

Iconografia do exótico no teatro musicado do Antigo Regime: representações do ‘turco’ em *Le Bourgeois Gentilhomme* e *L’Europe Galante*

Carina Amorim Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Introdução

Em diferentes momentos da história da arte europeia, encontramos representações de culturas consideradas estrangeiras ou distantes, que, para além de uma expressão de curiosidade ou fascínio, também serviam como instrumentos de afirmação de identidades locais. Este artigo busca compreender como, na França do Antigo Regime, a figura do “Outro”, especialmente aquele associado ao Império Otomano, foi construída por meio de linguagens visuais e sonoras. Busca-se também observar como essas representações contribuíram para a formação de um imaginário exótico que se entrelaça com projetos de distinção, poder e produção de alteridade.

A palavra exótico, que estrutura parte significativa deste estudo, remonta à forma latina *exoticus*, derivada do grego tardio *exôtikós*, que significa “estrangeiro” ou “exterior” e está associada à raiz *ex-* ou *ek-*, indicando “movimento para fora” (MOTTA 2015). Embora inicialmente com um caráter mais neutro, com o tempo, o conceito passou a fazer ser aplicado a algo diferente ou distante, com base em signos estilizados que podem suscitar reações opostas, despertando fascínio em alguns e repulsa em outros, conforme os valores culturais e as expectativas de quem os interpreta (DUCOS 2005).

Desta forma, mesmo havendo uma curiosidade genuína por culturas distantes, a inserção de juízos de valor à cultura estrangeira faz com que o exotismo faça parte de processo discursivo e simbólico de construção do “outro”, muitas vezes estereotipado e hierarquizado. Tal conceito, conforme elaborado por autores como Victor Segalen (2002), não se define apenas pela distância geográfica, mas por uma diferença cultural significativa que é ao mesmo tempo atraente e desconfortante. Edward Said (2007) complementa essa análise, mostrando que o exótico não diz respeito ao que é “estranho” em si, mas ao modo como o olhar ocidental atribui valores de diferença, fascínio ou inferioridade ao que escapa à sua norma. A diferença cultural, portanto, passou a ser convertida em espetáculo ou apropriada

em alguns de seus aspectos para moldar uma cultura hegemônica. A representação do exótico, sobretudo nas artes, passou a ser vista como algo para além da busca por verossimilhança ou admiração da cultura estrangeira, se tornando também um dispositivo em que articula valores, fantasias e reflete tensões internas às sociedades que o produzem. Em última análise, conclui-se que o exotismo não diz tanto sobre os “outros” representados, mas sobre as sociedades que os representam.

Na França absolutista dos séculos XVII e XVIII, esse mecanismo de construção do “outro” exótico foi fundamental para a consolidação de um ideal identitário centralizado na figura do rei e no refinamento de sua corte. A monarquia de Luís XIV, empenhada em afirmar sua autoridade simbólica e cultural, recorreu com frequência ao estrangeiro como contraste necessário à definição de si mesma, construindo um ideal de “francesidade” (LONGINO 2002). Neste cenário, as artes, em suas diferentes linguagens, desenvolveram um papel fundamental de representação cuidadosamente mediada da figura do “outro”, domesticando-o, ridicularizando-o, idealizando-o ou estetizando-o. Tudo isso contribuiu para demarcar fronteiras simbólicas entre civilização e barbárie, gosto e vulgaridade, centro e periferia.

Entre os muitos dispositivos utilizados para esse fim, destaca-se o fenômeno da *turquerie*, que pode ser visto, de uma forma geral, como o interesse estético e cultural por elementos associados ao Império Otomano, especialmente entre os séculos XVII e XVIII. Essa fascinação pela cultura “turca” se manifestou em diferentes vertentes artísticas e culturais, como moda, decoração, artes visuais, cênicas e musicais (WILLIAMS 2014). Embora marcada pela apropriação seletiva e frequentemente distorcida de signos otomanos, a *turquerie* deve ser entendida como parte de uma lógica de circulação de signos (materiais, sonoros e visuais) que, ao mesmo tempo, traduz e transforma aquilo que representa. Sua eficácia simbólica está em oferecer à elite francesa uma alteridade suficientemente marcada para parecer estrangeira, mas suficientemente controlada para ser convertida em signo de distinção.

