

A construção musical da feminilidade na ópera *Il Guarany* (Carlos Gomes)

Anne Meyer¹

UNIRIO/PPGM

Doutorado

SIMPOM: *Linguagem e Estruturação Musical*

annemey@hotmail.com

Resumo: Pretendemos neste artigo analisar de que forma Cecília, a única personagem feminina da Ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, é representada através das estruturas verbais e musicais. Como protagonista, ela angaria a centralidade da ação da ópera, e todos os personagens masculinos preponderantes orbitam a personagem através de formas diferentes de amor e desejo. Em sua trajetória dramática ela translada o caminho de jovem ingênua à mulher dona de seu erotismo, apresentando elementos musicais representativos destas novas posturas perante a sua sexualidade

Palavras-chave: *Il Guarany*; Carlos Gomes; ópera; análise musical; musicologia de gênero

The construction of femininity in the opera *Il Guarany* (Carlos Gomes)

Abstract: In this article, we intend to analyze how Cecilia, the only female character in the Opera *Il Guarany*, by Carlos Gomes, is represented through the verbal and musical structures by her author. As the protagonist, she captures the centrality of the opera's action, and all the predominant male characters orbit the character through different forms of love and desire. In her dramatic trajectory she translates the path from a naive young woman to the woman who control her eroticism, presenting musical elements representative of these new attitudes towards her sexuality

Keywords: *Il Guarany*; Carlos Gomes; ópera; musical analysis; gender musicology

Introdução

As técnicas de construção de uma inflexão retórica e emocional em música não são naturais, mas frutos de uma elaboração consciente surgida no século XVII, com o nascimento da ópera. Desabrocharam com a finalidade de dar suporte aos *dramma per musica* ou *favola in musica* do *stile rappresentativo*, estruturando um vocabulário musical capaz de representar a essência dramática do personagem (seu caráter temático) e as ações do enredo (narrativa figurativa). É uma semiótica musical que, naturalizada, expandiu seus horizontes para além dos âmbitos dos estilos vocais da ópera, transbordando para a música instrumental, sendo suas metáforas utilizadas até hoje (McCLARY, 1989, p. 203).

A obra teatral (musicalizada ou não) reflete uma estrutura de poder inerente à realidade nela representada. Desta mesma forma, a caracterização da natureza masculina ou

¹Orientador: Professor Doutor Carlos Palombini

feminina de um personagem não só refletirá a sua condição biológica, mas também as expectativas sociais de comportamento para cada sexo. A ação do indivíduo, na vida real ou no mundo paralelo da representação, é fator importante para a cristalização de um imaginário sobre os sentidos da própria vida (CUSICK, 2009, p. 8). Como estratégia, a dramatização contribuirá para a subjetivação das práticas destinadas a assegurar os valores determinantes dos modelos de conduta moral da sociedade de cada época (BOURDIEU, 2002, s/página).

O mundo em que vivemos é construído a partir da divisão sexuada dos espaços. Pelo binário masculino/feminino, delineado a partir da diferença biológica entre homem e mulher, a sociedade estruturou os lugares e as atividades pertinentes a cada sexo (*habitus* sexuada). A música, criação do homem socializado, traz dentro de si estes valores. Como as demais artes, também é viés de violência simbólica, uma “violência suave, insensível, indivisível, invisível às suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação ou do conhecimento” (BOURDIEU, 2002, s/página).

A ópera *Il Guarany*

A ópera *Il Guarany*, estreada no dia 19 de março de 1870, no *Teatro Alla Scala* (Milão), consagrou Carlos Gomes como o primeiro compositor brasileiro reconhecido no cenário musical internacional. O sucesso de sua ópera, de certa forma, pode ser atribuído à sua temática exótica, com acentos românticos e nacionalistas. Ela é baseada no romance *O Guarani*, de José de Alencar, de 1857. Esta obra foi publicada na Itália em quatro pequenos volumes, em 1864, com a denominação *Il Guarany, ossia l'indigeno brasiliano. Romanzo storico di J. de Alencar*. Foi a partir desta versão que Antonio Scalvini, romancista, dramaturgo e diretor de companhia teatral, compôs o libreto da ópera, cujos direitos serão comprados por Gomes em 1870 (LEONEL in BEZERRA, 2017, p. 54 a 58).

