

Mesa Redonda 3

Tema: Acervos e repertórios iconográficos musicais

Orientalismo, exotismo e a representação visual do afro-ameríndio na ópera brasileira do século XIX

Márcio Páscoa

Universidade do Estado do Amazonas; GT RIdIM-Brasil - AM

O tema orientalista na produção dramatúrgica musical não foi novidade aparecida no século XIX. Já no século XVIII, personagens e espaços exóticos, além de costumes incomuns, eram representados como possibilidade de ampliação da fantasia que o Ocidente europeu construiu sobre si mesmo em outros tempos e dos seus limites conhecidos, bem como de terras mais distantes. Fossem as aventuras de Dom Quixote, postas em música muitas vezes, fossem os vários retratos do Oriente Médio, o exercício de alteridade foi se alargando com a notícia cada vez mais frequente de terras distantes, como a Ásia, a África e o continente americano. A *opera-ballet* de Jean Philipe Rameau (1683-1767) *Les indes galantes* costuma ser um marco destas abordagens por sua intenção em mostrar o caráter universal do amor e os outros sentimentos que ele pode suscitar, quer no Oriente muçulmano, seja na América inca. A este experimento dramatúrgico seguir-se-iam muitos outros, já num viés historicista, sobretudo a contar episódios de personagens como Montezuma, mas também a abordar cada vez mais a relação da Europa com diversas culturas do Oriente.

O interesse pelo exótico não cessou no Oitocentos e se renovou mediante novas visões estéticas. A construção do Naturalismo no teatro musical do fim daquele século teve a grande contribuição da geração *scapigliata*, nome pelo qual foram conhecidos os compositores e libretistas desde fins da década de 1860. O dualismo mostrou-se forte característica desde então e até aos anos 1910 ou mais, dependendo do autor e do caso, porque permitia confrontar os opostos, por vezes complementando visões de mundo (céu e terra, oriente e ocidente) mas por outras propondo enormes conflitos existenciais (bem e mal; amor e morte). A ideia a princípio parecia ser a de

explorar as possibilidades de ponto de vista, à medida que também alargava argumentos e incluía o metafísico como parte de uma discussão sobre a crise existencial do Homem, que entrava cada vez mais na ordem do dia nos meios intelectuais.

Assim, foi-se construindo também a narrativa de uma verdade mais ontológica a ser representada em cena, de modo tão real que teria de parecer absolutamente natural aos olhos de quem a testemunhasse, como se representação não fosse. A este *verismo* somaram-se muitas contribuições e certa parte da produção *scapigliata* se agregou bem aos repertórios das companhias operísticas que percorreram as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX. Afinal, a oposição de verdades que o dualismo *scapigliato* propunha e parte dos veristas assumiu (Mascagni, por exemplo) também refletia a dissolução da ideia de pensamento unitário que caracterizara todo o Período Moderno, agora em crise terminal à espera das vanguardas contemporâneas, repletas de modos de ver particulares e nenhum consenso sobre direção estética.

A representação naturalista, no Brasil ou fora dele, já era fato consumado no teatro declamado a bem mais tempo, fosse na postura do ator, nos objetos de cena, na concepção cênica ou na dramaturgia em si. Quando chegou à música, já lhe passava uma experiência acumulada.

Entretanto, alguns pontos exemplares do repertório parecem ter sido constrangedores de resolver cenicamente e especialmente no que diz respeito às concepções visuais dos personagens principais, notadamente seus figurinos. Duas óperas do brasileiro Carlos Gomes (1836-1896) ofereceram matéria para esta discussão que se propõe aqui. São justamente as que tem indígenas ameríndios como personagens principais e que poderiam se enquadrar num esforço do campineiro que residiu e afamou-se na Europa, para contar a história do Brasil incluindo seus grupos étnicos protagonistas.

