



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**DO RIO DE JANEIRO AO PARÁ: PROJETOS DE BRASIL NOS LIBRETOS DAS
ÓPERAS *MOEMA E PARAGUASSÚ* (1852/1861) E *JARA* (1895)**

JEAN CARLOS RAMOS RIBEIRO

Foz do Iguaçu
2018



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

**DO RIO DE JANEIRO AO PARÁ: PROJETOS DE BRASIL NOS LIBRETOS DAS
ÓPERAS *MOEMA E PARAGUASSÚ* (1852/1861) E *JARA* (1895)**

JEAN CARLOS RAMOS RIBEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi

Foz do Iguaçu
2018

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

R484

Ribeiro, Jean Carlos Ramos.

Do Rio de Janeiro ao Pará: projetos de Brasil nos libretos das óperas Moema e Paraguassú (1852/1861) e Jara (1895) / Jean Carlos Ramos Ribeiro. - Foz do Iguaçu, 2018.

120 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu - PR, 2018.

Orientador: Andrea Ciacchi.

I. Literatura brasileira. 2. Óperas - libretos. 3. Literatura comparada. 4. Abreu, Francisco Bonifácio de. 5. Malcher, José Cândido da Gama. I. Ciacchi, Andrea. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 82.091(81)

JEAN CARLOS RAMOS RIBEIRO

**DO RIO DE JANEIRO AO PARÁ: PROJETOS DE BRASIL NOS LIBRETOS DAS
ÓPERAS *MOEMA E PARAGUASSÚ* (1852/1861) E *JARA* (1895)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi
UNILA

Prof. Dra. Regina Coeli Machado e Silva
UNILA

Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho

Foz do Iguaçu, 12 de Dezembro de 2018.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à Andrea Ciacchi, não só pela orientação neste trabalho, mas, sobretudo, pelo carinho e amizade.

Aos professores do curso, Antônio Guizzo, Miriam Ribeiro, Mariana Cortez e Fernando Mesquita, que com contribuições valiosas possibilitaram um alargamento das discussões acerca da literatura, teatro e produção artística brasileira.

Aos professores da banca de qualificação, Cristiane e Pedro, pelos apontamentos e orientações no auge do percurso de produção da dissertação.

Aos amigos da Banda Municipal Ivy, Rosana, Dayse, Cecília, Erick, Luciene e Aline, pela amizade do dia a dia. Vocês são pessoas especiais em minha vida.

Amanda e Gláucia, obrigado pelas conversas, risadas, pelos momentos tensos e por me aguentarem com minhas constantes reclamações.

Aos amigos da “labuta” diária: Gabriel, Fernando, Gaspar, Fábio e Davi, obrigado pelo convívio e por fazerem minha vida cada vez mais feliz.

Aos colegas de curso, Aquésia, Patrícia, Kayana e Rayana, pelas trocas constantes e pelo companheirismo no conturbado cotidiano foz-iguaçuense.

Ao historiador Renato Mainente por compartilhar o libreto de “Moema e Paraguassú”, e ao musicólogo Márcio Páscoa por enviar com muita boa vontade a coleção “Ópera na Amazônia”.

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a produção do trabalho.

Aos meus pais, Maria e Sebastião, eu agradeço do fundo do meu coração, pois sei que apesar dos “ralas” diários, o amor e a dedicação de ambos tornam meus dias mais fáceis.

Aos meus irmãos Murilo e Salmo, meu muito obrigado, vocês são maravilhosos.

Meus sinceros agradecimentos à Prefeitura Municipal de Uberlândia, pela licença remunerada concedida no primeiro ano do Mestrado.

Enfim, meu último agradecimento vai para o senhor dos caminhos, Esù, dínamo do universo, que sempre me brindou com possibilidades. “Oba mi Sangò”, agradeço por caminhar comigo e me ensinar diariamente sobre amor, respeito e empatia.

À Orisà Gbobo, Meus Respeitos!

Antigamente as óperas eram música, hoje são isso e muita coisa mais. Vê os Huguenotes, com a descarga de tiros no fim. Pois é a mesma coisa a nova composição de Wagner. Há tiros, batalhões, mulheres estripadas, crianças partidas ao meio, aldeias reduzidas a cinzas, mas é tudo ópera.

– Machado de Assis –

RESUMO

A presente dissertação aborda as representações de personagens e demais assuntos indígenas contidos nos libretos das óperas *Moema e Paraguassú* (1852/1861), de Francisco Bonifácio de Abreu, e *Jara* (1895), de José Cândido da Gama Malcher. Os dois autores brasileiros, imersos em espaços e temporalidades distintas – Rio de Janeiro (década de 1850) e Belém (década de 1890), respectivamente – lançaram em suas obras e, conseqüentemente, em suas personagens, projetos distintos de nação, que se complementam e se contrapõem em muitos aspectos. A primeira obra nasceu embasada no poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão, e foi construída conservando em sua estrutura elementos de “cor local”, que emergiram na cena social após a emancipação política do Brasil em 1822. As determinações do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e suas propostas de criação de uma “História Oficial” – através de “Mitos de fundação” – evidenciaram as bases de um “projeto nacionalista” em meados do séc. XIX, e atuaram como aporte para a produção do libreto de Bonifácio de Abreu. A segunda obra nasceu amparada nos escritos do viajante italiano Ermanno Stradelli; no entanto, apresenta construções narrativas alicerçadas nas reflexões de “cor local” tecidas por Machado de Assis em “Instinto de Nacionalidade” (1873). Nesse texto, o escritor fluminense fizera um balanço da literatura nacional produzida até a década de 1870, afirmando que o elemento indígena poderia permanecer nas produções posteriores, desde que elas também integrassem reflexões mais abrangentes sobre o tempo/espaço, conservando o apelo crítico como elemento chave. As duas narrativas em tela trazem indígenas como protagonistas, expondo olhares diversos acerca dos costumes nativos. Sendo assim, o objetivo central deste trabalho é colocar essas obras em confronto, com o intuito de refletir sobre as projeções futuras e o “lugar social” proposto pelos libretistas aos nativos na sociedade brasileira do oitocentos.

Palavras-chave: Indianismo. Libreto. Ópera. Imprensa. Letrados.

ABSTRACT

This dissertation deals with the representations of characters and other indigenous subjects contained in the librettos of the operas *Moema and Paraguassú* (1852/1861) by Francisco Bonifácio de Abreu and *Jara* (1895) by José Candido da Gama Malcher. The two Brazilian authors, immersed in different spaces and temporalities - Rio de Janeiro (1850s) and Belém (1890s), respectively - launched in their works, and consequently in their characters, different projects of nation, which complement each other and oppose in many aspects. The first work was based on the epic poem *Caramuru* by Santa Rita Durão, and was built preserving in its structure elements of "local color" that emerged on the social scene after the political emancipation of Brazil in 1822. The determinations of the Brazilian Historical and Geographical Institute and his proposals to create an "Official History" - through "Founding Myths" - laid the foundations of a "nationalist project" in the mid-nineteenth century and served as a contribution to the production of Bonifácio de Abreu's libretto. The second work was born supported in the writings of the Italian traveler Ermanno Stradelli, however, it presents narrative constructions based on the reflections of "local color" woven by Machado de Assis in "Instinto de Nacionalidade" (1873). In this text, the writer from Rio de Janeiro made an estimate of the national literature produced until the 1870s, stating that the indigenous element could remain in later productions, since they also included more comprehensive reflections on time/space, while retaining the critical appeal as an key element. The two narratives on display bring indigenous people as protagonists, exposing different views about native habits. Thus, the central objective of this work is to put these works in confrontation, with the intention of reflecting on the future projections and the "social place" proposed by the librettists to the natives in the Brazilian society of the nineteenth century.

Keywords: Indianism. Libretto. Opera. Press. Literates.

RESUMEN

Esta tesis trata sobre las representaciones de personajes y otros temas indígenas que hay en los libretos de las operas *Moema e Paraguassú* (1852/1861) de Francisco Bonifácio de Abreu y *Jara* (1895) de José Candido da Gama Malcher. Los dos autores brasileños, inmersos en espacios y temporalidades distintas – Rio de Janeiro (década de 1850) y Belém (década de 1890), respectivamente – pusieron en sus obras y consecuentemente en sus personajes, diferentes proyectos de nación que se complementan y se oponen en muchos aspectos. La primera obra fue basada en el poema épico *Caramuru* de Santa Rita Durão, y fue construida conservando en su estructura elementos de “color local” que emergían en la escena social después de la emancipación política de Brasil en 1822. Las determinaciones del Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro y sus propuestas de creación de una “Historia Oficial” – a través de “Mitos de fundación” – evidenciaron las bases de un “proyecto nacionalista” en mediados del siglo XIX, y actuaron como aporte para la producción del libreto de Bonifácio de Abreu. La segunda obra surgió amparada en los escritos del viajante italiano Ermanno Stradelli, entretanto, presenta construcciones narrativas ancladas en las reflexiones de “color local” tejidas por Machado de Assis en “Instinto de Nacionalidade” (1873). En ese texto, el escritor fluminense había hecho un balance de la literatura nacional producida hasta la década de 1870, afirmando que el elemento indígena podría permanecer en las producciones posteriores, desde que ellas también integrasen reflexiones más abarcadoras sobre el tiempo/espacio, conservando el apelo crítico como elemento clave. Las dos narrativas traen indígenas como protagonistas, exponiendo diversas miradas acerca de las costumbres nativas. Así, el objetivo central de este trabajo es poner en confronto esas obras, con la intención de reflexionar sobre las proyecciones futuras y el “lugar social” propuesto por los libretistas a los nativos en la sociedad brasileña de los ochocientos.

Palabras-chave: Indianismo. Libreto. Ópera. Prensa. Letrados.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BN	Biblioteca Nacional
HDB	Hemeroteca Digital Brasileira
CEDAPH	Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa Histórica da Universidade Paulista Júlio Mesquita Filho (UNESP-CAMPUS FRANCA)
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
TLF	Teatro Lyrico Fluminense
DMAS-BN	Divisão de Música e Arquivo Sonoro – Biblioteca Nacional
BAN-UFRJ	Biblioteca Alberto Nepomuceno – Universidade Federal do Rio de Janeiro

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1 – **Moema**, 1866. Vitor Meirelles Óleo sobre tela, 130x196.5x3cm.....64
- Imagem 2 – **Moema**, 1894-1895. Rodolpho Bernardelli. Bronze, 0,25x2,18x0,95cm.....64

SUMÁRIO

SINFONIA DE ABERTURA	12
1 ÓPERA E DISCURSOS SOBRE “NAÇÃO” NO SÉC. XIX	19
1.1 A CORTE DE DOM JOÃO VI: INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS NO RIO	20
1.2 OS CAMINHOS DA EMANCIPAÇÃO NO PÓS 1822.....	27
1.3 O IHGB: DISCURSOS SOBRE “NAÇÃO” E HISTÓRIA	32
1.4 OS INDÍGENAS NO MEIO LETRADO.....	35
2 DO RIO DE JANEIRO AO PARÁ	42
2.1 FRANCISCO BONIFÁCIO DE ABREU: UM MÉDICO NO MUNDO DAS LETRAS	42
2.2 "O CARAMURU PERANTE A HISTÓRIA": A ANÁLISE DE VARNHAGEN NA REVISTA DO IHGB (1848)	62
2.3 JOSÉ CÂNDIDO DA GAMA MALCHER: EMPRESÁRIO, COMPOSITOR E LIBRETISTA	66
2.4 EIARA, IARA, JARA: A NINFA DAS PESQUISAS DE ERMANNO STRADELLI.....	72
3 INDÍGENAS: DE COADJUVANTES A PROTAGONISTAS	78
3.1 “MOEMA E PARAGUASSÚ”: UMA RESSIGNIFICAÇÃO DE “CARAMURU”	78
3.2 “JARA”: VOZES INDÍGENAS NO TEATRO DA PAZ.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
BIBLIOGRAFIA E FONTES	109

1 SINFONIA DE ABERTURA

Os espetáculos operísticos do Romantismo conservam uma tradição que remonta aos anos da passagem do séc. XVI para o XVII – gênese do gênero na Itália –, que basicamente estabelecem a inserção no texto musical dessas grandes encenações, uma parte estritamente instrumental, intitulada Sinfonia, Abertura ou *Overture* – como aparece na música francesa de Jean Baptiste Lully. No entanto, a referência mais próxima que a tradição Romântica herdou vem do compositor alemão Carl Maria Von Weber – um dos pioneiros do gênero na Alemanha – que, ao conceber as Aberturas de suas óperas, trazia “temas” que seriam explanados ao longo das árias¹, duetos² e coros do espetáculo³ (GROUT; PALISCA, 1994). A “Sinfonia de Abertura” que estamos propondo neste trabalho visa apresentar ao leitor os temas abordados nas partes que virão ao longo de toda a extensão do texto, mas não só isso, objetiva, também, apresentar os caminhos trilhados pelo pesquisador enquanto aspirante a comparatista. Não poderiam faltar como “temas” as referências teóricas e metodológicas utilizadas no percurso. Um dos objetivos é deixar claro ao leitor que o exercício de pesquisa é extremamente rico e prazeroso, mas inevitavelmente complexo. Os demais objetivos poderão ser acompanhados ao longo dessa Sinfonia.

O séc. XIX foi um verdadeiro divisor de águas na construção do discurso histórico, político, artístico e literário no Brasil. Olhando para as reflexões intelectuais construídas por pesquisadores da história, literatura e música nas últimas décadas do séc. XX e início do XXI, é possível ter uma noção de quanto os últimos momentos do período colonial e as primeiras décadas do Império foram significativos para as projeções nacionalistas. A literatura, a ópera e as artes, ao longo do extenso recorte chamado de oitocentos, foram utilizadas pelos meios intelectuais como recursos para tecer reflexões sobre questões identitárias no Brasil. Personagens que carregavam o emblema de “nacionais” foram criados nessas produções, ainda na década de 1830, ano de fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – órgão responsável pela construção da tão aclamada “História Oficial”.

Em toda a extensão do séc. XIX, podemos levantar nomes de intelectuais envolvidos e engajados no exercício de construção do nacional através da ópera; no entanto, a impossibilidade de abarcar a criatividade e a “pena” de todos, fez com que

¹ Recorte da ópera executada a “solo” pelo personagem principal, secundário e, até mesmo, o antagonista.

² Trechos da ópera executados por dois personagens.

³ Partes importantes da ópera romântica italiana, executadas por um coral.

ocorresse uma complexa seleção. Para explicar como chegamos nos nomes e nas obras aqui estudadas, voltemos aos primórdios dessa proposta de estudo. A ideia de trabalhar com obras indianistas nasceu ainda no ano de 2015, quando eu estava cursando a Especialização em “História e Cultura Indígena”, oferecida pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Nos momentos finais da pós-graduação, apresentei um artigo que propunha refletir acerca dos projetos de nação contidos na ópera *Il Guarany* (1871), de Carlos Gomes. No séc. XIX, os discursos que abordavam o “índio” borbulhavam no mundo das letras, a minha indagação figurava em entender como os letrados projetaram ideias e mitos de fundação da nação utilizando a “imagem” desses sujeitos nativos. No entanto, percebi, no percurso da produção do artigo, que uma gama de libretos e óperas indianistas foram produzidas no séc. XIX, e que eu havia buscado justamente a mais expressiva em reconhecimento e prestígio – em virtude das experiências enquanto cantor no Coral da UFU. Minha ideia, a título de continuidade da pesquisa, converteu-se em comparar como foram pensados, em décadas diferentes do séc. XIX, os projetos de nação nas óperas, me fazendo recorrer ao libreto de *Moema e Paraguassú*, escrito em 1852 – obra de pouca expressão, produzida no Rio de Janeiro antes da publicação do romance *O Guarani*, de José de Alencar.

O projeto supracitado foi enviado à seleção do Mestrado em Literatura Comparada e a pesquisa continuou; no entanto, tendo em vista o máximo protagonismo da produção de *Il Guarany* e de Carlos Gomes, resolvemos dar visibilidade a outros autores e obras produzidas no Brasil, que estavam praticamente “esquecidas”. Descobrimos através de trabalhos de musicólogos e historiadores brasileiros, e pesquisas nos arquivos da HDB, DMAS-BN, BAN-UFRJ e CEDAPH, a existência dos libretos de *Lindoya*, de Ernesto Ferreira França, *Moema*, de Miguel Alves Vilela – produzidos na década de 1850 –, *Moema*, de Delgado de Carvalho e Assis Pacheco, *Jupira*, de Francisco Braga, e *Jara*, de José Cândido da Gama Malcher – escritos entre as décadas de 1890 e 1900 – dentre outras. Decidimos retirar Gomes e adicionar à análise a obra de Malcher, pois evocava outro tempo (1890) e espaço – Pará –, contrastando com a obra de Francisco Bonifácio de Abreu, previamente escolhida. Aos dois libretos de *Moema* e o da ópera *Jupira* não tivemos acesso, o que dificultou uma possível integração na presente pesquisa.

No presente trabalho, lançaremos um olhar acerca da produção de dois pensadores – Bonifácio de Abreu e Gama Malcher – que projetaram em seus libretos e, conseqüentemente, em suas personagens, projetos distintos de nação – que se complementam e se contrapõem em muitos aspectos. A grande questão é que os projetos

possuem características muito particulares, em virtude do espaço e tempo em que estão situados na história. Sendo assim, recorreremos ao exercício comparatista proposto por Machado e Pageaux (2001), de “relacionar” duas obras, dois espaços distintos e duas linhas de pensamento – no presente caso, acerca dos sujeitos “brasileiros” –, com o objetivo de entender como esses intelectuais construíram ideias de nação. Quais projeções tentaram instituir com suas criações? Tanto no âmbito da literatura quanto da história. Para isso, é necessário “conceber o fenômeno literário como um fenômeno de cultura, e nunca esquecer que um texto literário é uma forma especial de comunicação e, conseqüentemente, de simbolização do mundo”. Não só isso, é preciso entender que dentro do exercício de pesquisa, o “comparatista não se limita ao texto: as questões que aborda ultrapassam sempre o texto em si mesmo. Há sempre o texto e... outra coisa” (MACHADO e PAGEAUX, 2001, p.166). Por isso, busco o contato com uma multiplicidade de fontes, a fim de cruzar dados e refletir sobre os textos e contextos expostos. O intuito é entender o que esse emaranhado de recortes que envolvem a ópera indianista, e os criadores em seus respectivos momentos históricos, tem a nos oferecer.

Ainda hoje, ecoam nos jornais, revistas, almanaques e documentos diversos que estão alocados nos arquivos históricos – e guardam parte da produção impressa da época – diversas vozes de um período em que as discussões suscitadas em virtude da emancipação política estavam emergindo e ganhando novos olhares e interpretações por parte dos intelectuais, cujos discursos passaram a ser disseminados pela imprensa. Recorro a essa gama de fontes – disponíveis no sítio da HDB e CEDAPH – e, olhando para além do texto, busco reconstruir o percurso trilhado por Francisco Bonifácio de Abreu, no Rio de Janeiro, e José Cândido da Gama Malcher, em Belém. Sendo assim, é através dos “rastros” que esses autores deixaram, involuntariamente, para nós – os vivos do XXI – que podemos refletir sobre o período, suas trajetórias e produções. É importante frisar que, no presente trabalho, não objetivamos construir uma biografia comparada dos dois autores, estamos à procura de recursos para entender os “projetos de Brasil” desenvolvidos e lançados em suas respectivas obras.

Através das considerações da pesquisadora e comparatista Tânia Franco Carvalho (2006), optamos por dissolver a antiga concepção de interpretação de obras literárias, que se alicerça apenas no discurso de “influência”. Para além desse conceito, decidimos encarar o processo de apropriação de ideias contidas nas narrativas como recursos intertextuais, ou como a própria pesquisadora aponta: “intertextualidade”, muito caro nesses libretos produzidos no Brasil dos dois últimos quartéis do séc. XIX. Segundo a autora,

a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc) nunca é inocente. Nem a colagem, nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor (CARVALHAL, 2006, p. 53 - 54).

No desenvolvimento das narrativas abordadas neste trabalho, o exercício de apropriação é recorrente, não enxergamos referências unicamente das óperas italianas. Na primeira e na segunda obra, temos inúmeras incursões de ideias e modelos estéticos de obras já consideradas “nacionais” pela elite letrada. Então, torna-se justa a colocação de Carvalho, quando afirma que “a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo) o reinventa” (Ibidem, p.54). Ao levantar questões e estabelecer um “embate” entre as narrativas, devemos levar em consideração a seguinte questão: “Em que medida a obra de Bonifácio de Abreu e outras produções indianistas instigam Gama Malcher no exercício de composição de *Jara*?”. O interessante é entender, também, como ambos os autores se apropriam das referências literárias de seus respectivos cotidianos para conceber suas obras.

As investidas intelectuais iniciadas a partir de 1810 foram significativas para toda a produção artística das décadas subsequentes, nas quais inserimos a produção do primeiro libreto de ópera aqui estudado: *Moema e Paraguassú*, de Francisco Bonifácio de Abreu. Afinal, a circulação das produções operísticas italianas – Rossini, Donizetti, dentre outros – veio mais tarde ditar os caminhos que a cena letrada trilharia em direção à criação de uma produção que se queria “nacional”. Para o exercício comparativo, devemos levar em consideração as primeiras representações acerca da ideia de “cor local”, administradas por Ferdinand Denis e, posteriormente, revisitadas pelos pesquisadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, bem como o meio letrado de meados do oitocentos.

O segundo libreto de ópera abordado no presente trabalho: *Jara*, de José Cândido da Gama Malcher, escrito na década de 1890, nasceu seguindo novas discussões acerca do nacional. A promoção da ideia de “cor local”, revisitada por Machado de Assis, no texto “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade” em 1873, possibilitou que o elemento indígena ganhasse novas formas, modificando a concepção acerca do nacional e dos nativos nas narrativas operísticas ao longo da última década do séc. XIX, no Pará. O contexto político e social da década de estreia da ópera de Malcher é bastante distinto do contexto em que a obra de Abreu foi construída. O país, nos anos finais do séc. XIX, já estava imerso no regime republicano e contava com mecanismos distintos de incentivo e promoção das linguagens artísticas na cena musical do Norte, se comparado ao contexto da primeira obra.

Francisco Bonifácio de Abreu manteve uma intensa ponte marítima entre a capital carioca e a Bahia, e se tornou um médico reconhecido nesses dois espaços. Sob o incentivo do governo Imperial, estudou na Europa, foi catedrático em instituições do Império e produziu diminuta literatura. A múltipla formação desse ator histórico o coloca num lugar de prestígio no meio social brasileiro do período. Nos primeiros anos da década de 1870, recebe, em virtude dos serviços prestados ao Império – no desenrolar da Guerra do Paraguai (1864-1870) –, o título de “Barão da Villa da Barra”. Toda essa trajetória pode ser pensada através das páginas da imprensa corrente das décadas de 1840 a 1880, e por esse veículo podemos tentar entender como o autor chegou à temática e à posterior produção indianista do libreto e ópera *Moema e Paraguassú* (1852).

José Cândido da Gama Malcher esteve à frente da cena artística de Belém ao longo da década de 1880 e 1890, e foi um dos responsáveis por gerenciar as temporadas líricas do recém-inaugurado Teatro da Paz. Grande admirador de Antônio Carlos Gomes – na época, já reconhecido como o grande compositor brasileiro –, na década de 1880, Malcher se estabeleceu na Itália – após graduar-se em Engenharia nos Estados Unidos – para aprimorar os conhecimentos como compositor e libretista. Nesse período, acabou produzindo os dois grandes cartões de visita do norte do país no final do séc. XIX, as óperas *Bug Jargal* (1890) e *Jara* (1895). Após retornar a Belém, no início da década de 1890, “o compositor obteve por concurso a cadeira de música do Liceu Paraense”, tornando-se, mais tarde, docente no “Instituto Carlos Gomes, conservatório musical paraense de grande importância” (PÁSCOA, 2009a, p.92). Para repensar os passos do compositor, voltaremos o olhar para a imprensa corrente de Belém, vamos refletir sobre a sua inserção no cotidiano artístico da cidade, com o propósito de entender como o autor chegou até a figura mítica das águas doces – evocada nas tradições orais indígenas da Amazônia.

Como exercício científico interdisciplinar, estabelecendo diálogos entre literatura e história, pretendemos refletir sobre como essas obras se inserem nos contextos em que foram concebidas, e dialogam com as aspirações dos pensadores e letrados do período. Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira são referências importantes para esta pesquisa, pois sugerem em seus escritos a necessidade de “historicizar a obra literária”, sendo assim, afirmam que o pesquisador deve inserir essas produções no

movimento da sociedade, investigar as suas redes de interlocução social, destrinchar não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social (CHALHOUB e PEREIRA, 1998, pág. 7).

É visto que nos deparamos com um problema: temos duas realidades contrastantes que emergem no Brasil e nos levam dentro de cada período a interpretações distintas do mundo artístico do oitocentos. Por isso, estabelecemos como fio condutor dessa análise as personagens indígenas evocadas nas narrativas e, através disso, apresentaremos algumas reflexões acerca da caracterização que cada autor propôs. No libreto de Francisco Bonifácio de Abreu, temos as personagens Moema, Paraguassú, Taparica, Tabyra, Palmyra, dentre outras, que estão inseridas nessa pretensa narrativa que se quer “histórica”. Já na obra de José Cândido da Gama Malcher, aparecem as figuras de Jara, Begiuchira, Sachena e Ubira, que, lançadas à margem da realidade, fazem emergir características que colocam em destaque o imaginário e as crenças dos povos indígenas do norte do Brasil.

O primeiro capítulo da dissertação se trata de uma revisão bibliográfica. Como nosso objetivo é tecer reflexões sobre a construção identitária a partir de 1850, é necessário fazer uma releitura das primeiras décadas do séc. XIX, para destacar a importância da corte de Dom João VI para a difusão do gênero operístico no Brasil. Nesse capítulo, destacamos discussões acerca da emancipação política na década de 1820, e a criação do IHGB – inclusive suas propostas de uma “História Oficial” –, deixando em evidência os indígenas como a força motriz para a criação de discursos nacionalistas dentro do Romantismo literário – advindo das aspirações intelectuais europeias, ainda nas primeiras décadas do séc. XIX.

Ao longo do segundo capítulo, cruzaremos uma gama de fontes de época, selecionadas no percurso da pesquisa, com o intuito de contextualizar os dois momentos históricos que abarcam os compositores, Francisco Bonifácio de Abreu e José Cândido da Gama Malcher, e suas respectivas óperas, *Moema e Paraguassú* e *Jara*. O objetivo é entender o percurso trilhado pelos autores nos anos que circundam suas produções, a fim de perceber as conexões estabelecidas com o meio social e artístico que possibilitaram a criação das obras. Recorreremos a referências da imprensa, a historiografia recente, bem como os pressupostos teórico-metodológicos, que Carlo Ginzburg destaca em “O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício”. Para o autor, é necessário percorrer “os meandros dos textos, contra as intenções de quem os produziu”, com o intuito de “fazer emergir vozes incontroladas” (GINZBURG, 2007, pág. 11). Sendo assim, essa estratégia se torna importante para reconstruir, através das páginas da imprensa e de sua multiplicidade de textos, colunas, anúncios, homenagens, dentre outros “rastros”, a circularidade dos autores, bem como seus percursos enquanto pensadores sociais do período.

Antes de encerrarmos o trabalho com as considerações finais, faremos um exercício analítico no terceiro capítulo, abarcando pressupostos da Literatura Comparada, mergulhando no mundo das narrativas indianistas selecionadas, tendo em vista as perspectivas de cada autor/época. Abriremos discussões acerca da caracterização das personagens, bem como a condução e desenvolvimento das narrativas pelos autores, enfim, tentando colocar as obras em confronto, com a premissa de entender como a construção do libreto de *Moema e Paraguassú* nos possibilita o entendimento do libreto de *Jara*, e *vice-versa*. O objetivo é perceber como, no discurso e na caracterização das personagens, os autores conduzem um projeto de Brasil dentro das referidas décadas. Sem esquecer que as discussões que circundam essas produções estão intimamente ligadas às ideias e possibilidades de integração dos indígenas naquela sociedade (TREECE, 2008), procuramos também recursos de intertextualidade possíveis entre essas manifestações intelectuais, que versam sobre a questão da identidade nacional, com especial atenção à circulação das ideias de brasilidade, presentes nesses discursos literários.

É importante lembrar que, no percurso da pesquisa, destacamos e nos apropriamos dos libretos como produtos literários, constituindo, então, um gênero tal como o texto teatral. A grande diferença do libreto em relação ao espetáculo completo – ópera – se evidencia na inserção do poema musical, da interpretação cênica, dos adereços e cenário, com isso os espectadores percebem a complexidade desse gênero. A análise do espetáculo completo seria possível se estivéssemos em busca de reflexões que abarcam as construções poéticas que “alinham” texto musical com mecanismos de concepção cênica desses espetáculos, o que não é o caso. Estamos refletindo acerca das considerações dos literatos no desenvolvimento dos libretos.

Nesse momento, só nos resta encerrar essa Sinfonia de Abertura com a singela intenção de conquistar o leitor com o vasto elenco de personagens – sejam eles ficcionais ou reais – que os “labirintos” da história nos permitiram conhecer.

1 A ÓPERA BRASILEIRA E OS DISCURSOS SOBRE “NAÇÃO” NO SÉC. XIX

Embora, atualmente, discuta-se muito sobre a ópera brasileira no campo da historiografia, dos estudos literários e da musicologia, é necessário esclarecer o leitor sobre esse universo operístico brasileiro, construído pelo meio letrado no oitocentos.

A influência da corte Joanina foi determinante para a condução social, política e artística nas décadas que seguiram. Somados a esse grande movimento pós 1808, estão os anos 1820 e 1830, que efetivamente recepcionaram discursos emancipacionistas, fazendo do Brasil um lugar “independente” politicamente das investidas ibero-lusitanas. Tal feito se instituiu como força motriz para o desenvolvimento de um pensamento “nacional”, conduzindo a sociedade à emergência de discussões que caracterizariam os sujeitos viventes dos trópicos. Nesse ponto, abordar os temas e discussões levantadas por órgãos oficiais do período é essencial para a pesquisa, pois, através das propostas de instituições como o IHGB, podemos entender como literatos chegaram a construir uma idealização de sujeitos nacionais, dentro de narrativas que se queriam literárias, musicais e “históricas”.

Assim, alguns eixos que atuam como condutores deste capítulo, ajudando a fundamentar os capítulos subsequentes, são: a ópera italiana; emancipação política, discursos sobre “Nação” e busca pela definição do “ser brasileiro”; e, por último, o sujeito nativo, eleito pelos letrados como símbolo nacional – na presente discussão, representado no Indianismo Romântico. É na junção desses meios que nascem as primeiras tentativas de criação de uma ópera nacional após 1850, com a composição dos libretos de *Moema*, de Miguel Alves Vilela, *Moema e Paraguassú*, de Francisco Bonifácio de Abreu – objeto de estudo neste trabalho – e *Lindoya*, de Ernesto Vieira França. As respectivas obras foram referências para toda a produção desse gênero nas décadas subsequentes, até os últimos anos do séc. XIX, período em que está inserida a segunda obra estudada no presente trabalho: a ópera *Jara*, de José Cândido da Gama Malcher.

Seguimos pelos anos vindouros da corte nas emaranhadas ruas da cidade do Rio de Janeiro, palco de várias fases artísticas frutíferas, carregadas de brilhantismo e tensões sociais.

1.1 A CORTE DE DOM JOÃO VI: INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS NO RIO

Na manhã de 15 de maio de 1883, uma singela terça-feira daquela que seria a última década do Império do Brasil, Machado de Assis levava às leitoras do Jornal *A Estação* um conto intitulado “Cantiga de Esponsaes”⁴. Essa narrativa abordava a vida do Mestre Romão – reconhecido Regente de música sacra – que, nascido no Valongo⁵, participava desde o século anterior da vida musical carioca. O narrador descrevia com pesar as angústias que o músico sentia por não conseguir compor uma obra musical, apesar de seus louváveis atributos artísticos. Logo no início do conto, acontece a ambientação da narrativa: “Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquellas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical” (*A ESTAÇÃO*, 15 de maio de 1883, p. 97). Dispondo de apontamentos históricos, o autor motivava as leitoras a lançar um olhar no passado, e refletir acerca das práticas musicais nos anos em que a família Real se encontrava no Brasil, não só isso, possibilitava também uma reflexão acerca dos caminhos trilhados pelas artes ao longo do século, em especial a música e a ópera até a década de 1880.

Cinco anos antes da temporalidade disposta pelo autor no conto, chegava no porto do Rio de Janeiro a grande corte do então Príncipe Regente Dom João VI. Egressa dos territórios portugueses, a comitiva buscava em terras brasileiras o estabelecimento de um legado interrompido em virtude de disputas políticas na Península Ibérica. Tal acontecimento mudaria completamente a rotina dos cidadãos cariocas, levando-os a se adequarem às excessivas normativas da corte portuguesa. Além das mudanças arquitetônicas, sociais e políticas, esse contato propiciaria ao sujeito da “elite” fluminense uma relação direta com a cultura musical italiana, bastante difundida e consumida em Portugal⁶.

A prática musical portuguesa esteve desde os primeiros anos do séc. XVIII relacionada aos moldes italianos. Fato inconteste é a inserção do músico napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757) como mestre da Capela Real portuguesa, no final da década de 1710. As atividades desse reconhecido compositor foram importantes para a

⁴ Ao longo da dissertação, utilizamos inúmeras fontes e referências do séc. XIX, sendo assim, optamos por manter a grafia original, disposta nos periódicos de época.

⁵ Antigo bairro do Rio de Janeiro, na atualidade essa região compreende o bairro da Saúde.

⁶ É de suma importância alertar o leitor de que boa parte dos habitantes do Rio de Janeiro colonial era “constituída de negros escravos” (CARDOSO, 2008, p. 13). Muitos estavam imersos nesse cotidiano de efervescência cultural, e envolvidos direta ou indiretamente nessas práticas artísticas. Como lembra Kiefer (1976), ainda no setecentos, parte dos músicos que integravam orquestras e grupos de câmara no território fluminense eram mestiços e negros.

construção do gosto musical da corte. O músico possibilitou o estabelecimento de conexões culturais com a Itália, o que, conseqüentemente, colaborou para o aprimoramento da prática de música sacra, como também para o crescimento e difusão da ópera nesse cenário (PACHECO, 2007). Ao longo do séc. XVIII, enquanto músicos italianos migravam para Portugal, para agregar seus conhecimentos na condução das práticas musicais da capital, jovens compositores lusitanos mudavam para Nápoles, a fim de aprimorarem suas práticas e saberes com renomados mestres da música. Segundo Alberto Pacheco (2007), essas trocas culturais se fizeram constantes em toda a extensão do setecentos, o que possibilitou, dentro do meio musical lusitano, a inserção de cantores castrados, como intérpretes de música sacra e profana. Essas figuras do *bel canto* mais tarde fariam história em território brasileiro – após adentrarem os portos, integrando a comitiva Joanina – enchendo os teatros com suas extensas e virtuosísticas vozes.