O crítico musical Marcos Góis coloca *Il Guarany* como uma ópera de antecipação verista, um momento de transição entre o conservadorismo melodramático Verdiano, presente na ópera italiana da primeira parte de do XIX, e a renovação proposta pela *Giovane Scuola*, que levaria ao verismo Pucciniano. Esta obra de Carlos Gomes faz parte do gênero *grand opéra*, com toda a sua estética de grandiosidade. A magnificência dos espetáculos era referenciadora do status do público burguês da época. Sua estrutura dramática é organizada em *tableaux vivants* (quadros vivos) móveis e estáticos, que são interrompidos por momentos de contraposição dramática que permitem a mudança súbita da trama. Assim, teremos grandes cenas de coro ou conjuntos que são abruptamente interrompidos por árias ou

conjuntos menores, de maior cunho passional, virtuosismo ornamentativo, solos instrumentais ou efeitos orquestrais violentos (SILVA, 2011, p. 67 e 68).

A sedução musical

Do romance original apenas um personagem feminino estará presente na ópera: Cecília (também chamada pelo apelido de Ceci). Ela é descrita como uma “linda moça” de “18 anos”, possuidora de “tez alva e pura”, “grandes olhos azuis”, “longos cabelos louros”, “lábios vermelhos e úmidos”, com “hálito doce e ligeiro”, “colo de linhas delicadas e suaves” e “mãozinha afilada” (ALENCAR, 1857, p. 8 e 18). É o típico arquétipo desejável de uma jovem de família de classe abastada de origem europeia. Será esta personagem que polarizará todos os personagens masculinos da ópera. A paixão e o desejo sexual dos quatro personagens masculinos de relevância no enredo (Pery, Don Alvaro, Gonzales, Il Cacico) pela jovem, além do amor paterno (Don Antonio de Mariz), será o motor propulsor da ação de cada um e da ação total da ópera. Além disso, temos a participação do coro e do corpo de baile, que, em diversos momentos, também reafirmam o poder de sedução que a moça exerce àqueles que a circundam.

A entrada da personagem em cena se dá por um recitativo modulante *Deh! Riedi* (Ah, sorria), apresentando, em quadratura, uma única frase: “Ah, sorria, retornaram ao meu coração os dias abençoados em que viveremos nosso amor”. Isto é o suficiente para que seja recebida com aprovação unânime e instantânea por todos os personagens em cena (Don Antonio, Pery, Don Alvaro, Gonzalez, personagens masculinos secundários e coro), através da seguinte exclamação: “Que voz!”. Um preceito comum na caracterização dos personagens através da música é que “a primeira ária definia qual seria o caráter – ou o *affetto* – do personagem através do drama” (SILVA, 2011, p. 114). Nesta única frase é perceptível o magnetismo que a personagem exerce sobre todos e o papel preponderante que seu canto (sua voz) exerce nesta sedução.

Inicia-se, então, a sua ária *Gentile di cuore* (gentil de coração), onde ela descreve a si mesma e fala do seu sonho juvenil de amor: “Gentil de coração, rosto gracioso, eu tenho um doce carinho, eu tenho um sorriso vago. De doce contentamento meu olhar brilha. Se eu ler a centelha de amor em sua face, por ele eu me confiarei às asas dos ventos”. Assim, nesta ária ela reconhece a sua capacidade de sedução e a sua ansiedade por se entregar ao ardor do amor. A peça musical é plena em ornamentos e coloraturas, e é entrecortada por frases de aquiescência e júbilo pelos demais personagens e do coro. Cecília é um típico personagem de

jovem *ingénue* da *grand opéra* francesa. O naipe vocal comumente escolhido para este tipo de personagem é o de soprano *coloratura*, timbre determinante para o bom desempenho nos agudos, nas ornamentações e acrobacias vocais demandadas. Embora na ária em questão a tessitura vocal da ária não ultrapasse em altura o D65, encontramos exemplares de interpretações com modificações ornamentais utilizando notas superiores a esta. O trecho é um admirável *tableaux vivant*. Esta “era uma das convenções da ópera do início do século XIX, ter o primeiro número *cantabile* se destacando contra um *ensemble* vivo” (DALHAUS in SILVA, 2011, p. 115).