Il Guarany (1870) e *Lo schiavo* (1889) tiveram magnitudes diferentes quanto à dispersão pelo mundo. A primeira, estreada em Milão, foi assistida em 23 países, ainda no século XIX, dentre eles o Brasil e não foi vista só na Europa; andou por lugares tão distantes quanto São Francisco nos Estados Unidos, Manila nas Filipinas, na Indonésia, na Austrália e no Egito. O sucesso na Itália, por si só, foi um caso à parte: antes da virada para o século XX já havia estreado em pelo menos duas dúzias de cidades italianas. (KAUFMANN, 1990, p.48-52). *Lo schiavo* por seu turno, estreada no Rio de Janeiro, não teve praticamente dispersão. Ela conta com pouco frequentes

representações no Rio e em São Paulo desde a estreia e um registro isolado fora do Brasil em 1988 nos Estados Unidos (IDEM). Ao menos, quando de sua estreia, embora com sérias dificuldades do autor para levantar recursos para a incluir na temporada da companhia lírica Musella àquele ano em atividade nos teatros de Rio de Janeiro e São Paulo, foi destinada ao elenco principal.

Sobrevivem duas imagens do século XIX muito significativas para a história destas óperas e do momento em que se forjava um Realismo ainda mais intenso nos palcos ocidentais, que então contrastam com a estética majoritária e abrem a discussão sobre como o Ocidente de fato via (e quem sabe viu durante muito tempo ainda) o ameríndio.

A primeira delas (Figura 1) é uma rara e muito antiga fotografia de um intérprete de Pery. Ela mostra o tenor Lodovico Giraud (1846-1882) em trajes que muito dificilmente referenciam quaisquer tribos indígenas do Brasil: um saiote de tecido com costuras cuja parte superior está acima do umbigo, e na parte inferior possui uma faixa de penas terminando na altura dos joelhos, formando quase uma outra saia menor. Está calçado com uma espécie de sandália de salto, de ponta fechada em bico, tem duas tornezeleiras oroadas de penas, assim como dois braceletes nos antebraços no mesmo feitio. O torso possui apenas um colar de penas. Sob a cabeça, possivelmente um aplique para simular cabelo mais longo desgrenhado e algo semelhante a um cocar. Giraud ostenta o bigode típico da moda masculina de seu tempo e com exceção das mãos e rosto sua pele está escondida sob um tipo de ceroula masculina de corpo inteiro, em tonalidade escura, talvez na intenção de simular a tez morena do indígena. A ceroula cobre seu torso, alcança os punhos e envolve os pés. Na mão direita o cantor segura um grande arco e na esquerda aparentemente uma flecha ou parte de um armamento. Há um arranjo de folhagens do lado direito da fotografia, por trás do artista, aparentando um arbusto. O corpo dele está reclinado de modo que seu ombro esquerdo está mais baixo e ele olha na diagonal contrária. Estas poses de reclinarem e olhar diagonal são muito comuns no tempo em outras composições fotográficas, pois simulam movimento.

A fotografia é obviamente feita em estúdio e este localizava-se em Belém do Pará. O cartão fotográfico leva o nome da firma de Felipe Augusto Fidanza (1847-1903), afamado fotógrafo nascido em Portugal que viveu em Belém, para onde se mudou em 1867. Seu primeiro endereço nesta capital foi no Largo das Mercês, nº6, onde deve ter permanecido até cerca de 1873.

Teve mais dois endereços a partir de então: na Travessa de Santo Antônio, entre as décadas de 1880-90 e depois disso na Rua Conselheiro João Alfredo, 22. (PEREIRA, 2006, p.64-84). A sigla que se tornou o nome de Fidanza sobreviveu ao seu desaparecimento precoce – ele se suicidou em 1903 – sendo depois o seu estúdio adquirido por outros fotógrafos de nomeada, que abriram portas também em Manaus e no Rio de Janeiro. (Idem)

A data da imagem portanto só pode ser a da estada da companhia lírica italiana que chegou ao Teatro da Paz para a primeira temporada do gênero nesta casa, recém inaugurada em 1878. O grupo deslocara-se de Salvador onde estivera ainda em julho de 1880 e chegou a Belém em 5 de agosto, pois estreou logo a 7 desse mês com *Ernani*, de Verdi (PÁSCOA, 2006, p.17).



Figura 1: Lodovico Giraud no papel de Pery, em *Il Guarany*. Estampa de Felipe Fidanza, albumina em sépia, Belém, 1880. CERVETTI, 1985.