Enquanto a metrópole lusitana estava vivendo os anos da música religiosa e teatral, o Rio de Janeiro ainda permanecia atrasado, mesmo após ser transformado em Capital do Brasil, no ano de 1763. A cidade “não apresentava higiene nem conforto; instituições de ensino mal existiam! Aliás, é sabido que a Metrópole não permitia que se criasse no Brasil uma vida cultural própria durante o período colonial” (KIEFER, 1976, p. 44). Sendo assim, podemos afirmar que o meio musical não tinha expressão – em vista das capitais europeias –, mas isso não significa que houvesse uma ausência de práticas de teatro musical. Afinal, temos referências nos testemunhos de viajantes da época a existência de um teatro intitulado de *Opera Velha*⁷, considerado o primeiro do Rio de Janeiro. André Cardoso lembra que a cidade, na segunda metade do séc. XVIII, “pôde contar com duas casas de ópera. Antes de 1760, também por iniciativa de Boaventura Dias Lopes⁸, um novo teatro foi inaugurado no Rio de Janeiro” (CARDOSO, 2008, p. 174). A nova casa de espetáculos, que recebeu o nome de *Ópera Nova*, passou quase quinze anos na gestão de vários administradores, até Manoel Luiz Ferreira assumir a direção, através de uma concessão de Luís Dias de Souza – irmão de Boaventura. “Sendo Manoel Luiz um homem de posses e administrador, o teatro funcionava com regularidade e possuía elenco próprio e uma orquestra” (Ibidem, p.174).

Como pontuam os pesquisadores acima citados, a rasa expressão teatral no séc. XVIII só era possível em virtude de financiadores desligados dos poderes da metrópole, a direção bem como a condução e fomento das encenações dramáticas

⁷ Um incêndio colocou fim às atividades do Teatro, em 1776, “enquanto era encenada *Os encantos de Medéia*, do compositor Antônio José da Silva” (CARDOSO, 2008, p. 173).

⁸ O padre era o então proprietário do *Ópera Velha*.

ficavam por conta de incentivo privado. Então, após a segunda metade do séc. XVIII, a capital e seus moradores carregavam a duras penas a tarefa de crescer culturalmente e aprimorar as atividades artísticas. Nesse período, emergem encenações de óperas italianas, com tentativas de “criação do teatro de ópera com textos em português” (KIEFER, 1976, p. 44), mas, segundo Kiefer, nada relacionado à criação de obras nacionais. André Cardoso, citando as considerações do “oficial da marinha britânica James Kingston Tuckey” – dispostas no relato de sua passagem pelo Rio de Janeiro, em 1803 –, pontua que “os diálogos [dos espetáculos teatrais] são em português, mas as letras das músicas em italiano” (CARDOSO, 2008, p.177). Sendo assim, é possível afirmar que os problemas com o português cantado – enfrentados pelos sujeitos que conduziram o projeto de ópera brasileira – remontam ao período colonial. Essa questão será abordada no segundo capítulo, quando levantarmos as considerações de 1852 dos pareceristas do “Conservatório Dramatico Brasileiro”, acerca das obras *Moema*, *Moema e Paraguassú*, e *Lindoya*, afinal, os profissionais abordam essa problemática com mais afinco⁹.

Ainda que a documentação de época¹⁰ evidencie uma incipiente vida teatral no setecentos, nos cabe afirmar que o teatro musical ganhou expressivo fomento da corte Joanina após 1808, embora não só isso, como também apreço, atuando como um dos eixos de condução daquele mundo teatral instaurado.

Nesse percurso, cabe lembrar que o Brasil contava com práticas musicais de cunho religioso, tendo como um dos principais expoentes o Padre José Maurício Nunes Garcia. No dia 8 de março de 1808 – dia exato em que a corte aportou no Rio de Janeiro –, o compositor acabou causando impressão positiva aos olhos de Dom João VI. Segundo Kiefer, o monarca e seus acompanhantes assistiram “ao solene *Te Deum* na Catedral (então, na irmandade de N. Sr. do Rosário)”. Para o musicólogo, a execução foi uma surpresa para os estrangeiros, afinal “a realização musical excedia em muito o que se podia esperar numa colônia de Portugal” (KIEFER, 1976, p. 53). Tal feito garantiu a permanência do clérigo frente às atividades de compositor e mestre de capela, mesmo após a chegada da corte Joanina – com total endosso do Príncipe.

⁹ Os três libretos foram escritos em língua portuguesa, sendo *Moema e Paraguassú* vertido para língua italiana anos mais tarde, como atesta a publicação bilingue, lançada em 1860, no Rio de Janeiro.

¹⁰ A ausência de documentos históricos impossibilita uma explanação com mais afinco sobre a vida musical no setecentos. A criação da imprensa no Brasil, na década de 1810, abriu caminhos para os pesquisadores das décadas e séculos subsequentes, afinal, a extensa rede de publicações sobre récitas e outros tipos de eventos figuram hoje como fontes documentais de extrema importância para tecer reflexões sobre o cotidiano artístico do oitocentos.

Foi do seio criativo de Padre José Maurício Nunes Garcia que nasceram as óperas *Ulissea*, *Due Gemelle* e *O triunfo da América*, estreadas entre 1809 e 1810 nos palcos dos Teatros “Régio” e “Real Teatro”. Esses apontamentos foram levantados pelo historiador Paulo Kühn (2003), que através de uma proposta de construção cronológica das encenações operísticas no Brasil pós 1808, constatou que mais de sessenta óperas foram montadas no período em que a família Real esteve no Brasil – a maioria nos palcos do Real Theatro de São João, inaugurado em 1813, no Rio de Janeiro. No trabalho do historiador, consta ainda, em 1808, a encenação de três óperas¹¹ – *L’Italiana in Londra* (“Intermezzo giocoso”) e *La Pietà D’amore* (“Dramma pastorale”) – dos compositores Domenico Cimarosa¹² e Giuseppe Millico¹³, ambos italianos (KÜHL, 2003, p. 3)¹⁴.

É importante lembrar que o *Ópera Nova* foi vertido a Teatro Régio com a “autorização de d. João”, logo após as reformas estruturais necessárias para receber o “príncipe regente e os demais membros da Família Real” (CARDOSO, 2008, p.178). O pesquisador ainda afirma que o espaço antes da reforma era precário, e não se assemelhava nem de longe ao majestoso teatro São Carlos de Lisboa – no qual a corte Real apreciava óperas. Sendo assim, esse era um dos poucos espaços que, nos cinco primeiros anos de presença da corte, recepcionou os espetáculos operísticos, como também um seletor público da metrópole carioca.

Alberto Pacheco (2007) fez uma análise do cotidiano musical da corte Joanina, evidenciando a influência direta do monarca na prática musical dos brasileiros no início do séc. XIX. O musicólogo caracterizou Dom João VI como um verdadeiro mecenas, pois garantia o financiamento das atividades musicais na corte – por apreciar o tamanho virtuosismo do canto italiano. Não só isso, a abertura dos portos, em 1808, propiciada pelo Príncipe, favoreceria uma emergência de pontos de conexão constantes com a Europa, fazendo com que intérpretes, músicos e compositores aportassem nos trópicos em busca de fazer valer sua arte. Temos, então, alguns ambientes de produção musical no período: a Capela Real, instituída na Igreja de Nossa Senhora do Carmo,

¹¹ Uma das obras entrou no catálogo por ter sido encenada em 04 de agosto de 1808, na “Casa da Ópera”, mas não constam informações do título e compositores (KÜHL, 2003, p. 3).

¹² Domenico Cimarosa (1749-1801) foi um compositor de “primeira linha” do *Settecento*, com intensa atividade voltada para a Ópera. Segundo os pesquisadores Grout & Palisca (1994), foi também um dos principais representantes do gênero cômico, sendo *Il Matrimonio Segreto* sua obra mais conhecida. Cimarosa ainda hoje se faz presente nas temporadas líricas do mundo.

¹³ Segundo David Cranmer (2016), Vito Giuseppe Millico foi um célebre *castrato*, intérprete de Óperas do compositor alemão Christoph Gluck. Produziu uma diminuta obra para cena, e diferente de Cimarosa, hoje é praticamente esquecido como compositor. A obra *La Pietà D’amore*, escrita na década de 1770, foi provavelmente encenada pela primeira vez no Brasil em 1786, no Ópera Nova.

¹⁴ A cronologia se encontra disponível no sítio do Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil (CEPAB-UNICAMP): <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>

voltada essencialmente para a música religiosa; o novo Real Theatro São João, erigido sob jurisdição e financiamento da Monarquia, voltado para a execução de óperas e músicas de concerto; e, por fim, as práticas musicais populares, que integravam esse emaranhado artístico da metrópole do Brasil.

Os anos que se seguiram após 1808 foram recheados de ópera nos teatros do Rio. Retomando o trabalho de Paulo Kühn (2003), convém afirmar que entre os anos de 1817 e 1823, o teatro construído com o incentivo e apoio do Príncipe recepcionou o público do período com obras de estimados compositores. Com justas exceções, é possível enxergar uma predominância de nomes italianos. Antonio Salieri, Ferdinando Paer, Gioacchino Rossini, Giuseppe Mosca, Marcos Portugal, Vincenzo Pucitta, Fortunato Mazzotti, Giuseppe Nicolini, Pietro Generali, Paulo Rosquellas, J. S. Mayer, Wolfgang Amadeus Mozart, Francesco Gnecco, Giacomo Meyerbeer, Bernardo José de Souza e Queirós (KÜHL, 2003, p. 3-8).

Para entendermos o dinâmico trânsito da ópera no Brasil, destacamos mais um trecho do conto Machadiano “Cantiga de Esponsaes”. “Quem rege a missa é mestre Romão – equivalia a esta outra forma de anuncio, annos depois – ou então: O actor Martinho cantará uma de suas melhores árias. Era o tempero certo, o chamariz delicado e popular. Mestre Romão rege a festa” (*A ESTAÇÃO*, 15 de maio de 1883, p. 97). Através dessa explanação, podemos pontuar algumas leituras. A ópera foi tão significativa aos viventes do período que recortes das obras “apareciam despidas de suas características cênicas originais”, aparecendo “de muitas formas nos salões cariocas, cuja atividade foi muito intensa no século XIX” (FREIRE, 2013, p. 79). Sendo assim,

arias de óperas reduzidas para canto e piano eram cantadas nesses espaços, duetos, aberturas e trechos mais populares das óperas preferidas eram também tocadas em variações, arranjos, fantasias ou reduções para piano, a duas, quatro ou oito mãos” (Ibidem, p.79).

Essa prática perdurou até as últimas décadas do séc. XIX, mas sempre com a diversificação e atualização do repertório. Às leitoras de Machado de Assis fica claro que as primeiras décadas do oitocentos abarcaram um convívio quase que indissociável entre as esferas religiosa e profana – quem cantava, tocava e compunha de um lado, fazia as mesmas coisas do outro. Não é à toa que a inserção de Padre José Maurício – e da maioria dos músicos e cantores da época – nesses distintos mundos era quase inevitável. Seja na ópera ou na música religiosa, lá estava o clérigo compromissado com as atividades artísticas da corte. Tal inserção permitiu que o Padre colocasse sua

pena também em canções populares, sendo assim, temos uma nova face do religioso na cena musical, um exímio compositor de “modinhas” (RIBEIRO, 2010).

As práticas populares de música – nas quais intérpretes achavam nos moldes simplórios das “modinhas” um meio para expressar lamentos de amor através de poesias e versos – ecoavam na cena social do Rio de Janeiro desde os tempos coloniais. Essas canções carregavam em suas melodias e acompanhamentos um caráter simples e extremamente leve. Ao longo da primeira metade do séc. XIX, esse gênero passa pelo crivo das melodias operísticas tão presentes na corte de Dom João VI e acabam ganhado características mais complexas, com a inserção de ornamentações em estilo italiano e melodias com coloraturas¹⁵. Os pesquisadores Sidney Alferes (2008)¹⁶ e Alberto Pacheco (2007)¹⁷ desenvolveram análises musicológicas comparando essas canções a trechos de óperas encenadas no Brasil Joanino, nos mostrando que o músico do período facilmente encontraria nessas composições elementos característicos de árias. Esse gênero foi considerado por pesquisadores da música uma das primeiras matrizes musicais com configurações nacionais, mesmo abarcando ao longo das primeiras décadas do séc. XIX elementos e estéticas diversificados.

Como evidenciado, a tradição musical italiana aos poucos foi ganhando terreno e se consolidando na cidade, influenciando os movimentos da corte e colaborando para a construção do gosto no período. A presença da ópera não impediu que outros espetáculos de gênero teatral entrassem na cena carioca nas décadas que se seguiram. Companhias líricas chegaram ao Brasil trazendo, nas décadas subsequentes, as famosas *Vaudevilles*, *Mágicas*, *Operetas*, *Burletas* e *Farsas* ao público fluminense, como apontam os periódicos cariocas. No entanto, o meio letrado, em meados do séc. XIX, escolhe exclusivamente a ópera italiana como referência para a construção de um espetáculo genuinamente “nacional”. Por que para os letrados, a ópera Italiana seria a referência/modelo para a construção e, até mesmo, uma afirmação da nacionalidade no Brasil? Essa pergunta não é simples de se responder, apesar de percebermos que é esse tipo de espetáculo que define a Itália¹⁸, quando comparada a outras unidades nacionais

¹⁵ Trechos musicais de execução vocal leve e de considerável agilidade, muito recorrentes nas óperas italianas escritas entre os séculos XVI e XIX.

¹⁶ ALFERES, Sidnei. **A “Colleção de modinhas de Bom Gosto” de João Francisco Leal: um estudo interpretativo por meio de sua contextualização histórico-estético-musical.** Dissertação (Mestrado em Música), Campinas: Unicamp, 2008.

¹⁷ PACHECO, Alberto José Vieira. **Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuosos.** Tese (Doutorado em Música), Campinas: Unicamp, 2007.

¹⁸ A Itália nesse momento histórico não era entendida como “Estado Nacional” como enxergamos na atualidade. Por isso, temos um pouco de cautela para que não ocorra anacronismos. Sendo assim, podemos definir três grandes centros produtores de óperas e músicas de concerto nessa região sul da Europa, são as cidades de Nápoles, Milão e Florença. A Itália, como “estado nação”, só surge em 1861.

do séc. XIX. Afinal, o país se tornou referência no gênero, sendo possível reconhecer uma “substancial” prática operística ainda nas passagens do séc. XVI para o XVII. A partir do seiscentos, intérpretes e professores aperfeiçoaram a arte do canto, fundaram escolas com metodologias complexas, conceberam o movimento dos *Castrati* e se tornaram a menina dos olhos da Europa no séc. XIX. Não é difícil perceber que o sujeito letrado brasileiro de meados do oitocentos, quando se referia à Itália, tinha em mente algumas palavras-chave: ópera; escola de canto; formação de compositores.

Na transição da corte para o Brasil, o processo de melhoramento imposto à sociedade nos seus costumes cotidianos e padrões de comportamento foi compulsório. A cidade precisava alcançar moldes “europeizados” para receber a família Real. Como a música, o teatro e as artes eram modelos quase que totêmicos das metrópoles do continente europeu, o Rio precisava mudar rápido para agradar aqueles sujeitos estrangeiros que, mesmo de longe, desde o séc. XVI, normatizaram a condução política e vida pública dos cidadãos nos trópicos.

A estadia do Rei e sua corte no Brasil durou, aproximadamente, treze anos, mas modificou a situação social e cultural conduzindo os sujeitos a uma busca por emancipação ainda na década de 1820. Quando o monarca deixou os trópicos, a metrópole era outra, os costumes, a vida pública e a privada haviam se modernizado. O musicólogo André Cardoso explica que as melhorias possibilitadas pela corte a partir de 1808,

lançaram as bases de um processo civilizatório que culminou em nossa independência política em 1822. A transferência da corte portuguesa para o Brasil representou o mais extraordinário evento histórico dos poucos mais de trezentos anos do período em que estivemos subordinados a Portugal e foi determinante para a superação do estágio de simples colônia, preparando e estimulando nossa caminhada rumo à condição de Nação. (CARDOSO, 2008, p.250)

A independência na construção de ideias e na condução política já conferia ao sujeito carioca certa autonomia para refletir acerca de uma possível cisão com o mundo colonial. Enquanto a maioria das unidades nacionais da América hispânica já haviam lutado pela ruptura política e econômica com a Espanha e alcançado sucesso, o Brasil ainda estava imerso em um processo de luta por independência frente à metrópole lusitana. Abordaremos esses apontamentos tentando colocar em evidência um dos principais eixos de discussão neste capítulo, as reflexões acerca da identidade nacional no pós 1822. Ou melhor, o que é ser “português” ou “brasileiro” no período? Essa se tornou uma pergunta frequente entre os cidadãos dos trópicos, que participaram das

discussões ao longo do processo de emancipação política. Sabemos que, em meio às tensões constantes na cena social, uma resposta para a presente questão estava longe de ser alcançada, pois os sujeitos estavam imersos nessa dual caracterização.

1.2 OS CAMINHOS DA EMANCIPAÇÃO NO PÓS 1822

Ainda com a interação Joanina nos domínios dos trópicos, tivemos uma sequência de crises desencadeadas antes mesmo da morte de D. Maria I. “As notícias vindas de Portugal” evidenciavam a grande “insatisfação das cortes portuguesas com a demora do rei no Rio de Janeiro. O liberalismo avançava e se constituía em real ameaça ao absolutismo monárquico” (CARDOSO, 2008, p. 239). Como Dom João VI via nos territórios dos trópicos certa comodidade, adiou seu retorno a Portugal diversas vezes, tentando enviar seu filho, Dom Pedro I, em seu lugar. No entanto, em 1821, o rei volta à metrópole lusitana, levando uma comitiva que integrava “vários navios e incluía cortesãos, serviçais e boa parte das reservas monetárias, retiradas do Banco do Brasil” (Ibidem, p. 240).

A sociedade carioca se converte nesse início da década de 1820 em um ambiente de discussões acirradas, sendo que as pautas políticas versavam sobre possibilidades de ruptura ou, até mesmo, continuidades nas relações com o estado português. O pesquisador Khaled Júnior afirma que

até as vésperas da proclamação da Independência, as elites brasileiras ainda pensavam em manter uma Monarquia dual, com o rei de Portugal sendo rei do Brasil, e com o país sendo governado por um regente, situação na qual seria mantida a autonomia e o livre comércio. Entretanto, uma vez que os interesses se mostraram irreconciliáveis, esta solução acabou inviabilizada. A insistência na recolonização com a busca de extinção da liberdade de comércio e autonomia administrativa conquistadas no período joanino, estabelecia uma situação política complexa, que por sua vez, exigia posicionamento por parte dos habitantes da antiga colônia. (KHALED JÚNIOR, 2010, p. 37)

A múltipla quantidade de províncias dentro da colônia portuguesa no período, poderia ser um agravante para a justaposição da autonomia de Dom Pedro I. Sendo assim, o monarca convocou o “Conselho de Procuradores Gerais das Províncias do Brasil. Em essência, a ideia era preparar a união de todas as províncias e evitar a fragmentação política” (Ibidem, p.38). A posterior ida de Dom Pedro I a Portugal, em meados da década de 1820, formalizaria a ruptura com o estado português. Apesar da objetividade desse processo, no momento histórico, podemos enxergar uma série de

particularidades e de inconsistências. Até os cidadãos se familiarizarem com o novo regime e se reconhecerem enquanto cidadãos brasileiros, demandou tempo.

A historiadora Lúcia Neves (2011) fez um levantamento de historiadores, sociólogos e letrados que, desde o séc. XIX, constroem reflexões acerca dessa questão, destacando as principais ideias de José da Silva Lisboa, Adolfo de Varnhagen, Manoel de Macedo, dentre outros. No entanto, as abordagens recentes da historiografia acerca da temática têm se debruçado em entender o momento como um processo de “desagregação do sistema colonial e montagem do Estado Nacional” (NEVES, 2011, p. 101), ainda que práticas como a “escravidão” tenham permanecido – e se reconfigurado – em continuo exercício até a década de 1880.

O retorno de Dom João a sua “terra natal” aparentemente deixaria uma lacuna no mundo social e artístico, tendo em vista o incentivo do monarca na promoção da vida cultural da colônia. Entretanto, as pesquisas da área de musicologia não evidenciam um declínio das récitas operísticas nos anos seguintes, pelo contrário, o que ocorre é uma ascensão dessas práticas na metrópole carioca. A Capela Real foi vertida a Capela Imperial, mas ainda contava com a participação dos mestres contratados no reinado de Dom João VI. As mudanças foram acontecendo e, aos poucos, a cidade do Rio de Janeiro ganhava autonomia em relação à produção de espetáculos e atividades musicais frente a Portugal, conservando, para isso, o fomento despendido pelo governo Imperial.

Dom Pedro I – sucessor do trono no Brasil – carregava o gosto pelas artes musicais herdadas do contato com o pai, e do meio em que foi educado¹⁹. Foram tais vivências que provavelmente possibilitaram a permanência das práticas artísticas nos espaços cariocas. Segundo Paulo Kühn (2003), as encenações de espetáculos operísticos foram interrompidas temporariamente no Teatro São João devido a um incêndio, em 1824 – levando à destruição de parte do repertório produzido e encenado no período. Ao longo de cinco meses, as atividades ficaram suspensas e, no mesmo local, foi erigido, provisoriamente, o Teatro São Pedro de Alcântara. Em setembro do mesmo ano, o espaço foi reaberto com a encenação de *L'inganno Felice*, do compositor italiano Gioacchino Rossini. Em 1826, o teatro foi oficialmente inaugurado, mantendo a máquina de produção de óperas. As atividades seguiriam até o final da década.

¹⁹ Dom Pedro I estudou música com o Mestre de Capela português Marcos Portugal – que atuou no Brasil contemporaneamente a Padre José Maurício. O príncipe foi aspirante a compositor, deixando nos arquivos brasileiros um pequeno número de obras musicais escritas na juventude.

Pesquisadores da área de história e literatura atestam que o Brasil dessas primeiras décadas do séc. XIX era entendido como uma extensão da cultura lusitana, embora saibamos que os atributos da colônia se diferiam em muitos aspectos da vida social e cultural na metrópole Portuguesa. Como estamos abordando neste capítulo a questão artística – na primeira metade do séc. XIX – em especial a musical e a teatral, podemos lançar um olhar acerca dessas práticas e levantar alguns pontos de contraposição do Rio com Lisboa, as sedes, respectivamente, da colônia e da coroa. Por mais que o cotidiano nesses dois espaços se aproxime, temos nos trópicos as influências da musicalidade e das tradições africanas e indígenas que, paulatinamente, eram agregadas aos repertórios musicais do período – como atestam as composições de modinhas e lundus na corte Joana²⁰. A diversidade rítmica e melódica presente no meio musical da colônia não se encontrava na mesma medida em Portugal, sendo assim, dificilmente um português – com raras exceções – olharia com apreço para essas práticas subalternas, ou reconheceria a título de novidade essas peculiares características costumeiras das camadas populares. O prestígio lusitano estava alocado nas produções sacras e operísticas do gosto estrangeiro. Para além das práticas musicais e teatrais, devemos levar em consideração na pesquisa a emergência das literaturas ditas “nacionais” nesse período, como também as discussões que envolvem seu surgimento.

Para Leila Perrone-Moysés, a “literatura teve um papel efetivo na constituição de uma consciência nacional” (PERRONE-MOYSÉS, 2007, p. 32), justamente ao alcançar espaços de disseminação de ideias, tais como a imprensa, teatro e práticas musicais. No entanto, a pesquisadora afirma que as primeiras literaturas latino-americanas foram “criadas e desenvolvidas [...] como prolongamentos excêntricos das grandes literaturas europeias [...] foram forçadas, desde o início, a enfrentar a questão identitária, a se debater entre as instâncias do Mesmo e do Outro” (PERRONE-MOYSÉS, 2007, p. 29). As afirmações da pesquisadora evidenciam que os “moldes” / “referências” para a criação de um escopo literário no Brasil vieram do estrangeiro, em quase toda a extensão do séc. XIX. No entanto, o caráter inovador que foi se consolidando com o passar das décadas, fazendo valer a extensa diversidade de ideias que borbulhavam na cena social, estava ancorado na paisagem brasileira, na natureza e nos elementos nativos (CANDIDO, 2002). O libreto de Francisco Bonifácio de Abreu se encontra imerso nesse ambiente que se quer inovador – na tentativa de se afirmar como produto

²⁰ As modinhas e lundus dos músicos Candido Ignácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, José Maurício Nunes Garcia, Joaquim Manoel da Câmara e José Leal representam essa mista interação cultural nessa primeira metade do séc. XIX (RIBEIRO, 2010)

identitariamente brasileiro –, ao passo que também revisita e se baseia em modelos dispostos pelas tradições europeias.

A consciência que buscava colocar as distinções dos trópicos em relação a Portugal deu passos significativos a partir da terceira década do séc. XIX, por isso, as discussões da pesquisadora Ivana Stolze Lima são pertinentes nesse percurso. Afinal, ao analisar periódicos cariocas publicados entre 1831 e 1833, a autora percebeu que os discursos dos jornais versavam acerca de “discussões sobre nacionalidade e subjacentes a esta, tematizações em torno de identidades raciais” (LIMA, 2001, p.31). Para a autora, desdobramentos dessa ideia de mestiçagem fizeram emergir expressões como crioulo, pardo, mulato ou branco, dentre outras. Essas denominações eram “utilizadas ora como autoimagem positiva, ora como xingamento ou insulto, ora como desqualificação” (Ibidem, pág. 32). A arena de combate para a emergência desses termos se dava no ambiente de formação da sociedade política, que nesse momento era “marcado pelo processo de consolidação da emancipação do Estado, iniciado em 1822” (Ibidem, pág. 33). A sociedade desse período tentava entender o que definia a expressão “brasileiro”, por isso é importante lembrar que “a noção de brasileiro, era noção em construção” (Ibidem, pág. 61).

Para a historiadora Gladys Sabina Ribeiro, essa “busca por identidade deve ser antes de mais nada [*entendida como*] um movimento, um processo, não algo estático, pronto e acabado” (RIBEIRO, 2002, pág. 27), logo, o termo poderia carregar “múltiplos sentidos, de acordo com os momentos e os agentes sociais envolvidos” (Ibidem, pág. 28). No entanto, para entender os sentidos do termo no séc. XIX, devemos lembrar que “não se trata de procurar uma única identidade, com elementos comuns e homogêneos, sim diferentes maneiras de ‘ser brasileiro’ [...] ao longo do período” (Ibidem, pág. 28). Com isso, muitos letrados expressaram suas interpretações acerca dessa questão, alguns pautando conexões estrangeiras com o sujeito nativo – como aparece na literatura e nas artes –, outros, que inserem nesse meio, preceitos e atributos africanos – como acontece na literatura e na música de caráter popular. O IHGB e o Teatro Lyrico Fluminense se preocuparam com essas questões nas décadas subsequentes, como atestamos no decorrer do trabalho.

O Romantismo literário – último ponto chave abordado neste tópico que ajuda a fechar esse emaranhado de tensões que emergiram no processo de emancipação – adentrou os portos do Brasil fazendo escola entre os intelectuais ao longo da década de 1830, como reporta Antonio Candido (1981) em “Formação da Literatura Brasileira”. No entanto, alguns compositores europeus – que tiveram parte de suas óperas executadas

ainda na década de 1820, nos teatros São João e São Pedro de Alcântara – foram caracterizados pela musicologia ao longo dos dois últimos séculos como compositores do Romantismo, tendo em vista a inovação na construção melódica, harmônica e estrutural de suas obras, englobando, nesse cerne, enredos idiomáticos. É o caso de Giacomo Meyerbeer e de Gaetano Donizetti. Temos, então, modelos de óperas românticas que, mais tarde, convergindo com pressupostos do indianismo literário, abriram precedentes para as produções operísticas brasileiras na década de 1850. Todos esses aportes ajudam a fundamentar as bases de criação das obras aqui analisadas.

Entre as décadas de 1820 e 1840, vários nomes estrangeiros iniciaram o processo de fundamentação da literatura e historiografia brasileiras. “O francês Ferdinand Denis, os ingleses Robert Southey e John Armitage, e o bávaro Karl Friedrich Von Martius” (RICUPERO, 2004, p.86). Denis seria o primeiro a sugerir o apelo ao nacional, colocando em destaque a figura do indígena, estabelecendo a gênese de ideias que culminariam no indianismo²¹. Sendo assim, o primeiro poema – “Nênia” – que carrega aspirações desse movimento, aparece em 1837, no periódico “*Minerva Brasiliense*”, sob a pena de Francisco Rodrigues Silva (ibidem, p.154). É a partir desse momento que as narrativas indianistas emergem e se disseminam na cena literária carioca, tendo, como principal veículo, os meios impressos.

As distinções do Brasil em relação à metrópole portuguesa apareciam paulatinamente à medida em que os letrados conseguiam fundamentar as características do “nacional” no universo social e cultural do novo Império. Criavam, inevitavelmente, um escopo literário que tomaria em excesso as aspirações intelectuais da primeira metade do séc. XIX, perpassando pelas décadas subsequentes, até os últimos momentos do oitocentos.

²¹ Movimento literário brasileiro que, através de idealizações, transformou sujeitos nativos em sujeitos heroicos, com aguçado sentimento nacionalista. Antonio Candido afirma que o movimento indianista criou um “antepassado mítico, que lisonjeava por causa das virtudes convencionais que lhe eram arbitrariamente atribuídas, inclusive pela assimilação ao Cavaleiro Medieval, tão em voga na literatura romântica (CANDIDO, 2002, p.90). Para Sandra Casemiro, “a ideia básica do projeto romântico de construção de uma literatura nacional era fornecer informações sobre o passado histórico do Brasil; forjar uma mitologia que pudesse sustentar o surgimento da nação, sobretudo através da imagem idealizada do índio; descrever costumes e tradições, bem como a natureza exuberante, exaltando o que era o “elemento típico”, de modo a tentar constituir uma visão daquilo que era considerado como brasileiro e representava a sua cor local” (CASEMIRO, 2012, p. 79).

1.3 O IHGB: DISCURSOS SOBRE “NAÇÃO” E HISTÓRIA

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – criado em 1838 – teve uma relevante participação nas discussões sobre identidade no Brasil: seus sócios refletiam sobre quais os elementos que definiriam o “ser brasileiro” no período. Para eles, era necessário “construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mito de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos” (SCHWARCZ, 1993, p. 129). O foco era buscar pontos que os distanciassem da herança Ibérica, os aproximassem dos trópicos, e ajudassem a construir uma narrativa convincente sobre as origens do Brasil. Destacamos a multiplicidade de agentes envolvidos nesse novo projeto do Império, que se constituiu, inicialmente, com um total de “27 sócios fundadores, nota-se que, entre eles, 22 ocupavam posições de destaque na hierarquia interna do Estado” (Ibidem, p.133), incluía-se entre os sócios e colaboradores a figura ilustre de Dom Pedro II – frequentador assíduo das reuniões da nova instituição.

O IHGB, ainda na década de 1840, levou uma proposta de concurso à sociedade, na qual pesquisadores participantes deveriam elaborar uma dissertação sobre: “Como se deve escrever a história do Brasil?”. O botânico bávaro Karl Friedrich Philipp von Martius²² venceu o concurso com um trabalho que propunha a inserção dos indígenas, negros e europeus no discurso histórico, só assim, através do encontro das três “raças”²³, que os historiadores e intelectuais entenderiam como se deu a gênese do país, e, conseqüentemente, encontrariam definições para o adjetivo “brasileiro”. O trabalho de Martius, assim como inúmeros discursos do período, colaboraram para a criação de diferentes versões da história do Brasil. A primeira referência historiográfica foi produzida por Adolpho Varnhagen ao longo da década seguinte, “História Geral do Brasil, em dois volumes (1854-1857)” (GUIMARÃES, 2011, p. 196). No entanto, para além dos trabalhos historiográficos, o meio letrado carioca intensificou a produção de obras ficcionais que, em suma, criavam perfis e inseriam sujeitos indígenas e negros como protagonistas e antagonistas em extensas narrativas.

Antonio Candido (2002) afirma que o IHGB foi muito importante para a condução do movimento indianista, ao incentivar os estudos etnográficos, possibilitou que literatos produzissem monografias, como é o caso de “O Brasil e a Oceânia” de Gonçalves Dias, mesmo autor dos *Timbiras* (1852).

²² MARTIUS, Karl Friedrich Von; RODRIGUES, José Honório. Como se deve escrever a História do Brasil. *Revista História da América*. N°42, 1956, p. 433-458.

²³ Indígena, Branco e Negro.

Ao longo das primeiras publicações da *Revista* do instituto, enxergamos uma série de trabalhos que envolviam temáticas indígenas. Só nos resta saber quais os objetivos do IHGB com o movimento Indianista. Em que medida o IHGB integrava as discussões auxiliando o movimento, ou agia operando ideais contrárias? Essa questão é levantada em virtude das inúmeras vozes que integram o Instituto, pois, dificilmente as ideias intelectuais apresentavam apenas um caminho em direção ao projeto de construção identitária pautado nas representações indígenas. Temos que levar em consideração uma multiplicidade de agentes, enquanto Martius operava em direção ao reconhecimento tripartido da identidade nacional, o historiador Varnhagen versava, provavelmente, o oposto, a segregação dos nativos, caminhando “contra a representatividade nacional dos indígenas” (KODAMA, 2009, p. 165).

“Os estudos sobre os índios do Brasil já estavam presentes no Instituto Histórico desde a sua fundação” e caminhavam “em uma construção dupla, tanto literária quanto historiográfica” (Ibidem, p. 164), tanto que no ano de 1848, o “sócio correspondente Sr. Francisco Adolpho de Varnhagen” apresentou uma dissertação intitulada “O Caramuru perante a história”²⁴. Versando sobre a história de Diogo Álvares Correa e as relações de contato estabelecidas com os indígenas dos trópicos, o autor levantava reflexões justapondo suas considerações acerca da linha tênue que separa a história real do mito propagado pela literatura setecentista. Essa publicação – não a única – foi uma significativa investida para que Francisco Bonifácio de Abreu escrevesse o libreto de *Moema e Paraguassú*, quatro anos mais tarde.

Nos capítulos subsequentes, levantaremos algumas discussões propostas por Varnhagen²⁵, em sua dissertação de 1848, estabelecendo diálogos com a produção de Bonifácio de Abreu. Precisamos entender as seguintes questões: “Quais os caminhos que a narrativa do libretista propunha?” e “Qual o lugar ocupado por esses indígenas que foram representados no libreto?”.

Ao longo desse intenso projeto que o IHGB inaugurou, de

fundar uma historiografia nacional e original, há a intenção de não só ensinar e divulgar conhecimentos, como formular uma história que, a exemplo dos demais modelos europeus, se dedicasse à exaltação e glória da pátria (SCHWARCZ, 1993, p.135 - 136).

²⁴ Revista trimestral de História e Geografia, 2ª Ed. 1870.

²⁵ Varnhagen era um potencial defensor da escravização indígena em meados do séc. XIX. A historiadora Larissa Mundim afirma que “a escolha do indígena como representante da nação estava ligada, entre outras coisas, ao fim do tráfico. Na iminência de enfrentar o problema da escassez de mão de obra, parecia ser necessário eleger uma figura forte, obediente e barata para ser o trabalhador ideal (MUNDIM, 2017, p. 71).

