

## Comunicações

### Iconografia e Exotismo em *Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes\*

Marcos da Cunha Lopes Virmond  
Rosa Maria Tolón  
USC – Bauru - SP

Lenita Waldige Mendes Nogueira  
IA- UNICAMP - SP

#### Resumo

Antônio Carlos Gomes (1836-1896), estudou no Conservatório do Rio de Janeiro e no Conservatório Real de Milão onde iniciou exitosa carreira como operista. Suas relações de identidade, sua obra e seu papel como compositor ilustrado na formação de uma identidade nacional para o Brasil tem sido alvo de estudos (VOLPE, 2002). Seu maior sucesso foi *Il Guarany*, estreada no Teatro alla Scala em 19 de março de 1870. Baseada no romance de Jose de Alencar de temática indigenista, o libreto de Antonio Scalvini, complementado por Carlos D'Ormeville, permitiu trânsito seguro ao compositor para aborda-lo musicalmente dentro da estética de *grand-opéra* e do exotismo. Provavelmente este aspecto, combinado com a fluência melódica de Gomes, tenha lhe garantido substancial e duradouro sucesso. O desejado exotismo está centrado nas figuras de Pery e do Cacico, dois dos pontos cardinais do pentágono dramático completado por Cecília, Don Antonio de Mariz seu pai e Gonzales. Ao longo das décadas, diferentes apropriações dessas duas figuras exóticas constam na iconografia. Se as ilustrações tem forte conteúdo de percepção autoral, as fotografias atestam um fato mais concreto, porém ainda perceptivo. Essas fontes permitem observar a relação entre realidade, a transformação da realidade no conceito de *otherness* (segundo Said, 2007) e a interpretação dessa transformação nos periódicos da época. A distância entre a realidade do índio e sua representação no palco é incomensurável, compreensível e parte integrante da licença da arte operística, particularmente no que se refere à ópera italiana do século XIX. Mesmo na aceitação do irreal, a análise iconográfica permite discutir a relação entre ditas três condições. Se o primado do exótico era fonte de interesse à ópera do século XIX, a melhoria das comunicações e de deslocamento rápido ao longo do século XX modificou a percepção do exotismo, contribuindo para uma menor aceitação de obras como *Il Guarany* de Gomes e, por conseguinte, o relativo esquecimento a que foi relegada.

**Palavras chave:** Iconografia musical. Exotismo. *Il Guarany*. Antônio Carlos Gomes

---

\* Este trabalho foi merecedor de Menção Honrosa na edição 2015 do Prêmio RIDIM-Brasil, realizada durante o 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, entregue pelo Presidente da Comissão Mista Nacional do RIDIM-Brasil, aos 24 de Julho de 2015 em Salvador, Bahia.

## Introdução

Antônio Carlos Gomes (1836-1896), compositor brasileiro com maior expressão internacional no século XIX, iniciou estudos com seu pai, Manoel José Gomes, maestro e mestre capela na vila de São Carlos, posteriormente Campinas. Buscou novos horizontes na corte do Rio de Janeiro onde estudou no Conservatório Imperial de Música. Suas primeiras experiências em ópera ocorrem na capital imperial e o sucesso, tanto como estudante como compositor, lhe garante viagem de estudos a Itália. Chegando em Milão em 1864, estuda no Conservatório Real de Milão com importantes nomes da música milanesa, tanto os conservadores (Francesco Rossi) como os inovadores (Alberto Mazzucato), iniciando exitosa carreira como operista. Seu triunfo inicial se dá com *Il Guarany*, ópera estreada no Teatro alla Scala de Milão em 19 de março de 1870. Independentemente de sua produção posterior, com notáveis exemplos de evolução e criatividade, *Il Guarany* permanece como emblemática como obra do autor, conduzindo inclusive, à equivocada condição dos ditos autores de “obra única”. Entretanto, não se pode refutar o fato de que esta ópera é a obra de Gomes que teve maior circulação internacional, extensa presença nos mais importantes teatros italianos no século XIX e que representou um marco na história da música brasileira em sua busca por um legítimo exemplar do nacional em música e como elemento auxiliar, mas crucial na formação de uma identidade nacional (VOLPE, 2002). Essas últimas afirmativas são controversas e fonte de constante e necessária discussão, mas talvez nela se encerre o maior apelo para a permanência de Gomes, e em particular esta ópera, em discussões de sua contribuição à produção brasileira na arte musical.

