

O Guarani de Jose de Alencar e *Il Guarany* de Carlos Gomes: Literatura e Música e Diálogo

O Guarani by Jose de Alencar and Il Guarany by Carlos Gomes: Literatura and Music in Dialogue



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v12i2.2936>

Maria Cláudia Bachion Ceribeli

Mestre em Letras na área de concentração dos estudos literários
Professora EBTT de Arte, Coordenadora do Núcleo de Arte e Cultura do IFES campus Piúma
Email: claudiabachion@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-8764-7111>

Recebido em: 20/12/2019 – Aceito em 31/12/2019

Resumo: *O Guarani* de José de Alencar e *Il Guarany* de Carlos Gomes estão relacionados por fatores como o contexto histórico em que foram produzidos, pela temática e pelo diálogo entre os sistemas de signos, observando-se que *Il Guarany* é uma tradução intersemiótica de *O Guarani*. A partir da aproximação entre Literatura e Música, e das relações semióticas entre os sistemas de representação utilizados, este artigo analisa os elementos do romance e da ópera citadas e uma comparação sobre como cada sistema de signos utiliza esses elementos para dar origem ao texto, considerando como texto não apenas aquele composto de palavras (o romance), mas também o texto com sons, dramatização, cenário (a ópera). Através da análise realizada, tendo como objetos o livro de José de Alencar e a ópera de Carlos Gomes (considerando-se o libreto e a gravação em vídeo de uma das montagens), observou-se que é possível transmitir a ideia do artista em diferentes sistemas de signos e que o trânsito interartes, ou tradução intersemiótica, permite o acesso às obras literárias em diferentes tempos históricos e espaços, contribuindo para sua permanência e o acesso de diferentes públicos.

Palavras-chave: O Guarani; Romantismo; Literatura e Música.

Abstract: José de Alencar's *Guarani* and Carlos Gomes's *Il Guarany* are related by factors such as the historical context in which they were produced, the theme and the dialogue between sign systems, noting that *Il Guarany* is an intersemiotic translation of *O Guarani*. From the approximation between Literature and Music, and the semiotic relations between the representation systems used, this article analyzes the elements of the novel and opera cited and a comparison of how each sign system uses these elements to give rise to the text, considering as text not only that composed of words (the novel), but also the text with sounds, dramatization, setting (the opera). Through the analysis performed, having as objects the book by José de Alencar and the opera by Carlos Gomes (considering the libretto and the video recording of one of the montages), it was observed that it is possible to convey the artist's idea in different sign systems and that interart transit, or intersemiotic translation, allows access to literary works in different historical times and spaces, contributing to their permanence and access by different audiences.

Keywords: The Guarani; Romanticism; Literature and music.

¹Atualmente, a humanidade passa pela quarta Revolução Industrial, mas neste artigo, trata-se da primeira Revolução Industrial, que ocorreu nos meados do século XVIII ao século XIX (SCHWAB, A quarta revolução industrial, 2016).

Introdução

Obra literária *O Guarani* (1857) de José de Alencar e a ópera criada a partir dela, *Il Guarany* (1870) de Carlos Gomes foram produzidas em meados do século XIX, um período marcado por modificações de caráter social, econômico, cultural e político. Na Europa, a Revolução Francesa (1789-1799) e a Revolução Industrial¹ promoveram intensas transformações, alterando significativamente as relações sociais, o modelo político e econômico e, em decorrência, as manifestações culturais e artísticas. Ambas as obras fazem parte do contexto do Romantismo, movimento em que os artistas produziam suas criações carregadas de emoção, exacerbadas pelos ideais defendidos pela Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade (FIGUEIREDO, 2017). O período era caracterizado pela valorização e a construção de uma identidade da nação. Isso também ocorreu no Brasil. A obra literária e a ópera falam do herói nacional brasileiro, eleito o índio, tendo em vista que a história do Brasil não tinha um passado longínquo como a Europa. (BOSI, 1992; COLI, 1998).