Esse princípio ecoaria nas produções subsequentes, no caso específico de *Moema e Paraguassú*, temos a constante exaltação à pátria por parte das personagens indígenas. Inclusive na voz de *Caramuru*, que distante de sua terra natal relembra – com orgulho ao longo da narrativa – a sua inserção naquele mundo Português como súdito e fiel patriota.

O historiador Khaled Júnior lembra que

um dos fatores para a promoção do sentimento nacional é o Estado, percebe-se o quanto o Brasil estava distante de ter um sentido próprio para seus habitantes. Isso representa um problema com que a elaboração discursiva da nação teria que lidar, pois um dos elementos que por excelência legitimam uma nação é sua antiguidade, o fato de sua existência já estar solidificada pelo decurso do tempo” (KHALED JÚNIOR, 2010, p. 24).

Mas a saída para o IHGB, com suas novas propostas de construção da “história oficial”, incentivou os intelectuais a olhar para o passado na tentativa de conceber um *locus* específico para inserir o ponto de início da história do país.

A presente proposta apareceria na produção indianista do período, como acontece no libreto de Bonifácio de Abreu²⁶. Utilizar o poema épico de Santa Rita Durão, bem como as releituras posteriores, seria uma saída criativa naquele momento, afinal, recontar o passado destacando o contato do branco com o indígena e estabelecendo uma gênese da “Nação” Brasil seria um caminho assertivo. O médico caminhava em direção às premissas das instituições imperiais, e consolidava então a produção de um “mito fundador”.

Bonifácio de Abreu deixou ecoar em sua obra uma concepção ímpar acerca do Brasil daquele período, abordando, dentre muitas discussões, as possibilidades de miscigenação. Como a narrativa apresenta um recorte histórico ocorrido no início do séc. XVI, aborda um contraste de opiniões e concepções que envolvem o imaginário do oitocentos, e coloca em destaque interlocuções com o mundo real e o ficcional. Nesse intento, o autor levava a cabo na sua obra as ideias defendidas no trabalho de Martius.

²⁶ Algumas fontes recentes afirmam que Francisco Bonifácio de Abreu era sócio do IHGB; no entanto, na publicação de 1888 da Revista do instituto, há uma homenagem póstuma do colaborador Augusto Victorino Alves do Sacramento Blake, direcionada ao médico. Dentre os muitos louros e pontuais palavras de engrandecimento, consta a afirmação de que Bonifácio de Abreu não era membro do Instituto, mas merecia a homenagem em virtude dos serviços prestados ao Brasil. No texto, Blake traz recortes das obras de Abreu, além de exaltar sua figura enquanto médico, cientista e literato (BLAKE, 1888, p.222).

1.4 OS INDÍGENAS NO MEIO LETRADO

O parágrafo que abre a “apresentação” da tese “Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860”, de Kaori Kodama, nos leva a refletir sobre a constante presença do sujeito nativo nas narrativas do oitocentos.

A historiadora afirma que:

Os jornais dessa época [Segundo Reinado], pelas mãos de Agostini e de Fleiuss, entre outros sempre criavam o desenho de um índio representando o país nas charges políticas. Ao lado das figuras de conselheiros do Império e de Dom Pedro II lá estava o índio, que ficava espreitando aqui e acolá um fato político recente, como um espectador que olha, estarecido, e não tem poder de ação para a cena que se desenrola. Até mesmo porque sua imagem, que se apresentava constantemente seminua em relação aos personagens caricaturados, era uma abstração alegórica, descontextualizada da cena, que não lhe cedia papel de participante do ato que se representava. A caricatura do índio era apesar disso, uma representação do próprio país. [...] Devendo Representar o Brasil (ou sua nação), o índio da charge era também a presença de uma ausência (KODAMA, 2009, p. 13-14)

A historiadora aborda, em essência, as imagens de Ângelo Agostini, publicadas nos jornais do Império, mas olhando ao redor, toda a produção que trazia alguma representação do sujeito nativo, o fazia com apelo semelhante. O “índio” era símbolo de nacionalidade, era visível na constância cotidiana da imprensa e literatura do Rio de Janeiro, mas invisível na prática, eram silenciados e ocultados quando se tratava de discutir interesses que modificavam a todo momento seu espaço. Ou seja, sua liberdade era questionada, trazendo como consequência o cerceamento e a supressão de seus direitos.

A última parte deste capítulo busca, basicamente, evidenciar alguns autores e obras – literárias e operísticas – que, ao longo do séc. XIX, trouxeram os sujeitos indígenas como apelo à nacionalidade. Depois que, na dissertação de K. Ph. von Martius, destacou-se a importância de inserir no discurso histórico os sujeitos negros e indígenas, multiplicaram-se nas frestas intelectuais a quantidade de figuras nativas, que fugiam quase que integralmente ao que realmente seria um sujeito indígena no oitocentos.

Os nativos foram aparecendo aos poucos nas narrativas. Embora grande parte dos trabalhos historiográficos e literários destaquem a obra de José de Alencar, temos que evidenciar a importância da anterior produção de autores brasileiros. Ao lado das demais literaturas escritas ainda no início da década 1850, temos a composição do Libreto de *Moema e Paraguassú*, uma das primeiras referências indianistas para a ópera.

As referências acerca da utilização de figuras nativas na literatura brasileira remontam ao séc. XVIII. Os conhecidos poemas épicos *O Uruguay*, de José Basílio da Gama – escrito 1769 – e *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão – escrito em 1781 – foram as primeiras obras consideradas como produtos nacionais pelos estudiosos da literatura no séc. XX. Seguindo os pressupostos do mundo acadêmico, deixamos de fora uma variedade de textos de “Literatura de Viagem”, produzidos por intelectuais, viajantes, clérigos e oficiais que aportaram no Brasil entre os séculos XVI e XVIII. Essas referências – apesar de apresentarem em suas páginas visões alegóricas e fantásticas acerca dos sujeitos indígenas – foram escritas em sua maioria por estrangeiros, diferindo dos escritores de *O Uruguay* e *Caramuru*.

Os poemas épicos de Basílio da Gama e Santa Rita Durão foram significativos para a produção literária do séc. XIX, pois foram as bases para a criação dos primeiros libretos de temática nacional – *Lindoya*, *Moema*, *Moema* e *Paraguassú*, escritos em 1852. As obras de Basílio da Gama e Santa Rita Durão começaram a circular na cena social carioca a partir da década de 1820, como aponta o seguinte anúncio de venda de livros – disposto nas páginas da imprensa corrente:

Na loja de livros de João Pedro da Veiga e Comp. rua da Quitanda canto da rua de S. Pedro, achão-se a venda as obras de Camões, impressão e encadernação Franceza com estampas, 5 vol. por 6U000 rs., obras Poeticas do Padre Caldas 2 vol. 2U560, o Hysope Poema Heroe Comico de Antonio Diniz da Cruz, com huma estampa por 1U280, Virgilio traduzido em verso solto pelo Doutor Antonio José de Lima Leitão 3 vol. 2U400, o Gama Poema do Padre José Agostinho de Macedo por 960, **O Uruguay Poema de Jose Basilio da Gama por 960**; e hum grande numero de outras obras de poesia, e literatura por preços muito commodos. (*DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO*, 10 de mai., 1824, p.29-30).²⁷

Dentre as muitas obras de escritores amplamente conhecidos anunciadas para a sociedade carioca, encontra-se o poema de Basílio da Gama. Ao longo de uma década, essa obra aparece em anúncios do *Diário do Rio de Janeiro*, sempre nas colunas “Livros A’Venda”. A ópera *Lyndoya*, de Ernesto Vieira França, foi escrita com base no texto de Basílio da Gama.

O *Caramuru*, poema épico do descobrimento da Bahia, de Santa Rita Durão, foi republicado somente meio século depois de sua primeira publicação, como atesta Antonio Candido, em “Literatura e Sociedade”.

Uma breve análise cronológica das edições do poema sugere não apenas que foi redescoberto pelo Romantismo (enquanto o *Uruguay* vinha tendo sorte mais regular), mas que então conheceu o fastígio de sua voga. A 1ª é de 1781, Lisboa; a 2ª, de 1836, mesmo lugar; a 3ª, de 1837, Bahia; a 4ª, de 1845, Lisboa; a 5ª, de

²⁷ (grifo nosso)

1878, Rio; a 6ª, de 1887, Rio; a 7ª, da mesma cidade, não traz data, devendo ser dos decênios de 1880 ou 1890; a 8ª, última até agora, é de São Paulo, 1944. (CANDIDO, 2006, p.196)²⁸

Essa publicação baiana pode ter possibilitado um primeiro contato de Francisco Bonifácio de Abreu²⁹ com a obra. Novas composições poéticas foram inspiradas nessa narrativa e escritas ao longo de todo o séc. XIX³⁰, ora fazendo referência à trágica morte de Moema, outrora narrando o desfecho de Paraguassú e Diogo (Caramuru).

Os libretos, assim como o rol de textos literários – políticos, publicações em formato de folhetim na imprensa, como também partituras e imagens produzidas no desenrolar dos séculos –, carregam em seu conteúdo testemunhos históricos involuntários. Como é o caso do libreto de *Moema e Paraguassú*, que, em síntese, narra acontecimentos envoltos no conturbado século de contato colonial.

As narrativas indianistas começam a aparecer na cena social através da imprensa, a partir da década de 1830, como atesta Bernardo Ricupero (2004). Quando não eram publicadas integralmente nas páginas de jornais e revistas, apareciam nos anúncios como publicações recentes, disponíveis para venda em diversos espaços na cidade, como acontece com Gonçalves Dias, um dos pioneiros da tradição Indianista. A obra *I-Juca-Pirama* integra a coletânea de poesias *Últimos Cantos*, que apareceu anunciada no *Correio Mercantil* – disponível para venda na “casa do Sr. Paula Brito” (*CORREIO MERCANTIL*, 23 de fev., 1851, p.04) – no começo da década de 1850. Anos mais tarde, especificamente na manhã de 2 de fevereiro de 1855, o jornal *Correio Mercantil* noticia:

a terça feira, 30 do corrente, o Sr. Dr. Domingos José Gonçalves de Magalhães teve a honra de ler no paço de Petrópolis, para SS. MM ouvirem, a sua epopeia em dez cantos intitulada – *A confederação dos Tamoios* –. O efeito que produziu esta primeira e rápida leitura, foi o que esperavão todos que conhecem o distinto poeta brasileiro (*CORREIO MERCANTIL*, 02 de fev., 1855, p.01).

Exatamente dez dias depois, o mesmo jornal informou aos leitores que o poema de Magalhães seria impresso na corte. Entre os meses de fevereiro e março, nenhuma informação foi adicionada ao jornal. Contudo, no dia 27 de abril do mesmo ano,

²⁸ (grifo nosso)

²⁹ Pelas informações que emergem dos jornais baianos e cariocas, o vínculo com o sistema político da época e as atividades médicas faziam Francisco Bonifácio de Abreu viajar constantemente, fazendo uma ponte marítima entre Rio e Salvador.

³⁰ Abordaremos essa questão no segundo capítulo.

o *Correio Mercantil* lança uma nota na mesma coluna, um pouco mais incisiva, afirmando que

o efeito que a leitura [da epopeia] produziu no animo do monarca [Dom Pedro II], foi tal, que dirigindo-lhe as mais lisongeiras congratulações, determinou mandar imprimir á sua custa, o mais rico que se possa fazer no Brasil, o poema do Sr. Magalhães, para offerecer depois aos soberanos e ás bibliotecas de todos os paizes (*CORREIO MERCANTIL*, 27 de abr., 1855, p. 01).

É visto que o poeta havia alcançado uma legião de admiradores, inclusive o próprio Imperador. Pouco mais de um ano após o anúncio das leituras e possíveis publicações, o mesmo jornal notícia que “o Sr, Araújo Porto Alegre apresentou [...] quatro exemplares do poema do Sr. Magalhães” (*CORREIO MERCANTIL*, 21 de mai., 1856, p. 01) ao Imperador. Foram os primeiros números publicados pela oficina de Paula Brito e financiados pelo monarca.

Curiosamente, no mês de junho de 1856, o jornal *Diário do Rio de Janeiro* publica na coluna “Folhetim” a primeira das oito cartas sobre *A confederação dos Tamoios*, de José de Alencar, as demais apareceriam de maneira intermitente no jornal, encerrando-se a série no dia 18 de agosto do mesmo ano. As publicações evidenciam as duras críticas que o jovem literato – então proprietário e editor do jornal – faria à obra de Magalhães. “Alencar mostrou que para versar os temas indianistas a forma antiquada posta em prática por Magalhães não servia, com seu duro verso sem rima e as sobrevivências do maravilhoso convencional” (CANDIDO, 2002, p. 44). Segundo este pesquisador, o poema “fora concebido para ser a grande demonstração de validade nacional do tema indígena, mas resultou uma obra desinteressante e pesada, da qual raros trechos resistiram ao tempo”. (Ibidem, p. 26).

José de Alencar desde então assumiu as rédeas do movimento com a criação da trilogia *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). O escritor cearense acabou se destacando como o principal escritor e representante do gênero no Rio de Janeiro Imperial, influenciando uma gama de intelectuais no período. Segundo Manoela Freire de Oliveira, os romances de Alencar são “frutos de um consciente projeto literário nacionalista, e de suas andanças no interior do Nordeste”. Para a autora, “nos três romances sobressaem a exaltação da Natureza como força vital e símbolo da grandeza da nação, a utópica transfiguração do índio em herói mítico” além de evidenciar uma “forma direta de expressão [...] que capta a mentalidade selvagem dos índios e a riqueza de formas e cores da fauna e flora brasileiras” (OLIVEIRA, 2005, p. 42). O primeiro romance indianista de Alencar seria uma década mais tarde transformado em

ópera. *Il Guarany*³¹, com libreto escrito por Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville, seria estreada no Teatro *Alla Scala* de Milão e, posteriormente, nos teatros cariocas no ano 1870, com o musical escrito pelo compositor brasileiro Carlos Gomes. A obra alcançou reconhecimento frente à sociedade italiana e brasileira da época e, provavelmente, tenha garantido o expressivo louvor a seus criadores – incluindo o próprio idealizador do romance –, na cena social do período.

Nas décadas que se seguiram, temos diversos textos indianistas publicados, em livros ou em forma de folhetim, na imprensa carioca. Podemos destacar parte da literatura de Bernardo Guimarães, o romancista se debruçou nas temáticas indígenas – acrescentando particularidades regionais e com forte apelo histórico – entre as décadas de 1850 e 1870, e produziu um grande repertório; no entanto, com a expressão alcançada por Alencar – através de sua trilogia – o autor acabou caindo no esquecimento. Bernardo Guimarães escreveu o drama *A voz do Pajé*, em 1860³², e na mesma década o romance *O Ermitão de Muquém*. No dia 23 de janeiro de 1872, o jornal *A Reforma: Orgão Democrático* – publicado diariamente na cidade do Rio de Janeiro – lançou, em forma de folhetim, a primeira parte do conto *O Índio Affonso* (*A REFORMA*, 23 de out., 1872, p. 01), as publicações seguiriam ao longo de oito dias, encerrando no dia 31. O mesmo jornal, no dia 13 de julho, publicou um anúncio informando aos leitores que o Sr. Garnier havia recentemente impresso “mais um bom livro. *A História e tradições da província de Minas-Geraes*” (*A REFORMA*, 13 de jul., 1872, p. 01), escrito por Guimarães. Nessa obra, o autor apresentaria ao público leitor três narrativas: *A cabeça do Tiradentes*, *A filha do Fazendeiro* e *Jupyra* – sendo essa última construída sob os pressupostos do Indianismo.

Machado de Assis enveredou por esses caminhos e publicou a coletânea *Americanas*, em 1875. Um total de treze poesias integram a obra, são elas:

“Potira”, “Niani”, “Cristã-Nova”, “José Bonifácio”, “A visão de Jaciúca”, “Cantiga do Rosto Branco”, “A Gonçalves Dias”, “Os semeadores”, “A flor do embiroçu”, “Lua Nova”, “Sabina”, “Última jornada” e “Os orizes”; sendo que oito delas são indianistas e muitas dessas inspiradas em documentos históricos, como Machado indicou numa série de notas no final da edição (MUNDIM, 2017, p.14).

³¹ Os pesquisadores Marcus Góes (2007) Denise Inácio (2008), Olga Silva (2011) e Ricardo Pistori (2013), desenvolveram trabalhos no âmbito da história, literatura e música, analisando, especificamente, a ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes. Dentre as muitas considerações dos autores, é possível reconhecer que a obra circulou pela Europa e América entre os finais do séc. XIX e XX, e ainda se faz presente no repertório de temporadas líricas mundo afora. Por trazer trechos imponentes, grandes árias, suntuosas cenas de multidão, indígenas dos mais diversos perfis, e abordar o amor entre uma rapariga de origem portuguesa (Ceci) e um nativo (Peri), a narrativa representa, de maneira enigmática, o auge do indianismo na ópera.

³² Essa obra foi publicada em 1914 pela Imprensa Oficial do Estado de Minas, na cidade de Belo Horizonte.

Além dessas produções indianistas na literatura, temos uma quantidade de libretos e óperas estreadas a partir da segunda metade do séc. XIX, no Brasil. A ópera *Marília de Itamaracá* (1854), com libreto de Luiz Vicente De Simoni e música de Adolf Maersch, “nunca ganhou os palcos restringindo-se apenas a apresentações de alguns trechos em raras ocasiões” (MAINENTE, 2012, p. 37). Na “Relação das óperas de autores Brasileiros”, de Luiz Heitor Correa de Azevedo, as seguintes obras: “*Moema* (1894) de Delgado de Carvalho”, “*Jupira* (1900) de Francisco Braga” e “*Iracema* (1937) de João Octaviano Gonçalves” (AZEVEDO, 1938, p. 87-88) tiveram um destino diferente, pois mesmo inseridas em pequenas temporadas, as óperas chegaram aos palcos, sendo apreciadas pelo público carioca. Convém destacar que grande parte desses libretos indianistas produzidos no desenrolar do séc. XIX estavam alicerçados em romances de autores brasileiros.

Além dessa quantidade significativa de literaturas e óperas “nacionais”, temos, ainda no séc. XIX, uma investida do compositor Alberto Nepomuceno. A obra *As Uyaras* – original para coro feminino – foi lançada no Rio de Janeiro, no ano de 1896, um ano após a estreia da ópera *Jara* de Malcher, com o texto de Morais Filho³³. A composição do músico paraense pode ter incentivado Nepomuceno a musicar o poema de Melo Moraes Filho. A cantoria da “ninfa” d’água ecoou na canção brasileira do séc. XX, trazendo aos espectadores recursos quase idiomáticos do seu *modus operandi*. Enquanto canta para hipnotizar os homens e levá-los para o fundo do rio, as intérpretes fazem o mesmo, na intenção de mostrar a doce peculiaridade da personagem representada.

Enfim, o meio letrado produziu considerável repertório literário e operístico, utilizando, para isso, uma construção idealizada do sujeito indígena. A maioria das obras nasceram ancoradas em produções literárias anteriores, ou, até mesmo, fatos históricos ocorridos durante o período colonial. A ideia de construção de um mito de fundação da nação abarcara a primeira geração de libretistas e compositores indianistas. A segunda geração, em virtude da concepção de “cor local”, retomada por Machado de Assis, evidenciava atributos e costumes mais consistentes, com apelos verossímeis quando se tratava do sujeito nativo, a interação dos indígenas em seus meios, suas histórias, concepções de mundo e o imaginário.

Entraremos, ao longo do próximo capítulo, nas décadas em que as narrativas escolhidas para essa dissertação foram escritas, são elas: 1850 e 1890. Objetivamos aproximar o leitor do cotidiano dos autores, evidenciando que é impossível

³³ MORAIS FILHO, Melo. “As Uiaras – lenda do Rio Negro”. In: **Mitos e poemas: nacionalismo**. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & filhos, 1884, p.31.

dissociar as narrativas do momento histórico em que estão inseridas. Enquanto os autores produziam ficção para o teatro, se refletia acerca do passado, presente e projetavam um futuro para os indígenas.

2 DO RIO DE JANEIRO AO PARÁ

Visitar documentos históricos, tecer reflexões sobre esses escritos e reescrever os passos dos homens das letras no oitocentos – tão distantes temporalmente da nossa realidade – por vezes pareceu ser um exercício árduo e até deveras impossível. Como a pesquisa em questão lança novas reflexões sobre representações indígenas e as projeções do nacional na literatura operística produzida em dois momentos distintos do séc. XIX, tornou-se necessário ambientar os contextos em que as obras foram produzidas, bem como os atores envolvidos nessas produções. No cruzamento dessas fontes, emergem possibilidades de refletir sobre quais caminhos Francisco Bonifácio de Abreu, com sua *Moema e Paraguassú*, e José Cândido da Gama Malcher, com sua *Jara*, percorreram ao longo do processo de criação de suas narrativas. Como os libretistas chegaram nas temáticas em questão? Quais as referências obtidas com a multiplicidade de ideias que borbulhavam dentro do Rio e de Belém em cada período específico?

O cotidiano social dos dois autores impulsionava a emergência de novos olhares sobre o Brasil. As duas obras trazem sujeitos indígenas como protagonistas, cada qual em uma visão de mundo muito particular, nos permitindo refletir acerca do “discurso” promulgado pela literatura indianista do oitocentos.

2.1 FRANCISCO BONIFÁCIO DE ABREU: UM MÉDICO NO MUNDO DAS LETRAS

O exercício desenvolvido nesta primeira parte do capítulo objetiva percorrer as colunas e seções de periódicos publicados no Rio de Janeiro e Bahia, inicialmente entre as décadas de 1840 e 1860³⁴, a fim de reconstruir a trajetória do médico Francisco Bonifácio de Abreu. Nesse percurso de construção da sua biografia, precisamos reconhecer que as fontes apresentam informações e notícias limitadas, que não compreendem a totalidade de vivências e saberes do ator histórico. Longe da ideia de abordar apenas um periódico que dê conta do período de formação, profissionalização e produção, objetivamos levantar todos os meios impressos em que Bonifácio de Abreu aparece nessas duas regiões do Brasil. Descobrimos no acervo da Hemeroteca Digital da

³⁴ Trabalharemos com essas três décadas, que em suma circundam a produção de *Moema e Paraguassú*; no entanto, levaremos em conta algumas publicações que fogem a esse período, a fim de delinear o percurso do autor na imprensa das sociedades carioca e baiana. O objetivo é fazer uma leitura mais completa de sua trajetória.

Biblioteca Nacional mais de dez periódicos que dispõem de informações sobre o autor, dentro das três décadas supracitadas.

O tratamento das fontes, iniciado na plataforma da HDB nos meses finais de 2016, perdurou a “conta-gotas” ao longo do ano de 2017. Foi feito um levantamento através de palavras-chave que envolvem o dinâmico mundo do autor. Começamos com a busca por periódicos no diretório que continham seu nome, em seguida utilizamos algumas palavras que ajudaram na localização de unidades temáticas que circundavam a obra em questão, inicialmente através dos nomes **Moema**, **Paraguassú**, posteriormente, **Diogo Alvares Correa** e “**Caramuru**”. Nas leituras dos periódicos encontrados, percebemos que as publicações tinham, na maioria das vezes, quatro páginas. Nos preocupamos em ler as edições que continham a palavra-chave, a fim de observar as conexões entre a coluna e o restante do jornal. A maioria dos periódicos trabalhados sempre contava com colunas literárias, e alguns continham um extenso suplemento literário.

Francisco Bonifácio de Abreu apareceu citado em colunas informativas – que traziam relatórios de colégios eleitorais da Bahia e, até mesmo, descrição de nomes que deram entrada e saída no porto do Rio – em seções que ovacionam sua conduta e atividade no mundo da medicina, outrora em impressos que traziam recortes de seus escritos, tanto da área médica, como no meio literário. Por fim, foi constatado que o médico começou a ganhar visibilidade no seio da metrópole carioca após se formar na Escola de Medicina do Rio de Janeiro, em 1845. O periódico *Archivo Medico* atesta que

em uma das salas do Edifício da Escola de Medicina da Corte pomposamente adornada, perante um numerosíssimo e escolhido concurso de espectadores, solemnemente conferiu a faculdade, pela vez oitava, o grão de Doutor aos seguintes senhores (*ARCHIVO MEDICO BRASILEIRO*, maio de 1845. p. 168).

Na relação consta o nome de 28 novos médicos, sendo Francisco Bonifácio de Abreu um dos dois baianos que integravam esse rol.

Advindo da Vila de São Francisco das Chagas, da Barra do Rio Grande, no oeste baiano, Francisco Bonifácio de Abreu iniciou seus estudos na Faculdade de Medicina da Bahia, como atesta uma curta biografia³⁵, escrita por Azevedo Sodré, publicada no *Brazil-Medico*, em 1887 – ano da sua morte (*O BRAZIL-MEDICO*, ago., 1887, p. 39-40). Mas foi na cidade do Rio de Janeiro que obteve maior expressão – tanto

³⁵ O colunista informa que Francisco Bonifácio de Abreu deixou alguns “trabalhos ineditos, e entre eles uma tradução da Divina Comédia do Dante, e do Fausto” (*O BRAZIL-MEDICO*, ago., 1887, p. 40).

no meio médico quanto no social –, conquistada através de sua constante participação nos meandros das instituições imperiais.

Após a formatura, o novo médico se fez conhecido nas páginas do jornal literário *Ostensor Brasileiro* – publicado na metrópole carioca nos anos de 1845 e 1846. Como o periódico não informa mês ou ano, apenas o número de publicação, deduzimos que a tiragem de 52 títulos, iniciada em meados de 1845, publicaria os números 37, 38 e 39 entre dezembro e fevereiro dos respectivos anos. Nesses números, a seção “Os Bailes” – título do colunista – traz o subtítulo “Os bailes motivam alguma quebra da saúde pública?” (*OSTENSOR BRASILEIRO*, 1845-1846, p. 295), que corresponde à parte final da tese de Francisco Bonifácio de Abreu, apresentada na conclusão do curso de Medicina. Em uma pequena introdução, o colunista informa

Offerecemos aos nossos leitores o extracto da interessante These defendida pelo Sr. Dr. Francisco Bonifácio de Abreu, moço que pela habilidade que deixa ressumbrar em seus escriptos, e pela semelhança com os de Montaigne, mereceo de huma das nossas Notabilidades, o Exm^o. Sr. Dr. Thomaz Gomes dos Santos, o título de – Nosso Montaigne Brasileiro – ; contendo hum dialogo que por não se entender muito com a Medicina foi suprimido (Ibidem).

O “título simbólico” de Montaigne Brasileiro não surge apenas como elogio. Bonifácio de Abreu utiliza suas habilidades enquanto médico, cientista e literato, para analisar as instituições e os costumes presentes na sociedade carioca, culminando na produção de sua tese. Ao analisar recortes da obra, percebemos uma habilidade em cruzar temáticas e agraciar com toques poéticos o discurso científico. Bonifácio de Abreu mostra a sua predileção pela literatura, trazendo notas que indicam que ele era um leitor em potencial dos escritos de autores clássicos. O autor cita Sá Miranda, Tomás Antônio Gonzaga e Almeida Garrett diversas vezes ao longo de sua obra, isso significa que suas referências estilísticas eram diversas.

As características do romantismo já integravam a sua vida enquanto aspirante a homem das letras. No desenvolvimento da tese, fica evidente o tom rebuscado, o excesso de sentimentalismos e expressões pessoais, sem contar o constante exercício de crítica social. Na tese, transparece que Abreu era um exímio conhecedor do latim e do francês, tendo em vista a frequente utilização de expressões e conceitos nesses idiomas ao longo de seus escritos. Não só isso, apreciava óperas, isso fica claro ao citar uma das mais conhecidas produções do compositor Vincenzo Bellini, a ópera *Norma* – estreada nos palcos do *Alla Scala* de Milão no início da década anterior – que já circulava pelos teatros e salões cariocas no período. Para atestar o fato, nos

referenciamos em Bittencourt-Sampaio (2012), que pontua, em sua recente publicação “Música: velhos temas, novas leituras”, que a soprano italiana Augusta Candiani estreou a ópera de Bellini no Teatro São Pedro de Alcântara em 1843. Segundo o autor, até Machado de Assis teria se encantado com as habilidades interpretativas da cantora.

O maior contato de Bonifácio de Abreu com o gênero operístico surgiu através de sua participação em “eventos” organizados nos “salões” do império. Segundo Vanda Freire (2013), era nesses espaços que récitas com “recortes” de óperas chegavam no meio social e ganhavam visibilidade e expressão. A maioria das obras produzidas na Europa no séc. XIX adentravam os portos brasileiros e eram apresentadas nos “salões”, antes mesmo das estreias promovidas pelas companhias de ópera nos teatros da corte.

A primeira produção genuinamente literária de Francisco Bonifácio de Abreu apareceu na cena social carioca em 1848. O *Jornal do Commercio*, publicado desde 1829, agraciou o público com a novidade, lançando um anúncio com a seguinte descrição:

Tersina, Romance em Quatro Cantigas, Poesia do Dr. Francisco Bonifácio de Abreu. Assigna-se, até o dia 11 do corrente, nas seguintes casas: rua da Quitanda n. 70, dos Ourives n. 21, do Sabão n. 26 e praça da Constituição n. 64, a 2\$ o volume (*JORNAL DO COMMERCIO*, 10 de abr., 1848, p. 3).

O *Correio Mercantil* dedicou uma coluna – “Tersina. Romance pelo Sr. Dr. F. Bonifácio de Abreu”³⁶ – à primeira obra literária do autor. O “anônimo” colunista afirma:

Com esta brilhante aparição, com essa estrêa poetica de um jovem, já anunciado na carreira scientifica por uma these que foi louvada por um dos homens superiores da nossa época, tivemos uma nova alegria, um prazer innocente e patriótico, e mais uma esperança: este novo soldado, que tão brilhantemente se alista na cohorte litteraria, promete um futuro; há nelle os elementos próprios e espontaneos para formar um bom artista (*CORREIO MERCANTIL*, 01 de out., 1848, p.3).

O jornal recebe a obra de Bonifácio de Abreu com entusiasmo, mas o que está em questão ao longo da completa arguição do colunista é justamente essa incipiente literatura que começa a tomar forma no final da década de 1840. O colunista faz uma promoção da figura de Abreu, apontando a imprensa como principal meio de divulgação daquele que poderia ser, em pouco tempo, um dos grandes nomes da literatura nacional. A coluna destaca apontamentos importantes para aquele meio social, afirmando que:

³⁶ Não encontramos exemplares de “Tersina”, muito menos recortes da obra. Somente críticas na imprensa corrente, alusões, e curtas ideias do que trata o romance.

A independência brasileira começa a manifestar-se de uma maneira solenne; o nome de um povo, com suas ideias, com seus idealistas, com sua litteratura, se vai inscrevendo nestas continuadas aparições (Ibidem).

Na afirmação do colunista, fica evidente que a concepção de independência está intimamente ligada às reflexões acerca do nacional, exaltado na literatura romântica que está sendo produzida no Brasil do período. Além de acusar a existência de poucas obras nacionais, destaca, também, a falta de originalidade na literatura das décadas anteriores. No entanto, deixa claro que o processo de independência, iniciado no início da década de 1820, se formaliza na medida em que a sociedade consegue, aos poucos, acusar não só o surgimento de uma literatura nacional, mas também de dar destaque aos sujeitos engajados nesse exercício. O colunista faz um balanço do que foi produzido anteriormente, além de destacar a atuação da imprensa e do teatro na projeção dessas literaturas, não só isso, evidencia alguns nomes importantes do meio literário carioca, tais como: “Dr. Gonçalves de Magalhães, Dr. Firmino Rodrigues da Silva, Porto Alegre, Gonçalves Dias”(Ibidem) dentre outros, e insere Bonifácio de Abreu nesse rol, tendo a tese produzida na faculdade de medicina e o romance *Tersina* como referência.

A crítica um tanto pontual acerca de *Tersina* se fundamenta na ausência do que o colunista chama de “cor local”, e orienta Bonifácio de Abreu:

Pedimos ao seu autor, Brasileiro na alma e Brasileiro que deve ser nas letras, que volte a sua harpa e a sua voz do oriente para o occidente, e que comece a cantar as bellezas do seu paiz natal, e que seja mais um obreiro nesse grande monumento que devemos levantar á nossa pátria, e que fará a glória do reinado do Sr. D. Pedro II. Há entre nós um thesouro inexgotavel, uma fonte de riquezas, onde se podem beber centos de inspirações, que é a Revista do Instituto Histórico; alli o Sr. Dr. Abreu achará motivos para exercitar sua bella musa, sua valentia e fácil versificação (Ibidem).

Destacamos a ênfase à palavra “Brasileiro”, dada pelo colunista. A contundência na conceituação do adjetivo, exposto duas vezes e começando com letra maiúscula, demonstra o comprometimento dessa imprensa e da sociedade na construção de uma literatura genuína. Além do apelo à descrição espacial do Brasil – belezas naturais, fauna, flora – nesses escritos “nacionais”.

A historiadora Heloisa Domingues aponta as especificidades que fundamentam a criação do IHGB, afirmando que

o próprio nome indicava que a nova instituição seria coadjuvada pelas ciências naturais, particularmente pela geografia, além da prática científica, evidenciava o

valor ideológico e simbólico que adquiriu o meio ambiente do país para a política de construção da nação (DOMINGUES, 1996, p. 43).

Fica evidente que a colocação do colunista estava amparada nos ideais do IHGB. Sendo assim, sua opinião acaba corroborando para a condução das literaturas subsequentes do nosso ator histórico.

No campo da literatura, pouco foi produzido por Francisco Bonifácio de Abreu, mas as obras que vieram em 1849 (*Palmyra*) e 1852 (*Moema e Paraguassú*) seguem as sugestões do colunista do *Correio Mercantil*, não só isso, trazem à tona uma colocação final do crítico: “O poeta que descreveu aquelle sonho final que remata a historia de Tersina tem bastante cabedal para cantar Guaxará, Camarão ou Tibereçá” (*CORREIO MERCANTIL*, 01 de out., 1848, p.3) – fazendo referência às temáticas indígenas. Essa alusão aos nativos estava ligada à recente incursão “de um outro aspecto das ciências naturais, a etnografia”, agregada “em 1847 na estrutura do mesmo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro” à “Comissão de Etnografia e Arqueologia Indígena cuja finalidade era verificar o estado de civilização dos índios do país” (DOMINGUES, 1996, p. 43)³⁷. Portanto temos nessa sugestão do colunista – além da preocupação com a descrição da natureza – uma abordagem sobre os sujeitos indígenas.

Meses antes da crítica sobre *Tersina* aparecer no *Correio Mercantil*, ao longo das páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, foi publicada uma coluna informando o paradeiro do médico no círculo social carioca. O periódico ovacionava as habilidades literárias de Francisco Bonifácio de Abreu, expostas no “Festim Social” – ocorrido em 26 de julho – em comemoração ao nascimento do filho de D. Pedro II. O médico proferiu nesse evento um “soneto improvisado”. Na mesma coluna, em virtude da produção e publicação de *Tersina*, o autor é novamente comparado a reconhecidos escritores e poetas românticos europeus, tais como: Feliciano de Castilho, Almeida Garrett, Alphonse de Lamartine, dentre outros. O colunista ainda afirma que conseguiu a “cópia [do soneto] a custo de muita rogativa podemos obter de seu muito ilustrado autor” (*DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO*, 31 de jul., 1848, p.02), como consta no periódico. A pequena composição “Soneto por ocasião do festejo do príncipe Imperial”, apresenta as seguintes palavras:

Quando o velho Ituano amedrontado
Do trovão, que na França ribombou,
Do alto da tribuna foi – bradou:

³⁷ A historiadora ainda aponta que o objetivo para com os indígenas através dos estudos etnográficos seria avaliar se estavam aptos para o trabalho, assim como os negros. Segundo Maria Celestino Almeida, “predominava a proposta de incorporar os índios ao Império como cidadãos civilizados para servir ao novo Estado na condição de trabalhadores eficientes” (ALMEIDA, 2012, p. 22).