Nessa condição de obra referencial, a iconografia ligada à obra se torna mais soberana e relevante, pois que aquela tem uma relação direta com a comunicação, enquanto esta uma forma de usar metáforas pelas quais a sociedade molda sua vida (BOARD, 1986). Desta forma, convém lançar um atento olhar a uma amostra de conveniência da produção iconográfica em torno da ópera *Il Guarany* obtida em fontes primárias e secundárias, em um recorte que inclui a metade do século XIX e a totalidade do século XX, com vistas a explorar as relações entre ela e seu conteúdo exótico, uma vez que trata-se de temática indiana o qual o combinado com a fluência melódica ímpar de Gomes nesta obra em particular, seja motivo a lhe ter garantido substancial e duradouro sucesso.

## O Exotismo e a ópera do século XIX.

Exótico, do grego *exotikó*, significa “estrangeiro”, literalmente “de fora”, de *exo-*, “lado de fora”. Da noção de “estrangeiro, de outras terras”, passou no século XVII ao significado de “estranho, diferente, inusual” e com esta conotação melhor se adaptou a seu uso ao longo dos tempos até a presente data. Se o mundo eurocêntrico divide o planeta em suas metades, o oriente e o ocidente, o exótico mais costumeiramente lhes serve para indicar o oriente que o ocidente. No século XIX, com os meios de comunicação disponíveis, este exótico do oriente era um conceito geográfico vago que poderia incluir o oriente próximo, o norte da África e países da Ásia, sem excluir a Espanha e Portugal dentro desta possibilidade. Neste sentido, uma das visões que melhor analisam essas relações culturais, geográficas e de representação foram apresentadas por Edward Said no século XX. Para ele, orientalismo seria a forma como uma cultura dominante se apodera da outra, a desfigura e assimila. Como um vocabulário e um imaginário próprios são aplicados por ocidentais para observar e descrever o Oriente e, nesta base, estruturar a percepção, o conhecimento coletivamente suportado pelas instituições e por elas transmitido (SAID, 2007). Assim, o Orientalismo é visto como a maneira de os ocidentais pensarem e estudarem o oriente: um conjunto de categorias e valores baseados nas necessidades políticas e sociais do ocidente em detrimento das realidades concretas do oriente. Por outra o exotismo do oriente se transforma na visão do orientalismo. Certamente, as mesmas metáforas podem ser usadas para o exotismo do ocidente, isto é, o da América de fala espanhola, em particular o México e alguns países andinos. O Brasil não assume forte expressão geográfica neste contexto, mas a presença de índios e a permanência de uma monarquia tropical em plena metade do século XIX lhe empresta algo de plenamente exótico.

### Exotismo em música

Exotismo em música pode ser visto como todo o estilo composicional voltado a evocar a cor e atmosfera de outras terras, através de ritmos, melodias ou instrumentos mimetizadores dessas culturas. Dentro deste marco, o orientalismo é uma forma de exotismo, entre elas talvez a mais bem sucedida, apreciada e, portanto, a forma mais empregada em ópera.

Uma outra visão, coerente para o entendimento do exotismo em música, é proposta por Locke (2011) em que o exotismo musical se defina de modo mais amplo, como o processo pelo qual lugares e povos exóticos são representados em obras musicais.