Essa construção do outro otomano está inserida em um panorama mais amplo de representação orientalista, no qual diferentes culturas do Oriente (real ou imaginado) são fundidas sob o signo genérico do exótico. Nesse processo, a figura do “turco”¹ aparece muitas vezes como uma representação condensada e generalizada de todo o Oriente, geralmente muçulmano. As artes europeias, muitas vezes,

1 O termo “turco”, aqui, será escrito sempre entre aspas, pois não se refere a uma identidade étnica, religiosa ou nacional precisa, mas sim a uma construção discursiva ocidental que simplifica e generaliza os múltiplos povos, culturas e práticas do Império Otomano. Trata-se, portanto, de um signo cultural forjado a partir de olhares europeus, frequentemente marcado por estereótipos e exotizações.

se inspiraram em elementos da cultura otomana e os apresentaram de forma estereotipada e genérica, contribuindo para o apagamento das distinções étnicas, linguísticas e políticas, e oferecendo uma imagem homogênea e estilizada do “Outro”. Desta forma, na França moderna, a *turquerie* desempenhou uma função dupla, pois, ao mesmo tempo em que demonstrava abertura para a alteridade, reafirmava a centralidade cultural de quem a consumia.

Como argumenta Edward Said (2007), o orientalismo operou como um conjunto de discursos e representações sobre o “Oriente” que era mobilizado para justificar sua subordinação simbólica e, posteriormente, material. Ainda que o orientalismo, enquanto categoria crítica, seja ancorado em práticas coloniais do século XIX, seus fundamentos já se faziam presentes em momentos anteriores, como na França de Luís XIV, onde o “outro” oriental funcionava como espelho, ameaça, ornamento e curiosidade, ao gosto da corte.

É nesse contexto em que foi produzida a comédia-balé *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), de Molière e Lully, e a ópera-balé *L'Europe galante* (1697), de Campra e Houdar de La Motte. Embora distintas em seus estilos, as duas obras desempenham um papel importante na construção desse “turco imaginário” em contextos cênicos e musicais marcadamente franceses, operando um jogo de contraste e assimilação no qual o “estrangeiro” serve de espelho cômico, simbólico e/ou estético (LONGINO 2002). Por trazerem o diferencial de unirem diferentes linguagens, como sons, texto e figurinos, essas obras suscitam a reflexão de como esse tipo de prática cultural da época participou da produção ativa de uma alteridade performativa, contribuindo para a imagem e circulação do “outro” no contexto europeu.

***Le Bourgeois Gentilhomme*: riso, diplomacia e estereótipos do ‘turco’**

A figura do “turco”, recorrente nas artes cênico-musicais da França moderna, foi amplamente utilizada como signo, muitas vezes genérico, de alteridade exótica e/ou subalterna de um oriente especialmente muçulmano. Sua imagem era moldada por necessidades simbólicas internas, que se mostrava ora ameaçadora, ora elegante, mas sempre mobilizada para reforçar o projeto régio de Luís XIV (MARTIN; WEISS 2013).

Nesse contexto surge a comédia-balé em cinco atos *Le Bourgeois Gentilhomme*, com música de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e texto de Molière (1622-1673), que estreou em 1670 no Château de Chambord, diante da corte de Luís XIV, sendo um dos exemplos mais notórios da articulação entre teatro, poder e política externa no contexto do absolutismo francês. A peça conta a história do

rico e ingênuo burguês Monsieur Jourdain, que é obcecado em obter um título de nobreza, sendo, por isso, ridicularizado por todos ao seu redor. Em determinado momento, os personagens pregam uma peça ao burguês, simulando uma cerimônia de nobilitação turca e entregando a ele um título fictício de “Mamamouchi” (um título turco de nobreza inventado pelos personagens). Esse momento ocorre com uma cerimônia farsesca em que os personagens fingem serem turcos e aparecem vestidos à *la turque*, o que faz com que os elementos da cultura turca sejam deliberadamente representados da forma mais caricata e risível possível.

