

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS

MARIA CLÁUDIA BACHION CERIBELI

***O GUARANI: RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE A
ÓPERA DE CARLOS GOMES E O TEXTO LITERÁRIO DE JOSÉ DE
ALENCAR***

VITÓRIA

2019

MARIA CLÁUDIA BACHION CERIBELI

**O GUARANI: RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE A
ÓPERA DE CARLOS GOMES E O TEXTO LITERÁRIO DE JOSÉ DE
ALENCAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração dos Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dra. Viviana Mónica Vermes

VITÓRIA

2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

B123g Bachion Ceribeli, Maria Cláudia, 1964-
O Guarani: relações intersemióticas entre a ópera de Carlos Gomes e o texto literário de José de Alencar / Maria Cláudia Bachion Ceribeli. - 2019. 183 f. : il.

Orientadora: Viviana Mónica Vermes.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. O Guarani. 2. José de Alencar. 3. Carlos Gomes. 4. Literatura e música. 5. Tradução. I. Vermes, Viviana Mónica. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

MARIA CLÁUDIA BACHION CERIBELI

O GUARANI: RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE A ÓPERA DE CARLOS GOMES E O TEXTO LITERÁRIO DE JOSÉ DE ALENCAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 25 de julho de 2019.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Viviana Mónica Vermes (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (UFES)
Examinador Interno

Prof. Dr. Ricardo Ramos Costa (IFES)
Examinador Externo

A Rogério, Harrison, Jessica e Kevin, pelo apoio e amor que me incentivam à conquista dos meus sonhos, e dão exemplos de superação, caráter e honestidade.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo na minha vida.

À minha querida orientadora, professora Dra. Mônica Vermes, por todo o aprendizado, pela paciência, pelas contribuições durante o Mestrado na UFES, que me possibilitaram um acervo de conhecimentos e experiências inesquecível e riquíssimo.

Aos professores que tive nas disciplinas cursadas no Mestrado, que enriqueceram muito meus conhecimentos para que os rumos de minha pesquisa encontrassem os melhores caminhos.

Aos professores Raimundo Carvalho, da UFES e Joel Cardoso da UFPA, que, na qualificação da minha pesquisa, contribuíram com suas orientações para que a construção da dissertação avançasse. Suas considerações foram muito importantes!

Ao Centro de Ciências, Letras e Artes da Unicamp, em Campinas, São Paulo, por me abrir as portas do Museu Carlos Gomes, permitindo que eu tivesse acesso a vários documentos e objetos pessoais do maestro Carlos Gomes para construir minha pesquisa.

Ao PPGL da UFES, pela excelente qualidade do Mestrado em Letras.

À Secretaria do PPGL da UFES, pelos serviços eficientemente prestados.

À Coordenação do PPGL da UFES, pelo suporte e atenção aos discentes.

Aos meus pais, Iolanda e José Maria (*in memoriam*), pelo exemplo de dedicação e esforço para superar todas as dificuldades com muita honestidade e caráter.

Ao meu esposo, Rogério, pela compreensão e pelo apoio para que eu pudesse cumprir meus compromissos e responsabilidades no Ifes e na UFES.

Aos meus filhos, Harrison, Jessica e Kevin, pelo incentivo, pelas dicas e contribuições durante a realização do Mestrado.

Aos meus amigos queridos João Ricardo Meireles e Denise Santiago, doutorandos em Letras na UFES, pelo incentivo e pelas dicas.

Aos meus colegas de trabalho, pelas contribuições e experiências compartilhadas.

Ao IFES, pelo incentivo ao constante aperfeiçoamento dos seus docentes.

“Uma concepção positivista da história como descrição ‘objetiva’ de uma sequência de acontecimentos num passado já morto falha tanto no que se refere ao caráter artístico da literatura, quanto no que respeita à sua historicidade específica. A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual.”

Hans Robert Jauss (1994)

RESUMO

O presente trabalho tem por premissa estudar e analisar a obra homônima de Carlos Gomes e José de Alencar, *O Guarani* - uma em formato de ópera, outra na forma literária, investigando seu surgimento, as relações com o contexto histórico em que foram produzidas, bem como os pontos relacionados ao movimento nacionalista do Romantismo. A pesquisa analisa a tradução intersemiótica, o diálogo entre a obra literária e a ópera, e as transformações decorrentes das adaptações da obra literária de Alencar para a ópera de Carlos Gomes. No processo deste tipo de tradução, observa-se que cada linguagem tem suas particularidades, os signos são outros, algumas ideias do contexto romântico nacionalista também foram alteradas, mas o percurso da tradução intersemiótica permite estas adaptações, que não questionam ou subvertem o original, e sim contribuem para sua permanência.

Palavras-chave: *O Guarani*. Tradução intersemiótica. Ópera. Literatura e música.

ABSTRACT

The present research aims to study and to analyze the homonymous work of Carlos Gomes and José de Alencar, *O Guarani* – being one in the form of an opera, and another in the literary form, investigating its emergence, the relations with the historical context in which they were produced, as well as the points related to the nationalist movement of Romanticism. The research analyzes the intersemiotic translation, the dialogue between the literary work and the opera, and the transformations brought about from the adaptations of the literary work of Alencar to the opera of Carlos Gomes. In the process of this kind of translation, it is observed that each language has its particularities, the signs are other, some ideas of the nationalist Romantic context have also been modified, but the process of intersemiotic translation allows those adaptations that do not question or subvert the original, but rather contribute to its permanence.

Keywords: The Guarani. Intersemiotic translation. Opera. Literature and music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia do primeiro figurino de Peri, na apresentação de <i>Il Guarany</i> , em 1870.....	26
Figura 2 – Trecho de <i>Il Guarany</i> (1889) <i>Gentile de Cuore</i>	49
Figura 3 – Trecho de <i>Il Guarany</i> (1889) <i>Gentile de Cuore</i>	49
Figura 4 – Fotografia do piano de Carlos Gomes	52
Figura 5 - Fotografia de instrumentos musicais (harpa e violino) utilizados por Carlos Gomes.....	53
Figura 6 – Fotografia da residência de Carlos Gomes na Itália.....	55
Figura 7 – Fotografia da capa do libreto de <i>Il Guarany</i>	57
Figura 8 – Mapa da Itália, com os locais onde as óperas de Carlos Gomes foram apresentadas.....	59
Figura 9 – Mapa da Europa, registrando os locais onde as óperas de Carlos Gomes foram apresentadas.....	60
Figura 10 – Mapa do Brasil, registrando onde as óperas de Carlos Gomes foram apresentadas.....	60
Figura 11 – Cenário de <i>Il Guarany</i> , na apresentação de estreia.....	64
Figura 12 – Fotografia de Carlos Gomes, em 1873.....	65
Figura 13 – Partitura para canto e piano de <i>Il Guarany</i>	106
Figura 14 – Fotografias das páginas do jornal <i>Correio Universal</i> , com a primeira versão em quadrinhos d’ <i>O Guarany</i> publicada em 1937, que terá versão fac-símile do Senado Federal em 2017.....	128
Figura 15 – Cartaz do filme <i>O Guarani</i> , de Fauzi Mansur, exibido em 1979.....	128
Figura 16 – Fotografia da matéria sobre <i>O Guarani</i> como minissérie exibida pela Rede Manchete de Televisão entre 1991 e 1992, com Angélica como Ceci.....	129
Figura 17- Cartaz do filme <i>O Guarani</i> , de 1996, com direção de Norma Bengell.....	129
Figura 18 – Cartaz anunciando a apresentação de uma versão para teatro d’ <i>O Guarani</i> , apresentada em 1999.....	130
Figura 19 – Anúncio de uma das montagens da ópera de <i>Il Guarany</i> , apresentada em 1909.....	130
Figura 20 – Fotografia da versão em quadrinhos d’ <i>O Guarani</i> , publicada pelo Senado Federal em 2017.....	131
Figura 21 – Trecho inicial da partitura de <i>Il Guarany</i>	151-152

Figura 22 – Páginas iniciais do III ato da partitura de <i>Il Guarany</i>	154-156
Figura 23 – Monumento a Carlos Gomes em Campinas, S.P.....	173

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CONTEXTO SOCIAL, CULTURAL E ECONÔMICO DO ROMANTISMO NA EUROPA E SEUS REFLEXOS NO BRASIL	19
1.1 ASPECTOS SOCIAIS, CULTURAIS E ECONÔMICOS DO BRASIL NA ÉPOCA DA CRIAÇÃO D'O <i>GUARANI</i> DE ALENCAR.....	30
1.2 O CONTEXTO SOCIAL, CULTURAL E ECONÔMICO DA CRIAÇÃO DE <i>IL GUARANY</i> DE CARLOS GOMES.....	44
1.2.1 Cenários de transição na Itália e no Brasil: a criação de <i>Il Guarany</i>	57
2 O <i>GUARANI</i> DE JOSÉ DE ALENCAR E <i>IL GUARANY</i> DE CARLOS GOMES	70
2.1 A LINGUAGEM E OS ELEMENTOS DO ROMANCE N'O <i>GUARANI</i>	73
2.1.1 A publicação em folhetim e o início do gênero romance	78
2.2 A LINGUAGEM E OS ELEMENTOS DA ÓPERA EM <i>IL GUARANY</i>	95
2.3 A INFLUÊNCIA DA CRÍTICA, DA IMPRENSA E DO GOSTO DO PÚBLICO NO PERÍODO DA CRIAÇÃO D'O <i>GUARANI</i> E DE <i>IL GUARANY</i>	113
3. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM <i>IL GUARANY</i>	122
3.1 O PROCESSO DA TRADUÇÃO.....	125
3.1.1 Tradução interartes ou tradução intersemiótica.....	135
3.2 A TRADUÇÃO D'O <i>GUARANI</i> PARA <i>IL GUARANY</i>	144
3.3 AS ESCOLHAS DE CARLOS GOMES PARA A ÓPERA <i>IL GUARANY</i>	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
REFERÊNCIAS	174

INTRODUÇÃO

A necessidade de comunicar o pensamento é inerente ao homem que, em sua busca pelos meios para tornar possível essa expressão, encontrou nas linguagens da Arte uma das modalidades de representação simbólica para suas ideias, sentimentos e pensamentos envolvidos nas relações entre os sujeitos que caracterizam as sociedades. Desde seu surgimento, através das diferentes linguagens, sistemas de signos, como a Literatura, a Música, as Artes Visuais, incluindo as Audiovisuais e as Artes Cênicas, cada uma com seus signos, códigos e especificidades, registrou o indivíduo, de acordo com suas habilidades e possibilidades, dentro do contexto onde esteve inserido, o pensamento e a historicidade que o cercava. Assim, percebe-se que desde as pinturas encontradas na Caverna de Lascaux (15.000-10.000 a.C.) (GOMBRICH, 2012), França, há um processo de comunicação relacionado àquele contexto histórico, envolvendo o objeto artístico e as informações sobre o dia-a-dia daquela sociedade que se observam naquelas formas realizadas no interior das cavernas¹, mas, com o passar dos tempos, as diferentes linguagens da Arte dialogam e se mesclam cada vez mais, especialmente nas linguagens artísticas utilizadas no século XIX, como pode ser observado na ópera, uma forma de Arte constituída pela união da Música, das Artes Visuais, das Artes Cênicas e da Dança, algumas sendo utilizadas até os dias atuais, com transformações e adaptações, como o cinema e o vídeo, que também resultam da interação entre diversas formas de Arte. No caso desta pesquisa, as relações entre a Música e a Literatura, objeto de estudo da melopoética, como explica Solange Ribeiro de Oliveira (2003) são profundas, devido às qualidades acústicas das palavras e propriedades sonoras da linguagem verbal, razão pela qual, durante o Romantismo, essa relação entre as duas artes se estreita ainda mais, especialmente quando se observa que a Música ocupava posição privilegiada desde o século XVIII, destacando-se a música instrumental, e com o surgimento da crítica musical, cujos autores eram também músicos, essa aproximação entre Literatura, crítica e Música se acentua, como peças integradas, elementos da cultura estreitamente vinculados (VERMES, 2007, p. 15).

1 Considerando-se que o homem produziu Arte desde seu surgimento, toma-se como exemplo a manifestação artística humana que é um dos primeiros registros artísticos realizados pelo homem e que demonstra que este tipo de arte expressava o dia a dia daquelas pessoas, sendo, por essa razão, objeto de estudo de historiadores para que se conheça como viviam os primeiros homens surgidos no planeta (GOMBRICH, 2012, p. 40-52).

Solange Ribeiro de Oliveira (2002, p. 12-13) propõe três divisões para a melopoética:

1. Estudos que contemplam a *música e literatura*, isto é, criações mistas que incluem simultaneamente o elemento verbal e o musical. Destacam-se aí a ópera, especialmente o drama musical de Wagner, o *lied*, a canção, em geral, bem como investigações sobre a sinestesia, a melopeia e aspectos acústico-musicais da linguagem verbal.

2. Estudos focalizando a *literatura na música*, ou estudos literário-musicais, que recorrem a conceitos ou procedimentos de crítica literária para instrumentalizar a análise musical. Como objetos de pesquisa, destacam-se aqui a música programática, que aspira reproduzir o efeito de uma narrativa ou descrição literária; a presença do narrador onisciente na ópera de Wagner; o papel do solista como protagonista; o uso de citações e diálogos em composições sinfônicas ou na música de câmara e a imitação de estilos literários pela música.

3. Finalmente, os estudos de maior interesse para a literatura, que denomino músico-literários, também indicados pela expressão *música na literatura*. Entre os vários objetos de análise encontram-se: a música de palavras; recriações literárias de efeitos musicais (“música verbal”, na terminologia de Scher); a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, como na utilização, deliberada ou intuitiva, da forma sonata, do contraponto e de tema e variação; o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária, aí incluída a figura do músico.

Nesta pesquisa, identifica-se o primeiro item abordado por Oliveira (2002) na citação acima, o objeto é o diálogo interartes, especialmente entre Literatura e Música, o elemento verbal e o musical, tendo como ponto central as obras *O Guarani* (1857), de José de Alencar (1829-1877) e *Il Guarany* (1870) de Carlos Gomes (1836-1896), que será tratada como tradução daquela, ambas pertencendo ao contexto do Romantismo² com caráter nacionalista. A investigação da tradução em forma de ópera da obra de Alencar visa discutir possíveis respostas às escolhas do que permaneceu

2 O Romantismo foi um movimento artístico que se inicia no final do século XVIII e estendendo-se até o final do século XIX, tendo como cenário as transformações advindas da Revolução Francesa e da Revolução Industrial. Devido aos conflitos sociais vivenciados pelos sujeitos, foram utilizados os temas relacionados às lendas, à imaginação, ao sobrenatural, as cenas violentas e à Natureza (GOMBRICH, 2012), sendo que esta última se relaciona com a busca do homem pelo retorno ao equilíbrio rompido, à segurança e estabilidade da sociedade. A arte realizada tinha grande emoção, ampliada pelos sentimentos de liberdade, igualdade e fraternidade defendidos pela Revolução Francesa (VERMES, 2007). Na Literatura, a epopeia será substituída pelo romance, gênero que se torna o modelo preferido para retratar a vida da nova sociedade burguesa, pós Revolução Industrial, com a presença da figura do herói que lutava destemidamente em defesa do que era justo, puro, inocente e frágil e a mulher era símbolo dessa pureza e fragilidade (FIGUEIREDO, 2017). Na música, as emoções ditavam obras com grandes variações de intensidade, densidade e andamento, ocorrendo o desenvolvimento das atividades ligadas a essa área, dando origem ao surgimento do crítico musical, do professor de música e da produção de manuais de técnica musical e partituras. Os músicos davam às suas composições características virtuosísticas, para impressionar o público, formado pela burguesia, que, sem tanta informação cultural, desejava espetáculos grandiosos, o que também favoreceu o surgimento e desenvolvimento da ópera, visto que, neste período, há uma interação entre as artes e outras áreas, como a Filosofia. A Literatura e a Música, especialmente, dialogam e, em decorrência desse entrelaçamento, surgem obras musicais inspiradas em livros (VERMES, 2007), como *Il Guarany*, ópera de Carlos Gomes, inspirada na obra literária *O Guarani* de José de Alencar.

e do que foi excluído no processo de transposição das linguagens, além das possibilidades de cada forma de arte em si e na relação dialógica entre as obras e o contexto onde foram criadas.

A motivação da escolha das obras *O Guarani* de José de Alencar e *Il Guarany* de Carlos Gomes deve-se, além do gosto pessoal pela Literatura romântica e pela Música, à área onde venho desenvolvendo as pesquisas e a formação, Arte. Através das leituras realizadas neste trajeto de formação, o diálogo interartes sempre despertava investigações sobre as diferentes linguagens e as formas de utilização dos signos e recursos de cada uma na produção do objeto artístico para comunicar a ideia. A tradução de obras literárias em filmes, em música, em dança, em pintura, em quadrinhos, só para citar alguns exemplos, é uma prática utilizada desde tempos mais antigos. Desta forma, esta pesquisa investiga o resultado da tradução de uma obra para um sistema de signos diferente, considerando que, neste resultado, há mais elementos interferindo, além das particularidades do meio de expressão escolhido pelo artista, neste caso, o escritor e o compositor. A abordagem não visa comparar a obra que deu origem com a obra que resultou da transposição, procurando diminuir o resultado, mas analisar esse resultado quanto ao que foi suprimido no percurso do processo, observando-se que pesquisas deste gênero são recentes e não numerosas, portanto, ainda carecem de investigações de caráter intersemiótico³.

A importância de *O Guarani* está no fato de se relacionar com o nacionalismo romântico e à afirmação da figura do herói tipicamente brasileiro, que reunia todas as qualidades do cavaleiro medieval, mas associado à terra selvagem brasileira. Naquele contexto, o Brasil procurava em seu passado os elementos que caracterizariam a nação, dando-lhe a cor local, assim como as nações europeias o buscavam num passado que incluía o folclore e a Idade Média, sendo que esse último elemento não fazia parte do passado brasileiro. Esta obra apresenta características indianistas, com uma idealização do índio, em que o autor adapta o modelo literário que o inspira à realidade nacional, um dos fundamentos mais importantes do Romantismo no Brasil. O indianismo foi uma fase do Romantismo brasileiro, em que os escritores destacavam a figura do índio nos textos, idealizando-o, fazendo-o um personagem

³ Intersemiótico é o gênero de tradução que diz respeito a duas linguagens que utilizam diferentes sistemas de signos para comunicar a ideia, como a que tratamos nesta pesquisa, ópera e literatura. Mas há casos de tradução de livros em filmes, música em dança, música em pintura, textos em representações teatrais e outros.

que, por seus atos e caráter, ganha características de nobreza, valentia e grandeza. Isso se deve à necessidade de encontrar um tipo nacional que representasse a independência da nação brasileira, em construção, em relação ao modelo europeu, representado pelo colonizador português. Como exemplo, pode-se citar *Ubirajara*, *Iracema* e *O Guarani* de José de Alencar e *Y-Juca Pirama* de Gonçalves Dias (CÂNDIDO, 1978; BOSI, 1992; MARTINS, 2005).

O herói nacional, de caráter nobre, valente e representante da nação pode ser identificado na obra de Alencar [1857] (2014), que teve sua origem na forma de folhetim⁴, em 1857, na de Carlos Gomes (1870) e analisado em textos que abordam as duas obras, a ópera e o romance, como em Simone Ruthner (2015), Alfredo Bosi (1992), José Eduardo Rolim de Moura Xavier da Silva (2007), Marcos Pupo Nogueira (2006) e as dissertações de Olga Sofia Freitas Silva (2011) e Denise de Lima Santiago Figueiredo (2017). Ruthner (2015) comenta a construção da cor local, estabelecendo a relação entre os elementos literários/sonoros de José de Alencar e os sons instrumentais escolhidos por Carlos Gomes para alcançar o intento, além de abordar aspectos historiográficos que resultaram na opção do maestro pela seleção da obra *O Guarani* de José de Alencar como o ponto de partida para a ópera *Il Guarany*. Eduardo Xavier (2007) analisa o processo da passagem da obra literária para a ópera, através dos elementos do texto literário, do libreto e da ópera que, pela apresentação das frases e das sonoridades, passam a ser os signos que representam o texto literário de Alencar e ressalta que ambas as obras retratam a cor local e o índio brasileiro, observando-se a mimese entre os textos e permitindo ao sujeito-receptor vivenciar a mimese da representação do mundo real em sons, palavras, gestos e demais elementos que constituem o romance e a ópera. Na análise mimética, que inclui o romance de José de Alencar, o libreto e a ópera de Carlos Gomes, Xavier (2007, p. 20-21) associa personagens e cenas d'*O Guarani* a subcategorias: terra firme e espaço flutuante, ou seja, elementos que trazem “peso” e “flutuação” na obra

⁴ Folhetim é um termo que nasceu na França (*feuilleton*) e se refere a um local no jornal, o rodapé, onde seriam escritos textos destinados ao entretenimento e uma forma de atrair e manter leitores, tendo em vista que a censura imposta pelo governo e o peso das notícias relacionadas à situação política, econômica e social publicadas nos jornais afastavam o público leitor. Um espaço onde tudo que envolvia diversão e leveza cabia: piadas, receitas de cozinha e beleza, novidades, charadas, e “numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas e menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série [...]”. Assim, é nestes espaços que surge o romance *O Guarani*, de José de Alencar, destinado, inicialmente, ao público feminino, que aguardava ansiosamente o próximo episódio da história de Peri e Ceci, o indígena brasileiro e a branca europeia, um amor que demonstrava a miscigenação que formaria a nação brasileira em construção (MEYER, 1996, p. 58).

de arte. A dissertação de Silva (2011) aborda historicamente a criação de *Il Guarany*, mas analisa a partitura em relação ao nacionalismo e ao elemento indígena ali representado pelas sonoridades criadas a partir das escolhas de Carlos Gomes, enquanto a pesquisa de Figueiredo (2017) descreve as relações entre o romance e a ópera como os gêneros que melhor preenchem os anseios do sujeito romântico na busca pelo nacional, além de priorizar aspectos da análise vocal no canto lírico.

Nesta pesquisa, serão analisados os elementos utilizados na linguagem literária, em especial no romance e os signos escolhidos pelo maestro para efetuar suas transposições para a ópera, observando-se se essas escolhas alteram a ideia presente no texto original, e os aspectos que influenciaram as escolhas de Carlos Gomes. A análise será conduzida sob o viés da tradução intersemiótica, observando-se os signos utilizados por Carlos Gomes para transpor o texto literário para a ópera e suas resultantes na composição de *Il Guarany*.

Em *O Guarani* de Carlos Gomes o discurso de Peri é também musical, sendo a orquestra o elemento que associa o protagonista ao heroísmo do povo guarani, um dos povos indígenas brasileiros. A figura de um índio, filtrado pelos modelos heroicos e europeus, foi entendida como símbolo de nacionalidade e, de forma muito peculiar, será construído na ópera sob uma perspectiva distante do processo adotado pelos europeus, que, retornando aos elementos que fizeram parte de sua história, retiraram dali aqueles que construíam nos sujeitos a ideia de nação. Carlos Gomes é considerado um compositor muito importante para a fase da construção da identidade cultural brasileira, frente aos paradigmas dos padrões estéticos da arte europeia, conforme o estudo de prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes, produzido por Marcos Pupo Nogueira (2006).

A ópera, como resultado de uma tradução, não é uma cópia, devendo-se considerar que, nesse processo de tradução intersemiótica, os signos e as particularidades de cada sistema de signos devem ser observados. Não se trata de comparar o livro com a ópera, mas de percebê-las como duas obras distintas, sendo a última o resultado da transposição da primeira. O que se observa, porém, é que foram suprimidos elementos da história de Alencar e criados outros, que levantam questões sobre as razões que levaram os autores do libreto e Carlos Gomes a isso. O trânsito entre as artes provoca adaptações, entre outras razões, pelas particularidades dos recursos de cada uma, a subjetividade do autor e os interesses envolvidos na realização do processo tradutor.

Todos os sistemas de signos possuem suas especificidades e possibilidades comunicacionais, mas, quando se trata da ópera, ocorre uma simbiose entre elas, o que torna o processo de significação mais complexo, como se percebe no artigo que trata da intersemiose das linguagens artísticas, de José Luiz Martinez (2008). A bibliografia pesquisada para fundamentar a análise intersemiótica envolvendo música e literatura engloba, além de estudos de Mónica Vermes (2007), artigos de Juan Miguel González Martinez (2008) e Eero Tarasti (2008), entre outros.

Para fundamentar a abordagem sobre tradução, são utilizados os textos de Walter Benjamin (1892-1940), Haroldo de Campos (1929-2003), Roman Jakobson (1896-1982), a semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914) no que se refere ao signo e os estudos sobre tradução intersemiótica de Julio Plaza (1938-2003), que consideram as obras e os originais como independentes e as especificidades dos signos que fazem parte de cada linguagem. Desta forma, reforçam a possibilidade de que, em diferentes sistemas de signos, que, no caso desta pesquisa são a Literatura e a Música, é possível haver um texto em linguagens diferentes, que comunica uma ideia por signos diferentes e que assim devem ser apreciados e interpretados.

O *Guarani* de José de Alencar já teve traduções para ópera, cinema e história em quadrinhos, em mais de uma versão e em diferentes montagens. Embasar esse tipo de tradução requer uma teoria que atenda a essa especificidade. E, como esclarece Plaza (2003), até 1980 ainda não existia uma teoria sobre tradução intersemiótica.

A pesquisa se desenvolve tendo como norteadores três pontos: a) o diálogo interartes através da perspectiva da tradução intersemiótica; b) as especificidades das linguagens do romance e da ópera e as adaptações decorrentes da transmutação de um sistema de signos para o outro; c) a influência de elementos como a crítica, o caráter de mercadoria da Arte no contexto romântico, o contexto da sociedade do período de produção das obras analisadas e o gosto do público no resultado da tradução da obra literária para a ópera.

A abordagem se baseia em material documental e bibliográfico. As fontes documentais incluem o libreto da ópera e documentos do acervo do Museu Carlos Gomes, mantido pelo Centro de Ciências, Letras e Artes da Unicamp, Universidade de Campinas, em São Paulo, e dão suporte à análise da obra *Il Guarany*; e as fontes bibliográficas pesquisadas fornecem o aporte teórico no que se refere às formas romance e ópera de *O Guarani*, à tradução intersemiótica, ao contexto de produção das

obras de Alencar e Carlos Gomes, às influências exercidas sobre os autores das obras por elementos que fazem parte desse contexto e à análise das escolhas feitas por Carlos Gomes para a ópera *Il Guarany*.

No primeiro capítulo, é desenvolvido um estudo sobre os contextos do momento da criação da obra literária *O Guarani*, de Alencar e da ópera de Carlos Gomes, o século XIX, bem como elementos que influenciaram na produção dessas obras, inseridas no movimento romântico. O estudo se desenvolve de forma a que seja possível estabelecer um desenrolar simultâneo dos acontecimentos entre tais contextos, brasileiro e europeu, envolvendo a criação das obras citadas. O Romantismo é um período de intensas transformações sociais, econômicas, culturais e o papel da crítica e da imprensa e a influência que exercem no público são aspectos que devem ser considerados na forma como a obra de arte é recebida e produzida neste cenário, caracterizado por uma atitude de inconformismo do sujeito, diante da realidade dominada pelos interesses capitalistas da burguesia e as questões de forma, tanto na Literatura como na Música passam a ser discutidas, o que requer modificações no texto literário e na composição musical, incluindo a ópera. Para a abordagem dos aspectos citados, buscou-se fundamentação teórica nas pesquisas de Mônica Vermes (2007; 2015; 2016), estudos de Giulio Carlo Argan (1992), Antonio Candido (1968, 1978, 2000), Ernst Hans Gombrich (2012) e Alfredo Bosi (1992; 2012), Massaud Moisés (2012), Lenita Nogueira (2011), e Regina Zilberman (2000), que respaldam a pesquisa sobre o cenário onde as obras analisadas foram produzidas e as influências exercidas pelo meio na produção, recepção e consumo da obra de arte. Além dessas fontes, foram considerados os textos sobre História da Literatura dos primeiros pesquisadores do assunto em relação ao Brasil: Silvio Romero, Ferdinand Denis e José Veríssimo, que registraram informações relevantes sobre a História da formação da Literatura brasileira, num momento da construção da identidade nacional, momentos de transição política, reestruturação social, formação de uma cultura nacional e, não se pode negar, desenvolvimento do país. Em relação à História da Música, especialmente tratando-se da ópera, serão utilizados os textos de Jacques Stehman e Carolyn Abbate e Roger Parker, que discorrem sobre a origem dessa forma de arte e apontam os cenários e as transformações que ocorreram até que ela ocupasse a posição da “obra de arte total” que refletia o gosto da burguesia no Romantismo.

No segundo capítulo é realizada a análise das obras *O Guarani* de José de Alencar e *Il Guarany* de Carlos Gomes, abordando os elementos do romance na obra de José de Alencar e suas especificidades e os elementos da ópera de Carlos Gomes e suas particularidades. Apresenta-se 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 (como a ópera). Para isso, além da obra *O Guarani* de José de Alencar, do libreto⁵ da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes e de uma das montagens da ópera, a bibliografia que embasa este estudo inclui, entre outros, os textos organizados por Beth Brait que discutem conceitos-chave de Bakhtin, e autores como Jorge Coli (2003; 1998), Marcos Pupo Nogueira (2006) e José Eduardo Rolim de Moura Xavier da Silva (2007). Neste capítulo também será realizado um estudo sobre como o romance e a ópera eram recebidos, produzidos e vistos na sociedade brasileira do século XIX, abordando-se aspectos referentes ao contexto social e cultural do público que desfrutava destes gêneros, as particularidades de ambos e sua inserção nessa sociedade, tendo como embasamento teórico textos de Marcus Góes (1996), Jacques Stehman (1979), Eduardo Vieira Martins (2005) e Marlyse Meyer (1996). O diálogo entre as artes durante o Romantismo, especialmente entre a Literatura e a Música é o objeto de estudo que norteia este capítulo, através do qual os textos sobre o romance como gênero de Angela Maria Rubel Fanini (2013), Franco Moretti (2009) e Irene Machado (2008), entre outros, discutem a importância deste tipo de texto de caráter dialógico, para a manifestação do indivíduo como agente da sociedade e a Música, no caso a ópera, numa espécie de mimese desse indivíduo com a realidade, considerada como a forma de arte completa, será analisada alicerçada pelos estudos de Mônica Vermes, Solange Oliveira, e as dissertações de Denise Figueiredo (2017) e Olga Sofia de Freitas Silva (2011), que, além de desenvolverem estudos em música, também abordam o diálogo entre Literatura e Música, e a ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes é uma tradução do livro *O Guarani* de

⁵ Libreto é o texto que orienta a montagem da ópera. Nele estão as falas dos atores-cantores, a indicação do espaço e do cenário de cada ato, ou cena, orientações para a atuação dos atores (didascálias), esclarecimentos sobre a obra que será apresentada, os nomes dos atores-cantores e outras informações que forem necessárias. A palavra, de origem italiana, se refere também a um livro pequeno, que contém informações sobre o espetáculo que será exibido, de forma a esclarecer e orientar o público, durante a apresentação (ABBATE; PARKER, 2015, p. 24-26; SCALVINI; d'ORMEVILLE, 1870).

José de Alencar, não o original, mas uma tradução em italiano. Estes trânsitos entre Literatura e Música são constantes, como se verifica neste estudo.

Para concluir a pesquisa, o terceiro capítulo é constituído de um estudo sobre tradução, de caráter intersemiótico, por se tratar de uma transposição interartes, portanto, em dois sistemas de signos que apresentam diferentes possibilidades, códigos, signos peculiares e realiza-se uma análise sobre as escolhas de Carlos Gomes, em relação à obra de Alencar. São propostas considerações a respeito da ausência de elementos significativos do romance, que foram suprimidos na ópera, como, por exemplo, a personagem Isabel, que, no romance, faz o contraponto à personagem Ceci. Os opostos, loira-morena, branca-mestiça não são observados na ópera, pela supressão da personagem Isabel. Propõe-se uma discussão sobre se isso teria ocorrido apenas devido às necessidades do gênero ópera, do contexto, da especificidade das linguagens artísticas, ou se haveria outro aspecto, ainda não observado, se tornado o motivo da supressão deste e de outros elementos, no processo da tradução. O estudo da tradução intersemiótica em *O Guarani* terá como referência os textos de Walter Benjamin (2008; 2011), Haroldo de Campos (2011) e Júlio Plaza (2003), este último mais diretamente relacionado a este tipo de tradução. As análises das relações entre *O Guarani* e *Il Guarany* e suas particularidades serão embasadas em textos de estudiosos da semiótica musical e de relações intersemióticas entre os textos em sistemas de signos diversos, como Lúcia Santaella, Eero Tarasti, Juan Miguel González Martínez e José Luiz Martínez, além do estudo de Prelúdios e Sinfonias de Carlos Gomes de Marcos Pupo Nogueira e da análise da trajetória d'*O Guarani* para *Il Guarany* de José Eduardo Rolim de Moura Xavier Silva. O referencial teórico que embasou a análise da transposição da obra literária para a ópera e as escolhas do compositor conduz à verificação de que houve supressões nesse processo, em que alguns aspectos estão ausentes, carregando com eles elementos importantes do Romantismo, mas que, por tratar-se de um tipo de tradução onde é comum que as escolhas do tradutor impliquem em supressões, adaptações e inserção de novos elementos, reforça-se a necessidade de conceber ambas as obras como originais e independentes.

1 O CONTEXTO SOCIAL, CULTURAL E ECONÔMICO DO ROMANTISMO NA EUROPA E SEUS REFLEXOS NO BRASIL

“Alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, cortada da ‘ideologia dominante’; mas é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril. O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro.”

Roland Barthes (1987)

As obras *O Guarani* (1857) de José de Alencar e *Il Guarany* (1870) de Carlos Gomes foram concebidas em um período histórico de transformações sociais, culturais, econômicas e políticas, cuja origem remonta aos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, princípios envolvidos na Revolução Francesa (1789-1799), bem como do processo de industrialização advindo da Revolução Industrial e da mudança do poder econômico para uma classe emergente desse processo, a burguesia. O contexto, repleto de incertezas, insatisfações e anseios dos sujeitos, será o cenário do processo que implica na investigação dos elementos do folclore, do passado dos países europeus e que resultam na valorização do nacional. Neste período, o Brasil, que ainda era colônia de Portugal, também almejava seguir os passos dos países europeus e, além de procurar se libertar da condição de colônia, pretendia imitar os países que lideravam o desenvolvimento naquele continente, portanto, estas obras apresentam influências de países europeus em franco processo de modernização e valorização da nação, com destaque para a França, a Inglaterra e a Alemanha. Alexis de Tocqueville [1893] (2011, p. 42) define o período entre 1789 e 1830 como aquele onde ocorreu uma disputa entre “o Antigo Regime – suas tradições, lembranças, esperanças, seus homens representados pela aristocracia – e a França nova, conduzida pela classe média [...]”, sendo que, a partir de 1830, o poder político, as diretrizes seguidas pela sociedade, o governo, enfim, segundo Tocqueville (2011) todas as relações sociais serão delimitadas pela burguesia. Nesse contexto, surge o Romantismo, entendido como um “período histórico, um tipo de sensibilidade, um movimento, ou um estilo [...]” (VERMES, 2007, p. 19) do qual participaram indivíduos de vários segmentos da sociedade, incluindo os artistas que, por meio de suas criações, manifestaram seus pensamentos de inconformismo e personalismo diante desse cenário; movimento que chegou ao Brasil e do qual fazem parte as obras

citadas no início deste texto. Durante esse período, os artistas manifestavam sua reação ao racionalismo e ao universalismo do período anterior e defendiam, por variadas manifestações artísticas, a liberdade da criação inspirada na intuição, na emoção e na expressão individual (VERMES, 2007).

Analisando a sociedade brasileira do período romântico, a ausência de Literatura que refletisse o país e essa origem europeia, essas influências, em especial da França e de Portugal, Sílvia Romero faz comentários negativos, porque, segundo esse autor, isso não seria digno de um povo que desejava ser independente, uma nação em construção, significava ser incompetente, visto que as ideias que dirigiam o povo brasileiro eram tomadas da Europa (ROMERO, 1880, p. 5-10; CANDIDO, 1978a). Sílvia Romero compara as manifestações românticas na França e na Alemanha, orientadas por um sentimento popular de valorização do passado, com aquelas surgidas no Brasil, que não consideraram as verdadeiras origens da nação brasileira, com os elementos humanos que formaram o povo brasileiro, os elementos culturais como a modinha, preterida pelas composições francesas, as lendas e os três primeiros séculos da História do Brasil passaram despercebidos (idem). No entanto, durante o Romantismo, o Brasil iniciava um crescimento em algumas áreas, inclusive na Literatura, com destaque para a poesia, a prosa e o teatro, manifestando os sentimentos de nacionalismo e liberdade que as revoluções ocorridas na Europa nos séculos XVIII e XIX haviam despertado (FERREIRA, 2012, p. 4, 10, 11). As contradições entre o contexto no qual esses sentimentos surgiram e o contexto brasileiro eram marcantes, pois, “no século XIX comentava-se o abismo entre a fachada liberal do Império, calcada no parlamentarismo inglês, e o regime de trabalho efetivo, que era escravo” (SCHWARZ, 2012b, p. 29). Se Antonio Candido (2000, p. 5-6) destaca que, para manter “a integridade da obra” faz-se necessário um olhar “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...], que o *externo* (no caso, o social) importa [...] como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”, é possível estabelecer essa interdependência entre os criadores das obras citadas no início do parágrafo, observando-se que, tanto a obra literária, quanto a ópera, internalizam as informações que o escritor e o maestro recolheram do momento histórico em que tais obras foram produzidas, atuando como fatores estéticos da obra de arte, da mesma forma que as obras de arte influenciam o meio, produzindo

sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte (CANDIDO, 2000, p. 19).