A estreia de *Il Guarany* só aconteceu em 9 de setembro e a ela sucederam-se 5 reprises: logo na próxima noite de função lírica, a 12 do mesmo mês, na semana seguinte, a 18 de setembro, e depois disso em 3, 10 e 19 de outubro. A temporada terminou três dias mais tarde, no dia 22 de outubro, sem que nenhum outro título tivesse superado a obra de Gomes em número de apresentações. (PÁSCOA, 2006, p.293)

Quando Giraud voltou à Itália em 1881, doou o traje de cena que se vê na fotografia de Fidenza, ao Museo di Antichità di Parma, hoje um museu nacional. (<http://www.musei.re.it/archivio-qr/qr-031/>) Entretanto, em janeiro de 1970 o material deu entrada no Museu de Reggio Emilia, junto a um exemplar da fotografia de Fidenza, pois o museu de Parma havia alienado ao novo proprietário a sua antiga coleção etnográfica. (Idem) O restauro recente do traje (2013) revelou se tratar de um saiote feito de casca ou tecido de fibra rígida (*cortecchia*, no relatório museal, mas que pode ser uma generalidade diante da variedade de materiais orgânicos da região amazônica), sendo decorada com plumas, ossos de pássaros, vagens e sementes de frutos exóticos para os padrões europeus, além de ornamentos não identificáveis, ao que o departamento de restauro considerou ser de possível origem indígena (Idem). Mas o próprio restauro museal afirma que a faixa plumária na parte inferior do saiote é de outra origem; provém da tribo Masi africana e foi colada ou costurada no “saiote amazônico”. (Idem)

Abrem-se aqui muitas questões. A primeira delas diz respeito ao momento em que foi feito o traje e quem o teria concebido, pois diante das afirmações do restauro ele não é um exemplar de indumentária indígena, mas uma elaboração inspirada na associação de vestimentas de povos afro-ameríndios que quase certamente jamais tiveram contato entre si. Não há nos periódicos belenenses da época qualquer menção explícita a quem elaborou tal figurino para *Il Guarany*. A ópera já havia sido encenada em julho de 1880 pela mesma companhia, com Giraud no papel titular, na cidade de Salvador; a récita de 6 de julho pode ter ensejado reposições. Cabe aqui especular se o traje usado por Giraud em Salvador já era ao menos em parte o que a fotografia de Fidenza registrou; e neste caso o critério do exotismo que a circunstância de sua estada na Amazônia lhe confere, acabava por lhe determinar o registro de *gonellino amazonico* que se vê nos registros de Parma e Reggio Emilia (Idem). Pode também ser viável que, uma vez que o saiote de plumas Masi africano tenha vindo na bagagem da companhia e composto a primeira versão do traje e quando da chegada do grupo a Belém, a

concepção foi reformulada e ele veio a incorporar os itens acima descritos que formam o conjunto fotografado.

O que apoia esta ideia é o fato de que o público belenense esperava ansiosamente por esta ópera e pela presença de seu autor, pois como recorda o barítono paraense Ulisses Nobre, 35 anos depois, nas páginas da *Folha do Norte*, este *Il Guarany* de 1880 foi um dos episódios inesquecíveis da vida artística do Teatro da Paz (*Folha do Norte*, 22 de fevereiro de 1915): “Após o primeiro ato [na noite da estreia] como o público não podia vitoriar pessoalmente a Carlos Gomes, chamou a cena o maestro [Enrico] Bernardi, regente da orquestra, simulou que tinha em sua presença o imortal paulista e vitoriou-o estrondosamente”. O mesmo sucedeu-se ao fim de cada ato e a euforia crescente levou o público a uma atmosfera de delírio quando ao final se atirou ao palco para os artistas principais as mais diversas oferendas de flores, poesias, hinos presentes de todo o tipo. (Idem) As reprises não foram menos entusiasmadas e a última récita contou com banda de música a tocar em cada intervalo, postas nos terraços e laterais do teatro; um retrato de Gomes esteve presente durante toda a encenação e ao final da ópera repetiu-se tudo que se viu na estreia. (PÁSCOA, op. cit, p.18)

Portanto, diante de tal furor com que se esperava a ópera e decorreram suas apresentações, o único motivo que justifica ela ter sido programada para estrear no palco um mês depois de começados os trabalhos da companhia em Belém, deve ter sido a reformulação da produção ou parte dela, como pode ser o caso do traje de Pery.