Em ambas as obras, a Natureza brasileira também é exaltada em toda a beleza e grandiosidade, como a nação também deveria ser percebida, “era necessário atribuir à natureza as melhores qualidades, pois delas dependeria o valor do país e dos seus habitantes” (MARTINS, 2014, p. 19). “A *mimesis* no Romantismo integra o *Eu* à Natureza” (SILVA, 2007, p. 40), como Alencar (2014, p. 217) demonstra na relação na comparação entre a natureza e Peri, quanto às potencialidades de ambos: “A sua inteligência sem cultura, mas brilhante como o sol de nossa terra, vigorosa como a vegetação deste solo, guiava-o nesse raciocínio com uma lógica e uma prudência, dignas do homem civilizado [...]”. Essa associação se repete quando um dos personagens europeus, Álvaro, se admira da cultura, das palavras cheias de poesia e da sensibilidade que percebe em Peri e se pergunta como isso é possível em se tratando de um “selvagem”, encontrando a resposta na “natureza brasileira, tão rica e brilhante”, capaz de refletir essas qualidades no índio, “como o espelho das águas reflete o azul do céu” (ALENCAR, 2014, p. 220). Essa associação da natureza com a figura do índio faz parte do processo de construção de um personagem no imaginário brasileiro que representasse o valor do povo da nação, visto que, caso o “selvagem” fosse percebido como atrasado, ignorante e não civilizado, seria difícil incutir nos brasileiros a esperança de uma pátria progressista, ou o orgulho pela nação. Basta observar que os aimorés, no romance alencarino [1857] (2014), são descritos desta forma, embora também sejam índios, como Peri. Além disso, a natureza representava, para os românticos, um refúgio, um escape diante das transformações sociais que provocavam um saudosismo por parte do indivíduo, em busca do equilíbrio rompido.

Os artistas, cada um na sua linguagem artística, procuravam construir uma valorização do nacional, como José de Alencar e Carlos Gomes, com a literatura e a ópera, considerando-se que o contexto em que o criador da obra vive produz reflexos nele próprio e na sua criação, ou seja, “a obra de arte é formada, num processo que envolve a formação do próprio artista” (VERMES, 2007, p. 29). A Arte, como meio de expressão e comunicação das sociedades, em todos os tempos, desde o surgimento do homem, através de suas diferentes linguagens e técnicas, sempre forneceu ao indivíduo a possibilidade de questionar, modificar, divulgar, informar, transformar a realidade e, analisando essas produções, o homem pôde estudar, compreender e conhecer o pensamento das sociedades nas diversas épocas da história da humanidade, considerando-se que

O *totum* das forças investidas na obra de arte, aparentemente algo de subjetivo apenas, é

a presença potencial do coletivo na obra, em proporção com as forças produtivas disponíveis: contém a mónada sem janelas. É o que se manifesta da maneira mais drástica nas correções críticas do artista. Em cada melhoramento, a que se vê obrigado, frequentemente em conflito com o que ele considera o primeiro impulso, trabalha ele como agente da sociedade, indiferente quanto à consciência desta. Encarna as forças produtivas sociais sem, ao mesmo tempo, estar necessariamente ligado às censuras ditadas pelas relações de produção, que ele também critica sempre mediante o rigor *dométier* (ADORNO, 1982, p. 58).

Como agente da sociedade e atuando em acordo com as forças produtivas disponíveis nela, sem deixar de manifestar sua presença na obra, o artista se utiliza de uma linguagem artística, seu *métier*, que oferece signos diferentes, para transmitir suas ideias, que, de certa forma, também são as da sociedade de seu tempo, como se deduz das palavras de Adorno (idem) que também dialogam com a ideia defendida por Mônica Vermes (2007).

Em cada caso, é necessário considerar o significado que os signos adquirem como expressão do pensamento. De acordo com a concepção de signo de Pierce (2017, p. 46), “o signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente [...]”. José de Alencar utilizou os elementos da linguagem literária para traduzir suas ideias românticas nacionalistas em determinados signos e Carlos Gomes as comunicou através dos elementos presentes na ópera, por signos que traduziam seu pensamento, inspirado no livro de Alencar. Cabe acrescentar que, de acordo com Pierce (2017, p. 254), “todo pensamento deve ser interpretado em outro [...] todo pensamento está em signos”. Os signos utilizados por Carlos Gomes passaram a representar² aqueles criados a partir da leitura da obra de José de Alencar, duas obras de arte que resultam dos pensamentos de dois indivíduos que se manifestaram por sistemas de signos diferentes, ou seja,

Toda obra de arte, nas suas mais variadas formas, é composta de elementos próprios e característicos [...]. A literatura, a ópera, o balé e as artes plásticas se apresentam, muitas vezes, como formas de expressão artística influenciadas por elementos de outras formas de expressão, embora cada uma delas possua uma linguagem própria, com seus próprios elementos (SILVA, 2007, p. 41).

