



# Uma ampla visão do exotismo musical\*

Ralph P. Locke\*\*

## Resumo

A maioria dos estudos anteriores sobre o exotismo musical reflete a suposição tácita de que uma obra é entendida pelo ouvinte como exótica somente se incorpora elementos distintivamente exógenos ou altamente incomuns quanto ao estilo musical. Esse Paradigma “Apenas Estilo Exótico” mostra-se muitas vezes elucidativo, particularmente quando aplicado a obras puramente instrumentais. Em óperas e outras obras dramático-musicais ambientadas em locais exóticos, pelo contrário, a música é ouvida dentro de um “quadro” narrativo que induz a resposta do ouvinte. No entanto, a bibliografia existente sobre o “exótico na música” tende a concentrar sua atenção em poucas cenas ou passagens que “soam não ocidentais”. E também tende a omitir as muitas óperas e oratórios dramáticos da era barroca que focam em tiranos orientais desprezíveis. Este artigo propõe o Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto”, visando contribuir para dar sentido a uma variedade de retratos musicais do exótico, bastante diversificados na mensagem e nos meios. Trechos das seguintes obras são analisados para discutir os diversos aspectos do problema: *Les Indes galantes*, de Rameau; *Belshazzar* de Handel; *Carmen*, de Bizet; e *Madama Butterfly*, de Puccini. Cada caso guarda uma gama completa de componentes artísticos, inclusive dispositivos musicais pertencentes ou alheios ao vocabulário exótico tradicional, que enriquecem nossa compreensão de quão diverso, poderoso e, às vezes, perturbador pode ser o processo de exotização em gêneros que combinam a música e a representação dramática.

## Palavras-chave

Ópera – século XVIII – século XIX – exotismo.

## Abstract

Most previous writings on musical exoticism reflect the unspoken assumption that a work is perceived by the listener as exotic only if it incorporates distinctively foreign or otherwise highly unusual elements of musical style. This “Exotic Style Only” Paradigm often proves revelatory, especially for purely instrumental works. In operas and other musicodramatic works set in exotic locales, by contrast, music is heard within a narrative “frame” that shapes the listener’s response. Yet the existing literature on “the exotic in music” tends to restrict its attention to those few scenes or passages (in such works) that “sound non-Western.” It also tends to leave unmentioned the many Baroque-era operas and dramatic oratorios that focus on despicable Eastern tyrants. The present article proposes an “All the Music in Full Context” Paradigm to help make sense of a variety of exotic portrayals that are strikingly diverse in message and means. Relevant issues are discussed by analysing some passages of the following works: Rameau’s *Les Indes galantes*; *Belshazzar*, by Handel; Bizet’s *Carmen*; and Puccini’s *Madama Butterfly*. In each case, the full range of artistic components—including musical devices that lie within or outside the traditional exotic vocabulary—enriches our understanding of how diversely, powerfully, sometimes disturbingly the exoticizing process can function in genres that combine music with dramatic representation.

## Keywords

Opera – 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> century – exoticism.

---

\*\* Eastman School of Music, Universidade de Rochester, NY, E.U.A. Endereço eletrônico: rlocke@esm.rochester.edu.

Artigo recebido em 22 de novembro de 2009 e aprovado em 23 de novembro de 2009; tradução recebida em 9 de março de 2011 e aprovada em 8 de abril de 2011.

Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 17-59, jan./jun. 2011

REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ



Uma das personagens mais vividamente exóticas da história da ópera é Dalila de *Samson et Dalila* (1875), de Saint-Saëns. No entanto, as duas canções de amor com as quais ela subjuga Samson “Printemps qui commence” e “Mon coeur s’ouvre à ta voix” – não são exóticas no que tange ao estilo. Ao contrário, elas envolvem técnicas padronizadas da era romântica para expressar a beleza, a paixão e a sedução. Essas técnicas incluem saltos vocais extasiantes, frases melódicas que se estendem de forma assimétrica, harmonia rica, escrita fluída para os sopros e – em “Mon coeur” – a evocação de uma brisa suave. Assim, como no libreto, a música retrata essa mulher insinuante e dissimulada, dramaticamente específica e esteticamente gratificante, que nos mantém a escutar, preocupados com o que Dalila pensa, sente e faz. Além disso, a ópera como um todo – com sua oposição sistemática entre o bem e o mal, a tradição judaico-cristã e os seus inimigos do Oriente – assegura que entendamos as ciladas de Dalila como típicas da mulher de sua região.<sup>1</sup>

Estudiosos e críticos que têm descrito como o exotismo funciona em *Samson et Dalila*, têm ignorado esses e outros momentos marcantes desse retrato musical exótico. Em vez disso, concentraram-se em alguns trechos que são francamente exóticos do ponto de vista estilístico-musical. Frequentemente discutido é o grande balé do último ato, a “Bacchanale dos Filisteus”, cujos ritmos pulsantes e sincopados e as obsessivas segundas aumentadas aludem à música árabe que Saint-Saëns veio a conhecer durante suas férias de inverno no Norte da África.<sup>2</sup>

\*Artigo intitulado “A Broader View of Musical Exoticism”, publicado originalmente em *Journal of Musicology*, v. 24, n. 4, 2007, p. 477-521. Tradução de Maria Alice Volpe, autorizada pelo autor. Partes do presente artigo foram apresentadas pela primeira vez, sob títulos diversos, nos congressos da Sociedade Americana de Musicologia (regional de Nova York, 2006), (nacional, 2006) e da Sociedade Internacional de Musicologia (2007). O presente artigo foi posteriormente expandido no capítulo “Exoticism with and without exotic style”, do livro *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge University Press, 2009). O autor gostaria de agradecer aos seguintes colegas, por terem ajudado a formular os pensamentos, apontado matérias cruciais e compartilhado os seus trabalhos inéditos: Naomi André, Tekla Babelak, Daniel Beaumont, Jonathan Bellman, Blair, Olivia Bloechl, Francesca Brittan, Bruce Alan Brown, Carlo Caballero, Catherine Cole, Melina Esse, Roger Freitas, Helen Greenwald, Arthur Groos, Lydia Hammesley, Ellen Harris, Rebecca Harris-Warrick, Kii-Ming Lo, Shay Loya, Patrick Macey, Jürgen Maehder, François de Médicis, Stephen C. Meyer, Christopher Moore, Michaela Niccolai, James Parakilas, Michael Pisani, Jennifer Ronyak, David Rosen, Emanuele Senici, Mary Ann Smart, Marilyn J. Smiley, Jürgen Thym, Holly Watkins, Gretchen Wheelock, Amanda Eubanks Winkler e Lesley A. Wright. O autor e a tradutora agradecem ainda à leitura cuidadosa e sugestões dos colegas José Oliveira Martins e Régis Duprat. Nota da Editora: Embora a *RBM* adote o sistema autor-data, optou-se por manter o sistema adotado pelo autor na publicação original.

<sup>1</sup> Ralph P. Locke, “Constructing the Oriental ‘Other’: Saint-Saëns’s *Samson et Dalila*,” *Cambridge Opera Journal* 3 (1991): 276-79, 289-98. Primeiro encontramos Dalila no contexto – mais ou menos na liderança – da dança e canto das sacerdotisas de Dagon, que “provocam” (de acordo com as direções de palco) os homens hebreus (266-267). Uma característica da expressão “Mon coeur” pode carregar um cheiro vago de exotismo: o movimento cromático descendente na primeira ocorrência da expressão “Ah, réponds... verse-moi!”; ou o cromatismo pode sugerir o deslizar de uma serpente, como um traço de caráter independente do lugar ou etnia? Sobre a diferenciação do estilo exótico do não exótico (embora caracterizador de uma personagem), consulte nos 3 e 29.

<sup>2</sup> Sobre o *hijáz* mode in this Bacchanale, ver Locke, “Constructing”, 266-268. Cf. Myriam Ladjili, “La musique arabe chez les compositeurs français du XIX<sup>e</sup> siècle saisis d’exotisme (1844-1914)”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 26 (1995): 23-26; e Jean-Pierre Bartoli, “L’orientalisme dans la musique française du XIX<sup>e</sup> siècle: la ponctuation, la seconde augmentée et l’apparition de la modalité dans les procédures exotiques”, *Revue Belge de Musicologie*, 51 (1997): 151-153, 161.



A resposta acadêmica a esta ópera evidentemente exótica tem sido estreita e aproximada do lugar comum. O exotismo musical tem sido definido de modo bastante limitado à incorporação de elementos estilísticos exógenos (ou de sonoridade estranha, no mínimo). Em contraste com essa visão, o presente artigo insiste 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. Parte de definições de exotismo musical propostas por diversos estudiosos importantes, com formação e interesses distintos (Thomas Betzwieser, Jonathan Bellman, Jean-Pierre Bartoli) e segue adiante, contrastando-as com uma definição de minha própria lavra, que se pretende mais abrangente e mais adequada a uma ampla gama de representações exóticas *per musica*.

Para fins polêmicos e práticos, a abordagem do exotismo musical que se encontra frequentemente na literatura acadêmica e crítica é aqui chamada de Paradigma “Apenas Estilo Exótico”<sup>N.T. 1</sup> e a nova abordagem aqui proposta é chamada (não muito elegantemente, admito) de Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto”. Esse novo paradigma, mais abrangente, inclui o aspecto predominante e outros complementares.<sup>3</sup> Embora o Paradigma “Apenas Estilo Exótico” permaneça imensamente valioso, especialmente para muitas peças instrumentais, ele é insuficiente para abordar obras programáticas extensas – como veremos adiante, no que diz respeito à *Sheherazade*, de Rimsky-Korsakov.

O Paradigma “Apenas Estilo Exótico” também não permite uma abordagem minimamente satisfatória de muitas obras dramáticas de intenções exóticas, como mencionamos antes, a muitas obras dramáticas de intenções exóticas. Este artigo conclui com uma leitura crítico-analítica de trechos significativos de quatro obras: um oratório dramático de Handel e óperas de Rameau, Bizet e Puccini. Especificamente, este artigo atenta para determinadas passagens de cada obra que retratam um povo, indivíduo ou situação exótica. Entretanto, uma vez que essas passagens não empregam música de sonoridade exótica (na verdade, nenhuma passagem no oratório de Handel o faz), elas têm sido negligenciadas na bibliografia sobre o exotismo musical, e as implicações de sua caracterização exótica permanecem praticamente inexploradas.

<sup>N.T. 1</sup> A expressão em inglês “‘Exotic Style Only’ Paradigm” poderia ser traduzida por “Paradigma Exótico Estritamente Estilístico”.

<sup>3</sup> Saliento que o novo paradigma (“Todas as Músicas...”) incorpora o paradigma predominante (“Apenas Estilo Exótico”). Se eu propusesse um novo paradigma como alternativa que não se sobrepusesse ou não fosse complementar (ou seja, “apenas estilo não exótico”), criaria um problema de patrulhamento entre o estilo exótico e não exótico. Acredito que esse patrulhamento seja inútil. Exotismo na maioria das vezes não depende apenas das notas musicais, mas também do seu contexto ou quadro de referência (como discutido no presente artigo, ver, por exemplo, nota 29), bem como de outros fatores, nomeadamente a natureza de uma determinada performance e o preparo cultural e musical de cada ouvinte. No último caso (associações de um ouvinte com ruídos, trechos de música etc.), ver meu “L’impossible possibilité de l’exotisme musical”, trad. Vincent Giroud, in *Musique, esthétique et société en France au XIX<sup>e</sup> siècle: Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, ed. Damien Colas, Florence Gétreau e Malou Haine (Liège: Mardaga, 2007), 91-107.



## EXOTISMO COM E SEM ESTILO EXÓTICO

“Exotismo” refere-se, etimologicamente, a lugares ou cenários “distantes” (ou desviantes) de um ponto de vista considerado normativo – na maioria das vezes, aquele do próprio observador. Como tantos “ismos” (idealismo, romantismo), o exotismo pode ser muito abrangente e relativamente abstrato: uma ideologia, um conjunto diversificado de atitudes e preconceitos, uma tendência intelectual.

Ou pode ser amplo, ainda que concreto: uma tendência cultural com manifestações ricas e variadas. Na literatura e nas artes visuais, por exemplo, o exotismo é geralmente identificado no assunto de uma obra e nas atitudes e intuítos estéticos evidentes do criador da obra, mas não necessariamente em seu estilo. Os historiadores da arte, por exemplo, observam que as pinturas francesas orientalistas do início até meados do século XIX fazem uso, principalmente, de técnicas ocidentais normativas e atualizadas, como a modelagem de forma tridimensional através de perspectiva, cor e sombra. Delacroix pintou centenas de cenas do Oriente Médio, ainda que tenha considerado a arte da região sem relevo e desinteressante.<sup>4</sup> Técnicas não ocidentais vieram a tornar-se atrativas a artistas de gerações posteriores, incluindo Manet, Gauguin, Picasso e Matisse.<sup>5</sup>

No campo musical, o exotismo tem sido tratado menos como uma mentalidade ou abordagem artística e mais como um léxico específico de dispositivos estilísticos que o compositor – e presumivelmente muitos dos seus ouvintes – associa, com ou sem razão, a determinados lugares ou povos distantes. Por vezes, deparamo-nos até com a palavra no plural, significando que a peça faz muito ou pouco uso de vários “exotismos” típicos da época.<sup>6</sup> “Exotismos”, neste sentido, são de pequena escala e enumeráveis.<sup>7</sup> Noutras vezes a palavra se refere a um dialeto estilístico exótico, que inclui certo número dessas características de pequena escala. Um estudioso recente, Jeremy Day-O’Connell, considera o estilo *alla turca* – da espécie encontrada em obras como o “Rondó alla Turca”, de Mozart (o finale da Sonata para Piano em Lá Maior, K. 331) – “o primeiro exotismo reconhecível na música oci-

<sup>4</sup> Donald A. Rosenthal, *Orientalism: The Near East in French Painting 1800–1880* (Rochester, NY: Memorial Art Gallery of the Univ. of Rochester, 1982), 33 (Delacroix, trecho do diário de 11 de março de 1850, sobre retratos de Mughal).

<sup>5</sup> Os especialistas em artes visuais focalizam principalmente a iconografia (assunto), como os azulejos e as características faciais, e regularmente aceitam que as características básicas do estilo (por exemplo, a perspectiva, a pincelada) são muitas vezes, especialmente no início do século e meados do século XIX, aquelas que prevalecem correntemente na arte ocidental. Veja a discussão em Jean Alazard, *L’Orient et la peinture française au xixe siècle, d’Eugène Delacroix à Auguste Renoir* (Paris: Plon, 1930); Philippe Jullian, *The Orientalists: European Painters of Eastern Scenes*, trad. Helga e Dinah Harrison (Oxford: Phaidon, 1977); Rosenthal, *Orientalism; The Orientalists: Delacroix to Matisse, The Allure of North Africa and the Near East*, ed. MaryAnne Stevens (London: Royal Academy of Arts, 1984); James Thompson, *The East: Imagined, Experienced, Remembered: Orientalist Nineteenth Century Painting* (Dublin: National Gallery of Ireland, 1988); Roger Benjamin, *Orientalism: Delacroix to Klee* (Sydney: Gallery of New South Wales, 1997); e Locke, “Constructing”, 264, 268-269.

<sup>6</sup> Há segmentos perspicazes sobre “Exotismen satztechnische” e “Exotismen harmonische” (técnicas precisas, no plural) em Peter Korfmacher, *Exotismus em Giacomo Puccini’s “Turandot”* (Colônia: Dohr Verlag, 1993), 106-144.

<sup>7</sup> “Maneirismo” é um caso paralelo de “-ismo” que comporta tanto um significado amplo (em crítica de arte, por exemplo) quanto um de pequena escala (“maneirismos impertinentes” de palavras ou gestos).



dental”.<sup>8</sup> Esta consideração pode dar a impressão equivocada, ainda que inadvertidamente, de que antes de 1750, concepções exotizantes de lugares e povos distantes e diferentes não tenham deixado marca em obras musicais de sua época.

Não subestimo a busca quase empírica de dispositivos específicos e dialetos coerentes do estilo exótico. Ao contrário, gostaria de começar chamando a atenção para esta abordagem – e para os léxicos de dispositivos e dialetos que ela tende a compilar – e integrá-la ao Paradigma “Apenas Estilo Exótico”, ou para ser breve, Paradigma de Estilo Exótico<sup>9</sup>, enraizado, explícita ou implicitamente, nas definições de exotismo musical estritamente baseadas no estilo. As melhores definições correntes – incluídas as da introdução de Jonathan Bellman para a coletânea *The Exotic in Western Music* e a de Thomas Betzwieser no verbete “Exotismus” em *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* – partem do pressuposto de que o exotismo reside em uma tentativa de evocar, com precisão ou não, a música local. Para Bellman, o exotismo é constituído pelo “empréstimo ou uso [...] característico e facilmente reconhecível de gestos musicais da cultura estrangeira”.<sup>10</sup> Betzwieser, no verbete de *MGG*, afirma que “o exotismo, tal qual manifesto em relação à música, pode ser observado [...] na utilização de material musical ‘exótico’”.<sup>11</sup>

Essas breves citações já sugerem um ponto de discordância. Necessitam de materiais exóticos provindos direta ou indiretamente “da cultura estrangeira”, como afirma Bellman? Sugere que tais materiais têm sido tomados de empréstimo?<sup>12</sup> Ou estamos falando de “material musical exótico” como enuncia Betzwieser, ressaltando-se a palavra crucial em grifo?