A vocalidade feminina foi incorporada ao imaginário social como potencial agente de sedução capaz de transviar a racionalidade masculina, desde a cultura grega. Temos exemplos de sua potencial ação corrosiva no mito de Ulisses, herói da Guerra de Tróia, sendo tentado pelo canto sedutor das sereias ou no mito de Orfeu, que perde Eurídice para as profundezas do mundo inferior, e alegoricamente junto com ela a sua própria possibilidade de amar, por atender aos seus insistentes pedidos para que a olhasse. O direito canônico, instaurado pela pastoral cristã do séc. XVI, conservará este temor. Era necessário calar o perigoso erotismo feminino, já que “a boca fechada da parte superior do corpo simbolizava a boca fechada de suas partes inferiores” (CUSICK, 2009, p. 11). E, como um dos mecanismos básicos de controle da sexualidade na sociedade, o catolicismo apostólico romano incorporará aos seus preceitos a contenção da fala feminina:

Durante a instrução, a mulher conserve o silêncio, com toda submissão. Eu não permito que a mulher ensine ou doutrine o homem. Que ela conserve, pois, o silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão (TARSO in ARAÚJO, 2004, p. 37).

Seguindo esta tendência, a voz cantada da mulher será substituída pela voz dos *castratti* na música do século XVII. Desta forma, a necessária representação de personagens femininos nas óperas constituiria objeto seguro de desejo, longe dos “efeitos espiritual e fisicamente contagiosos dos contatos sexuais com as mulheres” (CUSICK, 2009, p. 11).

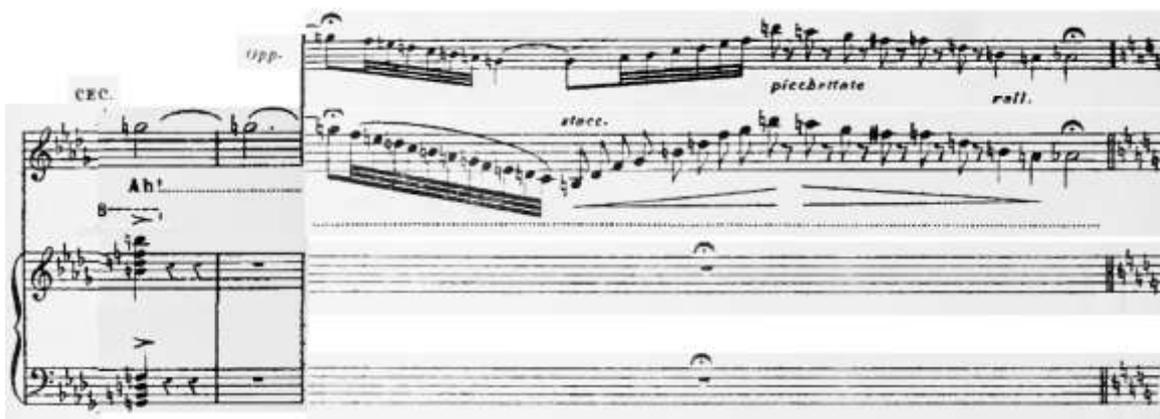
A musicalidade ocidental, sistematizada desde os primórdios da Igreja Católica medieval, possui caráter racional, baseada num sistema tonal e no seu poder narrativo composto por sucessões harmônicas cadenciais. Nos primórdios do cantochão, a linha melódica se embasava na simplicidade da fala, primazia do objetivo doutrinador da Igreja. A agregação de notas ornamentais às necessidades silábicas desvirtuava a razão do homem na sua busca pelo controle dos excessos do corpo; sendo esta demasia significativa dos prazeres da carne, para além do comedimento cristão necessário à salvação eterna. Não é difícil

compreender que, nas metáforas musicais significativas de passionalidade do *stile rappresentativo*, tenha persistido a utilização de notas ornamentais melódicas e de seus derivados cromatismos (GERLING, 2004, s/página). Além disto, a simplificação da polifonia e o acompanhamento do baixo contínuo contribuíram para uma música de caráter rítmico e melódico mais livre, proporcionando maiores possibilidades para a representação de toda uma gama de estados emocionais. As inquietações de alma puderam, desta forma, encontrar a liberdade necessária para a sua representação através dos elementos da narrativa musical.