Ao analisar a posição e o papel do artista na sociedade, como a obra depende dos recursos técnicos para incorporar os valores propostos e como se configuram os públicos, Antonio Candido (2000) orienta que são as forças sociais que indicam ao artista quando produzir, a finalidade da obra e para quem ela será produzida. A configuração da obra depende do artista, do “influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma” e explica que “ [...] os valores e ideologias contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na forma” (CANDIDO, 2000, p. 27). Por essa razão, considera-se aqui as obras *O Guarani* e *Il Guarany* como objetos históricos, onde se verificam, além do texto, um complexo acervo de informações intertextuais implícitas, como hipertextos a serem descobertos a cada contato com as obras. Como explica Antonio Candido (2000), o público, o elemento receptivo para quem a obra é criada, traça seus rumos, o que resulta numa atribuição de valor e na sua maior ou menor permanência, de acordo com os padrões estabelecidos pelo momento e pelo meio, visto que “o público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador” (idem, p. 33).

A literatura e a ópera, enquanto textos, “não podem ser desligadas do contexto – isto é, da pessoa que as interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação de vida e de convivência, em função das quais foram elaboradas e são executadas” (CANDIDO, 2000, p. 43), portanto, enquanto na Europa a industrialização fomentava o aparecimento e crescimento da classe burguesa, no Brasil, registra-se a presença de poucos senhores de terra e de gente que controlam a riqueza gerada pela exploração agrícola: o açúcar nos primeiros tempos da colônia, depois o ouro e, em seguida o café. Estes e os comerciantes, dos quais grande parte estrangeiros, vão formando seus filhos nos cursos de medicina, direito, engenharia ou conduzindo-os aos cargos públicos ou na política, mas, infelizmente, ainda não se pensava em formar sujeitos intelectuais, pessoas capazes de desenvolver um pensamento autônomo da metrópole portuguesa ou francesa. A realidade é que, para os produtos culturais, como os folhetins, que chegavam destes centros, os brasileiros, que almejavam se tornar independentes, ainda se curvavam, imitavam e aplaudiam, numa atitude

submissa (ROMERO, 1978 b). Jean-Ferdinand Denis (1798-1890) foi um dos primeiros a escrever sobre a necessidade da valorização das coisas nacionais, a natureza, o primitivo e a sugerir a temática do Indianismo, numa atitude de independência das raízes europeias sob as quais produziam os escritores brasileiros. Denis, um escritor francês, esteve no Brasil por três anos (1816-1819) e, durante essa experiência, observou a natureza exuberante do Brasil, os costumes, o clima, os índios Botocudos, os Machacalis e, após esse contato, escreveu uma obra, *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil* (1826), onde defendia a criação de uma literatura que fosse realmente nacional, apontando o Indianismo como indispensável temática que deveria constar das obras artísticas em suas diferentes expressões, a poesia, o romance, o teatro e a música, além de motivar estudos históricos (CESAR, 1968). A vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, será um marco decisivo para que a colônia alimente os anseios por ser livre e independente e possa se constituir como nação (FERREIRA, 2012), mas havia as marcas da matriz colonial que precisavam ser superadas: “escravidão, monocultura, incultura, primitivismo - em suma, o atraso” que resultou do período em que o Brasil estava sob domínio da metrópole (SCHWARZ, 1999, p. 17).

No início da história da formação da nação brasileira, a população estava dividida entre senhores e escravos; os primeiros, portugueses e seus descendentes, dos segundos, faziam parte os negros e os índios. Estes escravos e os mestiços recebiam tratamento hostil, visto que o preconceito de cor sempre esteve presente nessa sociedade, em que, mesmo após 1822, a realidade incluía uma numerosa classe popular que vivia na pobreza, sem instrução, e a elite, que definia os caminhos da nação, não valorizava a Literatura. Assim, o povo brasileiro, desde o início da sua História sob o domínio português, foi incentivado a imitar os modelos estrangeiros e alimenta a submissão aos sujeitos que assumem o poder, e o nacionalismo difundido na Europa, ainda precisava ser construído no pensamento inculto dos brasileiros (ROMERO, 1978b, p. 13-15). Lilia Moritz Schwarcz (1998, p. 15) relata que “longe das cortes europeias, a capital da monarquia brasileira, em 1838, possuía cerca de 37 mil escravos numa população total de 97 mil habitantes, e em 1849, em uma população de 206 mil pessoas, 79 mil cativos” dos quais 75% eram africanos, números que comprovam que aqueles que descreviam a “cor local” não consideravam esta população e viviam uma realidade diversa daquela onde procuravam seu modelo. Havia uma literatura, mas ela importava os temas e os estilos; era, pois, necessário

que ela fosse realmente brasileira, como orientavam Ferdinand Denis e Cônego Fernandes Pinheiro (1825-1876) em suas obras *Résumé* (1825) e *Curso elementar da literatura nacional* (1862), respectivamente (MELO, 2008). Cesar (1968), descreve o *Résumé* como um texto inspirador para os escritores brasileiros, onde se verifica um *leitmotiv* que, a todo momento alerta para a necessidade de que os textos nacionais, seja nos jornais ou nos textos literários, abordem o Brasil em seu conteúdo e não a Europa. A escrita do romance brasileiro precisava passar por adaptações, considerando que o liberalismo europeu ocorria em um contexto que não encontrava semelhanças no Brasil, o que, de certa forma, justifica as dissonâncias e contrastes encontrados nos romances de José de Alencar, como *O Guarani*, que tenta aproximar a realidade brasileira da alta cultura europeia (WERKEMA, 2014). Roberto Schwarz (2012a, p. 35), analisando a escrita do romance de José de Alencar do período romântico observa que tais contradições são consequências do fato de que “a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados”. Resultam dessa análise as dissonâncias citadas acima, quando os personagens são elaborados com características europeias ao invés de brasileiras, para exemplificar. Ferdinand Denis realizou estudos sobre os grupos formadores do povo brasileiro, o índio, o branco e o negro, seus costumes, a modinha e observa de forma positiva a miscigenação que caracteriza o Brasil, assinalando que esse conjunto não poderia representar inferioridade cultural, mas um rico acervo de temáticas originais inexploradas (CESAR, 1968), embora o elemento mestiço não ocupe espaços marcantes nos textos literários da época.

Como nação recém-criada, o Brasil vinha seguindo os passos das escolas literárias, artísticas, políticas, sociais, oriundas da Europa. Silvio Romero (1978c, p. 18) avaliava o povo brasileiro como mero reproduzidor de modelos europeus e, por essa razão, enquanto nações como a Inglaterra, a França, a Alemanha, Espanha e Itália promoviam transformações sociais, econômicas, religiosas, políticas e culturais, em pleno desenvolvimento industrial, o Brasil tentava encontrar uma raça que o representasse, restringindo o espírito de nação à criação de uma literatura, sem experimentar um processo de lutas e transformação social que acompanha o despertar deste sentimento (ROMERO, 1978c, p. 20-21), mas, como afirma Schwarz (1999, p. 20), “para bem ou para mal, um sistema literário é uma força histórica, e funciona como um filtro”. A Literatura, como linguagem, expressa o pensamento, as ideias do

sujeito em relação ao contexto onde está inserido e, como atividade subjetiva, mas sob influência de aspectos sociais, políticos e econômicos, reflete o pensamento, os acontecimentos que impregnam a sociedade onde este sujeito se encontra, num processo dialógico onde a escrita influencia o meio e é, ao mesmo tempo, influenciada por ele.

Num país como o Brasil, com diversidades no clima, no solo, costumes, linguagem, de tipos humanos, contou-se um único centro, o Rio de Janeiro, como aquele que representaria a Paris da Europa, e aí, o *parisismo* se instala (idem). A nação brasileira formou-se sob influências das diversas culturas e povos que, num movimento de fluxo e refluxo, resultou num povo mestiço e, este sim, deveria representar o povo brasileiro, em quem o nacionalismo deveria estar, após ser despertado pelas lutas que culminaram na Inconfidência e na Independência e não de forma copiada de um modelo externo, imposta ao pensamento, pois, como afirma Silvio Romero (1978d, p. 29) “um caráter nacional não se procura, não se inventa, não se escolhe; nasce espontaneamente, bebe-se com o leite da vida, respira-se no ar da pátria. E nós temos esse caráter nacional”. O brasileiro foi construindo a nação, o progresso foi sendo alcançado, embora as ideias de independência e de desenvolvimento intelectual chegassem através das viagens à Europa que eram feitas pelos filhos daqueles que detinham o poder econômico. As ideias de liberdade, no Brasil, já haviam despontado nos corações dos poetas da Inconfidência, mas as transformações políticas mais significativas se confirmaram com a Revolução Francesa, assim como as inovações literárias e científicas são dirigidas pelas ideias difundidas pelo romantismo alemão e por pensadores germânicos como Kant, Wolff e Winkelmann (ROMERO, 1978d, p. 34). A abertura dos portos em 1808 e a Independência brasileira em 1822 não bastaram para equiparar o contexto nacional ao europeu,

de um lado, tráfico negreiro, latifúndio, escravidão e mandonismo, um complexo de relações com regra própria, firmado durante a Colônia e ao qual o universalismo da civilização burguesa não chegava; de outro, sendo posto em xeque pelo primeiro, mas pondo-o em xeque também, a Lei (igual para todos), a separação entre o público e o privado, as liberdades civis, o parlamento, o patriotismo romântico etc. A convivência familiar e estabilizada entre estas concepções em princípio incompatíveis esteve no centro da inquietação ideológico-moral do Brasil oitocentista (SCHWARZ, 2012b, p. 43).

Schwarz (idem) discute as diferenças entre a realidade brasileira, onde, dentre os indivíduos dessa sociedade burguesa, a elite, havia aqueles que, ignorando as condições em que o país se encontrava, insistiam em importar mercadorias, política,

economia, literatura, numa ilusão de progresso, enquanto, na verdade, o povo não estava preparado para se adaptar; o que era adaptado à realidade brasileira eram as ideias do contexto europeu. Assim, “os autores do século XIX que viveram sob a égide do pensamento romântico não compreenderam identidade como diferença, e sim como similaridade, e talvez fosse do que eles quisessem se libertar” (ZILBERMAN, 2000, p. 22), visto que, como esclarece Zilberman (idem), os primeiros a escrever sobre a literatura da nação recém-formada não nasceram no Brasil, nem aqui viviam, mas a ideia do nacional sempre esteve presente nos textos escritos por eles. Ferdinand Denis, por exemplo, exaltava a presença do mestiço resultante das três raças que formaram o povo brasileiro e “valorizou a atuação dos homens de côr (sic) na formação do nosso teatro” (CESAR, 1968, p. 17).

O Romantismo significava um retorno ao passado de glória das nações europeias, mas o Brasil não tinha essa história com Antiguidade, Idade Média. Desta forma, o índio representava o passado, anterior à colonização e a associação com a figura do cavaleiro medieval significava o progresso que a nação alcançaria, considerando que, mesmo sem contar com um passado medieval, ainda era possível apresentar como representante do herói nacional um “cavaleiro” tão nobre quanto aquela figura medieval, diferentemente do “selvagem” com o qual se deparou o português que aportou em terras brasileiras. Quanto à Literatura, cuja existência era uma exigência para um país que pretendia se firmar como independente, foi sendo desenvolvida pelas sociedades literárias e seus poetas (ZILBERMAN, 2000), seguindo grandes nomes da literatura francesa como Victor Hugo, Lamartine, Balzac e Byron, mas tentando manter sua individualidade (ROMERO, 1978e, p. 39-40). O Romantismo era uma visão de mundo que transparecia em todas as áreas, não apenas na Literatura ou nas artes, mas o romance foi a forma ideal para manifestar os conflitos da sociedade burguesa e os valores humanos, relegados a segundo plano, em detrimento do capitalismo emergente (LÖWE; SAYRE, 2015). Porém, Löwe e Sayre (idem) defendem que as mudanças que promoveram a visão de mundo denominada Romantismo tiveram início no século XVIII e não desapareceram, sendo motivadas por um sentimento de revolta contra a sociedade capitalista moderna e um estado melancólico perene diante da reificação, da coisificação em que se transformou a relação entre os seres humanos, que se desumanizavam no processo capitalista em que estavam imersos, onde tudo se reduzia ao valor de troca, ao dinheiro, a “mercantilização da vida” nas palavras de Schwarz (2012a, p. 42). Há um

sentimento de saudade de um passado pré-capitalista, um passado onde as relações humanas não estavam corrompidas pelo poder econômico e essa saudade se manifesta num saudosismo da pátria, do lar, não no sentido físico, mas espiritual, interior. Como esse passado não está disponível, ele será idealizado, construído na imaginação (LÖWE; SAYRE, 2015), como se pode perceber no índio Peri do romance de José de Alencar e da ópera de Carlos Gomes (Figura 1). Schwarz (2012a, p. 39) considera que, na obra de José de Alencar, tais dissonâncias são comprovações das consequências do transplante do modelo de romance e cultura europeus, que, “combinando-se à matéria local [...] produzia contrassenso. Pontos, portanto, que são críticos para a nossa literatura e vida, manifestando os desacordos objetivos - as incongruências de ideologia – [...]”.

Figura 1- Fotografia do primeiro figurino de Peri, na apresentação de *Il Guarany*, em 1870.



Fonte: GÓES, Marcus. *A força indômita*. Belém: SECULT, 1996, p. 109.

Segundo Romero (1978 e), não é o indígena que deveria representar o povo da nação brasileira, mas o mestiço, produto das três raças que habitaram o Brasil: o branco português, o negro e o índio. No entanto, o indianismo presente nas obras românticas enaltece este que foi o primeiro habitante com o qual se deparou o

português ao pisar nestas terras, cuja natureza exuberante e rica oferecia um cenário ideal para a construção da nação progressista e independente de Portugal. Embora a Europa e o Brasil tenham construído suas histórias sobre contextos diversos, forças de ação e reação entrelaçam os fatos que conduzem os sujeitos envolvidos nestes tempos históricos e separados por distâncias espaciais, intelectuais, culturais, econômicas e sociais (idem). Schwarz (2012a, p. 37-38) aborda os temas que são a base do romance do período romântico, “a carreira social, a força dissolvente do dinheiro, o embate de aristocracia e vida burguesa, o antagonismo entre amor e conveniência, vocação e ganha-pão” e que, para constituírem os enredos do romance no Brasil, passavam por adaptações. Existiam na sociedade brasileira, mas não com a mesma configuração e, para servirem aos escritores nacionais, contavam com a realidade imaginada por eles, de acordo com a recepção que faziam das ideias europeias. Os romances europeus foram elaborados com a forma literária que melhor servia àqueles temas, oriundos de um processo que buscou elementos da “era feudal à do capitalismo”, temas esses que passaram por uma seleção e combinação que servia aos autores de todos os naipes, desde os novatos até os mais experientes (SCHWARZ, 2012a, p. 38).

Ferdinand Denis também escreve sobre o gosto dos brasileiros pela música, percebendo que, no Brasil, “a música é cultivada em todas as situações, ou antes, faz parte da existência do povo, que torna agradáveis, cantando, os seus lazeres, e chega a esquecer as preocupações inerentes ao trabalho pesado, todas as vezes que ouve ligeiros acordes [...]”, que eram ouvidos nas ruas, nas modinhas entoadas por “modestos artesãos”, enquanto, na Europa, a música de Rossini era mais refinada, expressiva e apresentada nos salões (DENIS, [1826] 1968, p. 89). A arte da Música também é atingida pelos pensamentos de liberdade alimentados pela Revolução Francesa e Mozart, a princípio, rompe com a forma como o músico se subordinava a um patrão e se deixa conduzir pelo seu espírito de gênio, na criação de suas composições (COLI, 1998), mas Beethoven representa a inovação musical que caracteriza o novo período, o Romantismo (VERMES, 2007). Considerando as palavras de Wisnik (1989, p. 13), “a música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade” e, pode-se acrescentar que não apenas a Música, mas as outras formas de Arte, como a Literatura, a pintura, a escultura e, em tempos atuais, o cinema e o vídeo, que são veículos de expressão das ideias do sujeito e do pensamento da sociedade, do qual

se faz porta-voz. Pelas relações dialógicas que caracterizam as produções artísticas, pode-se não apenas apresentar as transformações que estão ocorrendo, mas atuar sobre os eventos que as contextualizam. As regras, a racionalidade, “o equilíbrio dos intercâmbios entre o poder tensionante e o poder resolutivo da tonalidade” (WISNIK, 1989, p. 115), os temas do Neoclassicismo ainda estarão presentes nas obras da primeira fase do Romantismo, mas, aos poucos, o exagero sentimental, as emoções descontroladas alteram as formas, os temas e as técnicas artísticas, até alcançarem o auge com os ultrarromânticos. A subjetividade, o individualismo, a liberdade criadora e o inconformismo diante das transformações sociais, políticas e econômicas levam o sujeito romântico a buscar nas manifestações artísticas um mundo ideal, que não encontrava no mundo real. A arte traduz os anseios desses indivíduos e, pela intersemiose entre as linguagens, favorece a mimese do sujeito com a realidade, num processo dialógico, considerando que,

tanto quanto sabemos, as manifestações artísticas são coextensivas à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, pois, como vimos, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica (CANDIDO, 2000, p. 61).

Quando comenta sobre a música produzida pelos brasileiros, no período em que residia no Brasil, Denis (1968, p. 89) descreve o gênero que ouvia, a modinha como “preferidas para narrar devaneios amorosos, suas penas e esperanças; as palavras são simples e os acordes repetidos de maneira muito monótona; mas às vezes há tal encanto na sua melodia, e por igual tanta originalidade” que encantava estrangeiros que se deparassem com os sons do bandolim e da flauta, mas que, “até o momento, seria vão procurar perfeição musical entre os brasileiros [...]”, donde se percebe que a música produzida na Europa, especialmente as composições de Beethoven, Liszt, Schumann, Schubert, as óperas de Rossini, Bellini, Meyerbeer, já faziam parte do convívio da burguesia, a classe que pagava para assistir aos espetáculos, que precisavam ser demonstrações virtuosísticas, a fim de atrair a atenção do público, enquanto, no Brasil, a maioria do povo não tinha acesso aos teatros onde artistas e companhias contratadas pelo governo imperial se apresentavam, nem havia músicos de tamanha genialidade. Denis (1968), no entanto, reconhece que, num lugar onde o gosto pela música pode ser identificado em todas as situações, desde a orquestra que acompanha a missa, aos concertos nas festas

íntimas, e nas ruas, com a modinha, com o incentivo oferecido pelo Imperador, seria bem provável que ali, no Novo Mundo, também poderiam surgir grandes músicos, como um Mozart da Europa. Além disso, continua Denis (idem, p. 90) o Rio de Janeiro contava com a *Ópera*, e, embora “os cantores, como se imagina, estão longe de igualar os da Europa; contudo, melhorarão com o tempo: não lhes faltam senão os modelos existentes nos lugares onde os esforços da arte se multiplicam [...]” o que contribuiria para uma melhor formação musical para aqueles que seguiam por esse caminho, porque, como explica o autor, ainda não havia lugares onde os brasileiros pudessem ouvir música de qualidade comparável à italiana, com exceção da capela imperial do Rio de Janeiro, onde Denis (idem) declara ter ouvido uma apresentação orquestral que o transportou “ao ambiente da sonora Itália”. Das palavras de Denis, advém uma contradição: mesmo reconhecendo todas as possibilidades musicais que os brasileiros possuíam, como a modinha, mesmo ressaltando a necessidade da valorização do nacional, este autor dá a entender que o modelo adequado à produção da “boa música” era o italiano, ou o europeu e, finalizando este capítulo do seu *Résumé*, fala sobre a vinda da Missão Francesa para o Rio de Janeiro em 1808, como uma “felicidade para os franceses terem trazido aos brasileiros esse primeiro estímulo para o cultivo das belas-artes” (DENIS, 1968, p. 91), ou seja, os brasileiros precisavam ser educados para as belas-artes pelos europeus, para que suas produções observassem aquele modelo e adquirissem uma qualidade ainda por alcançar. Em ensaio produzido para a Revista *Nitheroy*⁶, Porto-Alegre⁷ comenta as qualidades que acompanham a música europeia, que fazem dela a forma a ser seguida e que acabam por se mesclar às formas nacionais, já executadas pelo povo brasileiro, além das

⁶ A *Nitheroy, Revista Brasiliense* (1836) é considerada um marco do Romantismo brasileiro, apesar de ter sido publicada em Paris, por jovens intelectuais brasileiros. Seu lema era “tudo pelo Brasil e para o Brasil” demonstrando a intenção de difundir a cultura literária e científica, e o desenvolvimento da inteligência, um conhecimento útil que deveria contribuir com a civilização do país e a glória nacional, cujos redatores eram Domingos José Gonçalves de Magalhães, Francisco de Sales Torres Homem e Manuel de Araújo Porto-Alegre (FRANCHETTI, Paulo. “Nitheroy, Revista Brasiliense (1836)”. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/node/95>>. Acesso em 16/06/2019).

⁷ Araújo Porto-Alegre era poeta, pintor, jornalista, professor, diplomata e teatrólogo. Estudou pintura com Debret, em 1826 na Academia de Belas Artes, acompanhando-o depois à Europa, onde orientava os patricios chegados a Paris que se interessavam pelo Romantismo. Foi colaborador de Gonçalves de Magalhães na Revista *Nitheroy*, que teve apenas dois números, destacando-se no primeiro grupo romântico brasileiro pela poesia marcada pelo nacionalismo e pela influência na construção da cor local nativista (VERÍSSIMO, 1969; Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/araujo-porto-alegre/biografia>>. Acesso em 16/06/2019).

possibilidades dessas formas como criações nacionais, tal como se pode inferir da citação abaixo:

A sciencia forma a harmonia, mas a melodia é filha da sensibilidade. A Inglaterra, que brilha com luminosa flamma na esphera industrial, executa a Musica com a perfeição da sciencia, mas na parte sentimental não corre parêlhas com a França, e Allemanha. Os proscriptos e aventureiros de Portugal deram principio á Nação Brasileira. [...] O caracter da Musica Brasileira é, e será melódico, por que a lingoa, e a origem de um povo cheio d'imaginação, o ordenam. Entre todos os povos, alem do caracter geral, outro se manifesta, que é o dos habitantes dos diversos logares na mesma Nação. Entre nós apparecem dous salientes na Musica, na Bahia, e Norte, Minas geraes, e o Sul: a Musica bahiana é o lundum; e a Mineira, a modinha. O lundum é voluptuoso em excesso, melódico; e a modinha é mais grave (PORTO-ALEGRE, 1836, p. 178-179).

É assim que as obras *O Guarani* e *Il Guarany* estão entrelaçadas, por contextos que se originam nos mesmos eventos históricos, mas com realidades distintas para a manifestação das ideias difundidas e, a partir dessas informações, o romance e a ópera, duas manifestações artísticas que foram amplamente utilizadas para a expressão da individualidade do sujeito inconformado, mas, ao mesmo tempo como elemento integrado nos processos da sociedade industrializada capitalista romântica em que estava inserido, a prosa de ficção e a ópera expressam a realidade desse tempo histórico, da classe burguesa, da sociedade capitalista e do sentimento de nação. O romance veio primeiro e a ópera foi sua tradução e, em ambos, ocorre uma disparidade decorrente da “justaposição de um molde europeu às aparências locais” (SCHWARZ, 2012a, p. 41). Ambos contam a história do herói nacional, representado pelo índio, mas há diferenças na concepção desse personagem, como nos outros, pelas condições de sua representação, pelos contextos de sua criação e pelas particularidades das linguagens através das quais ganham vida. Se o romance é uma fonte de informação histórica e a ópera, sua tradução, parte dessa fonte de informação, então, conhecer a origem das ideias que as geraram, pode contribuir na percepção e recepção dessas obras e as relações entre elas. Como afirma Antonio Candido (2000, p. 62), o artista será “um intérprete de todos, através justamente do que tem de mais seu”.

1.1 ASPECTOS SOCIAIS, CULTURAIS E ECONÔMICOS DO BRASIL NA ÉPOCA DA CRIAÇÃO D'O GUARANI DE ALENCAR

José Veríssimo (1969) aborda o início da Literatura brasileira, a partir da Independência do Brasil, não aquela proclamada por D. Pedro I, mas a que gerou uma

consciência nacional com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, elegendo o Rio de Janeiro como a capital do Império. A partir daí, houve um rompimento entre brasileiros e portugueses, já que a administração colonial era vista com maus olhos, considerando que a Metrópole tinha sua sede em solo nacional e Portugal não mais gozava de prestígio diante da sociedade brasileira que estava se formando, diante da necessidade da desvinculação que se fazia necessária para que o Brasil pudesse acompanhar o progresso que caracterizava outras nações europeias. Na Europa que os brasileiros admiravam, especialmente na Alemanha, na Inglaterra e na França, já ocorria uma renovação literária que reunia o pensamento e o sentimento do sujeito após a Revolução Francesa, um movimento que abrangia várias áreas: filosofia, literatura, arte, social, política, a ciência e o aspecto espiritual. O início deu-se na Alemanha, em fins do século XVIII e, no Brasil, prosseguia o arcadismo nas obras dos poetas mineiros. Da Alemanha, aquele movimento contagiou a Inglaterra e a França, onde floresce no século XIX, fazendo-se conhecer em Portugal nas duas primeiras décadas desse período e, no Brasil, na terceira década. Porém, suas manifestações literárias pelos autores brasileiros ainda não se dissociavam da escrita arcádica portuguesa. (VERÍSSIMO, 1969).

Chegando ao Brasil, em 1808, com a família real, D. João VI adota medidas econômicas e políticas que despertam nos brasileiros uma reação contra o regime monárquico, além de um anseio por autonomia e independência. É nesse momento que surgem os primeiros românticos, homens letrados, cultos e estudiosos, que escrevem o que seria o início da literatura romântica brasileira, seguindo o modelo que fora desenvolvido na Europa: Monte Alverne (1784-1858), Pôrto-Alegre (1806-1879), Teixeira e Souza (1812-1861), Varnhagen (1819-1882), Norberto da Silva (1820-1891) e Gonçalves Dias (1823-1864), para citar alguns desses nomes (VERÍSSIMO, 1969). O valor atribuído à criação de uma Literatura nacional pode ser percebido no primeiro trecho do ensaio escrito por Gonçalves de Magalhães na revista *Nitheroi*, citado abaixo, além da constatação de que ainda não havia, de fato, uma produção nacional, já que importava o modelo da Europa:

A Litteratura de um povo é o desenvolvimento do que elle tem de mais sublime nas idéias, de mais philosophico no pensamenlo, de mais heróico na moral, e de mais bello na Natureza, é o quadro animado de suas virtudes, e de suas paixoens, o despertador de sua gloria, e o reflexo progressivo de sua intelligencia. E quando esse povo, ou essa geração desaparece da superficie da Terra com todas as suas instituicoens, suas crenças, e costumes, a Littérature só escapa aos rigores do tempo, para annunciar ás geraçoens futuras qual fora o character do povo, do qual é ella o único representante na

posteridade ; sua vóz como um echo immortal repercute por toda a parte, e diz: em tal epocha, de baivo [sic] de tal constellação, e sobre tal ponto da terra um povo existia, cujo nome eu so conservo, cujos heroes eu só conheço; vos porém si pertendeis também conhecel-o, consultai me, por que eu sou o espirito desse povo, e uma sombra viva do que elle foi. Cada povo tem sua Litteratura, como cada homem o seu character cada arvore o seu fructo. Mas esta verdade, que para os primitivos povos é incontestável, e absoluta, todavia alguma modificação experimenta entre aquelles, cuja civilisação apenas é um reflexo da civilisação de outro povo (MAGALHAENS, 1836, p. 132-133).

Magalhães (idem) discorre sobre a Literatura como registro do pensamento, da cultura, da história de um povo, de forma que, através das obras, é possível reconhecer informações sobre aquele período, já que a Literatura sobrevive ao seu criador. Porém, como o autor destaca, um povo que faz a sua Literatura à sombra de uma civilização que não é a sua, registra pensamentos alterados e corrompidos por interesses e uma visão distorcida da realidade. A Literatura brasileira, portanto, deveria observar a natureza brasileira, as crenças, costumes, os pensamentos e a História do seu povo, para que as gerações futuras tivessem registros fieis dos ideais, dos eventos, do contexto social, político, econômico e cultural da construção da nação. Desta forma, a Literatura brasileira contribuiria para disseminar os sentimentos de nacionalismo e patriotismo. O povo brasileiro, através da Literatura pós-Independência, acentuadamente patriótica e nacionalista, começa a acreditar nas suas possibilidades de crescimento e de um futuro promissor (VERÍSSIMO, 1969, p. 6)

Os sentimentos patrióticos, o amor pela pátria e por todos os aspectos que a caracterizavam, receberam grande impulso das publicações do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Brasileiro, fundado por um respeitável literato e orador, o Cônego Januário da Cunha Barbosa e outros homens, Instituto este que fazia o papel de academia, unindo e difundindo pensamentos e pesquisas em torno de tudo que envolvesse o interesse nacional. Na Literatura, manifestavam-se a exaltação da natureza exuberante, os valores defendidos pelo sujeito, as descrições das riquezas naturais e das possibilidades progressistas vislumbradas pelos autores com ideais nacionalistas. Assim, patriotismo, religiosidade e moralidade caracterizaram a primeira geração romântica no Brasil. A segunda geração, da qual fazia parte José de Alencar, é marcada pela tristeza, sentimento que também envolvia a primeira geração, o ceticismo, o desalento e o tédio em relação à vida, cujo cenário é o “sombrio catolicismo medieval” (VERÍSSIMO, 1969, p. 127). Bosi (p. 97, 2012), na mesma linha, afirma que esse tipo de ambientação psicológica estaria relacionada à inspiração dos

românticos brasileiros nas obras de Byron e Musset, e repercutiam o “mal do século” em suas criações, de tal forma que Goethe as classificaria como “poesia de hospital”. *O Guarani* (1857), de José de Alencar, porém, não parece se restringir apenas às características dessa fase. Embora alguns personagens e cenas apresentem a tristeza e o desalento, como Isabel, outros são carregados de vivacidade e alegria, como Cecília, além de uma coragem e confiança no desenrolar dos acontecimentos que os faz avançar sempre na tentativa de solucionar dificuldades, como Peri e Dom Antônio. O catolicismo e as referências ao período medieval não parecem se encaixar no caráter “sombrio”, já que a fortaleza onde residem Dom Antônio e sua família transmite uma ideia de segurança e os momentos da oração refletem uma devoção respeitosa, não temerosa. José Veríssimo (idem) explica que a influência portuguesa amplia essa religiosidade sufocante devido às suas reminiscências do período da Inquisição, do jesuitismo, resultando numa frustração dos escritores, que não se conformavam com a forma como sua literatura era percebida. O que ocorria, em verdade, era que o público ainda não tinha a cultura da leitura, envolvendo-se mais em questões políticas, “a organização da Monarquia, a manutenção da ordem, de 1817 a 1848, alterada por todo o país” (idem, p. 127), embora não reconhecesse nos escritores a genialidade que era atribuída aos artistas onde o Romantismo vigorava, como Byron e Musset. O povo, no entanto, apreciava os escritores brasileiros do período, porque a Literatura que produziam estava impregnada do sentimento nacional e patriótico decorrente da Independência que havia ocorrido recentemente (idem).

A partir daí o Imperador D. Pedro II passa a ditar o desenvolvimento cultural e intelectual no Brasil. Distribuía comissões, patrocínios, honrarias e empregos àqueles que conquistavam sua amizade e apoiavam a monarquia e, em troca, obras eram feitas em sua homenagem e dedicadas ao mecenas imperial. José Veríssimo (1969, p. 128) assinala que os escritores brasileiros, até então, ainda não haviam se tornado “industriais das letras”, o que só ocorreria quando chegaram à nação brasileira os escritores estrangeiros e a “invasão do jornalismo pela literatura ou da literatura pelo jornalismo”. José de Alencar (1872, p. 9-10) criticaria o processo industrial de produção do romance, onde os livros são produzidos como “flores de estufa, ou alface de canteiro; guarda-se a inspiração de molho, como se usa com a semente; em precisando, é plantá-la, e sahe a cousa, romance ou drama”, e, por não atender a esse propósito, aconselha seu “livrinho” (*Sonhos D’Ouro*) que não se deixe abater

pelas duras críticas que vai sofrer, já que se trata de um volume desprezioso, produzido à margem das ideias de imitação do modelo literário português, numa nação que ainda não tem Literatura própria. No entanto, o próprio Alencar foi colaborador dessa produção industrial, escrevendo, a princípio, *O Guarani*, em forma de folhetim. A crítica e a imprensa influenciavam a criação literária, bem como outras produções artísticas, como a ópera, naquele contexto em que a arte também passa a ser mercadoria.

Os poetas da segunda geração romântica foram os mais populares, devido ao grande sentimentalismo, emoção e o romanesco presentes nas obras, além da linguagem e da

forma poética ao alcance de todos, sem artifício de métrica nem arrebiques de estilo. O mesmo acontece com os principais romancistas dessa fase, Macedo e Alencar, como o documentam os registros da Biblioteca Nacional e vos informarão os livreiros e mais tudo o provam as suas constantes reimpressões, continuam a ter mais leitores do que os romancistas de hoje, apesar de não terem por si os reclamos do noticiário camaradeiro e das parcerias de elogio mútuo (VERÍSSIMO, 1969, p. 130).

No período em que Veríssimo (idem) aponta Macedo e Alencar como os mais destacados romancistas, as obras eram escritas para um tipo de público que procurava encontrar nas páginas literárias uma distração, além de uma história com os elementos que caracterizavam a prosa de ficção do Romantismo, o modelo europeu adaptado à realidade brasileira, as aventuras, a valorização do elemento nacional, histórias que envolviam conflitos, lágrimas, traições e aventuras, mas, como o modelo de romance era transplantado da Europa, havia incongruências que não existiam nos romances franceses, por exemplo, o que resultava em críticas (SCHWARZ, 2012a, p. 35-42). Algum tempo depois, Machado de Assis resolve as questões do contrassenso da adoção do molde do romance e da cultura europeia para uma Literatura verista, com tom irônico e crítico (idem).

De acordo com as informações biográficas de Veríssimo (1969), a respeito de José de Alencar, este escritor já trazia consigo uma aversão ao domínio português, de onde provinha a orientação para a Literatura produzida no Brasil, antes da mudança da referência brasileira para a francesa e a inglesa. Seu pai, o Padre e depois senador José Martiniano de Alencar, que atuou politicamente nas Cortes portuguesas contra o pensamento da recolonização do Brasil, e, posteriormente, como membro da Constituinte brasileira, foi deportado por questões políticas. José de Alencar também atuou na política e, seguindo a tradição da família, foi conservador

neste aspecto, mas inovou na literatura e, “num meio como o nosso, mal-educado, fácil à camaradagem vulgar e avesso às relações cerimoniais, a sua atitude reservada, esquivada à familiaridade corriqueira do nosso viver, impediu-lhe de ser pessoalmente popular, como foi, por exemplo, Macedo” (VERÍSSIMO, 1969, p. 181). O fato de ter nascido e convivido nos sertões do Ceará contribuiu para que um “brasileirismo caboclo”, unido à antipatia ao português, de origem familiar, conduzisse Alencar ao indianismo, propondo-lhe novos caminhos que o alçaram à condição de um dos nomes mais destacados do Romantismo brasileiro (idem). Apesar das obras poéticas *Confederação dos Tamoios* e os *Timbiras*, que transbordam indianismo, segundo Veríssimo (idem, p. 182), José de Alencar destacou-se por ser o primeiro escritor a inscrever no romance brasileiro “o índio e os seus acessórios, aproveitando-o em plena selvageria ou em comércio com o branco. Como o quer representar no seu ambiente exato, [...] é levado a fazer também, se não antes de mais ninguém” o romance que aborda a natureza brasileira. É José de Alencar (1893, p. 36) quem conta que, quando a ideia que daria vida ao *Guarany* surgiu em sua imaginação, ainda em 1848, era um adolescente e, voltando de um período em que esteve na terra natal, trazia as recordações daqueles sítios por onde passara,

Em Olinda onde estudava meu terceiro anno e na velha bibliotheca do convento de S. Bento á ler os chronistas da era colonial; desenhavam-se á cada instante na tela das reminiscencias, as paysagens do meu pátrio Ceará. Eram agora os seus taboleiros gentis; logo apoz as várzeas amenas e graciosas; e por fim as matas seculares que vestiam as serras como a ararrioia verde do guerreiro tabajara.

E atravez destas também esfumavam-se outros painéis, que me representavam o sertão em todas as suas galas de inverno, as selvas gigantes que se prolongam até os Andes, os rios caudalosos que avassalam o deserto, e o magestoso S. Francisco transformado em um oceano, sobre o qual eu navegara um dia. Scenas estas que eu havia contemplado com olhos de menino dez annos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará á Bahia; e que agora se debuxavam na memória do adolescente, e coloriam-se ao vivo com as tintas frescas da palheta cearense.

Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto do Guarany ou de Iracema, fluctuava-me na fantasia. Devorando as paginas dos alfarrábios de noticias coloniaes, buscava com sofifreguidão um thema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma scena e uma epocha.

Por essas palavras, percebe-se que José de Alencar tinha, por um lado, contato com a literatura europeia, à qual tinha acesso desde a idade em que ainda era o leitor da família e, por outro, as paisagens da terra onde havia crescido, da nação que viria a exaltar nos romances indianistas. Deve-se reforçar o fato de que a imagem que foi forjada para o índio brasileiro é uma construção orientada por interesses políticos, para que o representante da nação simbolizasse o futuro promissor aguardado após

a Independência e que se aproximasse do padrão europeu, enquanto que, na realidade, estava sendo aniquilado (FIGUEIREDO, p. 64, 2017). Como habitat para esse personagem desenhado pela visão do colonizador, José de Alencar constrói uma natureza de acordo com a preferência dos escritores românticos: vasta, grandiosa, selvagem e intocada, cenário ideal para a ideia de pátria, natureza que traz em si as qualidades que impregnariam o povo brasileiro em formação (MARTINS, 2005, p. 234-247). Veríssimo (1969) recorda que o índio de Alencar é idealizado, seguindo a concepção de Rousseau do bom selvagem, mas que, como representação da convivência entre o selvagem e o civilizado (sic), dos contrastes entre a cultura europeia e a cultura indígena, pelo assunto, os cenários e o sentimentalismo que acompanha o enredo, *O Guarani* (1857) será o romance mais lembrado da obra de José de Alencar. Como romance histórico, um formato muito apreciado pelos românticos, foi uma manifestação que convinha à intenção daquele contexto: “tomar o Brasil e aspectos brasileiros tradicionais, pitorescos ou sociais, como principal tema literário, acaso o único convinável a uma literatura verdadeiramente nacional” (VERÍSSIMO, 1969, p. 183), a exemplo do estilo adotado por Chateaubriand e Walter Scott, em seus respectivos contextos.