<sup>8</sup> Jeremy Day-O’Connell, *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy* (Rochester: Univ. of Rochester Press, 2007), 49, 48 (“exotismo musical teve apenas uma prática limitada antes de 1800”).

<sup>9</sup> Um paralelo semelhante é encontrado na obra de escritores que focalizam *topoi* ou “tópicos” estilísticos na música dos séculos XVIII e XIX. Dois desses escritores são mais abrangentes, porém, pouco mencionam o exotismo musical (exceto o *alla turca*). Veja Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer Books, 1980), 21; e Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 2006). Um léxico minucioso das características estilísticas exóticas é dado, com exemplos selecionados de um repertório extenso e variado, de Michael V. Pisani, “Exotic Sounds in the Native Land: Portrayals of North American Indians” (Tese de Doutorado, Univ. of Rochester, Eastman School of Music, 1996), 90-100 e 116-19. Pisani condensa este léxico em sete categorias, no capítulo “‘I’m an Indian Too’”, in *The Exotic in Western Music*, ed. Jonathan Bellman (Boston: Northeastern Univ. Press, 1998), 218-57 e 343-37 (esp. 229-31). Tento uma lista mais completa das categorias de estilo exótico (algumas das quais potencialmente enormes, por exemplo, “escalas e modos incomuns”) em meu livro *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2009).

<sup>10</sup> Jonathan Bellman, “Introduction”, in Bellman, *Exotic*, x. Cf. Bellman’s *The style hongrois in the Music of Western Europe* (Boston: Northeastern Univ. Press, 1993).

<sup>11</sup> Thomas Betzwieser e Michael Stegemann, “Exotismus”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2ª ed. rev., ed. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter and Stuttgart: Metzler, 1994–), vol. 3, cols. 226-43. Cf. Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Regime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen* (Laaber: Laaber-Verlag, 1993).

<sup>12</sup> Empréstados ou, na linguagem mais politizada da crítica cultural recente, “apropriados”. Ver a nota 40 abaixo e Georgina Born e David Hesmondhalgh, “Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music”, in *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. Born e Hesmondhalgh (Berkeley: Univ. of California Press, 2000), 1-58.



A discordância é mais aparente que real. Em outra parte de seu ensaio introdutório, Bellman deixa claro que a relação com qualquer música do país ou região em questão é, às vezes, tênue ou inexistente.

“Exotismo Musical” [...] pode ser definido como a utilização ou o empréstimo de materiais musicais que evocam locais distantes ou quadros de referência estrangeiros [...] Exotismo Musical é uma questão de *métier* composicional, de fazer as notas soarem algo diferente do que normalmente soam.<sup>13</sup>

A formulação de Bellman – “soar diferente do que normalmente” – permite que um compositor venha a distorcer as normas estilísticas de sua própria tradição musical, até que soem “diferentes” ou mesmo inventar inteiramente um recurso estilístico surpreendente.

Recentemente o teórico musical Jean-Pierre Bartoli tem chamado a atenção para esse ponto com referência à linguagem da semiótica:

No domínio artístico, designa-se pela palavra “exotismo” uma combinação de procedimentos que evocam a alteridade cultural e geográfica [*altérité*] [...] [pelo] uso de unidades significativas [*unités significatives*] que parecem [...] emprestadas de uma linguagem artística estrangeira.<sup>14</sup>

A formulação de Bartoli, “unidades significativas que parecem emprestadas” prevê a possibilidade de que as unidades significativas sejam emprestadas, mas de modo algum exige que assim seja. Elas podem ser, mais uma vez, versões contorcidas de práticas existentes, dentro do estilo musical “familiar”, ou pura invenção.

Frequentemente, o Paradigma de Estilo Exótico revela-se esclarecedor. Especialmente em obras puramente instrumentais, determinados dispositivos facilmente identificáveis – por exemplo: bordões, harmonias “primitivas”, modos incomuns (várias escalas húngaro-ciganas, distintas opções pentatônicas e assim por diante), além de melodias, ritmos e sonoridades instrumentais consideradas características – compõem o ferramental essencial com que, há séculos, muitos compositores criaram efeitos exóticos.<sup>15</sup> Exemplos muito comentados incluem a peça de Mozart

<sup>13</sup> Bellman, “Introduction”, ix.

<sup>14</sup> Jean-Pierre Bartoli, “Propositions pour une définition de l’exotisme musical et pour l’application en musique de la notion d’isotopie sémantique”, *Musurgia*, 7, nº 2 (2000): 65.

<sup>15</sup> Esses materiais são, muitas vezes, de uma “sonoridade estranha”, num sentido lato. Mary Hunter sabiamente salienta que, muitas vezes, peças exóticas não oferecem um eco dos materiais usados (ou supostamente usados) na música estrangeira, mas sim uma “tradução” da impressão que os ocidentais tinham dessa música (como será discutido adiante). Mary Hunter, “The *Alla Turca* Style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio”, in Bellman, *The Exotic in Western Music*, 48-52.



mencionada acima “Rondo alla turca” e as obras de Debussy influenciadas pelo gamelão, como “Pagodes”.<sup>16</sup>

Procedimentos passíveis de análise segundo o Paradigma de Estilo Exótico ocorrem também em muitas óperas situadas no real ou no “alhares” imaginado; são frequentes em peças de cena, como coros, balés e procissões cerimoniais onde, por exemplo, melodias chinesas mais ou menos autênticas tendem a aparecer em *Turandot*, de Puccini.<sup>17</sup> Um dos primeiros mais habilidosos nessa técnica foi Gluck, em diversos balés e óperas francesas escritos para Viena ou, mais tarde, para Paris.<sup>18</sup> Outro foi Mozart que, naturalmente – em *Die Entführung aus dem Serail* (1782), baseou determinados números para Osmin e para o coro nas características do estilo musical chamado “turco”, que sabia, poderiam ser reconhecidas com deleite e consideradas espirituosas pelos “cavalheiros vienenses” (nas palavras dele mesmo) que estariam na plateia.<sup>19</sup>

Proponho uma visão muito mais ampla de exotismo musical; uma que incorpora o Paradigma de Estilo Exótico, mas que permite considerar muitas outras passagens musicais que não diferem da linguagem musical predominante na caracterização de ‘outro’ exótico. Tais passagens musicais assim o sugerem porque são apresentadas em contexto claramente exótico, como – no caso da ópera – enredo, palavras cantadas, cenários e figurinos.<sup>20</sup>

O aqui proposto Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” – ou Paradigma de Contexto Pleno, para abreviar – não toma como componente definidor (necessário e suficiente) o empréstimo ou imitação do estilo local. De fato, admite que uma obra exotizante não precisa exibir esquisitices estilísticas. O estar livre de constrangimentos estilísticos decorre logicamente de minha definição mais abrangente:

<sup>16</sup> Sobre o “Rondo alla turca”, ver, entre muitas discussões, Matthew Head, *Orientalism, Masquerade and Mozart’s Turkish Music* (London: Royal Musical Association, 2000), 64-66, 117-23. As obras de Debussy inspiradas no gamelão são discutidas por Mervyn Cooke em “‘The East in the West’: Evocations of the Gamelan in Western Music”, in Bellman, *Exotic in Western Music*, esp. 260-62; e Day-O’Connell, *Pentatonicism*, 158-81.

<sup>17</sup> Kii-Ming Lo, *Turandot auf der Opernbühne* (Frankfurt: Peter Lang, 1996), 325-36; e Michele Girardi, *Puccini: His International Art*, trad. Laura Basini (Chicago: Univ. of Chicago Press, 2000), 211-17.

<sup>18</sup> Notáveis são o ballet-pantomima *La Cythère assiégée* (Viena, 1762), a ópera cômica *La rencontre imprévue, ou Les pèlerins de la Mecque* (Viena, 1764), a dança dos escravos em *Iphigénie en Aulide* (Paris, 1774) e o coro das mulheres cínrias em *Iphigénie en Tauride* (Paris, 1779). Sobre Gluck e outros cultivadores do *ballet* e ópera francesa e alemã da metade até o final do século XVIII, ver Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna* (Oxford: Clarendon Press, 1991), 90, 168-71, 186-89, 236-44, e Ilustração 6; Betzwieser, *Exotismus*, 118-266; e Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr* (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner, 1988), esp. 13-15.

<sup>19</sup> Carta de Mozart para seu pai, 26 de setembro de 1781, citada em Thomas Bauman, *W. A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987), 65.

<sup>20</sup> O paradigma mais amplo aqui proposto é amparado em estudos sobre os elementos que interagem na ópera (por exemplo, a abordagem “polivalente” defendida de várias maneiras por Pierluigi Petrobelli, Harold Powers, James Webster, Carolyn Abbate e Roger Parker), no Lied alemão (como notavelmente explorado por Ann Clark Fehn, Rufus Hallmark, and Jürgen Thym) e no cinema, videoclipe e propaganda (respectivamente por Claudia Gorbman, Carol Vernallis e Nicholas Cook).



Exotismo musical é o processo de evocar na música ou por meio dela – seja “sonoridade exótica” ou não – um lugar, povo ou meio social que não é inteiramente imaginário, e que difere profundamente do nosso próprio país ou cultura, nas atitudes, costumes e moral. Mais precisamente, é o processo de evocar um lugar (povo, meio social) que é *percebido* como diferente da [cultura inerente] às pessoas que fazem e recebem o produto cultural exotizante.<sup>21</sup>

O lugar evocado, devo acrescentar, é diferente apenas nos aspectos exteriores, de superfície. Como veremos adiante, para além da superfície, o local exótico pode ser percebido, em certo sentido, como algo familiar.

Não menosprezo o Paradigma “Apenas Estilo Exótico” – aquele que se formula a partir de definições como as da Bellman, Betzwieser e Bartoli. Muito ao contrário, eu o incorporo entusiasticamente ao Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” dentro de um conjunto de opções. Chego a constatar, com algum descontentamento, que importantes descobertas feitas nos limites do Paradigma de Estilo Exótico, enriquecidas por estudos acadêmicos especializados, ainda não repercutiram devidamente na bibliografia histórico-musical mais geral (como enciclopédias e obras referenciais para a pesquisa). Exemplos incluem algumas observações por Miriam Whaples e Betzwieser Thomas sobre tipos específicos de marchas “exóticas” (e algumas recorrentes melodias “turcas” e “janízaras”), nos séculos XVII e XVIII; e, ainda, o argumento de Donald Mitchell de que a utilização de heterofonia em *Das Lied von der Erde* pode ser resultante de uma possível familiaridade de Mahler com as descrições de Guido Adler sobre as técnicas heterofônicas das músicas chinesa e outras não europeias.<sup>22</sup> Além disso, novos estudos alinhados com o Paradigma de Estilo Exótico estão sendo publicados regularmente, embora muitas vezes destinados a um perfil especializado e, portanto, relativamente limitado de leitores.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Essa definição expandida e atualizada deriva de uma anterior, por mim proposta, no verbete “Exoticism” in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. (New York: Grove’s Dictionaries, 2000) e em meu artigo “Exoticism and Orientalism in Music: Problems for the Worldly Critic”, in *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*, ed. Paul A. Bové (Durham: Duke Univ. Press, 2000), 257-81, 306-12.

<sup>22</sup> Miriam K. Whaples, “Early Exoticism Revisited”, in Bellman, *The Exotic in Western Music*, 19-21, e Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Regime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen* (Laaber: Laaber-Verlag, 1993), 102-9. Donald Mitchell, *Gustav Mahler, Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations* (Berkeley: Univ. of California Press, 1986), 62-64, 125-27, 451, 389-92, 624-34.

<sup>23</sup> Hervé Lacombe, *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, trad. Edward Schneider (Berkeley: Univ. of California Press, 2001), 179-205; Nasser Al-Taei, “Fidelity, Violence, and Fanaticism: Orientalism in Wranitzky’s *Oberon*, *König der Elfen*”, *Opera Quarterly* 17, nº 1 (2001): 43-69; Michael V. Pisani, *Imagining Native America in Music* (New Haven: Yale Univ. Press, 2005); David Pacun, “‘Thus We Cultivate Our Own World, and Thus We Share It with Others’: Kósçak Yamada’s Visit to the United States in 1918-1919”, *American Music*, 24 (2006): 67-91, esp. 90, 93 (sobre harmonização de modos japoneses); Ralph P. Locke, “Spanish Local Color in Bizet and Verdi: Unexplored Borrowings and Transformations”, in *Stage Music and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914*, ed. Annegret Fauser e Mark Everist (Chicago: Univ. of Chicago Press, 2009); e Shay Loya, “Beyond Gypsy Stereotypes: Harmony and Structure in the *Verbunkos* Idiom”, *Journal of Musicological Research*, vol. 27, nº 3, julho de 2008, p. 254-280.



A denominação que proponho aos dois paradigmas não significa que considero que o mais estreito (Estilo Exótico) exclui necessariamente a consideração do “contexto”. Alguns estudos de obras e trechos em estilo exótico têm dado o passo importante de trazer elementos não musicais, bem como contextos histórico-culturais, com destaque para a discussão.<sup>24</sup> Ainda assim, a tendência primordial entre os estudiosos e críticos que adotam o Paradigma Estilo Exótico tem sido a de tratar os traços de estilo como “marcas” relativamente autossuficientes da alteridade e ainda de dar apenas limitada atenção, se tanto, à abordagem de como a percepção do compositor e do ouvinte do estilo foi ou é afetada por fatores externos às notas. Essa tendência repete certas correntes formalistas da musicologia, entre meados e final do século XX (que enfatizam notavelmente “a música em si”) – correntes musicológicas que, por sua vez, podem ser comparadas a certas correntes coevas dos estudos literários, como a “New Criticism” (Nova Crítica).<sup>25</sup>

### O CASO ESPECÍFICO DA MÚSICA PROGRAMÁTICA

Tenho salientado que o Paradigma Estilo Exótico é particularmente adequado às obras instrumentais de intenções francamente exóticas, mas se mostra insuficiente quando a obra não é inteiramente escrita em estilo exótico. Um caso interessante é a suite sinfônica *Sheherazade*, de Rimsky-Korsakov. Inicialmente pode-se pensar na *Sheherazade* como inteiramente exótica, do começo ao fim. Afinal,

<sup>24</sup> Por limitação de espaço não são discutidos aqui os estudos críticos recentes sobre o mérito estético e a função cultural (“obra cultural”) de composições que “emprestam” (ou “se apropriam” ou “são influenciadas pelas”) músicas de outras culturas ou grupos. Ver Born e Hesmondhalgh, “Introduction”; Jonathan Bellman, “The ‘Noble Pathways of the National’: Romantic and Modern Reactions to National Music”, *The Pendragon Review*, 1, nº 2 (outono, 2001): 45–65; Derek B. Scott, “Orientalism and Musical Style”, in *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2003), 155–78, 235–39; e Matthew Head, “Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory”, *Music Analysis* 22 (2003): 211–30. Dois estudos de repertórios específicos: Pisani, *Imagining Native America in Music*, e Shay Loya, “The *Verbunkos* Idiom in Liszt’s Music of the Future: Historical Issues of Reception and New Cultural and Analytical Perspectives” (Tese de Doutorado, King’s College, Londres, 2006), 111–40. O livro de Pisani oferece extensa informação sobre as atitudes e circunstâncias históricas que moldaram a composição e recepção das obras musicais que retratam o “índio”, incluindo músicas de salão e trilhas sonoras de filmes. Loya contesta a terminologia que muito acriticamente equipara etnia e gênero, e que cataloga peças inteiras desse modo (daí o uso de expressões como “idioma *Verbunkos*”, em vez de “estilo cigano” ou “peças húngaras”. Ao mesmo tempo, discute a conotação estereotipada do “cigano” na época de Liszt e mesmo na atualidade (“O idioma *Verbunkos*”, 23–29). A população conhecida como cigana (*Zigeuner* etc.) muito frequentemente se autodenomina “roma” e tem sido reconhecida e pertinentemente descrita por cientistas sociais e etnomusicólogos.