Alguns acontecimentos que ocorreram na época sugerem algumas possíveis intencionalidades desta representação caricata da cultura turca, já que a obra foi encomendada por Luís XIV como uma forma de reação simbólica a um episódio diplomático ocorrido no ano anterior à sua estreia. Em 1669, o embaixador otomano Soliman Aga visitou a corte francesa e causou um desconforto ao minimizar a pompa e o luxo da corte francesa e minimizar a grandeza do monarca, afirmando que “o cavalo do sultão se veste com mais esplendor do que o rei da França (POWELL 2006,121).

Essa recepção aparentemente desfavorável foi interpretada como uma afronta simbólica ao prestígio régio, o que pode ter contribuído para o pedido de Luís XIV para se criar uma sátira disfarçada sob a estética da *turquerie*. A estrutura dramaturgica da comédia, feita com base no humor e no exagero caricato, permite uma maior liberdade para não só explorar as tensões sociais internas entre burguesia e nobreza (tema central da obra), como também para contribuir, de forma “leve”, para a dominação simbólica sobre o estrangeiro, que passa a ser visto como objeto de riso e, conseqüentemente, de inferioridade. De acordo com Minois, a comédia de Molière utiliza o humor apenas para “rir de certos tipos, considerados maus, que precisam ser excluídos, pela derrição, de uma sociedade globalmente boa” (MINOIS 2003, 288). Assim o riso transforma-se em um importante veículo para rebaixar simbolicamente o outro.

Em uma das ilustrações mais conhecidas da peça, em uma edição do texto de Molière datada de 1688 (Figura 1), vemos a representação visual do célebre “ritual turco”, que ocorre no final do quarto ato, quando o protagonista Monsieur Jourdain é enganado pelos personagens disfarçados de turcos e levado a acreditar que está sendo condecorado com o título de nobreza otomana. A gravura ilustra a comichidade e o caráter caricatural da cena. Na composição, Jourdain aparece em destaque, com os braços ligeiramente erguidos em um gesto que pode sugerir surpresa, reverência ou um certo desconforto, que está presente também em seu semblante e na sua postura corporal levemente curvada e com os ombros aparentemente tensos, além da forma como parece ser fisicamente conduzido. À sua volta,

figuras masculinas em trajes que evocam estereótipos orientalistas compõem o ambiente de farsa: turbantes exuberantes, barbas longas e túnicas volumosas reforçam a fantasia do “exótico turco”. À direita, está o personagem que assume o papel de “grão-turco” na encenação (personagem esse que foi encenado por Lully na estreia da comédia-balé). Ao fundo, uma arquitetura em arco e um edifício com cúpula remetem vagamente a um ambiente orientalizante, embora sejam representações genéricas e estilizadas.

Figura 1 - Frontispício da edição de 1688 do *Bourgeois gentilhomme*, de Molière e Henri Wetstein



Fonte: Private Collection of S. Whitehead. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8026277>

A imagem do “turco”, neste cenário, é moldada por estereótipos criados a partir de signos que já circulavam na Europa desde os séculos anteriores, mas que

ganham contornos específicos no teatro musicado francês do século XVII. Como contraponto, é importante observar representações visuais produzidas dentro do próprio contexto otomano, que revelam as convenções estéticas e simbólicas locais em torno da figura de autoridade. A Figura 2, atribuída a Nakkaş Osman e datada de 1579, representa o sultão Solimão, o Magnífico, jovem, com vestes ricamente detalhadas, turbante de proporções monumentais e inserido em um espaço fortemente decorativo, como é característico dos manuscritos iluminados da corte otomana, especialmente o *SemaiName*, do qual essa miniatura faz parte. Já na figura 3, datada de c. 1650 e de autoria desconhecida, observa-se um oficial otomano com traços semelhantes: túnica longa, manto de pele, turbante azul de grande volume, além de estar segurando um livro, possivelmente o Corão, o que reforça a autoridade religiosa e intelectual do personagem.