O fato de Giraud ter levado o traje de volta consigo e o ter doado ao museu de sua cidade natal também chama a atenção, pois sugere que ele tenha se apropriado do traje não somente por causa da profunda identificação que o grande sucesso belenense selou entre o cantor e o personagem, mas porque pode ter sido ele um dos entusiastas da ideia, ou até mesmo um de seus patrocinadores.

Giraud já havia cantado *Il Guarany* ao menos em duas temporadas anteriores à digressão brasileira, em estações consecutivas no teatro de Alessandria (1877 e 1878) o que lhe permitia fazer com segurança o papel. (PÁSCOA, ob.cit.p.265) Uma breve lista do que se conseguiu apurar dos papéis que envergou, o mostram em partes de tenor lírico ou de *spinto*, o que provavelmente o deixou à vontade no desempenho de Pery. (Idem) Não há registros de nenhuma temporada em que Giraud estivesse engajado nos meses de novembro e dezembro de 1880, estando possivelmente em deslo-

camento para a Europa, Mas em janeiro de 1881 ele já estava trabalhando no Politeama Genovese, pois Gênova era entrada e saída frequente de artistas e companhias em direção à América. (Idem). Uma vez que ele esteve em junho deste ano contratado para Veneza, deve ter aproveitado para fazer a escala em Parma a meio do primeiro semestre, quando realizou a doação. Possivelmente distribuiu ali e em outras partes, exemplares da fotografia que registrava a memória de um momento notável de sua carreira.

Este tipo de livre fantasia criativa da concepção do figurino de Pery em Belém pode ter precedente em representações que vinham acontecendo no decênio desde a estreia da ópera. Mas a elaboração dos cenários não descuraram do intenso realismo que se praticava. O autor dos cenários para a estreia absoluta de *Il Guarany*, Carlo Ferrario (1833-1907) concebeu diversos desenhos, hoje pertencentes à coleção De Agostini / Biblioteca Ambrosiana, com controle de divulgação a cargo da Getty. Entretanto, a coletânea dos trabalhos que Ferrario realizou para muitas óperas foi publicado em 1919 num conjunto de 5 volumes, estando o material para *Il Guarany* inserido no terceiro tomo, constituindo-se em obra raríssima e evidentemente cara. Gomes possuía as versões aquareladas deste material, que sua filha Itala Gomes doou ao Museu Imperial do Rio de Janeiro, onde estão disponíveis em versão online; elas entretanto apresentam diferenças para os desenhos, sem comprometer estilo ou técnica (Figura 2).



Figura 2: Versão aquarelada do desenho cenográfico feito por Carlo Ferrario para a cena final do espetáculo de estreia de *Il Guarany*, em 1870. Fonte: Museu Imperial do Rio de Janeiro, proveniente da Coleção de Itala Gomes.

Ferrario formou-se em Milão, onde nasceu e foi professor da Academia di Brera, tornando-se um dos expoentes da cenografia naturalista, bastando para isto que se observe a sua obra e se perceba o enorme domínio que exerceu nos palcos. É dele por exemplo o cenário das estreias absolutas de *Otello* e *Falstaff* de Verdi, além de inúmeras montagens do Scala de Milão e de outros teatros da mesma cidade ou fora dela, assim como de panos de boca.

O segundo exemplar fotográfico aqui em causa (Figura 3) refere-se ao protagonista de *Lo schiavo*, ópera que Gomes estreou no Brasil em meio a dificuldades financeiras para inserir sua montagem na programação da Companhia Lírica Musella. Não houve espaço para reprises diversas, como de costume em *Il Guarany*, e a ópera chegou a alcançar São Paulo, apenas. A companhia partiu do Brasil deixando a nova obra de Gomes para trás e esta ficou restrita às duas cidades brasileiras para produções subsequentes cada vez mais espaçadas de tempo até que se a esqueceu.