<sup>25</sup> Sobre o contraste entre uma musicologia voltada quase exclusivamente às notas musicais – com frequentes postulados de um empirismo quase científico e seus intentos por uma “acuidade” modernista – e uma musicologia voltada ao contexto (e, talvez, necessariamente mais desordenada), ver Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1985), 113–81 (inclusive observações sobre o Novo Criticismo e sobre a tendência “positivista” de excluir o contexto); Richard Crawford, *American Studies and American Musicology: A Point of View and a Case in Point* (Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1975), 14; Ralph P. Locke, “Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist”, in *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook and Mark Everist (Oxford: Oxford Univ. Press, 1999), 499–530 (esp. 502–10); Ralph P. Locke, “Response by Ralph P. Locke”, in *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future: Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society*, Londres, 1997, ed. David Greer, Ian Rumbold e Jonathan King (London: Oxford Univ. Press, 2000), 209–17 (que lidam com aspectos estéticos da prática social dos concertos e outros fenômenos sociológicos na música); e Richard Taruskin, “Speed Bumps” [resenha sobre *Cambridge History of Nineteenth-Century Music and Cambridge History of Twentieth-Century Music*, 19th-Century Music, 29 (2005–6): 185–295.



está baseada nos contos de *As mil e uma noites* (ou Noites Árabes),<sup>26</sup> e também emprega vários dispositivos estilísticos que foram marcas reconhecíveis do Oriente Médio naquela época (e, para muitos ouvintes, ainda hoje são). Em particular, o recorrente solo de violino – que representa Sheherazade – inicia com uma memorável melodia diatônica descendente em modo menor, na qual cada nota principal se alterna com sua vizinha superior em tercinas (ou seja, em termos de graus da escala 5 4-5-4 3-4-3 2-3-2 1), resultando num tipo de linha sinuosa e ornamental que a historiografia sobre esta e outras obras semelhantes muitas vezes descreveu – ainda o faz – como “arabesco”.<sup>27</sup> (Uma recente nota de programa, ecoando certas descrições das mulheres das Noites, arroga essa “delgada” e “curvilínea” melodia à protagonista feminina).<sup>28</sup>

Basta um olhar para a partitura de *Sheherazade* e rapidamente serão reveladas passagens que não são musicalmente cunhadas no Oriente Médio. Essas passagens também ajudam a lembrar certas lendas árabes e a esboçar algumas cenas consideradas “típicas” da região: o navio de Simbá navegando itinerante pelo mar, o terno episódio entre um jovem príncipe e uma princesa e a agitação de um mercado livre. Sabemos que o tema recorrente que abre a peça (em uníssono) representa o sultão Shahriar graças ao sumário do enredo, escrito pelo compositor e publicado no topo da partitura; e também devido ao caráter severo e ameaçador do referido tema, ainda que não seja notavelmente exótico no estilo.<sup>29</sup>

Do mesmo modo, a segunda paisagem marinha da obra – a seção do quarto movimento – em que “o navio se choca contra um rochedo encimado por um Ca-

<sup>26</sup> Na partitura, Rimsky-Korsakov fornece um breve programa (um parágrafo de extensão) e os títulos dos movimentos. Mais tarde o próprio compositor se distancia dessas alusões literárias, embora com pouco proveito. Nikolai Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, trad. Judah A. Joffe da quinta edição russa (New York: Alfred A. Knopf, 1942), 292-24.

<sup>27</sup> “Arabesco” é um termo adotado no Ocidente para se referir às formas ou linhas curvilíneas das artes plásticas do Oriente Médio. Correspondentemente, na música ocidental é frequente se referir a uma melodia ou contracanto curvilíneo que seja particularmente maleável e decorativo. Além disso, também pode significar – para autores alemães da estética, para Schumann e muitas vezes para Debussy – uma manifestação artística de puro e descompromissado prazer. Ver textos diversos, como Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, ed. rev. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881), 403; W. J. Henderson, “A Note on Floridity”, *Musical Quarterly*, 2 (1916): 348; Françoise Gervais, “La notion de l’arabesque chez Debussy”, *Revue musicale*, 241 (1958): 3-23; Jean-Jacques Eigeldinger, “Debussy et l’idée d’arabesque musicale”, *Cahiers Debussy*, 12-13 (1988-89): 5-14; Caroline Potter, “Debussy and Nature”, in *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003), 34-35, 143-47, 158-61, 183, 253; e Gurinder Kaur Bhogal, *Arabesque and Metric Dissonance in the Music of Maurice Ravel (1905-1914)* (Tese de Doutorado, Univ. of Chicago, 2004), 34-114, 188-259.

<sup>28</sup> Comentário do musicólogo e crítico Paul J. Horsley, escrito para a Orquestra de Filadélfia, disponível em [http://www.carnegiehall.org/textSite/box\\_office/events/evt\\_6614.html](http://www.carnegiehall.org/textSite/box_office/events/evt_6614.html), acessado em 24 de agosto de 2007. Cf. várias descrições em *As mil e uma noites*, entre as quais, “como um ramo de salgueiro ou um talo de manjerição doce, sua beleza atingiu o olho e confundiu a mente” — “The Third Dervish’s Tale”, in *The Arabian Nights*, vol. 1, ed. Muhsin Mahdi, trans. Husain Haddawy (New York: Norton, 1990), 127.

<sup>29</sup> Alguns poderão argumentar que o tema do sultão não é inteiramente normativo, uma vez que delinea, em sentido descendente, apenas um fragmento da escala de tons inteiros. Além disso, sua apresentação em despido uníssono poderia ser interpretada como reflexo da conhecida “falta de harmonia” da música não europeia. A essas objeções, se poderia responder que a utilização de fragmentos da escala de tons inteiros estava se tornando uma opção normativa de um estilo musical avançado e autorreflexivo (em Liszt, assim como em boa parte da música russa) e ainda que retumbantes aberturas não harmonizadas tinham sido utilizadas sem intenção exótica por muitos compositores anteriores (por exemplo, Haydn, Sinfonia nº 104; Beethoven, Sinfonia nº 5; Liszt, Concerto para Piano nº 1).



valeiro de Bronze”, as sequências ascendentes, as escalas em rápido movimento ascendente e descendente e as harmonias instáveis são muito parecidas com aquelas utilizadas no descritivismo musical das tempestades marítimas que ocorrem em outras latitudes – por exemplo, ao longo da costa norueguesa em *Der fliegende Holländer*, de Wagner.<sup>30</sup> No entanto, o público das salas de concerto e os ouvintes de CD percebem a breve, porém violenta, cena marítima de Rimsky-Korsakov como parte de uma narrativa exótica, ou seja, como uma entre muitas outras de uma sequência dos contos das Noites Árabes.<sup>31</sup> Assim percebem porque ouvem tais passagens *no contexto* fornecido pelo compositor: o resumo do enredo, os títulos sugestivos dos quatro movimentos, e as diversas seções da obra que soam como “Oriente Médio”.

### EXOTISMO EM OBRAS DRAMÁTICO-MUSICAIS

Justamente as óperas e as outras obras dramáticas é que requerem ou, melhor, que revelam mais plenamente o poder interpretativo do Paradigma “Todas as músicas em Pleno Contexto”. Obras musicodramáticas operam de modo muito diferente do que as puramente instrumentais. Em oratórios dramáticos, a música é ouvida dentro do quadro de referência fornecido pelo enredo e pelas palavras cantadas. Na ópera, a música é ouvida em contraposição a uma gama ainda mais ampla de elementos não musicais: além do enredo e das palavras cantadas há figurinos, cenários, movimento de palco e dança. Apesar do amplo leque de possibilidades de representação resultantes em obras musicodramáticas, os estudos existentes de óperas e oratórios exóticos tendem a concentrar-se nas poucas cenas ou passagens que surpreendem os ouvintes por soarem não ocidentais e, portanto, se enquadram no Paradigma “Apenas Estilo Exótico”.

Em *Madama Butterfly* por exemplo, estudiosos têm identificado muitas passagens que fazem uso de modos pentatônicos ou mesmo de melodias japonesas inteiras (que Puccini recolheu propositadamente em livros e outras fontes).<sup>32</sup> Por outro lado, os estudiosos tendem a ignorar as inúmeras passagens daquela ópera

<sup>30</sup> O episódio em questão ocorre perto do início do Conto do Terceiro Derviche. A Montanha Negra é magnética e tira os pregos das tábuas dos navios que chegam perto, fazendo-os desmontar. No topo da montanha está um cavalo de bronze e um cavaleiro. Sobre a composição, disseminação, história da publicação e técnica narrativa elaborada das *Noites*, ver Robert Irwin, *The Arabian Nights: A Companion* (London: Allen Lane, 1994) e Daniel Beaumont, *Slave of Desire: Sex, Love, and Death in the 1001 Nights* (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson Press, 2002), 15-31.

<sup>31</sup> O mar de Rimsky-Korsakov se acalma novamente (movimento 4, c. 629-40, Poco più tranquillo, começando com arpejos em pianíssimo no clarinete), como faz o mar na história do Terceiro Derviche, depois que o protagonista, cumprindo as instruções de uma voz que se ouve em um sonho, derruba o guerreiro e enterra o cavalo de bronze. Esta segunda paisagem marítima em *Sheherazade* é uma variante desenvolvimentística daquela do primeiro movimento; ambas utilizam um tema que deriva claramente do tema do “sultão”. Para aprofundar esse assunto, ver Nasser Al-Tae, “Under the Spell of Magic: The Oriental Tale in Rimsky-Korsakov’s *Sheherazade*”, in *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*, ed. Saree Makhisi e Felicity Nussbaum (Oxford: Oxford Univ. Press, 2008).

<sup>32</sup> Girardi, *Puccini*, 211–17; cf. Arthur Groos, “Cio-Cio-San and Sadayakko: Japanese Music-Theater in ‘Madama Butterfly’”, *Monumenta Nipponica*, 54 (1999): 41-73.



que, embora não usem o modo pentatônico de sons instrumentais característicos nem quaisquer outros dispositivos que poderiam ser considerados distintivos do Japão, ajudam a retratar certas características da “cultura japonesa”, como a delicadeza, a credulidade e submissão de Cio-Cio-San.<sup>33</sup>

A consequência drástica do Paradigma de Estilo Exótico dominante é que os estudos de exotismo na ópera e em outros gêneros dramáticos, nomeadamente os de Whaples, Betzwieser e Timothy D. Taylor, tendem a omitir (ou excluem sumariamente) as muitas óperas e oratórios dramáticos da era barroca que enfocam um tirano oriental desprezível, simplesmente porque essas obras raramente evocam estilos exóticos.<sup>34</sup> O proeminente estudioso da ópera barroca, Silke Leopold afirma francamente que “somente a partir da segunda metade do século XVIII os enredos operísticos que se passam na região islâmica suscitarão significativo interesse cultural [...]. Metastasio não trata qualquer assunto islâmico”.<sup>35</sup> Essa breve formulação dá, inadvertidamente, a impressão errônea de que poucas obras importantes antes de 1750 situavam-se em “região cultural islâmica”. No entanto, dois dos notáveis sucessos de Handel, *Rinaldo* (1711) e *Tamerlano* (1724), ocorrem, respectivamente, na Palestina controlada pelos otomanos (perto de Jerusalém) e na Bizâncio controlada pelos mongóis; e vários personagens importantes em ambas as obras são muçulmanos.<sup>36</sup>

Outro estudioso da ópera, Gilles de Van, traz esse marco para data posterior, afirmando que “a grande era do exotismo no domínio operístico” começou no início do século XIX, quando localizações se tornaram geograficamente mais específicas através da *couleur locale* teatral e musical, e quando os personagens eram

<sup>33</sup> Três breves exceções, envolvendo a percepção [ocidental] das qualidades “japonesas” associadas às pequenas dimensões, são Mosco Carner, *Puccini: A Critical Biography*, 2ª ed. (London: Duckworth, 1974), 385 (“pessoas e coisas diminutas”), 391 (“pequeninos pés trôpegos”; “aquele mundo ‘curioso’ e agitado de bonecas”); Kimiyo Powils-Okano, *Puccini’s “Madama Butterfly”* (Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1986), 89; e a discussão sobre o “burburinho” no estudo de Susan McClary, “Mounting Butterflies”, in Jonathan Wisenthal, Sherrill Grace, Melinda Boyd, Brian McClroy e Vera Micznik, eds., *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 2006), 24-25.

<sup>34</sup> Whaples iniciou, em sua tese de doutorado, a empreitada de (conforme ela coloca em trabalhos posteriores) “investigar a influência [...] das descrições e citações de todas as músicas não europeias na literatura de viagens disponíveis sobre obras cênicas exóticas de compositores anteriores a 1800” (“Exotismo Early Revisited”, 4). Definição Betzwieser em *MGG* permite apenas três condições para uma obra ser considerada exótica: se utiliza instrumentos nativos (ou presumivelmente similares a elas ou permanente para eles), se usa a música nativa (ou música estranha o suficiente para ser entendida como estando por isso) ou se encena vários “ritos” estrangeiros (“Exotismus”, cols. 226-27). Os mesmos critérios orientam a seleção das obras discutidas em seu importante livro *Exotismus* (como indicado nas páginas 16 e 17). Minha definição, pelo contrário, permite uma obra seja descrita como substancialmente exótica na intenção e efeito se os personagens estrangeiros, seus costumes e as ações deste ou daquele indivíduo forem retratados de formas que diferem notavelmente das maneiras pelas quais os ocidentais são na maioria das vezes – eu não estou dizendo sempre – retratados no mesmo gênero. Em certo sentido, estou expandindo a terceira categoria de Betzwieser (estrangeiros ou cerimônias rituais) para incluir toda a vida humana, atividade e comportamento no local retratado. Mais recentemente, Timothy D. Taylor explica que ele omite óperas e oratórios de Handel do debate porque não dependem de “signos de significação musical do Outro não-ocidental” Taylor, *Beyond Exoticism: Western Music and the World* (Durham: Duke Univ. Press, 2007), 10.

<sup>35</sup> Silke Leopold, “Zur Szenographie der *Türkenoper*”, *Analecta musicologica*, 21 (1982): 371.

<sup>36</sup> *Rinaldo* é, em parte, uma ópera de “feitiçaria”, com base na luta entre cavaleiros cristãos e muçulmanos nefandos que tem poderes sobrenaturais; *Alcina* (1735) e a mais raramente encenada *Orlando* (1733) são outros exemplos de Handel.



“caracterizados por seu lugar de origem”.<sup>37</sup> Essa última frase dá a impressão lamentável de que nas óperas e oratórios dramáticos dos séculos XVII e XVIII, personagens não europeus não eram caracterizados nem apresentados de modo distintivo; tampouco o eram os inúmeros monarcas do Oriente (reis e rainhas da Babilônia, Pérsia e Índia) ou os ocasionais porém proeminentes cortesãos do leste asiático (como no importante libreto de Metastasio, *L'eroe cinese*, 1752).<sup>38</sup> Líderes nativos dos povos do Novo Mundo (nomeadamente Montezuma, um personagem central em óperas de compositores tão importantes como Purcell, Vivaldi e Graun) também aparecem frequentemente em obras dramáticas.<sup>39</sup>

Certamente algo muito diferente e especial começa a ocorrer a partir de cerca de 1750, primeiro com a disseminação do estilo *alla turca* e, em seguida, no decorrer do século XIX, com a consciência cada vez maior de música escocesa e húngarocigana, e das tradições musicais das regiões ainda mais distantes, inclusive Índia, China, Sudeste Asiático, Japão, África subsaariana, e América do Norte (especialmente suas vertentes nativa e afro-americana). Assim, o exotismo começa a se justapor a um processo distinto que se tornaria cada vez mais importante no século XX (e além), ou seja, intercâmbios musicais entre o “Ocidente” e o “resto”. Para esse processo de intercâmbio os cientistas sociais têm proposto vários termos,

<sup>37</sup> Gilles de Van, “L'exotisme fin de siècle et le sens du lointain,” in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo: Atti del 2° Convegno internazionale “Ruggero Leoncavallo nel suo tempo”*, ed. Lorenza Guiot e Jürgen Maehder (Milan: Casa Musicale Sonzogno, 1995), 103, 105.

<sup>38</sup> A respeito do drama frequentemente musicado de Metastasio sobre Alexandre e o rei irascível da Índia (Poros), consulte-se o final do presente artigo. Kii-Ming Lo, de modo ainda mais explícito que o de Van, exclui todas as primeiras óperas que se passam no antigo Oriente Médio, por não reconhecer nelas um retrato de não europeus: “A presença de países não europeus na história da ópera europeia começa com a apresentação do descobrimento e conquista da América Latina”. O primeiro exemplo que Lo considera relevante (mesmo se não existissem muitas óperas anteriores envolvendo turcos, persas e assim por diante) é a ópera romana *Il Colombo* (1690), de Bernardo Pasquini, musicada para o libreto do cardeal Pietro Ottoboni. Ver “China-Mythen im italienischen Opernlibretto des Settecento”, in Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl e Franz Viktor Spechtler, eds., *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001* (Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser, 2003), 1:185. *L'eroe cinese* foi muito imitado em libretos de ópera ao longo das gerações seguintes, conforme Lo demonstrou em seu estudo, e Gluck musicou outros libretos de Metastasio sobre chineses – *Le cinesi* – de forma encantadora em 1753, usando uma versão expandida preparada pelo próprio Metastasio. Ver “China-Mythen”, 186–91. Lo argumenta ainda que “não se pode falar em exotismo ou *chinoiserie* do século XVIII em *L'eroe cinese*, tampouco em *Le cinesi*” (190). Entretanto, o cenário chinês certamente afetou a maneira como as audiências do seu tempo responderam aos acontecimentos incomuns em ambas as obras. Em *L'eroe cinese*, por exemplo, um ministro imperial chinês troca o bebê filho do imperador com o seu próprio filho, para evitar que o primeiro seja assassinado e assegurar que o menino possa crescer para, oportunamente, herdar o trono. Essa premissa poderia ter sido considerada implausível se situada entre os europeus. (O famoso trocador de bebês do século XIX – Azucena, na ópera *Il Trovatore* (1853), de Verdi – é, analogamente, não um europeu normativo, mas um cigano).