Com visto anteriormente, o oriente sempre foi assunto de interesse da sociedade europeia. Assim, literatura, artes plásticas e música tornaram-se veículos para diferentes apropriações da cultura oriental. Neste sentido a tipologia da música turca e húngara é consagrada e amplamente exemplificada em obras de admirável qualidade, desde os Rondó *alla ungarese* de Haydn, as turquerias de Mozart no Rapto no Serralho, ao *alla marcia* da Nona Sinfonia de Beethoven, ao oriente cômico de Rossini e ao orientalismo de Félicien David (*Le Désert*). Este último é um ponto de partida importante, pois que deu vazão ao tema em importantes contribuições ao repertório operístico pelas mãos de Meyerbeer (*L'Africain*), Bizet (*Les Pêcheur de Perles*), Delibe (*Lakmé*), Verdi (*Aida*), Massenet (*Le Roi de Lahore*), Gomes (*Condor*) e Puccini (*Turandot*). Se o exótico e o oriental no século XVIII eram mais adequados à ópera cômica, preservando a séria, no século seguinte eles se tornam quase uma moda, principalmente depois do sucesso da ode sinfônica de David, *Le Désert* (GIRARDI, 1995).

Convém reafirmar o conceito de exotismo em música com a proposta de Jean-Pierre Bartoli (2000) que nos tem chamado a atenção com referência à linguagem da semiótica, referindo que, no domínio artístico, designa-se pela palavra “exotismo” uma combinação de procedimentos que evocam a alteridade cultural e geográfica, assim como pelo uso de unidades significativas (*unités significatives*) que parecem emprestadas de uma linguagem artística estrangeira. Essas visões serão fundamentais para entender o uso de formulas orientalizantes ou exotizantes neste contexto tão bem proposto por Bartoli ao ser refere à *unités significatives*.

Essa necessidade de representar o exótico e, particularmente, o oriente em música tem muito a ver com o processo de colonização, intensificado nesse século, e com o desenvolvimento dos meios de transporte de longa distância, que transformou as viagens aos países ditos distantes em um evento menos aventureiro e menos impensável para o cidadão médio. Assim, a ópera sobre esta temática assume interesse e ganha os palcos com intensidade. Gomes usa esse momento de interesse para sacramentar seu *Il Guarany*, assim como fizer outros compositores e muitos ainda viriam a afazer, inclusive Puccini. Um caso exemplar é David que, além da relevante cantata *Le Desert*, escreve uma ópera *La Perle du Brésil* (1851) em que a iconografia da capa da primeira edição da partitura para canto e piano é muito paradigmática da dificuldade de entendimento da realidade cultural e geográfica, ao tempo que o interesse residia no “diferente” e no “inusual” (Figura 1). A paisagem exuberante tropical e o papagaio são contrapostos a indumentárias fortemente ligadas à cultura oriental.