O cenário europeu, após a Revolução Industrial, é aquele onde a burguesia passa a ser a classe dominante, a nobreza perde, aos poucos, o poder econômico e a classe operária vai se formando. Essa mudança também se dará no Brasil, onde se manifesta uma sensação de nostalgia da parte daqueles que viviam dos favores e das pensões que eram obtidas no regime monárquico e que, com a nova configuração da sociedade e da classe que detinha o capital, perdem os privilégios após a queda da monarquia (BOSI, 2012). Uma transformação social que afeta a vida daqueles que, como Carlos Gomes, recebiam ajuda financeira do Imperador, para aperfeiçoar seus estudos em música na Itália, ou em outros países europeus.

Candido e Castello (1968, p. 252) definem a temática romântica como uma “reinvidicação da liberdade de exprimir a vida, a partir da condição individual, surpreendendo a sua riqueza interior e a sua inadequação com a realidade [...], o predomínio da imaginação, alimentada pela sentimentalidade e pelas contradições da dúvida”, o que, aliado ao sentimento de nacionalidade, permite ao indivíduo comentar essa realidade que desperta nostalgia, agora em gêneros que passam por modificações e inovações para atender às necessidades do escritor: poesia, teatro, ficção, romance, novela e conto. O romance histórico, criação do Romantismo, será a

forma adotada para que o escritor seja a “expressão de consciência e de valores coletivos” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 257), de uma sociedade em transformação. No entanto, tais transformações não ocorreram igualmente, em todos os países envolvidos, nem em todos os locais, como aqueles mais centrais ou os periféricos. Países como a Itália, a Espanha e Portugal e, principalmente as colônias, como o Brasil “ainda vivem em um regime dominado pela nobreza fundiária e pelo alto clero, não obstante os golpes cada vez mais violentos da burguesia ilustrada” (BOSI, 2012, p. 96). No Brasil, ainda estão presentes o latifúndio, o escravismo e a economia de exportação, o que, no século XIX, substituiu a existência da indústria e a presença da classe operária, presentes na sociedade europeia. Os filhos das famílias da alta classe média iam para as faculdades de Direito em São Paulo ou no Rio de Janeiro e, através desse processo de formação, eram conduzidos aos pensamentos da cultura nos padrões europeus. Desta forma, a literatura de W. Scott⁸ e de Chateaubriand⁹ foram as referências para as obras de José de Alencar e Gonçalves Dias, que adaptaram as histórias medievais feudais, os cavaleiros e seus brasões que eram substituídos pela burguesia em ascensão, para as obras indianistas e o romance urbano, onde os valores do homem conflitavam com os hábitos questionáveis dos novos ricos e onde o homem do campo, honesto e inocente era exposto ao homem da cidade, desvirtuado e maldoso (BOSI, 2012, p. 92).

O Indianismo, nas palavras de Antonio Candido (2000, p. 74-75) foi uma “elaboração ideológica do grupo intelectual em resposta a solicitações do momento histórico e, desenvolvendo-se na direção referida, satisfaz às expectativas gerais do público disponível [...] adequado às suas necessidades de autovalorização”. Como sujeitos imbricados no momento da construção da nação, tomando a si a tarefa de

⁸ Walter Scott é considerado uma referência para o romance histórico do século XIX, tendo influenciado historiadores franceses, especialmente com seu principal romance, *Ivanhoé* (1820), que narra conflitos entre normandos e saxões. Scott teria “se dedicado a um projeto de idealização do passado para a Escócia e a Inglaterra”, de forma a construir um passado nacional, não uma antiguidade sem utilidade. Masculinização do romance e sentimentalização do passado são termos que caracterizariam o autor como infanto-juvenil e, como José de Alencar é influenciado por ele, também seria classificado da mesma forma (FREITAS, 2018, p. 38)

⁹ François- René de Chateaubriand (1768-1848) foi um dos introdutores do Romantismo na França. Através de sua obra, o cristianismo e o mundo moderno estabelecem uma relação conciliadora. A obra *O Gênio do Cristianismo* (1802) enaltece a religião cristã quando ela iniciava um processo de restauração na França, porém, no texto, a postura estética é mais marcante que a religião. Chateaubriand orienta que a beleza espiritual é obtida através das belezas naturais, “estabelece assim as bases do idealismo romântico francês. Para demonstrar a supremacia estética da vida espiritual em moldes cristãos e a sua validade filosófica como suporte das novas obras literárias” Chateaubriand compôs duas pequenas novelas que mesclou ao *Gênio do Cristianismo*: os *Natchez* e *Atala* (1801) (IÁÑEZ, 1992-2000, p. 85).

elaborar uma Literatura nacional, em um contexto cujos fatores históricos, sociais, econômicos e políticos exigiam uma criação de caráter próprio, os autores brasileiros supracitados procuravam elementos que promovessem a cor local, e o indígena, elevado à condição de herói, de nobreza e coragem surge como a imagem a ser construída no imaginário do povo brasileiro, mesmo que essa imagem fosse produto das forças políticas que conduziam a criação literária. Explica este autor (idem) que a literatura, atendendo aos anseios da sociedade, como veículo das ideias cívicas da Independência, foi incentivada pelas instituições governamentais, atuando a serviço das ideologias dominantes, já que o escritor, para receber apoio oficial de D. Pedro II e ser legitimado junto ao público, precisava enquadrar-se ao papel cívico e construtivo que se esperava dele. Além disso, Candido (idem) destaca o papel das revistas e jornais familiares, veículos de comunicação e do processo industrial de produção de Literatura, que atuavam no escritor, de modo que estes precisassem adequar a linguagem ao público mais frequente destes veículos, as mulheres, e a finalidade a que se destinavam: serem lidos em voz alta nos serões que se realizavam na segunda metade do século XIX (MORAIS, 1998). Devido a estes dois fatores, a linguagem literária foi suavizada, observando-se “um tom de crônica, de fácil humorismo, de pieguice, que está em Macedo, Alencar e até Machado de Assis” (CANDIDO, 2000, p. 77).

Schwarz (2012a, p. 46) recorda o prefácio de *Sonhos d'ouro*, onde José de Alencar discorre sobre a imitação que a sociedade brasileira fazia da sociedade europeia, nos adornos parisienses, nas palavras de língua francesa, inglesa, italiana e alemã que passaram a fazer parte do vocabulário dessa sociedade, resultando daí que a literatura reproduz essa imitação, “o romancista, que é parte ele próprio desse movimento faceiro da sociedade, e não só lhe copia as novas feições, copiadas à Europa, como as copia segundo a maneira europeia”, de forma precária, segundo Schwarz (idem). Os jovens autores românticos brasileiros trilham caminhos que perpassam aqueles por onde Byron¹⁰ e Musset¹¹ estiveram, vivenciando sentimentos relacionados ao “mal do século”,

¹⁰ George Gordon Byron (1788-1824) influenciou vários poetas românticos, que lhe seguiam o estilo, após ser reconhecido pela crítica do início do século XIX e conquistar a sociedade, pela personalidade e estilo de viver. Sua infância conflituosa em família marcou-lhe a vida com uma profunda melancolia e revolta que transpareciam nas obras e relatos, como em *Childe Harold's Pilgrimage*, cuja linguagem pode ser percebida em Álvares de Azevedo e Castro Alves, por exemplo (LACERDA, 2008).

¹¹ Alfred Musset (1810-1857) Foi um autor romântico que teve suas obras publicadas em duas produções: *Primeiras poesias* (1829-1835) e *Poesias Novas* (1835-1852). No primeiro livro, as poesias

no plano das relações com o mundo: fundos traços de defesa e evasão [...] (retorno à mãe natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo) e no das relações com o próprio eu (abandono à solidão, ao sonho, ao devaneio, às demasias da imaginação e dos sentidos) (BOSI, 2012, p. 97).

O romance *O Guarani*, de José de Alencar é um exemplo da exaltação da natureza e do bom selvagem, além de ser uma versão idealizada da convivência entre os colonizadores e os habitantes do Brasil na época do descobrimento. Outros autores como Álvares de Azevedo apresentam, nas obras (veja-se a *Lira dos Vinte Anos*) e na própria existência, características da evasão e do saudosismo que marcaram o movimento romântico e findam na segunda metade do século XIX, com as obras de Vitor Hugo¹² na França, por exemplo, e Castro Alves no Brasil, momento em que o processo da industrialização, do progresso e do crescimento da burguesia assumem a dianteira nos ideais dos sujeitos (BOSI, 2012). Antonio Candido (2000, p. 78) destaca que os escritores se adequaram à utilização do patriotismo como pretexto e assumiram uma postura de quem contribui para a coletividade, conformando as obras para se identificar “aos padrões correntes; exprimir os anseios de todos; dar testemunho sobre o país; exprimir ou reproduzir a sua realidade”, como pode ser percebido em Gonçalves de Magalhães e José de Alencar, por exemplo.

Como uma resposta ao saudosismo dos tempos anteriores ao equilíbrio rompido em que vivia o sujeito, origina-se a ideia de nação e da figura do herói que, no século XIX, é uma figura idealizada, inspirada em personagens valorosos para a constituição da nação, para a afirmação cultural do estado independente. Exalta-se o retorno ao passado, aos elementos que caracterizam a nação, como a língua e o

destoam do Romantismo francês, apresentando em composições como *Contos de Espanha e Itália* uma visão da cultura mediterrânea como “ponto de referência indispensável para o exotismo romântico”; poemas pessoais como *O espetáculo numa poltrona*, “onde ataca sem piedade tanto românticos como clássicos” e *Com que sonham as jovens*, uma “burla sarcástica da poderosa imaginação novelesca das jovens românticas” (IÁÑEZ, 1992-2000, p. 99). No segundo volume, as composições revelam sentimentos do próprio artista, após o rompimento com a escritora George Sand, numa demonstração amorosa dos dias de paixão, expressando “os seus sentimentos e pensamentos: aspirações e ideais amorosos, recordações, sensações” (idem), numa típica composição do Romantismo mais exacerbado, sentimentos que se tornaram conhecidos como “mal do século” (idem).¹² Victor Hugo (1802-1885) apresenta, nos livros posteriores a 1850, a produção literária voltada a “uma concepção religiosa da arte, através da qual o artista e o mundo entram em comunicação para confiar à poesia a tarefa de ordenação do caos”, numa “procura da Unidade que abarque Deus, homem e mundo – com o centro na própria sensibilidade do poeta” (IÁÑEZ, 1992-2000, p. 91). Na obra *As Contemplações*, observa-se o jogo dos opostos, vida/morte, luz/treva, característico do Romantismo e em *A Lenda dos Séculos*, o autor também faz uso dos opostos numa construção que aborda o perfil humano, desde a criação do homem. Assim, “História, filosofia, ciência e religião” são apresentadas, “definitivamente ligadas como meio de redenção do gênero humano e instrumento triunfante da Unidade em relação ao Todo. Assim, a harmonia e a ordem que o ser humano almeja só podem ser alcançadas através do progresso e da democracia”, mesmo que, no percurso deste objetivo, ocorra uma trágica disputa entre o bem e o mal (idem, p. 92).

folclore, buscando-se encontrar a “cor local” que melhor traduzisse o nacional. As formas textuais do classicismo, epopeia, ode, soneto, tragédia, comédia, que caracterizavam os autores do período anterior, o Arcadismo, foram substituídas, considerando que o novo modelo não era o português, mas o francês ou o inglês, o que resultou em formas de escrita mais livres, como o poema sem cortes fixos, o poema político, o romance histórico e, no teatro, o drama, que permitia a expressão das paixões individuais e unia o sublime e o grotesco (BOSI, 2012). Antonio Candido (2000, p. 102) recorda que “a fase culminante da nossa afirmação – a Independência política e o nacionalismo literário do Romantismo – se processou por meio de verdadeira negação dos valores portugueses”, mas que a imitação francesa ou inglesa não impediu que a literatura brasileira tivesse suas raízes em Portugal, de onde provinha o exemplo europeu sobre “como” fazer, mesmo que houvesse um esforço por superar essa dependência, visando criar um modelo com características locais e uma consciência literária.

O romance foi o gênero que melhor representou a transformação social, econômica e política decorrente da Revolução Industrial. Por essa forma textual, os ingleses, desde o século XVIII, narravam os costumes da sociedade burguesa e os românticos, a exemplo de Dumas, Hugo e Scott, acrescentaram a essa narrativa a ficção histórica, aproximando o texto do novo público leitor, que contava, em sua maioria, jovens e mulheres que procuravam encontrar nas páginas dos romances, relatos que refletissem suas próprias experiências. No Brasil, os textos românticos que se aproximavam daqueles produzidos por Lamartine¹³ e Manzoni¹⁴, autores de romances egótico-passional e de ficção, respectivamente, foram introduzidos por Gonçalves de Magalhães (1811-1882), que fundou, “em Paris a *Niterói, revista*

¹³ Alphonse de Lamartine (1790-1869) defendia a democracia e fez parte da primeira geração romântica francesa. Sua obra analisa os sentimentos humanos, num lirismo suave que se manifesta numa poesia límpida e diáfana, abandonando o Classicismo em busca da forma mais livre que traduzisse uma condição melancólica, onde sinceridade, ingenuidade e espontaneidade, de forma transparente, se inscrevem em obras como *Harmonias poéticas e religiosas* (1830), onde demonstra a confiança na Providência e num mundo melhor e em *A queda de um anjo* (1838) “canto de tom épico e lendário” conta a história de um amor proibido entre um anjo e uma mortal, onde o jogo erótico/religioso apresenta a possibilidade de salvação através da expiação dos pecados cometidos pelo homem (IÁÑEZ, 1992-2000, p. 96).

¹⁴ Alessandro Manzoni (1785-1873) é considerado o criador do romance italiano. Sua obra *Os Noivos* (1827), apesar de ser considerada um dos maiores romances históricos, também é considerada de forma reducionista, em virtude da presença de uma relação com a religião. Cervantes foi um dos autores em que se inspirou para escrever *I promessi sposi*, cujo texto de caráter setecentista, origina-se de um suposto manuscrito barroco encontrado e que, a partir daí resulta num autor anônimo, o alter ego de Manzoni e o autor da obra, ou, nas suas palavras, “quem a escreveu” e “quem a consertou”(GHIRARDI, 2006, p. 214).

brasiliense (1836) com seus amigos Porto Alegre, Sales Torres Homem e Pereira da Silva [...], promoveu de modo sistemático os seus ideais românticos (nacionalismo mais religiosidade) e o repúdio aos padrões clássicos” como a temática da mitologia pagã (BOSI, 2012, p. 102-103). Os textos publicados na *Niterói* demonstravam a preocupação com a literatura brasileira e a identidade nacional, considerando que, a partir da independência brasileira, a literatura portuguesa não seria a referência da que passaria a constituir a literatura nacional (ZILBERMAN, 2000). Além do romance, “o jornalismo, a crítica e a historiografia literárias” (MOISÉS, 2012, p. 395) também foram desenvolvidos, sendo que a atividade jornalística assumiu papel importante, não apenas como fonte de cultura, mas por tornar-se veículo de expressão dos indivíduos e formador de opinião pública, num momento de expansão da imprensa, o jornalismo contribuiu para o progresso cultural ocorrido no Romantismo. Era comum que escritores, homens letrados, produzissem artigos, críticas e a ficção em capítulos, como *O Guarani*, para serem lidos pelas famílias nos serões e na corte (idem).

Gonçalves de Magalhães, que atuava sob incentivo e a serviço do Imperador, tomou a si a tarefa de divulgar os ideais românticos que deveriam impregnar a literatura nacional, e, com a *Confederação dos Tamoios*, é um dos primeiros, juntamente com Gonçalves Dias e José de Alencar com *O Guarani*, a adotar o indianismo como uma temática nos textos românticos. Porém, o índio que representava o povo brasileiro, nobre e de caráter honrado, foi o personagem construído para corresponder ao “bárbaro” que, vitorioso, construiu o mundo medieval, e adquiriu características romantizadas que habitaram os textos imaginativos de poetas e dos autores de romances. Assim, enquanto, na França, autores como Vitor Hugo escreviam sobre o progresso burguês, “a força do povo contra os tiranos, a constância da fé pessoal perante o fanatismo, ou ainda o vigor da arte anônima que construiu as catedrais góticas”, o indianismo brasileiro registrava o contexto de uma sociedade conservadora, de regime agrário, escravista, orientada pelo regime monárquico de D. Pedro II, impossibilitando qualquer movimento no sentido de transformar tais condições (BOSI, 2012, p. 105). O critério para avaliar o escritor era o de nacionalidade, segundo o “grau maior ou menor com que exprimia a terra e a sociedade brasileira” (CANDIDO, 2000, p. 107).

O período que registra a entrada do Romantismo no Brasil, além de apresentar um contexto monárquico, de D. Pedro II, e caráter agrário-escravista, foi marcado por levantes populares, como “os farrapos no Sul, os liberais em S. Paulo e Minas, os

balaios no Maranhão, os praiheiros em Pernambuco” (BOSI, 2012, p. 105), de modo que a literatura desse período, ao mesmo tempo que valorizava o índio, mantém a cultura local nos moldes portugueses, “a América já livre, e repisando o tema da liberdade, continuava a pensar como uma invenção da Europa” (idem, p. 106). Após esse período de saudosismo da década de 40, a segunda geração romântica passa a valorizar o eu, o sujeito como centro de toda a existência, e observa-se uma Literatura voltada ao subjetivismo, onde a visão de mundo transparece nos textos marcados pela “[...] melancolia, o tédio, o namoro com a imagem da morte, a depressão, a autoironia masoquista [...]”, sob influência de poetas como Byron e Musset (idem, p. 115) e que resultou num novo estilo e utilização da linguagem, onde era possível perceber uma crítica ao regime monárquico e aos abusos do clero, especialmente nos versos de Castro Alves (1847-1871) e Fagundes Varela (1841-1875), quando já se manifestava uma oposição ao Segundo Reinado, uma crise no Brasil rural, o crescimento da cultura urbana e dos anseios pela democracia e pelo fim da escravidão. Para contar os conflitos que tais transformações provocavam no sujeito, é no romance, como já foi apontado em parágrafos anteriores, que os anseios dos leitores que desejavam ver refletidos nos textos elementos da própria vida, além da liberdade de criação do autor para estabelecer um texto dialético com a cultura e o contexto do período, articulando os elementos “formalizantes da mensagem: a matéria sonora, o ritmo, as imagens, a articulação interna do período, o trabalho estilístico das descrições, a técnica do diálogo, os planos narrativos” da ficção (BOSI, 2012, p. 134-135) que tais registros se darão. Esses romances atendiam ao gosto do público de classe alta, composto de moças, moços, profissionais liberais da corte ou da província, que desejavam apenas entretenimento e consumia os folhetins franceses, largamente produzidos a partir de 1830/40. Para esse público, as histórias deveriam apresentar aventuras, um herói ou heroína, mistérios, o elemento exótico e o nacional. (BOSI, 2012).

A literatura brasileira passa a ser aquela de assunto nacional, de valores diversos aos praticados pelos autores árcades, ainda arraigados aos padrões neoclássicos (WERKEMA, 2015). No momento em que o “esforço de reconhecimento de uma tradição literária brasileira, ainda que somente esboçada, durante o seu processo de diferenciação da literatura portuguesa” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 260) através das publicações que abordavam fundamentos da historiografia literária brasileira, antologias, esboços biográficos desenvolvidos por Joaquim Norberto de

Sousa Silva (1820-1891), Francisco Adolfo Varnhagen (1816-1891) e Francisco Sotero dos Reis (1800-1871), entre outros, José de Alencar mobilizará seu processo criador literário num percurso de construção de um estilo, da linguagem brasileira durante o Romantismo, movimento este que foi de grande importância para que o sujeito desenvolvesse “a visão total da nacionalidade, da nossa paisagem física e social, da nossa sensibilidade, valores e tradições, das lutas sociais e políticas do momento” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 260).

Definido por José de Alencar como romance histórico, *O Guarani*, portanto, origina-se neste contexto, segundo um modelo literário francês, adaptando à realidade brasileira os elementos da cultura europeia, numa mistura de realismo – idealismo. Alencar, considerado um dos grandes nomes do Romantismo brasileiro, seguindo os modelos do Visconde François-René de Chateaubriand e de Sir Walter Scott, escreveu seus romances como uma resposta à forma como a sociedade burguesa se comportava diante do modelo capitalista, regulado pelo interesse monetário, de valores corrompidos e, como se fosse possível fugir dessa realidade, apresenta figuras honestas, puras, valorosas e de caráter, como Peri, e um ambiente onde esses interesses econômicos ainda não haviam corrompido os indivíduos, a floresta, além de demonstrar seu respeito e admiração pelo comportamento dos colonizadores europeus (BOSI, 2012).

Nesse período de Romantismo brasileiro, o folhetim, espaço de críticas, publicidade e do romance em partes, contribuiu para formar o gosto do público e informar sobre as obras artísticas apresentadas, seguindo o modelo francês. Silva (2011) destaca que, através do folhetim, o público leitor adquiria conhecimentos das correntes artísticas e estéticas que vigoravam na Europa, e também dos sentimentos que insuflavam a formação do nacionalismo. A exemplo da sociedade francesa e inglesa do século XIX, era preciso promover a civilização, o progresso no Brasil, e a capital do Império, o Rio de Janeiro, seria o espelho para civilizar a sociedade brasileira, passando a ser a referência do modelo de desenvolvimento a ser instaurado, o que, como a França e a Inglaterra exemplificaram, implicava num conceito de civilização e progresso que despertava um orgulho pela própria nação, como elemento integrante do progresso que se instaurava no Ocidente. Nesse contexto, o apoio às artes, à música, era considerado essencial, como se, dessa valorização, dependesse o avanço intelectual e material da nação (SILVA, 2011).

1.2 O CONTEXTO SOCIAL, CULTURAL E ECONÔMICO DA CRIAÇÃO DE *IL GUARANY* DE CARLOS GOMES

A ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes carrega, em seu processo criativo composicional, a historicidade de dois contextos, o brasileiro e o europeu, considerando-se que o compositor iniciou a produção da obra no Brasil, e, nos teatros brasileiros, era desenvolvido o gosto pela ópera italiana, cuja estrutura influenciava os músicos brasileiros, portanto, verificam-se, ao final, aspectos de ambos dando vida à tradução operística da obra literária de José de Alencar. Observando o contexto europeu, que, como foi analisado no item anterior, norteou o Romantismo em solo nacional, Jacques Stehman (1979, p. 187) apresenta a situação social do músico após a Revolução Francesa, “a era dos mecenas e dos príncipes que mantinham uma capela ou uma orquestra terminou; terminou também o tempo do músico-criado-de-libré, que recebia como salário alojamento e refeições. Eis o advento do músico livre, cidadão entre os outros”, músico que, no Brasil, ainda dependia de apoio do Imperador e de relações sociais e políticas que lhe permitissem encontrar seu lugar, lutando para sobreviver e se impor diante da sociedade, muitas vezes de forma solitária, como se estivesse perdido nesse novo espaço. No que se refere à estética, com a liberdade proposta pela Revolução, o artista precisa destacar seu traço individual, com uma música excessivamente dramática, sentimental, às vezes patética, que reproduz as intensas emoções que sensibilizaram o sujeito que se depara diante de uma nova realidade. Essa música, cujas ideias podem ser representadas pelo movimento *Sturm und Drang*¹⁵ alemão, para atingir sua finalidade precisa se libertar das formas tradicionais do Classicismo, e surgem a “fantasia, nocturno, balada, rapsódia, prelúdio, poema sinfônico, ou então *molto appassionato, misterioso, con tenerezza* (com ternura), etc. As indicações de *forma* cederam lugar às indicações de *sentimentos*” (STEHMAN, 1979, p. 188), além da mudança dos valores que atribuem qualidade à obra serem “sua intensidade de expressão e força persuasiva [...], aos valores objetivos sucederão os valores subjectivos” (idem, p. 189).

Segundo Stehman (1979), no Romantismo a música adquire um poder expressivo, um domínio nunca antes experimentado ou atribuído a ela. Foi através da música que sentimentos que impregnavam o movimento romântico, como a tristeza,

¹⁵ Tempestade e assalto (STEHMAN, 1979, p. 188)

o egotismo, o escapismo, o narcisismo, o subjetivismo, o nacionalismo e o individualismo foram expressos, dando voz aos anseios dos indivíduos daquela sociedade. A ópera, passando por uma renovação com Carl-Maria von Weber (1786-1826), é a forma musical mais completa para ser a expressão dessas vozes sociais que procuravam, num mundo imaginário repleto de “florestas encantadas, trompas mágicas, aparições sobrenaturais, personagens maléficas, raparigas expostas a inúmeros perigos, cavaleiros heroicos, monstros ameaçadores, anéis encantados [...] e personagens símbolos onde um povo inteiro se reconhece” (STEHMAN, 1979, p. 204-205), que vieram à cena através das obras de Richard Wagner (1813-1883), Donizetti (1797-1884), Rossini (1792-1868), Bellini (1801-1835), Giuseppe Verdi (1813-1901) e das composições instrumentais de Félix Mendelssohn (1809-1847), Hector Berlioz (1803-1869), Franz Schubert (1797-1828), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856) e Franz Liszt (1811-1883) (STEHMAN, 1979).

O nacionalismo musical do Romantismo foi a expressão do individualismo levado à nação. Os compositores foram em busca “dos cantos e danças populares, a criação de obras líricas em temas nacionais, em suma, tudo quanto evoque a tradição de um país e o caráter de seus habitantes” numa “arte que pretende ser particular” (STEHMAN, 1979, p. 214-215). Essa tendência ocorreu em vários países da Europa e teve reflexos no Brasil, no momento em que o movimento romântico foi conhecido dos escritores brasileiros, que o introduziram em solo nacional. No entanto, enquanto naqueles países o folclore fornecia os temas, como na Rússia com Glinka (1804-1857), em Portugal com Alfredo Keil (1850-1907), na Espanha com Manuel de Falla (1876-1964) e na Finlândia com Sibelius (1865-1957) (STEHMAN, 1979), no Brasil essa inspiração passa por uma adaptação.

Bosi (2012, p. 97) destaca que “o fulcro da visão romântica do mundo é o sujeito” e este, imerso em um contexto conflituoso da sociedade capitalista, adota o escapismo, prefere os ambientes propícios ao sonho e à imaginação: a noite, a treva. A música de Beethoven inicia a expressão das intensas emoções que marcam as composições do período romântico, num conjunto onde os anseios pela liberdade sonhada e ainda não efetivada pela Revolução Francesa estão imbricados nos contrastes de dinâmica e densidade, nas variações rítmicas que expressam os sentimentos de terror, o sofrimento por que passava o povo, em sua grande maioria (BOSI, 2012). A música romântica caracteriza-se por uma “polissemização da

tonalidade, que tende a um grau muito maior de indefinição escorregadia, ao trânsito modulatório para regiões afastadas” (WISNIK, 1989, p. 158), observando-se também a presença de texturas onde se percebem, conforme indica Wisnik

ondas, pulsos, motivos melódicos e rítmicos integrados em sequências aditivas, respirantes, entrecortadas ou fluentes, impelidas à deriva, buscando pouso. O fluxo constante e sujeito a oscilações [...] expõe um trajeto energético, um gestuario pulsional que sonda as curvas e pontas do ritmo, e os mais recônditos desvãos melódicos [...]. O discreto [...] dá lugar ao contínuo (1989, p. 158).

As variações sonoras, tímbricas, rítmicas, alternam-se e intensificam-se, num movimento libertador que conduz às variações tonais, explorando novas linhas para o desenho sonoro. A utilização das escalas modais, agora adaptadas ao novo discurso tonal, favorece a utilização das músicas populares nacionais como elementos étnicos na composição das obras de caráter nacional, como se observa nas “*Rapsódias húngaras* de Liszt e nas *Mazurcas* de Chopin” (WISNIK, 1989, p. 159). Estas mudanças nas estruturas e sonoridades da música do século XIX associam-se à necessidade do indivíduo de encontrar o equilíbrio rompido pelos eventos revolucionários que marcaram a sociedade daquele período histórico.

Após os acontecimentos relacionados à Revolução Francesa, a arte é o veículo da expressão da visão do mundo romântico, caracterizada por “um estado de recolhimento e reflexão, a renúncia ao mundo pagão dos sentidos, o pensamento em Deus” (ARGAN, 1992, p. 28). A arte demonstra as contradições do mundo moderno instaurado, onde a burguesia é a representação da decadência da humanidade em detrimento dos interesses econômicos que dominam a sociedade, mas, ao mesmo tempo, a classe dirigente do mercado consumidor, com características positivas, como a “coragem, genialidade, espírito de aventura” (idem, p. 29). Como porta-voz dos anseios do povo, o artista aborda questões relativas à ética no comportamento humano, questionável após a mecanização característica do trabalho industrial; a busca pela religiosidade cristã, inspirada na arquitetura gótica, que promovesse a transcendência do sujeito, sua espiritualização, a representação da “tradição religiosa da comunidade” (idem, p. 30). Dá-se, desta forma, a valorização da linguagem do gótico medieval, cujas construções serão a inspiração para os cenários da prosa de ficção, como se percebe n’*O Guarani*, na descrição do solar onde residem D. Antonio da Mariz e sua família, que “fazia as vezes de um castelo feudal na Idade Média (ALENCAR, 2014, p.59), e serão traduzidas com tais características para a ópera de Carlos Gomes, *Il Guarany*.

D. Pedro II, que pretendia ver o Brasil trilhando o caminho progressista que as nações europeias lideravam, investiu em projetos que contribuíssem para desenvolver científica e culturalmente o país, possibilitando a construção de sua história e desenvolvimento. Foram inauguradas instituições com recursos públicos e privados como o Conservatório de Música (1834), a Academia de Medicina, o Conservatório Dramático (1843) entre outras, e, a Ópera Nacional (1857-1864), onde o público carioca, já acostumado às apresentações de óperas italianas, desejava ver uma ópera na língua nacional, com assuntos nacionais, mesmo que a obra, em sua estrutura, apresentasse o modelo europeu da *opera seria* italiana e da *opéra comique* francesa. A produção literária indianista e as composições operísticas se assemelhavam nos objetivos: apresentar texto em língua pátria e temática nacional, mesmo que a inspiração fosse o modelo estrangeiro bem-sucedido, francês, italiano e espanhol (no caso das *zarzuelas*). A Ópera Nacional era associada à possibilidade de desenvolvimento do Brasil e apoiá-la significava ser patriota (SILVA, 2011), portanto, a apresentação de óperas tornou-se essencial para a formação do gosto e da cultura nacional, e o contato com as óperas compostas por grandes mestres europeus era frequente. Abbate e Parker (2015) explicam que, na Europa, a ópera passava por transformações, desde Bellini e Rossini, cujas composições definiam a forma tradicional e, enquanto a ópera italiana se mantinha fiel aos modelos anteriores, outros países, como a França e a Alemanha promoviam inovações na utilização dos instrumentos e os gêneros instrumentais se destacaram no mundo musical. Giuseppe Verdi (1813-1901) será o nome que promoverá a superação das restrições em busca da liberdade formal que caracterizava o século XIX (ABBATE; PARKER, 2015).

A substituição dos solos de ária por duetos e outras formas de diálogo musical, que já estava em processo desde pelo menos a metade do século XVIII, assumiu um ritmo mais acelerado; e esses episódicos diálogos tornaram-se menos susceptíveis a se acomodarem com modelos preestabelecidos, como o dueto rossiniano de múltiplos movimentos (ABBATE; PARKER, 2015, p. 283).

Naquele período, o público desejava presenciar espetáculos grandiosos, com demonstrações virtuosísticas dos músicos e cantores e Verdi era um grande dramaturgo musical, de forma que, ao escrever suas obras, sua linguagem atendia ao gosto popular e sua música pode ser associada ao *Risorgimento* italiano¹⁶. A Itália,

¹⁶ O *Risorgimento* italiano foi um movimento político inspirado no Iluminismo e relacionado ao Romantismo que conduziu os italianos a um processo de unificação da Itália, que havia sido invadida por Napoleão (1793-1797), criando ali estados dependentes da França. As ideias liberais difundidas na Revolução Francesa contagiaram os italianos que desenvolveram um sentimento nacional que foi

uma nação recém-constituída, também buscava sua identidade no mito nacional e Verdi escrevia ópera sob o viés político, identificado nos coros de *Ernani* (1844) e *Attila* (1846), cujo brado de chamamento nos textos, que exaltavam a pátria italiana, foram inspiração para inflar os italianos na construção do estado nacional na década de 1860. Na Itália, como em outros países, inclusive o Brasil, “o teatro era um importante lugar de encontro para a burguesia urbana [...], lugares nos quais, como tinha sido padrão ao longo da história da ópera, as classes governantes podiam contar com estabilidade e com oportunidade de exhibir magnificência e poder” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 288). A grande maioria da massa popular, no entanto, era excluída desses espaços, por falta de recursos econômicos (idem).

Quando Carlos Gomes apresenta *Il Guarany* no teatro *La Scala* de Milão, em 1870, a Itália já havia se constituído como nação e, assim como o Brasil, procurava elementos nacionais que representassem a nova ordem, sendo que a ópera de Verdi se apresentava adequada a esse objetivo. Inovações como a presença do tenor viril fixo na ópera e

para contrabalançar o tenor vieram vozes mais escuras, antagônicas e com frequência mais complexas em termos psicológicos: o barítono verdiano, cujos máximos alcances vocais Verdi forçou sem remorsos; e o troante baixo verdiano, a voz do patriarca, o símbolo do poder político ou religioso (ABBATE; PARKER, 2015, p. 290),

podem ser encontradas na ópera *Il Guarany*, nas vozes de D. Antonio de Mariz, Cacico, Cecília, Peri e González, que fazem solos e duetos, compondo os personagens de maior destaque da obra. De modo geral, a ópera servia aos propósitos de representar a nação e valorizar o sujeito, como elemento importante na manutenção dessa condição da pátria, mas, no fundo, visava mais ao divertimento que ao engajamento político e Verdi atendia a esse público, como apontam Abbate e Parker (2015). Carlos Gomes viveu na Itália na mesma época em que ocorria o período mais fértil de Verdi, de 1864 a 1896, além de manter contato próximo com a obra do compositor italiano no Rio de Janeiro, em 1860, quando atuou como ensaiador do Teatro Lírico e acompanhou as encenações de *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Il Rigoletto*, *Ernani*, *Macbeth*, entre outras (PENALVA, 1996).

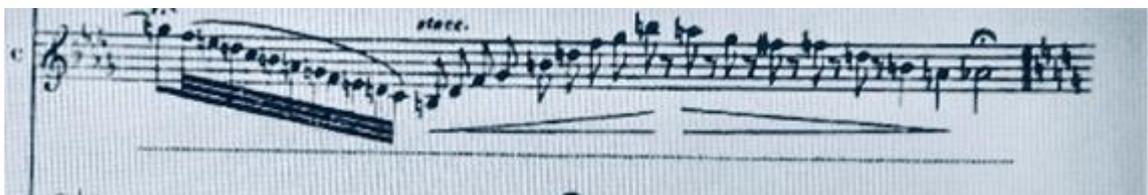
disseminado em publicações literárias e esses ideais, ideologias e doutrinas foram a base para “diversos programas políticos reacionários romântico-nacionalistas, republicanos, socialistas, anticlericais, liberais ou monárquicos. Foi o início da construção de uma identidade nacional e de um Estado nacional italiano” (MATOS, Vera de. Do *Risorgimento* à república: a Itália em busca de uma identidade nacional. In: DE SIMÕES, Rita Basílio (org.); et al. *Pessoas e ideias em trânsito: percursos e imaginários*. Coimbra: [s.n.], 2017).

A ópera de Carlos Gomes apresenta características verdianas, como a forma de explorar a voz da soprano, Cecília¹⁷, no caso, dando “preferência por enunciados curtos e intensos em vez de longas linhas líricas; e uma escrita ornamental que, longe de embelezar o verso, se integrava com ele [...]. Uma música como essa, que exige força e agilidade, mostrou-se muito difícil de cantar” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 291), mas causava um efeito dramático bem ao gosto dos compositores românticos. Outro gênero operístico complementa a influência que impregnou a composição de *// Guarany*, a *grand opéra* francesa, gênero que apresentava tudo em escala monumental: cenários, figurinos, história, balé, corais, além de ser séria e, quase sempre em cinco atos (idem). Abbate e Parker (2015, p. 309) explicam que “a grande variedade de modos e tons na *grand opéra* fazem com que comparações com o romance histórico, o gênero literário dominante no século XIX, sejam difíceis de evitar”, e que pode ter sido elemento a proporcionar a intersemiose, a aproximação entre as duas linguagens.

O centro das discussões sobre o comportamento da sociedade industrial, materialista e voltada ao lucro é a França, palco da nova configuração urbana, percebida como ambiente caótico, ao qual o sujeito não consegue se adaptar, adotando uma atitude de fuga para locais capazes de provocar sentimentos

¹⁷ Como exemplo da utilização da voz da soprano, Cecília, em *// Guarany*, pode-se citar a cena quarta do primeiro ato, onde, em notas e floreios nas regiões agudas, a cantora demonstra sua habilidade vocal, enquanto divide a cena com o pai, Don Antonio, González, Álvaro e o coro de caçadores, como se percebe nas imagens abaixo:

Figura 2- Trecho de *// Guarany* (1889) Gentile de Cuore



Fonte: FIGUEIREDO, p. 107, 2017.