A criação da ópera contou quase que exclusivamente com os cantores da companhia lírica que ocupavam o teatro Dom Pedro do Rio de Janeiro e estes eram nomes de primeira plana, como Maria Peri, Marie Van Cauterem, Franco Cardinali e Enrico Serbolini; além da criação gomesiana, desempenharam títulos de grande exigência, como *Don Carlos* e a estreia brasileira do *Otello* de Verdi. A temporada carioca desta companhia começou em 17 de junho de 1889 com *L'Africana* e a estreia de *Lo Schiavo* aconteceu já perto do final da estação, em 27 de setembro. A companhia teve somente mais uma ópera a estrear no repertório depois disso e, não coincidentemente, foi *Il Guarany*. O único nome trazido somente para a criação de *Lo schiavo* foi o barítono Inocente De Anna.

De Anna foi uma exigência pessoal de Gomes (VETRO, 1998, p.82), pois ambos já se conheciam da altura em que a companhia lírica chefiada pelo maestro Enrico Bernardi fizera temporada em Belém no ano de 1883, sob o interesse do compositor em desenvolver longa digressão pelo país no intuito de tornar sua obra mais conhecida aos seus conterrâneos. Na oportunidade foi estreada *Salvator Rosa* e *Il Guarany* estava programada, podendo ou não ter sido levada à cena; as notícias de palco foram sufocadas por uma série de problemas fora dele. Um destes problemas envolveu justamente De Anna. Os contratos dos artistas da companhia previam que os artistas principais tinham direito a uma noite de espetáculo em seu benefício. Na noite marcada para o barítono, uma chuva equatorial varreu Belém e o públi-

co pouco compareceu ao teatro. Os fãs, inconformados, pressionaram por uma segunda data, mas os artistas da companhia se negaram a fazê-lo; surgia inclusive um outro problema grave, os salários estavam em atraso. A segunda récita de benefício aconteceu só com o barítono acompanhado ao piano, no salão de honra do teatro, provocando desagrado no grupo artístico; deve-se ressaltar que de fato De Anna distinguia-se não só nas preferências do público mas na opinião da crítica de todos os jornais belenenses, que eram unânimes quanto às suas qualidades musicais e teatrais. (PÁSCOA, 2009)



Figura 3: Innocente De Anna no papel de Iberê, em *Lo Schiavo*. Estampa de Premiata Fotografia Bolognese, 1889. In Vetro, 1996

Daí para frente o desentendimento foi geral. Gomes, que pretendia chegar ao fim da temporada para as homenagens que de praxe recebia na cidade, parece ter desistido da ideia. Pelos periódicos da época não há certeza se a temporada honrou integralmente as récitas contratadas com os assinantes e nem mesmo se os títulos prometidos foram todos levados ao palco. Mas a bem da verdade, a relação de De Anna com Gomes pode nem ter se abalado por este evento e nem mesmo ter se apoiado só em critérios emotivos. Gomes ainda em 1883 escrevia a Carlo D'Ormeville, para interceder por De Anna na sua escalação para a representação de *Fosca*, que estava por acontecer no Teatro Carlo Felice, de Gênova, mesmo sabendo que o seu libretista não simpatizava com o cantor. (VETRO, 1998, p.70)