– Que o throno vêr temia eclipsado! –

Quando esse, por ventura ingênuo brado,
Se é que la na Europa, enfim chegou,
Grande mal ao Brasil talvez causou
Dando a vêr, que o monarcha era assombrado!

O povo, que cravava vistas mil
De Theresa no fructo lisonjeiro –
– Ouvia de Pedro a voz san, – varonil:

Meus filhos, eis aqui meu filho herdeiro!
Pois que sois monarchistas sem ardil
Sou feliz! – Sou Monarcha Brasileiro (Ibidem).

Na obra, através de um tom patriótico – caro ao romantismo –, o autor exalta a figura do Imperador e sua importância para a ex-colônia, destacando a reconhecida brasilidade da família e de seus herdeiros, dando ênfase ao recém-nascido príncipe. A última frase do soneto é muito sintomática, pois, dentro desse processo de construção identitária, o ato de “se reconhecer” brasileiro tão precisamente dava conta, também, da positiva aceitação do herdeiro luso-brasileiro na sociedade fluminense da década de 1840.

Lembramos o leitor de que, desde os anos finais da década anterior, a imprensa carioca trazia adaptações, reflexões e “novas leituras” da trajetória de Diogo Álvares Corrêa e do poema épico de Santa Rita Durão – *Caramuru*. Em 1837, o *Museo Universal* publicou um texto intitulado “Indagações históricas”, que tecia considerações sobre a chegada de Diogo nos trópicos, a coluna afirmava que o português integrava a grande comitiva de Cabral e, após um naufrágio na costa da região conhecida como Bahia, inevitavelmente teve contato com os *Tupinambás* e *Tapuyas* (*MUSEO UNIVERSAL*, 28 de out., 1837, p. 134-135).

No ano de 1846, o periódico *A Nova Minerva* publica em suas páginas o texto “Os amores de Caramuru e Paraguassú, a Índia; Episódio Histórico das Tradições Brasileiras do Século XVI”, dividido em duas partes (*A NOVA MINERVA*, jan., 1846, p. 1-5)³⁸. O conteúdo aborda a trajetória de Caramuru nos trópicos e suas relações com algumas mulheres indígenas. No entanto, a edição cita e destaca o papel de Paraguassú na história, dando ênfase à ida do casal até a Europa, e o iminente retorno ao Brasil, movimento esse que culminaria na fundação da Igreja Nossa Senhora da Graça³⁹ e, conseqüentemente, na fundação da cidade de Salvador. O mais curioso dessa leitura é

³⁸ A primeira parte do texto foi publicada na edição nº 9 em Janeiro de 1846. A edição nº 10 não se encontra no banco de periódicos da HDB. Esse número “perdido” traria a parte final do texto.

³⁹ Esse episódio é citado por Francisco Bonifácio de Abreu nos “Apontamentos Históricos” – texto introdutório de libreto.

que a figura de Moema é suprimida, e o episódio chave do afogamento não aparece⁴⁰. O escritor da coluna faz um alerta importante, ele analisa o epitáfio que se encontra “no fundo da igreja” e que traz as seguintes palavras:

Sepultura de D. Catharina Alvares, Senhora desta capitania que doou aos reis de Portugal juntamente com seu marido Diogo Alvares Correa, nascido em Vianna – Ella fez edificar e de dicou esta capella ao Patriarcha S. Bento, no ano de 1582 (*A NOVA MINERVA, jan., 1846, p.5*).

O autor faz uma crítica relacionando a data da morte da indígena com o episódio de contato com Diogo Alvares Correa, apesar de não sinalizar a data desse contato, afirma que “Paraguassú viveu até uma idade mui avançada”, colocando em xeque a veracidade do fato. Subentende-se, na leitura do colunista, que o episódio de contato teria ocorrido nos anos iniciais do séc. XVI, ficando evidente que existe uma dificuldade, ainda no séc. XIX, de se estabelecer uma data precisa da chegada e permanência de Diogo no litoral dos trópicos. Outro ponto de indagação das leituras oitocentistas figura em avaliar se as histórias de Caramuru e Paraguassú são mito ou realidade. O autor encerra a coluna nesse nº9 de *A Nova Minerva* afirmando:

He pois esta curiosa tradição brasileira d’aquelles que se encontram no começo das histórias. He preciso desembaraça-lo de suas lembranças populares, e despil-a de huma parte de sua poesia para achar-se sua veracidade (Ibidem).

A Revista *O Guanabara* publicou, em 1850, uma coluna assinada por Juan Varela – originalmente publicada na *Revista Española de Ambos los Mundos* – intitulada “Da Poesia Brasileira” (*O GUANABARA, 1850, p.308-323*). O texto do escritor espanhol tecia reflexões acerca da produção literária brasileira produzida até o momento, explanando, em especial, as obras de Basílio da Gama e Durão – *O Uruguay e Caramuru*, respectivamente. Antonio Candido (2004) aponta que essas referências aos poemas épicos de Santa Rita Durão e Basílio da Gama começaram a emergir na cena literária brasileira e na imprensa após as sugestões de Ferdinand Denis. Este autor levanta “características” que uma literatura de caráter nacional deveria carregar em seu *Résumé*

⁴⁰ Esse “apagamento” aconteceu em virtude da referência de leitura de “episódio”, utilizada pelo colunista. O autor utiliza o livro “Historia da America Portuguesa, desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento até mil setecentos e vinte e quatro”, escrito por Sebastião da Rocha Pitta. Com essa leitura do periódico *A Nova Minerva*, é possível deduzir que as primeiras referências à Moema aparecem na narrativa de Santa Rita Durão. Sendo talvez o apelo inovador de seu poema épico. É importante frisar que a trajetória de Diogo e Paraguassú podem também ser criações dos primeiros viajantes e colonos portugueses que aportaram nos trópicos.

de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil (1826).

Para Candido, o francês

fundou a teoria e a história da nossa literatura, baseado no princípio, então moderno, que um país com fisionomia geográfica, étnica, social e histórica definida deveria necessariamente ter a sua literatura peculiar, porque esta se relaciona com a natureza e a sociedade de cada lugar (CANDIDO, 2002, p. 18).

Basicamente, Denis – possível aporte também para os pesquisadores do IHGB – sugeria que o caráter nacional estava ligado à descrição da “natureza, e costumes, dando realce ao índio, o habitante primitivo e por isso mais autêntico” (Ibidem). Sendo assim, as obras mais próximas desse ideal preconizado naquele momento pelo viajante francês eram os dois poemas épicos do final do séc. XVIII.

Percebemos que Francisco Bonifácio de Abreu utiliza essa multiplicidade de informações oferecidas pelas instituições imperiais, se apropria da produção literária de Durão e, certamente, das produções contemporâneas incutidas na imprensa para a produção do seu libreto. Cabe lembrar que a obra de Durão não era novidade naquele cenário e nem era a única referência, mas, assim como as demais, versava sobre o contato do nativo com o Europeu, aporte importante para a criação de um “mito de fundação”.

O médico baiano já estava estabelecido na capital carioca e ingressava paulatinamente nos mais abastados meios sociais, colocando em prática suas atividades médicas e literárias. No entanto, os periódicos cariocas informam a participação de Francisco Bonifácio de Abreu nas eleições da província da Bahia no ano de 1849, sinal de que parte de seus esforços nesse ano estavam voltados à carreira política. Os relatórios de entrada e saída do porto carioca atestam pelo menos três movimentações de Francisco Bonifácio de Abreu, do Rio de Janeiro aos Portos do Norte – provavelmente o destino era sua terra natal. Os impressos *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio da Tarde* e *O Liberal* trazem resultados dos colégios eleitorais, constando o nome de Francisco Bonifácio de Abreu sempre com uma irrisória quantidade de votos – se comparado aos demais candidatos. Não constam nos periódicos êxitos eleitorais entre as décadas de 1840 e 1850. As interações com o meio político só dariam certo a partir dos anos finais da década seguinte – após sua participação na Guerra do Paraguai. Mas não podemos deixar de sinalizar que a sua curta interação na imprensa baiana (1849 - 1850) daria passos promissores, com a divulgação de sua nova obra literária.

No ano de 1849, o autor escreveu “Palmyra, ou a Ceguinha Brasileira – Romance em 7 cantos” (*A MARMOTA*, 6 de jun., 1849, p.4). Apesar da falta de acesso à

integralidade do texto, identificamos uma coluna assinada por “C. J. Gomes de Souza”, no periódico baiano *O Atheneo*, que traz alguns trechos da obra, e justas colocações quanto à construção narrativa. Souza avisa no início da explanação que não é sua intenção tecer críticas, deixando em evidência o apelo comercial que a sua coluna carrega, incentivando os leitores do periódico a comprar o romance. Outro apontamento importante que convém destacar é a caracterização de Palmyra feita por Souza:

Não é menos cheia de interesse, beleza, graça, e muita poesia a elegante descrição da formosa Indiana – Palmyra – que depois de cega e tombada sobre o escolio da desgraça – refere os seus padecimentos – e lamenta o tempo e então” (*O ATHENEO*, 1849, p.56).

Fica evidente nas pequenas incursões feitas pelo colunista que a temática indígena estava aparecendo na literatura de Francisco Bonifácio de Abreu nos anos finais da década de 1840. A predileção à temática, somada ao apelo despendido pelo IHGB e pelo próprio Teatro Lyrico Fluminense, colaboraram para a produção do libreto, no qual o autor, apesar de pecar na originalidade da temática, traz novos elementos – personagens, loucura, suicídio – que acabam dando à sua narrativa um caráter inovador⁴¹.

Ao longo de sua estadia na província de Villa da Barra, durante o processo eleitoral, o médico escreveu um relato que fora publicado no supracitado *O Atheneo* da Bahia, em 1850. Trata-se da coluna “Extirpação de uma – Lupia – (Lobinho)”, que apresenta uma atividade cirúrgica, tendo rendido pequenos comentários que demonstram a considerável estima que Bonifácio de Abreu conservava em relação à sua “terra natal”. A cirurgia de retirada de um grande tumor que se encontrava na barriga de uma “escrava” da região – apelidada de “Anna-buxo” – foi um sucesso. O médico, além de relatar a complexidade do procedimento, fez questão de frisar que tal patologia não foi igualmente vista nos hospitais que ele passou – tanto da Bahia, quanto do Rio. O procedimento foi executado com êxito, pois, segundo Bonifácio de Abreu “não tinha que contar, senão com os meos fracos recursos; porque infelizmente não havia um indivíduo matriculado na sciencia de que eu me valesse como de um ajudante” (*O ATHENÊO*, 1 de abr., 1849, p.3). O relato pela constante exaltação de seu êxito pode apresentar alguns exageros por parte do autor, como a duração da cirurgia, e o trabalho sem qualquer auxílio de outrem. Através das palavras do médico, percebemos que a intervenção cirúrgica exigia bastante habilidade e experiência, algo que Bonifácio de Abreu havia adquirido em suas andanças pelos ambientes de saúde, tanto da Bahia, quanto do Rio de

⁴¹ Destacaremos, de maneira mais abrangente, as inovações apresentadas no libreto por Francisco Bonifácio de Abreu ao longo do terceiro capítulo.

Janeiro. Curiosamente, como o médico mesmo afirma, “reunindo as operações da *pequena* às da *grande* cirurgia eu pratiquei para mais de quarenta operações; e dentre elas – algumas que valião a pena de serem referidas” (Ibidem, p.2). Esse foi o único relato integralmente publicado na imprensa e escrito por Bonifácio de Abreu, ao qual resolvemos dar destaque em virtude da segurança que o médico conservava em relação à sua profissão, sem esquecer de destacar a habilidade poética despendida na coluna.

No ano seguinte, o médico já estaria de volta ao Rio de Janeiro, disputando espaço nas instituições imperiais, se valendo também das “complexas” experiências no interior para pleitear a cadeira de “sciencias cirúrgicas” (*O LIBERAL*, 30 de out., 1851, p.03) da Escola de Medicina da metrópole. Segundo o *Diário do Rio de Janeiro*, apenas os doutores “Francisco Ferreira de Abreu e Francisco Bonifácio de Abreu” se candidataram à vaga. O jornal afirma que “a sala onde foi dada a lição oral achava-se apinhada de gente, e grande entusiasmo notamos na môr parte das pessoas, logo que acabou de orar o Sr. Bonifácio de Abreu” (*DIARIO DO RIO DE JANEIRO*, 24 de set., 1851, p.03). A prova escrita “foi sobre o globo ocular e a catarata” (*CORREIO MERCANTIL*, 23 de set., 1851, p.01). A prova oral tinha como tema: “Os accidentes que acompanham as operações cirúrgicas e os meios de remediá-los”, como expõe o *Jornal do Commercio*. Na mesma seção, o colunista afirma que os dois nomes que disputam o lugar “mostrarão-se dignos do lugar que aspiram” (*JORNAL DO COMMERCIO*, 28 de set., 1851, p.01). No entanto, como consta nas páginas de *O Liberal*, o Francisco Bonifácio de Abreu acabou ficando em segundo lugar no concurso, voltando a disputar uma vaga na mesma instituição no início do ano seguinte. A sua carreira enquanto médico se solidificaria na metrópole carioca ao longo dessa década, e renderia, nos anos posteriores, inúmeras indicações de serviços junto ao Império. O médico assumiria, no ano seguinte, as atividades enquanto professor de “Physiologia”, na mesma instituição (*CORREIO MERCANTIL*, 1 de mai., de 1852, p.01).

O ano de 1852 foi marcado pela gênese da produção de libretos com temática nacional. Bonifácio de Abreu participou desse empreendimento escrevendo *Moema e Paraguassú*. O diretor do então Teatro Provisório⁴² – convertido, posteriormente, a “Theatro Lyrico Fluminense” –, João Antônio Miranda, resolveu lançar um concurso na cena social carioca. O escopo da iniciativa objetivava, além da promoção

⁴² O *Correio Mercantil* atesta na coluna “Factos Diversos” que o governo, junto a acionistas, estava colocando em prática o projeto de construção do Teatro Provisório. A obra iniciou nos meses seguintes na então praça da Constituição. Em 1852, a diretoria do novo espaço já colocava em prática o projeto de Ópera Nacional. (*CORREIO MERCANTIL*, 27 de ago., 1851, p.01)

artística, inaugurar a produção de óperas brasileiras⁴³ até então inexistentes. Para isso, exigiu que os libretos inscritos no concurso fossem construídos “a partir da estética italiana”, não só isso, “os autores deveriam escrever um libreto tratando de assunto nacional” (MAINENTE, 2011, p.37). O autor ainda atesta que

três libretos foram apresentados à comissão responsável pela avaliação dos versos: “Moema e Paraguaçu”, de Francisco Bonifácio de Abreu, “Moema”, de Miguel Alves Vilela, e “Lindóia”, de autoria de Ernesto Ferreira de França Filho. Como o próprio título das composições deixa entrever, todas as obras possuem como tema o indianismo (Ibidem, p. 37).

Como explanado anteriormente, as temáticas das três obras foram desenvolvidas a partir de produções do séc. XVIII, de autores nacionais – *Uruguay* e *Caramuru*. A grande questão é que cada libreto apresenta consideráveis diferenças se comparado aos textos de referência, tais como: novos personagens, novos conflitos e caracterizações indígenas altamente contrastantes, como é o caso da rivalidade entre Tabyra e Taparica⁴⁴, em *Moema e Paraguaçu*. Na produção de Bonifácio de Abreu – objeto de estudo no presente trabalho –, temos um desvio de protagonismo em relação à obra de Santa Rita Durão, que tem como personagem central Diogo Álvares Corrêa. No libreto, ele divide espaço com as indígenas Moema e Paraguassú, sendo a participação das nativas tão representativa quanto a do português.

A imprensa noticiosa do período abria precedentes para a exteriorização das promoções do “Theatro Lyrico Fluminense”, visto que a instituição já gozava de um prestígio social desde sua inauguração, em 1852, recepcionando, desde então, uma variedade de espetáculos europeus de gênero operístico. Na declaração publicada em 1853, o *Diário do Rio de Janeiro* comunica o resultado do concurso proposto pela instituição, evidenciando que nenhum dos três libretos alcançou as premissas exigidas. Sendo assim, a premiação prometida ainda na inscrição do concurso, só seria concedida após a reapresentação dos libretos – depois de estarem devidamente corrigidos – ao conservatório Dramático do Rio de Janeiro – órgão responsável por avaliar as criações.

Tendo o conservatório dramático brasileiro julgado em sessão de hontem, que os três dramas lyricos – Lindoya, Moema – e Moema e Paraguassú que vieram à concurso, para a adjudicação do premio prometido pelo programma publicado pela extinta directoria do theatro Provisorio, posto que dignos de louvor pela sua invenção e poesia, não satisfasem todavia ás demais condições que se requerem

⁴³ Essa ideia abrange espetáculos que carregam características inovadoras do ponto de vista temático, nesse caso, o enredo deveria conter um assunto que remetesse a aspectos nacionais.

⁴⁴ Caciques de tribos rivais. Tabyra é pai de Paraguassú, busca aliança com Diogo para vencer Taparica, que no enredo é um líder injustiçado que teve sua filha raptada, e luta por vingança.

em semelhantes produções, como ponderavam as respectivas comissões, devem por isso ser devolvidos a seus autores como os sobreditos pareceres: manda o Sr. conselheiro presidente faser publica esta decisão do conservatório e convidar aos proprietários dos ditos dramas a sollicitarem na secretaria a sua entrega, devendo tornar a apresenta-los, corrigidos e emendados, quando persistão a entrar no concurso; dentro do praso de tres meses da data deste annuncio, afim desse proferir então juiso definitivo na forma ordenada pelo governo. Secretaria do conservatório dramático, 14 de fevereiro de 1853. – José Rufino Rodrigues Vasconcellos, 1.º secretario (*DIARIO DO RIO DE JANEIRO*, 15 de fev., 1853, p. 03).

Os pareceres dos profissionais do Conservatório Dramático foram publicados junto ao libreto de *Lindoya*, de Ernesto Ferreira França, em 1859, mas constam, também, disponíveis no sítio da Biblioteca Nacional em *fac-símile*⁴⁵. Na seção em que aparecem dispostos – parte final do libreto –, uma nota informa que os “pareceres” foram apresentados em sessão de 13 de fevereiro de 1852, ao Conservatório, essa data pode estar incorreta, tendo em vista a publicação do *Diario do Rio de Janeiro*, ocorrida no mesmo período do ano seguinte – como atesta a citação anterior –, e a inauguração do teatro aconteceu em março de 1852 – com o nome de Provisório.

A elocução dos cinco pareceristas é enfática quanto a qualidade dos libretos, apesar de apresentarem características positivas, contém graves problemas no desenvolvimento, do ponto de vista estético. A preferência geral é pelo libreto de *Lindoya*, seguido por *Moema* e por último *Moema e Paraguassú*. No entanto, é realmente intrigante que, dos três libretos, o único que foi musicado e acabou ganhando os palcos na década seguinte tenha sido o de Francisco Bonifácio de Abreu. Será que o nosso autor foi o único a fazer as correções solicitadas? Por que *Moema e Paraguassú* foi a única obra a ser musicada? Enfim, vamos adiante, tentando, paulatinamente, responder a essas questões. As constantes sugestões de correção vão aparecendo gradativamente nos pareceres, a primeira indica uma mudança na parte final do enredo de *Lindoya* e, de maneira sutil, solicita uma diminuição nos textos das cenas, pois a extensão delas poderia comprometer a execução da cantora que interpreta o papel homônimo. Com uma explanação bem curta, o parecerista encerra, passando a responsabilidade de adequação ao “maestro” – que, no caso, poderia ser o compositor – comentando: “que se arranje como poder” (FRANÇA, 1859, p. 111).

O segundo parecerista é bem mais cuidadoso nas indicações acerca dos problemas de cada libreto. Mostra que *Lindoya* possui “uma inteligência dramática, puramente considerado como obra poética”, sua preferência é, sem dúvida, pelo trabalho

⁴⁵ Não constam informações relativas à identidade dos pareceristas, somente as explanações técnicas sobre cada libreto.

de Ernesto Ferreira de França, apesar de conter “um defeito radical de não ser um arcabouço próprio para musica” (Ibidem, p.113). As ideias do primeiro e segundo parecerista se encontram na crítica em relação à construção das cenas. O segundo parecerista pontua a falta de atributos clássicos das obras de Pietro Metastasio e Felice Romani – libretistas italianos consagrados. Ao afirmar sobre a ausência de atributos dos poetas acima citados, no caso de *Moema e Paraguassú*, o parecerista acusou a ausência de um personagem “tirano magnânimo” – um antagonista – bem recorrente nas obras desses libretistas, ou algum ato de heroísmo (GROUT; PALISCA, 1994). Outra característica que impera nos libretistas italianos figura na construção de cenas que trazem

alternância de recitativos e árias; a acção desenvolvia-se, através do diálogo, nos recitativos, enquanto cada ária representava aquilo a que podemos chamar um monólogo dramático, onde um dos actores da cena anterior formulava sentimentos ou comentários relativos à situação então criada (Ibidem, p.496).

O libreto de *Moema e Paraguassú* não acusa as especificidades dos trechos que serão executados pelos intérpretes. Fica evidente que existem cenas solo, duetos, tercetos e quartetos, mas não há distinção entre recitativos e árias. O mesmo ocorre com o libreto de *Lindoya*, de Ernesto Ferreira França (FRANÇA, 1859).

O que não escapa à crítica é a questão da língua: “o português cantado” – ainda hoje, no séc. XXI, objeto de estudo e problemática entre os intérpretes e acadêmicos. O parecerista afirma

a nossa língua apesar de ser considerada como a segunda na ordem das mais próprias para o canto, tem contudo o grande inconveniente dos pluraes, que, segundo a nossa maneira de pronunciar, ferem desagradavelmente o ouvido com um certo cicio, ou sibilo, que endurece nos finaes as prolações delicadas (Ibidem, p.113).

Uma das dificuldades do período foi adequar a língua portuguesa à técnica do *bel canto*, esse problema perseguiu a produção operística do séc. XIX. Tão contundente é essa questão que o libreto de *Moema e Paraguassú* foi vertido à língua italiana – por Ernesto Ferreira França – para que se pudesse compor o poema musical – possível justificativa para que o libreto ganhasse os palcos no início da década de 1860. A inviabilidade de composição de um poema musical para os outros libretos estava tão somente no problema da construção das cenas que, segundo os pareceristas, eram extensas demais.

É importante lembrar ao leitor que as dificuldades de adequação da língua portuguesa se encontram nesse tipo de produção nas décadas subsequentes. A exemplo disso, temos as óperas de Carlos Gomes, produzidas após a década 1870, cujos libretos foram também escritos em língua italiana – *Il Guarany, Fosca, Salvator Rosa, Lo Schiavo, Condor, Maria Tudor*. O libreto da ópera *Jara*, de Gama Malcher, objeto de comparação neste trabalho, foi também escrito e musicado em italiano. A vasta produção de óperas brasileiras – cantadas em italiano – que apareceram a partir da segunda metade do séc. XIX teve que, aos poucos, dividir espaço com espetáculos – cantados em português –, que exigiam dos intérpretes mais atributos cênicos do que vocais. É perceptível que as Comédias Mágicas, Burletas e Peças de costumes continham uma linha vocal muito simples, sem muitos movimentos melódicos, explorando mais a região média de cada classificação vocal, facilitando a dicção do português.

O segundo parecerista encerra sua elocução afirmando que o seu posicionamento é múltiplice, “se o conservatório quer premiar o poeta, tem o autor de Lindoya, se quer ao poeta librettista tem o da Moema” (Ibidem, p.114), sendo assim joga a opinião aos outros “juízes”.

O terceiro parecerista pontua, também, problema com o português, a constante utilização de plurais “ão” em suma nas terminações dos versos. O autor destaca a necessidade de correção caso alguma das obras seja premiada, mas, de forma contundente, descarta o libreto de *Moema e Paraguassú*, destacando sua escolha entre os dois outros dramas.

O quarto parecerista afirma que a produção de Miguel Alves Vilela seria a mais fácil de adequar à ópera, tendo em vista a construção das duas outras obras. No entanto, deixa claro que todos os libretos apresentam grandes problemas. O coro, as cenas longas e a permanência de uma personagem em cena o tempo todo pode ser um grande problema para o intérprete, afinal, não há resistência e trato vocal que suporte tamanha exigência.

O quinto e último parecerista tenta apresentar soluções para o texto de *Moema*, mas, no final de sua exposição, afirma que “nenhum dos librettos deve ser aprovado pelo Conservatório: restituídos as copias a seus autores com as copias dos pareceres das pessoas que a respeito dessas composições foram consultadas, poder-se-hia abrir novo concurso” (Ibidem, p.119).

A inexperiência dos libretistas em suas composições os colocaram em uma situação difícil. Percebe-se que, em termos de construção do enredo, todos

chegaram a um grau de excelência nas narrativas – exceto Bonifácio de Abreu⁴⁶. O conservatório tentou agregar todas as opiniões dos pareceristas, indicando a necessidade de correções e dando uma segunda chance para os libretistas.

Entre os anos de 1853 e 1858, nada encontramos acerca do concurso e das produções; no entanto, em 1859, o libreto de *Lindoya* é publicado na cena carioca e, em 1860, o de *Moema e Paraguassú* – em português e italiano. Provavelmente, esse projeto foi retomado em virtude das movimentações da “Imperial Academia de Música e Ópera Nacional”, fundada por José Zapata y Amat – músico e compositor espanhol⁴⁷ – que manteve constante participação nas movimentações operísticas do Brasil. O projeto da nova instituição configurava em “encenar ao menos uma ópera nacional a cada ano, e para tanto era reservada à instituição o monopólio na montagem de óperas nacionais, concedido pelo governo quando da fundação da entidade” (MAINENTE, 2011, p. 38). Segundo o mesmo autor, o “projeto inicial indicava o financiamento da entidade através de um plano de sócios e acionistas” (Ibidem), mantendo as instituições de promoção teatral, nos finais de 1850. É importante lembrar que o projeto não só objetivava produzir apenas encenações de óperas de compositores brasileiros, mas, paulatinamente, tentava introduzir na cena carioca espetáculos de compositores europeus, traduzidos para o português.

Antes de passarmos para a década de 1860, precisamos destacar que, em virtude da criação de novas cadeiras na Escola de Medicina do Rio de Janeiro, em 1855, o médico Bonifácio de Abreu passou a ser catedrático de “chimica Organica” (*CORREIO MERCANTIL*, 8 de mar., de 1855, p. 01), após se especializar na Europa no ano anterior, com total financiamento do governo Imperial. Em 1859, ele aparece no jornal como “inspetor de saúde do Porto do Rio de Janeiro” (*CORREIO MERCANTIL*, 3 de set., 1859, p. 02.), no mesmo ano, o periódico informa que Bonifácio de Abreu também atuou como médico da “Majestade Imperial” (*CORREIO MERCANTIL*, 2 e 3 de nov., 1859, p. 02) em uma viagem ao interior.

No início de 1860, o médico aparece citado no *Correio Mercantil*, mas como libretista da primeira ópera de temática indianista que poderia ser estreada ainda naquele ano. O colunista afirma:

⁴⁶ Um dos pareceristas critica a inconsistência das informações. A quantidade de anacronismos acusados no desenvolvimento do enredo parecem ser um grande problema para o projeto. Justamente nesse ponto percebemos o compromisso que os profissionais do Conservatório – mesmo na produção de uma obra literária – tinham com os projetos de “História Oficial” e “Mito de Fundação da Nação”, defendidos nos discursos do IHGB.

⁴⁷ Nascido em 1818, e aportado no Rio de Janeiro desde 1848, compôs, entre outras peças, uma versão musical para a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. Cf. BERRINI, Beatriz. **Utopia, utopias**: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira, Editora da PUC-SP, 1997.

Para festejar o dia do juramento de Sua Alteza a princesa Imperial, tenciona o Theatro Lyrico levar á scena a ópera se assumpto nacional intitulada *Moema e Paraguassú*, libreto dos Srs. Drs. F. Bonifácio de Abreu e Ernesto Ferreira França (*CORREIO MERCANTIL*, 30 de mai., 1860, p. 01).

No mês seguinte, o jornal lança uma nota repetindo parte da informação; no entanto, trazendo os nomes dos cantores que interpretavam cada personagem. A imprensa mostra que o empreendimento só obteve êxito no ano seguinte, não sendo apresentado em 1860. Não constam nas fontes impressas informações sobre o fato de a ópera não ter entrado em cena. Podemos supor que a composição atribuída em 1861 a San Giorgi não estava concluída, visto que o nome do compositor – que geralmente nesse tipo de publicação aparece junto ao do libretista – não é citado na coluna supracitada. A caracterização e produção de indumentária para o extenso elenco de personagens indígenas pode ter sido uma das grandes dificuldades encontradas pelos diretores do espetáculo, e um dos motivos de cancelamento da estreia do espetáculo em 1860.

Em 1861, os jornais *Correio da Tarde* e *Correio Mercantil* começaram a divulgar nas suas páginas a estreia da ópera *Moema e Paraguassú*. O *Jornal do Commercio* informava que o libreto já estava disponível para venda na “casa de Paulo Brito, praça da Constituição n.64” (*JORNAL DO COMMERCIO*, 29 de jul., 1861, p.04), curiosamente, bem próximo ao “Theatro Lyrico Fluminense”. No dia 29 de julho de 1861, seria apresentada, pela primeira vez, em comemoração ao “Dia de grande gala pelo feliz anniversario da sereníssima Princeza D. Isabel”, a ópera do Sr. Dr. Francisco Bonifácio de Abreu, música do maestro San Giorgi⁴⁸ com os seguintes cantores no elenco: “Sra. Milliet, como Moema; L. Amat, como Paraguassú; Sr. Ribas, como Tabyra; Trindade, como Taparica e José Amat⁴⁹, como Diogo Álvares Correa (Caramuru)” (*CORREIO MERCANTIL*, 27 jul., 1861, p.04). No dia da primeira récita, o jornal publica um resumo da narrativa, exatamente o que aparece nos “Apontamentos Históricos” do libreto, além de reconhecer que o drama foi fundado “na tradição bem conhecida da nossa história primitiva, e cantada pelo nosso poeta Santa Rita Durão” (*CORREIO MERCANTIL*. 29 jul., 1861, p.01).

⁴⁸ Ao longo das pesquisas, procuramos referências acerca do compositor do poema musical de *Moema e Paraguassú*; no entanto, nenhuma informação foi encontrada. É possível supor que **San Giorgi** seja um pseudônimo de algum compositor brasileiro do período. Talvez a utilização de um nome fictício que carregasse uma referência das grandes metrópoles produtoras de ópera (Milão, Nápoles, etc.) daria credibilidade à obra “indianista”, no momento da estreia, visto o tamanho reconhecimento que essas regiões já detinham nos trópicos.

⁴⁹ O músico espanhol fundador do projeto Ópera Lyrica Nacional. (grifo nosso)

Em 31 de Julho, o *Jornal do Commercio* publica uma crítica, destacando as peculiaridades da primeira récita, e alguns apontamentos sobre a questão da recepção da obra.

Ópera Nacional. – A Ópera *Moema e Paraguassu*, representada ante-hontem pela primeira vez no Theatro Lyrico, causou no avultado numero de seus ouvintes o effeito que era de se esperar em uma composição nova, sobre assumpto tão diverso dos que até hoje temos visto aproveitados na scena Lyrica.

Habitudo como se acha o nosso publico ás obras clássicas dos grandes mestres e á sua interpretação por artistas celebres, não póde ainda sem esforço ouvir outras melodias, extasiar-se ao som de outras vozes, aplaudir com o mesmo enthusiasmo outras obras cujo mérito é diverso.

Por isso não é ainda a opera nacional a predilecta do nosso publico, apesar das provas de sympathy que lhe dispensa e dos votos que faz pela fiel realização de uma idéa que tanto importa á exhibição e amparo das vocações artísticas, que ainda entre nós não se revelão em profusão.

Dahi provém também naturalmente essa extrema curiosidade com que são ouvidas as composições do gênero da *Moema e Paraguassu*, e entretanto da quase impossibilidade de haver um juízo seguro sobre ellas, depois de uma primeira representação, ficão em lembrança alguns trechos, algumas melodias mais salientes da composição, retem-se o effeito geral da acção; mas fazem á crítica como fazem ao ouvido, como escapa aos olhos tanto o que há de menos original no estylo do compositor como o que menos impressiona na parte dramática.

Há, ninguém o ignora, obras de vulto que sahem dessa regra, onde cada harmonia parece cala-nos n'alma, onde cada nota como que nos escreve na memoria as belezas novas de uma situação que o poeta creou, a que o musico deu vida; e é porque há dessas composições que não é fácil formar prontamente um juízo certo sobre tentativas de outra escala.

Referindo-nos porém á *Moema e Paraguassu*, não podemos desconhecer os esforços empenhados pela empresa da Opera Nacional para o bom desempenho dessa opera: o grande numero de espectadores que enchia o theatro esperava talvez mais originalidade na musica tratando-se do assumpto ainda tão pouco explorado na scena lyrica; apesar disso porém distinguio e applaudio algumas peças, como a que acompanha no primeiro acto o assalto dos selvagens, o terceto entre o *Caramurú*, *Moema e Paraguassu*, e outras onde se revelão novidades mais pronunciadas de estylo.

Os artistas procurarão agradar e merecêrão louvor, considerando-se principalmente que executavão uma opera nova, para cujo fiel empenho lhes era mister apurado estudo do typo e character que representavão.

Taes são as primeiras impressões que nos despertou a opera dos Srs. Dr. Francisco Bonifacio de Abreu e San Giorgi (*JORNAL DO COMMERCIO*, 31 jul., 1861, p. 02).

No decorrer das considerações publicadas pelo periódico, fica claro que a ópera não causou tamanho entusiasmo aos apreciadores, visto que a originalidade temática – indianista – deveria exigir de seu compositor um poema musical que carregasse características inovadoras. O destaque positivo dado a algumas cenas, como o coro inicial e o terceto, são enxergados também na condução do libreto. Afinal, a primeira cena carrega o elemento enérgico, que destaca um coro de indígenas enfurecidos que comemoram vitória frente à “raça ousada”, que chegou ao litoral após o naufrágio do navio português. A segunda cena destacada na crítica envolve os três personagens chave da trama, não só isso, indica o primeiro encontro do português com

as suas prometidas esposas, Moema e Paraguassú. O presente momento evidencia o interesse das indígenas em ter o amor do naufrago Caramuru, que, em um primeiro momento, é arredo, e encerra sua cantoria no terceto, ovacionando a beleza, a grandeza do país, direcionando, no entanto, as suas iminentes conquistas ao Rei de Portugal, como se sua estadia em terras distantes e até então desconhecidas fossem para corresponder às expectativas da coroa portuguesa. Nesse perfil apático de Caramuru frente às duas indígenas, o autor relega a ambas o interesse pelo matrimônio. Essas duas cenas, segundo a crítica, configuram os momentos de “êxtase” – ou mais importantes – na obra geral – texto e música.