<sup>39</sup> Sobre óperas representando Montezuma e outros líderes de povos do Novo Mundo, ver dois estudos de Jürgen Maehder: “The Representation of the ‘Discovery’ [of America] on the Opera Stage”, in Carol E. Robertson, ed., *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1992), 257-88; e “Die Opfer der Conquista: Das Volk der Azteken auf der Opernbühne”, in Peter Csobádi, Gernot Gruber, Ulrich Müller, et al., eds., “Weine, weine, du armes Volk!”: Das verführte und betrogene Volk auf der Bühne, 2 vols. (Salzburg/ Anif: Müller Speiser, 1995), 1: 265-87. Desdobramentos posteriores são discutidos em James Parakilas, “The Soldier and the Exotic: Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter”, pt. 1, *Opera Quarterly* 10, nº 2 (1994): 36-38 (sobre Fernand Cortez, de Spontini); e em Francesco Izzi, “Exotism [sic], Colonialism and Oppression in Italian Early Romantic Opera”, in Csobádi, et al., “Weine, weine”, 317-26.



buscando isenção de juízo de valor, incluindo “transculturização”.<sup>40</sup> Tenho insistido que transculturização musical e exotismo musical se justapõem, mas não são idênticos.<sup>41</sup> Exotismo – como o Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” nos permite ver – tem existido muitas vezes na ausência de influências transculturais, e mesmo na ausência de qualquer tentativa de fazer a música soar “estranha”.

Um sentido mais abrangente de como a música pode descrever um lugar, povo ou indivíduo exótico foi vislumbrado em estudos perspicazes de uma ou várias obras. Mary Hunter, por exemplo, apontou que os aspectos violentos e irracionais (e em grande parte inventados) do estilo *alla turca* representam a impressão de incoerência que os ocidentais atribuem à música turca (em vez de representar os sons da música em si) e também simbolizam a (percepção de) comportamentos violentos e imprevisíveis dos habitantes da região.<sup>42</sup> O Paradigma de Contexto Pleno conclama positivamente para tais estudos e explicita as suas ramificações.

O Paradigma de Contexto Pleno é, como dito anteriormente, especialmente valioso em obras teatrais e oratórios, em que códigos musicais exóticos são apenas um tipo de ferramenta disponível para um compositor que pretenda realizar uma cena ou drama exotizado. Um momento de reflexão deve tornar óbvio que uma ópera (ou oratório dramático) situada em local exótico pode envolver praticamente todo e qualquer recurso estilístico e formal – musical, verbal, visual e coreográfico – para retratar uma grande variedade de tipos reconhecidos como exóticos. Esses tipos incluem o caudilho vicioso, seus ignorantes seguidores do sexo masculino, o depositário da sabedoria oriental antiga, a mulher sedutora, bem como a sua contraposição, a mulher sensível que sofre de (o que é retratado como) a misoginia

<sup>40</sup> Antropólogos culturais (por conseguinte, muitos etnomusicólogos) explicam a identidade cultural como formada por meio de negociação e apropriação criativa. Particularmente relevantes para os tipos de obras exóticas discutidas no presente artigo são os conceitos de intercâmbio ou transferência cultural, hibridismo (cf. nota 41), processo musical (ao invés de produto musical), encontro colonial, reciprocidade (conforme proposto por Bronislaw Malinowski) e transculturização (tal como proposto por Fernando Ortiz, com especial destaque para práticas musicais etnicamente misturadas em Cuba). Shay Loya contrasta especificamente o “modelo de transculturização” e o modelo de “apropriação”, preferindo o primeiro por ser mais recíproco e matizado, menos prescritivo politicamente (“The *Verbunkos* Idiom”, 111-40). Um estudo notável de composição “intercultural” encontra-se em *Neue Musik und Interkulturalität*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51 (Stuttgart: Franz Steiner, 2002). Um estudo exemplar (não musical) de intercâmbio cultural encontra-se em Nancy Bisaha, *Creating East and West: Renaissance Humanists and the Ottoman Turks* (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2004). Sobre a distinção entre “processo musical” e “produto musical”, ver John Blacking, “The Study of Man as Music-Maker”, in John Blacking e Joann W. Keali’i nohomoku, eds., *The Performing Arts: Music and Dance* (The Hague: Mouton, 1979), 13, e vários outros ensaios naquele volume.

<sup>41</sup> Há uma imensa literatura sobre a atual transculturização ou hibridismo musical (que se desloca do Oeste para o restante do mundo, de centros metropolitanos para áreas rurais e ex-colônias; mas também no sentido inverso) e sobre a questão relacionada com a identidade cultural através do fazer e do consumo de música. Ver, por exemplo, *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival* (New York: Schirmer Books, 1985); Mark Slobin, *Subcultural Sounds: Micromusics of the West* (Hanover, NH: Wesleyan Univ. Press, Univ. Press of New England, 1993); Philip Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara, Cal.: ABC-CLIO, 2004); e John Morgan O’Connell, “In the Time of *Alaturka*: Identifying Difference in Musical Discourse”, *Ethnomusicology*, 49 (2005): 177-205.

<sup>42</sup> Hunter, “The *Alla Turca* Style”, 50-52. Hunter chama a atenção (71-73) para um retrato dramático-musical exótico muito diferente, que faz uso (como nos casos de Rameau e Handel) de uma música de sonoridade não exótica. No trio das mulheres do harém, em *L’incontro improvviso*, de Haydn, Hunter observa que as requintadas e sensuais linhas vocais sobrepostas expressam o desejo e a disponibilidade sexual das três mulheres do harém.



arraigada da sociedade em questão.<sup>43</sup> Da mesma forma, tal obra pode usar uma vasta gama de materiais musicais e de outra natureza artística para construir situações ou estados de espírito (ameaçador, desolador, arrebatador, místico, inocentemente idílico e assim por diante) que foram entendidas na época como características do local ou do povo. O Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto”, ao contrário do que prevalece hoje, tem a liberdade de considerar todo e qualquer recurso que auxilie nesses vários retratos.

O modo como funciona não surpreende os estudiosos que lidam com a ópera ou a música de filme (ou simplesmente música), pois constitui apenas um caso específico de um princípio geral que opera na música dramática e em outros gêneros de predominância representativa ou narrativa.<sup>44</sup> As palavras e os elementos visuais em uma ópera, oratório ou filme colocam o personagem ou o grupo em um determinado “outro lugar”. Muitas vezes, a música marca o personagem ou o grupo de forma indelével como “bárbaro”, “sedutor”, “sábio” ou o que quer que seja. A audiência funde duas mensagens distintas em um todo indissociável. “Esse estranho *outro lugar* [Japão, África do Norte etc.]” é pensado como “um lugar de barbárie” (ou de sedução, sabedoria ou outras qualidades). Assim, a música nesses gêneros dramáticos concorre para “caracterizar” (para usar um jargão da crítica de ópera e canção erudita), como costuma acontecer quando a representação envolve a loucura, criaturas sobrenaturais, mulheres ou outras condições, grupos ou indivíduos que têm sido vistos como o “outro”, ou seja, desviantes, essencialmente, da norma masculina heroica.

Isso tudo nos parece bastante razoável, até mesmo óbvio. Propomos ir mais longe nesse argumento: a música em certas obras ou passagens exotizantes pode até não ser um reflexo fiel das qualidades ou características de um povo exótico (como definido pela expressão e ação dramática). Ao contrário, esses trechos oferecem boa, efetiva e, até mesmo (sob uma certa ótica) grande música, que se demonstra *compatível* com – em outras palavras, não *contradiz* conspicuamente – a qualidade ou estado de espírito definido pelas palavras e ações. O compositor coloca a serviço todas as formas e os meios usuais de excelência composicional – coerência melódica e harmônica, a variação sutil na estrutura da frase, orquestração delicada ou impressionante e assim por diante, para nos manter a ouvir, a

<sup>43</sup> Ver o meu artigo “Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater”, *Opera Quarterly*, 10, nº 1 (1993): 48-64.

<sup>44</sup> Embora o presente artigo se concentre inteiramente em gêneros da “arte elevada”, devo ressaltar que as representações exóticas na canção popular, muitas vezes evitam o uso de marcas estilísticas na música e, ainda assim, a música ali também serve como um veículo eficaz, delicioso mesmo, para transmitir palavras que usam intensamente imagens étnicas estereotipadas, até mesmo nocivas. Várias canções sobre um indivíduo de uma terra (*Piccola cinese*, *Petit nègre* e assim por diante) são encontradas em duas incríveis antologias de gravações extremamente apreciadas até a Segunda Guerra Mundial: *Donne di terre lontane*, Fonografo italiano 1890-1940, raccolta di vecchie incisioni [italiane] scelte e presentate da Paquito Del Bosco, série V, nº 3 (Cetra CD FC 3653, c. 1995, originalmente lançado em LP, em 1980); e *Chansons coloniales et exotiques [françaises] 1906-1942* (2 CDs, sob o selo francês EPM: EPM983312/ADE798, 1995).



assistir e (como mencionei no início, no que diz respeito a Dalila) a nos envolver emocionalmente.

Um exemplo extremo pode ser a escrita vocal melismática em algumas obras do século XVIII e início do XIX, em que são definidos este ou aquele “outro lugar”. Se fôssemos analisar isoladamente uma passagem de *fioritura*, na escrita musical, poderíamos ser tentados a defini-la como um dispositivo puramente musical e descrevê-la como um jogo horizontal de alturas e ritmos, animada, talvez, pela emoção e pelo risco da performance ao vivo, mas não como um indicativo de algo mais específico. Poderíamos até ter dificuldade para diferenciá-la, em termos puramente técnicos, de passagens floridas em algumas sonatas para instrumento melódico e teclado (ou contínuo). Entretanto, em uma ária de uma ópera ou oratório dramático, tal passagem é considerada um emblema genérico do sentimento (ou do movimento corporal), que assume a coloração das palavras e da situação dramática em que está situada. A mesma passagem melismática pode expressar vingança em um contexto tanto quanto desejo ou determinação, em outro.<sup>45</sup>

“Ilógico!”: Tal é a objeção usual dos que insistem que a arte deve ser constituída por uma correspondência de um para um de indicadores semióticos, que não precisam de contexto para realizar o seu efeito. Mas o público experimenta regularmente esse tipo de verdade artística “ilógica” e dependente do contexto nas casas de ópera, nas salas de concerto (oratório) e nos cinemas.<sup>46</sup>

A seguir, mostraremos como o Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” pode contribuir para a compreensão de quatro obras exotizantes que são notavelmente diferentes na mensagem e meio. Em cada caso, vamos prestar especial atenção às palavras, ação dramática e a uma vasta gama de dispositivos musicais, quer estes últimos se enquadrem dentro ou fora do léxico tradicional dos *topoi* musicais “exóticos”. Buscamos, assim, enriquecer o nosso entendimento de como

<sup>45</sup> Tende-se a não utilizar um melisma vigoroso para um texto que expressa ternura, lamento ou desespero. Em obras do estilo barroco – como também em obras de Mozart e na ópera do *primo ottocento* – prevalece uma distinção geral entre os tipos mais vigorosos e menos vigorosos de melisma.

<sup>46</sup> Arthur Schopenhauer, por exemplo, vivenciou isso e registrou a sua astuta reação. Coloratura e outras linhas vocais altamente padronizadas, argumenta, podem incorporar a intensidade um sentimento ao invés do seu conteúdo (que é especificado pelas palavras): “A inexaustibilidade das melodias possíveis corresponde à inexaustibilidade da natureza [vista] na variedade de indivíduos, fisionomias e padrões de vida [*Lebensläufen*] [...] Música nunca expressa um determinado fenômeno, mas a essência interior, o interior em si mesmo, de qualquer fenômeno [...] Palavras [...] nunca devem deixar [sua] posição subalterna para se tornar a coisa principal e tomar a música como um mero meio de expressão das palavras [da canção]. [...] Ninguém tem-se mantido tão livre deste erro como Rossini” (*Der Wille als Welt und Vorstellung*, ed. Wolfgang Frhr. von Lühneysen (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974), vol. 1, 364-65 (Livro 3, seção 52). Especialistas da ópera italiana raramente abordam diretamente esse ponto ou até mesmo parecem dispostos a considerar essa franca tendência de ver a música como *não* estreitamente determinada pelo texto. Frits Noske, por exemplo, levanta a objeção “ilógica!”. A música de uma determinada cabaletta ora “contradiz radicalmente” o que sabemos sobre a personagem que a está cantando (por exemplo, que ele ou ela é “ingênua”) ou “está [...] de acordo com uma situação e personagem [mais extrovertida ou apaixonada]” (*The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi* [Haia: Martinus Nijhoff, 1977], 276). O ponto-de-vista de Noske presume que um personagem ingênuo nunca vivencia uma emoção apaixonada ou, pelo menos, nunca a exhibe; mas certamente a exposição vocal muitas vezes serve como um emblema dos sentimentos íntimos de uma personagem (compartilhado conosco, como se telepaticamente), revelada ou não às demais personagens da ópera.



o processo exotizante pode operar de modo tão diverso, poderoso e, às vezes, perturbador em gêneros que combinam a música com a representação dramática. Em especial, chamaremos a atenção para casos em que os elementos musicais inerentemente neutros no que diz respeito ao local, podem adquirir implicações exotizantes quando colocados em contexto de palavras e dramas imbuídos de sentido exótico. (Por razões puramente práticas, não daremos a mesma atenção, neste artigo, para as decisões sobre o cenário, figurino, movimento de palco e dança.<sup>47</sup> Fatores adicionais que poderiam ser considerados incluem uma determinada performance – ou, na ópera, uma determinada produção – e as diferentes expectativas culturais e musicais que os ouvintes podem ter em relação a uma obra exótica, ou mesmo para qualquer obra).

Dois dos quatro exemplos são do período barroco e incluem retratos extensos de um tirano inca do século XVI e de um tirano da Babilônia antiga, respectivamente. Como observado, os estudos existentes de exotismo musical – como os de Whaples, Betzwieser e Taylor – excluem claramente as centenas de exemplos da tragédia lírica, ópera séria e outros gêneros barrocos – de Lully, Handel e outros – que colocam no plano central ou entre os personagens principais, tiranos orientais ou do Novo Mundo. A justificativa para tal exclusão é que a música em nada soa não europeia nem mesmo incomum.<sup>48</sup> Essa exclusão dificulta qualquer apreciação justa de como o Ocidente retratou o Oriente (e o Novo Mundo) em gêneros musicais importantes, durante os séculos e as décadas cruciais que antecederam Mozart. Por isso, começo minha análise com dois exemplos claros, e surpreendentemente díspares, do Alto Barroco.

### O AGITADOR ANTICOLONIALISTA DE RAMEAU

O ato ou *entrée* peruano de *Les Indes galantes*, de Rameau, é um exemplo gritante. Sylvie Bouissou, editora da coletânea de obras de Rameau, qualifica a primeira seção dessa *entrée* como “fraca”, ao contrário da seção intermediária (o Festival do Sol inca, com seus vários e notáveis movimentos instrumentais, dois dos quais com “estranhas” características, distintamente exóticas ou pelo menos antigas) e uma seção final (construída sobre assombrosa efetuação orquestral de

<sup>47</sup> Quanto ao impacto das decisões cruciais sobre a localidade no aspecto visual da ópera (cenários, figurinos), ver Mercedes Viale Ferrero, “‘Come su ali invisibili’: viaggiatori immaginari tra provincie e capitali”, in *Nazionalismo e cosmopolitismo nell’opera fra ’800 e ’900: atti del 3. Convegno internazionale “Ruggero Leoncavallo nel suo tempo”: Locarno, Biblioteca cantonale, 6–7 de ottobre 1995*, ed. Lorenza Guiot, Jürgen Maehder e Evan Baker (Milan: Sonzogno, 1998), 229-38 (esp. 230-32, sobre óperas em ambientes “rústicos” ou outras em ambientes de classe baixa); Mercedes Viale Ferrero, “Riflessioni sulle scenografie pucciniane”, *Studi pucciniani*, 1 (1998): 19-42; Leopold, “Zur Szenographie der Türkenoper”; Helen Greenwald, “Picturing Cio-Cio-San: House, Screen, and Ceremony in Puccini’s *Madama Butterfly*”, *Cambridge Opera Journal*, 12 (2000): 237-59; e Ralph P. Locke, “Beyond the Exotic: How ‘Eastern’ is *Aida*?”, *Cambridge Opera Journal*, 17 (2005): 105-39, esp. 109-11, 129 (dança, cenário, cortejos, marcação dos movimentos dos cantores no palco), 116-24 (figurino, cabelos desgrenhados, olhos arregalados).