Figura 3- Trecho de *// Guarany* (1889) Gentile de Cuore



Fonte: (idem)

repousantes, que lhe transmitissem a sensação de tranquilidade, encontrando esse espaço na natureza. Na Europa, trava-se uma luta de classes, em que o operariado se rebela contra a burguesia e, no cerne do pensamento social, o sentimento da luta pela liberdade, não apenas individual, mas também manifestação da coletividade na independência nacional, como se percebe na pintura de Eugène Delacroix (1798-1863), *A Liberdade guiando o povo* (1830), e na obra literária de Victor Hugo, *Os miseráveis* (1862) (ARGAN, 1992). A burguesia, vitoriosa, elegante e despreocupada, deseja assistir a espetáculos com obras-primas criadas por artistas preocupados em atender esses anseios, oferecendo, num grandioso quadro cênico que provocasse espanto e muitos aplausos, uma criação com altos custos (ABBATE; PARKER, 2015), um dos elementos que fez com que Carlos Gomes enfrentasse dificuldades para a montagem de *Il Guarany*, justamente pelos valores elevados que precisou desembolsar para conseguir êxito no projeto que idealizou para o *La Scala* de Milão. No entanto, o cenário no “Brasil, egresso do puro colonialismo, mantém as colunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação, [...] carente do binômio urbano indústria-operário durante quase todo o século XIX [...]” (BOSI, p. 96, 2012).

A Revolução Industrial modificou o papel do artista e da arte na sociedade, o que antes era produzido artesanalmente, passou a ser feito mecanicamente, o trabalho desenvolvido na oficina passou para a fábrica e o artista tornou-se um profissional vinculado ao dinheiro, já que os homens de negócios encomendavam as obras visando retorno financeiro. A industrialização também modificou o aspecto das cidades na Inglaterra e nos Estados Unidos, que se expandiam em construções de fábricas, “estação ferroviária, escola ou museu” (GOMBRICH, 2012, p. 499), até que, no final do século XIX artistas e escritores demonstravam o descontentamento pela finalidade e os métodos de produção a que a arte havia se reduzido, passando a manifestar um desejo de reforma do processo artístico em forma de críticas que defendiam “o gosto pelo autêntico e o genuíno, o simples e o ‘caseiro’”, uma “regeneração da arte” (idem, p. 535).

O movimento e as ideias românticas, originados na cultura anglo-saxônica, se difundiram, questionando as regras clássicas, preconizando liberdade para a criação da obra, incentivando o individualismo, o subjetivismo, numa relação definida pelas palavras gênio, originalidade e natureza, também reconhecidas como *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), definindo o Romantismo alemão e que, na França, foi

apresentado por Madame de Staël¹⁸ (1766-1817). Da França, especialmente Paris, que “tornara-se a capital artística da Europa no século XIX” (GOMBRICH, 2012, p. 504), o Romantismo se alastraria pela Europa e pelas Américas (MOISÉS, 2012), incluindo o Brasil, que instituiu o modelo francês como o mais progressista a ser imitado.

Como um movimento caracterizado pelo caráter inovador e revolucionário, em relação ao caráter social e político, o contexto do Romantismo presencia o

desaparecimento das oligarquias reinantes em favor das monarquias constitucionais ou das repúblicas federadas; à substituição do Absolutismo religioso, filosófico, econômico, etc. pelo Liberalismo na moral, na arte, na política, etc. A pirâmide social, estratificada até o século XVIII, entroniza no ápice uma classe nova, fundada na ética do dinheiro – a burguesia, - em lugar da aristocracia de sangue, organizada à luz da herança e dos privilégios vinculados. Da mesma forma que o Classicismo e a nobreza se identificavam, o Romantismo e a burguesia tornaram-se categorias sinônimas e descreviam percursos comuns. Embora o aparecimento do Romantismo e a ascensão da burguesia se dessem concomitantemente, a classe social utilizava-se da estética para se exprimir, adquirir voz e estatuto intelectual, e o movimento literário se arrimava à classe social para se impor e sobreviver (MOISÉS, 2012, p. 384).

Moisés (idem) discorre sobre as transformações políticas, econômicas e sociais que constituem o cenário romântico europeu, mas, como já foi citado parágrafos acima, Bosi (2012), recorda que esse contexto, no cenário brasileiro, foi adaptado, porque, em terras brasileiras, não havia uma burguesia, nem um processo de industrialização instaurado. Como resultado dessa mudança de poder econômico, da nobreza para a burguesia, escritores e músicos passaram a depender do próprio empenho para conquistar os meios para sua subsistência, de forma que se tornou necessária a profissionalização do autor e a produção da obra era voltada ao consumo do novo público consumidor da literatura e da música, a classe média. Para a burguesia, pagar pela fruição da obra significava construir uma imagem, um status social, ao mesmo tempo que, ao encomendar a obra, manifestava seus interesses nessa produção, tornando-a um reflexo da sociedade burguesa. Carlos Gomes recebia ajuda financeira do Imperador Pedro II para se manter na Itália, o que significa

¹⁸ Germaine Necker, que, após consorciar-se com o barão sueco de Stäel-Holstein, passou a ser conhecida como Madame Stäel, era figura de destaque no meio político e, com sua obra *Da Alemanha* (1810) apresenta os princípios do Romantismo e destaca a cultura alemã, sobretudo “o idealismo, a rejeição das normas artísticas e a tendência para a reflexão sobre problemas existenciais e religiosos [...] uma mulher que soube compreender o alcance da nova literatura e o seu peso no desenvolvimento cultural da Europa contemporânea”(IÁÑEZ, 1992-2000, p. 83). Sua obra literária contém aspectos da vida europeia do início do século XIX, além de iniciar a crítica literária social, propondo que a criação literária deve considerar fatores históricos e sociais, para alcançar o contexto que caracteriza tal literatura como nacional (idem).

que, enquanto o Brasil ainda mantinha o regime monárquico e escravista, a Itália, onde vivia quando compôs *Il Guarany*, já estava passando pela transformação do modelo econômico, decorrente da industrialização, com a classe burguesa assumindo o controle financeiro da produção, então, se, no Brasil, o apoio do Imperador bastava para que Carlos Gomes obtivesse uma bolsa de estudos para se manter na Itália, ali o compositor precisaria conquistar investidores para a montagem da ópera, que implicava em altos custos, o que levou Carlos Gomes a enfrentar algumas dificuldades para obter tais recursos. A burguesia brasileira, firmada pela riqueza gerada pelas lavouras cafeeiras, constituída por pessoas das mais variadas origens, é responsável pelo desenvolvimento que a música alcança no Segundo Reinado, no Brasil, especialmente na produção e comércio de partituras e pianos, considerados sinônimos de luxo da classe alta, com apresentações nos saraus e reuniões sociais por elas promovidas (SILVA, 2011).

Figura 4 - Fotografia do piano de Carlos Gomes.



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia tirada no Centro de Ciências, Letras e Artes, acervo do Museu Carlos Gomes.

Figura 5 - Fotografia de instrumentos musicais (harpa e violino) utilizados por Carlos Gomes.



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia tirada no Centro de Ciências, Letras e Artes, acervo do Museu Carlos Gomes.

No entanto, em espaços europeus, essa nova realidade, contrária aos anseios do sujeito desejoso por retomar o equilíbrio rompido e áureo dos tempos da Antiguidade clássica, provoca uma busca no passado, nos temas relativos à Idade Média, idealizada no momento dos grandes feitos, da ingenuidade, pureza, nobreza, caráter reto, do cavaleiro e do herói, dos ambientes místicos, fantásticos e do pitoresco, inspiração nas lendas populares e no folclore, que iniciam nos sujeitos o sentimento de amor pela nação (MOISÉS, 2012), tal qual se verifica na ópera // *Guarany* do maestro brasileiro, que convivia com as obras do romantismo musical,

tanto no Brasil, quanto na Itália. A ópera, obra muito apreciada pelo público desse período, era o formato ideal para retomar a glória que as tragédias gregas haviam representado para os povos da antiguidade clássica, permitindo a expressão dos sentimentos descritos acima, através do conjunto das linguagens artísticas que a compõem, além de tornar-se veículo da burguesia para demonstrar a riqueza, o poder e o status que a nova classe representava para a sociedade, pois estes espetáculos operísticos eram bastante luxuosos. Gombrich (2012), sugere que, para a apresentação desses espetáculos, foram construídos teatros e casas de ópera em estilo Barroco, devido às exigências dos aparatos necessários à criação do cenário requintado. Porém, o público que frequentava esses espaços era uma classe média sem instrução, sem preparação para apreciar as obras apresentadas, de gosto ainda por construir, a quem o artista tinha a intenção de impressionar, demonstrando sua genialidade, mas, em alguns casos, submetendo-se aos critérios dessa classe burguesa (GOMBRICH, 2012). O teatro era um espaço socialmente significativo, portanto, mesmo que a elite não tivesse o comportamento aristocrático idealizado pelos homens de letras, como José de Alencar, as atividades culturais desenvolvidas ali tinham cunho político, além de formador de condutas sociais consideradas adequadas, e ser educativo, conforme os padrões da época. Ver e ser visto no teatro era o objetivo dos sujeitos que desejavam obter status social (SILVA, 2011).

No Brasil, anúncios nos jornais da época, como *O Diário do Rio de Janeiro*, edição de 02 de janeiro de 1857, divulgavam as novas partituras, métodos de estudo, vendas de instrumentos musicais, que eram sucesso na Europa e tornavam-se objeto de desejo da elite, que, num processo de imitação, desejava alcançar o mesmo padrão da classe burguesa europeia, adequando-se àquela moda. Como o interesse da elite brasileira era apenas o divertimento, o prazer dos sentidos e a conquista de status social, as obras executadas eram constantemente substituídas, sem seguir um único estilo artístico, porém, a ópera dos italianos mais bem sucedidos, Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi, tornou-se muito apreciada, levando ao teatro um público ansioso por conquistar um espaço social, antes restrito à nobreza, contribuindo para a ampliação da produção musical na corte, originando as primeiras composições publicadas no país, de compositores nacionais, como José Amat e Francisco Manuel da Silva, que atuavam no Colégio Pedro II e foram os primeiros a contribuir para que Carlos Gomes conseguisse ser agraciado com a bolsa de estudos à Itália, onde compôs *Il Guarany* (SILVA, 2011).

Figura 6 – Fotografia da residência de Carlos Gomes na Itália



Fonte: Centro de Ciências, Letras e Artes, acervo do Museu Carlos Gomes.

No entanto, na Europa, na segunda metade do século XIX, a *grand opéra* francesa declinava, visto que o espírito e a cultura que haviam contribuído para sua realização foram cedendo espaço a “uma nova onda de nacionalismo mais violento que surgiu depois de 1848” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 319)

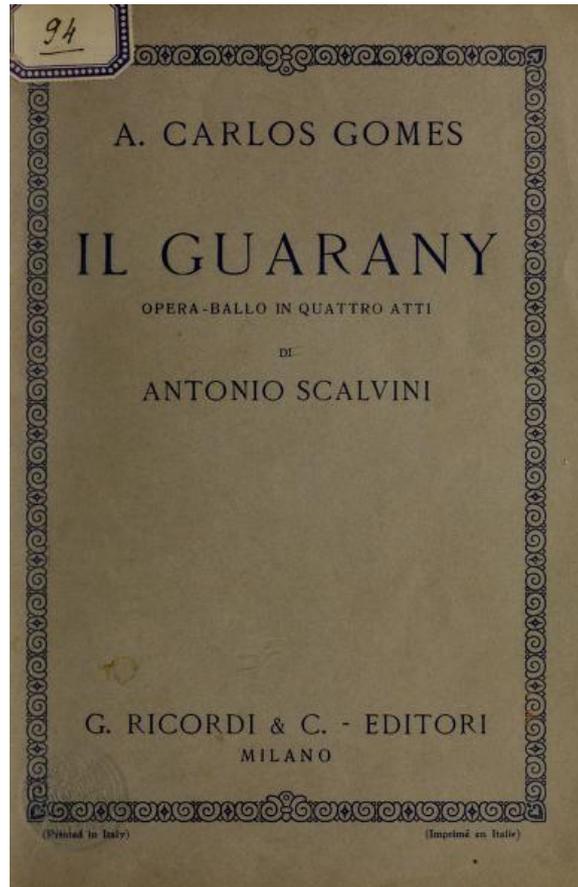
A formação musical que teve com o pai, o maestro Manuel José Gomes, contribuiu para que Carlos Gomes desenvolvesse habilidades e conhecimentos musicais, que podem ser verificadas nas primeiras modinhas, como *Quem sabe?* (1859) e *Anália Ingrata* (1859).

Carlos Gomes, atendendo ao gosto desse público que frequentava os teatros na corte, compõe a chamada música moderníssima, o que, na época, estava relacionado às inovações que o maestro apresentava, como o uso da instrumentação, a relação entre as cenas da ópera, a forma de utilização da voz, muito elogiada, que se tornou referência para a música brasileira do século XIX e continua a ser admirada como registro da história musical do Brasil, além do valor artístico (SILVA, 2011). Quando *Il Guarany* foi apresentado em março de 1870 no Scala, a configuração da obra foi alvo de muitos elogios, consagrada, inclusive por Lauro Rossi, que havia sido professor de Carlos Gomes e, a partir daí, tinha-o na conta de colega, afirmando-lhe que nunca houve antes um maestro que conseguisse tamanha aprovação do público e da crítica especializada (PENALVA, 1996).

Ainda na época em que estava no Rio de Janeiro, em 1859, Carlos Gomes teve contato com os chamados *diletantes*, admiradores de música e das belas-artes, frequentadores do Teatro Provisório, e do Teatro Lírico, para assistir às óperas italianas, homens cultos que escreviam críticas de arte nos jornais e alguns, como amadores, tocavam instrumentos musicais. Dentre esses, Araújo Porto-Alegre, Machado de Assis e José de Alencar. Como já foi dito em parágrafos anteriores, ir ao teatro era a principal atividade social para aqueles que faziam parte da burguesia e foi através das apresentações das óperas nesses locais que a burguesia brasileira foi sendo “educada” para apreciar esse tipo de composição. No Rio de Janeiro, as óperas de Rossini, apresentadas entre 1819 e 1827, a exemplo do *Barbeiro de Sevilha* (1821), aquelas de Bellini e Donizetti, exibidas entre 1844 e 1853, inauguradas pela *Norma* (1844) de Bellini e as obras de Verdi, que, como a última moda, chegam ao Brasil em 1850, resultaram na adoção do gênero operístico como o preferido pela sociedade, de forma que, aquele que desejasse fazer parte do grupo de pessoas consideradas cultas e refinadas, a elite cultural da sociedade, tornava-se frequentador assíduo dos teatros. Aqueles homens das letras que faziam parte deste círculo de pessoas, registraram nos seus romances e nas suas críticas esta paixão nacional do período: Machado de Assis, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, entre outros. A aproximação da Literatura e da Música faz-se através dessa convivência, e torna-se comum a tradução de libretos italianos para óperas que seriam apresentadas no Brasil, além da tradução de livros em óperas, a exemplo do romance *O Guarani* de José de Alencar, que Carlos Gomes traduziu para a ópera *Il Guarany* (SILVA, 2011).

A habilidade de Carlos Gomes havia sido reconhecida, segundo Penalva (idem), por Guimarães Junior, Cernicchiaro e Monaldi, nos comentários sobre a famosa frase atribuída a Verdi, elogiando o talento de Carlos Gomes: “este rapaz é um verdadeiro gênio, ele começa por onde eu acabo!”, de onde se comprova que, tanto a literatura italiana, como a europeia faziam “referência à simpatia, à amizade e mesmo à profecia de Verdi em relação [...]” ao sucesso obtido por Carlos Gomes com *Il Guarany* (PENALVA, 1986, p. 96).

Figura 7 - Fotografia da capa do libreto de *Il Guarany*



Fonte: https://archive.org/details/ilguaranyoperaba00gome_8. Acesso em 20/03/2019.

1.2.1 Cenários de transição na Itália e no Brasil: a criação de *Il Guarany*

Conforme descrito nos parágrafos anteriores, observa-se que, tanto na Europa como no Brasil, a ópera *Il Guarany* foi concebida num contexto de transformações sociais (mudança de classe dominante, detentora do poder econômico), políticas (forma de governo), econômicas (industrialização – capitalismo), que exerceram influências no processo de criação da obra, considerando as implicações das exigências decorrentes daquelas transformações na forma, no conteúdo, na técnica, no objetivo e na destinação à qual tal produto deveria atender. O cenário brasileiro registrava

avanços econômicos como o aumento considerável da demanda por café brasileiro, que colocou o Brasil como o segundo maior exportador do grão no mundo, as subseqüentes modernização dos portos e construção de estradas de ferro que visava a eficiente expansão logística da produção de café no império e, por fim, o início paulatino de uma industrialização do país. Era criada uma imagem sobre a realidade social brasileira que não era absolutamente

condizente com o cotidiano escravocrata e latifundiário brasileiro (RABELO, 2013, p. 15).

Ruthner (2015) destaca que, num país que se mantinha às custas de trabalho escravo e dizimando a população indígena, seria difícil alimentar um sentimento de orgulho nacional, ainda mais que outros países, vizinhos e distantes (americanos e europeus), não viam tais comportamentos com bons olhos, o que exigia uma transformação. Um período de transformação no modelo econômico, político e social que produz uma mudança na forma como o artista conduz seu trabalho. A obra de Arte passa a ter caráter de mercadoria, há um jogo de interesses da classe dominante e dos homens de negócios dirigindo as produções e a sociedade, consumidora dessa criação artística, dita as regras a serem seguidas para que tais objetos artísticos sejam consumidos, afinal, o artista precisa comercializar seu trabalho.

Recorde-se que, quando Carlos Gomes chegou ao Rio de Janeiro, em 1859, já com os estudos e a experiência que havia recebido do pai, ingressou no Conservatório de Música, sob direção do maestro Francisco Manuel da Silva, e, em agosto de 1860 integra-se, como regente, à Ópera Nacional, Instituição que tinha como objetivo incentivar compositores de obras nacionais, que contribuíssem para a construção de uma cultura nacional, ou seja, o compositor encontra-se num cenário em processo de mudanças. Nesta época, já havia adquirido experiências com óperas italianas e, a partir de então, inicia as próprias composições operísticas, a *Noite no Castelo* e *Joana de Flandres*, através das quais obteve reconhecimento (SILVA, 2011), visto que atendia ao gosto do público e da corte.

Na época, era um procedimento habitual que os alunos que se destacassem nos estudos (não apenas musicais) fossem contemplados com uma bolsa de estudos, financiada pelo Império, para aprofundarem os conhecimentos, adquirissem prestígio e voltassem ao Brasil, contribuindo com o desenvolvimento do país, mas sob a direção da corte (MAMMI, 2001). Carlos Gomes já havia recebido instrução musical com o pai, e, para continuar seus estudos, matriculou-se no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, dirigido por Francisco Manuel da Silva, de quem também recebeu orientações e que o considerava o melhor aluno do Conservatório. Em 1860 tem a oportunidade de se desenvolver ainda mais, atuando como ensaiador do Teatro Lírico, onde participou das atividades de companhias italianas que apresentavam óperas dos maiores compositores daquele período: Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi e outros, o que proporcionou-lhe experiência para apresentar suas primeiras óperas, *Noite no*

Castelo e Joana de Flandres, e, após, o Imperador o contempla com uma bolsa para estudar quatro anos na Itália, para onde vai no dia 8 de dezembro de 1863 e, como compensação, o maestro deveria escrever uma ópera de caráter nacional, de grande valor, para ser apresentada no Brasil (PENALVA, 1986).

Na Itália, foram as revistas *Se sa minga* e *Nella luna* que o tornaram conhecido em Milão, de modo que, quando *Il Guarany* foi apresentada, a recepção positiva havia sido preparada pela publicidade realizada, exaltando o talento do maestro e a nova ópera (PENALVA, 1996). A ópera do selvagem brasileiro foi recebida com muitos aplausos, “o editor Lucca concluiu contrato de aquisição da partitura apenas terminado o primeiro ato” e a crítica exaltava os “sons novos, notas desconhecidas da música convencional [...], modos verdianos [...] o pitoresco da expressão [...] a magia de seu melodismo [...] o exotismo, a sugestão do ambiente sul-americano e indígena” (PENALVA, 1986, p. 111-113) são algumas expressões que demonstram o quanto *Il Guarany* foi popular quando de sua estreia e continua sendo uma das óperas mais famosas do compositor. Penalva (1986) descreve o trajeto das apresentações de *Il Guarany* na década de 1870, que incluiu várias récitas em Milão, São Paulo, Rio, Roma, Londres, Santiago do Chile, Viena, Bahia, Moscou, Barcelona, entre outras, observando-se que a ópera foi apresentada em várias regiões da Europa e da América, ou seja, o sucesso e a recepção positiva foram efetivados em outros locais, além daquele onde fez sua estreia, conforme apresenta-se nos mapas abaixo.

Figura 8 – Mapa da Itália com os locais onde as óperas de Carlos Gomes foram apresentadas.



Fonte: PENALVA, 1986, p.133.

Figura 9 – Mapa da Europa, registrando os locais onde as óperas de Carlos Gomes foram apresentadas.



Fonte: idem, p. 134.

Figura 10 – Mapa do Brasil, registrando onde as óperas de Carlos Gomes foram apresentadas.



Fonte: idem, p. 135.

O pensamento reinante na Itália daquele período é que o movimento romântico nas artes fortalece a ideia de que a história das civilizações desenvolve o sentimento de povo, de nação, de pátria, e que, no Brasil

a demanda pela estruturação de um sentimento de nação [...] não era só significativa durante a fase imperial, como também necessária para a legitimação do extenso mapa político brasileiro. O Estado, sobretudo durante o Segundo Reinado, assumiu as rédeas das ciências, das artes e da cultura brasileira a fim de operá-las a favor de um programa político que objetivava a exposição de uma realidade social brasileira cosmopolita, autônoma e institucionalmente emancipada (RABELO, 2013, p. 13).

Havia uma história a ser construída por homens de destaque, que sobressaíssem pelas qualidades e habilidades, e entre eles, o herói, um herói percebido como gênio, figura que, no início do Romantismo, associa-se à ideia da verdadeira obra de arte. Esse gênio é o artista, aquele que tem uma capacidade superior de criar, e que, por sua genialidade, é um ser ilustrado que pode contribuir com o esclarecimento, a iluminação do público, embora esteja distante dele, em condição de superioridade. Assim, a crítica brasileira exaltou a capacidade criadora de Carlos Gomes, fazendo dele um mito, um herói nacional; afinal, igualavam-no à genialidade dos grandes mestres italianos, como Verdi, de quem o maestro apresentava influências (SILVA, 2011).

Durante seus estudos na Itália, nas cartas que escreveu àquele que foi seu professor, mas também amigo, Francisco Manuel da Silva, Carlos Gomes comenta suas preocupações a respeito da situação política no Brasil, que poderia prejudicar o recebimento da pensão que recebia do governo imperial, em função de problemas econômicos que poderiam modificar as condições que lhe permitiram o benefício, conforme as transformações no cenário político e econômico que estavam em curso, descritas nos parágrafos anteriores. Carlos Gomes desenvolvia seus conhecimentos musicais de forma significativa, convivendo com seu professor na Itália, o maestro Lauro Rossi, além dos estudos das partituras de compositores de sua época, e dos concertos a que assistia, e acompanhou o movimento de transformação musical que marcou as décadas de 1860 e 1870 naquele país (SILVA, 2011).

Segundo Silva (2011), Carlos Gomes se decepcionou com a falta de qualidade vocal, a falta de técnica e o amadorismo dos músicos. Dentre os aspectos citados por esta autora, que contribuíam para agitar o cenário musical na Europa,

surgiram vários compositores de uma ópera só, como Petrella, Faccio e Boito, enquanto todos esperavam o jovem brilhante compositor que seria o próximo Verdi. As óperas francesas eram mais famosas que as italianas. As influências musicais ultramontanas começaram a invadir os conservatórios, e jovens

admiradores de Wagner criticavam o formalismo repetitivo da ópera italiana (SILVA, 2011, p. 60).

Nota-se, pelas palavras de Silva (idem) que a realização da obra *Il Guarany* ocorreu num cenário conturbado musicalmente, contendo uma pressão pela produção de algo grandioso e inovador, capaz de agitar esse meio, além de atender à necessidade que tinha o maestro de produzir algo importante como compromisso com o governo que financiava seus estudos (MAMMI, 2001). Segundo uma carta de Carlos Gomes a Francisco Manuel da Silva, o libreto já havia sido encomendado antes mesmo do compositor chegar a Milão, e seu objetivo inicial era apresentar *Il Guarany* para a Ópera Nacional, no Rio de Janeiro, mas, como já havia uma crise econômica na instituição, que resultaria na sua extinção em 1864, a ópera só foi encenada no Scala de Milão, em 1870 (SILVA, 2011). Lenita Nogueira imagina o pensamento do maestro, quando ouviu

a voz do vendedor de livros ecoando na *Piazza del Duomo*, no centro de Milão. Surpreso, notou que era o mesmo livro de José de Alencar que chamou sua atenção ainda no Brasil e desde então vinha matutando se poderia transformá-lo em ópera. Mas não conhecia nenhum libretista que entendesse português. Com essa tradução para o italiano estava tudo resolvido! Procurou Antonio Scalvini e lhe pagou 800 francos para que dali extraísse um libreto. Isto foi ainda em 1865 e pensava mandar essa obra ao Brasil para cumprir as determinações de seu contrato com o governo brasileiro. Mas, após o sucesso de *Se sa minga* e *Nella luna*, mudou de ideia: iria estreiar a ópera ali mesmo, em Milão, a capital mundial da ópera! E tinha que ser no Teatro alla Scala! (NOGUEIRA, 2011, p. 36).

Quando Carlos Gomes fazia os últimos acertos para a estreia de *Il Guarany*, “sabia bem o que estava fazendo: o exotismo estava na moda e nada mais surpreendente que um índio vestido de penas e uma moça branca de família que se apaixonam. Mandou fazer, inclusive, alguns instrumentos indígenas” para criar um ambiente mais selvagem (NOGUEIRA, 2011, p. 38). Cabe destacar que, na Itália daquele período, a ópera servia como expressão das ambições nacionais e cívicas da sociedade, como já foi apontado. Giuseppe Fortunino Francesco Carlo Verdi (1813-1901) definia o estilo musical de caráter nacional a ser seguido, e que, em Carlos Gomes, pode ser identificado, ou seja, o maestro brasileiro incorporou características do estilo de composição de Verdi, cujas óperas *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) e *La Traviata* (1853) definiam o caráter da *opera seria* italiana (SILVA, 2011).

Além da influência de Verdi, havia um movimento cultural acontecendo na Europa na segunda metade do século XIX, chamado *Scapigliatura*, “nascido da revolta de jovens intelectuais face ao classicismo” que promove um novo direcionamento ao

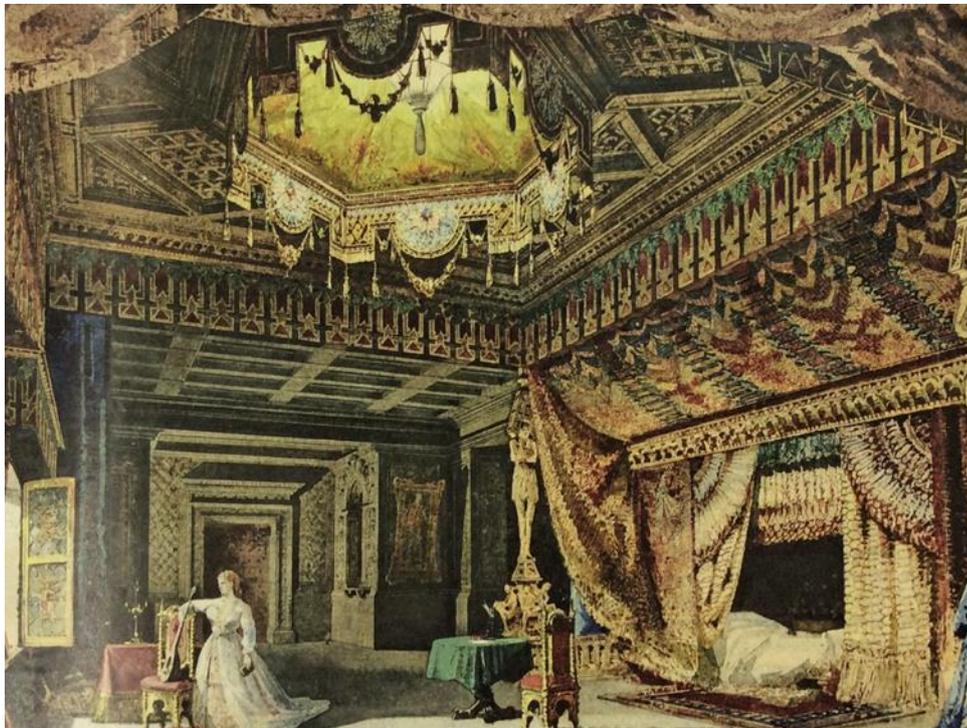
modelo de composição adotado por Carlos Gomes, jovens que exigiam uma mudança no cenário musical italiano (PENALVA, 1986, p. 121). Faziam parte das reuniões promovidas por eles na casa da Condessa Clara Maffei, entre outros, Antonio Ghislanzoni, Giuseppe Invernizzi (que construiu a residência de Carlos Gomes em Maggianico), Antonio Scalvini (libretista de *Il Guarany*), Arrigo Boito, o crítico Filippo Filippi e, entre eles, Carlos Gomes (PENALVA, 1986). Penalva (1986, p. 121) explica que “o ideal cultural da *scapigliatura* era de lutar contra tudo” que pretendesse restringir “a imaginação e proscrever a originalidade”.

Pistori (2013, p. 70) escreve que, quando Carlos Gomes chegou à Itália, havia intensos debates, entre os *scapigliatis* e os conservadores, envolvendo “os rumos da literatura, da estética, e da filosofia, todavia, no centro desses debates, estava o melodrama. A ópera lírica não era vista como simples diversão ou obra de arte, mas, como parte integrante da vida de cada um [...]”, algo que, para a sociedade como um todo, era essencial, envolvendo muito dinheiro na sua produção, vários profissionais dependiam de imensas somas para as montagens, como músicos, cantores, empresários, libretistas, diretores e donos de teatro, além das casas Ricordi e Lucca, as maiores editoras da época em Milão. A crítica que ditava a estética a ser seguida naquele contexto era escrita por alguns dos frequentadores das reuniões entre os *scapigliati*: Arrigo Boito, Fillippo Filippi, Antonio Ghislanzoni, Girolamo Biaggi e outros que, de certa forma, atuavam movidos por interesses financeiros, visto que escreviam para um jornal fundado por uma daquelas casas, a Ricordi, a *Gazetta Musicale di Milano* (idem).

É assim que o melodrama italiano inicia uma transformação ao contato com as influências musicais alemã e francesa (idem). Desde o século XVIII o modelo clássico passava por uma reavaliação, como aponta Rousseau (GARCIA; MARQUES, 2005, p. 2), discorrendo sobre a música francesa apresentada por volta de 1752, ao abordar a crítica que era atribuída ao modelo da ópera naquele país: “pouca ligação entre música e texto, pouca expressividade do canto, e a instrumentação excessivamente densa e complicada”, o que exigia uma transformação nas composições, considerando que “a concepção racionalista e mecanicista da natureza, [...] as bases sobre as quais se organizava a sociedade do *Ancien régime*” estavam sendo desorganizadas, passando por uma nova estruturação, promovendo um “ataque a toda uma visão de mundo” que era preciso superar (idem, p. 3). Essa transformação tem, no período entre 1860 e 1870, como consequência, uma crise, um momento de

transição na ópera italiana, que se aproxima do modelo da *grand opéra* francesa, “tentando desenvolver uma linguagem musico-dramática mais concisa e contínua” e do modelo alemão de Richard Wagner (SILVA, 2011, p. 66). Este novo método de composição, do qual Carlos Gomes e Boito são adeptos, apresenta características que se percebem em *Il Guarany*: a grandiosidade cênica, um tratamento diferenciado para a orquestra e na utilização da voz, inovações na forma, que deveria apresentar continuidade nas partes e não trechos desconectados e, por fim, que as letras dos libretos fossem veículos da grande emoção que caracterizava a ópera, expressão reforçada pela atuação dos cantores, dando maior dramaticidade e verossimilhança ao espetáculo (SILVA, 2011).

Figura 11 – Cenário de *Il Guarany* na apresentação de estreia.



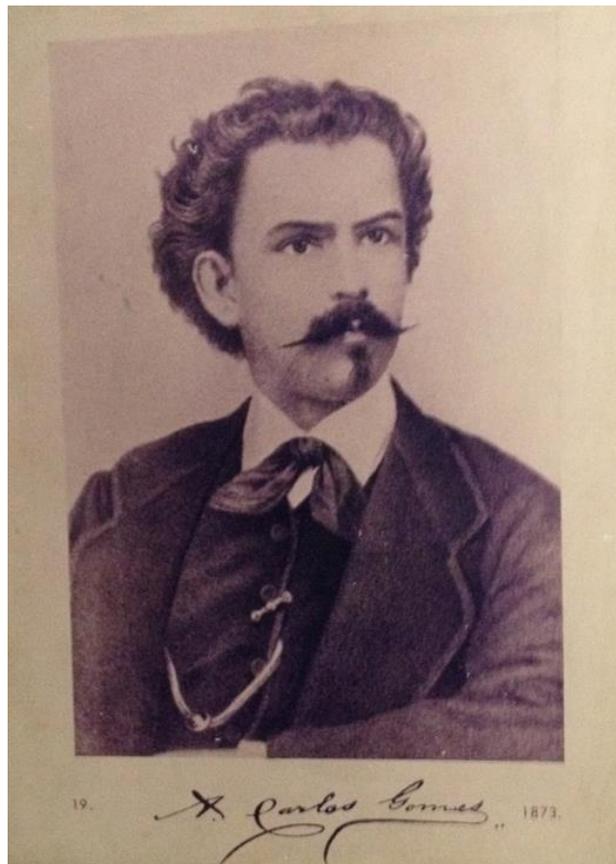
Fonte: Centro de Ciências, Letras e Artes- acervo do Museu Carlos Gomes.

A influência da *grand opéra* francesa em *Il Guarany* verifica-se nas características desse estilo, presentes na ópera de Carlos Gomes: divisão em 4 atos; a presença do balé, e a presença de um corpo de baile numeroso no palco; cenas com número expressivo de atores em cena, especialmente nas cenas de rebelião e agitação; cenas envolvendo momentos de oração coletiva, com a participação do coro e dos solistas e cenas interrompidas abruptamente com mudanças na trama. Além disso, a luxuosa apresentação reflete o gosto burguês e a busca por inovações

tecnológicas, que contribuíssem para um espetáculo grandioso, de acordo com o status social atribuído à ópera naquele período (SILVA, 2011; PISTORI, 2013).

Outro elemento interessante aos compositores do período era o gosto pelo exótico, o que se verifica não apenas na Música, mas também na Literatura, decorrente da “expansão das colônias europeias na África e em países do Oriente distante e o surgimento de centenas de relatos de viajantes e romances em terras distantes” (SILVA, 2011, p. 71). Exótico que, para Silva (2011, p. 71) “se refere ao estrangeiro, qualquer coisa que não faz parte da civilização Ocidental”, e, por essa razão, óperas como *L’Africaine* (1865) de Meyerbeer, *Aída* de Verdi e *Il Guarany* (1870) fizeram sucesso no La Scala de Milão. Destaca-se aqui que, para os milaneses, Carlos Gomes tinha traços físicos que o assemelhavam ao índio americano, portanto, o próprio maestro era considerado exótico na Itália (RUTHNER, 2015; SILVA, 2011).

Figura 12 – Fotografia de Carlos Gomes, em 1873.



Fonte: Centro de Ciências, Letras e Artes, acervo do museu Carlos Gomes.

A influência do maestro Alberto Mazzucatto, que passou a ser professor de Carlos Gomes em 1865, após o falecimento de Lauro Rossi, foi importante sobre a obra do maestro brasileiro, visto que Mazzucatto estava entre os *scapigliati*, que agitavam o cenário musical em busca de uma inovação dramática na ópera. Como o

La Scala precisava apresentar, no início de cada temporada, uma “*opera d’obbligo*, ópera nova e de preferência de um compositor desconhecido” (SILVA, 2011, p. 76), o contato de Carlos Gomes com Aleardo Aleardi, outro *scapigliati*, que o introduziu ao salão da Condessa Clarina Maffei, personalidade culta e influente, e, por intermédio desse contato, e da influência exercida por ela no meio musical, com a colaboração de Alberto Mazzucatto, Eugenio Terziani (maestro do teatro *La Scala*) e do editor Francesco Lucca, a ópera *Il Guarany*, atendendo aos requisitos do elemento exótico, o índio, e as inovações na utilização da orquestra, das vozes e dos timbres, foi aceita para, em 19 de março de 1870, ocupar o espaço do teatro La Scala de Milão, e, a partir daí, conquistou um lugar de destaque na música que se firmaria em âmbito internacional (*idem*).