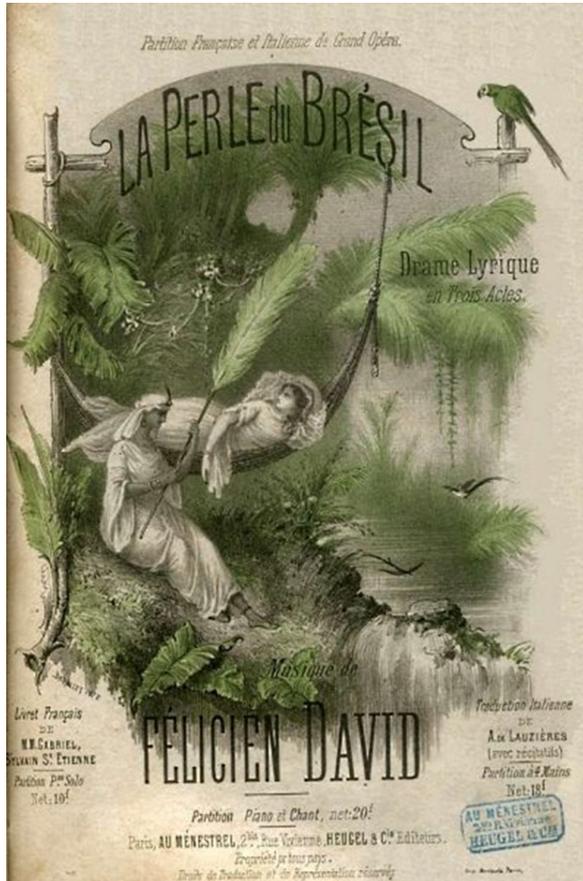


Figura 1 – Capa da partitura de canto e piano de (1851). Fonte: biblioteca do autor.

Aparentemente, um evento que muito caracteriza este orientalismo é a presença de um segundo grau aumentado e, melhor ainda, do quarto grau também aumentado (Figura 2). Outros processos de orientalismo em música podem incluir (SCOTT, 1998): escala de tons inteiros; o modo eólio, dórico e frígio; segundas e quartas aumentadas (particularmente com inflexões frígias e lídias); melismas vocais muito elaborados em torno da sílaba “ah”; trilos e apogiaturas dissonantes; uso de recursos orquestrais como o corno inglês no registro agudo; uso de tercinas em fórmula binária, a polirritmia e uso de movimento paralelo de quartas, quintas e oitavas, particularmente nas madeiras.

Para Carvalho (s.d.) se pode considerar como elementos composicionais orientalizantes a utilização, no início da obra, de uma nota sustentada continuamente sobre a qual o recitante diz um texto, o uso de longos melismas, a presença constante de ornamentos, o uso de escalas de inspiração oriental e do intervalo de segunda aumentada, que ele refere ser, para os ouvidos ocidentais, a característica mais marcante das melodias orientais, a importância conferida aos aspectos rítmicos e a sugestão de polirritmia, o primado da melodia e a tendência para a homofonia; a repetição de motivos melódicos ligados a células rítmicas próprias.



Figura 2 – trecho do *Baccanale* de *Sanson et Dalila* de C. Gounod. O uso de segunda aumentada é paradigmático da tinta orientalizante.

### Exotismo em *Il Guarany*

Carlos Gomes resolveu dois problemas ao mesmo tempo ao escolher o romance de José de Alencar para sua primeira ópera milanesa. Contemplava tanto a pátria Brasil utilizando para libreto um de seus romances clássicos, como atendia ao gosto vigente pelo exotismo. Como bem afirma Volpe (2002), não se pode negar a contribuição do Indianismo para o processo de nacionalização da música Brasileira. E *Il Guarany* auxilia na fixação da identidade nacional, tão perseguida pela ideologia oficial do segundo império. Entretanto, no campo estritamente musical, *Il Guarany* revela pouco interesse de Gomes em introduzir temas locais. Como bem observa Jean Andrews (2000), ele não tenta introduzir melodias ou temas abrazeirados. Gomes não pretende escrever música que esteja fora das convenções europeias. Mais do que isto, o índio fala italiano e tem uma fluência de linguagem igual aos conquistadores portugueses, ao contrário do original de Alencar. Nesse mesmo contexto, a linha vocal de Pery é para um tenor dramático e sua vocalidade não deixa dúvidas quanto à postura heroica de seu personagem. Resta, então, o enredo e todos seus elementos para caracterizar o exotismo de *Il Guarany*. E, para os códigos vigentes, eles eram suficientes. A presença de um típico *bon sauvage* em cena, incluindo um reconfortante batismo à igreja católica no último ato, garantia à burguesia milanesa um espetáculo suficientemente exótico, mas sem exageros. Ele está nos cenários, nas penas, cocares, na flecha salvadora, nos ritos e nas danças guerreiras. Curiosamente, é ape-