Numa construção de mundo binária, onde as diferenças entre o masculino e o feminino se construíram num sistema de oposição, cabendo ao homem o domínio da racionalidade, coube à mulher estar associada às subjetividades vinculadas ao corpo/alma e seus prazeres/desprazeres. A idealização social que “constrói o corpo como uma realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes” (BOURDIEU, 2002, s/página) aplica-se a todas as coisas do mundo e também à música. O sistema binário homem/mulher em música findará por estereotipar a sedução feminina ao cromatismo e às ornamentações melódicas. Por sua frequência e características modulatórias, elas “abalam a alma” e fazem com que “a música se mostre realmente repugnante àquela gentil quietude de espírito” da música de Palestrina (BASEVI, 1859, p.5). Estes melismas são “uma possível alusão à inconstância emocional das mulheres que seriam, em última análise, suspeitas de serem escorregadias e sexualmente disponíveis, como a linha melódica” (HIGGINS, 1993, p. 181). Em graus variados eles estarão presentes nos personagens femininos. No entanto, serão as personagens femininas loucas do *bel canto* italiano que levarão esta prática ao seu limite.

Cecília é personagem representativo do poder erótico feminino, haja vista o poder de sedução que exerce em todos os personagens da ópera. O seu magnetismo está presente no seu canto. A sua eloquência sexual, como metáfora musical, pode ser vislumbrada através do excesso de coloraturas (notas e *cadenzas* melódicas ornamentais) de sua principal ária: “*Gentil de cuore*”. Elas extrapolam a racionalidade da frase melódica, num transbordamento passional do seu erotismo em passagens virtuosísticas, que num personagem mais racional tendem a ser suprimidas. São “como excesso às limitações dos sentidos semânticos de uma ária” (CUSICK, 2009, p.11). A medida de sua juventude e capacidade sexual é equivalente à sua “capacidade de execução virtuosística dos ornamentos” (CUSICK, 2009, p. 11).

A ária *Gentile di cuore*, de Cecília, é iniciada por três grandes escalas (descendente-ascendente-descendente), sendo a última formada por notas curtas entrecortadas por silêncios também curtos (Exemplo 1). Já neste pequeno trecho transparece o seu poder sensual (no caráter melismático) e a sua brejeirice juvenil (na rítmica *pichettate*) da



Exemplo 1 - Cadenza inicial que introduz a ária 'Gentile di Cuore' (Cecília).

personagem. A sua função é conduzir à tonalidade na qual se desenvolverá a ária: Dó Maior. Acreditamos que a escolha desta tonalidade por parte do autor é simbólico da pureza de alma de Cecília, que “representava a divindade na terra” (ALENCAR, 1996, p. 40). A jovialidade e a vivacidade da personagem se apresentam no andamento *Allegro Vivace* da ária, na rítmica empregada nos primeiros tempos das frases da melodia (quíálteras em anacruse) e nas notas em *staccato* em sequência. A sensualidade latente contida na primavera virgem se mostra na alteração suspenso das notas fá e dó, que formam intervalo cromático com as notas subsequentes (Exemplo 2).

Exemplo 2 - Frases iniciais da ária "Gentile di cuore" (Cecília)

A predisposição sensual da personagem é apresentada, ainda, em outros trechos da ária. Seu ardor erótico pode ser exemplificado na sua alegria quando comenta sobre os dias abençoados em que viverá no amor, musicalmente representado por escalas cromáticas ascendentes (reforçadas pelo acompanhamento) que terminam no êxtase de júbilo de uma nota aguda (Exemplo 3). No entanto, logo esta sensualidade é censurada, através de escalas descendentes, não cromáticas, de caráter racional. Isto é significativo do necessário comedimento de sua sexualidade, que permanece vigiada de perto, de modo a garantir o respeito ao pai e depois ao marido (ARAÚJO, 2004, p. 40). A pequena fuga ao cromatismo

nos finais de frase representa a permanência interna do ímpeto de sensualidade na jovem, mesmo quando domados, seja por sua razão ou pelas expectativas sociais que dela se esperam

Exemplo 3 - Trecho cromático da ária "Gentile di cuore" (Cecília).