A estreia de *Il Guarany* era aguardada com muita expectativa, considerando que Carlos Gomes já era conhecido do público italiano, pelo sucesso obtido na apresentação das duas revistas anteriores, *Se Sarà Minga* e *Nella luna*, e a aura de exotismo conquistada por ele. Penalva (1986) destaca trechos de notícias nos jornais da época, anunciando a estreia da ópera. Segundo as matérias jornalísticas apresentadas por este autor, os jornais *Il Trovatore* (17 mar.1870), *Il Pungolo* (19 mar. 1870) comentaram a grande expectativa e curiosidade com que *Il Guarany* era aguardado e a confiança no talento do jovem Maestro e o *La Lombardia* (21 mar. 1870) considera a ópera “densa de amadurecimento técnico, de novidades harmônicas e orquestrais e, [...] exprime tão original sensibilidade emotiva, decididamente dramática, que desafia as regras fixadas nos conservatórios e, ao mesmo tempo, as respeita superiormente” (PENALVA, 1986, p. 33) concluindo que, através da obra era possível vislumbrar a terra tropical, com suas florestas, o céu azul e ensolarado, com a mesma qualidade das melhores obras europeias. Ao final da apresentação, o sucesso foi demonstrado pelos aplausos demorados e pelas várias vezes em que o compositor foi chamado ao palco para recebê-los, como anuncia o *La Lombardia* de 21 de março de 1870 (PENALVA, 1986). A crítica milanese foi favorável, apesar de considerar que aquela era a “primeira grande obra de Carlos Gomes, após sua diplomação como *Maestro Compositore*. Daí os desequilíbrios, as desproporções, a demasiada dependência dos autores em voga: Verdi, Bellini, Donizetti e Meyerbeer” (PENALVA, 1986, p. 83), deste último registrando semelhanças com a *L’Africaine*, porém, os elogios eram mais voltados à música que ao libreto, considerado deficitário em relação aos versos, apesar da temática indígena, conforme as críticas jornalísticas

de Fillippo Filippe (jornal *La Perseveranza*, 21 de março de 1870) e Antonio Guinslanzoni (jornal *Gazzetta Musicale di Milano*, 27 de março de 1870). Parte das críticas devem-se ao fato de que os milaneses viam Carlos Gomes como um selvagem brasileiro, até mesmo algumas vezes representando-o em charges com plumas, cabelos desgrenhados e pele cor de cobre (jornal *Lo Spirito*) e esperavam encontrar na ópera a representação desta imagem numa música que se apresentasse pitoresca e selvagem. Os direitos de publicação da ópera foram vendidos à editora Lucca, e várias apresentações de *Il Guarany* se sucederam (SILVA, 2011),

no Scala em 1871, além de Florença e Roma; Genova, Ferrara, Vicenza, Bolonha, Trieste, Treviso, Turim, Palermo e Catania em 1872; vai a Reggio Emilia, e volta a Ferrara e a Gênova em 1873; volta a Milão no Carcano em 1875. A ópera também teve uma carreira razoável na Europa e na América: vai ao Covent Garden de Londres em 1872; Santiago do Chile em 1873; Buenos Aires em 1874; Viena e Estocolmo em 1875; Bruxelas, Barcelona, Varsóvia e Montevideu em 1876; Havana, São Petersburgo e Moscou em 1879; Nice em 1880; Nova Iorque em 1884 (idem, p. 140); Rio, São Paulo (1889) (PENALVA, 1986, p. 41).

Lenita Nogueira (2011, p. 46-47) relata que a casa Lucca e Carlos Gomes temiam que nestas apresentações “os figurinistas e cenógrafos pudessem criar montagens delirantes e prejudicar a ópera, enchendo-a de absurdos como camelos, elefantes e odaliscas”, o que levou o maestro a acompanhar as montagens, mesmo que isso resultasse num alto custo financeiro que Carlos Gomes não tinha condições de sustentar. No Brasil, *Il Guarany* foi apresentada no Rio de Janeiro em 02 de dezembro de 1870, durante a temporada iniciada em 14 de setembro daquele ano e Carlos Gomes foi recebido com todas as honras, muitos cumprimentos, abraços e apertos de mão, até exagerados, segundo palavras do compositor (NOGUEIRA, 2011). O cenário social era propício à apresentação de uma ópera de caráter nacional, cujo autor e obra já eram reconhecidos no contexto internacional, afinal, já fazia sete anos que Carlos Gomes estava na Itália. A vitória das tropas brasileiras pondo fim à Guerra do Paraguai trouxe reflexos positivos ao Império de D. Pedro II, o que, ao lado do sucesso alcançado por um compositor nacional no exterior, contribuiu para o sentimento de nacionalismo, orgulho de pertencer ao povo brasileiro. O gosto da burguesia pela ópera italiana ainda se fazia presente, sendo que, na temporada de estreia de *Il Guarany*, foram apresentadas também *A Africana* de Meyerbeer, *Ernani* de Verdi, *Il Fausto* de Gounod, para citar alguns exemplos, mas esse gosto burguês incluía também a opereta francesa de Offenbach (SILVA, 2011). A preferência burguesa pela ópera italiana vinha sendo firmada, incentivada por D. Pedro II, que

convidava cantores, músicos e grupos de artistas italianos para virem se apresentar no país, incentivando as artes no período do Segundo Reinado, considerando que seria através do desenvolvimento cultural e da arte que a nação brasileira alcançaria o progresso que nações europeias já trilhavam. Pistori (2013, p. 34) relata que, quando *Il Guarany* estreou no Teatro Provisório, no Rio de Janeiro, a cidade já “apresentava uma vida teatral muito movimentada e não eram somente as óperas líricas que faziam sucesso, havia também apresentações de peças teatrais completamente faladas, zarzuelas espanholas, vaudevilles e óperas cômicas francesas”, além de concertos que apresentavam as aberturas que faziam parte das óperas italianas.

A apresentação de *Il Guarany* no Brasil ocorreu “no período de apogeu do Segundo Reinado e, nesse primeiro momento serviu como elemento agregador da nação em torno da figura do imperador” (PISTORI, 2013, p. 85). Fatores políticos como a vitória do Brasil na Guerra do Paraguai, já citada em parágrafos anteriores, a publicação de um manifesto republicano por Quintino Bocaiúva, Saldanha Marinho e Salvador de Mendonça, e o sucesso de Carlos Gomes na Itália encheram de orgulho os brasileiros, que, relegando a segundo plano a mudança da monarquia para a república, manifestaram sua satisfação e o orgulho nacional apoiando o líder do país, D. Pedro II (idem).

A imprensa contribuiu para que os indivíduos daquela sociedade aguardassem ansiosamente a estreia de *Il Guarany*: estava sendo anunciada a terceira edição do romance *O Guarani* de José de Alencar, sobre o qual a ópera fora produzida, cópias da partitura da ópera estavam sendo vendidas e a primeira biografia de Carlos Gomes foi publicada. No entanto, Carlos Gomes, que já havia gasto quantias vultuosas para encenar *Il Guarany* em Milão, não tinha como investir o mesmo valor na produção que seria apresentada no teatro Provisório do Rio de Janeiro. Mesmo assim, sem o mesmo luxo e grandiosidade que o Scala mereceu do compositor, o público carioca recebeu muito bem a ópera de Carlos Gomes e várias récitas foram encenadas, não só no Rio, mas em outras capitais brasileiras, tornando-se o símbolo da ópera nacional, mesmo que o texto do libreto estivesse em italiano, que ela fosse cantada neste idioma e o índio trajasse roupas e artefatos diversos do indígena brasileiro (SILVA, 2011). A paixão nacional pela ópera italiana pode ser encontrada no enredo do romance *O Moço Loiro* de Joaquim Manuel de Macedo, e na peça *O Diletante*, de Martins Pena, onde transparecem a admiração pela técnica exibida pelas sopranos, como também a frivolidade com que o espetáculo era apreciado, em momentos onde importava mais

a exibição dos vestuários e as conversas banais que a apreciação da obra como um todo (PISTORI, 2013), portanto, os aspectos observados em relação às características e elementos europeus não impediram a recepção calorosa que coroou a estreia de *Il Guarany*, bem como as récitas posteriores.

Observa-se que a imprensa contribuiu para a construção do mito Carlos Gomes neste período, já que apresentava uma imagem do compositor como herói da pátria e compositor compatriota que, algum tempo depois, no início do século XX, tornou-se ultrapassado para os modernistas, mas, inegavelmente, o compositor contribuiu para a permanência do romance de José de Alencar e para a divulgação da música brasileira no exterior, o que se verifica nas montagens da ópera *Il Guarany* que são realizadas até os dias atuais. Pistori (2013, p. 45) explica que o folhetim, inicialmente voltado ao público feminino, influenciava fortemente, através das críticas que veiculava, o gosto do público, visto que este, “em sua maioria, não frequentava a ópera ou os concertos”, baseando-se apenas nos resumos que lia. O sujeito romântico, com seus anseios pela valorização do nacional, pelo herói, pelos valores tradicionais, pela restauração do equilíbrio, a admiração pelo gênio (o artista), o desejo de demonstrar seu status social, poder, lia, por meio de outros olhos, uma realidade que não era a sua, mas que, de acordo com os anseios românticos nacionalistas daquele momento, atendiam aos interesses que ditavam seus rumos.

2 O GUARANI DE JOSÉ DE ALENCAR E IL GUARANY DE CARLOS GOMES

“Um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimento). Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível.”

Ezra Pound (1973)

A 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 Industrial¹⁹ 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), são descritos desta forma, embora também sejam índios, como Peri. Além disso, a natureza representava, para

¹⁹ Atualmente, a humanidade passa pela quarta Revolução Industrial, mas nesta pesquisa, trata-se da primeira Revolução Industrial, que ocorreu nos meados do século XVIII ao século XIX (SCHWAB, 2016).

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 do *métier* (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 Mónica 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 representar²⁰ 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 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 e duas versões para cinema, 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

²⁰ Nas palavras de Pierce (2017, 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”.

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).

2.1 A LINGUAGEM E OS ELEMENTOS DO ROMANCE N’O *GUARANI*

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 d’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 feminino²¹, devido ao preconceito de que, para apreciar o

21 Veja-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.

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).

Um dos elementos que fazem parte da estrutura do romance é a figura do herói (MELLO; OLIVEIRA, 2013). Fanini (2013) afirma que o herói, nos primeiros romances do século XVII, nos romances-folhetim do século XIX e naqueles do movimento romântico, bem como em produções da atualidade, como a teledramaturgia brasileira, tem se mantido como a mesma figura, sem se alterar com a passagem do tempo. A autora afirma que, mesmo passando por várias provações, seu caráter continua sendo correto, com características de bondade, força, dignidade e honestidade, por exemplo; porém, no século XIX, a procura pela criação do nacional, e, portanto, a valorização da cultura local e da história nacional passam a agir sobre os personagens, modificando-os.

N’*O Guarani*, de José de Alencar, o herói tem todas as qualidades descritas por Fanini (2013) na figura de Peri, um índio brasileiro, embora idealizado para se aproximar do herói no modelo europeu, que tinha as características do cavaleiro medieval. Como descreve Eduardo Vieira Martins, na apresentação d’*O Guarani* (MARTINS, 2014), Peri é um guerreiro valoroso, nobre como o fidalgo português (sugerindo que o tipo de indivíduo que melhor se encaixaria na figura de um herói brasileiro deveria seguir o modelo europeu), chefe de uma nação indígena, possuidor de grande agilidade, força e coragem, assemelhando-se a um rei (da floresta), embora ignorante. Alencar (2014, p. 102), descreve as qualidades “europeias” de Peri através da personagem de D. Antônio de Mariz, que, após ver a filha salva pelo selvagem, descreve seu caráter e atitudes com as palavras “abnegação”, “heroísmo”, “um

cavaleiro português no corpo de um selvagem”, e ainda “um gênio benfazejo das florestas do Brasil” (idem, p. 185).

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

Considerando as palavras de Fanini (idem), o enredo se constitui de muitas aventuras, situações perigosas, trágicas, a luta do bem contra o mal (sempre presente no Romantismo), crimes, mortes, histórias de amor e a presença do europeu como referência de conduta e modelo. Trata-se da história de Peri, um índio brasileiro, mas, como já foi dito, com características de um cavaleiro europeu, que salva uma jovem, branca, europeia, chamada Cecília, dona de uma “beleza ideal”, do ataque de índios selvagens (não dóceis, submissos e educados como Peri), que, por esse ato de valentia e por sua conduta honrada, torna-se protetor da jovem e amigo do pai dela, um nobre europeu, Dom Antônio de Mariz, o mesmo não ocorrendo em relação à mãe da menina, D. Lauriana, que sempre o olha com reprovação (ALENCAR, 2014). Dona Lauriana, que é apresentada como “a única dama fidalga daquele lugar” (idem, p. 92) tem uma conduta severa, de superioridade e religiosidade, e, para essa personagem, Peri era “um cão fiel que tinha um momento prestado um serviço à família, e a quem se pagava com um naco de pão” (idem, p. 193), e, de forma a exaurir qualquer possibilidade de valorização do índio, diz que ele “nem gente é, só pode viver bem nos matos”, por tratar-se de um “excomungado caboclo”, “capeta”, um “bugio” (idem, p. 142-147).

O amor entre Peri e Ceci vai aparecer, mas de forma gradativa e pura. No início do romance, Ceci apenas o percebe como se fosse um objeto que lhe pertence, mas, no decorrer do enredo, a cada agrado e gesto nobre e valente do índio, a jovem passa a sentir falta de sua presença. Sua admiração pelo amigo e protetor vai sendo construída, até que, em momentos onde Peri está em perigo, como quando se entrega aos aimorés, para proteger a família de Ceci de um ataque que era iminente, a jovem manifesta preocupação por sua segurança, de forma a sugerir que já o quer bem, mas

é apenas no epílogo que a moça reconhece estar amando o índio: “Peri, que durante um ano não fora para ela senão um amigo dedicado, aparecia-lhe de repente como um herói; no seio de sua família estimava-o, no meio dessa solidão admirava-o [...]. Cecília amava [...]” (ALENCAR, 2014, p. 482-487). Já o índio, Peri, a admira como a uma santa, desde o início da história, demonstrando uma devoção e um amor que se mantém durante todo o desenrolar dos fatos, chegando ao extremo de abdicar da própria vida e de sua cultura por esse sentimento intenso que dedica a Ceci. Um amor eivado de uma forma quase platônica, comparado ao amor carregado de sexualidade que Loredano demonstra pela jovem ou o amor do cavaleiro medieval pela dama, como o que sente pela menina o nobre Álvaro. Não há, na relação entre Peri e Ceci, a princípio, sinal de interesses envolvidos na amizade de ambos, mas pode-se avaliar essa aproximação como parte do processo de formação do povo brasileiro, de forma submissa à superioridade do europeu.

A história também narra alguns episódios sobre os aventureiros que Dom Antônio acolhe em sua casa e que o servem, mas são traiçoeiros, se voltando contra ele, instigados por um deles, de origem suspeita, com um passado manchado por atitudes criminosas, Loredano. Este, ao contrário de Álvaro e Peri, sente por Cecília um amor associado a um desejo sensualizado e, ao mesmo tempo que admira sua pureza, quer ultrajá-la. Há ainda, na família de Dom Antônio, uma filha ilegítima mestiça, dele e de uma índia, Isabel, que ficará sempre em segundo plano e não é reconhecida como tal, até que, nas páginas finais do romance, Dom Antônio faz a revelação de sua paternidade a Peri e Álvaro, de modo a que a moça não fosse mais tratada com o pouco caso que a acompanha por toda a história; um filho, D. Diogo, que será responsável pela ira dos índios aimorés contra sua família, porque, acidentalmente, mata uma jovem índia e Álvaro, um nobre e fiel servidor de Dom Antônio, que ama Cecília, de uma forma muito respeitosa, quase platônica (idem).

O espaço onde se desenvolvem as cenas se divide entre a casa grande de Dom Antônio de Mariz, que tem as características de uma fortaleza medieval e a Natureza brasileira, com toda a sua grandiosidade e beleza, representando o potencial da nação que tentava construir sua “cor local”, em busca da independência e do progresso, visto que “a grandeza de uma decorre da força da outra” (MARTINS, 2014, p. 19). No texto do romance, Alencar traz inscritas as relações da história da construção da nação brasileira com a história das nações europeias, relacionadas, como citado acima, aos tempos medievais. Cecília se assemelhava “a uma gentil

castelã da Idade Média” (ALENCAR, 2014, p. 272) que ensinou a Peri que os guerreiros usavam as cores da dama que serviam; Peri, atravessando, com Cecília nos braços, o precipício, para salvá-la do incêndio que consumia sua casa, parecia “um dos fantasmas que, segundo a crença popular, atravessavam à meia-noite as velhas ameias de algum castelo em ruínas” (idem, p. 469), sem deixar de citar a semelhança da casa de Dom Antônio com uma fortaleza medieval, protegida pela forma e pelo local onde estava construída.

A história d’*O Guarani* de José de Alencar, romance escrito em 1857, se passa no tempo em que os portugueses haviam chegado ao Brasil, “no ano da graça de 1604” (ALENCAR, 2014, p. 52), o passado mais remoto que o autor do livro pôde tomar como referência. A história é “ambientada nos primeiros anos do século XVII. [...] Numa região ainda não dominada pelo homem branco”, onde os personagens do núcleo central vivem isolados “no meio da floresta” (MARTINS, 2014, p. 16-17). Percebe-se que a figura de Dom Antônio representa a presença do colonizador que estabelece controle no território sob seu domínio e o índio, o habitante local, ao contrário da resistência que o selvagem poderia opor à dominação, torna-se um servo obediente, o “*bon sauvage*”, e que reconhece a superioridade do europeu, o colonizador, passando a servi-lo e a defendê-lo, inclusive, de outros índios, que se mantêm selvagens (COLI, 1998; BOSI, 1992). Os aimorés, que se encaixam nesta última definição, não usam vestuário, possuem “estatura gigantesca e aspecto feroz, cobertos de peles de animais e [...] soltando gritos medonhos (ALENCAR, 2014, p. 348-349), sempre causando terror e antipatia pela conduta não “civilizada”.

Os valores como lealdade, coragem, e caráter ilibado são apresentados como imprescindíveis nas personagens que se destacam na história: Peri, Dom Antônio, Álvaro, enquanto, em Peri, além destes aspectos, a submissão e abdicação total da cultura indígena à cultura europeia atinge o ápice na cena em que ele se ajoelha para receber o batismo que o torna digno de ser o protetor de Cecília, a jovem branca europeia (ALENCAR, 2014). Essa submissão à cultura europeia, retratada no romance, está embasada no modelo que a sociedade brasileira elegia como o ideal para atingir o desenvolvimento social e econômico no século XIX, modelo escolhido pela burguesia em ascensão que ansiava encontrar nos romances os retratos de suas experiências.

2.1.1 A publicação em folhetim e o início do gênero romance

A origem do romance remonta aos clássicos gregos, mas o termo, por fim, designa “composições literárias de cunho narrativo que eram primitivamente em verso para serem recitadas e lidas” (AZEVEDO, 2013, p.104), escrito em língua vulgar. Moretti (2009) esclarece que o romance é um gênero longo, mas alerta que a amplitude desse longo pode ir das 20 mil palavras de *Daphnes e Chloe*²² às mais de 800 mil de *The story of the stone*²³.

O contexto de transformação social que marca o século XVII é o cenário onde se desenvolverá o romance, o gênero que permitia a contestação do Antigo Regime feudal e monárquico, através da réplica e da polêmica (FIGUEIREDO, 2017; FANINI, 2013).

O contexto europeu, sobretudo do capitalismo mercantilista, da queda das monarquias absolutistas, das grandes navegações, do colonialismo, das forças da ciência e tecnologia que adentram o universo da produção material e o âmbito das ideias, propagando uma nova ordem social, afastando-se da escolástica e da tradição religiosa, propicia um estado social mais plural e de embate. Forças centrífugas rompem o poder das forças centrípetas anteriores. Esse dinamismo econômico, político e social também repercute no reino da linguagem, que incorpora essa multiplicidade e nova ordem revolucionária. A ordem liberal-burguesa se instaura, derrubando a ordem anterior no terreno tanto econômico quanto das ideias (FANINI, 2013, p. 27).

Portanto, como se percebe nas palavras de Fanini (2013), o romance, como gênero literário, torna-se um meio de manifestação das inquietudes da sociedade do século XIX, é arte burguesa, relacionando-se com a ascensão da burguesia, tornando-se o espaço das manifestações do cenário das transformações ocorridas, um veículo de divulgação das novas ideias, da subjetividade do indivíduo, mas também da coletividade que encontrava eco no seu discurso e permanece na literatura atual, como um dos preferidos, por seu caráter de proximidade com o indivíduo, que, através da ficção, muitas vezes se reconhece nos personagens, nas suas insatisfações e problemáticas características do mundo moderno.

Azevedo (2013) afirma que o autor inglês Daniel Defoe (1660-1731), com *Robinson Crusóé* (1719) representa o que esse gênero significaria para a

²² Romance escrito no século II, pelo autor grego de nome Longus, que aborda temas relacionados à sexualidade, vividos por dois jovens pastores que vão descobrindo o amor e o sexo, com a intervenção dos deuses. O nome da obra original é *Pastorais: Daphnis e Chloé*, por se tratar de um romance no estilo pastoral (AZEVEDO, 1996).

²³ Novela da literatura chinesa, de autoria de Cao Xueqin, dividido em cinco volumes, impressos a partir de 1791.

modernidade: a possibilidade de relatar as problemáticas sociais a que o indivíduo daquele momento estava sujeito, reflexo da mudança da vida da sociedade da industrialização. Mello e Oliveira (2013, p. 173) explicam essa relação sugerindo que

a personagem representa um indivíduo que faz parte de uma sociedade, cuja ação, situada num contexto temporal e espacial, revela a experiência humana por meio de uma linguagem o mais transparente possível, propiciando ao leitor a possibilidade de ler o texto, muitas vezes identificando-se nele [...].

Fanini (2013) destaca pontos em comum quando Lukács e Bakhtin se referem ao gênero romance, dentre os quais o fato de que os temas romanescos se referem aos conflitos enfrentados pelo homem diante da situação em que se encontra na sociedade, rebelando-se com seu destino, nem sempre de acordo com o idealizado por ele.

Segundo Mello e Oliveira (2013), os temas do romance moderno são um reflexo da forma como esse indivíduo passou a se sentir nessa sociedade: conflitos familiares passam a ser o centro dos enredos. Isso ocorre porque, ao se sentir amedrontado e desiludido diante da sociedade capitalista e da mercadoria, esse indivíduo se volta para a família, embora os laços de sangue não tenham mais tanta significação para ele. Estes autores (idem, p. 176) atribuem ao romance uma designação de “epopeia²⁴ burguesa”, estabelecendo certa relação entre a epopeia antiga e o romance, no que se refere à forma como ambos utilizam a realidade vivida pela sociedade como referência para suas narrativas. Luckács (2000), atribuiria ao gênero romanesco a possibilidade de o indivíduo manifestar sua inquietação diante de uma realidade que nada tinha de perfeita e ideal. Para este autor, a regularidade, as certezas, as respostas, a unidade do ser e o caráter de totalidade da existência que o mundo grego apresentava em suas tragédias não existem mais no mundo em que seu *Teoria do romance* (1916) foi escrito, um mundo onde a guerra, o capitalismo e a industrialização

²⁴ O gênero epopeia, também conhecido como poesia épica, tem grandes dimensões, tratando-se de um poema que relata feitos heroicos grandiosos, do qual faz parte a figura de um herói com qualidades extraordinárias, que representa uma comunidade e sua cultura. Nesse gênero narrativo, o herói não tem simbologia individual, mas sim coletiva, associada a fatos históricos. Foi o modelo mais utilizado nos textos da Antiguidade grega, sendo substituído, no Romantismo, pelo gênero romance. Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.) apresenta a *Ilíada* e a *Odisseia* (século VIII a. C.) de Homero (século VIII ou IX a.C.) como um exemplo de epopeia, texto de caráter narrativo, que mescla elementos míticos, históricos, onde se apresenta a figura do eu lírico/narrador e, em sua estrutura, as seguintes partes: proposição, invocação e divisão em cantos. Além dessas, também podem fazer parte, opcionalmente, a dedicatória e o epílogo (RAMALHO; PEREIRA, 2014). Azevedo (2013, p. 107) descreve a epopeia como “forma de expressão da unidade do mundo grego. [...] Na Grécia, o destino dos homens estava ligado a uma comunidade [...]” por isso, o herói épico não representa a si mesmo, mas esta comunidade.

ditavam um contexto de instabilidade e incerteza, onde a inconformidade do indivíduo exigia um gênero literário que permitisse sua manifestação.

Através do romance moderno, cuja característica mais marcante é a ambiguidade, o indivíduo relata suas experiências individuais nessa sociedade da civilização, da alienação, da solidão, do desencanto (AZEVEDO, 2013). Luckács (2000) afirma que o romance substituirá a epopeia, gênero da Antiguidade que retrataria uma sociedade onde havia respostas para perguntas, onde tudo estava organizado para ter o final perfeito, onde as pessoas viviam como um todo, o que, no contexto do Romantismo, não faz parte da realidade a ser comentada, que havia sido modificada em decorrência das transformações pelas quais passava a sociedade daquele período, discutidas no primeiro capítulo desta pesquisa.

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 (2013) 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). O espaço jornalístico era perfeitamente adequado às manifestações do indivíduo, de seus anseios pela liberdade, aventura, sua inconstância sentimental, o nacionalismo, o espaço onde o “eu” romântico pudesse dar vazão às ideias em relação à sociedade de novas classes sociais em formação, bem como à sua insatisfação às injustiças que a realidade apresentava (idem). Também no jornal, no espaço do rodapé, o romance cai no gosto do

público leitor, composto principalmente de jovens e mulheres, e ansioso de encontrar na literatura a projeção dos próprios conflitos emocionais [...]. O romance foi, a partir do Romantismo, um excelente índice dos interesses da sociedade culta e semiculta do Ocidente (BOSI, 2012, p. 102).

Foi nesse veículo de comunicação, no rodapé, que o romance, na forma de folhetim, de escrita mais acessível, começou a ganhar mais espaço no século XIX. 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.

Os romances europeus, sobretudo franceses, que influenciam os romancistas brasileiros, discorrem sobre temas relacionados às problemáticas sociais, com destaque para o proletariado, além de questionamentos sobre o conceito de beleza clássica que passam a fazer parte dos textos, como se percebe no corcunda Quasímodo na obra *Notre Dame de Paris* (1831), de Víctor Hugo (1802-1885). Os escritores românticos “entendiam a existência do belo relativo, e no qual o bom e o verdadeiro se fundissem ou se disfarçassem: deste modo, o que fosse belo teria de ser necessariamente bom e verdadeiro, e o que fosse verdadeiro teria de ser belo e bom” (MOISÉS, 2013, p. 172).

Os escritores se inspiravam no exotismo dos lugares por onde viajavam para escrever os textos. Moisés (2013) destaca que o gosto pelas viagens dá origem a uma vasta literatura romântica.

Viajar, conhecer terras e povos estranhos, paisagens exóticas, ruínas, restos de velhas civilizações, monumentos de povos desaparecidos [...]. Busca-se o pitoresco, a cor local, o primitivo autêntico no contato direto com povos em outros estágios de civilização e vivendo de outras formas de cultura; procura-se ver de perto o “bom selvagem” de que falava Rousseau, recuperar estados de alma talvez subconscientes no encontro da vida livre, longe das cidades e das fórmulas gastas de civilidade. Velhos castelos medievais de repente se distinguem como ponto de atração, ruínas de monumentos greco-latinos passam a ser visitadas e apreciadas pelo que evocam de melancolia e tristeza, na lembrança dum tempo morto para sempre; inclusive aspectos da paisagem nacional, ricos de conteúdo evocativo, são de súbito descobertos e visitados como em peregrinação (MOISÉS, 2013, p. 172-173).

São estes cenários, temáticas e espaços que povoam os romances do século XIX, como se percebe em obras como *Os miseráveis* (1862), também de Víctor Hugo, *Os três mosqueteiros* (1844) e *O conde de Monte Cristo* (1844), de Alexandre Dumas (1802-1870), e *O Guarani* de José de Alencar. O indígena brasileiro, na figura de Peri, n’*O Guarani* assumia destaque pelo caráter exótico, primitivo, capaz de contribuir para a caracterização da cor local, representante da cultura brasileira, embora essa imagem fosse idealizada. Para os escritores do romantismo nacionalista, a produção da Literatura própria de cada nação deveria ser constituída de elementos naturais, culturais, sociais e humanos que construiriam a cor local. Por isso, historiadores como Ferdinand Denis e Silvio Romero e escritores como Gonçalves de Magalhães, na Revista *Nitheroy*, defendiam que era imprescindível desenvolver uma Literatura nacional, com elementos nacionais. Havia uma Literatura no Brasil romântico, mas ela era importada de moldes europeus e, para que o país se firmasse como nação independente e intelectualmente preparada para um futuro progressista, ter uma

Literatura própria representava estar preparado para prosseguir em direção à civilização, acompanhando as outras nações americanas e europeias que já estavam nesse percurso. O castelo medieval, inexistente em terras brasileiras, foi retratado como a residência construída em meio aos penhascos intransponíveis pelo europeu que veio se instalar em terras brasileiras para zelar pelo território em poder da nação estrangeira. E a natureza brasileira exuberante e pujante foi o cenário da história da convivência entre o europeu e o índio, cuja relação viria a originar o povo brasileiro, mesmo que o negro, que também fazia parte dessa miscigenação, não fizesse parte dos relatos na história d'*O Guarani*. Aliás, a mestiça Isabel, filha ilegítima de Dom Antônio, é personagem de segundo plano e tem destino trágico, que culmina com sua morte. Esta personagem está sempre à sombra da filha legítima do europeu, merecendo um capítulo em que a preponderância do europeu sobre o mestiço brasileiro é destacada: “Loura e morena” (ALENCAR, 2014). Nota-se que o mestiço da raça europeia e indígena não é referenciado como participante da cor local brasileira em *O Guarani*. Isabel, que se enquadra no tipo em questão, daria tudo para ter a pele branca de Cecília, desprezando a própria origem, porque o índio é um “selvagem que tem a pele escura e o sangue vermelho” e a mãe da jovem cuja tez seria ideal compara o índio a “um animal como um cavalo, ou um cão”, percebendo que essa origem é responsável pelo desdém com que é tratada (idem, p. 84).

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.

Durante o segundo momento do Romantismo, conhecido como Ultrarromantismo na Europa, verifica-se o abandono dos elementos do estilo clássico da escrita e o romance, que também pode ser identificado como prosa de ficção, torna-se o veículo de divulgação da ideologia romântica (MOISÉS, 2012; 2013), manifestando toda a insatisfação do indivíduo diante da realidade capitalista instaurada, além de espaço apropriado para manifestação da imaginação, dos sonhos, do “eu” do artista, considerando-se que o cerne da “visão romântica do mundo é o sujeito” (BOSI, 2012, p. 97). No Brasil, a segunda geração romântica, após a década de 40, é caracterizada por um extremo subjetivismo, cuja poesia está sob

influência de Byron e Musset, adotando-se os temas “de amor e morte, dúvida e ironia, entusiasmo e tédio [...] a oclusão do sujeito em si próprio é detectável por uma fenomenologia bem conhecida: o devaneio, o erotismo difuso ou obsessivo, a autoironia masoquista” que podem ser encontradas em Álvares de Azevedo e Junqueira Freire, carregadas de um complexo psicológico que refletem os sentimentos dos jovens que cresceram num meio burguês “em fase de estagnação” (BOSI, 2012, p. 115-116). Como se observa, a segunda fase da Literatura brasileira é espelhada nos poetas europeus, ambos valorizam o subjetivo, o “eu”, e manifestam sua insatisfação ante a realidade burguesa daquele período, num romantismo egótico, nas palavras de Bosi (idem). Mas, continua este autor (idem, p. 122-123), desta segunda fase romântica brasileira,

entre a geração que apareceu nos anos de Cinquenta e um grupo realmente novo pelo espírito e pela forma (Castro Alves, Pedro Luís, Sousândrade), encontram-se os epígonos que retomam o americanismo de Gonçalves Dias ou as efusões sentimentais de Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu.

Como afirma Azevedo (2013), no século XIX o romance é lido como uma forma de fuga do mundo real, e esse escapismo conduziu alguns desses jovens poetas à morte.

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 sógnicos” que “mutuamente se enriquecem e iluminam” (OLIVEIRA, 2002, p. 10).

O romance do século XIX é uma importante fonte documental sobre a sociedade daquele período, devendo-se reconhecer-lhe a importância como material de pesquisa, haja visto que o indivíduo usava este gênero para relatar suas experiências e visão do contexto em relação à sociedade e suas práticas no modelo recém-formado. Apesar de ser ficção, apresentava também aspectos da realidade.

Além disso, o romance teve, neste período, grande adesão por parte dos escritores e leitores, tornando-se um veículo de comunicação e divulgação das ideias românticas (HAIDUKE, 2012). E, como afirma Oliveira (2002, p. 41) “o estudo da obra de arte, produto cultural, historicamente condicionado, bem como das várias formas de confluência do literário com o musical, pode contribuir para a compreensão da própria história e da própria cultura”.

No Brasil, o modelo europeu da escrita do romance ditava a forma, que tem em José de Alencar e Machado de Assis (1839-1908), dois grandes nomes do gênero. O modelo europeu, adotado pelos românticos, era estruturado em histórias fantasiosas, exageradamente passionais, e ideais para representar o desejo de criar um sentimento nacional pelo país que ansiava pela liberdade e desenvolvimento que vinham conquistando os países daquele continente, especialmente a França (AZEVEDO, 2013). Nas palavras de Bosi (2012, p. 97),

Como os seus ídolos europeus, os nossos românticos exibem fundos traços de defesa e evasão, que os leva a posições regressivas: no plano da relação com o mundo (retorno à mãe-natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo) e no das relações com o próprio *eu* (abandono à solidão, ao sonho, ao devaneio, às demasias da imaginação e dos sentidos).

O *Guarani* reflete o modelo europeu citado por Bosi (idem) nos cenários exuberantes da natureza que acompanham as peripécias de Peri, até o final trágico que encerra a história de Alencar (2014), com a morte da família de Dom Antônio nas chamas e sob o ataque dos aimorés enfurecidos que, finalmente, realizavam a sua vingança contra aqueles que haviam provocado a morte de uma das suas índias e a fuga de Peri e Ceci no rio após uma enchente que os aniquilaria, caso o índio não tirasse da própria natureza a salvação de ambos: arrancou com os próprios braços uma palmeira que “arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte” (ALENCAR, 2014, p. 505).

A forma como a religiosidade é tratada no enredo d’*O Guarani*, tem suas origens no período denominado pré-romantismo, onde verifica-se uma concepção da religião como algo afetivamente relacionado a um estado da alma, “o gosto pela maceração sentimental, certa pieguice melancólica associada ao luar, aos salgueiros e aos lugares sombrios” (CANDIDO, 1999, p. 36). Segundo Candido (1999), é nesse momento que o sentimento de patriotismo nativista associa a reprodução dos padrões clássicos ao modelo colonial, que não condizia com a situação de independência política brasileira, exigindo uma literatura própria. Durante todo o texto d’*O Guarani*

percebe-se um grande respeito pela religião católica, que pode ser verificado, por exemplo, na canção que Cecília canta no quarto, no capítulo XIV da segunda parte e que, de forma poética fala sobre a impossibilidade do amor entre um mouro e uma cristã, o que, no romance, será resolvido porque Peri aceita ser cristão, após o batismo realizado por Dom Antônio. Outros momentos que exemplificam o respeito à religião e estar conforme as orientações da Igreja, são aqueles em que os personagens fazem a oração, com a participação de todos; o horror que Loredano desperta nos personagens quando se descobre que ele foi um frade que abandonou os votos e cometeu um assassinato, em busca de riqueza e a oração que Isabel faz de joelhos, enquanto preparava o recinto em que ela e seu amado, Álvaro, iriam morrer, no capítulo VIII da quarta parte. E, finalmente, a história que Peri conta, no Epílogo, sobre como Tamandaré ouviu d'O Senhor a forma de salvar sua companheira da enchente, numa representação indígena da história em que Noé constrói a arca que salva animais e sua família do dilúvio demonstra a forte presença de um senso religioso no romance (ALENCAR, 2014). A religião cristã apresenta-se no romance como a única forma de obter a salvação, extirpar culpas e resolver questões internas do sujeito. O catolicismo, no caso, esteve presente na vida de José de Alencar e é a religião do período onde as referências do Romantismo europeu e, por espelhamento, brasileiro, foram tomadas, a Idade Média. Naquele período histórico, o catolicismo se impunha pelo terror, e, para não sofrer as torturas da Inquisição, abdicava-se de todas as atividades que não estavam de acordo com as normas da Igreja. Apesar de Bosi (2012, p. 115) sugerir que “romantismo quer dizer, antes de mais nada, um progressivo dissolver-se de hierarquias (Pátria, Igreja, Tradição) em estados de alma individuais”, no romance de José de Alencar, a religiosidade cristã aparece como o meio para fazer a redenção de todos e absolver os sujeitos de todas as culpas.

De modo geral, os temas relacionam-se ao sujeito, o *eu* que procurava evadir-se da realidade que a sociedade apresentava, cheia de conflitos e incertezas. A natureza passa a ser o refúgio, a noite e a treva o recanto para as manifestações mais recônditas do ser, do sonho, da imaginação (BOSI, 2012). Nota-se no capítulo “Noiva”, n’O *Guarani*, a forma como a filha mestiça de Dom Antônio, Isabel, procura a fuga da realidade que não condiz com aquela que ansiava em seus sonhos, e produz um ambiente místico, misterioso e fantástico no quarto em penumbra onde, pela inspiração dos perfumes e ervas que sua mãe, que era uma índia, havia lhe dado, provoca a própria morte e a de Álvaro, a quem amava e não era correspondida. É

apenas naquele instante trágico que ela percebe que poderia ter aquele amor, mas durante o romance, sua personagem é marcada pelos conflitos interiores, as incertezas, e um lugar secundário, que, segundo o texto de Alencar, se devia ao fato de ser mestiça, o que, por sua origem indígena, a colocava em situação inferior à de Cecília, de origem europeia (ALENCAR, 2014).

Dar origem a uma literatura nacional implicava em descrever a natureza e os habitantes brasileiros, os índios, o que foi sugerido por Ferdinand Denis (1798-1890), um francês que escreveu o que seria o início da literatura brasileira, sendo seguido por Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e, aquele que melhor representa o poema romântico, Gonçalves Dias (1823-1864), indianista reconhecido em obras como *I Juca Pirama* e em *Primeiros Cantos* (1846) (CANDIDO, 1999). A presença da natureza e do índio nos textos dava um caráter de legitimidade à literatura brasileira, como explica Candido (idem).

A influência da França no Romantismo brasileiro ocorre não apenas na literatura, mas também em outros âmbitos, como a forma com que as cidades, como o Rio de Janeiro, eram redesenhadas, com suas ruas alargadas e a reorganização da urbanização. É também em um grande centro que surgem os locais onde o público leitor e inspirador da produção literária do Romantismo vai se formando, as Faculdades de Direito. Em São Paulo, por exemplo, onde os filhos da elite eram formados para dirigirem política e intelectualmente a sociedade do Império e depois da República. Muito do que se produziu neste período foi divulgado por esses estudantes, como a obra de Aluísio de Azevedo (1831-1851), que apresentava um lado crítico forte, criando contradições, com alguns toques de sarcasmo, ironia e sentimentalismo (CANDIDO, 1999). Bosi relata que

Durante quase todo o século XIX, a sociedade brasileira contou, para a formação da sua inteligência, com os filhos de famílias abastadas do campo, que iam receber instrução jurídica (raramente, médica) em São Paulo, Recife e Rio (Macedo, Alencar, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Pedro Luís), ou com os filhos de comerciantes luso-brasileiros e de profissionais liberais, que definiam *grosso modo*, a alta classe média do país (Pereira da Silva, Gonçalves Dias, Joaquim Norberto, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Sílvio Romero). Raros os casos de extração humilde na fase romântica, como Teixeira e Sousa e Manuel Antônio de Almeida, o primeiro narrador de folhetim, o segundo, picaresco; ou do trovador semipopular Laurindo Rabelo (BOSI, 2012, p. 96).