Silva (idem) recorda que as obras de arte são criadas dentro de sistemas de comunicação característicos do meio em que são produzidas, mas pode ocorrer que uma seja criada a partir de outra, ou que haja uma relação dialógica entre elas. Diante do exposto, percebe-se que uma ideia pode ser expressa em diferentes sistemas de signos, como aconteceu com *O Guarani*. José de Alencar, através da literatura, escreve um texto de caráter romântico nacionalista e indianista, atendendo aos anseios da sociedade daquele contexto, “uma forma épica genuinamente nacional, que nos representasse e exaltasse o país” (MARTINS, 2014, p. 16). Inspirado por este texto, Carlos Gomes o traduz para a linguagem da ópera e, mesmo num país distante, seu nacionalismo transparece, ainda que este sentimento se divida entre a nação brasileira e a italiana (COLI, 1998). Signos diferentes para criar um texto, que, em cada sistema de signos terá características próprias. Há ainda a considerar a orientação de Oliveira (2002, p. 81-82), de que a estética da recepção de Hans Robert Jauss contribui para a análise das obras, visto que “parte da obra resulta, não de suas

² Nas palavras de Pierce (PIERCE, *Semiótica*, p. 61) representar é “estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse outro”.

características intrínsecas, mas da ação criadora do intérprete – que pode englobar, além do leitor individual, toda a consciência social”, sendo esta última um reflexo no indivíduo de um pensamento da coletividade. Esta autora reforça o pensamento de Jauss (1994), sobre a importância do leitor/ouvinte para dar “vida” à obra, sua recepção, que contribui para sua construção. Ressalta-se que a obra literária *O Guarani*, de José de Alencar, já foi traduzida para história em quadrinhos, duas versões para cinema, minissérie, teatro, além das montagens para ópera, até o momento em que se desenvolve esta pesquisa, traduções que também são reflexos de uma recepção que, seguindo o exemplo de Oliveira (idem) em relação a *Hamlet* e à *Eroica*, resultariam em um número de *Guaranis* igual ao número de leitores do texto literário ou espectadores da ópera. Solange Oliveira (2002, p. 81-83), discorrendo sobre a Estética da Recepção e a análise da obra musical, afirma que cada texto supõe um intérprete e um leitor implícito, atribuindo “tal importância ao papel da recepção que admite a existência de tantos *Hamlets* quanto forem os leitores do texto ou os espectadores da peça, ou de sinfonias *Eroica* em número igual ao de seus ouvintes”. *O Guarani* a que tiveram acesso os libretistas italianos contratados pelo maestro Carlos Gomes, era uma das duas traduções em italiano do romance de José de Alencar, o que atendia aos propósitos do compositor, tendo em vista que, caso a obra estivesse na língua original, o português, os libretistas não poderiam atendê-lo (GÓES, 1996).

A Literatura oferece diversos formatos para a elaboração do texto, “é linguagem carregada de significado” (POUND, 1973, p. 32). O gênero romance é um deles. Como forma de expressão artística, linguagem, a Literatura é um poderoso meio de comunicação e transformação, como ensina Barthes (1989), “é novidade que permanece novidade” (POUND, 1973, p. 33) e se “definida metaforicamente como alma, a literatura é o elemento por excelência de identificação e de união de um povo”, sendo esta uma razão para a necessidade de se construir uma literatura brasileira, importante para uma nação em construção (MARTINS, 2005, p. 179). No contexto do Romantismo, diante da nova configuração das cidades e da sociedade, e, no caso de *O Guarani* de José de Alencar, circulando, inicialmente, em folhetim, o romance era um texto que apresentava aspectos relativos às características do Romantismo e refletia a vida da nova classe social que surgiu, a burguesia, em decorrência das transformações que a Revolução Francesa provocou, como a passagem do regime monárquico para a democracia, o que, no Brasil, só ocorrerá após a Proclamação da República, ou aquelas provocadas pela Revolução Industrial, como o início do modelo econômico do capitalismo, o que, no Brasil, ocorrerá de forma diversa devido ao contexto vigente, escravista e agrário (FIGUEIREDO, 2017; MOISÉS, 2013).

Segundo Azevedo (2013), até o século XIX, esse gênero era voltado, especialmente, ao público feminino³, devido ao preconceito de que, para apreciar o romance, não era necessário grande preparo intelectual. Essa autora ainda afirma que o gênero era considerado inferior, deturpando os valores da sociedade, além de induzir às paixões exacerbadas. Fanini (2013) corrobora a afirmação de Azevedo (2013), esclarecendo que os primeiros romances não eram considerados cultura séria e orienta que sua origem remonta à era renascentista, com Miguel de Cervantes (1547-1616) e François Rabelais (1494-1553). Moretti (2009) atribui à grande produção de romances, numa época em que o consumo das obras estava aumentando porque o mercado estava propício, o fato de que os romances produzidos não exigiam muita atenção, gerando uma leitura de distração, que não exigia consistência. Como um romance de folhetim, que começa a circular “no dia 1º de janeiro de 1857, no rodapé” do *Diário do Rio de Janeiro* (MARTINS, 2014, p. 12), *O Guarani* de José de Alencar se encaixa na perspectiva descrita por Azevedo (2013), Fanini (2013) e Moretti (2009).