<sup>48</sup> Ver nota de rodapé 34.



um vulcão em erupção).<sup>49</sup> Essa primeira seção, embora não contenha características de interesse para o Paradigma Estilo Exótico, é crucial para o retrato do personagem central: o sumo sacerdote inca Huascar. Nela, o sacerdote tenta manipular a jovem inca Phani, alegando que o Céu ordena que se casem. Várias fases do drama dessa seção são reveladoras de Huascar e da opressiva estrutura social não ocidental que ele representa. No Exemplo 1, Huascar canta uma ária curta que – como Cuthbert Girdlestone coloca em seu livro sobre Rameau – transmite “caráter dominador e explosivo” do tirano inca. Através de fragmentos escalares, grandes saltos intervalares e, claro, das palavras, Huascar diz a Phani que “nós” – ou seja “ela” – deve obedecer à vontade dos céus *sans balancer* [sem titubear] (ou seja, sem ter um momento para pensar por si mesma).<sup>50</sup> A textura quase imitativa dessa ária também parece simbolizar, nesse contexto, o próprio ato de obediência cega que Huascar exige a Phani. Às vezes Huascar “obedece” às cordas, às vezes as cordas o ecoam e esse procedimento parece algo mecânico no contexto de sua investida retórica coerciva.<sup>51</sup>

Huascar mostra-se aqui um governante indigno, abusando de sua autoridade religiosa para ganho pessoal. O seu desejo de conquistar Phani equivale ao desejo de riqueza ou poder de outras figuras tirânicas, exóticas ou europeias. Mas tiranos de regiões do Leste ou do Novo Mundo, tendem a apresentar outros comportamentos deploráveis, assim, como a raiva cega, o ciúme ou interesse excessivo nos encantos do sexo oposto. No caso dos muçulmanos, a embriaguez é frequentemente apresentada como desprezo hipócrita das restrições do Alcorão quanto ao consumo de bebida alcólica. (Nas obras que se passam no Ocidente, tais ações vergonhosas e falhas profundas de caráter são muitas vezes atribuídas a criados e pessoas de status social modesto. Governantes aristocráticos, pelo contrário, são geralmente retratados como seguidores dos princípios da ética aristotélica, como generosidade, coragem e contenção emocional).<sup>52</sup> Além disso, o povo do país exó-

<sup>49</sup> “Criar progressivamente uma tensão e um interesse, com o risco de iniciar fragilmente o ato para terminá-lo como uma chicotada” (Sylvie Bouissou, “Les Indes galantes”, encarte da gravação de William Christie, 15). Marie-France Beziere e Philippe Beaussant percebem a importância da ária de Huascar, mas não discutem em detalhe; eles observam que “o ato se inicia um pouco lentamente [...] e se anima progressivamente, até a ária culminante ‘Obedecemos sem hesitar’, de Huascar” (*Rameau de A à Z*, ed. Philippe Beaussant [Paris: Librairie Arthème Fayard/IMDA, 1983], 188).

<sup>50</sup> Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work* (London: Cassell, 1957), 330-31. O vai-e-vem do movimento da música pode também refletir a imagem implícita no verbo “equilibrar” [balançar]. No trio de Phani, Carlos e Huascar, quase ao final da *entrée*, Huascar é reconhecidamente a mesma personagem, mas aqui reduzido a resmungar (ou gritar furiosamente, a critério do cantor) que as coisas não estão indo do jeito que ele planejava. Conforme explica Paul-Marie Masson, este é um raro exemplo, para a década de 1730 na França, de um trio divergente, em que um dos personagens canta música diferente da dos outros dois (*L’Opéra de Rameau* [Paris: Henri Laurens, 1930], 280-84).

<sup>51</sup> No DVD dirigido por William Christie, Huascar insinua ameaçar Phani fisicamente, na medida em que a cena avança; Huascar chega a expressar por mímica o ato de cortar sua garganta quando ela, num breve desespero, encosta a cabeça sobre o altar de ouro.

<sup>52</sup> Ver “Mozart and Nobility”, in *Art and Ideology in European Opera*, ed. Clive Brown, David Cooper e Rachel Cowgill (Woodbridge, UK: Boydell, 2010).



tico em questão raramente é mostrado como se ressentisse do regime opressivo do tirano. Isso sugere que teriam pouco senso das virtudes régias.

Air

HUASCAR

Vns.

B.C.

O - bé - is - sons sans ba - lan - cer Lor-sque le ciel com - man - de, O - bé - is - sons sans ba - lan - cer Lor-sque le ciel com - man - de! Nous ne pou-vons trop nous pres - ser D'ac-cor - der ce qu'il nous de - man - de; Y ré - flé - chir, c'est l'of - fen - ser,

Exemplo 1. Rameau, *Les Indes galantes* (1735), cena 3, “Obéissons sans balancer”: Huascar usa imitação motívica para solicitar obediência a Phani. Os exemplos 1 e 2 são baseados em Rameau, *Oeuvres complètes*, vol. 7, ed. Charles Malherbe (Paris: A. Durand et fils, 1902), que moderniza a notação e adiciona dinâmica e figuras de contínuo.



Phani responde então à ária de Huascar de uma forma que demonstra a sua compreensão intuitiva da racionalidade iluminista ou a influência saudável de seu namorado, o soldado espanhol Carlos. (Ouvimos ela e Carlos conversando sub-repticiamente, no início da *entréee*.) Afirma Phani friamente – sua música aqui é relativamente serena –, as pessoas que falam como se soubessem a vontade dos deuses são muitas vezes culpadas por “impostura”. Huascar refuta de modo ainda mais enfático e afirma, numa melodia angular e incitante: “Que injúria hedionda aos deuses e a mim!” (“Pour les Dieux et pour moi, quelle coupable injure!”). O libretista Fuzelier, em seu prefácio para o libreto, formula a acusação de Phani de modo mais desabrido: “impostura escondida sob o manto sagrado da religião”. Fuzelier tornou tão claro quanto possível, sem risco de censura (ou coisa pior) da igreja e do governo, que Huascar, embora apresentado dentro do drama como um “sacrificador pagão” (conforme termo de Fuzelier) – poderia também simbolizar qualquer pessoa em uma hierarquia religiosa que abusa da autoridade divina para fins egoístas.<sup>53</sup>

Na fase final desse diálogo (Exemplo 2), Huascar revela que sabe que Phani ama um soldado espanhol e invoca o patriotismo nativo para conquistar a jovem.<sup>54</sup>

| Huascar   | Huascar   |
|---|---|
| C'est l'or qu'avec empressement,<br>Sans jamais s'assouvir, ces<br>barbares dévorent. | É ouro que esses bárbaros<br>devoraram avidamente,<br>Sem nunca estarem saciados. |
| L'or qui de nos autels ne fait que<br>l'ornement                                      | O ouro que é apenas ornamento de<br>nossos altares                                |
| Est le seul Dieu que nos tyrans<br>adorent.   | É o único Deus que nossos tiranos<br>adoram.                                      |

Considero as palavras punitivas de Huascar extremamente reveladoras; acusam os conquistadores espanhóis de bárbaros, movidos não pela crença em um Deus e na salvação através de Cristo (como afirmam), mas pela ganância. Phani tinha usado a poderosa palavra “barbares” minutos antes ao alertar Carlos de que os incas eram violentos e poderiam lhe fazer algum mal se tentasse fazer com que

<sup>53</sup> O prefácio de Fuzelier aos libretos de 1735, 1751 e 1761, citado em Catherine Cole, “‘Nature’ at the Opéra: Sound and Social Change in France, 1750-79”, 2 vols. (Tese de Doutorado, Univ. of Chicago, 2003), 248-49.

<sup>54</sup> Essa passagem é um tanto ambígua na tradução que consta na gravação de William Christie. Huascar diz “nossos tiranos”, mas quer dizer “aqueles homens que exercem a tirania sobre nós”. Compare frase de Huascar “nos vainqueurs” (ver nota 56) e, também, para um outro uso de *tyran*, a tomada na primeira *entréee*, cena 3, no qual Emilie relata a seu amado marido, cujo naufrágio o trouxe para o mesmo palácio turco, que eles não são livres para se reunir porque o sultão tomou gosto por ela: “Meu tirano me ama”, isto é, o homem que manda neste país deseja ir para a cama comigo.



ela fugisse também. Agora Huascar aplica a mesma palavra para se referir aos europeus, supostamente civilizados.<sup>55</sup> Não por acaso, Rameau coloca tal enunciado (melhor, coloca a primeira sílaba) sobre a eloquente nota aguda fá do barítono. E então coroa a sentença de Huascar com uma vigorosa conclusão que é, dentro do contexto de recitativo de Rameau, uma cadência retórica enfática: duas quintas sucessivas descendentes na parte de voz (8 4 5 1), sobre uma marcada linha ascendente do baixo (3 4 5) que termina com uma cadência perfeita completa (“CPC”, no Exemplo 2).

Esses detalhes ajudam a retratar Huascar como um nativo ultrajado e incansável que, pelo menos neste momento, mostra-se de modo cada vez mais persuasivo como representante de um povo colonizado, um agitador contra o opressor.<sup>56</sup>

A nobreza da postura de Huascar, contudo, está corrompida por seu “amor furioso” (como diz) por uma mulher jovem sem poder político.<sup>57</sup> Huascar acaba por rolar uma pedra para dentro de um vulcão, colocando-o assim em erupção. (Seu plano é assustar Phani para que corra até ele em busca de segurança.) Escritores iluministas não teriam hesitado em chamar esse ato de “terror” típico de governos despóticos.<sup>58</sup> Com isso, Huascar tenta explorar a ignorância de Phani e dos peruanos, apelando para o medo do castigo divino. Além do que, Huascar está em surpreendente contraposição com o homem racional da ciência, Carlos, que explica o funcionamento da natureza para Phani a fim de fortalecê-la e desmascarar Huascar.

Antes do cataclismo começar, Carlos aparece e revela a Phani o ato hediondo de Huascar. Phani, agora de olhos abertos, rejeita Huascar uma última vez. O malfeitor reconhece então – de acordo com o enredo iluminista padrão do “tirano corri-

<sup>55</sup> Escritores franceses e britânicos, sobre o que os historiadores chamam agora Primeira Idade Moderna, regularmente retrataram os conquistadores espanhóis como “maus imperialistas” por essência. Está implícito nos textos dos autores que o nosso governo, exército e igreja realizariam a empreitada de uma forma mais civilizada e tolerante. Ver Whaples, “Early Exoticism Revisited”, 8-9. A ópera de William Davenant *The Cruelty of the Spaniards in Peru* [A crueldade dos espanhóis no Peru], cuja música está perdida, “termina com a chegada acidental dos ingleses, que salvam o Peru de outras depredações coloniais que sofreriam nas mãos dos espanhóis” – da introdução de Janet Clare para a edição do libreto completo, em *Dramas of the English Republic 1649-60* (Manchester: Manchester Univ. Press, 2002), 235. Cf. William S. Maltby, *The Black Legend in England: The Development of Anti-Spanish Sentiment, 1558-1660* (Durham: Duke Univ. Press, 1971).

<sup>56</sup> Ele descreve os espanhóis (para Phani) como “nossos conquistadores desumanos” e queixa-se, na primeira de suas invocações ao Deus (Sol), que “eles têm destruído Seus soberbos abrigos”. Eu tomo isso como um castigo do líder inca pela destruição dos templos do seu povo nativo pelos espanhóis. Phani já tinha indicado (para Carlos) que os espanhóis tinham banido os incas de suas próprias terras: “Sobre esses montes, seus derradeiros abrigos/ A festa do Sol irá reunir a todos”.

<sup>57</sup> De fato, no mesmo “lado”, Huascar admite que libertar o vulcão é um “procedimento bárbaro” (ou enganoso) que irá devastar suas terras e a vida do seu povo (“um bárbaro artifício, que de chama e sangue inundará estes lugares”).

<sup>58</sup> Montesquieu (1748): “duras penas são mais adequadas para o governo despótico [como a China ou o Império Otomano] – cujo princípio é o terror – do que são para a monarquia e a república, as quais têm como força motriz [ressort: literalmente, mecanismo de mola] a honra e a virtude” (Montesquieu, *De l'esprit des lois* [Paris: Librairie Garnier frères, 1927], 1:79 – 80). Algumas décadas mais tarde, durante a Revolução Francesa, *terreur* e *terroriste* seriam palavras ativamente utilizadas por escritores de ambos os extremos políticos, por exemplo, num trecho de Joseph de Maistre's *Considérations sur la France* (1796, p. 5) sobre Robespierre. Veja os verbetes “terreur/terrorisme/terroriste” em *Le Trésor informatique de la langue française*: disponível em <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, acessado em 27 de abril de 2007.



PHANI  
Re-dou-tez le Dieu qui les gui - de!

HUASCAR  
C'est l'or qu'a-vec em-pres-se -

B.C. 6

P.

H.  
ment, Sans ja-mais s'as-sou-vir, ces bar-bar - es dé - vor - ent L'or qui de nos au -

3.C.

P.

H.  
tels ne fait que l'or-ne - ment, Est le seul Dieu que nos ty-rans a-do -

B.C. 6 5 6 5 4 7 3

P.  
Té - mé - rai - re! qui di - tes - vous! Ré - vé - rez leur puis -

H.  
rent.

B.C. #6

Exemplo 2. Rameau, *Les Indes galantes*, cena 3, “C’est l’or qu’avec empressement”: dispositivos retórico-musicais na invectiva anticolonialista de Huascar.



gido” – que traiu os preceitos éticos de sua própria religião. Ou, como os pensadores iluministas poderiam dizer, as injunções éticas de toda a religião, de toda filosofia que se preze. Catherine Cole registra uma mensagem algo endógena que seria ainda mais específica do que aquela observada anteriormente em relação à afirmação de Huascar ao arrogar a si o conhecimento da vontade dos deuses. A utilização manipuladora de Huascar de seu conhecimento científico, Cole observa, “ilustra perfeitamente o estereótipo iluminista de um sacerdote corrupto (de qualquer religião), um clérigo que manipula seu povo por abusar de sua ‘superstição’ relativa ao ambiente natural”.<sup>59</sup>

Graças às noções científicas de Carlos, os nativos e os espanhóis correm da lava em cascata, enquanto a orquestra toca uma longa passagem que representa, no contexto, um fenômeno – da natureza; e não da civilização inca – que surge estrondosa e perigosamente. Huascar sacrifica-se sob o fluxo em fusão, restaurando assim, implicitamente, a ordem social. Uma última vez, nessa *entrée*, o retrato dos feitos e malfeitos desse líder exótico nefasto – embora, por um breve momento, admirável – foi aprofundado e intensificado pela música que o Paradigma “Apenas Estilo Exótico” não pode abarcar, mas que o Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” pode.

### O TIRANO LEVANTINO SEMICÔMICO DE HANDEL

*Les Indes galantes* situa-se no passado recente. Geralmente durante o período barroco, retratos do “outro” não europeu situavam-se em muitos séculos atrás ou mesmo um milênio ou dois. Entretanto, como argumentou um historiador da literatura árabe, Peter Bachmann, não significa que os retratos não repercutiam atitudes contemporâneas em relação aos não europeus.<sup>60</sup> O oratório-dramático de Handel, *Belshazzar* (1745) narra a história bíblica do rei da Babilônia, depravado moralmente, e seu ódio contra os judeus, ali apresentados – em conformidade com a antiga doutrina da igreja – como precursores da cristandade.<sup>61</sup> Alguns comentadores, como Gerhard Schuhmacher, enfocam o equilíbrio entre os

<sup>59</sup> Cole, “‘Nature’ at the Opéra”, 261. Cf. Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l’âge classique: Une familière étrangeté* (Paris: Fayard, 2004), 185-93, em cujo trecho argumenta que, no decorrer do século XVIII, um exotismo quase realista e moralista gradualmente toma o lugar da típica ênfase barroca no maravilhoso.

<sup>60</sup> Peter Bachmann, “‘From Arabia’s Spicy Shores’: Orient in Händels Textvorlagen”, in *Göttinger Händel-Beiträge*, 8 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000), 1-14. Bachmann, no que diz respeito a oratórios (em oposição à ópera), incide mais sobre os estereótipos positivos. A Salomão, por exemplo, vê como representante não apenas do rei bíblico, mas também do poeta-sultão com inclinações filosóficas, encontrado na literatura árabe e turca de séculos recentes.

<sup>61</sup> Sobre as implicações cristãs – e políticas contemporâneas, na Inglaterra – de vários aspectos da história do Antigo Testamento (Daniel, o livro de Isaías, os vasos do Templo como precursores da Eucaristia), ver Ruth Smith, *Handel’s Oratorios and Eighteenth-Century Thought* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995), 152-53, 261-67, 304-34, 317-19; ainda sobre Jennens ver Smith, “The Achievements of Charles Jennens, 1700-73”, *Music and Letters* 70 (1989): 161-90 (esp. 184).



aspectos trágicos e cômicos do retrato de Belshazzar (tanto no libreto de Charles Jennens, como nos recursos musicais mobilizados por Handel ao musicá-lo). Outros, como Ruth Smith, avaliaram as repercussões do retrato das lutas políticas da Inglaterra em meados do século XVIII. Em contrapartida, um terceiro aspecto, o exótico, tem sido pouco considerado.

Winton Dean aponta na direção certa quando observa que libreto de Jennens apresenta a corte de Belshazzar como “um motim da cor oriental – esposas, concubinas, astrólogos e tudo o mais”. Dean poderia ter declarado de forma mais explícita que essas imagens do oratório eram e são reconhecidas como “orientais” porque são encontradas também em escritos como *As mil e uma noites*. (Essa antologia de contos tornou-se amplamente conhecida na época de Handel através da tradução francesa de Galland e suas várias adaptações em inglês.)<sup>62</sup> Belshazzar, Dean acrescenta, é-nos apresentado como um “tirano [Oriental] ébrio autoindulgente”, mesmo antes de termos a oportunidade de conhecê-lo. Gobryas, cujo filho foi uma das vítimas recentes de Belshazzar, desabona o tirano em uma ária memorável: “Eis a besta humana monstruosa/ a chafurdar em festa excessiva!/[...] Autodegradado a um porco./ [...] rastejando no chão”. A música de Handel para as palavras de abertura frequentemente repetidas (Exemplo 3) transmite bem o que Dean chama de “marcha arrogante” do tirano.<sup>63</sup>

As passagens de coloratura (final do Exemplo 3) exemplificam claramente o que descrevi anteriormente em relação ao Paradigma de Contexto Pleno e os melismas: alternâncias mais ou menos genéricas de movimentos ascendentes e descendentes assumem associações específicas porque são cantadas na palavra repetida “chafurdar”. Daí pode-se imaginar facilmente o “autodegradado” Belshazzar chafurdando na lama.