O romance era o responsável por descrever os lugares e o modo como vivia a sociedade do Romantismo no Brasil. Autores como Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), produziam romances de costumes, que apresentavam essa realidade,

acrescentando um leve tom humorado e uma carga melodramática, que agradavam o público leitor, composto pelos jovens e pelas mulheres, inicialmente. É a partir dele que a profissão escritor passa a ocupar um lugar na sociedade, que o exalta ou não, a partir dos textos que produz (CANDIDO, 1999).

A referência do Romantismo literário será José de Alencar, que também está relacionado ao indianismo. O indianismo teve curta duração na literatura e a idealização e escolha do índio como representante do povo brasileiro neste período já havia sido preparada por autores como Basílio da Gama (1740-1795) com o *Uraguai*, apresentando o índio de maneira agradável. A sociedade onde vivia José de Alencar ainda era escravocrata e o negro não era boa referência para a ideia do início da história de uma nação que estava conquistando sua independência (CANDIDO, 1999). O mesmo ocorre em relação ao mestiço, conforme já citado anteriormente, a exemplo da personagem Isabel n' *O Guarani*. Observa-se uma contradição na figura do índio que assume a postura do herói, o representante da cor local e o índio que é selvagem, embora ambos o sejam, com a diferença de que Peri é da tribo dos goitacás e os outros, “selvagens” num sentido pejorativo, da tribo dos aimorés. A influência dos romances e modelos europeus incide sobre a figura do índio brasileiro, distorcendo a imagem do habitante local em duas figuras opostas, tanto nas características físicas, como nas morais e intelectuais, e apenas a que mais se aproxima do modelo do cavaleiro europeu civilizado é escolhida para receber todas as glórias da história.

Mas, quando se fala de Romantismo no Brasil, no romance, como já foi citado, surge a figura de José de Alencar. Bosi (2012) o coloca na posição de maior destaque do Romantismo brasileiro. Sua obra, vasta e diversificada, inspirada na *Comédia Humana* de Balzac, abordou diversos tipos e aspectos do Brasil, como o índio, episódios históricos (*As Minas de Prata*), de relações sentimentais (*A pata da gazela*), e tipos femininos da sociedade da época (*Diva*, *Lucíola* e *Senhora*), que Candido (1999, p. 47) denomina “perfis de mulher” e discutem temas que trazem desconforto, como a prostituição e traições no casamento. A obra de Alencar abrange “passado e presente, cidade e campo, litoral e sertão” e seus romances, se analisados pelo assunto, podem ser “indianistas (*O Guarani*, *Iracema*, *Ubirajara*), históricos, regionais (*O Gaúcho*, *O Sertanejo*) e citadinos (*Senhora*, *Diva*, *Sonhos d'Ouro*, *A Pata da Gazela*)”, onde se nota “um anseio profundo de evasão no tempo e no espaço animado por um egotismo radical” (BOSI, 2012, p. 144).

Diante da sociedade capitalista, que valoriza o dinheiro em detrimento da lealdade e da pureza, das relações de interesse que regulavam as relações burguesas, Alencar prefere retornar “ao índio, ao bandeirante e a fuga para as solidões da floresta e do pampa”; se inspira em Chateaubriand e Sir Walter Scott, para escrever seus romances, onde exalta as qualidades simbólicas que vislumbra na natureza (BOSI, 2012, p.145). Bosi (idem) explica que José de Alencar, assim como Chateaubriand, idealizava um Brasil livre de Portugal, cujo povo, altivo, leal, senhor de si, seria capaz de seguir o mesmo caminho de países da Europa que estavam vivendo a fase da industrialização e do desenvolvimento.

Em seus romances, percebe-se a valorização da nobreza, pelo caráter e atitudes de personagens como Dom Antônio de Mariz, o morador da fortaleza situada no meio da floresta, que veio de Portugal para zelar pelas terras brasileiras, em *O Guarani*, romance onde também se revela o valor que a coragem, a pureza, o caráter e a lealdade têm para o autor, na figura de Peri, um índio que representa o herói no estilo romântico nacionalista. Ao mesmo tempo, critica alguns aspectos do relacionamento homem/mulher, o orgulho, os ciúmes e as susceptibilidades, inclusive no que diz respeito à moral (BOSI, 2012).

A presença do índio nos romances de José de Alencar segue uma visão europeizada do indivíduo que representaria a ancestralidade da nação brasileira, podendo ser encontrada em romances como *O Guarani*, *Iracema* (“nome cuja sonoridade saborosamente indígena é, na verdade, uma invenção, um anagrama de América”) (COLI, 2003, p. 111) e *Ubirajara*. O que se destaca, no romance indianista deste grande representante do Romantismo brasileiro “é a inclusão do selvagem nessa esfera de nobreza, na qual cabem sentimento de devoção absoluta (de Peri a Ceci) e também de ódio sem margens (dos aimorés aos brancos do solar)” registrado na narrativa d’*O Guarani* (BOSI, 1992, p. 189).

Lembremos também que o indianismo de Alencar, sua admirável prosa poética, tão adequada para contar histórias fundadoras de um passado imaginário, inspiram-se nos romances americanistas de Chateaubriand, em *Atala*, em René. Os cruzamentos culturais não cessam, e o “autenticamente” brasileiro era, como sempre, o fruto de uma construção sobre a qual atuam culturas diferentes (COLI, 2003, p. 111).

Coli (idem) reforça a inspiração europeia, sobretudo francesa e inglesa, na construção das ideias românticas no Brasil, além das diferentes culturas que conviviam em terras brasileiras para a construção da nação e dos habitantes que dariam a cor local ao país. Considera ainda que os personagens e o passado onde se

originam as histórias resultam, em boa parte, senão em sua totalidade, da imaginação do autor, como se percebe na figura do índio Peri e da convivência pacífica e submissa entre ele e o europeu que fixa residência em terras brasileiras, anteriormente possuídas pelos indígenas. Segundo uma visão rousseauiana, o índio brasileiro deveria ser o *bon sauvage*, diferentemente do que se esperaria encontrar, um indivíduo rebelde que reagia diante da invasão do europeu. O índio nos romances de José de Alencar se torna amigo fiel e servil do colonizador. Essa submissão tem seu ponto culminante no episódio do batismo do índio Peri, n' *O Guarani*, que seria considerado digno de estar ao lado de uma europeia, motivo de honra, apenas se cumprisse este ritual e recebesse o nome do europeu (BOSI, 1992). A cena do batismo de Peri, em que o índio, de joelhos ouve do fidalgo “sê cristão! Dou-te o meu nome” (ALENCAR, 2014, p. 468) é o ápice da sujeição ao modelo e à cultura europeia, visto que Peri abandona, renega sua própria cultura e crenças para ser digno aos olhos do nobre europeu e do seu Deus.

Bosi (1992, p. 178) observa que nos romances *Iracema* e *O sertanejo*, “é o senhor colonial que [...] outorga, pelo ato de renomeação, nova identidade religiosa e pessoal ao índio e ao sertanejo”, referindo-se a episódio semelhante ao que ocorreu com Peri que também se repete com o índio Poti de *Iracema* e Arnaldo, um personagem rústico de *O sertanejo*. Quando o índio não se submete ao europeu, ou não se adequa ao modelo de nobreza que o caracteriza, Alencar os adjetiva como “bárbaros, horrendos, satânicos, carniceiros, sinistros, horríveis, sedentos de vingança, ferozes, diabólicos...” (BOSI, 1992, p. 178).

O relato do sacrifício dos índios que abandonam suas tribos, sua nação, sua cultura, para se renderem ao colonizador branco, presente em *O Guarani* e *Iracema* é narrado de forma a compor a narrativa em “termos heroicos ou idílicos”, tornando-se ambos o início do romance nacional no Brasil (BOSI, 1992, p.179). Embora a narrativa de ambos seja uma demonstração do patriotismo de Alencar, tenha um valor estético inquestionável e uma beleza poética que continua encantando leitores, sua versão da forma como se deu a ocupação portuguesa e o convívio destes com os índios não pode ser considerada como verossímil, tanto no que diz respeito à figura do colonizador, apresentado na forma de um ser generoso, como no indivíduo colonizado, apresentado como um “súdito fiel e bom selvagem” e “onde o destino do nativo era tratado como sacrifício espontâneo e sublime” (idem, p. 180-181). Além disso, o povo brasileiro, indubitavelmente composto da miscigenação entre negros,

índios e brancos, parece, na história d'O *Guarani*, se concentrar na figura do índio, que representa a cor local do indivíduo da nação em construção. Contraditoriamente, no romance, a vitória dos indígenas brasileiros, em batalhas travadas, inclusive em Vitória, no Espírito Santo, descritas como guerra, da nação goitacá contra índios e portugueses aparece no texto de Alencar (2014, p. 199):

[...] era um povo guerreiro, valente e destemido, que por diversas vezes fizera sentir aos conquistadores a força de suas armas. Tinha arrasado completamente a colônia da Paraíba fundada por Pero de Goiás; e depois de um assédio de seis meses conseguira destruir igualmente a colônia de Vitória, fundada no Espírito Santo por Vasco Fernandes Coutinho.

Apenas na obra *Ubirajara* se observará uma visão mais próxima da realidade do processo colonizador, quando José de Alencar cita a forma impiedosa como os portugueses se impuseram ao índio e, no contato entre as culturas, a passagem de aspectos ruins da cultura do branco, como a traição, que passam a existir na cultura indígena (BOSI, 1992). O fato é que o indianismo presente nas obras de Alencar, e na de outros escritores, deixou impregnado na formação do povo e da cultura brasileira a marca da participação dessa população, através, por exemplo, dos vários nomes próprios indígenas (COLI, 2003).

O romance brasileiro teve influência do romance de folhetim, cujas características estão presentes nas obras de vários autores como Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e Aloísio de Azevedo (1857-1913), por exemplo. Machado de Assis, no entanto, não apresentava em seus romances maduros tanta influência do folhetim, sendo que suas obras se destacam por não vincular a representação à realidade (AZEVEDO, 2013). A obra deste e de outros autores e a poesia de Fagundes Varela (1841-1875) já traziam aspectos da sociedade que se formava, como vivia a elite burguesa, a mudança do campo para a cidade e como viviam as pessoas nessas cidades (CANDIDO, 1999).

O romance de José de Alencar não foi o único, nem o primeiro que teve um romance elaborado em forma de folhetim no princípio. Autores como Balzac, Victor Hugo e Alexandre Dumas, para citar alguns, também passaram por este tipo de publicação. Folhetim ou romance "sério", ambos "são maneiras de satisfazer uma necessidade fundamental do homem, que é o mergulho no mundo da fantasia através de histórias simuladas" (CANDIDO, 1996, p. 10). Meyer (1996) explica que o folhetim surge na mesma época do auge do Romantismo na fase social e aponta o espaço do romance-folhetim como

O de heróis românticos, mosqueteiros e vingadores, o de heróis canalhas, de mulheres fatais e de sofredoras, de crianças trocadas, raptadas, abandonadas, de ricos maldosos e pobres honestos, de peripécias mil desdobradas numa forma - a publicação em pedaços -, que permitia afrontar o tempo. Convém ainda acentuar que a etiqueta passou a designar também esse modo de publicação em fragmentos, utilizado, a partir de então e por muito tempo, para qualquer romance. Assim, por exemplo, *Quincas Borba* saiu publicado *em folhetins*, mas *não é*, nunca foi, um romance-folhetim... (MEYER, 1996, p. 16, grifos da autora).

A princípio, o folhetim, que era um pequeno espaço no rodapé do jornal, destinado aos mais variados assuntos, desde receitas e variedades até críticas de peças teatrais, piadas e, finalmente, o romance, que não tinha outra função a não ser divertir e atrair leitores, ganhou importância, a ponto de se tornar o responsável pela venda dos jornais (MEYER, 1996). O jornal era um meio de divulgação do cenário político, de manifestação dos anseios por liberdade de expressão que tinha baixo custo; permitia que os jovens autores tivessem oportunidade, e o formato “continua amanhã” cativou definitivamente o leitor a tal ponto que Meyer (idem, p. 59) chegou a relacionar o folhetim com a telenovela da atualidade.

Os jornais, devido ao aumento dos assinantes, que se interessavam pela leitura da continuação da história, procuravam os melhores escritores e tem início a publicação dos romances em folhetim, sendo que “a década de 1840 marca a definitiva constituição do romance-folhetim como gênero específico de romance” (MEYER, 1996, p. 63). *Os três mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo* de Alexandre Dumas são alguns dos romances que, em 1844 se destacam nessas publicações, “o personagem de Peri foi certamente influenciado pela caracterização do herói de folhetim” bem como “o sucesso de *O mulato* no seu tempo deveu muito à maneira folhetinesca usada por Aloísio de Azevedo para retratar e denunciar a sociedade de São Luís” (idem).

Numa época de transformações sociais na Europa, com a classe operária vivendo em condições miseráveis e a burguesia, a nova classe dominante em ascensão, o jornal era um meio mais barato de comunicação; atendia aos interesses econômicos, porque divulgava as notícias relacionadas à política, ao trabalho na indústria, e, para distrair o leitor, o “romance em pedaços” (MEYER, 1996, p. 67). No Brasil, essa realidade é diversa, como já foi apontado. A sociedade brasileira era formada pelos índios, negros, mestiços, brancos, uma grande maioria sem instrução e acesso aos textos literários e a elite burguesa, cujos filhos se

instruíam nas faculdades e iam produzindo Literatura, de acordo com o modelo europeu.

Como um retrato da sociedade daquele momento, o folhetim histórico, assim chamado porque se torna a fonte histórica dos fatos realistas, embora esse realismo, “na conotação da época, é um real recriado a partir do concreto muito amplificado pela vigorosa imaginação que o transcreve” (MEYER, 1996, p. 67), como se dá com a informação sobre Richelieu em *Os três mosqueteiros* (idem).

A publicação em folhetim no Brasil, com destaque para o *Jornal do Comércio*, terá início com traduções de folhetins franceses, como *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, em 1838. A primeira publicação em português data de 1º de setembro de 1844, *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue (um dos pioneiros do gênero na França), numa tradução de Joaquim José da Rocha (MEYER, 1996).

Outro país, através de seus imigrantes, que chegavam ao Brasil a partir de 1890, também contribuiu para a produção do folhetim em terras brasileiras, a Itália. Como explica Meyer (idem), os italianos ainda não haviam constituído o que seria o estado moderno chamado Itália, não havendo, portanto, uma literatura nacional e abraçaram a francesa como se fosse a sua, numa espécie de projeção, e esses imigrantes, que se deleitavam com *Os três mosqueteiros* e *O conde de Monte Cristo*, consumiam folhetins franceses que eram publicados em italiano no Brasil, especialmente para eles, alguns já na condição de classe alta, após terem vencido, com seu trabalho, a condição de miséria em que chegaram às terras brasileiras. Gramsci atribui a falta de literatura italiana nacional a certo fator, que também influencia o gosto brasileiro, o gosto pelo melodrama musical, pela música, que, ao se associar à literatura, origina a ópera e o bel canto (os italianos apreciavam a arte da oratória, a palavra musicada era muito valorizada, em consequência), que passam a ser a preferência dos brasileiros (MEYER, 1996).

O leitor do folhetim, constituído por jovens, mulheres, imigrantes, estudantes e alguns intelectuais pertencia à classe popular; “gênero desvalorizado, seus autores eram, em geral, também de origem nitidamente popular ou de pequena classe média” (MEYER, 1996, p. 222). Esses autores escreviam sobre “a vida das classes altas e ricas”, o que deixava o leitor da classe popular encantado, porque, durante a leitura se deixava transportar para esse mundo burguês que ele desejava compartilhar, sem perceber que o alimentava, comprando o jornal (idem).

Esses romances

quase sempre retratam a nobreza ressurgida e a burguesia triunfante vistas pelo duplo prisma da ideologia desta e do deslumbramento da pequena classe média e das classes populares. São romances populares encomendados por burgueses patrões-diretores de jornais e das novas coleções populares vão surgindo na época, muitas vezes financiadas por banqueiros, pois todos têm consciência do formidável mercado que representam e ao qual vão dar extraordinária amplidão. É a indústria cultural em marcha que descobre também a força persuasiva dos anúncios e reclames (MEYER, 1996, p. 223).

A força da indústria cultural, que submete o indivíduo de modo a dirigi-lo, sem que este o perceba, também é apontada por Adorno²⁵ (2001), que vê nas relações capitalistas de produção a criação de um mundo dirigido, que produz a alienação dos indivíduos através dos meios de comunicação.

O gosto do sujeito romântico, que perdura até a atualidade, vai sendo propagado e construído através dos folhetins, que

ofereciam às classes populares o que desde os tempos da oralidade e das folhas volantes as deleitava: mortes, desgraças, catástrofes, sofrimentos e notícias - tais como nossos folhetos de época nordestinos as continuam narrando - reatualizados nos termos da modernidade industrial e urbana (MEYER, 1996, p. 224).

O poder da indústria cultural, presente no jornal, o meio de comunicação mais acessível e popular, alimenta e é alimentado pelo indivíduo, como se percebe em Adorno (2001) e nas palavras de Meyer (idem). Meyer (1996) alerta para o fato de que, ao fatiar a informação, a notícia, como fazia o folhetim, o indivíduo não tem o conhecimento do todo, o que, juntamente com o gosto desse indivíduo pelo excesso da dramatização, proporciona a manipulação da notícia e a interpretação dos fatos de forma induzida e personalizada, muitas vezes tendenciosa, como se percebe nos noticiários da atualidade, além de reforçar a influência da imprensa sobre o que se produz, culturalmente e artisticamente falando, considerando-se apenas o caráter mercadológico dessas criações.

O público italiano, leitor do romance-folhetim e parte da classe subalterna, identificava-se com as histórias que retratavam a miséria, o sofrimento da classe operária, as injustiças sociais e as vítimas que um mundo hostil fazia, como eles

²⁵ Musse (2011), em análise da obra *Minima moralia*, escrita por Theodor Adorno, na forma de aforismos, entre 1944 e 1947 (que se relaciona à *Dialética do esclarecimento*, escrita por Adorno e Horkheimer pois, segundo Musse, o propósito de ambas é a investigação da decadência do comportamento humano, ao se submeter ao capitalismo e à indústria cultural) recomenda um olhar reflexivo sobre os aforismos, que seriam abordagens das problemáticas do mundo contemporâneo. O resultado da massificação da sociedade, ainda segundo o autor percebe no texto de Adorno, seria a perda da individualidade, em detrimento da objetividade a que todas as experiências devem se submeter.

próprios haviam se sentido, na Itália e na condição de operários no Brasil (MEYER, 1996).

Como se percebe, o gênero folhetim permitiu “o acesso à informação às classes subalternas, as historicamente exploradas e sofridas” (MEYER, 1996, p. 383), tanto na Europa, quanto no Brasil e na América Latina. Mas há outro público que encontra nele um espaço para uma nova postura, a mulher. Já foi registrado aqui que o romance “sério” e o romance-folhetim não eram vistos com bons olhos, porque estavam relacionados à cultura inferior, que não contribuía com a formação intelectual do homem. É observado que os folhetins iniciam com publicação de receitas culinárias, de beleza, charadas, entre outros temas e seus leitores incluíam jovens e mulheres, porém, neste período, caso alguma mulher pretendesse fazer a publicação de algum texto, precisava assinar um nome masculino (MEYER, 1996).

O romance, gênero preferido pelos românticos, pode ser visto como um registro do pensamento e da subjetividade do indivíduo, tanto no seu início, quanto na modernidade, fonte de pesquisa para leitores interessados em conhecer uma história que vai sendo construída pelos sujeitos em sociedades que pertencem a espaços e tempos os mais diversos, diante das constantes transformações geradas pelas mudanças que elas trazem, e às quais esses sujeitos se adaptam ou se rebelam, originando histórias reais, ou nem tanto, algumas contadas em prosa, algumas em forma de poesia, outras em textos de jornais, ao gosto e ao alcance do leitor. Um gênero cuja leitura permite a acessibilidade do indivíduo aos mais diversos temas da ficção, em maior ou menor verossimilhança com a realidade, porém impregnado da influência da indústria cultural, o que significa dizer que a escrita do texto é, geralmente, impregnada pela visão da classe dominante ou daquela que detém o poder, seja ele de ordem política ou econômica.

2.2.A LINGUAGEM E OS ELEMENTOS DA ÓPERA EM *IL GUARANY*

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 forma utilizada nas composições de Carlos Gomes, incluindo *Il Guarany*, teve suas raízes na formação musical inicial do maestro. Sua estética foi marcada

pela música que ouvia a seu redor e pela influência que essa música trazia aos arranjos para banda das peças de óperas italianas e francesas de então. CG (Carlos Gomes) ouvia modinhas, ouvia a já existente música popular brasileira do interior da sua província, que misturava cantos e ritmos de negros escravos e de índios e caboclos a canções de origem portuguesa e europeia, ouvia as peças para canto e piano ou guitarra de Caldas Barbosa e de Joaquim Manuel, ouvia as árias modinhas de José Mauricio Nunes Garcia, antigo mestre da Sé do Rio de Janeiro, de André da Silva Gomes, mestre da Sé de São Paulo (GÓES, 1996, p. 102),

de forma que suas composições apresentavam elementos do classicismo europeu e da música popular brasileira, o que soava inédito aos ouvidos europeus, numa combinação harmônica e rítmica exótica e inusitada (idem).

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). Seja fazendo parte de rituais, de apresentações culturais, o fato é que as obras musicais representam histórica e socialmente o pensamento do indivíduo, “um produto do homem e sua história que tem sua raiz e origem fundamental (mas não unicamente) na expressão da voz humana e que tem seguido uma evolução paralela às demais manifestações culturais” (VILAR, 2008, p. 12-13, tradução nossa). 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 onomatopaicos, 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, a *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 extramusicais numa espécie de intertexto²⁶ que o indivíduo vai acessando durante a execução da obra. A mimese da representação do mundo real através dos sons, como explica Silva (idem), promove uma interação maior entre o espectador e a obra musical, ampliada pela percepção multissensorial 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”. Stehman (1979) explica que a ópera inovou, ao transformar o madrigal polifônico²⁷, que teve sobre ela influência, num sistema em que a melodia era cantada por uma pessoa (personagem), que deveria expressar todos os sentimentos, dando origem ao *stile recitativo*²⁸ ou *stile rappresentativo*, que se tornou característico do gênero até os dias atuais.

Kerman (1990, p. 19) descreve a ópera como “uma forma musical de drama, com sua própria dignidade e força individual”. A princípio, as obras são de grandes proporções, com monólogos, diálogos, entrecortados pelos coros (influência do

²⁶ Tarasti (2008) 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.

²⁷ Madrigal é uma composição musical “vocal que se estabeleceu inicialmente na Itália, durante o século XIV, como forma em duas ou três partes para uma ou mais vozes. [...] A forma poética compreendia frequentemente duas estrofes de três versos, seguidas de um *ritornelo*. O amor pastoril era um tema popular (ZAHAR; HORTA, 1985, p. 223). A palavra tem dois significados: “uma forma poética e musical da Itália do séc. XIV e partituras dos sécs. XVI ou XVII sobre versos seculares. [...] com versos de duas ou três linhas (geralmente com música idêntica) e um *ritornello* de encerramento com uma ou duas linhas, [...]”, a maioria para três vozes (SADIE; LATHAN, 1994, p. 563).

²⁸ O termo se refere ao tipo de performance vocal que mescla canto e recitar. Proveniente do verbo recitar, esta forma é relacionada à ópera italiana, é um meio termo entre falar e cantar. Uma base melódica simples acompanha o texto, cuja acentuação dramática é reforçada por uma harmonia de poucas variações (SADIE; TYRRELL, 2001).

madrigal), “que comentam a situação, enquanto o recitativo dos solistas exprime os seus sentimentos”, sendo acompanhados por instrumentos que constroem a tensão dramática, com acordes que acompanham a melodia cantada (STEHMAN, 1979, p. 117). 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).

A complexidade da ópera tomou corpo no Ocidente desde o século XVII; ela implica num cruzamento intrincado de várias formas artísticas, subordinadas à criação musical, que domina o conjunto. Trata-se de uma situação propícia para escapar às análises que tendem a fechar os fenômenos musicais na pureza formal (idem, p. 10).

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 estruturações 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). As óperas podem ser *seria*²⁹, *buffa*³⁰, cômica³¹ e entre os elementos da ópera estão o libreto, o cenário, o figurino, a música, a dança, o coro e os atores-cantores (BRANDÃO, 2012). 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

²⁹ “Tipo de ópera do século XVIII e início do século XIX, com enredo heroico, mitológico ou trágico. Não era termo usado na época, sendo mais usual a designação de **dramma per musica**” (ZAHAR; HORTA, 1985, p. 270, grifo do autor).

³⁰ Ópera cômica italiana, em dois ou três atos, com diálogo em recitativo, em vez de declamado (SADIE; LATHAM p. 674, 1994).

³¹ “Forma de ópera francesa com diálogos falados, que não é necessariamente humorística. Exemplos do século XVIII incluem *O Adivinho da Aldeia* (1752), de Rousseau, e *Ricardo-Coração-de-Leão* (1784) de Grétry; exemplos do século XIX são *Fausto*, de Gounod (1859), e *Carmen* (1875), de Bizet” (idem, p. 269).

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.

Segundo Góes, a ópera original, ou seja, aquela como foi apresentada quando de sua primeira execução conta com

[...] o coro inicial dos caçadores, a narrativa do baixo Don Antonio, a entrada de Peri, a entrada de Cecília, o *pezzo concertato* da Ave-Maria, a *stretta* desse trecho e o dueto que encerra o primeiro ato. No segundo ato, lá vêm mencionados a ária inicial do tenor, o coro dos aventureiros, o “bolero” do barítono, a balada do soprano, o dueto do soprano/barítono, o final em *concertato*, com estrepitosa terminação do ato. No terceiro ato, cita a testemunha³² o coro inicial dos aimorés, a entrada do Cacique, Cecília prisioneira, o dueto entre os dois, o trio com Peri, as danças, o segundo dueto soprano/tenor, com destaque para a frase “*Oh!! Mia capanna, oh! Fertili valli*”, do tenor, a prece do Cacique ao deus dos aimorés. No quarto ato, vêm citados o dueto tenor/baixo, a cena do batismo, o trio final com o tenor, a explosão do paiol. [...] não havia, ainda, a sinfonia introdutória, mas, sim, um prelúdio; a narrativa do baixo (Don Antonio)³³ no primeiro ato foi suprimida, não constando das edições sucessivas da ópera, publicadas pela Casa Lucca; a segunda e terceira cenas do segundo ato (“*Ecco la grutta del convegno*”, dueto “*Serpe vil*”) não foram executadas na estreia da ópera. [...] O prelúdio foi substituído, em 1871, pela famosa “protofonia” [...] (GÓES, 1996, p. 142).

O que se percebe, pela descrição de Góes (*idem*), é que a ópera, sem cortes, vem sendo apresentada quase que da mesma maneira em que o foi na sua estreia, apenas com algumas modificações, supressões pouco significativas, que são versões (ou traduções) que surgem modeladas pelas necessidades que surgiram, ocasionalmente e, inclusive na própria versão original, já que Carlos Gomes teria feito

³² Trata-se do crítico Filippo Filippi, que escreveu no jornal “La Perseveranza”, de Milão, um relato sobre o que assistiu na noite da estreia de *Il Guarany*, sendo este a única testemunha ocular e auditiva de que Góes (1996) diz ter notícia.

³³ As vozes que executam o canto nos corais, coros, ou outro gênero de música vocal, são classificadas de acordo com a tessitura, ou as notas musicais que conseguem alcançar. As vozes ficam assim classificadas, de forma simplificada em soprano (notas mais agudas), meio-soprano (notas musicais num intervalo entre as mais agudas e as mais graves) e contralto (notas mais graves) no caso das vozes femininas; e tenor (notas mais agudas), barítono (notas entre as mais agudas e as mais graves) e baixo (notas mais graves), para as vozes masculinas.

modificações na partitura até instantes antes da primeira apresentação de *Il Guarany* (GÓES, 1996).

O libreto da ópera *Il Guarany* foi escrito por Antonio Scalvini, passando por algumas modificações com Carlo d'Ormeville, sob orientação de Carlos Gomes, que, à medida que ia compondo a ópera, passava instruções sobre o formato que o texto, escrito em versos deveria ter. Inicialmente escrita em três atos, sua forma final é composta de quatro atos. A música soou inédita aos europeus, visto apresentar elementos de origem brasileira, “quer na melodia, quer no ritmo, quer no desenvolvimento e acabamento das frases, quer nos desenhos orquestrais de exposição e de acompanhamento”, sobretudo características da modinha³⁴ (GÓES, 1996, p. 92). Outra inovação da ópera *Il Guarany* foram os instrumentos musicais indígenas, encomendados por Carlos Gomes, que fazem parte das sonoridades e inovações tímbricas na música que acompanha as danças apresentadas nos rituais aimorés do terceiro ato: inúbias, borés, maracás e coquinhos (idem). Góes (idem) aponta a deformação do romance que inspirou a ópera, como a exclusão dos personagens de Diogo, Isabel, Loredano (frei Angelo di Luca), D. Lauriana e a criação do personagem cacique dos aimorés, o que não foi apreciado por Alencar, mas que este relevaria, considerando que esta tradução contribuiria para a permanência e divulgação do seu romance. Segundo Góes (idem), Carlos Gomes encomendava a Carlo d'Ormeville versos com métrica adequada à composição musical, e atenção ao “valor e força das palavras em relação com a cena e com o drama” (idem, p. 93). Como resultado de tais orientações, percebe-se um texto escrito em estrofes, com rimas no texto de um personagem e também entre diálogos entre personagens, nos duetos, os quais, segundo Góes (idem), receberam atenção especial, destacando-se “*Sento una forza indomita*”, entre Peri e Ceci (exemplificado abaixo) e o que é cantado por Peri e González no segundo ato.

[...]

*Peri : Noi so.
Sento una forza indômita*

³⁴ Os italianos se encantaram com as novas sonoridades da ópera de Carlos Gomes e, embora não tivessem conhecimento da música popular que já estava se formando no Brasil com a presença da modinha e do lundu, foi justamente devido às “combinações tímbricas e ritmos inusitados” das melodias e utilização das vozes de forma diferenciada o que proporcionou a *Il Guarany* ser escolhida para a temporada do Scala daquele ano (1869/1870) (GÓES, 1996, p. 105). Góes explica que “modinha é diminutivo de ‘moda’. Tocar ou cantar uma ‘moda’ era o mesmo que tocar ou cantar uma música qualquer, na linguagem do povo. O que define a modinha é justamente aquilo que o italiano procura e não acha – um modo de expressão com termos e recursos musicais peculiares, mas, muito dificilmente explicáveis [...]” (idem).

Che ognor mi tragge **a te**;
 Ma non la posso esprimere
 Nè ti so dir **perchè**.
 che un tuo detto, vergine,
 Un tuo sorriso, un **guardo**,
 Come un acuto **dardo**,
 Scende a ferirmi il cor...
 So che pel tuo più rapido,
 Pel tuo minor **desio**,
 Pronto a versar **son io**
 Tutto il mio sangue ognor...
 Ma non ti posso esprimere
 Qui llo che sento **in me**;
 Il cor non so dischiuderti,
 Nè ti so dir **perchè**.

Cec: Io pure, io pure **invano**
 Chieggo a me stessa **ognor**
 Che è mai quel senso **arcano**,
 Che mi commuove **il cor**
 Lo sguardo suo sì vivido
 Sento riflesso **in me**;
 Ma invan me stessa interrogo,
 Nè mi so dir **perchè**

Pery: Ma il tempo vola e altrove
 Essere io deggio...

Cec: Dove?...

Pery: Dove una rete **infame**
 Tender d'abbiette **trame**
 Impunemente sperano
 Tre vili traditor.

Cec: Chi mai?... Chi mai?...

Pery: Non chiederlo;
 A me son noti e basta;
 Io ti saprò difendere,
 Saprò salvarti ognor.

Cec. Qualunque via dischiudasi
 Al libero tuo **piè**,
 La mia parola supplice
 Sempre risuoni **in te**;
 E fido a me conservati,
 Riedi a mio padre, **a me**.
 I vili a lui denunzia...

Pery: Io dei perigli **rido**,
 Ma non denunzio, **uccido**.

Cec. M'affido al tuo valor...
 Ma deh! che a me non tolgasi
 La candida **tua fè**;
 Vivi, o Pery, ten supplico
 Pel padre mio, **per me!**...
 Se il braccio tuo difendere
 Non mi dovesse **ancor**,
 Morrei compianta vittima,
 Come mietuto **fior**.

Peri: Che dici, ahimè!... deh! calmati...

Cec.: Morrei, siccome un fior...

Pery: Morire?... Oh! ciel, non dirmelo,
 No, tu non dèi **morir!**...
 A mille morti impavido
 Io ti saprei **rapir!**
 A me t'affida, o vergine,

Eterna è la mia fè!...
Numi, parenti, patria,
Tutto obliai per te.
 Cec.: Or vanne, ma **sollecito**
Ritorna al tetto mio.
 Peri: Addio, mio sol **benefico.**
 Cec.: Mio salvatore, **addio.**
 Peri: T'affida **a me...**
 Cec.: M'affido **a te...**
 Pery: Mio dolce **amor...**
 Cec: Mio **salvator...**
 Pery: M'involo **a te...**
 Cec: Ma riedi **a me...**
 a 2: Addio!³⁵. (SCALVINI; d'ORMEVILLE, 1870, p. 12-14, grifos nossos)

Nestes versos do dueto entre Peri e Ceci, observa-se a presença das rimas ao longo do texto de Peri (por exemplo *morir/rapir, fè/per te*) e no texto entre Peri e Ceci (por exemplo *amor/salvator, a te/a me*), verificada no libreto como um padrão, recomendada por Carlos Gomes a Carlo d'Ormeville, de modo que a métrica de dez sílabas se encaixasse na música que o compositor escrevia (GÓES, 1996). 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). Durante a produção do libreto, Carlos Gomes orientou os libretistas, solicitando vários ajustes e deixando aos escritores liberdade para criação. A abertura, *Protofonia* no caso de *Il Guarany*, foi adicionada um ano após a primeira apresentação da ópera e é importante

³⁵ [...] Peri: Não sei./ Sinto uma força indômita/ que, sempre me leva a ti;/ mas não a posso expressar, /nem sei te dizer por quê./ Sei que uma tua palavra, ó virgem, / um teu sorriso, um olhar,/ como um agudo dardo, certo,/ desce e me atinge o coração.../ Sei que pelo teu mais rápido,/ pelo teu maior desejo,/ pronto a derramar estou/ sempre todo o meu sangue./ Mas não posso expressar-te/ o que sinto em mim;/ mas o coração não sei te abrir,/ nem sei te dizer por quê;/ Cecília: Eu também, eu também, em vão,/ Pergunto a mim a toda hora:/ o que será, o que será,/ aquele misterioso sentimento,/ que me comove, o coração./ Ah! O seu olhar tão vivo,/ sinto refletido em mim;/ Mas inutilmente me interrogo, / nem me sei dizer porque.../ Peri: Mas o tempo voa e em outro lugar/ estar eu devo.../ Cecília: Onde?/ Peri: Enquanto uma rede infame/ estende abjetas tramas,/ impunemente esperam os/ Três vis traidores./ Cecília: Quem?... Quem?.../ Peri: Jamais direi;/ A mim são conhecidos e basta./ Eu saberei defender-te,/ saberei salvar a honra./ Cecília: Ah! Qualquer que seja o caminho/ é livre para teus pés,/ minha palavra suplicante/ sempre ressoe em ti;/ E fiel a mim conserva-te,/ retorne a meu pai e a mim,/ O vil a ele denuncia.../ Confio-me em teu valor./ Peri: Eu dos perigos desdenho, Eu não denuncio, mato./ Cecília: Confio em tua coragem.../ Mas oh! Que de mim não seja tirada/ a tua cândida fé;/ Vivas, ó Peri, te suplico,/ Pelo meu pai, por mim!.../ Se o teu braço não merece/ ainda me defender,/ morrerei como uma planta débil,/ morrerei assim com uma flor./ Peri: Que dizes, ai de mim!.../ Oh, acalme-se.../ Cecília: Morrerei, morrerei como uma flor.../ Peri: Morrer? Oh céus, não me digas,/ Não tu não deves morrer!/ Confia-te a mim, óh, virgem,/ Eterna é a minha fé!.../ Deuses, parentes, pátria,/ tudo esqueço por ti./ Cecília: Enfim vá, mas solícito/ retorne a meu lar./ Peri: Adeus, meu sol benéfico...! Cecília: Meu salvador, adeus./ Peri: Confie em mim.../ Cecília: Confio em ti.../ Peri: Meu doce amor.../ Cecília: Meu salvador.../ Peri: Deixo-te.../ Cecília: mas volte para mim./ Cecília, Peri: Adeus!...(GOMES, 2018, p. 11-12. Libreto de Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville, tradução de Eddynio Rosseto, Delcia Coelho e Luiz Aguiar) Essa tradução faz parte do material do Centro de Ciências, Letras e Artes, do acervo do Museu Carlos Gomes- Campinas- SP- Brasil.

para a obra, contendo os temas que estão presentes como variações³⁶ durante a composição, marcadamente nas cenas de maior dramaticidade, como no dueto entre Peri e Ceci, na quinta cena do primeiro ato, “Sento una forza indômita”; na quarta cena do terceiro ato, em que Peri e Ceci estão prisioneiros do cacique aimoré; durante os balés na terceira cena do terceiro ato; na quinta cena do terceiro ato, em que os aimorés cantam a oração ao seu deus e na cena final do quarto ato, durante o incêndio na casa de D. Antônio de Mariz. Segundo Oliveira (2002, p.75-77)

como na literatura, a introdução à obra musical atua como uma prolepse, atraindo a atenção e encorajando as expectativas do ouvinte/leitor. [...] Quase todos os comentadores notam um vivo sentimento de expectativa despertado por essa introdução: à semelhança de uma introdução literária, sinaliza a magnitude dos eventos prenunciados.