Neste meio tempo entre a malfadada temporada de 1883 em Belém e a sua escolha para vir criar Iberê, o barítono esteve em duas temporadas (1885 e 1887) no Covent Garden, de Londres, cantando num bom número de óperas (PÁSCOA, 2006, p.260), sem descuidar dos trajetos por teatros mais populares ou cidades de exposição fundamental para a carreira (Roma, Veneza, Buenos Aires, dentre outras). Homologado por centros de enunciação canônica, o barítono, além dos requisitos vocais e teatrais que Gomes desejava ver imprimidos em Iberê (VETRO, 1998, p.82-83) na verdade emprestaria agora mais prestígio ao papel. Assim, percebe-se que, diante de outros episódios do lírico brasileiro, as culpas do acontecido àquele ano em Belém foram atribuídas a problemas administrativos e financeiros, menos a De Anna. (Idem) A foto de De Anna no figurino de Iberê (Figura 3) foi tirada na Premiata Fotografia Bolognese, conforme se vê na parte superior esquerda do cartão, e a data é muito provavelmente 1889. Neste ano, o endereço desta casa fotográfica era Via Venezia, 5 em Bolonha. De Anna esteve cantando em um concerto em Ferrara e nas produções de *Rigoletto* e *Lobengrin* estreadas no Teatro Garibaldi de Pádua, em junho daquele ano, estando portanto próximo de Bolonha onde também pode ter se apresentado, não necessariamente no Teatro Comunale, sem que entretanto nenhum registro tenha sido encontrado até o momento que confirme a presença em datas próximas. A imagem pode ter sido feita então em julho ou, no máximo, em agosto, para que em fins de setembro estivesse a se apresentar no Rio de Janeiro. O figurino da imagem foi elaborado por Luigi Bartezago, segundo os originais que hoje repousam no Museu Imperial do Rio de Janeiro, ao lado dos demais desenhos para os demais personagens, todos oriundos de doação da filha do compositor (Figura 4).



Figura 4: Figurino desenhado por Luigi Bartezago para Iberê, na criação de *Lo schiavo*, em 1889. Fonte: Museu Imperial do Rio de Janeiro; proveniente da coleção de Itala Gomes.

Luigi Bartezago (1820-1905) foi pintor e figurinista milanês que trabalhou intensamente para o Teatro Scala de Milão no decênio de 1870, sendo praticamente o único nessa década a desenhar para bailado. Desenhou conjuntos completos para diversas produções operísticas da casa scaligera. Houve muitos quadros seus disponíveis em leilão recentemente, revelando que sua atividade nesse campo pode ter sido bem maior do que se supunha.

Pela fotografia, vê-se que a execução do desenho de Bartezago foi fiel à concepção. Na imagem, De Anna veste uma ceroula branca na parte superior e próxima à cor da pele na parte inferior. O figurino traz um saio-te branco com uma camisa sem mangas ou um vestido do tipo do tipo de uma bata, marcado por um cinto escuro de onde pendem plumas, cordões, objetos de caçador, eventualmente iscas ou caças pequenas. Ao peito estão diversos colares, alguns de contas (ossos, sementes, pedrinhas, ou semelhantes). O ator está, como Giraud, quase vinte anos antes, com o bigode que ainda era item da moda masculina do fim do século XIX, mas nesse caso o tom de sua pele parece mais escurecido. O cabelo elaborado para Iberê traz um escalpo muito bem cortado à frente, não possui volume excessivo no topo da cabeça e simula ser longo, trançado em certas partes, liso em outras, descendo e ultrapassando os ombros. Há um pequeno arranjo de penas na cabeça. Tornozeleiras e munhequeiras com penas também compõem o figurino.

O cantor tem a perna direita avançada um passo, com o joelho ligeiramente flexionado e o corpo suavemente pendente para o mesmo lado, a acompanhar o gesto com o braço levantado e a mão aberta e os dedos

contraídos. A mão esquerda está mais atrás, permitindo ideia de movimento do corpo; a posição dos dedos da mão lembra o gestual de base dos antigos códigos de *mis-en-scène* de séculos anteriores, quando mesmo o repouso era uma preparação para um movimento iminente. Os olhos e a boca do cantor estão ligeiramente abertos como se prestes a comunicar uma fala. Obviamente que, pela construção dos elementos de fundo da fotografia, percebe-se ser um estúdio. Mas estão claros os atributos teatrais que as críticas e crônicas do período afirmavam sobre De Anna.

Mais uma vez, como se viu na imagem de Giraud em *Il Guarany*, o figurino não tem preocupação de representação realista da condição do índio brasileiro. Se no caso de Giraud, houve uma miscelânea de elementos de variada proveniência, inclusive locais, no caso desta criação de Bartezago a aproximação com modelos oriundos de imagens de indígenas americanos das tribos Crow, Sioux e Iroquês são muito evidentes (Figuras 5 e 6). Estas tribos da área do Dakota nos Estados Unidos haviam se tornado famosas na segunda metade do século XIX pela sua resistência ao colonizador branco – o líder Touro Sentado foi um dos mais conhecidos – e muitos indígenas destas áreas após a submissão, pacificação ou acordos, foram fotografados neste período das décadas de 1870-90 e tais imagens podem ter circulado de modo a influenciar Bartezago.