A ópera foi rerepresentada no dia 14 de agosto do mesmo ano, sendo que, nas divulgações, o *Correio Mercantil* comenta: “A extraordinária concorrência que houve na primeira reapresentação e o acolhimento, que a ópera mereceu do público, assegurão que se passara hoje uma agradável noite no Teatro Lyrico” (*CORREIO MERCANTIL*, 14 ago., 1861, p.02). Na récita do dia 17 divulgada pelo mesmo jornal, aparece uma crítica:

- O assumpto é um dos mais lindos da nossa história; é um romance singelo e tocante que se passou á sombra de nossas arvores e ao canto de nossos pássaros, e que a poesia guardou como um tesouro, uma relíquia dos tempos passados.
- A música é quasi sempre sentimental e terna; procura interpretar aquella vida e aquelles amores nesse estylo suave que diz tanto com a nossa natureza e que é tão necessário para se pintar essas scenas primitivas em toda a sua verdade (*CORREIO MERCANTIL*, 17 ago., 1861, p.02).

A ópera entra em cena dia 23 de agosto de 1861, encerrando sua temporada, assim, é atestado através do silêncio nas páginas impressas dos jornais correntes. Os comentários acerca da produção da primeira ópera de assunto nacional não foram tão expressivos, visto que apenas dois periódicos teceram considerações, o segundo ainda faz críticas um tanto genéricas do ponto de vista estético. Pelo que foi dito, esperava-se elementos musicais ou, até mesmo textuais, que remetessem aos sujeitos “nacionais” representados.

É importante lembrar que o nome do médico aparece de maneira corrente estampado nas páginas da imprensa carioca até 1887 – ano de sua morte na capital fluminense. Pelo considerável prestígio imperial, Francisco Bonifácio de Abreu recebeu inúmeras condecorações, dentre elas o título de Barão da Villa da Barra, concedido pelo Rei. Foi uma figura icônica no meio social da corte por seus trabalhos enquanto médico e professor. Circulou na metrópole em diversos espaços e deixou sua marca por onde passou. A mais importante de suas produções literárias foi o libreto indianista, que caiu no obscurantismo ainda no séc. XIX.

O fato de Bonifácio de Abreu ser médico e, por excelência, se dedicar quase integralmente às atividades relacionadas à saúde, de certa maneira, dificultou seu estabelecimento enquanto literato, mesmo após a publicação de seu primeiro romance e dos seus intentos enquanto poeta nos mais distintos meios sociais. A trajetória do médico difere em vários aspectos da de José de Alencar – considerado hoje o principal representante do indianismo romântico – que, em menos de cinco anos, publicara “O Guarani” e obtivera grande expressão no período e após – com a consagração de sua ideia no libreto e na ópera *Il Guarany*. Doris Sommer afirma que

“Alencar não era um espelho da sociedade, diz Silviano Santiago, mas sim uma luz cujo brilho irradiado uniformemente a partir do centro da elite produziu um efeito unificador chamado nacionalidade. Seus vinte e um romances publicados, outros vinte ou trinta em diferentes estágios de produção e uma dúzia de peças teatrais, deram a seu ávido público ainda mais razão e admiração”. (SOMMER, 2004, p. 167)

A perspicaz distinção de Alencar se fundamenta em sua inserção cotidiana quase integral na imprensa e no meio literário, a partir da segunda metade do séc. XIX. O ambiente de tensões causado por Alencar na imprensa da década de 1850 – como é o caso da crítica em relação à “Confederação dos Tamoios”, posteriormente a produção de “O Guarani” – deu destaque à sua figura. O seu primeiro romance indianista foi responsável pela sua rápida ascensão na cena literária – em virtude da originalidade –, culminando mais tarde na tradução de sua obra prima para o italiano (GÓES, 2008). Utilizando Alencar como referência, fica evidente que o irrisório reconhecimento que a produção indianista *Moema* e *Paraguassú* teve, se deu em virtude da pequena participação de Bonifácio de Abreu no meio literário dentro da imprensa, sem, é claro, descartar a imaturidade da narrativa e certo amadorismo no que diz respeito à construção da obra enquanto “libreto”, como fora avaliado pelos pareceristas do “Conservatório Dramático Brasileiro”. Outro ponto de silenciamento estava nessas atuações múltiplas de Francisco Bonifácio de Abreu na sociedade carioca. Ovacionado como médico, catedrático nas instituições de saúde, político e militar. De todas as atuações, a mais singela seria a de literato.

2.2 “O CARAMURU PERANTE A HISTÓRIA”: A ANÁLISE DE VARNHAGEN NA REVISTA DO IHGB

Francisco Adolpho Varnhagen foi um dos representantes do IHGB mais engajado nessa leitura, análise e problematização da história de Diogo Álvares Correa, *O Caramuru*. A avalanche de releituras dentro da imprensa, claramente advindas do pós 1822, pode ter incentivado o historiador a rever as consistências e inconsistências do mito, narrado por inúmeros letrados e que, dentre muitos atributos, conservavam elementos do contato, a ideia das alianças entre territórios e sujeitos (Portugal/Monarquia Portuguesa e Trópicos/Indígenas). O exercício de Varnhagen tentou questionar “o que” dentro desse grande escopo de literaturas, história e tradições seria verdade ou ficção. A primeira publicação apareceu na Revista do IHGB no 2º Trimestre de 1848 – como citado anteriormente.

Esse tópico foi construído para tentar entender em que medida Francisco Bonifácio de Abreu se apropria da análise de Varnhagen para construir seu libreto. Afinal, temos a referência evidente do *Correio Mercantil*, na qual o “anônimo” colunista incentiva Abreu a buscar um aporte na Revista de IHGB, para narrar em suas obras um Brasil com mais propriedade, conservando os atributos exuberantes da natureza do país, dando margem para a construção de uma ideia mais incisiva do que seria a “cor local”. Antes de continuarmos, fica a questão: Francisco Bonifácio de Abreu seguiu as referências do colunista do *Correio Mercantil*? Sim, tendo em vista o desenvolvimento de suas duas últimas narrativas, que destacavam certo protagonismo indígena. No entanto, isso não significa que a referência direta tenha sido essa publicação feita em 1848, mas, como esse número aborda o *Caramuru*, não podemos deixar de lançar algumas notas sobre o texto e possíveis intertextualidades.

Cabe lembrar que a historiografia recente, Guimarães (2011), Kodama (2009) e Moreira (2010), construiu análises sobre a atuação de Varnhagen e de outros pesquisadores no IHGB, e concorda que a leitura do pesquisador do IHGB, em relação aos sujeitos indígenas, operou em uma direção “anti-romântica”. Antonio Candido atesta afirmando que o historiador

apresentou [o indígena] como selvagem cruel, desprovido de instituições e crenças humanizadores, em relação ao qual se justificavam os métodos do colonizador. O seu ponto de vista acentuadamente conservador discrepava, ainda, por justificar sempre a política metropolitana, divergindo, por isso do forte nativismo do tempo.

Tanto assim, que minimizou, ou mesmo desqualificou os movimentos de inconformismo e rebeldia, tão caros à sensibilidade dos românticos liberais (CANDIDO, 2002, p. 33).

A leitura de Varnhagen, na dissertação sobre *Caramuru*, versou muito pouco acerca da questão indígena, mas abordou, de maneira abrangente, as vivências de Diogo Alvares Correa. Os sujeitos nativos aparecem no início do texto, descritos como “aborígenes selvagens”, outrora como “índios” ou, simplesmente, *Tupinambazes*. Essas poucas evidências de sujeitos indígenas caracterizam o cerne da obra, e abrangem as escolhas analíticas de Varnhagen. De certa forma, o autor faz uma supressão da figura indígena (ou a deprecia) na sua leitura, salvo algumas exceções nos últimos parágrafos do texto, quando aborda as figuras de Moema e Paraguassú.

Varnhagen abre sua obra apontando que grande parte das “nações” relatam o início de sua história, se baseando em mitos heroicos, carregados de fantasia, mas que, de certa maneira, trazem elementos de verdade – como é o caso dos projetos do instituto e da sociedade brasileira nesse período. No entanto, a maioria desses mitos advém de tradições orais que transitam e se modificam na medida em que os anos, décadas e séculos vão passando. O dito popular “quem conta um conto, acrescenta um ponto” (VARNHAGEN, 1848, p.130)⁵⁰ utilizado pelo autor, sintetiza muito bem a sua análise. Varnhagen mostra ao leitor que existem inúmeras narrativas sobre Diogo Álvares Correa desde o primeiro século de contato. Amparado por considerável aparato bibliográfico, como também fontes de época – relatos de viagem, cartas, referências historiográficas, dentre outras –, o autor vai construindo seu olhar, tentando, inicialmente, comprovar a existência do ator histórico, sem deixar de lado o período que Diogo esteve no Brasil. A análise caminha em direção à possível ida de Diogo à França, após sua estadia nos trópicos, e Varnhagen, através das inúmeras leituras, reconhece:

A vista do exposto vemo-nos obrigados a confessar que acreditando sem a mínima duvida na existência do Caramurú, que até agora pela falta do conhecimento dos documentos muitos contestavam, temos cada vez mais motivos para crer que essa viagem á França, que a seu respeito espalhou a tradição, devia ter algum fundamento (Ibidem, p. 144).

Além de acusar a existência do português, o pesquisador aponta que a ida para a Europa pode ser verdade, tendo em vista a disseminação da história de Diogo

⁵⁰ VARNHAGEN, Francisco Adolpho. *Caramuru’* perante a história. **Revista Trimensal de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.10, p. 129-152, abr., 1848.

Caramuru nos meios mais abastados daquela sociedade. Sem contar que o cruzamento de fontes atesta o fato.

Essa produção de meados do séc. XIX nos ajuda a pensar, também, em que medida Varnhagen projeta um lugar na sociedade para os indígenas, e como esse seu olhar dialoga com e se soma à percepção de Bonifácio de Abreu, no libreto de *Moema e Paraguassú*. A caracterização um tanto bárbara que Bonifácio de Abreu faz dos nativos pode ser um indício de intertextualidade, sem contar a supressão das identidades étnicas – deixadas à margem por Varnhagen em virtude das dificuldades do próprio IHGB de abordar a questão. Os letrados sabem das diferenças étnicas, reconhecem que elas existem, mas não detém mecanismos para relatá-las.

Varnhagen abre espaço para destacar o trágico desfecho de Moema e como esse episódio dentro da narrativa pode causar verdadeiro sentimento de comoção ao leitor, que vê “a infeliz gentia [...] abrasada de amor e ralada do ciúme seguir a nado um navio francez, em que já a sua rival ia desfrutando a porfiada, exalar nas aguas o ultimo suspiro?” (VARNHAGEN, 1848, p. 151). Acreditamos que Bonifácio de Abreu abriu precedentes para esse comentário do pesquisador em sua obra, tendo em vista a construção tão bem pensada do desfecho de Moema. Unindo o modelo de desfecho trágico caro da ópera italiana à morte de Moema. A figura de Moema também aparece como mito, no caso, dentro do mito, como atesta a leitura de Varnhagen. Enquanto Paraguassú, com sua ida à França e posterior retorno ao Brasil, junto a Diogo, figura a parte verídica que alicerça a narrativa.

A permanência do mito de Moema na narrativa de Bonifácio de Abreu nos remete a uma afirmação machadiana, publicada sob o pseudônimo de *Manassés*, na imprensa corrente em 1876. O literato, ao satirizar a “invenção” de certas “datas comemorativas”⁵¹ que estabeleciam diálogo direto com a formação do Estado Nacional, afirmou: “Minha opinião é que a lenda é melhor que a história autêntica” (*ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA*, 15 set., 1876, p.94). Partindo dessa afirmação, pontuamos que a narrativa sobre Diogo Alvares Correa e o contato com povos indígenas ganhou notoriedade ao longo do séc. XIX, em virtude da “lenda” de Moema. Para constatar a afirmação, evidenciamos que o recorte narrativo que aborda, especificamente, o desfecho trágico da indígena, ecoou além da ópera, século adentro. O óleo sobre tela “Moema”, de Victor Meirelles, que representa uma indígena modelada ao gosto europeu, seria lançado em

⁵¹ Nesse caso, o literato versava sobre as inconsistências na construção da data exata da independência do Brasil, e o grito de Dom Pedro I às margens do Ipiranga.

meados da década de 1860⁵². A escultura “Moema” (1895-1896), de Rodolfo Bernardelli, daria considerável contribuição à arte brasileira no séc. XIX⁵³, abordando, especificamente, a figura da indígena morta em alto mar.

Imagem 1 – **Moema**, 1866. Vitor Meirelles. Óleo sobre tela, 130x196.5x3cm.



Fonte: Acervo digital do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Imagem 2 – **Moema**, 1894-1895. Rodolfo Bernardelli. Bronze, 0,25x2,18x0,95cm.



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

⁵² A obra se encontra no catálogo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), e evidencia uma indígena de pele clara, cabelos pretos, seminua, disposta na orla marítima com metade do corpo sobre uma pedra, e o restante na areia.

⁵³ A escultura pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro. A obra dispõe uma figura indígena esculpida no bronze, com quase todo o corpo submerso, com exceção de parte do rosto, cabelos, costas e nádegas. A escultura tem 25 cm de espessura, 218 cm de comprimento e 100 cm de largura, trata-se de um bloco com a imagem em alto relevo – segundo as descrições do museu.

Para encerrar esse curto episódio de meados do séc. XIX, cabe afirmar que, no início da década de 1850, Adolpho Varnhagen, ainda encantado com a história de Diogo e Paraguassú, lança na cena nacional uma obra intitulada: “O matrimônio de um Bisavô ou O Caramuru. Romance Histórico”⁵⁴.

2.3 JOSÉ CÂNDIDO DA GAMA MALCHER: EMPRESÁRIO, COMPOSITOR E LIBRETISTA

Ao longo desta terceira parte do capítulo, objetivamos percorrer as colunas e seções de periódicos publicados em Belém do Pará e no Rio de Janeiro – cidade que também recepcionou a obra do Paraense –, inicialmente, entre as décadas de 1880 e 1890, a fim de reconstruirmos a trajetória do José Cândido da Gama Malcher. Seguindo os passos do libretista e compositor, percebemos que as movimentações na imprensa são bem sutis, se comparadas às do primeiro autor aqui estudado. O compositor foi estudado recentemente por um musicólogo, cujo trabalho será explorado neste capítulo. O trabalho desenvolvido por Márcio Páscoa foi publicado em coleção, intitulada: “A música na Amazônia” (2009a e 2009b), sendo que as leituras do autor percorrem o cotidiano musical das duas grandes metrópoles do Norte do Brasil – Manaus e Belém.

Os periódicos da província do Pará estão disponíveis no acervo da HDB e dispõem, também, de informações sobre o cotidiano artístico do Norte nas referidas décadas. Não podemos esquecer que, em virtude das atividades enquanto gestor e diretor de companhia de ópera, Malcher também percorreu o cotidiano da metrópole carioca, divulgando suas composições. Abordaremos periódicos que trazem a figura de Malcher, tanto de Belém, quanto do Rio de Janeiro, lembrando que o mecanismo de busca foi alicerçado também em palavras-chave. Incluímos o título e as temáticas que envolvem a ópera *Jara*, o nome do compositor e, por fim, “Theatro Nossa Senhora da Paz” – ambiente que produzia os espetáculos desse gênero na província. No tratamento das fontes, nos preocupamos inicialmente com o teor dos assuntos da coluna, que trazem notícias sobre o autor e suas óperas, tentando elencá-las com os temas abordados nas publicações dos jornais utilizados.

⁵⁴ VARNHAGEN, Francisco Adolpho. O matrimônio de um Bisavô ou O Caramuru. Romance Histórico. In: VARNHAGEN, Francisco Adolpho. **Florilégio da poesia brasileira**, Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1946, vol.3 [1re éd. 1859 ou 1861]

Segundo Márcio Páscoa (2009a), José Cândido da Gama Malcher nasceu em 1853, na cidade de Belém, em uma abastada família da região. Seu pai, José Candido Malcher, médico e político do Pará, desde cedo garantiu que os filhos recebessem a melhor instrução. Sendo assim, Malcher estudou na infância com o músico e compositor Henrique Eulálio Gurjão⁵⁵, mas, também, contou com as lições concedidas por sua mãe, que também era pianista – tendo iniciado o filho no estudo do instrumento.

No início da década 1870, “o jovem Malcher foi mandado para a Universidade de Lehigh, na Pensilvânia, a fim de estudar Engenharia. De lá voltou formado em 1877” (PÁSCOA, 2009a, p. 89). No entanto, a predileção do novo engenheiro pela música continuou, mesmo formado em uma área do conhecimento deveras distante de seus anseios. A fim de dar continuidade à carreira de músico, o nosso ator histórico resolve se mudar para Gênova, e ingressa, nos anos finais da década de 1870, no aclamado Conservatório de Milão (SALLES, 2005).

Durante a década de 1870 e início de 1880, o compositor se especializou, viajou por alguns países e construiu fortes laços com a cultura musical europeia, tanto que grande parte da linguagem musical utilizada em suas composições está ligada à produção operística da Itália e Alemanha das últimas três décadas do séc. XIX. Como a partitura de *Jara* evidencia, o discurso musical do autor privilegia melodias densas, sobre uma pesada orquestração – característica das óperas de Wagner. Assim como o compositor alemão, Malcher também escreveu todos os libretos de suas Óperas, e privilegiou em suas obras uma “unidade absoluta entre drama e música”, não deixando o libreto tornar-se um simples suporte da música (GROUT; PALISCA, 1994, p.646).

Em 1881, o jornal paraense *A Constituição* atesta que “no vapor inglês *Cearense* chegou da Europa o sr. José Cândido da Gama Malcher, filho do sr. dr. José da Gama Malcher, laureado pelo real conservatório de música de Milão” (*A CONSTITUIÇÃO*, 14 de jul., 1881, p.01). Nesta notificação ainda ocorre, a pedido do próprio Malcher e da família, uma divulgação dos serviços de ensino que iria dispor na província de Belém. A coluna é enfática: “no logar competente publicamos o anuncio de s.s., que propõe a dar lições de música e italiano (Ibidem, p.01)”.

As quatro publicações subsequentes, que o jornal lançou em suas páginas, tratavam de um polêmico contrato do “Theatro da Paz” com a atriz Emilia Adelaide e o Maestro Gama Malcher, para a utilização do espaço para alguma temporada lírica, que não foi especificada. Toda a problemática girou em torno das “irregularidades

⁵⁵ Escreveu a Ópera *Idália*, como consta na coleção de Márcio Páscoa (2009a).

que se notam no contrato” (A *CONSTITUIÇÃO*. 14 de out., 1882, p. 1), a província providenciou a rescisão dele, como informa o jornal. Em virtude desse grande problema, a província adotou novos mecanismos contratuais para a utilização do teatro. Todo contratante poderia assinar uma “estação teatral de três meses”, sem mais vantagens; “cada contrato estipulara o valor do aluguel do teatro”; durante a utilização, o contratante não poderia “ceder o teatro a outro artista ou companhia sem consultar ao presidente da província” (A *CONSTITUIÇÃO*, 13 de nov., 1882, p.01). O *Liberal do Pará*, trouxe em suas páginas a nova lei “N. 1,091 de 4 de novembro de 1882” (O *LIBERAL DO PARÁ*. 10 de nov., 1882, p.1) que regularizava a concessão da província quanto a utilização do espaço do Teatro da Paz. Para entender toda essa problemática no período, devemos levar em consideração que o teatro havia sido inaugurado recentemente, e não contava com uma administração própria. Podemos ver que a própria província gerenciava o espaço, e a não existência de normas comprometia os processos contratuais.

Abordar essas questões é importante para entender que a atividade de Malcher, no início da década de 1880, estava ligada à produção de espetáculos na cena artística de Belém, e o teatro da Paz era o espaço que recebia integralmente essas produções operísticas. O seu pai, tendo assumido a direção da província em 1882, acresceu possibilidades de trabalho ao compositor. Justamente nesse ano, segundo Vicente Salles (2005), o autor promoveu a montagem da ópera *Salvator Rosa*, do então reconhecido compositor brasileiro Carlos Gomes, de quem Malcher se tornara amigo em Milão. O compositor esteve presente na ocasião da estreia da ópera na província.

A atuação de Malcher foi importante naquele ambiente social do início de 1880, afinal, as projeções do ator histórico figuravam em um melhoramento do meio artístico da província de Belém. Claramente, o compositor buscava estabelecer, em sua tão distante “terra natal”, o gosto musical da capital do Brasil, ou melhor, tentava trazer o grande escopo da produção musical e teatral que transitava pelos teatros do Rio a Belém, constituindo, assim, um segundo ambiente de referência a nível nacional. Dar projeção à província do Pará, bem como a sua figura de “empresário” e músico, poderia atrair os olhares do Imperador, e facilitar o investimento do governo brasileiro em seus estudos na Europa. Afinal, as intervenções de Malcher na província de Belém durariam pouco tempo nessa década de 1880. Márcio Páscoa (2009a) pontua que o compositor retornou a Milão em 1885. No entanto, críticos e cronistas da época relatam que o compositor saiu do Brasil ainda em 1883. Sabemos que, em virtude do silenciamento da imprensa na década de 1880, certamente as movimentações do compositor haviam cessado em 1883.

José Cândido da Gama Malcher só volta a aparecer nas páginas da imprensa em 1889, no periódico *Diário de Belém*. A coluna intitulada “Álbum musical”⁵⁶, evidenciava novas composições do autor.

“O nosso ilustre comprovinciano e distinto maestro José Candido da Gama Malcher acaba de nos offerecer o seu *Album* para canto e piano nitidamente impresso em Milão, que contem: 1.º O Anjo da Liberdade – canção; 2.º Risposta à Lettera – romanza; 3.º L’ultima danza –; e 4.º E’ morte amore – Romanza. O álbum é offerecido a S. M. a Imperatriz e a mór parte das partituras n’elle contidas, são alusivas a queda da escravatura no Brasil, em virtude da Lei de 13 de Maio. Obrigadíssimo! (*DIÁRIO DE BELÉM*. 29 de jan., 1889, p. 2).

Na presente pesquisa, é importante relatar essas investidas administradas no pós-abolição pelo meio letrado, afinal, estamos falando de projetos de Brasil, aqui, especificamente, relacionados à temática indígena. No entanto, devemos levar em consideração a predileção dos autores por temáticas relacionadas a esses dois grandes grupos étnicos. Malcher se interessou pela abolição não de maneira alegórica, mas na ânsia de problematizar e lançar questões e projeções futuras para esses vitimados sujeitos dentro da sociedade. A produção do livro de canções comemora o fim de um período bastante traumático na vida dos afrodescendentes.

No início da década de 1890, temos a primeira composição operística de Malcher, ainda que inspirada em um Romance de Victor Hugo, traz à cena uma gama de personagens negros. *Bug Jargal*, assim intitulada, narra as primeiras movimentações relacionadas a uma revolução que culminaria no processo de independência do Haiti, iniciado nos anos finais do séc. XVIII, como também na eliminação do regime escravocrata. A ópera foi encenada na “temporada de 1890, que deu início novamente a uma série de estações líricas anuais no Pará, após alguns anos de reformas do Theatro da Paz” (PÁSCOA, 2009a, p. 91). Posteriormente, a ópera seguiu para São Paulo e, depois, Rio de Janeiro. O *Diário de Notícias* atesta as movimentações de *Bug Jargal* e, conseqüentemente, de seu compositor, na cena carioca em 1890. A crítica relacionada à recita da ópera do Rio foi deveras positiva e bastante detalhada, levando em consideração todo o conjunto da encenação, como relata o jornal:

Ante-hontem cantou-se o *Bug-Jargal*, do maestro paraense Gama Malcher. Todas as vezes que temos ocasião de ver o nome paraense elevado às altas proporções, sentimo-nos grandes, sentimo-nos fortes, sentimo-nos valentes! Esta rica e

⁵⁶ A inspiração para a composição das canções desse álbum pode ter surgido a partir da canção dedicada a Malcher pelo compositor mineiro Jose Lino Fleming. A obra intitulada *Non voglio amare*, com texto de Luigi Teza, foi escrita em 1886, é original para voz e piano. Foi publicada no mesmo ano em Milão pela editora *Pigna e Rovida*.

ubérrima terra da Amazonia, bem podera-se chamar a terra da promessa! Ouvimos aquella sublime harmonia que o cérebro de um meridional compendiou em opera; ouvimos alli a exhibição da imaginação cálida do américa – ora n’uns suaves tons de harmonia extasiante, ora nos arrebatamentos da musica selvagem, como selvagens são as nossas florestas; fortes e grandiosas, como fortes são as tempestades que varrem os cimos dos Andes [...] Gama Malcher deu o primeiro passo no caminho da gloria. E vae longe. Assim o determinam seu talento, seus estudos, sua inspiração sublime (*DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. 19 de set., 1890, p.03).

Interessante a conexão que o crítico faz do desenvolvimento do poema musical com a paisagem brasileira, em especial a Amazônica. A ânsia de caracterizar uma brasilidade no texto musical do autor nos faz perceber o quão importante esse projeto de construção do nacional através da ópera ainda estava latente no séc. XIX. Ou seja, os ideais de brasilidade versados pelo apelo à “cor local” – apesar de problematizado por Machado de Assis no “Instinto de Nacionalidade” na década de 1870 – imperavam nas produções operísticas e no discurso crítico a essas obras. A grande diferença figura nos desdobramentos e no cuidado com que, especificamente, Gama Malcher trata a questão – como evidenciamos no terceiro capítulo –, ao trazer aspectos “regionais”⁵⁷ em sua narrativa.

Malcher deve ter voltado à cena brasileira na passagem da década de 1880 para 1890, justamente para levar aos palcos cariocas a sua recente produção. Nessa conturbada transição de décadas, ocorreu no Brasil o fim do regime escravocrata – como citado anteriormente – e, também, a queda da Monarquia com a sobreposição das ações do Partido Republicano e a efetivação da Primeira República (1889). A encenação de *Bug Jargal*, em 1890, sem sombra de dúvidas exaltava o fim do regime escravocrata; no entanto, como aponta “o crítico musical Oscar Guanabarro”, sua composição aconteceu entre “1883 e 1885, enquanto vivia na Itália e, no Brasil, a campanha abolicionista pressionava o governo Monárquico a favor da libertação de todos os negros” (LEITÃO, 2010) ainda cativos. Em 28 de setembro de 1885, era promulgada a “Lei dos Sexagenários”, a última conquista do movimento abolicionista antes da “Lei Áurea nº3.353, de 13 de maio de 1888”.

No presente percurso, é necessário reconhecer que as conduções temáticas propostas pelo compositor em suas obras estão ligadas à produção de Carlos Gomes. Afinal, em 1870, o músico paulista levou ao palco do *Alla Scala* de Milão a Ópera *Il Guarany* e, em 1889, aos palcos do Teatro Imperial Dom Pedro II, a Ópera *Lo*

⁵⁷ Márcio Páscoa (2009a) afirma que consta já na primeira ópera de Malcher, *Bug Jargal* (1890), referências a ritmos “nacionais”, como: o carimbó e o lundú.

*Schiavo*⁵⁸, ambas traziam indígenas em seus enredos; no entanto, o título da segunda obra é inevitavelmente indissociável das tensões sociais da década de 1880 – a questão da abolição. As narrativas de *Bug Jargal* e *Jara* trazem à cena negros e indígenas, mas com um resultado musical distinto e utilizando, para isso, narrativas literárias inovadoras. A ópera *Jara* (1885) nasceu da narrativa indígena recolhida nas décadas anteriores pelo explorador Ermanno Stradelli – intitulada pelo italiano de *Eiara* – no período que ele circulou entre os indígenas e as demais populações do Amazonas⁵⁹. Curiosamente, a seleção de “lendas” foi publicada na Itália na década de 1880, período em que Malcher se encontrava por lá. No entanto, Marcio Páscoa (2009a) afirma que o compositor só veio conhecer a narrativa que inspirou sua ópera aqui no Brasil no início da década de 1890.

A estadia do compositor na metrópole carioca não durou muito tempo, segundo Páscoa, “após o infortúnio da empresa lírica desmantelada no Rio de Janeiro em princípios de 1891, Gama Malcher voltou para Belém. Lá, o compositor trabalhou no magistério durante certo tempo, enquanto saldava dívidas” (PÁSCOA, 2009a, p.265). As páginas da imprensa paraense atestam que Malcher assume, em 1893, a “cadeira de muzica do Lyceo Paraense” (*A REPUBLICA*, 10 de mar., 1893, p.01). Sem dúvidas, o maestro se estabeleceria em Belém e retomaria seus empreendimentos operísticos junto ao Teatro da Paz. No entanto, o seu lugar no cenário paraense estaria, até a virada do século, ancorado nas escolas de música. Em 1896, Malcher assume a cadeira de “musica da Escola Normal” (*FOLHA DO NORTE*, 15 de ago., 1896, p.2.), mais a frente, assume a “cadeira de canto” (*O PARÁ*, 8 de fev., 1900, p.02) do conservatório Carlos Gomes.

O empreendimento de Malcher, que teve estreia na cena paraense em julho de 1895 – a ópera *Jara* – fez emergir opiniões divergentes no período. O jornal *A Epocha*, citado por Marcio Páscoa, é bem ameno na crítica, mas deixa claro que a música é “fraquíssima sem o sutil cunho da originalidade”; no entanto, o cenário é “inegavelmente lindíssimo, mimoso até, portanto há muita necessidade do referido maestro superar-se mais, mas muito mais, para não fazer o inverso, isto é, depois da música o verso” (PÁSCOA, 2009a, p. 348). O colaborador Faria, do jornal *A Republica*, foi mais parcimonioso com relação ao texto musical de Malcher. Segundo o colunista,

⁵⁸ Denise Inacio (2008), em sua dissertação “Ópera e representação histórica na obra de Carlos Gomes”, afirma que o libreto de Rodolfo Paravicini foi baseado numa obra do Visconde de Taunay. E conclui o argumento no artigo “Projeto Lo Schiavo: as intermitências da criação” pontuando que, inicialmente, a temática estava ambientada na questão da escravidão negra – conforme o texto original de Taunay. No processo de produção do libreto e da ópera, houve um desvio de protagonismo e a figura do negro foi substituída pela do indígena (INACIO, 2012).

⁵⁹ Sobre a trajetória de Stradelli no Brasil, cf. os ensaios contidos em RAPONI, 2016.

não só os efeitos orquestrais casando harmoniosamente as gradações dos instrumentos, mas as massas corais traduzem uma *marière* moderna. Sente-se vivamente que não é forçada a inspiração (Ibidem, p. 350).

A ópera *Jara*, apesar de apresentar um texto inovador e ter sido escrita por um compositor do Norte, não agradou ao público paraense. Evidentemente, as récitas aconteceram apenas em 1895, nas décadas que se seguiram nada se falou a respeito. Somente em meados da década de 2000, através do trabalho de edição, análise e catalogação, desenvolvido por Marcio Páscoa, que a ópera *Jara*, bem como *Bug-Jargal*, voltaram aos palcos do Teatro da Paz.

Ao longo das duas produções de Malcher, encontramos críticas contundentes ao *status quo* em que se encontrava a sociedade brasileira na última década do séc. XIX. Voltar os olhares para negros e indígenas não figurava em sobrepor sua produção à de Carlos Gomes, mas significava problematizar questões ainda latentes – que continuavam imperceptíveis mesmo depois da tentativa de instaurar uma cena política inovadora pelos republicanos –, e que precisavam ser avaliadas e repensadas na sociedade. A Amazônia, seus recursos, seus povos, suas línguas, diversidades e seus costumes precisavam de atenção. A exaltação de símbolos “regionais” dentro do teatro, trazendo idiomas das etnias indígenas do Norte, associados ao idioma italiano, o imaginário e suas tradições, associadas aos mitos e lendas europeus, envoltos em moldes composicionais das escolas italianas e alemãs, inaugurava uma mistura ainda mais intensa do mundo antigo ocidental com o mundo nativo. Essa mescla mostrava, no olhar de Malcher, que as experiências de integração indígena poderiam dar certo. A leitura do compositor paraense rompia com as caracterizações altamente utópicas dos indianistas de meados do séc. XIX, e mostrava, na poesia e concepção da Ópera *Jara*, o complexo emaranhado de crenças dos povos nativos do Norte.

2.4 *EIARA, IARA, JARA*: A NINFA DAS PESQUISAS DE ERMANNO STRADELLI

O título desse tópico traz três diferentes escritas do nome de “Iara”. A primeira – *Eiara* – aparece indicada no título e publicação original da lenda, portanto, sendo a versão em língua italiana de Ermanno Stradelli. No vocabulário *nheengatu*, produzido pelo autor, o verbete indica “*Y-iara – Eiara, Oiara*”⁶⁰. A segunda – *Iara* – foi

⁶⁰ No verbete, Stradelli descreve: “Mãe d’água, que vive no fundo do rio. A mãe d’água attrahe os moços, aparecendo a estes sob o aspecto de uma moça bonita, e ás moças aparecendo-lhes sob o aspecto de um moço, e os fascina com cantos, promessas e seducções de todo o gênero, convidando-os a se lhe

determinada pelas inúmeras versões dessa mesma lenda, que emergiram na passagem do séc. XIX para o XX, na literatura nacional, em letras de canções populares, em versões de lendas infantis e, até mesmo, na visão de Câmara Cascudo – abordada ao longo do terceiro capítulo. A última versão – *Jara* – caracteriza, especificamente, a produção de Malcher, sendo o título original da ópera. Malcher estabeleceu essa diferenciação na escrita da palavra, com o intuito de conferir a ideia de originalidade à obra, tendo em vista os títulos das inúmeras narrativas lançadas contemporaneamente à sua produção. Temos também a expressão – *Uyara* – que foi lançada em uma canção para “coro feminino e orquestra”, escrita por Alberto Nepomuceno, em 1896 – *As Uyáras (Lenda Amazônica)*⁶¹ seria o título da obra, com letra original de Melo Moraes Filho⁶².

No decorrer desta última parte do segundo capítulo, lançaremos algumas notas sobre o explorador e etnógrafo italiano Ermanno Stradelli. Amparados pelos livros *Em memória de Stradelli*, de Câmara Cascudo, de 1967; *Lendas e Notas de Viagem*, de E. Stradelli; e *Ópera em Belém*, de Márcio Páscoa, ambos publicados em 2009, iremos adentrar no universo vivenciado pelo conde italiano, a fim de entender as origens da produção de *Eiara: leggenda tupi-guarani*, e como essa lenda possibilitou a criação, na década de 1890, do libreto e da ópera *Jara*, de José Cândido da Gama Malcher.

entregarem e irem gozar com ella uma eterna bem aventura no fundo das águas, onde ella tem seu palácio e a vida é um folgado sem termo. Quem a viu uma vez nunca mais póde esquecer-la. Póde não se lhe entregar logo; mas fatalmente, mais cedo ou mais tarde, acaba por se atirar ao rio e nelle afogar-se, levado pelo ardente desejo de se lhe unir. E' crença ainda viva tanto no Pará como no Amazonas, e é como se ouve explicar ainda hoje pelos nossos tapuios a morte de uns tantos bons nadadores, que apesar disso morrem afogados. A cobra grande” (STRADELLI, 1929, p. 717).