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*. Corroborando as palavras acima citadas, de Oliveira (idem), 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). Figueiredo (idem) lembra que a música deste período é oposta àquela composta nos moldes do Classicismo, que deveria ser equilibrada, com uma preocupação formal e de ordem racional.

É possível verificar, na primeira página da partitura de *Il Guarany* (1986)³⁷ para canto e piano (Figura 11), as orientações para a execução pelos músicos, com as variações de andamento, intensidade e expressividade, para que a obra traduzisse as intensas emoções que caracterizam os compositores românticos. A execução, que deve iniciar de forma solene e com intensidade forte, já no sexto compasso sofre uma variação dessa intensidade marcante, que passa a ser suave, decrescendo até ficar

³⁶ Oliveira (2002, p. 125) define variação “entendida como uma repetição mais ou menos alterada de material já conhecido, faz-se presente em quase todos os gêneros musicais [...]”.

³⁷ Trata-se da partitura para canto e piano de *Il Guarany*, em poder do Centro de Ciências, Letras e Artes, acervo do Museu Carlos Gomes em Campinas, SP, edição comemorativa produzida em 1986 para o Sesquicentenário do compositor.

piano (intensidade fraca). Em seguida, após uma mudança no ritmo no 11^o compasso, passa a ser executada com as orientações intensidade fraca e de forma suave. 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 sentimentos, o ambiente adequado à recepção da ópera como gênero.

Figura 13 – Partitura para canto e piano de *Il Guarany*

The image shows a page of a musical score for the opera *Il Guarany* by Antonio Carlos Gomes. The title "IL GUARANY" is prominently displayed at the top, followed by "DI ANTONIO CARLOS GOMES" and "SINFONIA". The score is for piano and voice, in G major and common time. The tempo is marked "ANDANTE GRANDIOSO MARCATO". The piano part features a series of chords and arpeggios, with dynamic markings such as "FF marcato", "FFF tutta forza", "p", "pp", "dim.", and "cres.". The vocal part is written in a single line, with lyrics in Portuguese. The score includes various performance instructions like "dolce", "molto legato", and "Un poco più animato". The page number "5" is visible in the top right corner. At the bottom, there is a copyright notice: "© Copyright 1985 by RICORDI BRASILEIRA S.A. All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil Todos os direitos são reservados".

Fonte: Centro de Ciências, Letras e Artes – acervo do Museu Carlos Gomes (1986).

A orquestra que acompanha o canto e a encenação, desde o século XIX, tende a ficar num nível abaixo ao que fica a plateia, de modo que a voz dos cantores não seja suplantada pelo som dos instrumentos, ainda mais que, durante o Romantismo, o número de executantes é bem maior que nos períodos e conformações anteriores (ABBATE; PARKER, 2015). A ópera requer grande domínio de técnica vocal, porque este gênero utiliza o tempo todo o canto, seja em recitativos, duetos, nas árias e os italianos eram detentores de grande conhecimento destas técnicas, desenvolvendo o *bel canto* no final do século XVII, que mantém uma plasticidade vocal uniforme com

timbre preciso, e permitia ao cantor expressar as emoções que o compositor desejava transmitir. A técnica do *bel canto*³⁸ permitia que, num contexto como o do Romantismo, em que a orquestra passa a contar com grande número de instrumentistas, a voz fosse ouvida em todo o espaço onde as apresentações aconteciam. Além disso, o público, que também era formado pela burguesia, mantinha-se em conversações ou mesmo jogos, fazendo muito barulho, o que exigia emissões vocais potentes (FIGUEIREDO, 2017). *Il Guarany* se destaca no cenário de renovação europeu, inclusive na maneira de utilização da voz, no aspecto grandioso, nas cenas de dança, na instrumentação e nos arranjos harmônicos, e na presença de elementos musicais de origem e inspiração brasileira³⁹ (GÓES, 1996).

Compositor do Romantismo brasileiro, Carlos Gomes compõe óperas que traduzem sua convivência entre duas nacionalidades, a italiana e a brasileira, não apenas por ter estado na Itália, mas em razão da convivência com óperas italianas nos dois países, uma das razões para que suas óperas apresentem características europeias, especialmente italianas. Iniciando sua carreira musical no Brasil, foi no teatro Scala de Milão que sua obra alcança o reconhecimento. Foi na Itália, onde foi se aperfeiçoar, o local de maior destaque da ópera, que *O Guarani* o leva ao auge do sucesso que alcançou com suas óperas (COLI, 1998). Marcus Góes (1996), um dos biógrafos do maestro, afirma que o compositor propôs inovações para o gênero que passaram a fazer parte do melodrama italiano, como a melhor adequação da palavra à ação (o que se canta é encenado, sem contradições), adequação da música à palavra (se a palavra carrega tristeza, a música contribui para esse sentimento e não o contradiz, sendo um ritmo alegre e vivo), não há números fechados de árias, recitativos e cabalettas (eles são apresentados de forma a que haja uma continuidade na cena, uma ligação entre elas), novas escalas cromáticas, entre outras (GÓES, 1996). Segundo Góes (1996, p. 105), Carlos Gomes, ao invés de manter a ópera em

³⁸ Técnica de cantar, típica da ópera italiana, que exige que a voz apresente grande habilidade, cantando a melodia de forma ágil, às vezes com várias notas em uma mesma sílaba, como a personagem Cecília, na ópera *Il Guarany*, ao cantar “notas agudas e de curta duração. A escala em intervalos ascendentes vai aumentar naturalmente a pressão vocal, dando um efeito firme [...]” que demonstra ao público um domínio vocal, uma técnica que impressionava. No período romântico, tais habilidades eram muito apreciadas e requeridas pelo público frequentador dos teatros, especialmente para a soprano (FIGUEIREDO, 2017, p.107).

³⁹ Para observação das características das composições musicais brasileiras presentes na partitura de *Il Guarany*, sugere-se a leitura de GÓES, Marcus. Carlos Gomes: a força indômita. Belém: SECULT, 1996.

números fechados, de recitativos, árias, cabaletas e rondós⁴⁰, “dá continuidade às diferentes partes da ópera, em benefício da ação dramática e a movimenta, admiravelmente, através de surpreendentes modulações e de variadíssimos jogos harmônicos”. Marcos Pupo Nogueira (2006, p. 26), analisando os prelúdios e sinfonias das óperas do compositor, afirma que Carlos Gomes “não somente usava motivos condutores como também buscava, ao menos em seus prelúdios e sinfonias, algo muito mais sutil, ou seja, o nexos e a coerência temática entre eles”.

A valorização da ópera, neste período de Romantismo de caráter nacional, originou um movimento que tinha como finalidade a difusão da ópera de autores brasileiros. Carlos Gomes escreveu suas duas primeiras óperas em português, *A noite do castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863), “música toda italiana, muito marcada por Verdi” (COLI, 2003, p. 104), para a *Ópera Nacional*, porém, como as óperas seguiam o modelo europeu, ainda não apresentavam temática nacional. A ópera que Carlos Gomes escreveu, de acordo com o Romantismo de caráter nacionalista em vigor, *Il Guarany*, foi apresentada na Itália, conferindo “ao indianismo uma existência internacional - para maior orgulho da cultura brasileira” (COLI, 1998, p. 320) e, quando foi apresentado no Brasil, em dezembro de 1870, Carlos Gomes já era aguardado ansiosamente pelos brasileiros que, no compositor, projetavam o ufanismo nacional de ter um representante da música brasileira reconhecido nos círculos europeus (GÓES, 1996). O compositor demonstrava um “extraordinário talento para inventar melodias e combinar timbres” (COLI, 2003, p. 106). Integrou-se “na linguagem musical de Milão, e na cultura desse grande centro” (idem, p. 112) e trouxe novos elementos, por vezes tornando-se precursor com o tratamento tímbrico, melódico e harmônico que dava às suas obras.

Após o sucesso de *Il Guarany*, Carlos Gomes compõe *Fosca*, “muito mais densa que a precedente”, *Salvator Rosa* e *Lo Schiavo* (COLI, 1998). Esta última representaria um retorno aos temas inspirados no Brasil, nacionais, abordando também o abolicionismo, “apresentada no Rio em 1889” (COLI, 2003, p. 108).

O Romantismo, chegando ao Brasil, amplificou o sentimento de nacionalidade, do qual o indianismo faz parte, porque a figura do índio, da maneira que aparece em Alencar e Carlos Gomes, passa a representar o povo brasileiro (COLI, 1998), com

⁴⁰ Ambos são formas musicais presentes nas óperas. O rondó é apenas instrumental, enquanto que a cabaleta é a parte final de uma ária, com um ritmo mais rápido, que exige maior virtuosismo do cantor (ABBATE, PARKER, 2015).

toda a grandiosidade, nobreza, a força e o caráter reto que uma nação recém-criada deveria ter, para conquistar o progresso que o modelo original de sua inspiração, a França, já havia alcançado, além do respeito diante das nações europeias, que estavam à frente na conquista do modelo industrializado, capitalista e democrático de desenvolvimento.

Era necessário que o tema de *Il Guarany* fosse nacional, porque a ópera havia sido encomendada pelo Imperador D. Pedro II, que financiava seus estudos na Itália (PENALVA, 1986). Destaca-se aqui que D. Pedro II foi um grande incentivador das artes, da cultura e do desenvolvimento do Brasil neste período, convidando compositores, músicos, artistas a virem se apresentar aos brasileiros, contribuindo para que o gosto pela ópera contagiasse a sociedade, que, ao assistir *Il Guarany*, identificou na obra a qualidade que aprendeu a apreciar nas óperas que já vinham sendo apresentadas nos teatros do país. O desenvolvimento dos músicos brasileiros também esteve sob o olhar de D. Pedro II, que oferecia bolsas de estudo aos alunos de destaque, como Carlos Gomes, para irem se aperfeiçoar no exterior, ingressando em conservatórios cujos professores eram muito respeitados, como Lauro Rossi, de quem o maestro brasileiro foi aluno. O alvoroço e o numeroso público que marcaram a estreia dessa obra, tanto na Itália, no Scala, quanto no Brasil, foi noticiado nos jornais da época e em cartas escritas por Carlos Gomes, reproduzidas por Góes (1996).

O nacionalismo na ópera de Carlos Gomes deve ser considerado de modo a que se observe que o compositor se dividia entre duas nacionalidades, portanto, o índio de *Il Guarany*, inspirado em um romance de José de Alencar, cantava em italiano, vestindo roupas, penas e acessórios em um belo cenário num palco europeu. Tratava-se de um encontro ou choque de duas culturas que demonstrava a dissonância entre o contexto europeu e o resultado da sua imitação em elementos do contexto brasileiro. Os brasileiros também aplaudiram essa obra, nela reconhecendo a representação de sua cultura, num momento da construção da nação independente de Portugal (COLI, 1998). A valorização da figura do índio em *Il Guarany* faz com que o compositor amplifique a presença do personagem indígena e, numa recepção criativa da obra de Alencar (2014), desenvolva uma nova parte com um cacique aimoré que também se encanta com a beleza de Cecília, desejando torná-la sua esposa. O episódio da cena no quarto da jovem, após a tentativa de González (personagem que substitui Loredano no romance de Alencar) de tomar Cecília, no que

é impedido pela flecha disparada por Peri, é conduzido de forma diversa: o local é invadido pelos aimorés, que levam prisioneiros a ela e Peri, conduzidos ao cenário onde a tribo dos aimorés realiza seus rituais antes do sacrifício do índio e destaca a figura exótica do selvagem brasileiro, seja nas vestimentas com penas coloridas, nas pinturas corporais que os caracterizam, nos instrumentos típicos que carregam ou nos balés realizados por indivíduos trajados e pintados como indígenas, marcando o ritmo com os pés durante a dança (PENALVA, 1986; SCALVINI, d'ORMEVILLE, 2018).

Mais à frente, após se decepcionar com a atitude do público diante de sua ópera *Maria Tudor*, Carlos Gomes tem mais uma demonstração de sentimento nacionalista, manifesto na ópera *Lo Schiavo*, cujo libreto destaca o romance entre um tamoio (o escravo), uma índia e um branco, formando um triângulo amoroso no contexto da *Confederação dos Tamoios* (PENALVA, 1986).

Penalva (1986, p. 107) descreve o ambiente nacional de que Carlos Gomes se cercava, na sua residência italiana, que sempre o inspirava nessas obras que compunha:

o ambiente do paraíso brasileiro de Vila Brasília em *Maggianico*, a bandeira brasileira diariamente hasteada na fachada, o barco Pindamonhangaba pintado de verde e amarelo singrando as águas da Lagoa Formosa, os macacos, saguis e papagaios que tinham vindo do Brasil, as flechas que ornamentavam as paredes, as árvores e folhagens brasileiras, a rede onde gozava os seus ócios... enfim, todo esse mundo muito seu, não podia deixar de alimentar-lhe os brios e os sonhos de escrever uma ópera “para o seu povo”. Sem Vila Brasília não teríamos ópera nos anos oitenta, muito menos “*Lo Schiavo*”.

Em *Lo Schiavo*, como em *Il Guarany*, é possível reconhecer a presença de elementos da cultura brasileira, como os instrumentos musicais (chocalhos, maracás, inúbias) e o ritmo de batuque, que identifica o caráter não europeu na música de Carlos Gomes. Apesar das críticas sobre sua fidelidade à nação brasileira, o compositor sempre fazia questão de comprovar seu amor à terra natal (PENALVA, 1986).

Nas décadas de 1850 e 1860, o desenvolvimento da música italiana tem por modelo a *grand opera* francesa (SILVA, 2011). A influência da ópera italiana estará registrada em *Il Guarany*, inclusive porque Carlos Gomes, um compositor que convivia com as duas nacionalidades, principalmente a italiana e nela a obra de Verdi, não poderia deixar de acrescentar à sua capacidade criativa tais contribuições.

Os amores inter-raciais, o mágico poder das plantas bizarras, as situações eróticas, encontram-se presentes em *Il Guarany*. Mas *Il Guarany* traz também outros elementos, costumeiros ou obrigatórios, do gênero *grand ópera*: preces, invocações sagradas ou cerimônias religiosas, balada para o soprano, canção

de brinde para o barítono (para a qual Carlos Gomes vai buscar inspiração nas *zarzuelas*⁴¹, Gonzalez sendo um personagem espanhol) e, sobretudo, o balé do terceiro ato. (COLI, 2003, p. 114-115).

As escolas operísticas tradicionais são a alemã, a francesa e a italiana. Cada uma tem suas características e combinações de elementos, idioma, expectativa do público, identidade musical, e reflexos da sociedade (intelectual, social, emocional), que as define e diferencia. A ópera alemã enfatiza a orquestra, como em Wagner, enquanto a italiana destaca o canto, observado em Verdi, para citar uma dessas diferenças, como explica Figueiredo (2017).

O libreto da ópera *Il Guarany*, escrito por Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville, tendo por base o romance de mesmo nome de José de Alencar, traz as informações sobre os personagens de forma bastante resumida (ex.: Don Antonio de Mariz, velho fidalgo português- baixo) informando quem é e a voz que vai interpretar o personagem; a divisão é em atos e cenas (ex.: primeiro ato, primeira cena); orientações sobre o cenário onde a cena acontece (esplanada em frente ao castelo de D. Antonio de Mariz, por exemplo, na primeira cena do primeiro ato); didascálias (ex.: Peri sozinho, vem do fundo rastejando pelas sombras, por exemplo, na primeira cena do segundo ato); o texto cantado pelos atores (ex.: sozinhos ou pelo coro) e a ópera surge quando, a partir dessas orientações e da partitura musical executada pela orquestra, sob direção do maestro, ocorre a montagem e a dramatização da ópera (SCALVINI; d'ORMEVILLE, 2018).

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, 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

⁴¹ Tipo de composição espanhola, de caráter lírico dramático, que utiliza partes instrumentais, cantadas e faladas (FIGUEIREDO, 2017).

mundo real e dele ser parte através do conhecimento. [...] Pela *mimesis*, 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).

2.3 A INFLUÊNCIA DA CRÍTICA, DA IMPRENSA E DO GOSTO DO PÚBLICO NO PERÍODO DA CRIAÇÃO D’O *GUARANI* E DE *IL GUARANY*

As obras *O Guarani*, de José de Alencar, e *Il Guarany*, como já foi abordado anteriormente, foram produzidas durante o Romantismo, e, como expressão dos anseios da classe dominante, a Literatura e a ópera, nesse contexto, atendiam ao gosto do público, a nobreza, a princípio e a burguesia em seguida. Os brasileiros recebiam dos países europeus as notícias, a influência e o modelo cultural para produzirem suas obras. Por essa razão, torna-se necessário compreender o cenário da ópera na Europa, porque ali encontra-se o espelho onde a sociedade do

Romantismo de caráter nacionalista no Brasil irá se inspirar para a própria criação. É também durante o Romantismo que surge a figura do crítico musical e a obra de arte adquire caráter de mercadoria, o que, sem dúvida, orienta a produção dos compositores (FIGUEIREDO, 2017; VERMES, 2007; 2016). No entanto, conforme sugere Schwarz (2012a, p. 12-13), é marcante “a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu, [...] éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo”, de onde não causa estranhamento que interesses econômicos e políticos dos donos do poder e do capital utilizem a Literatura e a ópera, duas formas de expressão de pensamento, como veículo de formação e disseminação das ideias da classe dominante e dos donos de poder durante o Romantismo, prática essa que não é restrita ao século XIX, embora praticada através de outras linguagens artísticas.

A ópera, gênero musical que foi criado na Itália, mas ganhou admiradores em toda a Europa, tinha grande influência nos gostos do público, e “em suas opiniões sociais e políticas” (STEHMAN, 1979, p.128), o que significa que a elite dominante e os detentores do poder percebem a ópera como veículo de condução do povo, e sujeição aos interesses políticos e econômicos, na Europa e no Brasil.

Considerada um espetáculo total, porque integra todas as artes, tem no canto seu elemento essencial e, desde o início de sua criação, no século XVII, era um espetáculo que agradava muito o público, sendo sua maior distração. Como afirma Stehman (1979, p. 121) “magia, encanto, realismo transposto para uma obra de arte, deslumbramento das luzes e dos cenários, engenhos espantosos, histórias romanescas, heróis mitológicos ou humanos, tudo concorria para fascinar o público”, contribuindo para que, encantado com o que via, esse público absorvesse as ideias transmitidas pelo texto cantado e dramatizado.

O surgimento da ópera data de 1600, na Itália, e *Orfeu* (1606), de Monteverdi (1567 - 1643) e *Eurídice*, de Giulio Caccini (1548 - 1618) as primeiras do gênero. Os temas utilizados pelos compositores e libretistas retratavam temas mitológicos e heroicos, que proporcionavam liberdade aos escritores do libreto e acentuavam o caráter sublime da música, relacionando-a aos deuses, seres superiores. Através dessa arte, a sociedade pretendia recuperar uma condição de poder, de superioridade, que tinha como referência a Antiguidade clássica grega (SILVA, 2007; STEHMAN, 1979). No Romantismo, as estruturas hierárquicas de poder estavam

sendo abaladas pelos ideais da “liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo” que, na verdade, na Europa “correspondiam às aparências, encobrendo o essencial – a exploração do trabalho” (SCHWARZa, 2012, p. 12). No Brasil, aqueles ideais também seriam desvirtuados, como explica Schwarz (idem, p. 12-13): a Declaração dos Direitos do Homem, ao ser transcrita em parte na Constituição Brasileira de 1824, reforçava a escravidão, “a mesma coisa para a professada universalidade dos princípios, que transformava em escândalo a prática geral do favor” e, ao tentar copiar para a sociedade brasileira formas de viver, instituições e visão de mundo de países europeus, provoca-se um desequilíbrio amplo que será refletido na prosa literária, “frequentemente inflada, ou rasteira, ridícula ou crua, e só raramente justa no tom”.

Como o Brasil se espelhava nos países europeus, a valorização do lucro e dos “corolários sociais” que resultavam àqueles que, em solo nacional, eram a classe burguesa, composta dos senhores de terra e de gente torna-se comum, porque esses interesses burgueses dominavam o “comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada. [...] Além do que, havíamos feito a Independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional” (SCHWARZa, 2012, p. 13). A sociedade brasileira vivia a política do favor, que estava presente em todos os setores, inclusive no que estavam incluídos os músicos e os escritores, que produziam uma “cultura interessada” (idem). Schwarz (2012a, p. 35-36) afirma que “adotar o romance era acatar também a sua maneira de tratar as ideologias” e, como aquelas ideias foram transpostas para o cenário brasileiro, foram deslocadas, embora mantivessem “o nome e o prestígio originais”. O escritor assume a responsabilidade de, “em busca de sintonia, reiterar esse deslocamento em nível formal”, adaptando os temas trazidos do contexto europeu ao cenário nacional, porque isso seria um modelo para atingir o sucesso (idem, p. 37). José de Alencar conhecia vários modelos de sucesso, desde a infância, quando lia *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina*, e na época em que convivia em repúblicas estudantis em São Paulo, conheceu “Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand, Hugo, Byron, Lamartine, Sue, mais tarde, Scott e Cooper”, referências do Romantismo francês (idem). Não é de se estranhar que Alencar seja uma referência do Romantismo literário brasileiro, embora as dissonâncias entre os contextos que originavam as obras fossem distintas. Schwarz (2012a, p. 39) afirma

que as “incongruências de ideologia” presentes no romance romântico só serão resolvidas por Machado de Assis.

Como já observado anteriormente, nesta pesquisa, o trabalho do artista é construído numa relação dialógica entre ele e o meio. Desta forma, a ópera e a Literatura vão sendo construídas sob influência desses interesses, como se observa nas palavras de Schwarz (2012a, p. 31),

A matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade dessa operação, desta relação com a matéria pré-formada – em que imprevisível dormita a História – que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados. São relações que nada têm de automático, e veremos no detalhe quanto custou, entre nós, acertá-las para o romance.

Analisando as palavras de Schwarz (idem), percebe-se a relação entre os interesses envolvidos na valorização da ópera como veículo de divulgação das ideias da classe dominante, bem como as incongruências nas páginas dos romances, considerando que o escritor não está excluído dos interesses econômicos que circulavam as relações sociais que envolviam os sujeitos do contexto romântico.

É possível relacionar o espetáculo da ópera ao da tragédia grega, sendo que Kühl (2009) explica que, com a ópera, se procurava uma nova forma de teatro, excluindo-se o que se considerava como imperfeição, que fosse próprio de uma nação culta. Além disso, este autor indica que a busca por um teatro nacional, que colaborasse na educação e despertando o espírito de patriotismo (o que seria possível com a utilização de histórias sobre heróis dos reinos) já se apresenta, mesmo antes da ópera adquirir as características que possui no seu surgimento.

No século XIX, com a vinda de D. João VI e a corte portuguesa para o Brasil, instalando-se no Rio de Janeiro, ocorre um significativo aumento das atividades culturais, que incluíam a produção e apresentação de óperas, não apenas italianas, mas também as produzidas por brasileiros (BRANDÃO, 2012). Neste período, Figueiredo (2017) afirma que em todo o ocidente a ópera era muito apreciada e, na Itália, muito popular, em todas as camadas sociais. No período entre 1859 e 1863, Carlos Gomes teve contato com literatos e artistas de destaque, com pessoas importantes das áreas política e artística e, desses contatos e da ligação com a Ópera Nacional, surge a ideia de compor óperas sobre o assunto em voga, o nacional. Quando começou a compor *Il Guarany*, ainda não planejava apresentar essa ópera no Scala de Milão, mas sim no Brasil, onde pretendia fazer sucesso, já que assuntos

tipicamente brasileiros estavam no gosto do público, como percebeu pela grande aceitação que o romance de José de Alencar, de mesmo nome, no qual se inspirava, alcançava. O compositor observara antes a ópera *A africana*, com libreto de Eugène Scribe e música de Meyerbeer, nela colhendo um caminho para o sucesso de seu *Il Guarany*: o gosto pelo exótico e por compositores estrangeiros. O público ansiava por novidades num tempo marcado pela ascensão de uma nova classe, a burguesia e por indivíduos que não pensavam como ela, os intelectuais, os críticos e os artistas (GÓES, 1996).

A procura pela construção da nacionalidade levou os compositores a se inspirarem em temas próprios de seus países, além de lendas medievais, como se percebe em Tchaikovsky (1840-1893), na Rússia. A ópera francesa, além de valorizar o contexto nacional, optava por cenários luxuosos, coros e orquestras grandiosas (FIGUEIREDO, 2017). No Brasil, Carlos Gomes apresentava *Il Guarany* para atender os anseios dos brasileiros por uma obra nacional. Brandão (2012) esclarece que o que se conhecia como óperas nacionais eram uma mistura de *zarzuelas* (de origem espanhola) e *opera buffa*, tendo o texto em português como elemento comum, mas o gosto pela ópera italiana ainda predominava no gosto brasileiro.

O século XIX, no Brasil, já apresentava o canto lírico, tendo em Joaquina Maria da Conceição (Lapinha), uma das representantes mais conhecidas. A elite carioca relacionava a ópera e o teatro como sinais de elegância, status e alguma relação com os países que se destacavam no desenvolvimento cultural, econômico e industrial, especialmente França e Inglaterra, que tentavam imitar, apesar de que era a ópera italiana a preferida por esse público, sendo Bellini e Rossini duas referências na produção musical brasileira do Segundo Reinado. As óperas de Bellini, Rossini e Verdi são reproduzidas no Brasil, a partir de 1840 (SILVA, 2011).

A arte, o teatro e a música eram incentivados por D. Pedro II, devido ao fato de que, neste momento, o governo relacionava a civilização do país ao desenvolvimento dessas áreas, inspirando-se na França, a referência brasileira para o progresso nacional. Nesse contexto surge a Ópera Nacional e Carlos Gomes, o primeiro compositor nacional que, atendendo ao gosto do público carioca, inspirado no modelo de grandes compositores estrangeiros, como Verdi, é aclamado desde a apresentação de sua primeira ópera, *A Noite do Castelo* (SILVA, 2011).

Quando partiu para estudar na Itália, em 1864, Carlos Gomes já havia conquistado a corte brasileira, além do próprio D. Pedro II, após apresentar também

Joana de Flandres, mais uma de suas óperas, no mesmo local. O Imperador concedeu-lhe uma bolsa de estudos naquele país, por perceber a importância da música como veículo de afirmação cultural do Brasil como nação, e, especialmente “em seu gênero mais popular, a ópera” (NOGUEIRA, 2006, p.49), o que percebia nas sociedades europeias. Como compensação, o compositor deveria, em dois anos, criar uma composição de destaque, enviando-a ao Brasil. Góes (1996) explica que Carlos Gomes desejava apresentar *Il Guarany* no Scala, por ser esse o maior e mais famoso teatro de ópera da Itália, vislumbrando um sucesso que o tornaria famoso na Europa e no Brasil, mas, para isso, seria necessário ter bastante dinheiro para pagar todos os custos da produção, já que ainda não era um compositor famoso e respeitado naquele ambiente. No entanto, para que sua ópera fosse escolhida, foi preciso que editores e empresários fossem convencidos de que aquela era a melhor escolha, no que contribuíram Alberto Mazzucato, que foi professor de Carlos Gomes e era regente de orquestra no teatro Scala, Eugenio Terziani, que sucedeu Mazzucato, e o editor Francesco Lucca, todos admiradores do trabalho de Carlos Gomes, que haviam escutado trechos de *Il Guarany* e confiavam no sucesso dessa ópera, mais moderna, avançada, melódica, inédita, com características de desenvolvimento da frase melódica semelhantes àqueles que estavam sendo praticados na música brasileira e que, posteriormente, também serão percebidas em óperas de compositores italianos, como Amilcare Ponchielli (GÓES, 1996). Sobre a recepção do público, na noite de estreia de *Il Guarany*, Góes (1996, p. 129) assim a descreve:

Noite de expectativas e de esperanças. [...] Tudo correu às mil maravilhas na récita: Maria Sass e Villani cantaram esplendidamente, os demais, a contento. A ópera agradou ao público, que aplaudiu, demoradamente, vários trechos: a “Ave Maria”, os duetos do soprano e tenor nos 1º e 3º atos, a ária do tenor e a balada do soprano no 2º ato, todo o 3º ato, com exceção do balé, cuja coreografia era pouco apropriada. O compositor foi chamado ao palco, várias vezes, sob calorosíssimos aplausos. A severa e imprevisível crítica milanesa [...] elogiou a ópera e lhe apontou defeitos. No cômputo geral, no entanto, eram muito maiores os elogios que os comentários negativos.

Este autor ainda cita trechos da crítica de Filippo Filippi, que classificou a música de Carlos Gomes como uma composição incomum, com atenção minuciosa aos detalhes, onde se observa “coisas sublimes, elegantes, delicadas, novas” e que o público a acolheu de forma bastante “cordial”, mas, no entanto, não considerava a obra bem-sucedida (idem, p. 129). De forma geral, as críticas da imprensa apontavam elogios, mas também algumas acusações de que Gomes teria se inspirado e até mesmo reproduzisse modelos já desgastados, o que não corresponde a uma crítica

que deveria ser feita posteriormente, com distanciamento suficiente da obra, para analisar seu caráter inovador diante das óperas apresentadas no mesmo período (idem). Como fator de dúvida sobre a confiabilidade de tais críticas, destaca Góes (idem) que a imprensa que divulgava tais matérias era mantida por empresas que editavam as partituras e os libretos, como a Casa Ricordi e a Casa Lucca, sendo a concorrência entre elas fator a considerar no que os críticos escreviam, como o acima citado Filippo Filippi, que escrevia para a *Gazetta* dos Ricordi, sendo que *Il Guarany* “era negócio da Casa Lucca, rival e concorrente da Ricordi” (idem, p. 132). Percebe-se, como na atualidade, que os interesses financeiros interferem na forma como a obra de arte é produzida, como os interesses econômicos manipulam o que é veiculado na imprensa e nos meios de comunicação de massa, de forma geral (e contribuem para o sucesso ou o fracasso do artista e de sua obra), sempre a serviço das classes dominantes⁴².

Na Itália, em meados do século XIX, Gomes se junta “ao movimento conhecido como *scapigliatura*⁴³, integrado por um grupo de artistas milaneses [...] que tentavam, mesmo de modo obscuro, introduzir no debate artístico italiano algumas das ideias românticas” (NOGUEIRA, 2006, p. 35). A *Scapigliatura* reunia homens de letras, escritores, poetas, publicistas, redatores, críticos, libretistas, artistas e músicos, ativistas políticos e sociais que contestavam a estagnação da sociedade e da cultura clássica na cidade que se modernizava. Nesse ambiente urbano em pleno crescimento, ansiava-se por novidade e pela renovação no sentido dos termos (BISPO, 2016). A Itália resistia “à influência musical estrangeira representada pela música instrumental de câmara e sinfônica e, principalmente defendia-se das incursões do drama musical wagneriano em seu território”, enquanto isso, o restante da Europa já manifestava preferência pela música instrumental, especialmente a sinfônica de compositores da Escola Vienense, Haydn, Mozart e Beethoven (NOGUEIRA, 2006, p. 35). A ópera era um gênero dominante na Itália e as inovações

⁴² Para exemplificar a influência da imprensa na construção de símbolos e na condução da opinião pública, sugere-se a leitura de VERMES, Mónica. “A recepção de Carlos Gomes na Primeira República: entre os vínculos imperiais e o panteão musical nacional”. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXVI, 2016, Belo Horizonte/MG. Caderno de resumos e anais. Belo Horizonte, ANPPON, 2016. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4220>>. Acesso em 29/01/2019.

⁴³ A palavra significa “descabelados”, relacionando-se a um movimento artístico que teve manifestações nas artes plásticas, na literatura e na música, e pretendia promover inovações nas criações (FIGUEIREDO, 2017).

propostas nas composições musicais incomodavam os defensores da estagnação cultural em que o país se encontrava, numa “alienação entre a vida e a arte moderna” (idem). Durante o século XIX a Itália se mantém fiel à produção e difusão da ópera, enquanto o restante da Europa estava caminhando para a música instrumental. Ao mesmo tempo a ópera de Wagner vai, cada vez mais, ser divulgada e introduzida no meio musical italiano. Desta forma, a obra de Carlos Gomes, no que se refere à forma como trata a orquestração, apresentará aspectos da ópera italiana, com Rossini, Verdi, Bellini, Bizet, mas também da ópera alemã, de Wagner (NOGUEIRA, 2006). Como afirma Góes (1996, p. 103) “ninguém, na música, é filho de si mesmo, nem Bach, nem Beethoven, nem Wagner, nem Stravinsky, que inventaram um modo de compor e que, mesmo assim, sofreram influências de seus antecessores e contemporâneos”. Pode-se acrescentar às palavras de Góes (idem) que as influências incluem interesses econômicos, políticos e sociais que se manifestam, muitas vezes, por meio da crítica, quando esta é realizada sob tais influências.

Adorno (2008) alerta sobre a mercantilização da Arte, a partir de um mundo pós-industrialização, um mundo onde o valor de mercado dirige a produção artística e o artista, inserido nesse mundo administrado capitalista, não consegue se perceber livre dessa dominação. Carlos Gomes defendia a monarquia porque seu protetor era o Imperador, que o mantinha com ajudas de custo enquanto estava na Europa e ocupou posição de destaque enquanto os interesses políticos e econômicos eram sustentados por esse regime, mas, quando a República se instaurou, o desinteresse pelo trabalho do compositor o relegou ao segundo plano, para que os compositores apoiadores da República e seus representantes assumissem a preferência no cenário musical, conquistando os espaços que, em tempos de monarquia, seriam reservados ao compositor de *Il Guarany*, como a direção do Instituto Nacional de Música (VERMES, 2016). Wisnik (2004, p.19) comenta a influência dos interesses do mercado sobre a produção musical em fins do século XIX, que faz do artista um “peão impotente entre a alienação de uma arte que não descreve o meio em que atua e um mercado que instrumentaliza seus esforços vãos para os fins do lucro” e Góes (1996) aponta os interesses financeiros envolvendo a apresentação ao público de *Il Guarany*, tanto nas apresentações na Europa, quanto em terras brasileiras. Segundo este autor, Carlos Gomes enfrentou dificuldades financeiras para a montagem da ópera no Scala de Milão, precisando, por várias vezes pedir dinheiro ao irmão e ao Imperador para conseguir realizar as apresentações.

Góes (idem) relata o trajeto de criação de *Il Guarany* apontando fatos como a contratação de cantores que representaram os papéis principais selecionados porque já estavam atuando em outras óperas na temporada italiana, não porque foram selecionados pelo compositor. Carlos Gomes percebeu que o dinheiro era indispensável para encenar uma ópera no teatro Scala de Milão, que “as temporadas de ópera e balé dos teatros eram entregues a empresas e empresários” (GÓES, 1996, p. 95), eram estes últimos que contratavam cantores, regentes, técnicos e outros profissionais envolvidos e cobravam por tudo, num verdadeiro comércio. Para tentar garantir público fez, inclusive, uma espécie de currículo, denominado *promemoria* orientado por interesses de empresários envolvidos na produção da encenação da ópera, que espalhou pelos espaços do Scala (idem). Também não foi sem a influência de pessoas dos círculos sociais mais distintos e relacionados ao Scala, como a condessa Maffei, que Carlos Gomes conseguiu seu intento: apresentar neste espaço a ópera que o consagrou (idem). Como se percebe, o maestro campineiro teve acesso ao teatro mais renomado da Itália, porque soube encontrar os caminhos nos círculos sociais e empresariais mais adequados ao seu projeto, conquistando, pelas inovações em *Il Guarany*, pessoas influentes no Scala, numa “época em que a vocalidade no melodrama procurava um novo modo de expressão”, o que Carlos Gomes atendia de modo exemplar, como observa-se em Góes (1996, p. 105). Como descrito anteriormente, o acesso do maestro ao teatro mais famoso de Milão não foi resultado apenas do talento do compositor, mas de relações sociais, envolvendo interesses econômicos e de poder, entre pessoas que organizavam as apresentações que faziam parte de cada temporada, visando obter o melhor lucro. O público desejava ver nos palcos o elemento exótico e a novidade, e os empresários perceberam em *Il Guarany* os ingredientes que trariam sucesso para a temporada.

A relação entre a ópera composta na Europa, segundo critérios adotados pelos compositores daquele contexto e a ópera apresentada no Brasil, durante o Romantismo, é bastante estreita, conforme pode ser percebido nos parágrafos descritos acima e verificada no sucesso da primeira apresentação de *Il Guarany* no Brasil, que aconteceu em 2 de dezembro de 1870. Segundo Góes (1996, p. 136), quando foi “apresentada ao público brasileiro no período de apogeu do Segundo Reinado, serviu de eficaz elemento incentivador da união nacional e de reforço para o estabelecimento de uma cada vez menos débil reação nacionalista”. A cultura europeia se mescla à cultura brasileira, de modo que, no final do século XIX, final da

década de 1870, a música dançante daquele continente, a polca, também se infiltra nos salões brasileiros, graças aos meios de reprodução de massa, como os periódicos (jornais), as litografias (utilizadas para fazer as capas de revistas e jornais, além de charges e caricaturas, entre outros), as xilografias, fotografias (que, no início, foram pouco utilizadas, pelo alto custo), e a imprensa (livros, panfletos, cartazes, muito utilizados como propaganda para a venda de mercadorias) (AZEVEDO, 2009) popularizando, além da polca, outra forma que surge dessa mistura com a dança dos negros, o maxixe, fazendo com que a chamada música erudita, de concerto e a ópera, percam espaço diante do público. A influência da cultura de massa e o caráter de mercadoria da arte neste período são percebidos e criticados em contos de Machado de Assis, como “Um homem célebre” (WISNIK, 2004).

No final do século XIX, a recepção de Carlos Gomes é o reflexo dos conflitos entre os apoiadores do regime monárquico e do Imperador e os republicanos; o mito, construído pela imprensa e pela crítica, vai cedendo espaço para ideais modernistas em que a valorização da nacionalidade e dos elementos que caracterizam o país continuam, porém com outra configuração (VERMES, 2016).