Figuras 2 e 3 - (Esq.) Nakkaş Osman, 1579. Retrato de Solimão, o Magnífico, sultão do Império Otomano de 1520 a 1566, do livro *SemaiName*. (Dir) Oficial otomano, Turquia, Istambul, c. 1650



Fontes: (Esq.) MS Hazine 1563 fol. 47v. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Istanbul%2C_Topkapi_Palace_Museum_MS_Hazine_1563_fol. 47v Suleyman I by Nakka%C5%9F_Osman.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Istanbul%2C_Topkapi_Palace_Museum_MS_Hazine_1563_fol._47v_Suleyman_I_by_Nakka%C5%9F_Osman.jpg)

(Dir.) Daderot, Public domain, via Wikimedia Commons.

Ainda que ambas as imagens não se proponham ao realismo mimético, como nos retratos europeus ocidentais, percebemos alguns padrões iconográficos da tradição otomana que também nos remetem ao status e poder, como o uso do dourado e os trajes luxuosos, que podem revelar certa valorização simbólica das figuras representadas. Alguns destes elementos são apresentados, mesmo que de forma caricatural, na peça *Le Bourgeois Gentilhomme*, mostrando como os trajes e os signos visuais do “Oriente” foram reconfigurados no imaginário europeu por meio da paródia.

O figurino do personagem do Mufti (Figura 4), atribuído a Henry Gissey e possivelmente utilizado pelo próprio Lully na estreia da peça em 1670, evidencia essa reconfiguração. O traje é composto por uma túnica pesada, uma longa barba exagerada e um turbante imponente, evocando um “turco” visivelmente identificável, mesmo que estilizado à moda francesa para atender à teatralidade farsesca da cena.

Figura 4 - Henri Gissey. Traje de Mufti para *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670



Fonte: Stockholm, National museum, Sammlung Tessin, K. 8, f. 27

Mesmo que o traje do Mufti não corresponda fielmente às vestimentas reais otomanas, sua composição não é totalmente arbitrária. Segundo Daren Hodson (2010), a cena final da comédia-balé constrói uma imagem do “turco” que,

embora estilizada, não é desprovida de referências reconhecíveis, especialmente graças à consultoria de Laurent d'Arvieux², que teria contribuído com informações sobre costumes e vocabulário otomano. Hodson argumenta que essa “autenticidade moderada” é subvertida pela performance burlesca, já que a presença do “outro” serve não para representar fielmente uma cultura estrangeira, mas para compor um ambiente de engano cômico, destinado a desmascarar o desejo de ascensão social do protagonista.

Nesse sentido, como observa Ali Behdad (1992), o “turco” encenado em *Le Bourgeois Gentilhomme* se insere na lógica da *turquerie* como um espetáculo orientalista de alteridade controlada e ambígua, por meio de uma encenação em que a diferença é desejada e ao mesmo tempo rebaixada. A comicidade, segundo o autor, não recai diretamente sobre o otomano em si, mas sobre o francês que o instrumentaliza em sua fantasia. O “turco”, portanto, opera como um espelho deformante das vaidades francesas e um recurso cênico que dá forma e limite ao desejo de distinção de Monsieur Jourdain.

Em suma, a análise iconográfica do “turco” em *Le Bourgeois Gentilhomme* revela uma oscilação entre verossimilhança e caricatura, apropriação e deformação, que são característicos da própria oscilação na circulação da imagem do otomano no contexto europeu do período. Se por um lado a presença de d'Arvieux e o uso de vocabulário e vestimentas inspiradas em referências otomanas sugerem um esforço de aproximação ou autenticidade, por outro, o dispositivo cômico e o contexto farsesco da cena, bem como os conflitos diplomáticos que antecederam à produção da peça, sugerem uma distorção estratégica destes elementos, colocando o Império Otomano em uma posição inferiorizada. Essa ambiguidade é fundamental para compreender que o exótico operava nas artes cênico-musicais da França moderna como um sistema de signos plásticos e contraditórios, que servia simultaneamente ao encantamento estético e à afirmação de poder.