Outro momento definidor da sexualidade de Cecília se dá em uma das páginas mais famosas da ópera, o dueto *Sento una forza indômita* (Sinto uma força indomável), que cantará com o personagem de seu amado, o índio Pery. Este é apresentado como “um cavalheiro português no corpo de um selvagem” (ALENCAR, 1857, p. 30). À sua entrada na ópera é saudado como herói, por ter salvado Cecília de um ataque vingativo de índios aimorés. E ele próprio se apresenta “com firmeza” (GOMES, 1986, p. 40) em seu canto: “Sou chamado de Pery pelo heróico povo dos guaranis. Sou filho de rei, não há perigo que possa me fazer medo. Um verdadeiro amigo eu sou” (GOMES, 1986, p. 40). Esta também é uma cena grandiosa, mais um *tableaux vivant*. Sua tonalidade é Dó Maior, também significativa de pureza de alma, o que o iguala em índole à Ceci. É uma música de caráter lírico no registro médio-agudo de tenor, para dar maior brilho vocal e imponência viril ao personagem. A força da têmpera ativa e selvagem do personagem é demonstrada na melodia através de inícios de frase em anacruse, constância de ritmos pontuados e deslocamentos de acentuação rítmica. Sua hombridade, que lhe obsequiará a possibilidade futura de um amor inter-racial com Cecília, é percebida por todos os personagens da ópera que o recebem em cena: “Que olhar nobre!”.

No dueto de amor entre os dois personagens principais da ópera, o erotismo de Cecília está mais sob o controle da personagem. Ela já não mais se apresenta como uma virginal inconsciente de seu poder erótico, seduzindo irrefletidamente a todos que a cercam. Não é mais a *ingénue* da sua primeira ária, mas uma mulher dona da sua sexualidade. No duo, Pery declara a sua devoção amorosa a Ceci e ela corresponde lucidamente ao afã do jovem indígena. A primeira parte da cena dá o tom dramático da situação, já que Cecília o questiona o motivo dele estar deixando o “castelo” do seu pai. Então, com um trecho arioso, Pery deixa transparecer o seu ciúme da moça pelo fato dela ter aquiescido à solicitação de casamento de outro personagem, Don Álvaro. Ela, então, declara que o fez em resposta ao dever que tem para com seu pai de obedecê-lo na escolha de seu futuro marido. Inicia-se, então, o célebre trecho que dá nome ao dueto, *Sento una forza indomita*, na qual o índio fala do seu amor por Ceci: “Sinto uma força indomável, que a cada momento me atrai para você, mas não posso expressar isso, nem posso dizer o porquê. Só sei que uma só palavra, ó virgem, um sorriso teu, teu olhar, como um dardo afiado, me machuca o coração”. É um trecho *cantabile*, de caráter heróico. No entanto, a vulnerabilidade emocional do guerreiro perante a sua amada “virgem” transparece em pequenas inserções cromáticas na melodia. E Cecília responde a este eflúvio erótico com melodia também com pequenos trechos cromáticos no qual diz: “E eu, e eu em vão me pergunto ... eu me pergunto sempre: O que é, qual é o sentido maior que me move, que comove o meu coração ...” (Exemplo 4). É este

The image displays a musical score for a duet. The top system shows Cecilia's vocal line in G major, 2/4 time, with lyrics: "io pure, io pure in vano chieggo a me... chieggo a me stessa o - gnor: che e mai, che e". Below it is the piano accompaniment. The bottom system shows Cecilia's vocal line with lyrics: "- mai quel senso ar - cano, che mi com - muove, mi commuove il cor." and the piano accompaniment. The score includes dynamic markings like "poco ritard." and "ten.".

Exemplo 4 - Pequeno trecho cantado por Cecília no dueto "Sento una forza indomita"

cromatismo significante de seu enlevo apaixonado pelo guerreiro.

Mas será no final do dueto que veremos o grau de arrebatamento erótico alcançado no encontro. Pequenas escalas melódicas ascendentes intercalam musicalmente os personagens (exemplo 5). São como gemidos sensuais que culminam num agudo de êxtase orgásmico final. O *affrettando* indicado pelo compositor, assim como a escala cromática ascendente realizada pela orquestra no compasso final do dueto, colabora para o auge da entrega erótica e carga dramática deste trecho. A consagração amorosa dos personagens se reflete também nas suas falas: “Eu me confio a você, meu salvador” diz ela, e ele intercala “Se confie a mim, meu doce amor”. É um momento de amor fulminante antes da partida do jovem índio para o momento de perigo em que desvendará a trama do vilão da ópera contra o pai da mocinha e contra ela mesma. É como um ápice de entrega amorosa de filme hollywoodiano antes da partida para uma guerra da qual talvez não se volte.