nas nos momentos em que Gomes tenta pintar a tribo do mal, os Aimorés, é que ele arrisca uma tinta local mais efetiva. A primeira situação ocorre ao final do segundo ato quando D. Antonio e sua corte são cercados pelos índios Aimorés. Surge um tema que, de agora em diante, vai ficar associado aos Aimorés e que, posteriormente, Gomes utiliza para construir a conhecida introdução da nova Sinfonia de 1871 (Figura 3). Grande parte desse trecho se encontra em dó menor e o motivo condutor se estabelece pela alternância entre o VI e IV graus, com omissão da terça, criando um aspecto rude e sinistro, talvez exatamente o que Gomes desejava. Logo na 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. Pelo menos essa era a intenção de Gomes, pois na partitura refere como *suono interno di instrumenti selvaggi*.



Figura 3 – motivo dos Aimorés, primeiro ato. *Il Guarany*.

No Bacanale (Figura 4), o uso repetido de apogiaturas breves seguidas de sesquiálteras em uma base harmônica estática também caracterizam o elemento exótico nessa música (VOLPE, 2002). Entretanto, essa cor é passageira, fragmentada. Esses temas não são a base motívica de todo o balé. Eles estão ali, parece, apenas para pintar o exótico e imediatamente são seguidos por grande quantidade de música de boa qualidade, mas estritamente nos moldes do balé da grand opéra francesa de Gounod ou Meyerbeer.



Figura 4 - No Bacanale, o uso repetido de apogiaturas e um movimento harmônico muito lento permitem caracterizar o aspecto exótico em música dessa secção.

## Iconografia e exotismo em *Il Guarany*

Resta, pois, procurar o exotismo nas figuras de cena e nos personagens. Aqui, dois deles se salientam de imediato – Pery e o Cacico. De fato, são esses os dois personagens indígenas. Sua postura e sua indumentária requer a identificação de sua origem. Neste sentido, uma visão, dentro da iconografia disponível e acessível, permite algum tipo de análise e de reflexão.

Anterior a *Il Guarany*, a ópera *L'Africaine* de G. Meyerbeer é uma das primeiras que se apresenta ao público italiano com as dificuldades de expor personagens de terras exóticas interagindo com personagens da metrópole (Figura 5). Esse fato ocorre em 1865 com a primeira récita dessa ópera em Bologna. Entretanto, é curioso notar que se afirma que a ópera de Gomes, estreada em 1870, é que fixa o modelo de representação dos povos “americanos”, no sentido do indivíduo autóctone, o que pode ter sido auxiliado pela existência não só de desenhos de cena, mas de fotografias de Pery. Em particular se salienta uma importante iconografia de Pery em fotografia realizada no Brasil, em 1880, do tenor Ludovico Giraud, tomada como referência para este personagem (Figura 6). De fato, verifica-se que na estreia de *Cristoforo Colombo* de Alberto Francheti, em 1892, o modelo gomesiano é muito próximo ao proposto para a conformação dos índios americanos nesta produção da ópera de Franchetti (Figura 7).



Figura 5 – Fotografia original de cena de *L'Africaine* – terceiro ato. Fonte: foto de Louis Habert, Paris, 1865 obtida em [servatius.blogspot](http://servatius.blogspot).



Figura 6 – Ludovico Giraud como Pery. Fotografia de 1880. Fonte: Opera in cena; Casa de La Musica, Parma.



Figura 7 – À esquerda, uma aquarela de Pery segundo Carlo Ferraio (1870). À direita, um índio americano da ópera *Cristoforo Colombo* segundo Adolf Hohenstein (1892). Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