Fanini (2013, p. 29) aponta as características do romance de folhetim, presentes

³Veja-se o prólogo na edição de *O Guarani* de 2014, em que Alencar inicia o texto com uma orientação de que foi sua prima que gostou da história e pediu que o autor escrevesse um romance.

n' *O Guarani*, produzido desta forma no início, que influenciaram o romance como gênero:

a multiplicidade das peripécias; das tragédias; dos crimes; dos acasos; das situações inusitadas e extraordinárias; dos diálogos exaltados e no limiar de situações trágicas como a morte; a amplificação do enredo; o sentimentalismo exaltado; o universo dos fracos e injustiçados e a flexibilidade do herói que assume diversas posições sociais, afasta a narrativa de uma possível homologia com o universo burguês ordenado, bem comportado, lógico e racional.

Segundo Fanini (2013, p. 21),

A cultura popular milenar do riso, os gêneros familiares, a fala cotidiana e o plurilinguismo social são elementos estruturantes do discurso romanesco. O romance é internamente dialógico, pois ele é sempre um discurso indireto em conflito com os gêneros oficiais e com a cultura oficial. Além disso, é sempre um discurso indireto à medida que o contexto do narrador ou narradores enquadra a fala do(s) outro(s), construindo uma imagem para essa fala.

Fanini (idem) vem ao encontro do pensamento em relação à prosa romanesca de Bakhtin (TEZZA, 2008), que destaca o caráter dialógico da linguagem, construída numa relação de ação e reação do autor com o contexto. Neste tipo de texto, o autor é colocado como externo à obra, mas, por meio dela demonstra, inclusive, empatia ou antipatia diante das ações e atitudes do personagem e do contexto na narrativa, apresentando-o de forma positiva ou negativa.

Figueiredo (2017), ao discorrer sobre as concepções de Hegel, Shlegel, Luckács e Bakhtin em relação ao romance, reforça que o gênero, por seu caráter fluido, dialógico, plurilinguístico e pluriestilístico, além de possibilitar alteridade e a expressão de várias vozes sociais, torna-se o estilo mais adequado ao escritor do período Romântico, diante do novo cenário que a realidade apresentava. Como explica Machado (2008, p. 153), no romance “Bakhtin encontrou a representação da voz na figura dos homens que falam, discutem ideias, procuram posicionar-se no mundo”, que “surge como um gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de gêneros”.

Segundo Moisés (2012; 2013), o Romantismo surge na Inglaterra, assim como o romance, manifestando-se também na Alemanha e na França, ganhando, neste último, características de um movimento cultural, artístico, filosófico e social, que se espalhou pelo restante da Europa e do mundo. Tem três fases e percorre o século XIX, momento em que o romance se firma como gênero literário, conquistando a preferência dos escritores pela liberdade e diversidade de estilos que oferece. Este autor explica que a poesia continua a ser produzida, mas outras tipologias textuais começam a ser desenvolvidas, como “o teatro, a prosa de ficção, o jornalismo, a crítica e a historiografia literárias” (Idem, p. 395). Bosi (2012, p. 102) afirma que “a sua relevância (do romance) no século XIX se compararia, hoje, à do cinema e da televisão”.

Destes novos formatos, o jornalismo ganha destaque, pelo papel que assumiu, dando voz à opinião pública, onde questões políticas eram debatidas, mas “com o tempo, a atividade literária encontrou abrigo nas páginas de jornal e nelas permaneceu durante o século XIX, dividindo a praça com o livro e a revista” (MOISÉS, 2012, p. 395). A literatura vai se firmando e alcançando um público cada vez maior, inclusive pelo próprio desenvolvimento alcançado pela imprensa neste período. No entanto, percebe-se que o romance é avaliado sob diferentes perspectivas em relação à influência que exerce no público, até contraditório, em alguns casos. Azevedo (2013), Moretti (2009) e Fanini (2013) o apontam como gênero voltado ao público feminino, pela ausência de cultura séria ou complexidade que

contribua para o intelecto, apenas uma leitura de distração, inferior, mas também “capaz de corromper valores da sociedade” e provocar paixões exacerbadas, o que ocasionava sua restrição ao público feminino, como se verifica em Meyer (1996) e Bosi (2012) que afirma que o romance interessava a um público culto e semiculto, ou seja, atendia às expectativas do leitor mais exigente.