Exemplo 5 - Trecho final do dueto "Sento una forza indomita"

Neste dueto, a voz de Cecília é muito mais dramática, e as características de coloratura de sua voz são quase suprimidas. Basevi (1859, p. 205) nos fala que as tonalidades femininas mais graves são melhores para o linguajar das mulheres que dominam os homens, seja através do orgulho ou da violência das paixões. No trecho, não só Cecília é senhora de seu erotismo, mas também exerce o domínio sedutor e amoroso sobre Pery, motivo pelo qual o seu timbre vocal perde a característica de coloratura, e ganha um caráter mais sóbrio, numa melodia de caráter lírico.

A personagem passará por uma espécie de dualidade na sua balada *C'era una volta un príncipe*, posterior a este dueto. Versa a ária sobre a história de um rei que não desejava amar por temer o amor. Acreditamos tratar-se de uma alegoria dos receios da própria Cecília em sua transição menina-mulher. Na primeira parte da canção poderemos ver a sua juventude não só na temática de conto de fadas romântico da ária, mas também na persistência de ritmos pontuados, notas em *stacatto*, ornamentações melódicas e escalas

melismáticas (que, inclusive, estão presentes no acompanhamento orquestral). Aqui encontramos um verdadeiro apelo ao amor e ao erotismo: “Todos devemos amar!”. Esta frase é repetida pela personagem por vinte e cinco vezes durante a ária (sem contar as suas variações: “Ele não queria amar” – 4 vezes e “Ele deve amar” – 7 vezes). É uma jovem esfuziante pela descoberta das possibilidades de sua sexualidade. No entanto, o caráter *coloratura* que foi revisitado nesta primeira parte da ária será obscurecido na melodia *cantabile* posterior, quando ela relembra do seu amado: “Tenho de dormir agora; e você sorri nos meus sonhos; Pery, você é o meu anjo”. Este trecho é mais lírico. É muito mais equilibrado emocionalmente. É o ponto de chegada da sua trajetória de transformação de uma menina em uma mulher. Sem as matizações juvenis do trecho anterior, demonstra o controle que a jovem já possui sobre a sua afeição amorosa e o seu erotismo

Um último trecho a ressaltar nestas poucas páginas, está contido na cena e dueto de Cecília e Pery, *Perché di meste lagrime* (Porque das tristes lágrimas), ainda no ato III. Com melodia fluida e ação veloz, é representativo da ânsia aflitiva dos personagens num dos momentos mais dramáticos da ópera: quando ele chega à tribo dos *aimorés* com a intenção de se entregar no lugar de Cecília que estava cativa, salvando-a. A música apresenta uma orquestração baseada em acordes cheios, escalas arpegiadas e notas em *stacatto* que empurram a ação dramática e dão o tom de desespero da situação. Cecília tenta salvar o seu amor, pedindo insistentemente que ele fuja, mas não encontra eco às suas súplicas. Como forma de convencer Pery ela muda subitamente o caráter musical do trecho (exemplo 6). E enquanto diz: “Ah! Se você me ama tão fielmente, não diga isto, oh meu fiel, eu te peço. Se o cruel destino me negar de te salvar neste momento, ah, eu morreria de sofrimento, no coração eu sinto isto”, sua melodia ganha ares cromáticos. Para imprimir maior força à artimanha sedutora da jovem, o compositor reforça a necessidade de que o canto seja “doce”. Um canto doce e cromático, representativo de uma astúcia de sedução feminina. Este é um momento

Exemplo 6 - Trecho da intercessão cromática de Cecília no dueto “Perché di queste lagrime”.

importante no dueto, pois demonstra que a personagem já domina a sua sensualidade sendo, inclusive, capaz de manipular estratagemas de teor erótico para conseguir seu intento.

No restante da ópera não mais veremos uma jovem *ingénue*, uma soprano coloratura em melismas acrobáticos, mas uma soprano de timbre lírico em melodias tonais. Mesmo quando ela declara o seu amor ao índio Pery ao final do dueto, se oferecendo ao enlevo sensual: “Eu te amo, te amo, se sirva do meu amor, eu te amo, Oh, Pery” ela o faz sem se perder na sedução cromática (Exemplo 7). Isto é revelador do amadurecimento da sexualidade da personagem.