***L'Europe Galante* e os Signos do Exotismo Domesticado: Galanteria, *Turquerie* e o Turco Performático**

Quase três décadas após a estreia de *Le Bourgeois Gentilhomme*, foi produzida *L'Europe Galante*, que também se revela bastante emblemática no que diz respeito à construção do imaginário sobre o “turco” no contexto performático francês do final do século XVII. A obra, considerada a primeira do gênero ópera-balé,

2 Laurent d'Arvieux (1635–1702) foi um diplomata, viajante e orientalista francês, conhecido por sua atuação em missões no Império Otomano e por seus relatos detalhados sobre os costumes orientais.

foi estreada em 1697 na Salle du Palais-Royal, em Paris. Com música de André Campra e libreto de Antoine Houdar de La Motte, ela é composta por quatro “entradas”, intituladas “França”, “Espanha”, “Itália” e “Turquia”, compondo um retrato idealizado das práticas amorosas e sociais do continente Europeu. O uso de elementos do universo otomano na entrada final, *La Turquie*, dentro de uma série de quadros dramáticos dedicados às diversas regiões da Europa, já mostra um “turco” mais integrado e domesticado, figurando como um “quase-europeu”. A sua inserção, entretanto, se mostra de forma ambígua, já que este “outro” turco não é inteiramente excluído, mas tampouco é plenamente integrado, sendo posicionado como uma espécie de limiar entre o interior e o exterior da Europa.

Essa ambiguidade revela transformações no imaginário francês em relação ao Império Otomano nas últimas décadas do século XVII. Diferente da atmosfera de tensão política e crítica burlesca que marca *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), *L'Europe Galante* surge em um contexto diplomático mais distendido, no qual o “perigo turco” já não era iminente e os turcos não mais ocupavam o papel de antagonistas diretos.

Mesmo sendo a única entrada da ópera em que traz personagens exóticos orientais, percebe-se uma maior domesticação do exótico e maior aproximação e assimilação de elementos da cultura estrangeira na obra francesa. O “turco”, portanto, permanece distinto, mas agora é inserido em um espaço de contemplação estética e galanteria. O exotismo passa a ser entendido, sobretudo, como uma estratégia de ornamentação do espetáculo.

Tais concepções ficam evidentes na gravura que Franz Ertinger ilustrou para entrada “La Turquie”, em uma edição de 1703 (Figura 5). Nela, observamos a representação de um harém, espaço recorrente nas imaginações europeias sobre o Oriente, especialmente associado a fantasias de exotismo, sensualidade e à situação de clausura feminina. A cena representada por Ertinger parece exemplificar a temática geral da entrada turca na obra, na qual belas damas competem pela atenção de seu generoso sultão otomano.

Em destaque, aparecem os personagens centrais da peça, em trajes orientalizantes típicos da *turquerie*, ricamente decorados, compondo um ambiente de opulência. A teatralidade da cena é reforçada pelos gestos e posturas dos personagens, notavelmente elegantes, seguindo o código galante que permeia toda a ópera-balé. Nota-se também signos característicos do luxo e sofisticação, com vestimentas elaboradas, gestual refinado, além de um espaço arquitetônico monumental.

Figura 5 - Franz Ertinger. Gravura ilustrando a entrada final, “La Turquie”, da ópera-balé *L'Europe Galante* (1703)



Disponível em: <https://itoldya420.getarchive.net/amp/media/leurope-galante-c4c875>

Outra importante representação iconográfica de *L'Europe Galante* são as aquarelas produzidas por Louis-René Boquet em 1766, desenhista e figurinista oficial da Ópera de Paris durante o reinado de Luís XV. Esses desenhos (Figuras 6 e 7) pertencem a uma série intitulada *Fragments de l'acte turc*, e cada traje compõe um

imaginário visual orientalizado, característico do repertório da *turquerie*. Na figura 6, o personagem é representado em posição de dança, com uma postura corporal fluida e braços semiabertos, sugerindo um movimento coreografado. A vestimenta combina elementos “orientais” estilizados, como as calças largas, o turbante com plumas e o colete decorado com listas diagonais, com características cênicas próprias do balé francês da época. Essa combinação de códigos orientais e gestualidade coreográfica ocidental reitera a domesticação do exótico dentro do repertório visual da cena francesa.