De acordo com Moisés (2013), o romance romântico tem relação com a novela, já que esta também é escrita na forma de episódios que se sucedem de forma linear, que se conectam de forma lógica e com a finalidade de distração do leitor, que fica entretido com o desenrolar dos acontecimentos do enredo. Meyer (1996) também associa a produção em pedaços do romance às novelas que atraem o público que aguarda, ansiosamente, o desenrolar das histórias nos próximos capítulos. Azevedo (2013) explica que este gênero vem se mesclando com outros como a poesia, o teatro, a crítica literária, a filosofia, a linguística, a música, a pintura, a fotografia. O resultado dessa incorporação é que o romance representa os outros gêneros, sendo também representado por eles, numa relação dialógica. Moretti (2009) destaca que, mesmo que haja outros tipos de escrita, como o verso, a prosa é a forma mais utilizada no romance. Já no século XIX o romance dialoga com outras formas de arte, como a música, o teatro, a poesia e a ópera, de onde surgem obras traduzidas de uma linguagem para outra, como ocorreu com *O Guarani* de José de Alencar. As aproximações entre as artes originam-se na Antiguidade, resultando em “textos gerados por diferentes sistemas sígnicos” que “mutuamente se enriquecem e iluminam” (OLIVEIRA, 2002, p. 10).

Como já foi citado anteriormente, os anseios dos indivíduos pela conquista da liberdade, despertados pela Revolução Francesa foram intensificados durante o Romantismo, de forma que o “eu” do sujeito se manifestasse de forma plena, e a música proporcionava a expressão desses anseios, inicialmente com as composições de Haydn, Mozart e Beethoven (VILAR, 2008), e depois com óperas como as de Carlos Gomes. Oliveira (2002) afirma que a obra de arte é produto da cultura e do contexto histórico em que é produzida e a pesquisa sobre essa criação artística, e das relações entre as intersecções da literatura e da música contribuem para a compreensão dessa cultura e da própria história da sociedade. Em um período de acentuado sentimento nacionalista, percebe-se que o bom selvagem, personagem exótico, representante da cor local de Carlos Gomes não encontrará oposição à sua conduta exemplar, já que as principais personagens presentes no romance de Alencar (2014) que fazem assertivas para macular sua imagem foram suprimidas na história da ópera: D. Lauriana e Isabel. Na ópera de Carlos Gomes a figura do índio Peri será sempre exaltada como se espera para um herói que carrega a responsabilidade de representar o povo da nação brasileira, mesmo que o primeiro intérprete de Peri estivesse usando barba e bigode e um traje com listras azuis e brancas e sandálias de couro, além das tradicionais penas como adereços, porquanto, em ópera, a forma física nem sempre se encaixa no papel que o cantor representa, “na ópera, imagina-se e sonha-se, e não se sai em busca da realidade, inimiga maior do teatro, mundo de ilusão e onde tudo é possível, [...]” (GÓES, 1996, p. 108). As intérpretes de Cecília, por exemplo, não se encaixam na descrição da jovem de beleza ideal, no padrão europeu, loura, de olhos azuis, tampouco os intérpretes de Peri correspondem ao índio de porte atlético e beleza digna do selvagem descrito no romance de José de Alencar, o importante era cantar bem. Góes (1996) destaca que o cacique aimoré, por exemplo, numa das montagens da ópera na Europa, foi representado por um cantor cuja voz era mais suave do que o esperado para um índio feroz como o que fazia parte daquela tribo.

A música sempre fez parte das manifestações do homem, como uma forma de expressão da cultura

nos diferentes contextos sociais onde foi executada. “[...] é carregada de sentidos e marcada pela cultura” (COLI, 2003, p. 10). Mário de Andrade (apud COLI, 1998, p. 131) diria que “essas expressões rítmicas, destituídas de palavras, não são mero acaso, mas realidades expressivas profundas que a música consegue dizer, mesmo sem o auxílio intelectual da palavra”, abordando a música como expressão possível das “necessidades humanas” e, quanto ao canto falado, a ópera, após reconhecer sua importância, se rende aos seus encantos. Considere-se também, “no discurso musical, os efeitos onomatopáicos, as diversas formas imitativas. E também o gesto pressuposto pela ação, ou a coreografia articulando-se com os sons nos bailados” (COLI, 2003, p. 20-21), como pode ser percebido nos balés executados na ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes, durante o terceiro ato, numa cena em que Peri e Cecília foram feitos prisioneiros dos aimorés e a tensão do que ocorrerá após essa prisão, a posterior execução do herói e a realização de um casamento entre Cecília e o cacique aimoré é mantida pela dança durante quase vinte minutos (SCALVINI; d’ORMEVILLE, 2018). O ritmo da música, acentuado pelos movimentos e passos dos bailarinos e a presença da variação do tema da abertura da ópera promovem o discurso de forma a refletir a expressão das ideias relacionadas no texto formado pelo libreto e pela partitura da ópera.