Figuras 5 e 6: Indígenas da etnia Crow (à esquerda) e Sioux (à direita, o líder Touro Sentado), da região de Dakota, EUA. Ambas imagens de autoria desconhecida de meados dos anos 1880.

Conclusão

As montagens de *Il Guarany* feitas pelo século XX a dentro continuaram a não observar nenhuma aproximação naturalista dos figurinos dos indígenas; mesmo que vestidos de penas e peles de animais, só tornavam os personagens ameríndios mais próximos do bizarro. Obviamente que passadas as fases de maior realismo na estética teatral e das artes visuais, ao que a ópera nem sempre acompanhou por grande conservadorismo de suas plateias em algumas casas que decidiram por ser mantenedoras de valores de um período específico do passado, geralmente o Oitocentos e pouco mais, os figurinos e os cenários ganharam interpretações muito variadas. Mas nesta tardo-modernidade do período de fins do século XIX, e as correntes conservadoras que a ela estavam ligadas, a que deviam corresponder tais elaborações aqui em apreciação, nada disto pode ser visto como mero descuido de nomes experimentados do ofício, tampouco porque eram responsáveis por influenciar gerações vindouras, caso de Bartzago, ou Ferrario, como de fato acontecia, ou por causa do nome dos teatros e dos cantores que pertenciam à tradição; só em *Il Guarany*, viu-se Gigli, Thill, Del Mônaco, Rossi Lemeni, Domingo, dentre outros, a envergar figurinos nas mesmas condições destoantes acima descritas, em alguns casos diante de plateias brasileiras e com louvor da crítica nacional.

Mas porque a representação do indígena é deslocalizada, exótica, histriônica e possui lastro geográfico temporal disparatadamente enlarguecido, que vai da África nilótica ao norte do continente americano e ainda assina apela a uma fantasia pré-histórica/literária ou mesmo livre de qualquer parâmetro? Porque a ele se permite retratar assim, quando tudo o mais que se via, e se vê, em ópera, passava por uma exigência realista no tempo ou no contexto em que tal estética era mandatária?

A resposta parece estar no lugar que o indígena ocupa(va) no projeto tardo-moderno de matriz centro-europeia. O indígena era, e ainda é, representante de uma cultura fora do centro de enunciação canônica, o que equivale dizer que opera tipos de não existência, posto que, não tem um modo de produção de saber reconhecível, pois incompatível com a produção científica da Modernidade europeia (sec.XV-XX); também não se pode dizer possuidor de um sentido de direção temporal, ou seja, de historicidade e linearidade aceitável por esse mesmo viés, ou seja, a busca pelo progresso, porque esteve fora do sistema-mundo (de raiz ocidental, diga-se) que buscou emancipação pelo capital e pela tecnologia; mesmo na lógica da

classificação social, sempre esteve fora de tudo que é reconhecível como civilizado, portanto periférico e não dimensionável, daí talvez o aspecto bizarro, animalesco e monstruoso de algumas representações posteriores, especialmente do personagem do Cacique e nesse sentido o indígena não possui domínio institucional representativo que num modo de trans-escala opere dominação social e controle em âmbito alargado para se impor nesse sistema-mundo que é aquele operado pelo capitalismo, pois segundo esse viés ele só domina pela imposição da violência bárbara, primitiva e o medo que dela decorre; por fim, conclui-se que não possui lógica produtivista, pois tal indivíduo não vê a natureza como recurso de expansão e especulação econômica e portanto acaba por ser tão somente um subproduto dela, às vezes igual a ela, como força de trabalho, às vezes necessitando ser representado do mesmo modo de surpreendente estupor que ela causa quando contemplada, por sua intrigante diferença e irreconhecível aparência (nos muitos sentidos da palavra).