Já na figura 7, observa-se uma figura masculina trajando roupas mais suntuosas, com destaque para o uso de tecidos em tons vinho, dourado e branco, além de detalhes que simulam peles e brocados. O turbante ornamentado com algo semelhante a uma joia, além do uso de plumas, acrescenta um toque de distinção e riqueza, reforçando o caráter luxuoso da representação. Essa codificação visual enfatiza o lado “turco” associado à opulência e ao prestígio. O figurino é um exemplo claro de como certos signos da cultura otomana, especialmente os associados ao luxo e à exuberância material, foram integrados de maneira seletiva ao vocabulário visual francês.

Figura 6 e 7 – Louis-René Boquet. Fragmento do ato Turco, 1766 (modelos de traje)



Fonte: Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, D216 VI-95

Os figurinos de Boquet exemplificam como que, ao longo do século XVIII, elementos otomanos associados ao luxo foram sendo cada vez mais incorporados pelos europeus. Outro exemplo importante de trânsito e apropriação de

signos otomanos pode ser observado no retrato de Charles Gravier, conde de Vergennes, em traje turco (Figura 8), pintado por Antoine de Favray durante sua missão diplomática em Constantinopla, na década de 1760. A imagem revela como os elementos estilísticos outrora associados ao “Outro” distante e exótico, como o turbante, o caftan bordado, os tecidos orientais ricamente decorados e o uso de peles, passam a compor o vocabulário visual da distinção aristocrática francesa. A estética orientalizante deixa, assim, de ser exclusivamente uma representação do “outro” distante e passa a constituir um espelho dos anseios e da identidade de uma elite francesa em busca de ostentação e distinção.

Figura 8 – Antoine de Favray: Retrato de Charles Gravier, Conde de Vergennes e Embaixador Francês em vestimenta turca



Fonte: Pera Museum, Istambul. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22002765>

Representações musicais do exótico: estilizações sonoras do “turco”

Para além dos figurinos, cenários e imagens que compõem visualmente a alteridade, a representação do “turco” também se manifesta no campo sonoro, ainda que de maneira distinta. A assimilação de elementos musicais ditos “orientais”

(ou percebidos como tais) nas produções cênicas da França moderna revela uma abordagem seletiva, simbólica e muitas vezes estilizada do exotismo.

Baseando-se nas reflexões de dois dos principais autores dedicados ao tema do exotismo musical no período, Ralph P. Locke (2015) e Miriam Karpilow Whaples (1958), percebemos que a inserção de traços sonoros “turcos” nas *comédies-ballets* e *opéras-ballets*, particularmente do século XVII, não pretendia reproduzir com precisão as práticas musicais do Império Otomano, mas sim produzir efeitos de estranhamento, distinção ou fascínio. As representações muitas vezes estavam mais voltadas à satisfação do gosto régio e da audiência cortesã do que a qualquer compromisso com a verossimilhança musical (WHAPLES 1958).

Segundo Ralph Locke, a “Marcha da cerimônia dos turcos”, presente em *Le Bourgeois Gentilhomme*, teria estabelecido um modelo sonoro que seria reutilizado ao longo dos séculos seguintes em cenas operísticas envolvendo personagens ou ambientes exóticos (LOCKE 2015). O efeito distintivo da marcha se daria, especialmente, nos três acordes iniciais, sendo o terceiro construído sobre o sexto grau da escala. Essa progressão harmônica, ainda que simples, teria criado uma impressão sonora incomum para os ouvidos franceses da época, evocando uma sensação de deslocamento geográfico e cultural. Locke argumenta que esse padrão foi retomado em outras obras, como *Les Indes Galantes* (1735), de Rameau, não na entrada turca, mas curiosamente no episódio dos incas peruanos, e também na “Flauta Mágica” de Mozart, durante uma cena de ritual ambientada no Egito. O que se observa, portanto, é a generalização do signo musical do exótico, que deixa de se referir a uma cultura específica e passa a circular como um marcador genérico de alteridade.