A palavra já traz em si uma possibilidade poética e musical, mas “[...] a música e a palavra unidas não se justapõem: elas transformam-se numa outra língua” (COLI, 2003, p.18). A origem da palavra música, do grego *mousiké*, apresenta sua conotação do envolvimento e do trânsito entre as artes, relacionando música, poesia e dança, ou seja, a relação da música com a literatura está implícita em sua etimologia (SILVA, 2007). Assim como *O Guarani*, outras obras literárias estão relacionadas nessas duas linguagens, como *L’africaine* (1865) de Meyerbeer “de modo longínquo, nos Lusíadas” de Camões (COLI, 2003, p. 114), e a obra instrumental, *Kreisleriana* Op. 16 de Robert Schumann e E.T.A. Hoffmann (VERMES, 2007) entre outras.

Por ser a mais abstrata entre todas as artes, a música pode, em comprometedor aliança inter-artística com a literatura ou até mesmo a música pura, representar a natureza. Certos instrumentos ou grupamentos de instrumentos podem sugerir ou favorecer a representação do mundo real. Existem, na história da música, vários exemplos clássicos de obras que representam coisas, eventos e fenômenos através da música [...] O quarteto de cordas *Burraco de pau* (1894), de Carlos Gomes é um exemplo bem humorado desta categoria, por apresentar no último movimento tema musical cujos recursos técnicos nas cordas lembram um burro zurrando, aos pulos (SILVA, 2007, p. 31-32).

Tarasti (2008) aponta as possibilidades de representação mimética da música, não apenas dos sons do mundo real, mas também dos sentimentos, estados de ânimo e dos personagens, de mensagens extramusical numa espécie de intertexto⁴ que o indivíduo vai acessando durante a execução da obra. A mimese da representação do mundo real através dos sons, como explica Silva (2007), promove uma interação maior entre o espectador e a obra musical, ampliada pela percepção multisensorial do indivíduo que, de acordo com Plaza (2003) e Oliveira (2002), percebe a obra por mais de um sentido, o que contribuiu para uma relação de semiose entre as artes. A ópera surge dessa relação, da possibilidade de, através das várias linguagens da arte que a compõem, expressar de modo mais completo a ideia do compositor. Figueiredo (2017, p. 90) afirma que este é o “gênero musical característico do período romântico”.

⁴Tarasti (TARASTI, Los signos em La historia de la música, historia de la semiótica musical”. *Semiótica musical, Tópicos Del Seminario*, v.19, p. 15-71, entende intertexto como uma seção ou frase de um texto que promove uma conexão com outro texto, que pode ser formado por outra linguagem: musical, visual, literatura etc.

Como afirmam Abbate e Parker (2015), a ópera é uma obra de arte completa, em que são apreciados vários tipos de obras de arte (música, artes visuais, dança, teatro, canto). “[...] exige, para sua compreensão, uma musicologia que dependa da história da cultura, que perceba os sons musicais como apenas compreensíveis dentro dos parâmetros de uma dada cultura” (COLI, 2003, p. 20).

Essa semiose entre as artes que compõem a ópera permite estudos que analisem as obras sob aspectos que ultrapassam a superficialidade da forma, justamente pela complexidade de se avaliar uma obra cuja “leitura” deve ser de caráter intersemiótico. Assim, Oliveira (2002) discute teorias literárias como possibilidades para a análise musical, considerando que os diferentes tipos de linguagens artísticas que compõem a ópera apresentam estruturas equivalentes e, “quando uma criação artística produz efeitos semelhantes aos que caracterizam outra arte”, alcança a transcendência (idem, p. 11).

Os libretos, o texto que vai ser cantado na ópera com a descrição da ação, cenários etc. eram adaptações de obras literárias ou teatrais, sendo escritos pelos próprios compositores, em alguns casos, como com Wagner e, a partir do século XIX, o libretista é contratado por eles, para escrever o texto que, depois, era musicado (FIGUEIREDO, 2017). A relação entre as artes principia com a parte escrita da ópera, o libreto, que contém a história que vai ser encenada, e pode ser inspirada em um texto literário ou original. No caso da obra *Il Guarany*, composta por Carlos Gomes, a inspiração é a obra literária de José de Alencar, *O Guarani*. O texto que é cantado, as didascálias, a descrição dos cenários, constam do libreto. As cenas são cantadas, não apenas ditas, a palavra é musical, “se a música é sua espinha dorsal, ela não é feita apenas de som, [...] um libreto de ópera não se sustenta sozinho, mas a música da ópera também não” (COLI, 2003, p. 20). A ópera é o resultado de uma composição musical, um texto (libreto), cenário, iluminação, dramatização, canto, figurino, acessórios, uma quantidade de informações que, juntas, carregam a expressão dos sentimentos e ideias dos autores e compositores. Assim, o texto literário de José de Alencar, que, no livro, é transmitido por palavras, se transforma numa obra que usa vários tipos de signos para contar a história de Peri, a ópera.