Igualmente vívida e mais claramente ligada às então prevalecentes imagens do Oriente Médio é a passagem do segundo ato, de Handel, na qual o déspota cruel e covarde exorta seus cortesãos a se juntar a ele para beber o vinho servido nos cálices que as tropas babilônicas tinham roubado do Grande Templo do Rei Salomão. As palavras com as quais Belshazzar solicita mais vinho beiram a blasfêmia. O rei babilônico imagina-se divino não pelo comportamento virtuoso, mas condescendendo ao excesso de bebida fermentada:

Outra taça! – Esse vinho generoso  
Exalta o ser humano ao divino.

<sup>62</sup> Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (London: Oxford Univ. Press, 1959), 434-59. A fonte básica para muitos do século XVIII, publicou traduções e adaptações do *Thousand and One Nights* as *Les mille et une nuits*, trad. Antoine Galland (Paris: Barbin, 1704-17), embora ela não seja confiável em muitos aspectos, como explicam Irwin e Beaumont (ver nota de rodapé 30).

<sup>63</sup> Dean, *Handel's Dramatic Oratorios*, 440.



10 **Allegro**

Be - hold the mon - strous \_ hu - man \_ beast, be - hold the mon - strous \_

14

hu - man \_ beast wal - low - ing in ex - ces - sive feast,

17

wal - low - ing, wal - low - ing, wal -

20

low - ing in ex - ces - sive feast!

Strings, bassoon. *p*

Exemplo 3. Handel, *Belshazzar* (1745), Ato 1, ária de Gobryas “Behold the monstrous human beast!”, com sugestões musicais dos gestos de bravata de Belshazzar e (no melisma) os movimentos refestelados de um “suíno.” Os exemplos 3 e 4 são baseados na edição crítica recente (redução para voz e piano), Donald Burrows, ed. (Londres: Novello, 1993).



A linha vocal em escala ascendente de Handel em “exalta o ser humano ao divino” (Exemplo 4) imita a pretensão de Belshazzar de elevar-se ao status de divindade. Quanto à frase “Outra taça!” – musicada como um espirituoso chamado a beber arpejado<sup>64</sup> – Handel enuncia quatro vezes, cada vez ecoada pelos oboés, como a permitir uma ação de palco imaginada: Belshazzar agarrando e virando um copo atrás do outro.<sup>65</sup> E a passagem melismática (que ascende até alcançar a longa nota sol em “exalta”) é um desses casos, como antes discutido, em que embora não seja específico para a situação, é “lido” no contexto como a culminância natural do processo pelo qual um personagem revela o seu mérito (ou a falta). Nessa cena, Belshazzar mostra como está tomado pela grandiosidade inflada pela embriaguez (o tenor pode se sentir à vontade para canhonear aquela nota aguda) e o quão determinado como adversário do (incipiente) Ocidente e suas tradições religiosas.

Esse rico momento musicado e “visualizado” demonstra concretamente o que a ária de Gobryas já havia descrito em palavras e música. O episódio inteiro relaciona Belshazzar com as imagens estereotipadas dos sultões do Oriente Médio desfrutando de uma vida egoísta de opulência e de prazer e, às vezes, praticando atos hostis contra a Europa e os europeus (ou protoeuropeus, aqui).<sup>66</sup> Gostaria de saber se John Beard, o tenor que cantou o papel na primeira performance, enfatizou o descomedimento imprudente do soberano ao apanhar uma segunda taça de vinho (invisível, pois trata-se de um oratório) e depois as terceira, quarta e quinta.<sup>67</sup>

<sup>64</sup> Essas frases arpejadas são encontradas em várias canções de convívio da época, tais como (a abertura de) *'Tis Women Makes Us Love*, de John Blow, executada pelo Merry Companions na gravação do Baltimore Consort *The Art of the Bawdy Song*, Dorian CD 91055. Isto sugere que os contemporâneos teriam considerado a música da ária de Belshazzar compatível com as palavras e situação (uma canção de beber).

<sup>65</sup> Gerhard Schuhmacher comenta a “linha ascendente que é claramente percebida [pelo ouvido]” nesta passagem como uma instância de um retrato “cheio de bufonaria”, mas não menciona a imagem visual criada quando (conforme mencionado antes) a frase “Outra taça!” é enunciada quatro vezes (“George Friedrich Händel, *dramatisches Oratorium Belsazar: Eine Einführung*”, 5, no encarte da gravação de 1976, Nikolaus Harnoncourt com Robert Tear, Teldec 6.35326-00-501). Schuhmacher também se refere ao “tragikomisches Stammeln” (gagueira tragicômica) dos sábios de Belshazzar depois que a misteriosa mão escreve no muro.

<sup>66</sup> *As mil e uma noites* envolvem uma série de contos de embriaguez e devassidão sexual. O valioso índice de temas das *Noites*, realizado por Nikita Elisseeff, lista inúmeros casos de embriaguez, incesto, casal apanhado *in flagrante delicto*, “pederastia” (Elisseeff encontra seis de tais casos), “pederastia dissimulada” (dois casos), e estupor induzido por drogas — *Thèmes et Motifs des Mille et Une Nuits: Essai de Classification* (Beirut: Institut Français de Damas, 1949), 85-205. Durante séculos, os ocidentais retrataram o profeta Maomé, em particular, como lascivo; ver Norman Daniel, *Islam and the West* (Edinburgh: The [Edinburgh] University Press, 1958), 4, 238, 274-75; e Nasser Al-Taeae, “The Sultan’s Seraglio: Fact, Fiction, and Fantasy in Eighteenth-Century Viennese ‘Turkish’ Music” (Tese de Doutorado, Univ. of California, Los Angeles, 1999), 89-132.

<sup>67</sup> Artistas de palco nessa época dominavam um extenso vocabulário de gestos, posturas corporais e expressões faciais. Menos claro é o quão amplamente estas técnicas de encenação podem ter transitado para o oratório sacro (apesar da ausência de figurinos, cenários e ação de palco).



46 **Allegro**

A - no - ther bowl! A -

Obs. Oboes

[*mf*] Strings, bassoon, b.c. *un poco piano*

49

no - ther bowl! 'Tis gen' - rous wine,

Obs. Str. Obs. Str.

52

'tis gen' - rous wine ex - alts the hu - man

Str. Obs. Str.

56

to - di-vine, 'tis gen' - rous wine, a - no - ther bowl!

Obs. *f*

Exemplo 4. Handel, *Belshazzar*, Ato 3: ária de Belshazzar “Let the deep bowl thy praise confess” (passagem que inicia com “Another bowl!”). O tirano babilônico solicita muitas taças de vinho; linhas ascendentes mimetizam a sensação quase “divina” da embriaguez.



### EXOTISMO E IMPÉRIO

Uma análise contextual mais ampla, que apenas tangenciei até agora, adquiriria teor essencialmente político: como o Ocidente, na época de Rameau e Handel, veio a exercer algum poder sobre populações distantes e diferentes. Huascar e Belshazzar claramente retratam as deficiências de regiões não ocidentais e dos seus líderes. Eles sugerem, assim, a retidão essencial da norma europeia sobre, respectivamente, o Novo Mundo (onde a França, na época, mantinha territórios rentáveis, nomeadamente no Canadá, Louisiana maior e no Caribe) e o “Oriente” (o que para a Inglaterra significava Índia, em primeiro lugar).<sup>68</sup>

Com certeza, Huascar e Belshazzar podem ter sido tomados na época como metáforas do “líder injusto” de um modo geral. Esse ponto é ressaltado de um modo mais direto, no que diz respeito a Huascar, nas passagens já citadas de *Les Indes* e no prefácio de Fuzelier. Quanto a *Belshazzar*, o libretista, Charles Jennens, lembrou mais tarde, em carta a um amigo, que teve um “intuito mais além” ao propor o libreto de Belshazzar a Handel. Estudiosos têm conjecturado, com razão, que Jennens estava se referindo a sua própria oposição ao governo corrupto Whig do rei de Hanôver, George II. (Jennens escreveu inúmeros folhetos advogando explicitamente a posição de não jurado, que vislumbrava trazer de volta os Stuart, embora não o catolicismo.)<sup>69</sup> Mas essa leitura endótica não invalida a leitura, em nível de superfície, do exótico. Jennens consubstanciou o seu argumento religioso e político precisamente por envolver os estereótipos disponíveis dos monarcas orientais superprivilegiados e dissolutos. No processo, ele divulgou e (em conjunto com o gênio de Handel) reforçou tais estereótipos.

Talvez seja irônico que o viés político que Jennens conferiu a Belshazzar – como símbolo dos piores aspectos do Whigdom – se tenha esvanecido para audiências e comentaristas no decorrer dos séculos seguintes. Somente nas últimas décadas tem sido pacientemente reconstruído pelos devotados estudiosos. Em contrapartida, a leitura de Belshazzar como soberano oriental tipicamente autocentrado e autoindulgante permanece tão potente como nunca para artistas e público, tal como representado mais ou menos diretamente nas palavras e notas, mesmo que essas notas não soem tão “orientais”, como o Paradigma “Apenas Estilo Exótico” exigiria.

<sup>68</sup> Sobre as possíveis conexões entre óperas exóticas e os interesses comerciais britânicos ultramarinos na época, ver Ellen T. Harris, “With Eyes on the East and Ears in the West: Handel’s Orientalist Operas”, *Journal of Interdisciplinary History*, 36 (2006): 419-43.

<sup>69</sup> Ver suas cartas a Edward Holdsworth, citado em Smith, “Achievements”, 184; também em Smith, “Handel’s English Librettists”, in *The Cambridge Companion to Handel*, ed. Donald Burrows (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997), 108.



## O LAMENTO NÃO CIGANO DA CIGANA CARMEN

Quando saltamos um século e meio, passamos sobre os anos em que foi estabelecido o (não oficial e nunca publicado) léxico dos estilos exóticos identificáveis – *alla turca*, escocesa, cigano-húngaro, médio-oriental e assim por diante. *Carmen* de Bizet, portanto, pode incluir uma quantidade abundante de algo que não encontramos em Handel e parcamente em Rameau: música que “soa como” do local a ser representado. Espanhol e espanhol-cigano (flamenco), nomeadamente as tradições são evocados em cinco das peças solo de Carmen nos atos 1 e 2: a Habanera, sua canção provocativa “Tra-la-la”, a Séguedille, a “Chanson bohème” e a sua canção sem palavras e dança com castanholas. A Canção do Toreador (no ato 2) de Escamillo e o entreato ao ato 4 são igualmente passíveis de uma análise sob o Paradigma de Estilo Exótico.<sup>70</sup> O Paradigma Contexto Pleno pode abranger estes sete números, é claro (porque ele contém o Paradigma Estilo Exótico), mas também pode nos ajudar a observar outros números da obra que, apesar de não soarem espanhol ou cigano, reforçam patentemente a representação de vários traços (supostamente) espanhóis e ciganos. Uma passagem fascinante e pouco examinada é o solilóquio de Carmen no meio do ato 3, Trio de Cartas.

Pode parecer arriscado explorar o significado do estilo em qualquer número que Carmen canta. Um pouco como Don Giovanni de Mozart, ela muda o seu estilo musical, dependendo do indivíduo ou grupo ao qual se dirige ou com o qual interage. Notavelmente, Carmen dominou a arte de ecoar a forma passional e lírica de Gounod em D. José. Nos termos acertados de Susan McClary, “atira-lhe a isca” no meio da Séguedille, de sonoridade espanhola. Ele pega a isca, repetindo a melodia e mesmo superando-a na tessitura vocal.<sup>71</sup>

O Trio de Cartas porém, mostra Carmen sem artimanhas. Frasquita e Mercedes acabam contando descontraidamente as suas fortunas com um baralho de cartas. Nossa heroína pega o baralho, começa a virar as cartas e se surpreende com o que preveem: a morte para si e depois para José. O monólogo musical que se segue, às vezes chamado de “Ária das Cartas”, tem sido discutido talvez com um décimo a frequência e em um décimo do nível de detalhe, comparado à Habanera, sem dúvida, precisamente porque é desprovido de cor musical hispânica ou cigana.

<sup>70</sup> Sobre a cena da Séguedille e o *entr'acte* do Ato 4, ver trabalho de minha autoria, “Spanish Local Color”. Sobre os sete números em estilo espanhol, ver Winton Dean, *Bizet*, 3ª ed. (London: Dent, 1975), 228-32; e Hervé Lacombe, *Georges Bizet: Naissance d'une identité créatrice* (Paris: Fayard, 2000), 690-701.

<sup>71</sup> Carmen canta “Qui m'aime...” em Lá Maior, atingindo o clímax em um agudo 6º grau; José repete a sua música (“Ta promesse...”) em Si Maior e estende a linha melódica até um agudo 7º grau. Ver Susan McClary, *George Bizet: Carmen* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992), 87-89. Carmen ressalta justamente a capacidade de se passar por espanhola – fingir não ser uma cigana. McClary não se pronuncia sobre isso, mas parece que o faz trabalhando dentro do Paradigma Estilo Exótico – com foco no espanholismo exótico de determinados números, embora criteriosamente enfatizando que são na sua maioria sem coloração especificamente cigana-exótica.



No entanto, o número, como vários críticos têm notado (incluindo Nietzsche e, em uma discussão detalhada, Adorno), dá voz às preocupações mais profundas de Carmen através de palavras e música.<sup>72</sup> Considerando que tantas vezes Carmen canta para uma pessoa ou para uma multidão – diegeticamente, como se diz na linguagem da crítica de cinema –, desta vez ela está sozinha com seus pensamentos.<sup>73</sup>

A Ária das Cartas ressoa com um estereótipo diferente daqueles números no início da ópera, onde Carmen se apresenta sexy, provocativa e exalando vida. O estereótipo aqui é da cigana supersticiosa e irracional, oprimida pelo medo do destino, como dito pelas cartas do baralho.<sup>74</sup> Esta é imediatamente visível a partir das palavras:

A voix basse, tout en continuant à  
mêlerles cartes

*Em voz baixa, continuando a  
embaralhar as cartas*

En vain, pour éviter les réponses amères,  
En vain tu mêleras!  
Cela ne sert à rien, les cartes sont sin-  
cères  
Et ne mentiront pas!  
Dans le livre d'en haut si ta page est  
heureuse,  
Mêle et coupe sans peur.  
La carte sous tes doigts se tournera  
joyeuse  
T'annonçant le bonheur.  
Mais si tu dois mourir, si le mot  
redoutable  
Est écrit par le sort,  
Recommence vingt fois . . . la carte  
impitoyable  
Répétera: la mort!

Em vão, para evitar as respostas  
amargas  
em vão tu as embaralharás!  
Isso é inútil, as cartas são sinceras  
E não mentirão jamais!  
No livro acima se tua página  
é feliz,  
Mistura e corta sem medo,  
A carta sob teus dedos se tornará  
contente  
anunciando-te a felicidade.  
Mas se deves morrer, se a palavra  
temível  
É escrita pela sorte  
Recomeça vinte vezes... a carta  
implacável  
Repetirá: a morte!

Lesley Wright observa que a música “com suas notas repetidas, modalidade menor e os acordes pesados na região grave dos metais, especificamente os trombones fúnebres, evoca o modo de expressão usado pelos oráculos de morte na

<sup>72</sup> Hugo Daffner, *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen* (Regensburg: G. Bosse, [1912]), 15, 53-55 (Nietzsche descreve a abertura da ária como “música fatalista”; alguns detalhes são “abrasivos, ainda que agradáveis” e “completamente assustadores”); e Theodor W. Adorno, “Fantasia sopra Carmen” (1955), in *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*, trad. Rodney Livingstone (Londres: Verso, 1992), 53-64.

<sup>73</sup> McClary, *George Bizet: Carmen*, 101; e Parakilas, “Soldier”, 33, 45-47.

<sup>74</sup> Cf. James Parakilas, “How Spain Got a Soul”, in Bellman, *Exotic in Western Music*, 166.



história da ópera francesa”.<sup>75</sup> Eu acrescentaria que a melodia vocal enuncia um padrão rítmico de quatro compassos, repetindo-o seis vezes seguidas e no início de uma sétima vez – algo parecido como uma *talea* medieval – indiferente às alterações nas notas da melodia e às guinadas harmônicas da orquestra (Exemplo 5).<sup>76</sup> O padrão rítmico rígido deriva o seu carácter distintivo de três fatores: 1) sua

Exemplo 5. Bizet, *Carmen*, Ato 3 (1875): início da “Ária das Cartas”, marcado para mostrar o longo padrão rítmico recorrente na melodia e o tratamento sonoro do “e mudo.” Baseado na edição crítica recente (redução para voz e piano), Robert Didion, ed. (Mainz: Schott. 2000)

<sup>75</sup> Lesley A. Wright, “Profiles in Courage: Two French Opera Heroines”, *Fu Jen Studies: Literature and Linguistics* 30 (1997), 66.