Essa ideia de exotismo como construção simbólica e deslocável é reforçada por outro exemplo analisado por Whaples: o trecho que sucede a marcha em *Le Bourgeois Gentilhomme*, no qual os personagens entoam uma invocação a Alá. A sequência apresenta repetidas vezes o nome “Allah”, seguido por “Allah ekber”³. Embora remeta formalmente a uma prática devocional, a estrutura musical construída por Lully não busca fidelidade litúrgica ou etnomusicológica. Ao contrário, utiliza acordes repetidos em Sol maior para simular, de forma estilizada, uma atmosfera de transe, provavelmente associada ao imaginário europeu sobre os dervixes sufis.

Whaples também observa que esse uso repetitivo de acordes completos é especialmente revelador já que, mesmo sabendo que a música otomana tradicional era monofônica, Lully optou por uma estrutura claramente europeia e harmônica, sugerindo uma apropriação estética intencional. A autora destaca que os primeiros

3 Versão turca da invocação islâmica Allāhu akbar (“Deus é grandioso”).

viajantes ocidentais frequentemente descreviam a música oriental como “monótona”, e aqui essa monotonia é deliberadamente explorada como recurso estilístico, mas dentro de uma linguagem musical ocidental, em forma de um acorde completo.

Com esses dois exemplos musicais extraídos do *Le Bourgeois Gentilhomme*, percebemos uma lógica de apropriação seletiva, em que traços sonoros do “Outro” são recortados, transformados e reorganizados conforme os códigos da música francesa. O exotismo musical, neste contexto, não se configura como tentativa de tradução ou representação fiel do estrangeiro, mas como uma ferramenta de estilização ao serviço do espetáculo, da narrativa dramática e do prazer estético da corte. O resultado é uma forma de “neutralização” da alteridade musical, na qual o estranho é percebido, porém absorvido, domesticado e convertido em ornamentação simbólica de representação genérica do exótico.

Formas semelhantes de estilização musical também são notadas na entrada turca de *L'Europe galante* (1697), de Campra. Conforme destaca Thomas Cooper (1997), embora a ambientação remeta explicitamente ao harém otomano, à figura do sultão despótico e às paixões femininas orientais, a música da cena é inteiramente ocidental, sem traços reconhecíveis de exotismo sonoro. Isso revela que, ao final do século XVII, a representação do “turco” já seguia convenções visuais e narrativas consolidadas, mas a dimensão musical desse exotismo ainda não havia sido plenamente construída na França, ao menos não dentro da tradição operística da corte.

Contudo, há indícios de que essa construção sonora do outro começava a ser esboçada. Em sua análise moderna da ópera, o crítico David Vickers menciona que a cena culmina em “uma animada sucessão de canções, coros e danças para os guardas imperiais otomanos, incluindo uma banda de percussão janízara executada com especiaria”⁴. Embora o comentário se refira a uma performance atual, Vickers sugere que o libreto e a dramaturgia da obra já previam a presença de janízaros em cena, o que, ainda que não tenha se traduzido originalmente em um vocabulário musical distinto, antecipa a incorporação futura de elementos percussivos e rítmicos associados à “música turca” nos palcos europeus. Dessa forma, *L'Europe Galante* também contribui para a posição ambígua e transitória da representação do turco, sendo ainda musicalmente ancorada nos padrões franceses, mas já ensaiando a teatralização da alteridade otomana que, nas décadas seguintes, seria reforçada tanto na música quanto no imaginário visual do Oriente.