⁶¹ Texto de Morais Filho (1884) que foi musicado por Nepomuceno (1896): Travesso menino/ Do fundo das águas que em flocos se ameigam dos juncos ao pé/ As vezes se escuta na queixa do rio/ Um canto macio de quem... não se vê/ O canto se estende; Mais doce que as moitas que dormem silentes ás luzes do céu.../Se acaso o barqueiro, que vae na jangada, Lhe escuta a toada, Meu Deus, se perdeu!/ Travesso menino, não sabes ainda?/ Ali as Uyáras se ocultam reveis/ São elas as moças que vivem cantando, crianças roubando, são moças cruéis/ São alvas, mais alvas que as plumas de neve, Mais loiras que as folhas crestadas, são belas!/ Se alguém as descobre na molle corrente, Lá some-se a gente, Lá some-se ellas/ Em noites de lua resvalam fugaces/ Quaes névoas douradas, nas aguas azues/ E ao collo suspenso nas ondas bem mansas enroscam-se as tranças quaes serpes de luz/ E elas entoam cantigas tão meigas. Que o encho dos vales accorda veloz./ Mas foge, menino, De ouvires das fadas Gentis, encantadas, um hymno, uma voz/ Eu tenho aqui mil palácios/ Todos feitos de coraes; Seus tectos são mais formosos que a coma dos palmeiras./ Infante que vaes no monte, Deixa o teu pouso d'álem. Eu sei histórias bonitas, vem!/ Quando nas cestas de espumas Sigo atôa até o mar, As princesas que morreram Descem a luz do luar./ Jangadeiro que murmuras. Eu sou princesa também, o rio está na vasante, Vem!/ Minhas escravas são virgens, loucas, esbeltas, morenas, Tem mais ternura seus olhos Que orvalhos as açucenas/ Jangadeiro a noite é fria, Tem máo assombro o sertão!/ Minhas escravas são virgens... São! Vem!/ Tenho colares de per'las Harpas d'ouro em que discanto/ Governo á luz das estrelas, Pára o luar ao meu canto./ Infante que vaes no monte, deixa o teu pouso d'além./ Eu sei historias bonitas, Vem!/ E assim ellas levam ás grutas sombrias, A's grutas medonhas dos rios, do mar/ Aqueles que ouviram seus cantos á noite distantes do fogo querido do lar/ Ouviste, menino, não fujas do rancho, Que ali as Uyáras se ocultam reveis/ São ellas as moças, que vivem cantando, crianças roubando, são moças cruéis.

⁶² Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Alberto Nepomuceno, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Fortaleza: Universidade do Ceará, 1963, p. 54. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon693311.pdf> Acesso em: 12/03/2018.

A pesquisadora Aurora Bernardini, ao longo da introdução do livro *Lendas e Notas de Viagem*, tece uma leitura sobre Stradelli e os motivos que contribuíram para sua viagem em direção ao Brasil, sendo assim, afirma que:

era muito frequente entre os rebentos nobres de famílias de recursos, na Europa do século XIX, a aventura em expedições geográficas exploratórias em terras estranhas. Basta verificar quem eram os membros das Sociedades Geográficas dos diferentes países. Condes, duques, marqueses, até mesmo príncipes..., naturalmente capitalistas. Escolhiam de preferência, lugares exóticos da Ásia e da África (entre os italianos, Matteucci, Antinori, Manfredo Camperio...). Preparava-se estudando etnologia, topografia, astronomia, fotografia, farmácia (e homeopatia – no caso de Stradelli), botânica e zoologia... Alguns escolheram a América Latina e, nela, o Brasil (BERNARDINI, 2009, p. 16)

Sabemos que a interação de Stradelli, na conturbada selva Amazônica, a partir de 1879, bem como as andanças pelo Norte do Brasil e da Venezuela, possibilitou a produção de uma considerável literatura. Segundo Bernardini (2009), além de um vasto compilado de lendas indígenas que recolheu, o autor produziu *boletins* de viagem (relatos), participou ativamente na criação do Museu de Botânico de Manaus, em 1884 – juntamente com Barbosa Rodrigues⁶³ – e desenvolveu um extenso vocabulário do idioma *nheengatu*, “Portuguez-nheengatu/ nheengatu-Portuguez”, publicado na Revista do IHGB, em 1929⁶⁴. O Conde permaneceu em terras tropicais até 1884, quando resolve retornar à Itália e concluir a faculdade de Direito. Durante a sua estadia na Itália, “traduz em verso para o italiano *A Confederação dos Tamoios*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, e publica em Piacenza, o poema *Eiara*” (BERNARDINI, 2009, p.26). Stradelli permanece por cerca de três anos em seu país de origem e resolve vender suas propriedades para voltar ao Brasil numa expedição em direção às nascentes do Rio Orinoco (Ibidem).

Ao longo dessa primeira temporada no Norte do Brasil, Stradelli transitou por diversas populações nas margens dos rios “Amazonas, Solimões, Negro, Branco, Purus, Madeira, Juruá, Uaupés, Tikiê, Apapuri, Issana e do Castanho”, além de locais pertencentes à “bacia do Orenoco” (PÁSCOA, 2009a, p. 267), e foi a partir dessa diversidade de contatos que relatou a existência do mito da “Y-iara”, e o transcreveu. Câmara Cascudo (1967) destaca que foi em 1883 que o Conde “inicia a caça aos

⁶³ “Jovem Cientista, empreendedor e etnólogo, que já estava na Amazônia fazia mais de dez anos” (BERNARDINI, 2009, p.24)

⁶⁴ STRADELLI, Ermano. Vocabularios da lingua geral portuguez-nheengatú e nheengatú portuguez, precedidos de um esboço de Grammatica nheenga-umbuê-sáua mirí e seguidos de contos em lingua geral nheengatú poranduaa. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, Rio de Janeiro, Tomo. 104, vol. 158, 1929.

verbetes para o entressenhado vocabulário” (p. 25). O engajamento do italiano na produção dessa obra nos mostra claramente por que foram feitas tantas inserções de palavras do *nheengatu* na narrativa da *Eiara* – produzida no mesmo período. O autor tinha dado início ao ambicioso vocabulário – que tomaria seu tempo até o início da década de 1920 –, mas que só seria publicado no Brasil em 1929. Stradelli não pôde ver seu trabalho na revista do IHGB, pois faleceu três anos antes em Manaus, em decorrência de hanseníase.

A narrativa da “Iara” pode ser contada de diversas maneiras, com desdobramentos ínfimos, a exemplo disso temos no verbete do seu vocabulário *nheengatu* a referência de que “Y-iara” é a própria “cobra grande”. Segundo as considerações do poema de Stradelli, analisadas pelo musicólogo Márcio Páscoa,

a narrativa começa com a história de uma serpente, de nome Boiassu, que vive nas cabeceiras dos rios e nos lagos, de onde aparece em épocas cuja necessidade provoca o perigo aos recursos da região, pela ação do homem. É nesse momento que se transforma na belíssima mulher que atrai com sua imagem e canto, os ribeirinhos, a quem seduz e faz adoecer, física e espiritualmente, ao ponto de perderem-se de si mesmos levando para as profundezas das águas (Ibidem, p.267-268).

O pesquisador conclui que “os jovens homens das tribos e aldeias caem em desgraça, por terem feito morrer peixes dos rios e lagos, de onde tiram o sustento” (Ibidem, 268). A reprodução da lenda dentro das tradições dessas comunidades tem o objetivo de orientar, outrora advertir sobre os perigos encontrados por aqueles que se aproximam demais das margens do Rio, ou, possivelmente, vêm para justificar desaparecimentos e possíveis afogamentos nessas regiões ribeirinhas.

O período determinado pela historiografia como “1º Ciclo da Borracha” possibilitou que ocorressem constantes transformações no interior da Amazônia, a partir das três últimas décadas do séc. XIX. Sendo assim, a onda de migração e exploração dos recursos naturais se expandiu – extração da seringa – para dar vazão dentro do cerne de interesses do capitalismo à exportação de produtos primários (PRADO; CAPELATO, 1977). Com essa possibilidade de trabalho, houve um crescimento “demasiado de vilas por causa do grande deslocamento de contingentes humanos para dentro da região e todo o seu perímetro” (PÁSCOA, 2009a, p.268). Justamente nesse ambiente conturbado de destruição e exploração dos recursos naturais, que a lenda da *Eiara*, *Iara* ou *Y-iara*, atua como “um mecanismo de alerta” como se a natureza estivesse punindo “aqueles que dela se aproveitam com abuso e ganância” (Ibidem, p.268).

O autor sinaliza a possibilidade de elos entre as narrativas sobre a “mãe d’água” com as lendas europeias das “ondinas” e “lereleis”, deixando em evidência que a figura da lara possa ter sido criada a partir do imaginário europeu ao longo do período colonial. A pesquisadora Sandra Casemiro afirma que a lara “apresenta afinidades com a Loreley, figura feminina que entrou para a mitologia germânica, sendo considerada um símbolo cultural associado ao Romantismo alemão”, a figura se caracteriza em “uma bela mulher, a qual, por meio de seu canto melodioso e irresistível, atraía os marinheiros, conferindo-lhes um destino fatal” (CASEMIRO, 2012, p.19-20). A autora ainda pontua que as literaturas estrangeiras que trazem essas figuras adentraram os portos do Brasil no auge do Romantismo, como a obra “As Ondinas”, do poeta alemão Heirinch Heine, traduzida por Machado de Assis “via edição francesa” (Ibidem).

Stradelli não foi o primeiro viajante a coletar a lenda da lara, mas a versão em italiano, bem como a publicação em meados da década de 1880 na Itália, carrega certo pioneirismo. Versões na imprensa ou em publicações avulsas “com o mesmo tema circulavam amiúde desde os anos imediatamente anteriores, como em *Lembranças e curiosidades do Amazonas*, do religioso Francisco Bernardino de Souza” (PÁSCOA, 2009a, p.266). Mas uma publicação em especial da lenda – levantada por Márcio Páscoa – pode ter sido objeto de apropriação por Gama Malcher: a “edição de Frederico José de Sant’Anna Nery, intitulada *Folklore Brésilien, 1889*” (Ibidem). A obra descreve as movimentações de um indígena no ambiente amazônico, destacando suas características físicas e atributos enquanto bom administrador de utensílios de caça. Além de dar ênfase à relação da personagem com a mãe, evidencia o alerta certo que a progenitora fez sobre os perigos que a lara representa. Esses desenvolvimentos narrativos foram objetos de apropriação pelo compositor paraense.

A lenda foi transformada em libreto por Malcher, conservando “versos inteiros”, obedecendo “quase fielmente a um roteiro que o poema de Stradelli traçou para a narrativa” (PÁSCOA, 2009a, p.270). Apesar do conde italiano fazer referências a “Boiassu” ou “cobra grande”, Malcher não se apropria desse trecho da lenda.

A narrativa de *Jara* – libreto de Malcher – expõe a interação dos indígenas Begiuchira, sua mãe Sachena e Ubira⁶⁵, numa região próxima ao Amazonas que, segundo as tradições dos viventes locais, é aterrorizada por um ser mitológico que vive no Rio. Begiuchira, ao longo da narrativa, é o primeiro a cair nos encantos do ser mítico, após ouvir seu canto quando se aproximou das margens do rio. Mesmo não sendo

⁶⁵ Esse personagem, segundo Márcio Páscoa (2009a), foi criado por Malcher e representa, tal como Sachena, um ponto de interlocução, a fim de alertar Begiuchira dos perigos de *Jara*.

devorado pelas águas de imediato, o indígena não consegue esquecer o que ouviu – como se estivesse entorpecido, hipnotizado pelo cântico da “mãe d’água”. Ao longo da narrativa, Sachena e Ubira tentam mostrar ao Begiuchira que ele foi seduzido pelos encantos da *Jara*. A mãe, junto aos viventes da tribo, faz uma “prece” a *Guaraci*, *Jaci* e *Tupan*, pedindo proteção contra as investidas do “ser mitológico” que leva para o fundo do rio os homens da aldeia. No entanto, o pior acontece, e Begiuchira “encantado” acaba acompanhando a ninfa para o “Reino Azul” – metáfora que designa as águas profundas do Rio.

A narrativa de Malcher apresenta a *Jara* como uma figura sublime, amorosa e doce, que efetivamente oferece um destino de felicidade plena à sua vítima, as características traiçoeiras da mãe d’água aparecem dissimuladas. O desfecho cruel e de morte que Begiuchira encontra, aparece suprimido nas promessas da ninfa, a obra se encerra aparentando um “final feliz”. Enquanto outras produções, como a de Melo Moraes Filho, apresenta a *lara* ou *Uyáras* com atributos funestos, cruéis, elas usam seu canto para atrair e entorpecer, depois raptam suas vítimas, e as levam para as profundezas das águas.

3 INDÍGENAS: DE COADJUVANTES A PROTAGONISTAS

Toda a produção literária que se encaixa dentro da especificidade do indianismo possui características multifacetadas. Podemos facilmente acusar uma diferenciação estética por autores, períodos – a partir da terceira década do séc. XIX – e, até mesmo, gêneros literários. No entanto, cabe enfatizar que lidamos neste trabalho com dois momentos dessa produção – 1850 e 1890 –, com espaços sociais distintos – Rio de Janeiro e Belém do Pará –, e com um gênero específico: o libreto de Ópera.

As criações aqui estudadas foram construídas tendo como referências os escritos e escritores do período colonial, as reflexões do IHGB, obras do romantismo, e a produção operística europeia. No entanto, cada produção construiu visões de Brasil muito particulares, não só isso, representaram os sujeitos indígenas de maneiras altamente contrastantes. Esses personagens foram colocados em destaque como condutores das narrativas, construindo desfechos e evidenciando “vozes”, que permaneceram silenciadas ao longo dos pouco mais de três séculos de contato colonial.

Ao adentrarmos o universo dessas narrativas, temos que nos dar conta da especificidade de cada período – tempo e espaço –, por isso nos amparamos, anteriormente, em referências contemporâneas aos textos. Em síntese, buscamos apoio dos pensadores do período para ajudar na condução da análise, que figura basicamente em refletir acerca das caracterizações indígenas e projeções que Francisco Bonifácio de Abreu e José Cândido da Gama Malcher construíram nas referidas décadas.

3.1 “MOEMA E PARAGUASSÚ”: UMA RESSIGNIFICAÇÃO DE “CARAMURU”

Nas primeiras páginas do libreto⁶⁶ de *Moema e Paraguassú*, logo após a exposição das personagens e as respectivas classificações vocais que foram instituídas pelo libretista para cada papel, aparece uma espécie de “introdução”, intitulada de “apontamentos históricos”. Aparentemente, essa “antecipação” do enredo visa ambientar o leitor, o intérprete e o diretor sobre a completa mensagem que a narrativa pretende passar, não só isso, acaba instigando os leitores a levantar o seguinte questionamento: O que é verdade nessa narrativa? A resposta não é tão simples, tendo em vista as muitas

⁶⁶ Trabalhamos com o texto em português do libreto, de autoria do próprio Francisco Bonifácio de Abreu. A edição de 1860 também traz a versão em italiano, que foi utilizada para a encenação.

referências que possibilitaram a criação da obra. Ainda que a premissa do autor ao escrever o libreto objetivasse a reconstrução com ares verossímeis de um episódio de contato entre portugueses e indígenas, é importante deixar claro que a narrativa ainda corresponde a uma ficção. Sabemos que a obra em questão tomou como principal aporte o *Caramuru: Poema épico do descobrimento da Bahia*, do Frei José de Santa Rita Durão; no entanto, objetivou lançar na cena social oitocentista um “mito de fundação” – dentre muitos que foram escritos no período. A ideia do IHGB, de lançar as bases da história do Brasil, começava a se efetivar, possibilitando, nesse intento, que os literatos do período repensassem o contato colonial, a história e a formação da nação.

A construção do libreto já apresenta o primeiro grande referencial de intertextualidade. Afinal, o autor se apropria e recorta a narrativa de Santa Rita Durão de uma maneira muito pontual, pois propõe um percurso dentro da trama operística que narra apenas o contato de Diogo Álvares Correa com os indígenas. Ou seja, não apresenta o período que antecede a sua chegada nos trópicos, muito menos o desfecho na Europa e posterior retorno ao Brasil – diferente da construção de Santa Rita Durão. Esse recorte não acontece por acaso, pois o libreto não conseguiria sintetizar as inúmeras tensões existentes no poema épico, além de complicar em muitos aspectos a possibilidade de encenação da obra. A escolha em colocar na narrativa apenas os episódios a partir do contato sustentava o “mito de fundação”.

A narrativa se passa na primeira metade do séc. XVI, precisamente no ano de 1532, como determina o libretista nos “apontamentos históricos”. Os letrados do oitocentos estavam cientes que os portugueses haviam aportado nos trópicos em 1500, com isso, Francisco Bonifácio de Abreu poderia ter estabelecido a história de Diogo Álvares Correa justamente nessa gênese do séc. XVI, mas isso não ocorreu. Acreditamos que o libretista, amparado pelos estudos de Varnhagen – sobre o período de permanência de Diogo Álvares Correa, no texto “O Caramuru perante a história” –, determinou uma temporalidade que caminhava em direção à recente publicação do historiador. Varnhagen, em sua leitura, concluiu que o português havia se estabelecido no Brasil inicialmente entre a segunda e a quinta década dos anos quinhentos. A inserção do episódio no ano de 1532 aconteceu para o libreto apresentar ares cada vez mais fidedignos à história de Diogo, já parcialmente estudada nos meandros das instituições imperiais.

Através de um levantamento temático nos jornais, revistas e materiais da imprensa – publicados no séc. XIX – disponíveis no site da HDB, descobrimos uma multiplicidade de “Moemas” – em novas adaptações, em forma de poema, libretos de

Ópera, ou, até mesmo, paráfrases com recortes da obra de Durão –, fazendo emergir novas narrativas, enfim, novos olhares de um mesmo episódio. A figura de Moema foi apropriada nessas produções em consequência do seu trágico desfecho. A escolha aconteceu em virtude de uma maior possibilidade de aceitação, afinal, a “elite”, tendo em vista a circularidade das republicações e releituras, já reconhecia a máxima expressão que a personagem tinha na obra de Durão, além de seu perfil controverso, que conservava em suas articulações um amor intenso por Diogo. As atitudes determinadas, com toques de vingança, conferiam a Moema uma característica ardilosa. Essas peculiaridades, somadas ao dinamismo e originalidade presentes na obra de Durão, inspiraram as narrativas posteriores e possibilitaram a criação de um arquétipo extremado da indígena, que transita entre a perturbação e a loucura – como acontece na obra de Francisco Bonifácio de Abreu.

A estrutura do libreto de *Moema e Paraguassú* pode nos ajudar na condução da análise. De maneira geral, os libretos associados às respectivas partituras vêm com um “desenho” – pré-estabelecido após a página de descrição dos personagens – indicando os coros, solos das personagens, duos, trios, quartetos etc. No entanto, isso não acontece na edição do libreto lançada em 1860 – provavelmente porque o poema musical fora escrito depois da publicação –, que utilizamos para análise neste trabalho. Sendo assim, apresento um quadro com a discriminação dos personagens em cada cena, ou seja, uma síntese do “desenho” completo da obra.

A estrutura a seguir será utilizada para localizar as cenas, nas quais se encontram os textos – recitados/cantados pelas personagens – que serão analisados.

<i>Moema e Paraguassú</i> <i>(Episódio da descoberta do Brasil)</i> <i>Ópera Lyrica em tres actos</i>		
Acto Primeiro	<i>Scena Primeira</i>	Tabyra Coro de Indígenas I Coro de Indígenas II
	<i>Scena II</i>	Diogo
	<i>Scena III</i>	Diogo Coro de Indígenas
	<i>Scena IV</i>	Taparica Coro de guerreiros

		(indígenas da tribo de Taparica)
	<i>Scena V</i>	Diogo e Tabyra
	<i>Scena VI</i>	Moema e Paraguassú
	<i>Scena VII</i>	(Não existe) ⁶⁷
	<i>Scena VIII</i>	Moema, Paraguassú e Diogo
	<i>Scena IX</i>	Diogo e Palmyra
	<i>Scena X</i>	Palmyra
Fim do Acto Primeiro		
Acto Segundo	<i>Scena Primeira</i>	Coro de indígenas, Tabyra, Diogo, Moema, e Paraguassú
	<i>Scena II</i>	Palmyra
	<i>Scena III</i>	Diogo
	<i>Scena IV</i>	Moema e Diogo
	<i>Scena V</i>	Diogo
	<i>Scena VI</i>	Diogo e Capitão ⁶⁸
	<i>Scena VII</i>	Paraguassú
	<i>Scena VIII</i>	Moema
	<i>Scena IX</i>	Diogo e Capitão
	<i>Scena X</i>	Diogo, Capitão e Paraguassú
	<i>Scena XI</i>	Diogo, Paraguassú, Moema e Coro de Marinheiros ⁶⁹
Fim do Acto Segundo		
Acto Terceiro	<i>Scena Primeira</i>	Taparica, Coro de Indígenas
	<i>Scena II</i>	Taparica, Palmyra e Coro de Indígenas

⁶⁷ Não consta no libreto essa cena, é provável que tenha ocorrido um erro de edição, mas não descartamos a hipótese de uma exclusão do trecho.

⁶⁸ Nesse momento estão em cena: Moema, Tabyra, Paraguassú, indígenas da tribo, "officiaes" e marinheiros. No entanto, esses personagens não cantam.

⁶⁹ O capitão e os indígenas estão em cena, mas não cantam. Moema "somente a voz se ouve" (ABREU, 1860, p. 41)

	Scena III	Diogo e Capitão
	Scena IV	Paraguassú e Tabyra
	Scena V	Moema (<i>Mad scene</i>)
	Scena VI	Moema e Paraguassú (continuação)
	Scena VII	Capitão
	Scena VIII	Capitão, Diogo e Paraguassú
	Scena IX	Moema (delirante) e Coro de Indígenas
Fim da Opera Lyrica		

Adentrando a “scena primeira”, percebemos que Francisco Bonifácio de Abreu inicia a narrativa com um “Coro de indígenas” junto à personagem Tabyra – pai de Paraguassú e chefe da tribo –, no qual emergem expressões e sentidos caros ao imaginário colonial. No presente caso, iniciamos uma reflexão sobre a caracterização das tribos indígenas dos trópicos. A mensagem evocada dispõe que os povos nativos são sanguinários e matam todos aqueles que aportam no litoral. Mostra, também, que a ideia acerca de identidades raciais⁷⁰ aparece inserida na “voz” dos indígenas construídos pelo autor. Esses sujeitos são caracterizados como se já tivessem consciência das diferenças entre o estrangeiro e o nativo, ao cantar que a “raça ousada”, ou seja, invasora, fosse merecedora do destino fatal, como exemplificamos no trecho a seguir:

Coro - Todos morreram,
Morreram já,
Quem nos resista,
Onde haverá?
Se o mar tem monstros,
Temos tacape,
Nenhum Escape,
Viva Tupã [...]
Tabyra – Daquela raça ousada
Foi justa igual a sorte,
Vinha remando a morte,
Mas morte ella provou

⁷⁰ Ivana Stolze Lima explora essa temática no livro “Cores, marcas e falas: sentidos da mestiçagem no Império do Brasil”, como abordamos no primeiro capítulo. A autora analisa a imprensa do início da década de 1830, e evidencia que as pautas nesses jornais correntes versavam sobre a questão da mestiçagem, em especial o olhar acerca dos sujeitos negros, indígenas e brancos presentes naquele contexto social (LIMA, 2001).

Na onda encapellada,
 Na setta envenenada,
 Na massa – que mostrou.
 Quem sois, e quem eu sou [...]
 Loucos! Vinham trazer-nos
 Duros ferros de escravos; [...]
 Guerra, Guerra e mais guerra! (ABREU, 1860, pág. 3-5)

Esse “Coro” de abertura antecede a primeira “scena” de Diogo, e se configura como uma afirmação negativa do perfil indígena, nesse caso, creditado pelo letrado. Não só as afirmações dos nativos, mas também as atitudes violentas – somadas ao canibalismo que fora narrado no primeiro relato de Diogo – determinavam as características dadas a esses povos litorâneos. O naufrago português caracteriza:

Com esses olhos eu vi,
 bebendo sangue – essas feras [...]
 Oh Deus, são os Bárbaros,
 que vem o sacrifício completar [...],
 quem sabe meu Deus,
 que sabe qual fim tem me reservado!
 Se eu terei por esses monstros,
 também de ser devorado?” (Ibidem, p. 5-7)

Na voz da personagem fica evidente que os sujeitos indígenas – desse primeiro contato – são desprovidos de humanidade, sendo canibais sanguinários e bárbaros. Manuela Carneiro da Cunha, em seu artigo “Política Indigenista no séc. XIX”, afirma que “os índios se subdividem, no séc. XIX, em ‘bravos e domésticos ou mansos’, terminologia que não deixa dúvidas quanto à ideia subjacente de animalidade e de errância” (CUNHA, 1992, p. 136). A pesquisadora ainda expõe em seu texto duas denominações comumente utilizadas no oitocentos: o Tupi, o índio bom, domesticado, que aparece “por excelência na auto-imagem que o Brasil faz de si mesmo [...] é o índio do romantismo na literatura e na pintura”; e Tapuia, “é aquele contra quem se guerreia por excelência nas primeiras décadas do século: sua reputação é de indomável ferocidade” (Ibidem, p. 136). As duas ideias se contrapõem, sintetizando um ideal reducionista do indígena em meados do oitocentos, e são comumente retratadas nessas narrativas.

A caracterização apresentada nas literaturas de estética indianista determina visões contrastantes desse perfil nativo. Geralmente os povos não civilizados – selvagens, canibais, animais – aparecem em contraposição aos nativos ideais, aqueles que conservam características perfeitas que o estado endossa – submissão, patriotismo, fidelidade, nobreza. A concepção negativa remonta também às narrativas (relatos) de viagem – que apresentam visões genéricas e estereotipadas sobre os povos

nativos –, que foram referências para a literatura nacional ao longo do período colonial e imperial. Na concepção do autor, o “bom selvagem” evocado pelos ideais eurocêntricos – que apareceram após o contato de Diogo com os Bárbaros⁷¹ – seria a única referência para moldar o país e a futura nação. Claramente, essas caracterizações levavam o povo a acreditar que aquela nação “em construção” no séc. XIX só estava sendo possível em virtude da sobreposição da concepção civilizacional europeia aos costumes e tradições dos sujeitos nativos.

O libreto expõe um conflito entre Tabyra e Taparica – ao longo do “Acto Primeiro” –, dois chefes indígenas de tribos rivais. O motivo da tensão entre os chefes se resume no rapto da filha de Taparica – Palmyra –, por um jovem da tribo de Tabyra. Não são evidenciadas etnias indígenas; o que tinha provavelmente importância para o autor não era a multiplicidade étnica existente no Brasil no momento do contato, mas, sim, a interação entre branco e indígena – civilizado e bárbaro. Na própria narrativa de Santa Rita Durão, aparece uma etnia indígena: “Os Tupinambás”. No entanto, no libreto de Abreu, apesar de acusar duas tribos distintas, elas são diferenciadas nas cenas da ópera por estarem sempre ligadas à representação de seus chefes. O silenciamento étnico pode conservar íntima relação com as dificuldades do próprio IHGB em designar esses múltiplos povos nativos. Kaori Kodama (2009) destaca a constante utilização do termo “nação” nas Revistas do Instituto – publicadas entre 1840 e 1860 – quando se referiam aos diferentes grupos indígenas do território brasileiro, conceito esse que se confundia com o de “raça”.

No início da narrativa, temos o estabelecimento de relações entre branco e indígena, no caso, entre Diogo e Tabyra. O chefe indígena, com o intuito de vencer Taparica, propôs uma aliança com Caramuru – confiando em seu aparato bélico –, oferecendo as indígenas Moema e Paraguassú como recompensa. O naufrago português aparece como solução para o conflito entre as duas tribos, e praticamente assume a posição de um ser Divino, como acreditam os indígenas da tribo de Tabyra. Esses conflitos indígenas existentes na narrativa aparecem em outras obras⁷², e apontam que alguns povos nativos dos trópicos viviam “dias de decadência antes da chegada dos portugueses, o que teria facilitado a obra da conquista” (RICUPERO, 2004, p.158). Esses conflitos, caros ao período colonial, desestabilizavam etnias e facilitavam o estabelecimento de laços com o estrangeiro.

⁷¹ Inicialmente, os indígenas são *Tapuias*, mas se convertem à *Tupis*, logo após a cena em que Diogo mata uma ave com sua arma de fogo – ovacionado desde então pelos indígenas como “Caramuru”.

⁷² As obras de Gonçalves Dias, por exemplo. Os inimigos dos “heróis indígenas”, delineados pelo autor, são sempre outros indígenas – os Tupis (RICUPERO, 2004).

O autor converte as nativas Moema e Paraguassú em “donzelas”, somando à proposta de Frei José de Santa Rita Durão, que as caracteriza como “princesas”. Essa ação acontece no momento em que Tabyra oferece Moema e Paraguassú em casamento a Diogo, caso a guerra contra Taparica seja vencida (ABREU, 1860). Segundo Antonio Candido, essa atitude por parte dos literatos criava “o mito da nobreza indígena, que *redimia* a mancha da mestiçagem” (CANDIDO, 2008, p. 180). Então o que temos no libreto seria uma possível supressão da identidade étnica? Essa é uma reflexão importante, afinal ela nos possibilitaria responder a uma das questões chave do presente trabalho: qual o lugar que esses intelectuais projetam para esses sujeitos indígenas dentro da sociedade? Claramente, a união entre o europeu – Diogo – e a então “donzela” – Paraguassú – seria o enlace ideal para a gênese da nação Brasil – pensando em uma aliança entre “dois mundos”. Culminando no que seria, metaforicamente, a nação brasileira do oitocentos, e um exemplo ideal de “integração” – nesse caso predominava o exercício de supressão da identidade étnica.

O libreto apresenta várias lacunas no que diz respeito à condução do enredo, sendo visível a falta de conexão entre algumas cenas. Quando Moema e Paraguassú aparecem pela primeira vez, em síntese, suas vozes evidenciam atos de exaltação e amor ao naufrago Diogo. A grande questão é que do início da narrativa até a entrada das duas indígenas, o libreto não apresenta sequer um lapso de contato de ambas com o português, para o leitor soaria estranho. Nesse caso, caberia ao diretor de cena na montagem do espetáculo desenvolver estratégias para ligar os discursos, e ocultar esses grandes hiatos que Bonifácio de Abreu deixou passar.

Moema e Paraguassú são indígenas apaixonadas já no início da “scena VI” – primeira aparição na ópera. Encantadas com a figura de Diogo, elas “cantam” um “dueto”, falando de suas frutíferas aspirações amorosas.

Paraguassú – Quantas vezes eu sosinha
 Contente da sorte minha
 Aqui vinha
 Vêr o quebrar dessas vagas
 Nas fragas
 Sem sentir dentro do peito
 Nem por sombras o efeito
 De amorosa inclinação!
Moema – Também eu sinto no seio
 Um fogo desconhecido!
 C'aramurú foi o que accendeu... (ABREU, 1860, p. 15)

Na caracterização e cântico das indígenas, os discursos ancorados nos ideais românticos imperam. Essa expressão exacerbada dos sentimentos, como aparece

no recorte acima, é recorrente nas vozes dessas personagens até os últimos momentos do libreto.

Ao longo da “scena VI”, ecoam na voz de Moema as primeiras tensões do iminente triângulo amoroso – Paraguassú, Diogo e Moema –, quando a indígena, no diálogo com Paraguassú, afirma: “Não podes mais amal-o do que eu amo” (ibidem). Moema constrói uma rivalidade, claramente não recíproca, apesar de Paraguassú se mostrar muito apaixonada pelo europeu. A glória e a perdição da narrativa se encontram no contato com Diogo e sua evidente predileção por Paraguassú – mesmo casando com as duas. A opção de levar apenas uma indígena para a Europa está ligada aos preceitos da religiosidade cristã, no presente caso, o enlace “monogâmico”. Para Diogo realizar seu projeto de estabelecimento da nova colônia nos trópicos, seria necessário não contrariar o Rei, nem a religiosidade dominante na Europa do séc. XVI. Em síntese, os preceitos da “civilização” europeia cristã nesse caso se resumiam na efetivação da monogamia, enquanto a poligamia no mesmo contexto era considerada “barbárie”.

Tanto Diogo quanto Paraguassú destacam a fauna e a flora local, associando esse ambiente ao ideal de pátria, de pertencimento. O exemplo do comportamento patriótico de Diogo aparece na “scena III” do “acto segundo”. A personagem tece uma extensa declamação, evidenciando que suas conquistas, glórias e amores não são capazes de suprir o seu favoritismo à nação portuguesa. A distância e a impossibilidade de voltar à Europa lhe causam sofrimento, como podemos ver no trecho a seguir:

Diogo - Como d'alma os desejos são mudáveis,
 E o que era alegria –, dá tormento!
 Da pátria a idea lá vêm...
 A honra, a gloria é de balde,
 De balde o amor também –
 De dous peitos, que me invejam,
 De dous peitos, que pelejam
 E'ra mostrar qualquer mais bem,
 A pátria é a favorita
 Ideia, que me flagela;
 Quando eu adormeço – a pátria:
 Quando eu acordo – ainda ella
 Se nesta praia um baixel
 Um dia a tormenta lança,
 Se torna mais verde a côr
 Da minha murcha esperança;
 Se eu aviso os pátrios lares,
 Se eu abraço os meus penates,
 Meu Deos, se eu pedir mais nada
 Te peço então que me mates (ABREU, p. 29 - 31).

O orgulho que Diogo tem de sua origem e de sua nação aparece, detalhadamente, descrito nessa cena, o comportamento ufanista e o excesso de sentimentalismos definem o apelo estético da obra.

As indígenas Moema e Paraguassú são construídas na concepção do “amor impossível”, afinal, o pretendente pertence a outro “mundo”, e ambas possuem total desconhecimento do estrangeiro. No entanto, Paraguassú é surpreendida com o convite de ir para a Europa com Diogo. A personagem, mesmo ancorada no discurso patriótico de “amor à sua terra”, se rende ao pedido do Português – que promete à jovem, ao Brasil, “breve tornar” (Ibidem, p. 41). Paraguassú ama Diogo e não quer ficar longe, ao passo que também conserva profundo sentimento pela sua terra. A indígena escolhe partir em direção à Europa, e se despede “dessas terras” na “scena IX” do “Acto Segundo”:

Paraguassú - Bate a hora... e o valor – ah! Me abandona.
Pátria, Pátria, perdão – vou te fugir.
Vê o extremo a que o fado reduziu-me –
Sei que devo ficar e vou partir [...]
**Meigas aves, puríssimo céu,
Verdes palmas do solo natal,**
Parto, adeos; vou morrer de saudade –
Assim quer meu destino fatal! (ibidem, p. 43)⁷³

Nessa cena, a indígena ovaciona a pátria, bem como as peculiaridades do ambiente “brasileiro”. Acusamos uma singela alusão à “Canção do Exílio”:

**Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá;**
As árvores que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá (GONÇALVES DIAS, 1846, p.2-3)⁷⁴.