O romance de Alencar (2014) foi transformado num texto poético para o canto lírico, em que o compositor demonstra uma constante preocupação “com as palavras, a métrica, a sonoridade das combinações vocabulares” (GÓES, 1996, p. 94).

A abertura de *Il Guarany* antecipa a grandiosidade da ópera que tornaria Carlos Gomes reconhecido na Itália, na Europa e também no Brasil, onde chegou a ser conhecida como um segundo Hino Nacional do Brasil (GÓES, 1996) e identificada diariamente na atualidade, quando é executada no início de um programa de rádio exibido diariamente em rede nacional, *A voz do Brasil*. Em *Il Guarany*, a abertura apresenta melodias que retornam durante a ópera, contribuindo para a identificação dos personagens principais, Peri e Ceci. É possível identificar nesta introdução da ópera as características da música romântica: intensa, emocional, com variações de dinâmica, intensidade e altura que correspondem aos sentimentos exagerados e à inconstância que acompanhavam os artistas românticos, antecipados por Beethoven (VERMES, 2007; FIGUEIREDO, 2017).

Essas variações constantes de dinâmica e andamento (e densidade na partitura para orquestra) são constantes na obra *Il Guarany*. Na execução da partitura original pela orquestra, o trecho inicial conta com grande número de instrumentos, sobretudo de metal, percussão, seguidos pelos instrumentos de cordas e, no trecho seguinte, os instrumentos de madeira e os violinos, que também são cordas, contribuem para uma execução suave que cria o ambiente da natureza brasileira apresentada no início do livro, onde vive o herói da história, Peri. Sobre essas possibilidades de representação dos sons dos instrumentos, Tarasti (2008) afirma que os timbres dos instrumentos contribuem para criar a mimese entre o indivíduo, a natureza e a música, produzindo signos que representam os cenários, os senti-

mentos, o ambiente adequado à recepção da ópera como gênero.

Os signos de que se servem o músico e o escritor são diversos, mas, através deles, cada um transmite sua ideia. Se no livro José de Alencar utiliza a palavra para descrever personagens, cenários, falas, figurinos, sentimentos, ações, divisão dos capítulos para organizar o texto e a história, na ópera todos esses itens estão presentes, mas com uma linguagem mais complexa em relação à organização das formas de arte que, juntas, pretendem transmitir a ideia percebida na literatura. Como foi descrito, esse trânsito interartes vem sendo feito com muita habilidade e contribuindo para a permanência e o consumo da obra. No caso de *O Guarani*, o acesso pode ser feito por filme, teatro, minissérie, quadrinhos, ópera e a obra literária, o público pode escolher a que mais o agrada e esteja presente no contexto em que esteja vivendo.

O sujeito-receptor confabula com a arte e a representação, através da *mimesis*, liga-se às multifaces do mundo real através do objeto artístico. O que o ser humano busca através da arte é, ao menos, também se aproximar desse mundo real e dele ser parte através do conhecimento. [...] Pelamimesis, o sujeito-receptor percebe a natureza através da atividade representativa que, reflexionada, torna-se parte do conhecimento. [...] Desse modo, a reflexão vem a ser o processo cognitivo no qual, ao perceber o mundo real, o sujeito-receptor elabora e reelabora deste mundo conceitos embasados no conhecimento adquirido (SILVA, 2007, p. 24-25).

As obras de arte, como depreende-se das palavras de Silva (idem) oferecem ao indivíduo uma relação dialógica e mimética com a realidade. Como são obras criadas por indivíduos que estão no contexto de sua produção, são espaços para manifestação do “eu” diante dessa realidade, mas, ao mesmo tempo, oportunizam ao sujeito receptor identificar-se com esses personagens e as situações que vivencia, estando ele no mesmo espaço temporal ou em outro tempo histórico. Se as obras de arte contêm em seu bojo aspectos do autor e do tempo em que são produzidas, ao mesmo tempo em que agregam conteúdo cultural e histórico ao receptor, a cada interpretação ou leitura será reelaborada pelo conhecimento construído, num processo de significação e inter-relação com a realidade circundante. Como explica Oliveira (2002, p. 85), “o sentido não é uma propriedade permanente da obra de arte, mas algo repetidamente constituído e reconstituído pela leitura, pela contemplação ou pela audição criativa” e essa construção ocorre dentro de convenções institucionais que movem a ação criadora do leitor/intérprete/ouvinte da obra. Esta autora afirma que não é possível saber exatamente como foi a produção e a recepção da obra na época de sua criação, mas pode-se perceber que as normas e expectativas do público naquele contexto interferem na “leitura” da obra. “O ato de ouvir cria, em parte, a obra ouvida, tal como acontece com a leitura em relação ao texto literário” (OLIVEIRA, 2002, p. 90).