Exemplo 7 - Declaração de amor de Cecília ao final do dueto "Perché di queste lagrime".

Conclusão

O momento atual da musicologia de gênero encontra por desafio a questão do reconhecimento das estruturas musicais representativas de inflexões sexualizadas em música. Estas metáforas musicais foram construídas ao longo da tradição musical ocidental e estão presentes nos diversos gêneros musicais, sejam eles vocais ou instrumentais. O surgimento da ópera contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento deste vocabulário narrativo, uma vez que na construção do caráter dos personagens e nas suas ações narrativas se desejava imprimir a força dramática capaz de suscitar o engajamento empático da audiência.

A personagem Cecília foi utilizada como objeto deste artigo por seu protagonismo sedutivo. Ao seu redor orbitam todos os personagens da composição, que a ela se ligam, seja por amor, desejo, idolatria ou carinho paterno. Na sua trajetória individual ela transita de um caráter juvenil, desconhecedor do seu poder de sedução, ao de mulher, que domina a sua sexualidade. Podemos observar a forma de organização da musicalidade nestas duas maneiras dicotômicas de lidar com o erotismo. Na primeira parte da ópera ela apresenta um timbre de soprano coloratura, com capacidade de execução de melismas de realização técnica avançada. Faz uso abusivo de notas e escalas ornamentais cromáticas, retardando as resoluções tonais. Na rítmica pontuada do trecho, é relembrada a existência do corpo como sede do jogo

sexual. A final da ópera a sua música ganha ares de amadurecimento, como a retratar a nova fase da personagem. Sua característica vocal ganha ares de soprano lírico. Suas linhas melódicas são diatônicas, sem desvios insinuativos de caráter ornamental.

Na vida em sociedade o prazer e o poder não se anulam; em realidade, eles se entrelaçam em complexas cadeias. Mesmo Cecília tendo, individualmente, assegurado o domínio de sua sexualidade, na esfera social ela permaneceu atada aos lugares pré-determinados à sua categoria de mulher. A forma de apaziguamento e ordenação social dos desejos da personagem foi a sua implícita concessão em matrimônio ao índio por parte do pai, após a devida conversão ao cristianismo do gentio. Sem este ato de reconciliação, entre a sexualidade da jovem e a regras de ordenação do desejo imanentes à sociedade do século XIX, não teria sido possível a aceitação da ópera pelo público e o seu conseqüente sucesso.

Referências:

- ALENCAR, José. *O guarani*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- ARAÚJO, Emanuel. Arte da Sedução: sexualidade feminina na Colônia. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2004. P. 37-65
- BASEVI, Abramo. *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Italy, 1859.
- BEZERRA, Valéria Cristina. *Il Guarani e Ubiraiara: os romances de José de Alencar na Itália*. In: Fronteiras – Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, n. 19, p. 53-64, 2017
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CUSICK, Suzanne. Gênero e música barroca. In: Per Musi, Belo Horizonte, n. 20, 2009, p. 7-15.
- GERLING, Cristina Capparelli e HOLANDA, Joana Cunha de. *Estudos de gênero em música a partir da década de 90: escopo e abordagem*. In: Revista da Academia Brasileira de Música, Volume XV. Rio de Janeiro, 2004
- GÓES, Marcus. *Carlos Gomes. A foça indômita*. Pará, Secretaria de Cultura, 1996
- GOMES, Carlos. *Il Guarany* (partitura). Ed. Funarte/Instituto Nacional de Música, 1986
- HIGGINS, Paula. *Women in music, feminist criticism and guerrilla musicology: reflection on recent polemics*. 19th-Century Music, vol. 17. EUA, University of California Press, 1993, p. 174-192
- McCLARY, Susan. *Construction of gender in Monteverdi's dramatic music*. EUA: Cambridge Opera Journal, Vol. 1, N. 3, 1989.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings*. EUA: University of Minnesota, 1991.
- SILVA, Olga Sofia Freitas. *Il Guarani de Antonio Carlos Gomes: a história de uma ópera nacional*. Paraná, 2011. 188f. Dissertação (Mestrado em Música). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2011.