A indígena transporta para a cena a sensação nostálgica da saudade, tal como é representada por Gonçalves Dias de Coimbra, ao descrever na poesia seus anseios em relação ao Brasil. A caracterização do ambiente nacional disposta no discurso de Paraguassú é uma das poucas que aparece ao longo da narrativa. Diogo também exalta sua terra natal e seu “El Rei” – esse seria um recurso pontual para o autor impetrar na “voz” das personagens uma homenagem ao então Imperador Dom Pedro II, bem como seu auto reconhecimento como brasileiro e patriota. Abrir precedentes para discutir essa caracterização de Diogo e Paraguassú nos insere nas aspirações sociais que estavam em plena pujança na metrópole carioca. Reconhecer a nacionalidade portuguesa – no caso

⁷³ (grifo nosso)

⁷⁴ (grifo nosso)

de Diogo – e a nacionalidade brasileira – a exemplo de Paraguassú – evidenciava questões que emergiam no Brasil nessas primeiras décadas de emancipação. De um lado, os sujeitos que se diziam Portugueses, do outro, aqueles que se reconheciam brasileiros. Essas tensões eram recorrentes na literatura e na imprensa do período, mostrando que os viventes dos trópicos conservavam certa ambiguidade na hora de se caracterizar identitariamente.

Paraguassú é a preferida, por ser a filha do Cacique Tabyra, portanto, uma “princesa” aos olhos da concepção europeia, já Moema é simplesmente uma bela jovem indígena da tribo (ABREU, 1860). Em consequência disso, Moema aparece na narrativa como a esposa de Diogo que foi desprezada, e só consegue enxergar adiante um destino iminente de morte. A existência de uma *Scena della pazzia* ou “cena da loucura”, característica das Óperas do Romantismo Italiano⁷⁵, consoma a gênese do desfecho trágico de Moema. Ao longo da “scena IX” do “Acto Terceiro”, Moema, delirante, corre em estado de fúria em direção ao mar, se despede da vida, “desaparece e morre” (Ibidem, pág. 63), concretizando o “amor impossível”. A pesquisadora Maria de Lourdes Cunha (2010) fundamenta que as referências dos escritores românticos são os mitos da antiguidade clássica, como: Orfeu de Euridice; Cêix e Alcione e Píramo e Tisbe. Esses casais que, tendo em vista a impossibilidade de permanecerem juntos, “cometeram atos extremados em nome do sentimento afetivo” (CUNHA, 2010, p.122). Francisco Bonifácio de Abreu tenta construir um discurso ancorado nessas premissas.

Ao longo da estrutura da obra, percebemos referências intertextuais de produções como: as óperas *Lucia, de Lammermoor* (1835) e *Anna Bolena*, de Gaetano Donizetti (1830); e *I Puritani*, de Vincenzo Bellini (1835). Todas contêm uma “cena da loucura”, e ganharam espaço nos teatros do Rio de Janeiro do período. Então fica a questão: teria Bonifácio de Abreu se apropriado de algum modelo específico de ópera Italiana? Sim, a referência para o desenvolvimento da personagem Moema foi a personagem Lucia (de Salvatore Cammarano – libreto – e Gaetano Donizetti – música). No início da narrativa, Lucia, ao cantar a primeira ária intitulada *Regnava nel Silenzio*⁷⁶, se mostra aturdida e em devaneios, pois sabe que um destino trágico a espera. O amor que conserva por Edgardo é inaceitável para a família. O desfecho do melodrama conduz a personagem a um casamento indesejado com Arturo Bucklaw, e na noite de núpcias Lucia mata o marido. Completamente “fora de si”, canta nos momentos finais da ópera a

⁷⁵ Essa característica da ópera Romântica Italiana da primeira metade do séc. XIX pode ser melhor entendida através da referência: ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera**: Os últimos quatrocentos anos. São Paulo, Companhia das letras, 2015.

⁷⁶ DONIZETTI, Gaetano. *Lucia di Lammermoor*. Mineola: Dover Publications, 1992.

Scena della pazzia “Il Dolce Suono” (DONIZETTI, 1992) e sucumbe. Essa perspectiva é encontrada na caracterização de Moema, que desde os primeiros momentos de contato com Diogo, já visualizava a impossibilidade desse amor. O procedimento de “imitação” se inicia ao longo da “scena VIII” do Acto Segundo, na qual a indígena canta:

Moema – Aqui não ‘stá: me disse – espera, eu vou;
Esperei... ah! Talvez me abandonou
Foi um sonho a ventura... mas ao menos
Eu aqui já respiro –
Desenlaço do peito almo suspiro.
Que veneno me gira nas veias!
Tudo agrava meu duro tormento.
Té o brando murmúrio do vento
Me parece que é o sopro da morte!
Uma idéa – uma horrível suspeita
Que no seio alimento – ai de mim!
Se é verdade – mil vezes a morte –
Antes desta suspeita ter fim! (ABREU, 1860, p.37)

O letrado baiano reinventa esse perfil de delírios em que a personagem Lucia foi construída. Afinal, ao longo da primeira ária – solo – Moema já se encontra aturdida e com a sensação de que a morte se aproxima. No desfecho da trama, o autor divide a “cena da loucura” em duas partes. Inicialmente, apresenta a personagem “quase fora de si e caminha marcadamente vestida de branco e os cabelos soltos” (ABREU, 1860, p. 55)⁷⁷ e, cantando sozinha, afirma:

Moema - Vi os partir! Eu vi! Com estes olhos
Contemplei o baixel que o mar levava
Té perder-se na extrema do horizonte!
Tyranos! Que vos fiz p’ra me deixardes.
Em tanta dôr p’ra sempre mergulhada?
Esposo! Esposo! É esta a recompensa
De tanto amor – de tanto extremo? Ah! Pérfido!
E tu – da minha infância companheira –
Amiga tão do peito... pois mudaste?!
Ah! Traidores! Que dera que raivoso
Bramindo o mar no abysmo vos sorvesse! (Ibidem, p. 55-56)

Em seguida, Paraguassú entra em cena, a fim de evidenciar os “delírios” de Moema, afinal, o casal – Diogo e Paraguassú – não havia saído das terras tropicais. Os devaneios de Moema continuam, agora em diálogo com Paraguassú. “Um destino fatal, me corta o ouvido/um canto sepulchral! Não é mentira (...) vejo fria a sepultura, aberta nos meus pés! Ah! Queira o céu dar-te ventura, que cruel – negou-me” (ibidem, p. 57,59). Essa cena é cortada pela partida de Caramuru e Paraguassú para a Europa junto

⁷⁷ Essa é uma das características mais marcantes das “Cenas de Loucura”, todas as personagens desses episódios entram em cena vestidas de branco e com os cabelos soltos.

ao navio francês. De imediato, Moema volta para concluir seu destino, e seguir incansavelmente o navio. A grande questão dessa narrativa está no perfil traçado por Bonifácio de Abreu para Moema, ela é renegada, mas o desfecho se alicerça na escolha de Moema, que aturdida pela loucura, se joga nas águas atrás de Diogo. Na maioria das óperas que contém “cena da loucura” as personagens cantam até morrer, já Abreu estabelece um fim objetivo para Moema. Ao longo dessa ária percebemos que a indígena aparece despida de suas características e costumes nativos. Vestida de branco e aturdida, a protagonista, ao invés de atentar contra a vida de outro, se entrega às turbulentas águas do litoral – morrendo afogada.

Francisco Bonifácio de Abreu insere no libreto uma personagem de nome Palmyra⁷⁸, ou seja, uma terceira figura feminina também indígena, atuando como coadjuvante. Essa inserção não ocorre por acaso. Em 1849, o autor lançou na cena social brasileira um romance de mesmo nome. Bonifácio de Abreu objetivou revisitar o perfil atribuído à Palmyra no romance, agora na narrativa operística, creditando novas características e dando um papel nesse conturbado “momento” de gênese do Brasil. Com características bem distintas de Moema e Paraguassú, Palmyra aparece como uma nativa que se encontra dividida entre o amor à sua família, e o amor a um indígena da tribo de Tabyra, portanto, rival de sua “etnia”. O perfil de submissão e gentileza imperam, colocando em cena a ação de se humilhar ao Diogo no intento de convencer o português a não matar seu pai. Esse aspecto sofrido de Palmyra remonta à sua feição original no romance homônimo de 1849. Não só isso, coloca mais uma personagem indígena em “lugar” de resignação, como se o desenlace de sua história estivesse diretamente ligado às decisões do europeu Diogo.

Os acontecimentos que envolvem a rivalidade entre Tabyra e Taparica também são recheados de contradições. O conflito aparece de maneira súbita na “scena IV” do primeiro ato, na qual se evidencia o descontentamento de Taparica e as juras de retaliação e vingança à tribo de Tabyra – em virtude do rapto de Palmyra. O mais curioso é que não existe ligação entre a cena de Taparica e a cena seguinte, na qual Tabyra implora pela ajuda de Diogo. Esses lapsos evidenciam a falta de conexão entre as cenas e as inúmeras “pontas soltas” que a trama apresenta. Esses “erros” colocam em “xeque” certo amadorismo de Francisco Bonifácio de Abreu.

Na “scena primeira” do “acto segundo”, Diogo já expõe na sua cantoria:

Quem mais, quem mais poderá?

⁷⁸ Essa personagem é criação de Bonifácio de Abreu, e não existe na narrativa de Santa Rita Durão.

Quem hade querer ousado
 Arrostar nosso valor,
 Se Taparica valente
 Fugiu de medo e pavor? (Ibidem, p. 25)

No desenvolvimento da cena, Taparica foi caracterizado como covarde, sua voz é suprimida pelas afirmações de Diogo. O indígena volta no início do “acto terceiro” para finalizar sua participação na trama. No desenrolar das duas primeiras cenas, Taparica expõe que temia o embate, bem como o “Genio contrario” – Diogo – e suas armas. Os guerreiros e seu chefe preferiram fugir e sobreviver, do que morrer na guerra ou virar escravos. Mais uma vez, a supremacia europeia é colocada em evidência, e um grupo de indígenas é obrigado a renunciar seu espaço e sua autonomia, com a premissa de preservarem suas vidas.

Todas as personagens indígenas se encontram em situações diversas, mas carregam em síntese a característica de fragilidade em relação ao estrangeiro. Em um primeiro momento, são altivos, guerreiros, bravios e fortes, até encontrarem Diogo e se estabelecerem como submissos. Ao longo da narrativa, todos se tornam indígenas ideais, pois se adequam aos ditames civilizacionais. Exceto a tribo de Taparica, que prefere fugir.

Por mais que Francisco Bonifácio de Abreu objetivasse colocar em evidência certo protagonismo indígena, a figura de Diogo Álvares Correa, até mesmo enquanto *Caramuru*, acabava sobressaindo em todos os cenários, tudo gira em torno do europeu: a solução dos conflitos; o futuro da “nação”; o casamento; até mesmo o destino de quem vive e quem morre. Essa sociedade projetada pelo letrado lançava na cena social uma proposta de integração, na qual a figura do estrangeiro ainda permanecia no lugar privilegiado. Como aquele que vem de fora, mas não precisa ser integrado, até mesmo porque ele, “o estrangeiro”, inventou a nação.

A ideia de “descobrimento” do Brasil ainda imperava. O autor destaca, nas cenas do estrangeiro, esse interesse maior em aproximar o estado português dos trópicos em virtude do contato já estabelecido. As escolhas narrativas do autor evidenciam a insistência administrada por Diogo para retornar a Portugal, sendo que tal feito tem íntima relação com um projeto futuro de estabelecimento da coroa lusitana no Brasil. A narrativa destaca o “lugar social” que o português ocupa na sua terra de origem, e o lugar conquistado entre os indígenas no Brasil. O “descobrimento” do novo território seria utilizado como vetor de condução para uma possível ascensão social em terras europeias. Na ópera, Diogo aparece como um “ilustre capitão, que partio em derrota do Oriente?!” (ibidem, p. 35). Ao utilizar elementos históricos, a narrativa propõe um novo

episódio de contato, modificando, para isso, os nomes dos “verdadeiros” atores. Assim como a fragata de Pedro Álvares Cabral, Diogo Álvares Correa e sua comitiva navegavam em direção às Índias orientais.

Mesmo a ópera narrando parte da vida de Diogo, o autor, nos “Apontamentos Históricos”, afirma que a gênese da nação se deu na atual Salvador – como foi a primeira capital da colônia, a ideia de verossimilhança acaba imperando no discurso – através de alianças e contato entre indígena e europeu. No entanto, a historiografia sempre questionou o “local” em que as caravelas portuguesas aportaram.

Outro ponto importante a destacar é a sobreposição da religiosidade cristã, e o “esmagamento” das crenças indígenas. Isso acontece porque toda a visão religiosa dos nativos nesse libreto é reduzida à adoração a “Tupã” – caracterização genérica do “Deus” cristão⁷⁹. No coro de abertura, os indígenas ovacionam essa pretensa divindade, mas uma definição mais clara do termo aparece quando Diogo administra sua destreza ao atirar em um “papagaio” com um “arcabuz”. Os indígenas, “cheios de admiração”, cantam “Tupã! Caramuru” (ABREU, p.7), ou seja, “Deus! Filho do trovão/Homem do Fogo/Dono do raio” como fundamenta Stradelli, em seu vocabulário (p. 398). Por desconhecimento das tradições nativas, o meio letrado no Brasil resumiu as crenças indígenas considerando apenas a adoração a “Tupã”, seguindo as referências coloniais que aparecem nas relações estabelecidas pelos missionários. Essa ação de “ressignificar” a divindade integrava as práticas de evangelização e dominação administradas pela igreja.

As características do Brasil aparecem na “voz” de Diogo, ao tecer reflexões que englobam o seu interesse nesse território recém-descoberto. A personagem deixa escapar suas impressões positivas, utilizando, para isso, muitos adjetivos. O português canta ao longo da “scena VIII”

Diogo – E nós também
 Mas antes da partida me concede
 Ah! Consente um adeos de despedida,
 Que eu sinto de saudade a alma pungida: -
 Adeos, montes! Adeos, vales!
 Palmeiras, aves d’aqui!
 Céu, mais bello do que o céu
 Da terra aonde eu nasci!
 Adeos, Moema! Perdóa:
 Que o fado me fez perjuro;
 Adeos, terra dos meus sonhos!
 Adeos, Imperio futuro! (ibidem, p. 61)

⁷⁹ Esse termo será abordado com mais afinco no próximo tópico, tendo em vista a conceituação intermediada por Câmara Cascudo no “Dicionário do Folclore Brasileiro”.

Essa caracterização espacial aparece sempre na voz das personagens, mas de uma maneira bem sutil se comparada a segunda obra analisada no presente trabalho. Os ideais de “cor local” surgem não só envoltos na inserção do sujeito indígena, mas, também, nessa constante louvação do espaço físico dos trópicos. Diogo encerra sua trajetória no libreto projetando o nascimento de um “Império”. Lembrando que, no momento de criação da narrativa (1850), a atuação de Dom Pedro II estava se consolidando, garantindo ao meio social e as instituições certa estabilidade política. Sendo assim, as projeções da personagem na literatura se efetivavam na atuação prática do Imperador. Por fim, o meio literário tentava mostrar que, apesar das inúmeras tensões ao longo do período colonial, o projeto ambicionado pelo estrangeiro estava dando certo.

O último apontamento necessário na presente análise diz respeito ao cotidiano desses indígenas caracterizados por Francisco Bonifácio de Abreu. O literato, ao longo do libreto, mostra que a única atividade desses sujeitos é a guerra, sempre empunhados com seus “armamentos” – tacapes, setas (flechas ou lanças). É perceptível a dificuldade do literato em abordar os costumes e tradições dos nativos na presente narrativa. Abreu precisava se concentrar nos objetivos “históricos” da obra, e possivelmente acreditava que essa ação de abordar as peculiaridades dos indígenas, bem como suas tradições, fosse competência dos etnógrafos ou dos pesquisadores do IHGB. No entanto, essas questões poderiam ser levantadas e abordadas na encenação da Ópera – tais como vestimentas e costumes nativos. Essa abordagem daria margem para outros trabalhos – bem como a análise de outros elementos, tais como direção, arte, cenários, figurinos, coreografias etc. –, mas, para isso, teríamos que vasculhar os acervos históricos nacionais à procura de novas fontes. Como nosso objetivo se resumiu em abordar apenas o libreto e a construção poética do autor, acredito que chegamos ao fim dessa sutil primeira leitura.

3.2 “JARA”: VOZES INDÍGENAS NO TEATRO DA PAZ

O libreto de Malcher⁸⁰ difere completamente na sua estrutura, se comparado à primeira obra. Possui quatro personagens – todos indígenas –, a narrativa é, basicamente, um curto episódio que se passa no recorte de dois dias. A Amazônia é evocada e se apresenta- através de uma valorização do espaço, evidenciando a fauna, a

⁸⁰ O libreto se encontra traduzido nos “Anexos” do livro “Ópera em Belém”, de Márcio Páscoa, e será utilizado no decorrer da análise.

flora e as peculiaridades de quem mora às margens do rio. Um dos “elementos típicos”, caros ao Romantismo no Brasil, figura na descrição um tanto detalhada do ambiente nessa narrativa, esse espaço é praticamente uma personagem que se conecta com os sujeitos indígenas. Tudo gira em torno do rio, da floresta e da interação com os animais e elementos “míticos”.

Toda essa construção remonta às vivências de Ermanno Stradelli na Amazônia da década de 1880. O convívio com indígenas dos mais diversificados perfis possibilitou que o olhar do conde de aspirações românticas tivesse perspectivas contrastantes. A presença de etnias “pacíficas” e as possibilidades de contato com grupos “alheios ao convívio” do homem ocidental⁸¹, fizeram o imaginário do viajante sobre o indígena amazônico tomar proporções abrangentes. Além das inúmeras relações estabelecidas com o espaço físico, os ambientes inóspitos, a mata fechada e os rios perigosos, de certa forma, colaboraram para a construção de *Jara*. A narrativa apresenta atmosferas carregadas de brasilidade, de beleza e da diversidade, mas alerta sobre os perigos que estão envoltos nesse ambiente de caráter “atrativo”. Stradelli acompanhou de perto a eclosão do “1º ciclo da borracha”, e nesse conturbado universo – que mesclava “elites”, trabalhadores, ribeirinhos, indígenas, viajantes e religiosos – conseguiu extrair e evidenciar na escrita das lendas que recolheu, o que podemos chamar de uma múltipla caracterização do Norte do país.

Para Márcio Páscoa (2009a), Malcher conserva no libreto o discurso de Stradelli, o autor destaca as características heterogêneas do olhar do italiano, mas acrescenta algumas novidades, resignificando a narrativa. Esse exercício de “quase” cópia literal integra os recursos intertextuais (CARVALHAL, 2006). A inserção da personagem Ubira, do coro de ninfas, bem como do coro de homens e mulheres, é a novidade promovida por Malcher.

O compositor utilizou o “libreto livremente [ao construir o poema musical], invertendo versos, trocando-os por outros, suprimindo e enxertando, procedimento ainda mais natural neste caso em que ele é o autor do texto” (PÁSCOA, 2009a, p. 271). Tal feito fica claro quando comparamos o texto disposto na partitura de *Jara* com o libreto publicado pelo autor, e que hoje integram a coleção “Ópera Amazônia”.

Ao longo da análise, utilizaremos quase integralmente o libreto de Malcher (na sua versão em português, colocando em nota de rodapé os versos originais em italiano). Em alguns casos específicos, estabelecemos uma comparação com o libreto

⁸¹ Como é o caso dos Crichanás do rio Jauaperi (CASCUDO, 1963)

disposto na partitura – que apesar de trazer uma estrutura e roteiro idênticos, em alguns trechos de árias e coros as palavras e os sentidos empregados por Malcher modificam⁸².

Traremos no decorrer desta parte do capítulo, de alguns apontamentos que Machado de Assis levantou no texto “Instinto de Nacionalidade”, de 1873. O literato faz um balanço da literatura brasileira produzida entre as décadas de 1830 e 1870, alertando que o apelo à “cor local”, até então disposto nessas narrativas, era insatisfatório. Machado de Assis, ao longo de sua elocução, traz alguns elementos abordados por diferentes autores, e propõe modificações nas bases dessa literatura que se quer nacional. A partir dos apontamentos do literato, percebemos algumas referências e leituras de José Cândido da Gama Malcher. A exemplo disso, temos o apelo aos aspectos regionais presentes na produção de Bernardo Guimarães, que, provavelmente, atuaram como aporte para a construção do libreto de *Jara*. Levantaremos alguns pontos, tentando entender os “elementos chave” que caracterizam a narrativa operística, e possibilitam entender as distinções dessa obra quando relacionada à *Moema* e *Paraguassú*.

Nosso olhar analítico se alicerçará na conceituação dos termos em *nheengatu* que aparecem a todo momento no libreto. A ideia é entender como eles dão sentido à narrativa, e como nos possibilitam refletir acerca da caracterização dos indígenas e de suas relações. Para entender o sentido dos termos, utilizaremos o vocabulário de Ermanno Stradelli, publicado na Revista do IHGB, em 1929, e o “Dicionário do Folclore Brasileiro” (s/d), de Câmara Cascudo. Lembrando que nossa leitura objetiva entender qual é o lugar social proposto por Malcher a esses sujeitos nativos.

A estrutura do libreto de *Jara* também não está discriminada de uma maneira prática⁸³, sendo assim, utilizamos o mesmo processo desenvolvido na obra analisada anteriormente. Apresentaremos um quadro especificando os respectivos personagens de cada cena.

<i>Jara</i> <i>(legenda amazônica)</i> <i>Opera lirica in tre atti</i>		
Ato Primeiro	Cena Primeira	Begiuchira

⁸² O autor muda o libreto na medida em que compõe o poema musical.

⁸³ Márcio Páscoa (2009a) apresenta um quadro que traz a disposição dos personagens nas cenas e atos, bem como traz um resumo dos acontecimentos em cada trecho, explanação que foge do escopo de nossa análise.

	Cena Segunda	Jara, Begiuchira e Coro de Ninfas
Fim do Ato Primeiro		
Ato Segundo	Cena Primeira	Sachena
	Cena Segunda	Begiuchira e Sachena
	Cena Terceira	Ubira, Coro (homens, mulheres e jovens)
	Cena Quarta	Ubira, Begiuchira e Coro
	<i>Canção - Coro de homens e mulheres</i>	
	Cena Quinta	Sachena, Ubira, Begiuchira, Coro
Fim do Ato Segundo		
Ato terceiro	Quadro Primeiro	
	Cena Primeira	Begiuchira
	Cena Segunda	Jara e Begiuchira
	Quadro Segundo	
	Bailado no Fundo do Rio	Jara, Begiuchira, Coro de Ninfas, Bailarinos
Fim da Ópera		

Na “cena primeira”, após uma rebuscada descrição espacial – o autor indica as características do cenário para a primeira parte da ópera⁸⁴ –, surge nas palavras de Begiuchira – que, perdido no bosque, clama pela ajuda de “Tupã” – o termo *Taititu* ou *Caititu* – como expõe Stradelli em seu vocabulário *nheengatu*. O verbete define que *Taititu* é uma “casta de porco do matto, menor do que o queixada, embora com os mesmos hábitos – *Dicotyles torquatus*” (STRADELLI, 1929, p. 657). Essa referência já havia aparecido nas literaturas indianistas de meados do século, conferindo nesses textos uma representação da fauna brasileira. Machado de Assis acusa – no texto “Instinto de Nacionalidade” – a utilização do termo no poema “Os Timbiras”, de Gonçalves Dias, portanto, na *Jara*, não soa como novidade. Mas a colocação, no contexto das ações de

⁸⁴ “Denso bosque sombrio em pleno dia. Ao fundo da cena veem-se passar veados, cotias, taititus, antas e outros quadrúpedes de caça, assim como pássaros de rica plumagem, sobre as árvores, tanto ao fundo como nos bastidores, os quais representam as gigantescas árvores da Amazônia” (*apud* PÁSCOA, 2009a, p. 443).

Begiuchira, enfatiza a situação psicológica em que o indígena se encontra: imerso em uma série de desventuras, que incluem impotência, sensação constante de desespero e, finalmente, insucesso na caça. Todas essas ações integram o jogo de persuasão que Jara administra na tentativa de atraí-lo. O encantamento da ninfa d'água permanece ecoando em toda a obra, visto que todas as ações das personagens, de certa forma, recebem alguma interferência sobrenatural.

Ao longo dessa “cena primeira”, Begiuchira canta:

Ai de mim! Ai de mim!
Ajuda-me Tupã.
Que já perdi o rumo
Cansei, em vão, a célebre matilha, que me deu Taititu
Vi passar velozes pela frente as presas
E a minha mão paralisada ficou
Nenhuma presa a minha flecha atingia
Nem o assovio seu, feras turbou
Eis-me aqui errando por impulso estranho
Arco e flecha não tenho
Meu estado é miserável
Tupã, tenha pena de mim! (PÁSCOA, 2009a, p.443-444)⁸⁵

O desfecho dessa abertura culmina no encontro do indígena com o ser mitológico. Todo o jogo persuasivo de Jara evidencia suas características pérfidas, que perpassam dissimuladas em seu discurso. Afinal, os seus encantos deixam o indígena desorientado, que busca incessantemente uma solução a fim de amenizar seu desespero. É nesse momento que a ninfa aparece com um canto carregado de solicitude, oferecendo amor, mostrando que a solidão abarca o seu cotidiano. Jara deixa claro que também procura uma companhia.

A segunda referência em *nheengatu*, que aparece no libreto, é o termo *inhambu*. Segundo Stradelli, esse substantivo designa uma “casta de ave, que no novo mundo representa as perdizes” (STRADELLI, 1929, p. 472). Assim como o Taititu, essa ave integra a fauna latino-americana, pois pode ser encontrada nos diversos territórios da

⁸⁵ *Aimé! Oimé! Deh! Aiutami Tupan,
Chè meta più non ho...
La fida muta affaticato ho invan
Che Taititù m'inviò.
Passar vidi le prede innanzi a volo
E inoperosa la mia man resto;
Niuna preda il mio stral stendeva al suolo
Nè lo sibilo suo belve turbo;
Fin qui fui spinto errando;
L'arco freccia non há;
Mio stato è miserando...
Tupan, di me pietà!* (MALCHER, 1894, p.5-6).

América Central e do Sul. Na narrativa de Malcher, o *inhambu* aparece citado no meio da primeira cena cantada por Begiuchira.

Longas são as horas
desde o primeiro sinal
que o mesto Inhambu
anuncia ao Mortal” (PÁSCOA, 2009a, p. 444)⁸⁶.

Ao *Inhambu* está associado o termo “mesto”, que, no sentido geral do texto, soa como um aviso sobre a determinada hora do dia, especificamente “o cair da tarde”. Dentro das tradições indígenas, o “canto triste do *Inhambú*” é utilizado como referência, ou para um mal presságio, ou simplesmente para sinalizar o desenrolar do dia. De maneira direta, o autor anuncia – com essa expressão – que algo ruim acontecerá no desenrolar da narrativa.

Ao longo do libreto, percebemos a constância de termos em *nheengatu* dispostos, cuidadosamente, no desenvolvimento das cenas. Segundo Marcio Páscoa (2009a), todas as palavras aparecem originalmente na narrativa de Ermanno Stradelli. No entanto, cabe a questão: por que Malcher resolveu manter expressões que são desconhecidas da “elite” de Belém? – os apreciadores de óperas. É importante lembrar que a obra foi originalmente escrita e encenada em língua italiana⁸⁷. A aplicação de termos indígenas na ópera carregava um grande pioneirismo, pois nenhum dos libretistas que se fundamentaram/estabeleceram no indianismo haviam utilizado essa ação. A aproximação de aspectos indígenas – linguagens, sistema de crenças e visões de mundo – abordados na ópera ao seio da metrópole paraense, possivelmente, caracterizaria um avanço nessa emergente literatura da região Norte.

Machado de Assis aponta os elementos que constituem as narrativas “nacionais” produzidas no Brasil até a década de 1870. O literato reitera que, apesar da utilização constante do elemento nativo, e as ideias que envolvem os aspectos de “cor local” serem insuficientes, não é lícito “arredar do elemento indiano da nossa aplicação intelectual” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 1204). No entanto, pontua que os literatos não devem tê-lo como elemento exclusivo nas produções literárias de apelo nacional. O literato afirma, também, que Bernardo Guimarães – autor que integra o movimento

⁸⁶ *Lunghe van l'ore*
Del primo signal
Che il mesto Innambú
Annuncia al mortal (Ibidem, p.6)

⁸⁷ A versão do libreto em português que utilizamos na análise foi traduzida por Marcio Páscoa, e consta anexa no livro “Ópera em Belém” (PÁSCOA, 2009a, p.443).

indianista – “brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região que nasceu”, e mais adiante tece uma incisiva crítica. “Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se as vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só se reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (ibidem, p. 1205). Sabemos que uma constante inserção de atributos “locais” impera na narrativa de Malcher, sobretudo relacionada aos sujeitos indígenas. No entanto, o autor inova ao propor uma profunda e constante interação dos nativos com esse espaço. Begiuchira com a caça, a pesca e o rio; Sachena com as práticas de cultivo; Ubira com a caça, por fim, todos se conectam de alguma forma com o ser mitológico, também com as divindades indígenas e com os sujeitos da tribo. Outro ponto importante figura no perfil exótico traçado para a Jara, que carrega, além dos atributos pérfidos, a sensualidade e certo erotismo – herdados de outras literaturas. Apesar de Jara aparecer somente no início e no final da narrativa, a sua energia perpassa todo o enredo, tanto na construção musical, quanto no texto dos demais personagens. Essa atmosfera surge como uma inovação, afinal, Jara se resume à própria natureza, agindo e interagindo com os indígenas.

Outro ponto bastante peculiar da leitura de Machado de Assis, a chave do texto “Instinto de Nacionalidade”, se resume em quais elementos são necessários ao escritor que se envereda pela produção de caráter nacional. Machado de Assis destaca: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando se trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”, e aponta que “a falta de crítica é um dos maiores males de que padece a nossa literatura” (ibidem, p. 1205-1206). Seguindo essas duas premissas, podemos olhar o apelo que Malcher faz à questão indígena nesse final do séc. XIX, ao incentivar os sujeitos da sociedade paraense a conhecer de uma maneira mais abrangente as tradições indígenas. A obra faz uma crítica às mudanças constantes no ambiente amazônico após o início do “1º ciclo da borracha”. Malcher, nessa década de 1890, produz duas obras que trazem ao protagonismo negros e indígenas, justamente após a abolição, “sinalizando” com isso uma ausência de políticas direcionadas a esses sujeitos.

Nesse início de análise, é importante abordar a referência que a personagem Begiuchira faz a “Tupã” ou *Tupan* – como aparece no libreto original em língua italiana. A súplica de Begiuchira soa como um pedido de ajuda a essa “divindade” indígena; no entanto, o significado do termo “Tupã” está imerso numa série de inconsistências históricas, como demonstra o folclorista Câmara Cascudo. O autor se

baseia na leitura que Ermanno Stradelli faz do termo, expondo suas considerações no verbete do “Dicionário do Folclore Brasileiro”. A definição aponta que “Tupã” é uma expressão que designa o “Deus” cristão, e teria surgido através do contato colonial e das imposições católicas aos indígenas, ainda no séc. XVI (CAMARA CASCUDO, s/d, p. 882). A distinção plausível do termo na ópera de Malcher, quando relacionada à primeira obra aqui analisada, se configura na associação de “Tupã” a outras divindades da religiosidade tupi-guarani, como: Jaci e Rutá. Esses dois seres míticos são reverenciados na narrativa, mas os indígenas, ao longo do libreto, também fazem menção a Guaraci.

O termo Guaraci aparece primeiro nas palavras de Begiuchira, que, ao se ver perdido nas águas do rio, pede para guiá-lo. A tradução literal da palavra é “coá – este, ara – dia, cy – mãe”, ou, simplesmente, “Sol” como aponta Stradelli em seu vocabulário (1929, pág. 419). Segundo Câmara Cascudo, “não há vestígios que fundamentam a existência de um culto astrolátrico entre os indígenas do Brasil. Os indígenas nenhuma devoção possuíam para o Sol” (s/d, p.288). Todas as vezes que as personagens citaram Guaraci, estava em “pleno dia”, assim que a escuridão se aproximava e as tensões entre Begiuchira, Sachena e Ubira aumentavam, então a divindade Jaci passava a ser evocada. Segundo Stradelli, *Yaci* aparece no verbete como “mãe da fructa. A Lua completa a obra do Sol. Este fecunda as plantas e lhes faz produzir as fructas, a Lua as amadurece” (p.714). Câmara Cascudo complementa que “na teogonia indígena era irmã e casada com o Sol, Coaraci, Coraci, Goaraci, Gorazi. Presidia a vida vegetal. Os indígenas faziam grandes festas, com comida e bebida, cantos e danças, logo que aparecia a lua nova [...] e na lua cheia. (CAMARA CASCUDO, s/d, p.466-467).

Apesar de Guaraci, nas pesquisas de Câmara Cascudo não ser uma divindade, dentro da narrativa o coro sinaliza “Nós oramos a Guaraci, na festa de Jaci” (PÁSCOA, 2009a, p. 454)⁸⁸. Sendo assim, o libretista entende Guaraci como divindade, e o caracteriza como tal. Ao longo do libreto, Tupã liga todos os discursos, pois é considerado o Deus supremo, como canta Begiuchira

Tupã, suprema – divina essência
 ente infinito – que no céu moras
 Piedoso desças – aos nossos corações
 O vivo raio – de tua clemência! [...]
 Tupã supremo, celeste essência” (ibidem, p.454 - 455)⁸⁹.

⁸⁸ *Noi preghiamo a Guarassi* (MALCHER, 1894, p.21).

⁸⁹ *Tupan, suprema, - divina essenza,
 Ente infinito – che in ciel dimori,
 Pietoso scenda – nei nostri cori*

No entanto, ao longo do libreto disposto na partitura, a adoração é quase direcionada às três divindades. Sachena abre a cena *Preghiamo Guarassí*, em seguida direciona – junto às vozes femininas do coro – suas preces à Jaci, enquanto Begiuchira ora à Tupã – junto às vozes masculinas do coro. Aparentemente, os Deuses entendidos como masculinos são reverenciados pelos homens, enquanto com as divindades entendidas como femininas, a ritualística é operada por mulheres. Essa construção narrativa conserva relação com a prática religiosa dos indígenas.

A complexa rede de termos em *nheegatu* que vai aparecendo, gradativamente, ao longo do libreto, busca evidenciar a diversidade ritualística dos indígenas amazônicos, bem como seu sistema de crenças. Não só isso, tenta romper com o imaginário simplista acerca das tradições indígenas, apresentadas de maneira limitada na literatura indianista das décadas anteriores. A narrativa de Malcher leva à cena os conhecimentos desses povos, expandindo o imaginário envolto nos preceitos de “cor local”, administrados pelos literatos do séc. XIX. O paraense não só evidenciava a fauna, flora e a figura indígena, como também lançava no universo das “elites” do período as características que diferenciavam etnias – sobretudo as da região Amazônica –, expondo, assim, o idioma falado e as tradições desses sujeitos. Além de apresentar a complexa atmosfera que esses povos constroem para entender o mundo e sua existência.