<sup>76</sup> Semelhante ritmo invariável marca a linha vocal de outro visionário quase catatônico no repertório musical: a persona de “Der Leiermann” (a última canção de *Winterreise*, 1827), de Schubert. Porém não está ali associado a qualquer exotismo, embora talvez a melodia do homem do realejo tocada no piano seja marcada pelo estilo cigano húngaro, como propõe Jonathan Bellman em *The style hongrois in the Music of Western European Music* (Boston: Northeastern Univ. Press, 1993), 154-58.



restrição quase total às colcheias em pares, 2) uma incongruência marcante entre as linhas poéticas de extensão desigual e o ritmo regular em quatro compassos da música;<sup>77</sup> e 3) a expansão da *talea* para além do tempo metricamente forte.<sup>78</sup>

Bizet indica que a ária deve ser realizada *simplement et très-également* (simples e muito igual).<sup>79</sup> E, exceto ao se aproximar do fim, ele solicita que se proceda num passo mais ou menos inexorável, sem aplicação muito pessoal ou espontânea do rubato. Bizet marca muitas mudanças importantes na dinâmica, de toda a gama desde pianíssimo até o fortíssimo, mas presume-se que estes ocorram em tensão com o ritmo inflexível. Carmen, concluo a partir deste, é capturada pelo pulsar implacável em seu cérebro – por sua crença de que ela está condenada – e luta contra ele, incapaz de romper com o fatalismo confinante de sua (em última análise, não europeia, “primitiva”) cultura.<sup>80</sup>

Por volta do último minuto de sua ária, Carmen rompe brevemente com os limites de sua *talea*. Ela sobe até uma nota aguda fá em *fortissimo* (quero dizer, fá agudo para uma mezzo-soprano). Bizet ainda permite a ela um compasso de liberdade rítmica (com indicação *colla voce* para a orquestra).<sup>81</sup> Durante esta passagem de clímax e relaxamento, Carmen fica sem novo texto para cantar, porque o libretistas ofereceram a Bizet apenas seis coplas poéticas, e não oito.<sup>82</sup> Enquanto a regra geral para árias de ópera, desde o início até meados do século XIX, era de que o personagem reiteraria linhas e frases anteriores apenas na coda, resulta

<sup>77</sup> As linhas que se alternam entre 13 sílabas – se for contada cada final “muda” e – e 6 sílabas, ou, conforme a terminologia francesa, entre um alexandrino feminino e um hemistíquio. Ocorre declamação em colcheias constantes, mas apenas por quatro ou oito compassos (e em compasso 2/4, não 3/4), em duas situações, em Verdi, em que uma personagem feminina está sendo decidida (Gulnara, em *Il corsaro*, dueto do ato 3) ou indicando calma recém-descoberta (Leonora em *La forza del destino*, dueto do ato 2 com o *padre guardiano*). Ver David Rosen, “Meter and Testosterone: Preliminary Observations about Meter and Gender in Verdi’s Operas”, in *Una piacente estate di San Martino: studi e ricerche per Marcello Conati*, ed. Marco Capra (Lucca: Libreria musicale italiana, 2000), 184-85, 202-3. Para outras instâncias de melodias modeladas com notas de igual duração no decorrer de uma ou duas linhas seguidas (não 14!), ver Friedrich Lippmann, *Verfälschung italienischer und rhythmischer Verhältnisse: Verhältnisse zwischen Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts* (Nápoles: Liguori, 1986), 184. A versificação cuja métrica alterna entre uma linha longa e outra curta foi típica de muitos poemas do século XIX inspirados no *ghazal* “orientalista”, como os de Goethe musicados por Schubert e Wolf e aqueles de Théophile Gautier musicados por Félicien David (por exemplo, o *Sultan Mahmoud*, 1845, de David, que alterna sete e quatro sílabas).

<sup>78</sup> Um aspecto distinto de caracterização: Bizet aproveita a oportunidade para adicionar uma apojatura triste a várias das cadências completas e meias cadências, notadamente sobre as palavras “et ne mentiront pas”.

<sup>80</sup> Efetivamente, ela está cantando sua própria marcha fúnebre, mas em compasso 3/4. O compasso ternário é mais frequentemente utilizado para valsas e outras danças (como a *chanson* cigana de Carmen no início do ato 2 e, implicitamente, à maneira de dança, a canção “tra-la-la” no ato 1), para as manifestações de desejo romântico ou, como David Rosen observou, para coros de damas brandamente consoladores (“Meter and Testosterone”, 194-200, 208-9). Entretanto, outras marchas fúnebres em compasso ternário são encontradas no repertório, incluindo uma para coro e orquestra de Brahms (“Denn alles Fleisch es ist wie Gras”, from *Ein deutsches Requiem*, 1866-68) e uma para piano de Shostakovich (Prelúdio em Mi bemol menor, op. 34, nº 14, 1932-1933). Aqueles que ainda hesitam em pensar em marchas fúnebres em compasso ternário podem preferir chamar essas peças de “lamentos”.

<sup>81</sup> Padronizado como *poco rit.* em algumas partituras.

<sup>82</sup> Mais precisamente, os libretistas proveram um sétimo dístico que Bizet se recusou a musicar, apesar desse dístico continuar a aparecer em alguns libretos publicados até o final do século XX. Ver Wright, “Profiles in Courage”, 66-67; e *Carmen: Georges Bizet*, English National Opera Guide série 13, ed. Nicholas John (New York: Riverrun, 1982), 107. O dístico (que, de qualquer modo, não coincide totalmente com a metrificação dos seis anteriores) tem Carmen minimizando tudo o que tinha acabado de dizer (“Qu’importe!”) e conduz para que ela se junte a Frasquita e Mercédès no alegre refrão. Em vez disso, Bizet, é claro, decidiu manter Carmen separada, murmurando “La mort, toujours la mort!” e, até mesmo, “Désespoir!”



que Carmen repete livremente palavras recém-enunciadas, durante os compassos culminantes da ária propriamente dita. Ao repetir palavras, com música cada vez mais intensa, palavras essas que envolvem a repetição do verbo “repetir” – “la carte impitoyable répétera la mort” – Carmen parece estar sob o encantamento hipnótico daquela carta impiedosa que anuncia o castigo.

A Ária das Cartas transmite, assim, caracterização étnica ou exótica sem estilo étnico ou exótico, de modo que o Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” nos permita compreender e explorar. Eu iria mais longe a ponto de sugerir que, por mais paradoxal que possa parecer, Carmen é construída nesta ária de modo mais profundamente “cigano” do que em peças anteriores patentemente ciganas da ópera.

No entanto, o Paradigma Contexto Pleno não insiste em que Carmen seja apenas uma cigana, mais do que qualquer Paradigma Estilo Exótico o faria. Cenas musicodramáticas, como os críticos de ópera têm reconhecido por muito tempo, podem operar em diversos níveis simultaneamente, permitindo que “ambas” as leituras sejam feitas, sem incorrer em leituras mutuamente excludentes. A Carmen cigana que olha estarecida as cartas do castigo pode constituir simultaneamente um *locus* de identificação empática por “nós”, os não ciganos e os não espanhóis. Hervé Lacombe, uma das maiores autoridades em Bizet, designou recentemente o efeito dessa ária como “catártico”, por analogia à tragédia antiga. “Quando atinge esse ponto de experiência trágica, a performance [...], por um instante, coloca o espectador diante e, em seguida, libera-o da angústia da morte”.<sup>83</sup> Mesmo Susan McClary, que sublinha a tensão do núcleo dos valores supostamente “civilizados” e “ciganos” em outros trechos dessa obra, conclui que Carmen, ao não fazer nessa ária qualquer uso de “seu discurso caracteristicamente cigano”, mostra possuir uma “subjetividade universal” e ser “apenas igual a todas as outras pessoas”.<sup>84</sup>

É claro, Carmen, sobretudo nesta ária como noutras, é apresentada como não sendo “apenas igual a todas as outras pessoas”. Suspeito que muitos de nós na plateia, encontramos-nos em condições de empatia imediata com esse retrato seco de uma pessoa em face de sua própria sentença de morte, precisamente porque sabemos que a cantora lá no palco é (dentro do contexto dado pelo enredo e figurino) uma “das ciganas”, criaturas supersticiosas que reagem passivamente ao Destino (ao contrário de nós, seres supostamente mais racionais). Podemos, portanto, nos permitir reconhecer as profundas verdades humanas nas canções de Carmen, em vez de resistir a elas como faríamos se ela se parecesse e se comportasse um pouco mais como nós (segundo a imagem que temos de nós mesmos). E tudo isso

<sup>83</sup> Lacombe, *Georges Bizet*, 711.

<sup>84</sup> McClary, *Georges Bizet: Carmen*, 101.



é conseguido, precisamente, porque se evita o uso de “ciganismos” ou “hispanicismos” musicais – embora isso fosse bastante difícil de explicar segundo o Paradigma Estilo Exótico.

### ANTI-IMPERIALISMO EM MADAMA BUTTERFLY?

Império – um fator já bastante significativo na época de Rameau e Handel – tornou-se, no século XIX e início do século XX, uma das forças mais poderosas, para o bem e o mal, na história mundial. A Grã-Bretanha, a França e a Rússia expandiram o seu domínio territorial, assim como os conquistadores pequenos como a Bélgica (no Congo), a Itália (com um empreendimento fracassado na Etiópia em 1896) e, cada vez mais, os Estados Unidos.

A questão do império pode nos remeter a um caso quase definitivo de obra exótica, discutida brevemente na primeira parte deste artigo, *Madama Butterfly*. Poderia a fragilidade de Cio-Cio-San transformá-la em uma vítima exótica e, mais especificamente, uma vítima do imperialismo e, assim, transformar todas as mulheres asiáticas em vítimas? Susan McClary, francamente incomodada por essa possibilidade, postulou uma leitura que pode mostrar como essa ópera, apesar das evidências em contrário, “confere poder às mulheres e condena o imperialismo”. Porém, acrescenta, “é difícil imaginar que Puccini, em 1904, tivesse em mente esse tipo de crítica cultural ao escrever a sua partitura”.<sup>85</sup> McClary chega quase a descartar a sua própria proposta de leitura “politicamente correta” – e sobretudo conveniente para promover a carreira de uma acadêmica em franca ascensão.<sup>86</sup>

O primeiro instinto de McClary é mais consistente do que ela suspeita. “Ataques devastadores contra o patriarcado e o imperialismo” são palavras dela e são também, claramente, o que Puccini e seus libretistas tinham em mente, pelo menos em parte.<sup>87</sup> Alguns trechos de *Madama Butterfly* dramatizam efetivamente o princípio de respeitar o valor e o potencial de uma pessoa cuja situação cultural é muito diferente da nossa.<sup>88</sup>

<sup>85</sup> Susan McClary, “Mounting Butterflies,” 21-35 (26).

<sup>86</sup> McClary, “Mounting Butterflies”, 27, 26 (“aumenta o capital disciplinar de cada um”).

<sup>87</sup> Ibid., 27 (Evidente erro tipográfico “ataques de” corrigido para “ataques a”).

<sup>88</sup> Multiculturalismo (como programa e filosofia política) tem sido definido recentemente como “a ideia radical de que as pessoas de outras culturas, estrangeiras e nacionais, também são seres humanos – iguais do ponto de vista moral, com direitos iguais, que não devem ser negligenciados ou tratados como casta subordinada”. Joshua Cohen, Mitchell Howard e Martha Nussbaum, “Introduction: Feminism, Multiculturalism, and Human Equality”, in Susan Moller Okin, et al., *Is Multiculturalism Bad for Women?*, ed. Joshua Cohen, Mitchell Howard e Martha Nussbaum (Princeton: Princeton Univ. Press, 1999), 4. Peter Berkowitz menospreza a versão de multiculturalismo apresentada por esse livro como mera reafirmação “grandiosa” do liberalismo clássico; ver resenha em *The Weekly Standard*, 1º de novembro de 1999, disponível em <http://www.peterberkowitz.com/feminismvsmulticulturalism.htm>, acessado em 30 de janeiro de 2007.



Ainda assim, *Madama Butterfly* é complexa e contraditória. A dúvida que perseguiu McClary é plenamente justificada pelas facetas de uma obra que há muito merecia mais atenção. Três conjuntos mostram o quão diversa e incoerentemente Puccini e seus libretistas retratavam o Japão, seu povo e costumes então desconhecidos e sua nova e, muitas vezes, saturada relação com o Ocidente imperial. (Quase 50 anos antes, em 1853, o Comodoro Perry e suas quatro canhoneiras “abriram” o Japão para o Ocidente). Todos os três conjuntos oferecem retratos vívidos com pouco ou nenhum uso das copiosas marcas musicais do Japão encontradas em outros trechos da partitura e, por isso, têm sido ignorados ou considerados enigmáticos sob a ótica do Paradigma Estilo Exótico.

A aparição inicial de Butterfly e seus amigos no Ato 1 é espetacular.<sup>89</sup> Dezenas de quimonos e “sombrihas coloridas” se movem graciosamente para o alto da colina para assistir à cerimônia de casamento no jardim de Butterfly.<sup>90</sup> A música é harmonicamente rica (incluindo tríades aumentadas) habilmente orquestrada, mas não soa toda “asiática”. Isso levou o acadêmico e maestro Julian Smith a comentar que “o exotismo é [subitamente] descartado”. O que, em teoria, poderia criar a expectativa de constituir a oportunidade exótica por excelência [...] [no entanto,] o Japão é esquecido por um momento”.<sup>91</sup> Do meu ponto de vista, muito ao contrário, “a oportunidade exótica por excelência” é plenamente explorada neste momento mágico. O Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” torna claro que o exotismo, ou seja, que a representação de um país exótico e do seu povo, não exige a presença de estilo musical que soe exótico. O libretistas e Puccini produzem aqui, mesmo sem motivos musicais japoneses, um efeito sem precedentes, em escopo e aura, quanto à ênfase na beleza e na graça femininas orientais (do leste asiático). Isso ocorre tanto ao nível do grupo quanto do indivíduo – na medida em que a voz da “menina mais feliz do Japão” se eleva sobre as demais (Exemplo 6). Pode-se considerar este o momento mais forte na obra, a “quinta essência” orientalista, no sentido depreciativo; toda feminilidade asiática é aqui reduzida praticamente a uma visão de amabilidade como que congelada no tempo, para o deleite do olhar ocidental.

<sup>89</sup> A cena é, talvez, baseada em uma ou mais xilogravuras japonesas, algumas dos anos 1830, mostrando a procissão de uma gueixa e suas assistentes do sexo feminino pelo distrito Yoshiwara. Essas procissões cuidadosamente coreografadas ajudavam a expor uma gueixa para o olhar de clientes potenciais (que, antes da década de 1850, teriam sido totalmente asiáticos). Ver Greenwald, “Picturing Cio-Cio-San”, 251-53.

<sup>90</sup> Já em 1906, em Paris, produções de ópera de Puccini começaram a acrescentar para realçar a cor local uma pequena ponte e às vezes também um portal de padeira côncava tipicamente japonês.

<sup>91</sup> Julian Smith, “Musical Exoticism in ‘Madama Butterfly’”, in *Esotismo e colore locale nell’opera di Puccini: Atti del I Convegno internazionale sull’opera di Giacomo Puccini, Torre del Lago, Festival pucciniano 1983*, ed. Jürgen Maehder (Pisa: Giardini, 1985), 113.



**Largo.** ♩ = 60  
**BUTTERFLY**  
*Sostenendo*

Io so - no la fan - ciul - la più lie - ta del Giap - po - ne, an - si del

Quan - ti fior! quan - to mar!

Quan - ti fior! quan - to mar!

*Sostenendo*

*pp*

mon - do. A - mi - che, io son ve -

*poco cresc.*

Exemplo 6. Puccini, *Madama Butterfly* (1904–6), Ato 1: a venturosa chegada de “garota mais feliz do Japão” e suas amigas.



nu - ta al ri - chia - mo d'a -  
 Quan - to cie - lo! quan - ti fior!  
 Quan - to cie - lo! quan - ti fior!

*pp*

Exemplo 6. Puccini, *Madama Butterfly* (1904–6), Ato 1: a venturosa chegada de “garota mais feliz do Japão” e suas amigas (cont.).

Visto de outra forma, porém, a cena idílica das jovens mulheres japonesas se perturba com o que William Ashbrook chamou de “ironia amarga”. A cena começa imediatamente após as palavras (e música) triunfantes de Pinkerton que anunciam a Sharpless o plano de se casar um dia com “uma verdadeira esposa americana”.<sup>92</sup> A sequência de eventos musicalizados – a promessa cruel de Pinkerton, a entrada enlevada e a chegada graciosa de Butterfly – castiga o egoísmo e a hipocrisia de Pinkerton. Por extensão, castiga também o sistema imperial que levou Pinkerton a essa terra distante, carregando dólares no bolso o bastante para tornar as coisas em benefício próprio.

<sup>92</sup> William Ashbrook, *The Operas of Puccini*, ed. corrigida, com prefácio de Roger Parker (Oxford: Oxford Univ. Press, 1985), 117.



Em contrapartida, o conjunto que se segue não pode ser lido, sequer remotamente, como uma crítica ao imperialismo. Os convidados para o casamento de Butterfly olham com ar de superioridade para Pinkerton e fazem vários comentários cínicos ou admirados uns com os outros, enunciados simultaneamente ou em cânone. A tagarelice resultante faz a plateia se sentir na mesma posição que Pinkerton, que já havia debochado várias vezes dos incompreensíveis costumes locais.<sup>93</sup> A avalanche de opiniões instantâneas dessa diversificada multidão japonesa repercute na linguagem harmônica, que envolve várias vezes níveis incomuns de dissonância. Por exemplo, os três compassos construídos sobre um acorde de décima primeira (Exemplo 7).

