.

Essa maior mobilidade encerra ainda certo grau de indefinição de Odalea quanto a seus sentimentos e isso se verifica nas tensões harmônicas não resolvidas desta seção, caracterizadas pelo constante uso de sequência harmônica, pela progressão cromática descendente do baixo e pelo uso de prolongamento da dominante (Figura 4).



Figura 4. Frase inicial da cena.

A ÁRIA

Se, na cena, as dúvidas de Odalea são desenhadas pela digressão harmônica do trecho, a ária surge como um grito que extravasa as angústias contidas na alma da rainha, que a liberta das tensões acumuladas no decorrer dos inesperados acontecimentos desde a chegada do estranho forasteiro. Da mesma forma, o discurso musical acompanha coerentemente esta liberação de tensões sem deixar de sublinhar seu tema central, isto é, a descoberta da paixão. Ela se estrutura em 10 compassos divididos em três segmentos de três compassos, com resolução no quarto, como pode ser visto na Figura 5.

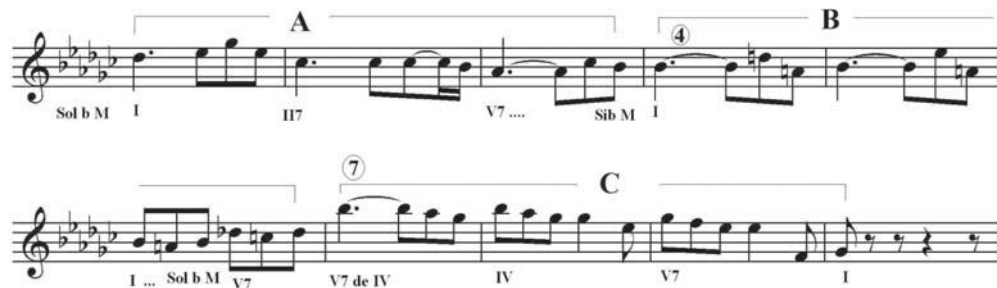


Figura 5. "Notturmo", reprodução dos 10 compassos da ária, em que se pode identificar os três segmentos.

O momento de maior afirmação é o primeiro compasso do segmento B (compasso 4) quando Carlos Gomes utiliza novamente o recurso de modulação dentro do sistema de tônicas (Slonimsky, 1997) subitamente transformando o III grau em tônica. Mesmo assim, o clímax da ária ocorre no compasso 7, no início do último segmento, onde a melodia é levada ao registro agudo para, descendentemente, resolver na tônica por meio de uma conveniente cadência perfeita.

Agora, a frase é bem estruturada, tem antecedente e conseqüente claros, está distribuída em três segmentos metricamente equilibrados com três compassos cada um, de um ritmo harmônico muito rápido, típico de Carlos Gomes, e uma in-



flexão melódica climática muito bem preparada. Esse conjunto representa a decisão de Odalea. A presença de uma clara e equilibrada estrutura nesse trecho é o que transmite o sentimento de decisão, de resolução dos conflitos de Odalea. A perfeição estrutural do discurso musical, em contraposição ao segmento anterior, representa a robustez da tomada de posição da rainha. Aqui, novamente, o objeto é Odalea e os signos icônicos são qualificados com índices pelos eventos analíticos acima descritos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O “Notturmo” representa musicalmente um momento de reflexão de Odalea, que está musicalmente caracterizada por cada um dos segmentos antes descritos. Introduce-se o ambiente oriental com toda sua significação por meio da cantilena. Depois, na cena, encontramos a rainha questionando-se sobre sua posição de intocada majestade, que se fechou em uma solidão protocolar com prejuízo da própria sexualidade para atender a uma contingência heráldica, dar continuidade a uma dinastia, seguir os rígidos protocolos que a tradição adicional e indesejadamente lhe impõem. Por fim, a ária representa a libertação de Odalea, com intensa paixão e amor pelo forasteiro, aquele que ousou, em prejuízo da própria vida, invadir o recinto sagrado para, por um momento, deleitar-se com a visão de sua amada. Entretanto, a tristeza retorna, por meio da cantilena final, quando Odalea reconhece a distância em que esta liberdade se encontra. Revela-se, assim, uma estreita relação entre o discurso musical e o dramático, uma vez que o trecho em questão caracterizou-se como síntese dos eventos dramáticos desenrolados nos atos anteriores e uma apresentação antecipada das posturas de Odalea para o ato conclusivo, particularmente sua firme decisão de revelar a paixão por Condor, elemento climático fundamental para o desenrolar dos acontecimentos que concluem a ópera.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Kostka, Stefan. *Materials and techniques of twenty-century music*. Nova York: Prentice Hall, 1990.
- Locke, Ralph P. "Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saen's 'Samson et Dalila'". *Cambridge Opera Journal*, vol. 3, nº 3, nov., p. 261-302, 1991.
- Muricy, Andrade. "*Condor*, notas sobre a esthetica dessa ópera". *Revista Brasileira de Música*, p. 300-307. Rio de Janeiro, 1936.
- Nogueira, Marcos Pupo. "Carlos Gomes, um compositor orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas óperas (1961–1891)". Tese de Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.
- Parakilas, James. "Political representation and the chorus in the nineteenth-century Oper". *19th-Century Music*, vol. 16, nº 2, p. 181-202, 1992.
- Scot, Derek B. "Orientalism and Music Style". *The Musical Quarterly*, vol. 82, nº 2, p. 300-335, 1998.
- Slonimsky, Nicholas. *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*. Nova York: Schirmer Books, 1997.
- Virmond, Marcos. *Condor de Antônio Carlos Gomes – uma análise de sua história e música*. Bauru: Edusc, 2003.
- Virmond, Marcos; Nogueira, Lenita W. M.; Marin, Rosa M. T. "Exotismo e Orientalismo em Antônio Carlos Gomes". *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, p. 535-541. Brasília, 2006.

MARCOS VIRMOND é professor de História da Música e Regência do Departamento de Música da Universidade Sagrado Coração, em Bauru, São Paulo. Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp (2007); atuou como regente assistente na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre; atualmente é regente titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Botucatu. Recebeu o primeiro prêmio do concurso de composição de ópera promovido pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (1988) e menção honrosa em concurso de monografia da Academia Brasileira de Música (2001).

IRANDI DAROZ é professor de Regência e de Técnicas de Expressão Vocal e Canto Coral do Departamento de Música da Universidade Sagrado Coração, em Bauru, São Paulo. Doutorando em Educação Musical pelo Instituto de Artes da Unesp, atua como regente coral da Unesp, dos *campi* de Botucatu e Bauru, e do Coral Municipal de Lençóis Paulista.