Ao longo do texto, aparecem pelo menos mais nove termos *nheengatu*, sendo que dois estão relacionados aos costumes nativos. *Igara* significa “canoa” (STRADELLI, 1929, p. 139), e *Maloca* é referenciado por Stradelli como “Maróca, Mara-óca” isto é “casa de varas, casa de estacas. A casa de residência fixa onde o indígena vive em comum sob a égide do dono da casa, e que reúne sob seu tecto mais de uma família” (Ibidem, p.517). Os dois substantivos integram o cotidiano dos indígenas do Norte, pois é com a *igara* que se garante a pesca e, até mesmo, o transporte ao longo dos rios, como aparece na primeira cena de Begiuchira. Na *maloca*, os indígenas descansam, repousam, esse termo aparece na descrição da “cena primeira” do “Ato segundo”, justo no momento da primeira aparição de Sachena. Esses utensílios provavelmente integram a cena da ópera, direcionando o espectador a uma associação dos termos aos itens representados.

As sete expressões em *nheegatu* subsequentes aparecem evocadas na ária de Ubira, o indígena canta:

Il vivo raggio – di ta clemenza! [...]
Tupan, supremo – celeste essenza... (Ibidem, p.22)

Eiá, Canindé, Cuiré, Cuiré!!
 Epatú, paturepé, peturepé!!
 Eiá, Canindé, Cuiré, Cuiré!!
 Marajú, Marajú, Marajuá!! (PÁSCOA, 2009a, p.449)⁹⁰

Essa intervenção da personagem aparece na “cena terceira” do “Ato segundo”. Não encontramos o significado da maioria dos termos empregados por Ubira, com exceção de *Canindé*, que, no vocabulário de Stradelli, se encontra como uma variação do verbete *Arari*, que designa “arara amarela” (STRADELLI, 1929, p.377) e *Cuiré*, que significa “agora, de presente” (Ibidem, p.426). Essa ação de Ubira pode significar um alerta (PÁSCOA, 2009a). O que fica evidente é a imponência das palavras, proferidas no contexto geral da ópera (texto e música) sem acompanhamento da orquestra. Os instrumentos vão aparecendo aos poucos, mas somente na entrada do coro que a massa sonora se expande. A intenção de Malcher não estava alocada no significado das palavras, mas no alcance do suntuoso “alerta” de Ubira aos demais personagens. A ação enérgica do indígena visou representar seu desespero ao encontrar Jara e, mesmo cerceado, não foi completamente encantado como Begiuchira.

No desenrolar da narrativa, as personagens e o coro estão festejando Jaci, quando Ubira e Begiuchira aparecem falando da Jara – o primeiro ainda está assustado, o segundo já imerso nos encantos na ninfa. Sachena – mãe de Begiuchira – percebe o estado entorpecido de Begiuchira e convoca todos a orarem a Tupã, pedindo que a divindade os salve da Jara, nesse momento se evidencia uma cena com uma espécie de “prece” indígena. Malcher se apropria da ideia de Carlos Gomes em *// Guarany* (1870)⁹¹, fazendo emergir mais um apelo à intertextualidade. Mas ficam as questões: por que colocar uma “prece” na ópera *Jara*? Essa cena representa uma mescla da religiosidade indígena e religiosidade europeia? Especificamente na “cena quinta” do “Ato Segundo” a personagem Sachena abre cantando

Dias de pranto eterno
 Jara funesta nos prepara;
 Oremos a Tupã eterno
 que nos salve da fatal Jara (PÁSCOA, 2009a, p. 454)⁹².

⁹⁰ No libreto, esse trecho em *nheengatu* aparece exatamente igual.

⁹¹ Em *// Guarany* temos, ainda no 1º ato, a “Ave Maria”, evocada por Dom Antônio e toda a “comunidade” do solar – Portugueses, aventureiros espanhóis, caçadores e Peri. No 3º ato, a prece *O Dio degli Aimorè* proferida pelos indígenas da tribo dos Aimorés.

⁹² *Giorni di pianto eterno*

Jara funesta ci prepara;

Pregiam, Tupan eterno

Che salvi noi dalla fatale Jara. (MALCHER, 1894, p.22)

Todos que acompanham, rendem-se à prece. O culto prestado às divindades – Tupã, Jaci e Guaraci – se difere em muitos aspectos ao da narrativa de Carlos Gomes. Enquanto a Ópera da década de 1870 fazia uma distinção das tradições religiosas, na narrativa de Malcher elas aparecem misturadas, temos o culto a divindades indígenas, mas com expressões idiomáticas das tradições cristãs. No entanto, a associação de toda a ritualística à natureza confere um apelo diferenciado, evidenciando que as diversas tradições efetivamente se cruzam no séc. XIX, no Pará.

No “quadro segundo”, inserido nos momentos finais do “ato terceiro”, surge uma nova divindade, evocada no “canto” de Begiuchira. No texto “Rutá”, no dicionário de Câmara Cascudo, “Rudá”, o pesquisador utiliza a descrição de Couto Magalhães sobre essa divindade para construir o verbete, na definição, esse termo integra a “teogonia dos tupis” e que “Rudá ou Perudá” é “o deus do amor indígena, encarregado de promover a reprodução dos seres criados” (CÂMARA CASCUDO, s/d, p.792). No libreto, o indígena canta em êxtase:

Begiuchira – Vem ao meu peito
Rutá vencedor
Orgia de luz à volta
Fulgente coma do ouro!
Dentre os cristais luzidios
Surge com os raios do sol
Amor sobre meu peito te espera
Eis que sou teu, teu somente. (PÁSCOA, 2009a, p. 459)⁹³

Essa referência a “Rutá” vem consumir a ideia central da obra, que Jara encanta, entorpece, a ponto de deixar seus vitimados totalmente alheios ao mundo real. A exaltação ao Deus do amor dos indígenas mostra que Begiuchira se entregou totalmente aos desígnios da ninfa.

A personagem Sachena se caracteriza como *Tapuia* ao longo de sua primeira aparição – início do Ato Segundo. No entanto, assim como outros termos exemplificados nas duas análises, carregam sentidos múltiplos, temos na narrativa de Malcher um exemplo distinto do que seria o *Tapuia* como caracterização dos sujeitos “não civilizados”, bárbaros. Câmara Cascudo demonstra uma variada significação para o

⁹³ *Vien al mio seno
Rutá vincitor...
Orgia di luce intorno,
Fulgente chioma d’or
D’intra i cristalli lucenti
Sorge coi raí del sol
Amor sul mio seno t’attendi
Eccomi son tuo, tuo sol* (Ibidem, p.29-30)

termo⁹⁴ – seguindo as referências de Stradelli. No entanto, para o autor, a expressão *Tapuia*, nas regiões do “Pará e Amazonas”, é sinônimo de “indígena, de caboclo da terra” (CAMARA CASCUDO, s/d, p.856). Sendo assim, ao longo do libreto, a utilização do termo basicamente funciona como uma autocaracterização – Sachena se reconhece indígena.

Uma das primeiras distinções que identificamos no discurso da primeira narrativa em relação à *Jara*, está na atividade cotidiana desses sujeitos indígenas evocados, ou seja, a caça, bem como esse contato com a natureza tomam um lugar importante no desenvolvimento da trama.

Vi passar velozes pela frente as presas
E a minha mão paralisada ficou
Nenhuma presa a minha flecha atingia
Nem o assovio seu feras turbou (PÁSCOA, 2009a, p. 443)⁹⁵

A pesca e as relações com o rio também ganham destaque na leitura de Malcher, os indígenas assim descritos têm um dia a dia voltado para as atividades de subsistência. É na relação constante com a natureza que se encontram as bases de suas tradições.

No decorrer da leitura, percebemos que a obra do compositor não tem a premissa de ser um “mito de fundação”. No entanto, não deixa de evidenciar que a narrativa da *Jara* nasce a partir do contato colonial, apesar de representar um imaginário muito particular dos povos amazônicos. É possível perceber que as narrativas orais, que se configuram como lendas e mitos, nascem para justificar algum acontecimento, trauma ou costume dos povos que as criam. Seria possível reconhecer as origens do mito, e como ele acaba representado na ópera?

A pesquisadora Sandra Casemiro, parafraseando Câmara Cascudo, afirma que “a Jara se constituiu possivelmente por meio da aquisição de alguns traços das sereias gregas, das quais a nossa personagem folclórica teria adquirido o traço do canto irresistível” (CASEMIRO, 2012, p. 17). Esse canto configura dentro da narrativa operística uma ação idiomática, tendo em vista que a intérprete da personagem (en)cantará ao longo da obra. A herança da *Jara* pode estar ancorada nas “sereias do fabulário ibérico que [...] aparecem sob a forma de mulher-peixe” (Ibidem, p. 17). Uma das características

⁹⁴ Para Camara Cascudo, além da utilização para designar os sujeitos bárbaros, o termo vem caracterizar os sujeitos nativos do interior, fazendo uma contraposição a Tupi, que designa os indígenas que vivem no litoral (CAMARA CASCUDO, s/d).

⁹⁵ *Passar vidi le prede innanzi a volo
E inoperosa la mia ma resto;
Niuna preda il mio stral stendeva al suolo
Né lo sibilo suo belve turbo* (MALCHER, 1894, p. 5)

advém “da moura encantada, da qual nossa mãe d’agua teria herdado o traço de oferecer às suas vítimas presentes” (Ibidem, p.17). No libreto, especificamente, a Jara oferece amor e o lugar de “Rei” frente ao Império do “Reino Azul resplandecente” (PÁSCOA, 2009a, p. 445-446)⁹⁶. A última referência para a Jara são as ondinas e loreleys da literatura Europeia – como tratado no capítulo anterior – que carrega o apelo traiçoeiro, de capturar e levar suas vítimas para o fundo do Rio. Enxergamos que uma mescla de tradições e costumes indígenas entram em cena no palco do teatro da Paz. Não só isso, estabelece um ponto de contato muito importante com sujeitos da província, a obra estabelecerá uma possível interlocução dos mundos indígena e ocidental.

O libreto de Gama Malcher não apresenta conflitos bélicos (PÁSCOA, 2009a), como também não caracteriza o indígena como submisso, ou, até mesmo, refém de sujeitos europeus e de ideais civilizacionais – como acontece na obra de Francisco Bonifácio de Abreu. A narrativa propõe uma leitura muito ampla do imaginário indígena, carregando, em sua construção narrativa, aspectos do “simbolismo”⁹⁷. Márcio Páscoa, ao analisar a obra, identifica a utilização de elementos simbolistas no poema musical, como também nas aproximações da música com o texto. No entanto, cabe enfatizar que essa atmosfera mítica que envolve todas as personagens aparece integralmente no texto literário. Ocorre uma exploração exacerbada das emoções humanas e dos estados psíquicos das personagens. Begiuchira aparece num estado transcendental, oscilando entre a consciência e inconsciência, devido às forças persuasivas de Jara. Não podemos deixar de pontuar que o libreto faz um apelo ao exotismo.

⁹⁶ *Nella mia reggia azzurra e risplendente* (MALCHER, 1894, p. 8)

⁹⁷ Márcio Páscoa afirma que “Malcher concebe um universo psíquico e uma atmosfera dominada pelo aspecto simbólico. Na verdade, a ação da ópera é estática, e o tempo estático é característico da abordagem simbolista, assim como o aprofundamento da relação entre Homem e Natureza” (PÁSCOA, 2009a, p. 272)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação objetivou apresentar os caminhos trilhados pelo pesquisador nos meandros da literatura, da história e das artes nesse percurso de desenvolvimento da pesquisa. Os principais desdobramentos visavam evidenciar os problemas, as singelas possibilidades de leitura dos dois momentos históricos que compreendem a questão dos indígenas nos libretos das óperas e, inevitavelmente, a vida artística no oitocentos e suas implicações no meio social.

Evidenciamos a múltipla formação do meio letrado no oitocentos, bem como suas constantes investidas no pensamento oitocentista. Os meios impressos, sejam eles jornais de grande e pequena circulação ou publicações de livros e libretos, foram veículos que propiciaram a emergência de ideias, discussões e novos apontamentos que englobam as representações indígenas no movimento da sociedade. Existiu um pensamento voltado para a inserção desses sujeitos no meio social do período; no entanto, em um primeiro momento, as representações não se queriam fidedignas. Caracterizações utópicas, idealizadas e, até mesmo, caricaturais, representavam costumes generalizados, sem muito aprofundamento, sem reconhecimentos étnicos e de linguagem – embora o IHGB, no período, já soubesse da multiplicidade indígena dos trópicos. Enxergamos uma vasta produção de discursos intelectuais, alguns preocupados com o futuro desses sujeitos, outros já mantinham as premissas de silenciamento.

Moema e Paraguassú, de Francisco Bonifácio de Abreu, foi a primeira ópera de temática indianista a ir à cena no Rio de Janeiro Imperial, e *Jara*, de José Cândido da Gama Malcher, foi a última ópera dentro dessa estética a ganhar os palcos no Pará da República Velha. As duas narrativas operísticas, apesar de apresentarem perspectivas distintas, inauguram e encerram essa frutífera tradição inventada pelas elites brasileiras no séc. XIX. Esse encerramento não quer dizer que as obras que trazem figuras indígenas parariam de ser produzidas, mas que elas concluíram um período significativo que compreende as reflexões acerca da formação da nação e de sua identidade no oitocentos.

O libreto de Francisco Bonifácio de Abreu confirma a ideia de que o indígena está presente nas narrativas desde o período colonial, mas, em virtude da emancipação, ele aparece como um dos vetores de condução de uma nacionalização, tanto no discurso literário, quanto histórico. Desde a publicação, na década de 1830, do poema épico *Caramuru*, as temáticas, personagens e desenvolvimentos narrativos

imperam nos escritos dos letrados. No caso do libreto da sua ópera, Francisco Bonifácio de Abreu, ancorado na estética operística italiana, tentava construir um tipo de obra que pudesse ser considerada “genuinamente brasileira”. O raciocínio parte do reconhecimento da ópera como símbolo identitário na Itália do séc. XIX, o autor, na tentativa de colocar o gênero como símbolo de brasilidade, acabou cometendo diversos erros no desenvolvimento da obra. Em virtude do pouco conhecimento literário, Francisco Bonifácio de Abreu foi duramente criticado, através de “pareceres”, pelos contemporâneos lotados no “Conservatório Dramático Brasileiro”, em 1852. Para a maioria dos pareceristas, os libretistas não possuíam “um estudo da composição lyrico-dramática” (FRANÇA, 1859, p. 111). A maioria considerou a obra fraca, e que uma revisão seria inevitável. Sem contar as críticas que emergiram na imprensa corrente da década de 1860.

Os objetivos de Francisco Bonifácio de Abreu evidenciam a ideia colonial que divide os indígenas em dois grupos: o dos “tupis”, que são aqueles sujeitos étnicos que o branco consegue estabelecer contato, são dóceis e fáceis de controlar – reconhecidos através do selo do “bom selvagem”; e a dos “tapuias”, que, basicamente, são aqueles sujeitos intitulados bárbaros, canibais, “selvagens”, animais e que, em suma, precisam morrer. Não só isso, destaca que aos indígenas só resta uma alternativa: ou se rendem aos desígnios dos Portugueses e das tradições católicas, ou serão lançados a um destino trágico – na visão oitocentista, ou se adequam às normativas dos ditos ocidentais e passam pelo crivo civilizacional como Paraguassú, ou continuam no obscurantismo, distantes de possibilidades de garantirem lugar naquela sociedade – como acontece com Taparica, e até mesmo com Moema, que acaba morta.

José Cândido da Gama Malcher, por sua vez, defende uma caracterização indígena mais coerente, que aproxima o imaginário indígena das elites paraenses, mostrando a multiplicidade de ideias e criações desses povos. Além disso, destaca em sua narrativa o trabalho etnográfico, disseminando um dos importantes escritos de Stradelli, colocando em evidência diferentes caracterizações do sagrado em diálogo, como acontece na adoração a Tupã, junto aos diversos deuses da “teogonia” indígena, e a união aos atributos do cristianismo. Temos a representação de uma figura encantadora, que carrega dentro da narrativa um perfil contraditório. Jara é construída em torno da oralidade indígena e das tradições ocidentais, acaba se afirmando como uma legítima representação de “brasilidade” nos momentos finais do oitocentos. A narrativa carrega premissas muito nobres e apresenta à sociedade um verdadeiro “código de conduta”. Através das narrativas orais recolhidas e transcritas pelos viajantes, na ópera, é

possível alertar a sociedade metropolitana de Belém sobre o ambiente complexo e hostil que a Amazônia conserva. Além disso, aqueles sujeitos do meio urbano podem ter consciência da multiplicidade de populações que vivem no interior, além de ter acesso ao vasto conhecimento que esses sujeitos conservam no seu cotidiano.

A obra de José Cândido da Gama Malcher foi muito bem construída, mas, assim como a obra de Abreu, não obteve muita projeção no séc. XIX. Diferente da primeira, que abria o movimento, *Jara* encerrava a duras penas a produção indianista desse gênero no séc. XIX.

O movimento indianista em sua totalidade é muito diverso, percebemos isso através da multiplicidade de ideias que movimentam as narrativas literárias após a década de 1830. Por mais que grande parte dos intelectuais não almejassem a integração indígena, é importante reconhecer que o movimento possibilitou a emergência de pensamentos, reflexões e, posteriormente, a criação de leis que conceberam um espaço para esses sujeitos na história. Possibilitaram, também, a emergência de políticas sociais voltadas para os sujeitos nativos, ao longo do séc. XX.

Ao projetar com essa literatura mitos de fundação que envolvem indígenas e ao propor nesse escopo relatos, recortes e histórias desses povos, inevitavelmente, se modifica o modo de leitura e entendimento desses sujeitos no oitocentos. A nosso ver, realmente existe muita idealização e rasas verdades, mas é importante lembrar que, mesmo figurando um discurso ficcional, inevitavelmente, a sociedade acaba por olhar e tecer reflexões sobre o lugar desses povos, e como eles, de alguma maneira, se inserem nos caminhos que fundamentam a nação Brasil, ao longo do séc. XX. As conquistas dos povos indígenas foram se alargando na medida que o séc. XX caminhava para o fim, mas, muitas dessas possibilidades só foram possíveis através das diversas vozes que ecoaram nessas produções, possibilitadas pelas instituições Imperiais.

BIBLIOGRAFIA E FONTES

ALFERES, Sidnei. **A “Colleção de modinhas de Bom Gosto” de João Francisco Leal**: um estudo interpretativo por meio de sua contextualização histórico-estético-musical. Dissertação (Mestrado em Música), Campinas: Unicamp, 2008.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. Os índios na História do Brasil no séc. XIX: da invisibilidade ao protagonismo. **Revista História Hoje**. v. 1, nº 2, p. 21-39, 2012.

ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de Nacionalidade”. In: **Obra Completa, em quatro volumes**. 2. ed., vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2008.

BARRA, Sérgio. **Entre a Corte e a Cidade**: O Rio de Janeiro no tempo do Rei (1808-1821). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. “Introdução”. In: STRADELLI, Ermanno. **Lendas e notas de viagem**: a Amazônia de Ermanno Stradelli. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BERRINI, Beatriz. **Utopia, utopias**: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira, Editora da PUC-SP, 1997.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. **Música**: velhos temas, novas leituras. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**: Novas Perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

_____. **O que é História Cultural?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

CARDOSO, André Lima. **A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

_____. **A música na Corte de Dom João VI**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10° ed., Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CASEMIRO, Sandra Ramos. **A lenda da Iara: nacionalismo literário e folclore**. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) USP.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). **A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **Literatura comparada: Textos Fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CRANMER, David. Giuseppe Millico and La pietà d'amore: from Naples to Lisbon to Rio de Janeiro. **Revista Música Hodie**, [S.l.], v. 16, n. 1, set. 2016. ISSN 1676-3939. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/43048/21589>> Acesso em: 10 nov. 2018.

CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

CUNHA, Maria de Lourdes da Conceição. **A mulher fatal e O que fazem as mulheres: a representação da figura feminina na narrativa camiliana**. Tese (Doutorado em Letras), São Paulo: Mackenzie, 2010.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

DOMINGUES, Heloísa M. Bertol. As ciências naturais e a construção da nação brasileira. **Revista de História**, 135 (2º Semestre 1996) p. 41-59.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. **O mundo maravilhoso das mágicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.

_____. **Rio de Janeiro, século XIX: cidade da Ópera**. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

FURTADO, Marlí Tereza. “O Guarani e Simá: propostas indianistas para o romance brasileiro no século XIX”. In: SALES, Germana Maria Araújo; FURTADO, Marlí Tereza; DAVID, Sérgio Nazar (Orgs.). **Interpretação do texto, leitura do contexto**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 67 – 84.

GAY, Peter. “Prólogo: Além do princípio da realidade; Epílogo: As verdades das ficções”. In: GAY, Peter. **Represálias Selvagens: realidade e ficção da literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 11 – 28; 141 – 156.

GINZBURG, Carlo. “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GÓES, Marcus. **Carlos Gomes: documentos comentados**. São Paulo: Algor Editora, 2007.

GONÇALVES DIAS, Antônio. **Primeiros Cantos: Poesias**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1846.

GONÇALVES, Líviston Frank. **Varnhagen: idealizador de um projeto de nação**. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura) USP.

GONÇALVES, Márcia de Almeida. “Histórias de gênios e heróis: indivíduo e nação no Romantismo Brasileiro”. In: GRINBERG, Keila; SALES, Ricardo (Orgs.). **O Brasil Imperial – Vol II – 1831-1870**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 425 – 466.

GRANDOLPHO, Marina Venâncio. **O indianismo em Americanas (1875) de Machado de Assis (releitura da tradição romântica)**. São Carlos, 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) UFSCAR.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Tradução Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

GUIMARÃES, Manoel L. Salgado. **Historiografia e nação no Brasil:1838-1857**. [tradução de Paulo Knauss e Ina de Mendonça]. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

INACIO, Denise Scandarolli. **Ópera e representação histórica na obra de Carlos Gomes**. Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado em História) UNICAMP.

_____. Projeto *Lo Schiavo*: as intermitências da criação. **Revista Música**. São Paulo, v.13, n.1, 2012, p.155-186.

JOBIM, José Luís. “Senso comum, conceito e julgamento nos estudos literários”. In: SALES, Germana Maria Araújo; FURTADO, Marlí Tereza; DAVID, Sérgio Nazar (Orgs.). **Interpretação do texto, leitura do contexto**. Rio de Janeiro:7Letras, 2013, p. 13 – 28.

KODAMA, Kaori. **Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860**. São Paulo: EDUSP, 2009.

KÜHL, Paulo Mugayar. Cronologia da ópera no Brasil: século XIX (Rio de Janeiro). Campinas: Cepab-IA-Unicamp, 2003. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>> Acesso em: 30 out. 2017.

LEITÃO, Robson dos Santos. **O libreto de ópera e a construção da identidade na Espanha, Brasil e América Hispânica**. Niterói, 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura) UFF.

LIMA, Ivana Stolze. **Cores, marcas e falas: sentidos da mestiçagem no Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

LOPES, Cícero Galeno (Org.). **Literaturas Latino-americanas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. 2.ed. rev. aum. Lisboa: Presença, 2001.

MAINENTE, Renato Aurélio. **Música e Civilização: A atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863)**. Franca, 2012. Dissertação (Mestrado em História) UNESP.

MARTIUS, Karl Friedrich Von; RODRIGUES, José Honório. 'Como se deve escrever a História do Brasil. **Revista História da América**. N°42, 1956, p. 433-458.

MORAIS FILHO, Melo. "As Uiaras – lenda do Rio Negro". In: **Mitos e poemas: nacionalismo**. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & filhos, 1884, p.31.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. O ofício do historiador e os índios: sobre uma querela no Império. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.30, n.59, 2010, p.53-72.

MUNDIM, Larissa Alves. **Nos labirintos de clio: política, indianismo e história na poesia de Machado de Assis**. Campinas, 2017. Dissertação (Mestrado em História) UNICAMP.

PAMPLONA, Marco A. Ambiguidades do pensamento latino-americano: intelectuais e a ideia de nação na Argentina e no Brasil. **Revista Estudos Históricos**. n° 32, p. 3-31, 2003.

PÁSCOA, Márcio. **Ópera em Belém**. Manaus: Valer, 2009a.

_____. **Ópera em Manaus**. Manaus: Valer, 2009b.

PÁSCOA, Márcio (org.). **Jara – José Cândido da Gama Malcher**. Manaus: Valer, 2009c.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Cantoria Joanina**: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuosos. Tese (Doutorado em Música), Campinas: Unicamp, 2007.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “A realidade como vocação: literatura e experiência nas últimas décadas do império”. In: GRINBERG, Keila; SALES, Ricardo. **O Brasil Imperial – Vol III – 1870 -1889**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p.271 - 312.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

PISTORI, Ricardo. **A influência da Literatura Brasileira na Ópera Lírica Italiana: // Guarany** de Antônio Carlos Gomes. São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) USP.

PITTA, Sebastião da Rocha. **História da América Portuguesa, desde o Anno de Mil Quinhentos do seu Descobrimento até o de Mil e Setecentos e Vinte e Quatro**. Lisbonne: Joseph Antonio da Sylva, 1730.

PRADO, Maria Lígia Coelho; CAPELATO, Maria Helena Rolim. “A Borracha na Economia Brasileira da Primeira República”. In: FAUSTO, Boris (Org.). **História Geral da Civilização Brasileira**. O Brasil Republicano. Estrutura de Poder e Economia (1889-1930). 2. ed. SP: Difel, 1977. Tomo III, Vol. 1.

RAPONI, Livia (org.). **A única vida possível**: Itinerários de Ermanno Stradelli na Amazônia. São Paulo: Ed. Da UNESP, 2016.

RIBEIRO, Jean Carlos Ramos. **A “ornamentação” nas modinhas da corte de Dom João VI**. Monografia (Conclusão de Graduação em Música). Departamento de Artes, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2010.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SALLES, Vicente. **Maestro Gama Malcher – a figura humana e artística do compositor paraense**. Belém: UFPA/SECULT, 2005.

SAMPAIO, Patrícia Melo. “Política indigenista no Brasil Imperial”. In: GRINBERG, Keila; SALES, Ricardo (Orgs.). **O Brasil Imperial – Vol I – 1808 -1831**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 175 – 206.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870 - 1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Olga Sofia Freitas. **II Guarany de Antônio Carlos Gomes: a História de uma Ópera Nacional**. Curitiba, 2011. Dissertação (Mestrado em Música) UFPR.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. [tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STRADELLI, Ermanno. **Lendas e notas de viagem: a Amazônia de Ermanno Stradelli**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

THOMPSON, E. Palmer. **Folclore, Antropologia e História Social**. In: THOMPSON, E. Palmer. *As peculiaridades dos ingleses*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2002.

TREECE, David. **Exilados, Aliados e Rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-Nação Imperial**. São Paulo: Nankin Editorial/Edusp, 2008.

FONTES:**- Libretos**

ABREU, Francisco Bonifácio de. **Moema e Paraguassú**. Rio de Janeiro: Typ. Regenerador, 1861.

FRANÇA, Ernesto Ferreira. **Lindoya**: Tragédia Lyrica em Quatro Actos. Leipzig, 1859.

MALCHER, Gama. **Jara**: leggenda amazônica. Milano: Moreo Virginio, Tipografo.1894.

- Iconografia

BERNARDELLI, Rodolfo. **Moema**. 1895-1896. Óleo sobre tela, 130x196.5x3cm. Disponível em: http://museu.pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/sites/2/2017/01/gad_Rodolfo-Bernardelli-Moema.pdf Acesso em: 10/11/2018.

MEIRELLES, Vitor. **Moema**. 1866. Bronze, 0,25x2,18x0,95cm. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/moema> Acesso em: 10/11/2018.

- Periódicos – Rio de Janeiro (Décadas 1840 - 1880) e Bahia (1850)

A CONSTITUIÇÃO. O Maestro Malcher. Edição n.156, p.01. Belém do Pará, 14 de jul., 1881.

_____. Assembléa Legislativa Provincial. Edição n.226, p.01. Belém do Pará, 14 de out., 1882, p. 1.

_____. Leis Sancionadas. Edição n.249, p. 01. Belém do Pará, 13 de nov., 1882.

A ESTAÇÃO. Cantiga de Esponsaes. XII ANNO, Edição n.9, p. 97. Rio de Janeiro, 15 de mai.,1883.

A MARMOTA. Publicação Literaria. Edição n.246, p.4. Bahia, 6 de jun., 1849.

A NOVA MINERVA. Os amores de Caramuru. Edição n.09, p. 1 - 5. Rio de Janeiro, jan. 1846.

A REPUBLICA. Edição n.878, p.01. Belém do Pará, 10 de mar., 1893.

A REFORMA. O índio Affonso. Edição n.16, p.01. Rio de Janeiro, 23 de out., 1872.

_____. Publicação. Edição. n. 156, p.01. Rio de Janeiro, 13 de jul., 1872.

ARCHIVO MEDICO BRASILEIRO. Colação de Graus. Edição n.02, p.168. Rio de Janeiro, mai.,1845.

CORREIO DA TARDE. Interior. Edição n. 492, p.01. Rio de Janeiro, 17 de set., 1849.

CORREIO MERCANTIL. Variedades. Edição n.267, p.03. Rio de Janeiro, 1 de out., 1848.

_____. Anuncios. Edição n. 38, p. 04. Rio de Janeiro, 23 de fev., 1851.

_____. Noticias e Factos Diversos. Edição n.203, p.01. Rio de Janeiro, 27 de ago., 1851.

_____. Noticias e Factos Diversos. Edição n.227, p.01. Rio de Janeiro, 23 de set., 1851.

_____. Noticias e Factos Diversos. Edição n.121, p.01. Rio de Janeiro, 1 de mai., 1852.

_____. Noticias Diversas. Edição n. 32, p.01. Rio de Janeiro, 2 de fev., 1855.

_____. Noticias Diversas. Edição n.42, p.01. Rio de Janeiro, 12 de fev., 1855.

_____. Interior. Edição n. 66, p.01. Rio de Janeiro, 8 de mar., de 1855.

_____. Noticias Diversas. Edição n. 115, p.01. Rio de Janeiro, 27 de Abr., 1855.

_____. Noticias Diversas. Edição n. 140, p.01. Rio de Janeiro, 21 de Mai., 1856.

_____. Noticias Diversas. Edição n.251, p.02. Rio de Janeiro, 3 de set., 1859.

_____. Cachoeira de Paulo Afonso – Viagem Imperial. Edição n.260, p.02. Rio de Janeiro, 2 e 3 de nov., 1859.

_____. Noticias Diversas. Edição n.149, p.01. Rio de Janeiro, 30 de mai., 1860.

_____. Noticias Diversas. Edição n.206, p.01. Rio de Janeiro, 29 jul., 1861.

_____. Noticias Diversas. Edição n.212, p.02. Rio de Janeiro, 14 ago., 1861.

_____. Noticias Diversas. Edição n.214, p.02. Rio de Janeiro, 17 ago., 1861.

DIÁRIO DE BELÉM. Album Musical. Edição n.24, p.02. Belém do Pará, 29 de jan., 1889.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Theatro. Edição n.215, p.03. Belém do Pará, 19 de set., 1890.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Livros A'Venda. Edição n.08, p. 01-02. Rio de Janeiro, 10 de mai., 1824.

_____. Livros A'Venda. Edição n.15, p. 01. Rio de Janeiro, 17 de mai., 1828.

_____. Livros A'Venda. Edição n.27, p. 02. Rio de Janeiro, 31 de out., 1834.

_____. Livros A'Venda. Edição n.15, p. 01. Rio de Janeiro, 17 de out., 1835.

_____. Comunicado. Edição n.7856, p.02. Rio de Janeiro, 31 de jul., 1848.

_____. Interior. Edição n.8209, p.03, Rio de Janeiro, 24 de set., 1849.

_____. O Diario. Edição n. 8800, p. 03. Rio de Janeiro, 24 de set., 1851.

_____. Declarações. Edição n.45, p.03. Rio de Janeiro, 15 de fev., 1853.

_____. Folhetim. Edição n. 170, p.01. Rio de Janeiro, 19 de jun., 1856.

_____. Folhetim. Edição n. 229, p. 01. Rio de Janeiro, 18 de ago., 1856.

FOLHA DO NORTE. Echos e Noticias. Edição n.228, p.02. Belém do Pará, 15 de ago., 1896.

ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA. História de quinze dias. Edição n.06, p.94, Rio de Janeiro, 15 set., 1876.

JORNAL DO COMMERCIO. Tersina - Romance em quatro cantigas. Edição n.101, p.3. Rio de Janeiro, 10 de abril de 1848.

_____. Comunicado. Edição n.267, p. 01. Rio de Janeiro, 28 de set., 1851.

_____. Gazetilha. Edição n.210, p.02. Rio de Janeiro, 31 jul., 1861.

_____. Anuncios. Edição n.208, p.04. Rio de Janeiro, 29 de jul., 1861.

MUSEO UNIVERSAL. Indagações Historicas. Edição n.19, p.134-135. Rio de Janeiro, 28 de out., 1837.

O ATHENÊO. Palmyra ou a Ceguinha Brasileira. Edição n. 03, p. 56. Bahia, 1849.

_____. Extirpação de uma – Lupia – (Lobinho). Edição n. 01, p.2-4. Bahia, 1 de abr., 1849.

O BRAZIL-MEDICO. O Barão da Villa da Barra. Edição n.08, p.39-40. Rio de Janeiro, ago., 1887.

O GUANABARA. Da poesia Brasileira. Edição n. 01, p. 308-323. Rio de Janeiro, 1850.

O *LIBERAL*. Resultado das Eleições Provinciaes. Edição n. 96, p.02. Rio de Janeiro, 19 de set., 1849.

O *LIBERAL*. Parte Noticiosa. Edição n. 213, p.03. Rio de Janeiro, 30 de out., de 1851.

O *LIBERAL DO PARÁ*. Parte Oficial – Governo da Província. Edição n. 249, p.01. Belém do Pará, 10 de nov., 1882.

O *PARÁ*. Nomeações. Edição n.654, p.02. Belém do Pará, 8 de fev., 1900.

OSTENSOR BRASILEIRO. Os Bailes. Edição n.37, p. 295-296. Rio de Janeiro.1845-1846.

_____. Os Bailes. Edição n.38, p.300-303. Rio de Janeiro.1845-1846.

_____. Os Bailes. Edição n.39, p.308-312. Rio de Janeiro.1845-1846.

- Revistas do IHGB

BLAKE, Augusto Victorino Alves do Sacramento. O Doutor Francisco Bonifácio de Abreu. **Revista Trimensal de História e Geografia do Instituto Historico e Geographico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Tomo. LI, p. 221-237, jan., 1888.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho. Caramuru' perante a história. **Revista Trimensal de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Tomo.X, p. 129-152, abr., 1848.

STRADELLI, Ermano. Vocabularios da lingua geral portuguez-nheêngatú e nheêngatú portuguez, precedidos de um esboço de Grammatica nheênga-umbuê-sáua mirî e seguidos de contos em lingua geral nheêngatú porandua. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, Rio de Janeiro, Tomo. 104, vol. 158, 1929.