Pode parecer estranho Puccini ter usado a técnica harmônica mais avançada (ou seja, “debussiniana”) para descrever uma sociedade supostamente atrasada do Leste. Mas o acorde de décima primeira, nesse contexto particular, resulta de um procedimento bastante mecânico que leva gradativamente à sobreposição das terças. (A melodia de “procissão” é enunciada várias vezes em notas cada vez mais agudas sobre um estático intervalo de quinta tocado pelos instrumentos graves.) Assim o procedimento tem efeito soberbo, sugerindo uma raça de autómatos incapazes de reagir a um recém-chegado de qualquer outro modo que não seja com ciúmes, mentiras ou convenções e superficialidade. (O primeiro e o segundo sopranos: “[Goro] também o ofereceu a mim, mas eu respondi ‘Eu não o quero!’”) Esta cena também estabelece as bases para um conjunto ainda mais negativamente inclinado, minutos depois. O Bonzo (sacerdote budista) rigidamente tradicional entra e amaldiçoa Cio-Cio-San por ter abandonado a religião do seu povo. Nós, que somos bem preparados, aceitamos naturalmente o unânime alinhamento dos convidados com o Bonzo intolerante. Eles se movem para a posição do sacerdote no palco e, seguindo seu exemplo, “esticam os seus braços” e amaldiçoam a jovem de quinze anos com a música, cujo uso do trítone é duramente dissonante e, portanto, ameaçador, embora não seja em estilo japonês.<sup>94</sup>

O último conjunto da obra é tão empático com Cio-Cio-San e seu povo quanto condescendente foi o conjunto dos “convidados de casamento”. Também eleva a um comentário tristemente realista sobre a atitude imperial de muitos soldados

<sup>93</sup> Pinkerton fez ainda mais piadas desse tipo – insultando a comida, fazendo blague sobre a prática da arqueria – na versão apresentada na noite de abertura (La Scala). O encarte do CD para a gravação realizada por Charles Rosekrans (Vox 4 7525, em quatro CDs programáveis) apresenta todas as versões do libreto convenientemente dispostas em colunas paralelas. A documentação completa da gênese da obra está disponível em *Madama Butterfly: Fonti e documenti della genesi*, Arthur Groos, ed., com Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling (Lucca: Centro Studi Giacomo Puccini, 2005).

<sup>94</sup> A associação da dissonância e outros dispositivos modernistas (incluindo trítomos e fragmentos de tons inteiros) com a tradição japonesa opressora, encontrada na referida ópera, é brevemente sugerida por, entre outros, Carner, *Giacomo Puccini*, 2ª ed., 386-88, 397.



norte-americanos, empresários e diplomatas para com os povos exóticos – como evidente e frequentemente os viam –, cujos territórios eles iam invadindo e com propósitos diversos tentaram explorar.<sup>95</sup>

Nesse trio notável, o cônsul americano Sharpless implora a Suzuki, ama de Cio-Cio-San, que a convença a ceder seu filho aos “cuidados maternos” de Kate, a esposa do americano Pinkerton, a fim de “garantir o futuro da criança”. Enquanto isso, Pinkerton vagueia em torno da pequena casa, pensando alto sobre o que reencontra depois de uma ausência de três anos: as flores, o quarto, uma estátua de Buda, uma fotografia de si mesmo.<sup>96</sup> As palavras das três personagens, conforme se lê no libreto, sugerem uma discussão entre o barítono e a mezzo, com Pinkerton resmungando apartes e (como indicam as direções de palco) “cada vez mais agitado”. Suzuki expressa duas vezes seu horror a Sharpless: “E você quer que eu pergunte a uma mãe...” (Ela não consegue pronunciar as últimas e óbvias palavras).

A música oferece um cenário muito diferente, refletindo (embora sem identificação com) as relações de poder do imperialismo. Ao longo dos trinta lentos compassos (*largo*) do trio, a orquestra toca uma melodia que surge do silêncio e vai se desfraldando.<sup>97</sup> Sharpless e Pinkerton se alternam na duplicação da melodia da orquestra. Começando *pianissimo* e *dolce*, conduzem gradualmente para um clímax em que o tenor sustenta um si agudo durante quatro tempos. O barítono finalmente se junta ao tenor no seu igualmente intenso fá agudo. Não é Pinkerton, mas Suzuki que, no decorrer do trio, é reduzido a um resmungar. Suas palavras em protesto, musicadas mormente como interjeições em estilo recitativo, parecem estar num ineficaz embate com a sólida parede sonora constituída pela outra voz masculina em legato (Exemplo 8).

O trecho inteiro é sustentado por uma linha de baixo caminhante que muitas vezes é duplicada por Sharpless enquanto Pinkerton (como na maior parte do Exemplo 8) carrega a melodia principal. Na verdade, Pinkerton e Sharpless poderiam facilmente executar suas partes (sem Suzuki) como um dueto satisfatório.

<sup>95</sup> Ver Narrelle Morris, “Innocence to Deviance: The Fetishisation of Japanese Women in Western Fiction, 1890s-1990s”, *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context* 7 (2002), disponível em <http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue7/morris.html>, acessado em 6 de maio de 2007. Sobre a representação do Japão na música popular americana, ver W. Anthony Sheppard, *Extreme Exoticism: Japan in the American Musical Imagination* (no prelo). O livro de Sheppard irá incorporar materiais de duas de suas apresentações em conferências: “Strains of Japonisme in Tin Pan Alley, 1900-1930” (Congresso da Society for American Music, 2000) e “Pinkerton’s Lament” (Congresso da American Musicological Society, 2003). Michaela Niccolai aborda algumas canções populares (da Itália e dos Estados Unidos, c. 1916-1948) sobre mulheres japonesas abandonadas por homens ocidentais, em ““Oh fior di thé, t’amo credi a me!”: Aspetti della ricezione del mito-Butterfly nella canzone e nell’operetta fino agli anni Trenta”, in *Madama Butterfly: l’orientalismo di fine secolo, l’approccio pucciniano, la recezione*, ed. Arthur Groos, et al. (Florence: Olschki, and Lucca: Centro Studi Giacomo Puccini, 2008).

<sup>96</sup> Aqui e em sua ária posterior (“Addio, fiorito asil”), Pinkerton parece estar encenando apenas um lado de um dueto de despedida, como se Rodolfo no final do segundo ato de *La Bohème* cantasse o dueto de despedida sem Mimì.

<sup>97</sup> Esta melodia foi ouvida pela primeira vez quando os dois homens chegaram a casa.



Moderato ♩ = 112  
*mf*

Ec-co, per - chè pre - scel - ta\_\_ fu, vuol far\_\_ con\_\_ te la\_\_ so - prap - più.  
La sua bel - tà

Ec-co, per - chè pre - scel - ta\_\_ fu, vuol far\_\_ con\_\_ te la\_\_ so - prap - più.  
La sua bel - tà

*pp spigliato cresc.*

Exemplo 7. Puccini, *Madama Butterfly*, Ato 1: procissão dos convidados do casamento, com efeito harmônico acumulativo que resulta em três compassos sobre um acorde de sétima.

Suzuki produz o efeito de tentar obter a sua atenção, enquanto os homens, com foco em seus respectivos sentimentos intensos, cantam e se vão.<sup>98</sup> As palavras de Sharpless são, em seus próprios olhos, razoáveis, um pouco como aqueles de outra figura de autoridade, *père* Germont em *La Traviata* de Verdi. Mas eles também são – como Germont – cruéis, pois eles não levam em consideração os sentimentos de Cio-Cio-San, nem antecipam que desistir de seu filho vai levá-la ao suicídio. O comportamento de Pinkerton parece igualmente cruel. Ele está aqui se refugiando egoisticamente em sua dor, assim como ele tem agido em toda a ópera. Poder-se-á imaginar que os dois homens pensam que os valores culturais ocidentais são su-

<sup>98</sup> Uma discussão rara de Suzuki para, infelizmente, no início do ato 2: Melinda Boyd, “‘Re-Orienting’ the Vision: Ethnicity and Authenticity from Suzuki to Comrade Chin”, in Wisenthal, et al., *Vision of the Orient*, 59-71.



periores aos dos japoneses. Pinkerton, afinal, havia ridicularizado o Bonzo no Ato 1. Aqui eles mostram ser tão surdos à súplica de uma mulher japonesa – tão insensíveis – como foi o Bonzo naquela outra ocasião.

Depois de termos experimentado a performance desse trio, talvez não achemos tão implausível a especulação de McClary de que *Madama Butterfly* se engaja em uma crítica ao imperialismo e à [suposta] superioridade cultural ocidental. Certamente, poucos ouvintes endossariam a queixa de Mosco Carner de que “este trio representa uma concessão por parte do dramaturgo para os músicos [isto é, o compositor e seus cantores], pois a situação dramática dificilmente o justificaria”.<sup>99</sup> A direção de palco, no final desse trio é eloquente: Suzuki, ainda resistindo à instrução de Sharpless de ir ao jardim para falar com Kate Pinkerton, precisa ser “impulsionada” (*spinta*) por ele. A falta de poder historicamente determinada dos não ocidentais, o Outro exótico, é vividamente realizada nesse trio – sem quaisquer sons exóticos – e na incitação peremptória de Sharpless, que o termina.

Os vários retratos dramático-musicais aqui analisados, encontrados na obra de Rameau, Handel, Bizet e Puccini, são bastante diferentes daqueles que os mesmos compositores tenderam a criar para personagens europeus. Particularmente numerosas obras de Handel encarnam a dicotomia ocidental e não ocidental, contrastando um decadente monarca, um líder militar do Oriente Médio ou da Índia com outro norteado por princípios e associado com a Grécia e a Roma antigas ou com a tradição judaico-cristã. Exemplos típicos, vale a pena explorar em detalhe, incluem o par contrastante Argante e Godefroy de Bouillon – a mulher ranzinza que persegue o rei muçulmano contra o honrado cavaleiro das Cruzadas, em *Rinaldo* (1711); Poro, rei da Índia, movido pelo ciúme amoroso, contra o mais auto-controlado Alexandre, o Grande, em *Poro, re dell’Indie* (1731); e nosso amigo embriagado Belshazzar contra outra figura emblemática do Ocidente, Ciro da Pérsia

<sup>99</sup> Carner, *Puccini*, 397. Carner ainda faz objeção à ideia de que o si bemol agudo em *fortissimo* cantado por Pinkerton teria acordado Butterfly; Carner parece ter esquecido, permita-me uma piada condescendente, que momentos de monólogo interno na ópera são frequentemente cantados em voz alta, e compreendidos pelos ouvintes como inaudíveis para os demais personagens nas mediações. Puccini e os libretistas teriam partido dessa convenção no ato 1: a longa confissão de amor de Butterfly (“*leri son salita*”) é cantada como um estendido aparte alheio a Pinkerton, mas suas notas finais são em *forte* e ela, em seguida, “para, como se tivesse medo de ter sido ouvida por seus parentes”.

<sup>100</sup> Sobre a caracterização em *Poro*, ver páginas reveladoras em Winton Dean, *Handel’s Operas, 1726-1741* (Woodbridge, UK: Boydell Press, 2006), 169-85. Dean volta ao usual Paradigma Estilo Exótico em sua uma frase sobre a possível ocorrência de exotismo na obra: “Quatro dos seis personagens são índios, mas não há nenhuma tentativa de cor local” (ibid., 184). “Cor local”, para Dean aqui, parece não incluir os traços afetivos extremos de Poro, tão brilhantemente realizados na música de Handel, nem a cena perto do final em que Cleofide, pensando que Poro estivesse morto, se prepara para comer *sati* [suttee], em uma pira de funeral. O libreto de Metastasio, originalmente intitulado *Alessandro nell’Indie*, baseou-se em um trecho maior da peça Racine, *Alexandre le Grand* (1665). E serviu como base para cerca de 65 óperas no decorrer do século XVIII, incluindo pelo menos cinco entre janeiro de 1730 e janeiro de 1731 (ibid., 172).



Largo  $\text{♩} = 54$   
SUZUKI

E vo - le - te ch'io chie-da ad u - na ma - dre ...

PINKERTON

*cresc.*

-ta - ta è la stan - za dei no - stri a-mor ...

SHARPLESS

-vrà. Suv - vi - a

*p cresc.*

Exemplo 8. Puccini, *Madama Butterfly*, Ato 2, cena 2 trio: Pinkerton e Sharpless ignoram os protestos preocupados de Suzuki.

– que, convenientemente e em desafio tanto à história quanto ao Antigo Testamento, aceita o Jeová como Senhor, ao final do oratório.<sup>100</sup>

Os retratos dramático-musicais aqui examinados deram-nos a oportunidade de expandir nosso ferramental para lidar com a representação do Outro exótico, permitindo-nos considerar toda a gama de estilos musicais e procedimentos, bem como características verbais e dramáticas, entre outras. O mesmo é certamente válido para milhares de obras exóticas: as de primeira classe e aquelas que são, por falta de melhor expressão, historicamente interessantes.

<sup>100</sup> Sobre a caracterização em *Poro*, ver páginas reveladoras em Winton Dean, *Handel's Operas, 1726-1741* (Woodbridge, UK: Boydell Press, 2006), 169-85. Dean volta ao usual Paradigma de Estilo Exótico em sua uma frase sobre a possível ocorrência de exotismo na obra: “Quatro dos seis personagens são índios, mas não há nenhuma tentativa de cor local” (ibid., 184). “Cor local”, para Dean aqui, parece não incluir os traços afetivos extremos de *Poro*, tão brilhantemente realizados na música de Handel, nem a cena perto do final em que Cleofide, pensando que *Poro* estivesse morto, se prepara para comer *sati* [suttee], em uma pira de funeral. O libreto de Metastasio, originalmente intitulado *Alessandro nell'Indie*, baseou-se em um trecho maior da peça Racine, *Alexandre le Grand* (1665). E serviu como base para cerca de 65 óperas no decorrer do século XVIII, incluindo pelo menos cinco entre janeiro de 1730 e janeiro de 1731 (ibid., 172).



Ao ampliar nossa abordagem podemos superar uma estreita, embora frequentemente produtiva, busca por significantes musicais necessários e suficientes, consubstanciados em alturas, ritmos e cores instrumentais, localizados na partitura. Em vez disso, nós reconhecemos como a música tem participado extensivamente, durante séculos, naquilo que os críticos literários e historiadores culturais chamam de “representação” do mundo não ocidental e de outros povos, considerados nos limites da consciência metropolitana. Participou ao envolver todas as ferramentas possíveis da música – como os dispositivos contemporâneos da linguagem harmônica e a manipulação imaginativa de estrutura de frase – e, simultaneamente, ao aliar-se com outras artes: palavras cantadas (ou títulos de movimentos em determinadas peças instrumentais), ação dramática e dança, assim por diante.

Numerosos especialistas e críticos ao escrever sobre óperas específicas – além das mencionadas aqui – têm antecipado alguns aspectos do Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto”. Mas nenhum deles, a meu conhecimento, declarou seus princípios de trabalho de maneira explícita, sistemática ou (em um certo sentido) teórica. Precisamos relacionar esses estudos de obras individuais entre si, considerar suas diversas implicações, levar adiante e em maior detalhe seus argumentos e testá-los, comparativamente, em outras instâncias de retrato exótico *per musica* cujas formas de representação ainda não foram examinadas.

RALPH P. LOCKE é professor de musicologia da Eastman School of Music, da Universidade de Rochester, NY, EUA. Doutor e mestre pela Universidade de Chicago; bacharel pela Universidade de Harvard. Autor dos livros *Music, Musicians, and the Saint-Simoniens* (University of Chicago Press, 1986), *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge University Press, 2009); coeditor de *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860* (University of California Press, 1997). Tem colaborado com as seguintes publicações: *Cambridge Opera Journal*; *Fontes artis musicae*; *Revue française de musicologie*; *19th-Century Music*; *Journal of the American Musicological Society*; *Opera Quarterly*; *MLA Notes*; *Pendragon Review*; *Journal of the American Liszt Society*; *Mendelssohn and Schumann Essays*; *Music in Paris in the 1830s*; *Music and Society: The Early Romantic Era*; *Les Saint-Simoniens et L'Orient*; *En travesti: Women, Gender Subversion, Opera*; *The Work of Opera*; *The Nineteenth-Century Symphony*; *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*; *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux*; *Liszt and His World*; *Musique, esthétique et société au xixe siècle*; *Händel's Opern: Das Handbuch*; *International Musicological Society (IMS) Conference Proceedings (1982, 1992, 1997)*; *New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *New Grove Dictionary of American Music*; *New Grove Dictionary of Opera*; *New Grove Dictionary of Women Composers*; *New Harvard Dictionary of Music*; *American National Biography*; *Encyclopedia of New England Culture*; *Dictionnaire Berlioz (Prix de l'Académie des Beaux-Arts)*; *Dictionnaire de la musique en France au xixe siècle (MLA Vincent H. Duckles Award)*; and *Encyclopaedia Britannica*. Recebeu diversos prêmios e bolsas, entre os quais Galler Prize (1980), MLA Prize (1981), ACLS Fellowship (1983), National Endowment for the Humanities Summer Stipend (1988), National Endowment for the Humanities Fellowship (2006-7), American Musicological Society e Society for American Music Society Publication Subventions (1986, 1997), Bridging Fellowship (1990), Music and Letters Award (2002), ASCAP-Deems Taylor Award (1992, 1996, 1999, 2003, 2007), H. Colin Slim Award (American Musicological Society, 2005), Ruth Solie Award (American Musicological Society, 2009).