A iconografia para *Il Guarany* não é extensa, salvo melhor investigação. Provavelmente, a foto de Giraud é a única fonte original para um Pery do século XIX. Em continuidade, existem fotos de representações desse personagem ao longo do século XX. Cada uma delas encerra uma dificuldade crescente em resolver a caracterização de um índio americano da tribo Guarani e, ao mesmo tempo, manter alguma identidade europeia ou, melhor, manter um significado compreensível para a formação judaico-cristã, pois que, como discutido anteriormente, há necessidade de referenciais próprios da cultura europeia para que as plateias pudessem balizar seu entendimento da representação do exótico. Nesse sentido, verifica-se que o índio é representado com uma cobertura de roupa que não permita expor naturalmente o corpo do índio. De fato, na hierarquia operística, quanto mais elevado o de envolvimento do personagem ou maior sua posição no contexto social, maior a quantidade de roupa. Em outras palavras, os índios do coro podem ser pobremente vestidos, mas o *primo tenor*, ou o índio-chefe, mesmo que em mesmas condições étnicas, terá seu corpo mais coberto. Por outro lado, essa dificuldade pode ser comprovada no fato de que, em alguns casos, a própria identidade étnica se diluiu ou mesmo se perde. Esse é o caso da caracterização de Beniamino Gigli como Pery (Figura 8a) em que esta se aproxima de um índio andino. Por outro lado, o uso das penas, em menor ou maior grau parece ser o elemento essencial identificador, como no caso da preparação para o tenor Georges Thill (Figura 8b). Por fim, vemos na Figura 9a uma caracterização de Mario del Monaco como Pery, na qual a quantidade de penas e o uso da pele de onça tenta emprestar uma maior aproximação como o real. Da mesma forma, no caso do cacico de Nicola Rossi Lemeni, a presença da pele de onça traz o registro semiótica da bravura indômita, no caso deste personagem com uma componente de violência e antropofagismo (Figura 9b). Um outro exemplo interessante se encontra na, talvez, única representação em cromolitografia obtida para o cacico realizada no século XIX, percebe-se o uso dessas características, que são negadas pelo uso de uma bem cuidada barba (Figura 10a).

O Pery que ilustra uma série de cromos publicitários de um famoso extrato de carne do século XIX é elegante, atlético, com porte e vestimentas quase incaicas, restando a verdejante cenografia de floresta no segundo plano a confirmar sua relação com seu país de origem (Figura 10b).



Figuras 8a e 8b – Beniamino Gigli como Pery, 1937. Fonte: <<https://www.facebook.com/BravoCulturaFM/photos/pcb.1613389578875184/1613386095542199/?type=3&theater>> (esq.) e Georges Thill como Pery. (dir.)



Figuras 9a e 9b – Mario del Monaco como Pery. (1947) Fonte: <<http://glamurama.uol.com.br/diretor-de-otello-revela-paixao-de-seu-pai-mario-del-monaco-pelo-brasil/>>(esq.) e Nicola Rossi Lemeni como cacico – Fonte: <[http://nicolarossilemeni.com/?page\\_id=156](http://nicolarossilemeni.com/?page_id=156)> (dir.)



Figuras 10a-e 10b – Litografia do Cacico para a primeira representação de *Il Guarany* em Bologna, 1880 (esq.) e Cromolitografia de anuncio de extrato de carne Liebig, com o Peru da opera *Guarany* de Gomez. Fonte: Acervo do autor.

### Considerações finais

O exotismo foi elemento relevante na ópera italiana do século XIX. A influência do estética lírica francesa se fez sentir com intensidade nas desejadas mudanças estéticas do melodrama peninsular e o apelo da grand-opéra serviu sobremaneira a atender este desejo. Halevy e Meyerbeer forma nomes importantes nessa influência, apoiada pela casa editora de Francesco Lucca, a mesma que atendia Carlos Gomes. Como visto, o uso do exótico em *Il Guarany* pode ser considerado, junto à bela fluência melódica do compositor, como elementos essenciais para a forte aceitação dessa ópera na Itália, o que lhe rendeu extensa e intensa circulação ao longo da segunda metade do século XIX.

Ao se analisar o pouco material iconográfico dos personagens mais relevantes para a afirmação do exótico nessa ópera, verifica-se certa dificuldade em aproximar-se o personagem á realidade fatos. Descontando-se a liberdade literá-

ria e a abstração da realidade, tão comuns no discurso operístico, a caracterização de índios sempre se coloca como problema de considerável dificuldade.