Em síntese, as representações musicais do “turco” na cena francesa do final do século XVII oscilam entre a ausência de especificidade sonora e os primeiros

4 David Vickers. “Campra – *L'Europe galante* (Dhérin)”, review for Gramophone, 2023. Disponível em: <https://www.gramophone.co.uk/reviews/review?slug=campra-leurope-galante-dh%C3%A9rin>. Acesso em: 28 de agosto de 2025.

esboços de um vocabulário exótico estilizado. Essa oscilação revela tanto as limitações quanto as potencialidades da música como linguagem de alteridade, sujeita às convenções do gosto, às demandas do espetáculo e às estratégias de domesticação simbólica da diferença.

Considerações finais

As representações do “turco” nas artes cênico-musicais do Antigo Regime francês revelam um complexo processo de construção de alteridade que ultrapassa a mera fantasia estética da *turquerie*. As obras *Le Bourgeois Gentilhomme* e *L'Europe galante*, contribuem para que o imaginário em torno do “Outro” exótico otomano sirva como espelho para a afirmação de uma identidade francesa idealizada, marcada por controle, refinamento e superioridade cultural.

A análise dos elementos visuais e musicais permite identificar diferentes graus de adesão à verossimilhança. Enquanto a iconografia frequentemente incorpora signos mais reconhecíveis da cultura otomana, como os trajes, as barbas e os turbantes, a dimensão sonora tende a operar em outra lógica, mais simbólica, estilizada e muitas vezes desvinculada de práticas musicais reais do Império Otomano. A “música turca” criada por compositores como Lully e Campra surge, assim, menos como tradução de um repertório estrangeiro e mais como marca sonora do exótico, apropriada ao gosto e às convenções da corte.

Essa assimetria entre os modos de representação reforça a ambiguidade na representação do turco e a ideia de que a alteridade não é construída de forma uniforme, sendo muitas vezes moldada segundo critérios estéticos, políticos e narrativos próprios ao contexto francês do século XVII. As *comédies-ballets* e *opéras-ballets*, ao integrarem texto, música, dança e imagem em um só espetáculo, intensificam esse processo, ao mesmo tempo ampliando o repertório de signos associados ao “turco” e fixando modelos de representação que seriam repetidos, apropriados e reinventados nos séculos seguintes.

Por fim, vale destacar que essas práticas de construção da diferença não pertencem apenas ao passado. Os mecanismos simbólicos de exotização, apropriação e domesticação do “Outro” continuam operando na cultura contemporânea, muitas vezes sob novas formas e contextos.

Referências

- BEHDAD, Ali. The Oriental (ist) Encounter: The Politics of turquerie in Molière. *L'Esprit créateur*, v. 32, n. 3, 37-49, 1992.
- COOPER, Thomas. *French Empire and Musical Exoticism to the end of the Nineteenth Century*, 1997.
- DUCOS, Blaise. *Frans Post: le Brésil à la cour de Louis XIV*. 5 Continents Editions, 2005.
- HODSON, Daren. A would-be Turk: Louis XIV in *Le Bourgeois gentilhomme*. *Seventeenth-century French studies*, v. 32, n. 1, 90-101, 2010.
- LOCKE, Ralph. *Musical Exoticism: from the Renaissance to Mozart*, Cambridge University Press, 2015.
- LONGINO, Michèle. *Orientalism in French Classical Drama*. Cambridge University Press, 2002.
- MARTIN, Meredith; WEISS, Gillian. “‘Turks’ on Display during the Reign of Louis XIV”. *L'Esprit Créateur*, v. 53, n. 4, 2013.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.
- MOTTA, A. “ALTERA PARTE”: exotismo, estereótipos e assimetrias. *Áltera -Revista de Antropologia*, 1(1), 144–168, 2015.
- POWELL, John S. *Bourgeois Gentilhomme: Molière and Music*. Cambridge University Press, 2006.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SEGALEN, V. *Essay on exoticism: an aesthetics of diversity*. London: Duke University Press. 2002.
- WHAPLES, Miriam K. *Exoticism in Dramatic Music: 1600–1800*, Ann Arbor: University Microfilms, 1958.
- WILLIAMS, Haydn Moore. *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy*. (No Title), 2014.