Estes modos de desqualificar a existência de quem é incompatível com o centro de enunciação canônica são apenas os mais comuns daquilo que Boaventura Sousa Santos trata no que chama de **crítica da razão metonímica** (SANTOS, 2010, p.97-104)

Segundo o sociólogo português, a Razão Metonímica se considera a única forma de razão válida e é obcecada pela ideia da totalidade sob a forma da **ordem**. Não há compreensão nem ação que não seja referida a um todo e o todo tem absoluta primazia sobre cada uma das partes que o compõem. Por isso, há apenas **uma lógica** que governa tanto o comportamento do todo como o de cada uma de suas partes. Há uma homogeneidade entre o todo e as partes e estas não tem existência fora da relação com a totalidade. (Idem) Tudo que fugir a isto, não tem sentido, ou lugar, e é automaticamente exposto de modo exótico, cujo significado original é **estar fora** ou que vem de fora. E é assim que o Ocidente trata “os seus” e os que não “são seus”.

O exótico deste contexto ameríndio não é como o do Oriente, cuja historicidade muito mais longa que a do Ocidente europeu, era incomodativa ao seu projeto de modernidade e nesse caso, as representações sempre foram para generalizar o aspecto do primitivo, bárbaro visceral e arcaico que estas culturas trazem em sua história (como se o Ocidente pré-literário não o tivesse também). Basta ver que ainda hoje boa parte do Oriente é visto assim não só pela Arte mas pela Mídia, quando se iguala o Islamismo

com o fundamentalismo dos talibãs ou do grupo denominado estado islâmico, ou a China com o temor de uma agressão militar e uma imposição ideológica unitária.

O exótico que o Ocidente concebeu da África e da América são diferentes porque foram sujeitas ao colonialismo e aí todas as terras e etnias são misturadas justamente numa mesma visão: a do despojo do colonizador. Neste planeamento do colonialismo em sua relação para com o que chamou o Novo Mundo, esse ponto de vista fundiu todos estes exteriores ocupados numa mesma ideia generalista, a de que pouco importa quem são e como vivem aqueles para além da periferia. São todos iguais em sua condição de não existência.



Figura 7: Versão aquarelada do cenário de Carlo Ferrario para a criação absoluta de *Il Guarany* onde se vê o acampamento dos Aymorés. Fonte: Museu Imperial do Rio de Janeiro, proveniente da coleção de Itala Gomes.

Fontes e referências

- CERVETTI, Valerio. *Dietro il sipario: memorie e appunti del segretario della commissione teatrale Giulio Ferrarini*, Parma, Teatro Regio-Archivio Storico, 1985.
- FERRARIO, Carlo **500 bozzetti scenografici: divisi in cinque volumi**. Milano, Calzolari & Ferrario [1919].
- KAUFMANN, Thomas G. **Verdi and his major contemporaries: a selected chronology of performances with casts**, New York /London, Garland, 1990.
- PÁSCOA, Márcio. **Cronologia lírica de Belém**. Belém, AATP, 2006.
- PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Belém*. Manaus, Valer, 2009.
- PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. **Paisagens urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará, 2006.
- SANTOS, Boaventura Sousa. **Gramática do tempo**, São Paulo, Cortez Editora, 2010.
- VETRO, Gaspare Nello. **Antonio Carlos Gomes, il Guarany**. Parma, tecnográfica, 1996.
- VETRO, Gaspare Nello. **Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani – II; corrispondências italianas – II – 1836-1896**. Trad. Luiz Gonzaga de Aguiar. Brasília, Thesaurus Editora, 1998.

Fontes eletrônicas

www.musei.re.it

Desenho de Luigi Bartezago para Iberê catalogado no setor de Iconografia do Museu Imperial do Rio de Janeiro como I-7-Nº 14 e disponível online <<http://200.159.250.2:10358/bitstream/acervo/1107/1/I-7-Nº14%5bfrente%5d.jpg>>.

Aquarelas dos cenários de Carlo Ferrario catalogados no setor de Iconografia do Museu Imperial do Rio de Janeiro como MIII-85 e MIII-87 e disponíveis online, respectivamente em: <<http://200.159.250.2:10358/bitstream/acervo/837/1/MIII-85-%5bimg1-frente%5d.jpg>> e <<http://200.159.250.2:10358/bitstream/acervo/843/1/MIII-87-%5bimg1-frente%5d.jpg>>.