De fato, ao se verificar cronologicamente a amostra de conveniência estudada, principalmente as fotografias de Pery, nota-se uma crescente dificuldade em resolver esta caracterização de forma estética e dramática aceitável. Neste sentido, aparentemente a melhor solução é exatamente aquela de 1880 na foto de Ludovico Giraud, abstraindo-se o bigode, se aceitável. Progressivamente, na amostra, as caracterizações se tornam menos aceitáveis, tanto pela descaracterização étnica, como é o caso de B. Gigli, como pela discrepância da composição da vestimenta com, minimamente, o que os ditames da etnografia nos sugere tanto na composição de Georges Thill e, mais ainda, de Mario del Monaco. Este arco parece se consumir na representação carnavalesca do Pery de Plácido Domingo na mais famosa retomada da ópera de Gomes no século XX, apresentada tanto em Berlim como em Washington. Sem acrescentar comentários deixa-se a figura 11 como fonte de necessária reflexão ao ampliar-se o mencionado arco tomando-se como início uma fotografia original de índios guaranis tomada no início do século XX e outra representando o Pery de Domingos.

A melhoria dos meios de comunicação e de transportes, levada a efeito ao longo do final do século XIX e XX, permitiu acesso direto a informações reais para um crescente número de pessoas, particularmente na Europa. Esta capacidade da apreensão individual do real e de experimentar o fato levou a uma diminuição da percepção do exótico, ainda que isto em nada, em nosso entendimento, tenha diminuído o princípio da “otherness” de Said (2007). Entretanto, a percepção do exótico, como dito, sofreu modificações o que pode ser considerado como uma das razões da maior dificuldade de aceitação de obras como *Il Guarany* nos dias de hoje.

## Conclusões

Conclui-se que, se o primado do exótico era fonte de interesse nas condições da arte operística do século XIX dado o cenário político-social e tecnológico da época, a melhoria das comunicações e de deslocamento rápido ao longo da primeira metade do século XX modificou a percepção do exotismo, o que pode ter contribuído para uma menor aceitação de obras como *Il Guarany* de Gomes e, por conseguinte, o relativo esquecimento a que foi relegada.



Figuras 11a e 11b – Fotografia de um casal de índios da etnia Guarany. Fonte: Ethnologisches Museum Staatliche Museen zu Berlin (esq.) e Plácido Domingos caracterizado como Pery. Fonte: Plácido Domingo Official website (dir.)

## Referências

ANDREWS, J. Montezuma e Il Guarany - *Aurifex* . v. 1, 2000.

BOARD, D. M. A new iconography: communications and spiritual experience. *The Way*, v. 57, supplement, p. 26-35, 1986.

BARTOLI, J-P. Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour l'application en musique de la notion d'isotopie sémantique. *Musurgia*, v. 7, n. 2, p. 65, 2000.

CARVALHO, M.V. O orientalismo em música. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/cesem/publicacoesonline/artigos/orientalismoemportugal.pdf>>.

GIRARDI, M. Fin de Siècle Exoticism and the Meaning of the Far Away. *Opera Quarterly*, v. 11, n. 3, p. 77-94, 1995.

LOCKE, R. P. Constructing the Oriental "Other": Saint-Saen's "Samson et Dalila". *Cambridge Opera Journal*, v. 3, n. 3, p. 261-302, 1991.

LOCKE, R. P. Uma ampla visão do exotismo musical. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 17-59, jan./jun. 2011

SAID, E. *Orientalismo*. São Paulo: Cia da Letras, 2007, 528 p.

SCOTT, D.B. Orientalism and Music Style. *The Musical Quarterly*, v. 82, n. 2 , p. 300-335, 1998.

VOLPE, M.A. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: Il Guarany. *Latin American Music Review*, v. 23, n. 2, p. 179-194, 2002.