As traduções intersemióticas, de livros para filmes, de música para dança, do texto literário para encenação teatral, entre outras, contribuem para que o sujeito receptor tenha acesso às obras, ao texto/ideia que elas comunicam e contribuem para que tais obras sobrevivam em diversos tempos/espaços e em sistemas de signos que atendam às necessidades do indivíduo, permitindo a ampliação de suas percepções sensoriais, já que envolvem sentidos diversos na recepção da obra. Seja através das palavras, na Literatura, dos vários signos de se compõe a ópera (música, cenário, iluminação, dramatização, canto, figurino, libreto), ou de sistemas de signos mais recentes, como o cinema e o vídeo, observa-se a possibilidade de comunicar a ideia do autor. Esse tipo de tradução, entre sistemas de signos diversos, permite, inclusive, que obras literárias como *O Guarani*, de José de Alencar, alcancem públicos de tempos históricos, faixas etárias e formações as mais diversas, que podem “ler” o texto em diferentes formatos,

ampliando as possibilidades de acesso do sujeito ao objeto artístico e, através dele, ao conhecimento, à cultura, à Arte, aos contextos dos diferentes tempos históricos que o compõem.

Referências Bibliográficas

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, 688p.
- ADORNO, Theodor W. Teoria estética. São Paulo: Martins Fontes, 1982, 201p.
- ALENCAR, José de. O Guarani. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014, 528p.
- AZEVEDO, Cláudia Chalita de. “A formação e o desenvolvimento do romance”. Revista Cadernos do IL, Porto Alegre, nº 47, pp.104 – 122, 2013.
- BARTHES, Roland. Aula. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1989, 96p.
- BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das letras, 1992, 424p.
- _____. História concisa da literatura brasileira. 48ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012, 568p.
- COLI, Jorge. Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998, 407p.
- _____. A paixão segundo a ópera. São Paulo: Perspectiva, 2003, 138p.
- FANINI, Angela Maria Rubel. “O romance: uma forma ético-política na perspectiva bakhtiniana”. Revista Bakhtiniana, Ver. Estud. Discurso, São Paulo, vol.8, n.1, pp. 21-39, 2013.
- FIGUEIREDO, Denise de Lima Santiago. O Guarani: o romance de José de Alencar na ópera de Carlos Gomes. 2017. 138f f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia, 2017.
- GÓES, Marcus. Carlos Gomes: a força indômita. Belém: SECULT, 1996, 432p.
- JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p.
- MACHADO, Irene. “Gêneros discursivos”. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2008, pp151-166.
- MARTINS, Eduardo Vieira. “Apresentação”. In: ALENCAR, José de. O Guarani. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014, pp11-42.
- _____. A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005, 270p.
- MEYER, Marlyse. Folhetim: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 478p.
- MOISÉS, Massaud. História da literatura brasileira: das origens ao romantismo. V.I. São Paulo: Cultrix, 2012,728p.
- _____. A literatura portuguesa. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013, 576p.
- MORETTI, Franco. “O romance: história e teoria”. Trad. Joaquim Toledo Jr. Revista Novos estudos CEBRAP, São Paulo, n. 85, pp.200-213, 2009.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: modulações pós-coloniais. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 221p.
- PIERCE, Charles S. Semiótica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017, 337 p.
- PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. 1ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, 232p.
- POUND, Ezra. Abc da literatura. Tradução de Augusto de Campus e José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1973, 218p.
- SCALVINI, Antonio; d'ORMEVILLE, Carlo. Il Guarany: melodrama em quatro atti. Disponível em :<<http://www.librettidopera.it/zpdf/guarany.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2018.
- SCHWAB, Klaus. A quarta revolução industrial. Tradução de Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2016, 160p.
- SILVA, José Eduardo Rolim de Moura Xavier. D'O Guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação. Maceió: EDUFAL, 2007. 180 p.
- TARASTI, Eero. “Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical”. Semiótica musical, Tópicos del Seminario, v.19, p. 15-71, 2008.
- TEZZA, Cristovão. “Poesia”. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2008, pp195-218.
- VERMES, Mónica. Crítica e criação: um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, 182p.