Com as transformações nas preferências musicais do público, resultando no enfraquecimento do gosto pela ópera, o gênero que foi utilizado pela classe dominante como forma de condução da sociedade do Romantismo de acordo com seus interesses, o contexto político, econômico e social continua em marcha para a República, em que novos interesses continuam a influenciar os artistas. Atualmente, a ópera continua sendo apresentada, embora adaptando-se às condições do contexto (econômicas, culturais). Em tempos modernos, a ópera retorna, “conquistou novos públicos e passou a ter uma presença na cultura contemporânea” (COLI, 2003, p. 9), considerando-se que cada montagem é uma “leitura”, portanto, uma tradução, na qual pesam, além da subjetividade do autor/leitor, elementos do contexto desse momento histórico, sociais, econômicos e políticos, e, para a compreensão dessas relações, estudos de tradução intersemiótica, semiótica musical, estética da recepção e melopoética devem ser considerados.

A influência do público, da crítica, do mercado e da imprensa continua a atuar no que é exibido, produzido e consumido quanto às obras literárias, à música, à ópera, entre outros produtos, o que se deu, como foi demonstrado, quando da criação da ópera, um gênero que representou, desde o início, a expressão dos anseios da

sociedade, seja para diversão, para conduzir os indivíduos de acordo com os interesses dos governantes, da classe dominante ou para informar e formar opiniões.

3 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM *IL GUARANY*

Jakobson (1970, p. 64-65) aponta três maneiras de se traduzir um signo verbal: “[...] em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. A tradução intralingual ou *reformulação* [...], a tradução interlingual [...]” e “a tradução inter-semiótica ou *transmutação* [...]”, respectivamente. Este autor explica que, quando traduz, é comum que o tradutor efetue o processo por mensagens e não código a código, tratando-se de uma mensagem obtida por discurso indireto, já que o tradutor recebe a ideia, traduz seu conteúdo e, após, recodifica a mensagem em outro sistema de signos, obtendo-se duas mensagens equivalentes, embora diferentes (idem). Para que esse tipo de operação seja possível, é preciso que o tradutor conheça a língua da mensagem original e a língua para a qual ela será transposta. Carlos Gomes conhecia a linguagem da ópera, assim, apesar de apresentar uma forma diferente da literária, o compositor efetuou uma operação metalinguística e, através de um texto com elementos múltiplos, transmitiu a ideia *d’O Guarani* por signos diferentes, redefinindo e revisando as escolhas que resultaram em *Il Guarany*. Neste processo, a tradução não é a duplicação do signo original, mas uma reação da mente interpretante a ele, resultando num novo signo (JEHA, 2004).

Traduzir um texto implica fazer uma leitura e interpretar os signos, a ideia, transformando a obra de origem em uma nova obra. É comum que sejam feitas comparações, críticas sobre as transformações que ocorrem neste tipo de tradução, mas isso está relacionado à forma como se recebe e aprecia a obra que resulta da tradução. É necessário considerá-las como obras independentes, embora mantendo uma relação entre si. Cada sistema de signos tem seus códigos, signos, elementos particulares e, por essa razão, não devem ser comparadas para encontrar falhas no processo tradutor, e, por pertencerem a sistemas semióticos diferentes, com interpretantes diversos, é natural que não haja espelhamento de uma obra que foi transposta para outro sistema de signos (JEHA, 2004). O indivíduo que traduz de um sistema de signos para outro deverá selecionar como e o que vai transportar de uma obra para outra. Cardoso (2010), analisando a transposição de uma obra literária, a que ele chama de hipotexto, para a obra fílmica, que ele define como hipertexto,

esclarece que, em se tratando da tradução intersemiótica, não há obra superior, mas obras independentes, autônomas, que apresentam uma inter-relação. Este tipo de análise pode se aplicar à tradução d'O *Guarani* de José de Alencar, pela similaridade dos signos que foram transpostos para a ópera. Cabe lembrar que a subjetividade, as experiências, as leituras anteriores, o contexto onde a obra será traduzida, enfim, são aspectos que o tradutor carrega consigo quando faz a leitura que origina a tradução e, além disso, em se tratando de um texto criado com palavras que serão traduzidas para sons, por exemplo, pode-se representar a palavra "suspense" por batidas do instrumento musical tímpano e expressarmos a mesma ideia, ou seja, neste tipo de tradução (intersemiótica), serão elementos e signos diferentes para transmitir o pensamento. Santaella (2001) explica que as matrizes visual, sonora e verbal (referentes à linguagem e ao pensamento) se inter-relacionam para constituírem os processos de comunicação. Para esta autora não há linguagem pura porque os processos de percepção não se restringem a apenas um sentido. Assim, um elemento visual pode ser tátil, e um elemento verbal inclui algo do domínio sonoro e do domínio visual, visto que "o signo é um primeiro que põe um segundo, seu objeto, numa relação com um terceiro, seu interpretante [...], um tiro é signo de que uma corrida pode começar. Batidas na porta é signo de que alguém quer entrar. Céu escuro e carregado é signo de chuva iminente" (SANTAELLA, 2001, p. 40). Essas correspondências são recursos de que o tradutor faz uso durante um processo de natureza intersemiótica. Benjamin (2013, p. 64) explica que "a tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de metamorfoses. Séries contínuas de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre", portanto, modificações, adaptações no processo deste tipo de tradução são necessárias e não significam diminuir o valor da obra resultante.

Quando o tradutor faz o trânsito entre as linguagens, sua leitura será feita com base no conhecimento da obra, dos elementos característicos de cada uma das formas utilizadas no processo criador, das ideias que desejar transmitir através da tradução, de elementos presentes no contexto onde vive, além de elementos que irá retirar sobre o contexto da obra de origem e seu autor. Este conhecimento, estes elementos, serão importantes para que o tradutor possa selecionar quais ideias irá manter, quais delas irá suprimir ou adaptar, ou se irá acrescentar algo que julgue necessário para compor a tradução, como destaca Benjamin (2013, p. 64-65),

traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas em traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas em traduzir aquilo que não tem nome em nome. Trata-se, portanto, da tradução de uma língua imperfeita para uma língua mais perfeita, e ela não pode deixar de acrescentar algo, o conhecimento.

O trânsito interartes, presente no Romantismo, possibilita ao artista, ao tradutor-criador, comunicar a ideia por diferentes sistemas de signos, porque existem ideias que não podem ser expressas numa única forma. A prática de traduções e adaptações inspiradas em obras literárias já vinha ocorrendo desde antes do século XIX. O trânsito interartes permite que o mesmo tema possa ser apresentado de acordo com a forma que melhor atenda aos objetivos do artista, a linguagem que utiliza, a técnica que domina para comunicar a ideia ao público. Desde que o homem apareceu na Terra, fez uso dessas diversas formas de expressão-comunicação, para que seu pensamento pudesse ser transmitido, para nomear todas as coisas, todos os sentimentos, que não cabiam em apenas uma linguagem e, cada vez que um indivíduo interpreta uma dessas expressões, dá origem a uma tradução (BENJAMIN, 2013). Assim, “há tantas traduções quanto línguas desde que o homem caiu do estado paradisíaco, que conhecia uma só língua” e linguagens que dialogam entre si e se mesclam, para “dizer” da forma mais completa o que o indivíduo deseja comunicar, visto que

Há uma linguagem da escultura, da pintura, da poesia. Assim como a linguagem da poesia se funda – se não unicamente, pelo menos em parte – na linguagem de nomes do homem, pode-se muito bem pensar que a linguagem da escultura ou da pintura estejam fundadas em certas espécies de linguagens das coisas, que nelas, na pintura ou na escultura, ocorra uma tradução da linguagem das coisas para uma linguagem infinitamente superior, embora talvez pertencente à mesma esfera. Trata-se aqui de línguas sem nome, sem acústica, de línguas próprias do material; aqui é preciso pensar naquilo que as coisas têm em comum, em termos de material, em sua comunicação (BENJAMIN, 2013, p. 71).

As linguagens artísticas, sobretudo as relacionadas à acústica, proporcionam recursos que permitem representar um pensamento, um som, uma ideia, de forma a abranger a intenção do tradutor criador, como se pode perceber na relação do canto com sons da natureza, e que podem ser reproduzidos por meio de signos relativos a cada linguagem, como no caso de um som de pássaros que pode ser reproduzido pelo som da flauta transversal, ou do flautim, ou o som do trovão que pode ser reproduzido com o som do tímpano (BENJAMIN, 2013). A música, de acordo com as notas, os acordes, e a maneira como é executada pode representar os sentimentos que os personagens estão interpretando, sem necessidade de palavras, como explica

Martinez (2008), ao analisar a ópera *Rosa, the Death of a composer* (1993-94), composta por Louis Andriessen, e libreto de Peter Greenaway. De acordo com o autor, a tonalidade menor pode ser associada a sentimentos de tristeza e acordes executados fortíssimo denotam brutalidade e violência. As técnicas musicais que permitem à música representar eventos, sentimentos e outros, demonstram seu caráter semiótico, possibilitando que ela se torne “um signo que está em lugar de algo para alguém” (TARASTI, 2008, p. 17, tradução nossa). No capítulo dois desta pesquisa abordamos a questão do signo de Charles Sanders Peirce, que discorre sobre a função dos signos como representantes de pensamentos e ideias, e, como complementa Santaella (2001, p. 43),

A ação que é própria ao signo é a de determinar um interpretante, quer dizer, ação do signo é a ação de ser interpretado em um outro signo, pois o interpretante tem sempre a natureza de um signo (mesmo que seja um signo rudimentar, um sentimento, por exemplo, ou uma percepção ou uma ação física ou mental).

Cada linguagem da arte tem seus signos, e o que não é comunicável pelos signos de uma delas poderá ser pelos da outra, ou mesmo pela complementação de ambas, já que, em alguns casos, o que se pretende comunicar está no âmbito dos não ditos, lacunas que ficarão para quem faz a leitura tradutória preencher. A língua e a linguagem carregam um conteúdo espiritual, e são necessárias para expressar o mais íntimo do ser humano, mas a palavra apenas não é suficiente para transmitir essa essência (BENJAMIN, 2013). Essa união entre as linguagens pode ser percebida na ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes, um tipo de arte que, ao unir música, canto, dramatização, cenário, figurino, dança, iluminação, conta a história de Peri, o índio heroico do romance de José de Alencar, para que o texto literário, composto de palavras, ganhe vida e som.

3.1 O PROCESSO DA TRADUÇÃO

A recepção da obra traduzida pode ocorrer de forma negativa pelo sujeito-receptor quando se desconsidera o processo tradutor em relação a aspectos importantes que definem os caminhos escolhidos por quem o realiza. Um desses aspectos, por exemplo, é a cultura da língua em que foi produzida a obra que será traduzida. Há uma historicidade em torno da obra que dá origem à tradução e cada tradutor trará consigo a própria cultura e historicidade. Por essa razão, não é possível

traduzir palavra por palavra, item por item, porque alguns deles, alguns significados, serão intraduzíveis na cultura de chegada. Um dos exemplos seria a palavra saudade, que não existe em determinadas línguas. Outro aspecto é a subjetividade do tradutor, quando traz uma obra de determinada época para outra e a língua não é estática, está em constante significação (MESCHONNIC, 1980).

Jeha (2004), analisando o processo de tradução intersemiótica entre o livro e o filme, lembra que os processos de significação estão vinculados a convenções, e estes significados podem variar, ainda mais em se tratando de manifestações culturais e artísticas do sujeito, cujas representações do signo icônico visam provocar sensações análogas às que ele experimenta diante do objeto. Em se tratando de // *Guarany*, o sentimento de nacionalismo, para exemplificar, tem significado diferente quando é abordado na atualidade, pois, como explica Meschonnic (idem, p. 83-84),

A tradução, sendo o estabelecimento de uma nova relação, só pode ser modernidade, neologismo, enquanto que uma concepção dualista vê a tradução de um texto como forma e arcaísmo. A poética da tradução historiciza as contradições do traduzir entre a língua de partida e a língua de chegada, entre uma época e outra época, uma cultura e outra cultura, entre relação subjetal e "reprodução". A oposição dualista entre forma (expressão) e sentido (ou conteúdo) é ultrapassada por uma teoria dos textos como estruturação translinguística e inscrição transnarcisista de um sujeito generalizado. A oposição entre forma e sentido serviu, e serve ainda, para privilegiar um conteúdo ideológico.

Meschonnic (idem) se refere às traduções interlinguais, mas, em se tratando da tradução intersemiótica, ou seja, entre linguagens que utilizam signos diferentes para comunicar a ideia, pode-se aplicar o mesmo conceito, pois o nacionalismo que permeia a ópera de Carlos Gomes será concebido de forma diversa daquela como o será em outra época, num contexto cultural que também não terá o mesmo significado que teve no século XIX. Para compreender o significado do texto, tanto da língua de partida, como na de chegada, será preciso considerar o contexto de ambas, pois quando o tradutor inicia o processo da tradução, o contexto também será um texto a ser "lido". Traduzir não é apenas reproduzir uma obra em outra língua ou linguagem, mas, como diz Meschonnic (1980, p. 84) "traduzir um texto na sua língua", ou seja, interpretar os significados de acordo com o contexto de sua produção. Meschonnic (idem, p. 86) destaca que a tradução não ocorre de língua para língua, mas de texto para texto, caso contrário, o resultado da tradução poderá ser percebido como contraditório, reforçando o "estatuto inferior da tradução" (idem).

Benjamin (2008)⁴⁴ sugere que a tradução não deve ser feita em função do indivíduo que vai consumir a obra, porque isso conduziria o processo de forma inadequada. O essencial da obra que origina a tradução seria desconsiderado. De acordo com este autor, em seu texto *A tarefa do tradutor*, a obra de arte tem um conteúdo que não pode se ater ao “possível espectador” e o mesmo deve ser observado em relação à tradução dessa obra (idem, p. 25). Se a tradução se limitar a ser apenas um meio de comunicação da obra, uma forma de intermediar o original ao leitor, ela será o que Benjamin chama de “má tradução” (idem). Este autor conclui afirmando que, “enquanto a tradução estiver comprometida a servir o leitor” ela será a “transmissão deficiente e inexata dum conteúdo não-essencial” (idem, p. 26). Benjamin (idem) também se refere à tradução interlingual, mas, ao tratar da tradução intersemiótica de *Il Guarany*, observa-se que Carlos Gomes pode ter considerado “servir” os interesses econômicos, políticos e do público, porque, como já foi discutido, ao efetuar a transposição d’*O Guarani* para *Il Guarany*, o compositor pensou no livro de Alencar porque era sucesso, pelos elementos nacionalistas e exóticos, tão apreciados naquele momento, além de precisar apresentar uma grande ópera nacional como retribuição pela bolsa de estudos que recebia para estudar na Itália, atendendo aos interesses do Imperador. Além disso, apresentar a ópera no teatro Scala requeria atender os interesses dos empresários, com uma composição que contivesse o exótico, o selvagem e as inovações na estrutura da obra, capazes de atrair um grande público para compensar os gastos com a montagem da ópera. Os elementos ausentes do romance de Alencar na ópera de Carlos Gomes podem ter sido suprimidos pelos interesses citados, que interferiram nas escolhas do maestro.

Em se tratando da obra *O Guarani* de José de Alencar, pode-se perceber sua característica de traduzibilidade (conceito de Benjamin) nas traduções que já foram feitas, contribuindo para sua permanência entre os leitores, dando continuidade à sua existência (da obra original). Danielle Crepaldi Carvalho (2017, p. 94), discorrendo sobre a utilização do som no cinema brasileiro, entre 1895 e 1927, afirma que

a nossa produção cinematográfica nutriu um verdadeiro fascínio pelo *Guarani*. Além do histórico Dueto do *Guarani*, marco inicial dos filmes cantantes nacionais, apresentado no Rio durante a exibição dos “Filmes de Arte”, e depois em São Paulo, houve Os aventureiros (Serrador, 1909), ária daquela ópera cantada por Pepe (em S. Paulo, a 2 set. 1909).

⁴⁴ O texto pesquisado encontra-se num livro organizado por Lucia Castello Branco, que contém o texto original de Walter Benjamin, *A tarefa do tradutor*, em alemão e 4 traduções de 4 tradutores diferentes. Escolhi a tradução de Fernando Camacho, após verificar a leitura que cada tradutor fez das palavras de Benjamin no referido texto.

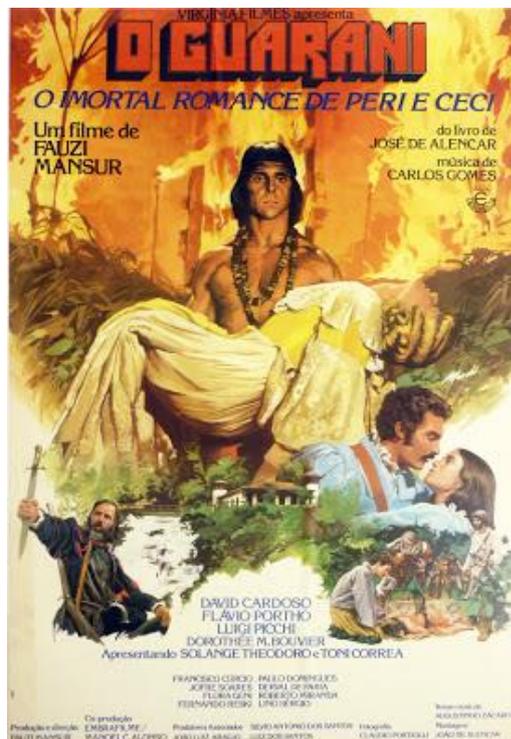
Esse fascínio, segundo as palavras de Carvalho (idem), pode ter contribuído para que esse clássico da Literatura do Romantismo no Brasil, *O Guarani*, tenha traduções em italiano, história em quadrinhos, minissérie, filme, montagens de ópera, teatro, entre outras, algumas das quais ilustradas nas imagens a seguir.

Figura 14 - Fotografias das páginas do jornal *Correio Universal*, com a primeira versão em quadrinhos d' *O Guarani* publicada em 1937, que terá versão fac-símile do Senado Federal em 2017.



Fonte: <http://historiadoensino.blogspot.com/2016/06/>. Acesso em 21/06/2019.

Figura 15 - Cartaz do filme *O Guarani*, de Fauzi Mansur, exibido em 1979.



Fonte: <http://gilbertomarchi.blogspot.com/2013/04/cartaz-do-filme-o-guarani-de-fauze.html>. Acesso em 21/06/2019.

Figura 18 - Cartaz anunciando a apresentação de uma versão em teatro d' *O Guarani*, apresentada em 1999.



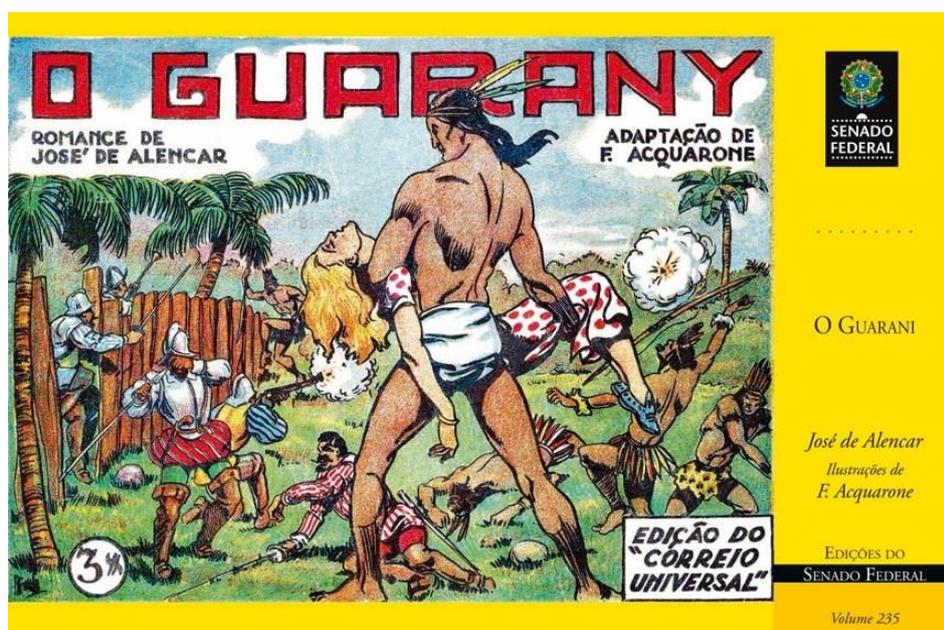
Fonte: <https://tnonline.uol.com.br/noticias/guia/76,442937,10,11,arapongas-recebe-o-guarani-o-amor-de-peri-e-ceci.shtml>. Acesso em: 21/06/2019.

Figura 19 - Anúncio de uma das montagens da ópera *Il Guarany*, apresentada em 1909.

THEATRO APOLLO		CINEMA-PALACE	
GRANDE COMPANHIA LYRICA ITALIANA		Rua do Ouvidor 149 B Proximo ao Largo de S. Francisco	
HOJE PELA PRIMEIRA VEZ HOJE		O mais bem montado e mais confortavel do Rio de Janeiro e da America do Sul	
A espectacular opera-balle do immortal maestro C. Gomes		HOJE PROGRAMA NOVO HOJE	
O GUARANY		MATINEE, á 1 hora	
PERSONAGENS		SOIRÉE, as 6 1/2 horas	
Cecilia.....	Seimesco	Com orchestra augmentada	
Peri.....	Sangiorgi	Extraordinario successo das filias nacionaes da Photo-Cinematographia Brasileira	
Don Antonio.....	Benedetti	1° Os capadocios da Cidade Nova —Fita typica do assumpto nacional.	
Don Alvaro.....	Del Chiaro	2° Sô Lotêro e nha Ofrasia com seus productos á Exposição.—Fita comica de grande successo.	
	Gonzales.....	3° Tudo pela hygiene. —Comica.	
	Celso.....	4° Os guarany. —Grandiosa farça representada pela "troupe" do circo A. Spinelli.	
	Ruy Bento.....	Grande sortimento de apparelhos modernos. Fabricação especial para Photocinema-tographia Brasileira.	
	Alonso.....	Preços modicos.	
	Soldano		
Aventurieri—Uomini e donne della colonia Portoghese—Selvaggi degli Aimoré. Coro de coros e de ballet—Numerosa comparsata—Banda em scena. Mise-en-scene á capricho.			
PREÇOS POPULARES			
Amanhã, a pedido geral, pela ultima e definitiva vez— SOMÉRE .			
Os bilhetes á venda na Confeitaria Castellões, até ás 6 horas de tarde, depois na wqubeteria do theatro.			

Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532017000100085. Acesso em 21/06/2019.

Figura 20 - Fotografia da versão em quadrinhos d' *O Guarani*, publicada pelo Senado Federal em 2017.



Fonte: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/06/26/senado-lanca-versao-fac-simile-em-quadrinhos-de-o-guarani-publicada-em-1937>. Acesso em 21/06/2019.

Por essas traduções, a pergunta de Benjamin, sobre se “a natureza da obra permite uma tradução” terá resposta afirmativa (BENJAMIN, 2008, p. 26). Segundo Benjamin, cada uma dessas traduções mantém “com o original uma estreita conexão através da traduzibilidade” (idem, p. 27), mas o autor alerta sobre a intenção de uma tradução que se limite a ser uma reprodução ou cópia do original. O tradutor não obterá êxito no processo da tradução se limitar seu trabalho a mera imitação do texto de partida. Como já foi destacado nesta pesquisa, o contexto da obra original e o contexto da tradução devem ser considerados, para que haja sentido na recepção do texto traduzido. Determinados pensamentos, palavras, sentimentos, vão se modificando, adquirindo novos significados e o tradutor, como um leitor do texto original, terá uma compreensão de acordo com suas experiências, suas expectativas, seus conhecimentos anteriores, tanto no que se refere à época em que o original foi produzido quanto àquela em que a tradução será realizada (idem).

Um dos equívocos que ocorre entre os leitores de uma tradução, é a comparação entre o original e a obra traduzida, porque, segundo Benjamin (2008, p. 31-32) “não é necessário que se encontre a semelhança no parentesco”, uma afinidade apenas, um parentesco na “totalidade de cada uma delas pretender o

mesmo que a outra”, ressaltando-se que cada uma delas dispõe o conteúdo do texto em seu modo de dizer, adequando-o aos elementos característicos, à sua linguagem (língua). O tradutor é consciente de que há na obra original aspectos intraduzíveis, por maior que seja seu trabalho na extração dos significados, das ideias presentes no texto de origem, eles não podem ser transmitidos como o foram no original, porque são linguagens diferentes e serão obras diferentes. O que o tradutor faz é “encontrar na língua em que se está traduzindo aquela intenção por onde o eco do original pode ser ressuscitado” e ambas as linguagens “reconciliam-se entre si no *modo de querer dizer*” (idem, p. 35-36).

Benjamin (2008) não concorda com a tradução de forma literal, palavra a palavra, porque esse tipo de atribuição de significado não é capaz de abranger com fidelidade o que o autor da obra de partida pretende, gerando um tipo de relação inadequada entre o texto de partida e a tradução

do mesmo modo que, se quisermos juntar de novo os cacos de um vaso, estes tem de corresponder uns aos outros, sem serem todavia necessariamente iguais quanto às suas ínfimas particularidades, também a tradução, em vez de imitar o original para se aparentar a ele, deve insinuar-se com amor nas mais ínfimas particularidades tanto dos modos do “querer dizer” original como na sua própria língua, isto de maneira a juntá-las como se fossem cacos de um vaso, para que depois de as juntar elas nos deixem reconhecer uma língua mais ampla que as abranja a ambas (idem, p. 38).

A tradução de uma obra contribui para que ela se mantenha sempre viva, é uma tarefa que exige liberdade para que o tradutor possa criar a sua própria obra na nova língua em que ela será produzida e, como já foi abordado nos parágrafos anteriores, não se deve procurar o que há em comum entre original e tradução, mas percebê-las como obras distintas e é desta forma que se deve apreciá-las, como recomenda Benjamin (2008). Campos (2011) apresenta conceitos como “transcrição” e “transtextualização” para se referir ao processo da tradução, que não se restringe à reprodução do original. Em se tratando de uma tradução interartes, ou intersemiótica, como as obras *O Guarani* e *Il Guarany*, deve-se ainda considerar as particularidades das duas linguagens, a literária e a ópera. Enquanto uma se utiliza das palavras, para dar forma ao pensamento do escritor (a Literatura), a outra utiliza conjuntamente várias formas de arte para compor o pensamento do compositor (a ópera), constituindo-se numa linguagem mais complexa, tanto no que diz respeito à criação quanto à recepção da obra. Tarasti (2008) lembra que a música, que faz parte da ópera, contém elementos que vão além daqueles registrados na partitura, elementos que carregam aspectos culturais, estéticos, axiológicos, epistémicos e

conceituais, inseparáveis dos signos visuais e que não podem ser desconsiderados quando da percepção da ópera. Sendo assim, a música expressa “significados extramusicais” (TARASTI, 2008, p. 22), o que aprofunda a relação entre ela e as demais artes, com destaque para a Literatura, linguagem com a qual essa relação se intensifica no Romantismo, momento em que se inserem as obras aqui analisadas.

Ocorre também que, como Campos (2011) explica, a recepção da obra traduzida pode encontrar uma resistência à nova obra em virtude do horizonte de expectativas⁴⁵ do indivíduo. Ainda segundo este autor, a tradução não se atém ao conteúdo linguístico, mas também ao significado referencial do texto, o que promove uma isomorfia entre original e tradução, uma espécie de “*mimesis* não como cópia ou reprodução do mesmo, mas como produção simultânea da diferença [...] traduzir como *re-criação*” (idem, p. 16). Campos (idem, p.17) indica como “médium por excelência da operação transcriadora [...] a própria iconicidade do signo estético” de forma a que o conteúdo do signo possa ser traduzido com todas as suas propriedades, o que não pode ocorrer quando se tenta uma “tradução literal, termo a termo”.

Haroldo de Campos (2011) também se apoia nas ideias de Roman Jakobson (1896-1982) para complementar seu entendimento sobre o processo da tradução como um processo cognitivo, considerando que o signo, para adquirir significado, precisa ser traduzido, a “leitura” de uma obra passa pela atribuição de significado aos signos que a compõem, caso contrário, a tradução não se efetiva. Para Campos (2011, p. 21), o processo de tradução deve ser entendido como “trans-criação” e o tradutor realiza, nesse trabalho, a transposição do significado do original para a obra traduzida, não se atendo ao texto material, mas numa busca pela essência que ela contém. “O tradutor, por assim dizer, *desbabeliza* o *stratum* semiótico das línguas”, desconstruindo o original “num primeiro momento metalinguístico, [...] uma prática, ao mesmo tempo desfiguradora e transfiguradora” (idem, p. 26-27).

Campos (2011) concorda com Benjamin quanto ao equívoco na procura de semelhanças entre original e tradução, já que o original passa por transformações

⁴⁵ O horizonte de expectativas faz parte das ideias da teoria da recepção estética de Hans Robert Jauss, que pode ser pesquisada em JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. O conceito está relacionado ao que o indivíduo espera encontrar na obra com a qual tem contato, sendo que seus anseios podem ser atendidos, ampliados e mesmo modificados quando a recepção da obra estiver em curso. A teoria da recepção estética de Jauss contribui para a compreensão do processo e dos elementos que estão envolvidos na recepção de uma obra, como a subjetividade do indivíduo, o contexto da produção e da recepção da obra, e, como Haroldo de Campos (2011) destaca, a constituição da tradição como fator que influencia o processo de tradução, já que a nova obra pode precisar de tempo para ser assimilada.

durante sua sobrevivência, renovando-se a cada tradução, e esta deve ser vista como transmutação, sendo natural a ocorrência de estranhamentos, porque é uma nova forma de representação. Este autor destaca que Benjamin atribuiria à tradução literal o epíteto de monstruosidade, porque este tipo de tradução destrói o sentido do texto, tornando-o ininteligível. Por essa razão, destaca-se que a tradução da obra literária *O Guarani* de José de Alencar, a ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes, deve ser avaliada como uma obra independente, que não poderia ser idêntica ao original, em virtude de ser um novo modo de representar, em uma linguagem diferente, com signos diferentes. E se, como Benjamin defende, uma obra altamente elaborada será passível de tradução (idem), *O Guarani* de José de Alencar pode ter sua traduzibilidade verificada nas traduções para francês (GUERINI; ZORNETTA, 2012), inglês (1893, veiculada na *Overland Monthly and Out West Magazine*), alemão (1876, em poder da British Library), italiano (1864 e 1871, em segunda versão) (BEZERRA, 2017), além das versões das montagens da ópera *Il Guarany*, nas duas versões para cinema já realizadas e nas histórias em quadrinhos já citadas, para permitir o acesso e o contato com essa obra do Romantismo brasileiro a diferentes públicos, em diferentes locais, contribuindo para sua permanência, “a tradução vem depois da obra e responde ao estágio do seu sobreviver” (CAMPOS, 2011, p. 51). Para Campos (idem, p. 34),

tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual [...]). Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.

Campos (2011, p. 37) destaca as palavras de Hugh Kenner, na Introdução da obra *Translations* (1953) de Ezra Pound, de que tradução é um processo crítico, em que o tradutor deve penetrar a mente do autor, verificando não apenas seu conteúdo, mas também tudo que envolve a criação desse conteúdo, revelando seu “tom”, não apenas seu “significado”, uma leitura profunda para perceber algo além do superficial. As obras foram produzidas num contexto e ele não pode ser desconsiderado para que essa leitura seja eficiente, da mesma forma que a tradução também terá seu próprio momento de realização e as marcas desse tempo farão parte da obra. O resultado desse processo é nomeado de “transposição criativa” por Haroldo de Campos (2011, p.48) onde “o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto

de sua transcrição, depois de desconstruir esse original num primeiro momento metalinguístico”, e essa atribuição de significado contribui para a desbabelização do conteúdo semiótico do texto (idem), o que aproxima a obra do sujeito receptor, traduzindo não apenas o original, mas todo o acervo de informações de que se faz portador, como uma metalinguagem que ultrapassa os limites de sua produção.

3.1.1 Tradução interartes ou tradução intersemiótica

Traduzir entre sistemas de significação diversos é uma prática adotada em relação a obras produzidas em diferentes linguagens artísticas, a qual, durante o Romantismo, foi muito utilizada e continua ocorrendo atualmente, como se percebe nas telenovelas, minisséries, filmes, desenhos animados, que são feitos a partir de obras literárias.

Para desenvolver pesquisas que envolvem a tradução de caráter intersemiótico, pode-se considerar a Literatura Comparada, uma área dos estudos literários que pode ser definida como

responsável por estabelecer relações de interpretação entre expressões artísticas de diferentes nações, bem como entre a linguagem empregada na expressão da obra, e/ou a tradução dela para outra esfera artística, podendo se manifestar por meio da música, do teatro, do cinema, da poesia, da prosa, da maneira como os temas são abordados e influenciados pelo olhar de quem traduz ou de quem lê. Em vista disso, a Literatura Comparada pode ser abordada pensando-se ou não em tradução, embora a tradução possa ser considerada um elo entre as literaturas existentes no mundo (BOLZAN, p. 92, 2012).

Como se observa nas palavras de Bolzan (idem) esta área abrange estudos sobre o trânsito entre várias linguagens artísticas e não apenas aquela relação entre textos literários. Os estudos de literatura comparada implicam em estudos intersemióticos (CARDOSO, 2010) ou intertextuais (CARVALHAL, 2006). Julio Plaza (2003) discorre sobre esse tipo de tradução, num tratado que enfatiza o tratamento especial que se deve dar às obras que são traduzidas desta forma.

Plaza (2003, p. 1-2), explica que a tradução criativa entre linguagens artísticas diferentes “nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade”, e, como “a arte não se produz no vazio”, o artista que faz uma tradução interartes terá um modelo e, em alguns casos, predecessores que o inspiram para o trabalho que faz no presente. Porém, apesar de trabalhar sobre um dado passado, ele irá trazê-lo para o presente, atualizando-o e carregando-o de sua própria historicidade, num novo

sistema e com nova configuração. A arte é resultado de um processo dialético e dialógico com o tempo em que é produzida e a tradução de uma obra de arte em um sistema diverso daquele em que ela foi produzida apresentará influências do tempo da criação da obra original, mas também haverá a presença do presente na elaboração da tradução. De todo modo, haverá na tradução a carga histórica do passado onde o original foi criado e aquela que faz parte do presente onde ela se efetiva (idem). Este autor define tradução

como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (idem, p. 14).

As obras de arte, produzidas em diferentes sistemas de signos, devem ser apreciadas pelos diferentes sentidos que o ser humano possui. Restringir essa fruição a um sentido empobrece a obra e sua percepção. Naquelas manifestações artísticas onde há presença de linguagens variadas, como a ópera e o cinema, a “leitura”, a fruição, deve exigir a mesma importância de todos os sentidos, para que a obra não se restrinja a mera avaliação sobre a alcunha de “boa” ou “ruim”, segundo um critério estético exigido pelo mercado consumidor definido pela sociedade (PLAZA, 2003). Além disso, Jakobson (1970, p. 70) explica que o processo cognitivo da linguagem “não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução”.

Na tradução intersemiótica a transformação de um signo de uma linguagem em um signo que comunica a ideia na outra linguagem é parte de uma cadeia de semiose que está em constante atribuição de significado aos signos, visto que, neste processo, está ocorrendo uma tradução do pensamento. Cada pensamento, para ser representado, requer sua tradução em signos e, como os pensamentos se sucedem ininterruptamente, o processo de representação em signos segue o mesmo princípio. Quando o tradutor tem contato com a obra original, cria interpretantes para traduzir seus pensamentos advindos dessa leitura e os transforma em novos signos para traduzir os próprios pensamentos para o leitor da sua obra. Este, por sua vez, também traduz os signos que representam o pensamento do tradutor durante sua leitura e assim, continua essa cadeia sucessivamente (PLAZA, 2003). O que é traduzido, neste processo comunicacional, é o significado do signo, cujo código deve ser conhecido do

emissor e do receptor, para que o interpretante atinja o objetivo e mantenha a relação com o ambiente onde se originou (JEHA, 2004).

Para existir concretamente, o signo que representa o pensamento precisa ser transmitido pela linguagem. Ocorre que a linguagem é orientada por um sistema que contém normas, está inserida num contexto social e cultural que conduz a tradução do pensamento e o signo é o mediador desse contexto (PLAZA, 2003). Plaza (2003) explica que o pensamento também é intersemiótico, já que, por exemplo, quando se quer explicar o que significa a palavra abelha, cria-se um signo que é uma imagem (desenho) que representa a palavra. Este autor (idem) explica que cada signo tem três interpretantes, seu significado como representado, aquele como é realizado e seu interpretante em si mesmo, ou seja, esse signo está sujeito a, pelo menos, três interpretações e pode ser um ícone, índice ou símbolo⁴⁶. Na mesma linha, Santaella (2001) afirma que o signo se apresenta em três elementos: fundamento (que habilita o signo a representar o objeto), objeto (está ausente, mas torna-se presente através da mediação do signo) e interpretante (um signo que representa o fundamento como percebido pela mente interpretativa, portanto, independe do signo). Ambos demonstram que o signo pode representar a ideia de formas diferentes, fundamentada em diversos sistemas sógnicos.

Na tradução intersemiótica, o signo icônico é utilizado de modo a representar, em razão de sua similaridade e semelhança com o objeto, a ideia criada pelo original, produzindo na mente de quem recebe a obra, por analogia, sentimentos e percepções que pretendem comunicar os pensamentos presentes no original, num processo que Plaza (2003) define como transcodificação criativa. E como este autor explica,

A criação deste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI (tradução intersemiótica) é, portanto estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade [...], os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura (PLAZA, 2003, p. 30).

⁴⁶ Pierce (2017, p. 64) afirma que um ícone é um signo que possuiria o caráter que o torna significante, mesmo que seu objeto não existisse, tal como um risco feito a lápis representando uma linha geométrica. Um índice é um signo que de repente perderia seu caráter se não houvesse interpretante”, como um buraco de bala que, caso não haja a bala, pode ser buraco de qualquer coisa e o símbolo existe apenas enquanto significar o que significa para que o significado possa ser compreendido.

Como se pode perceber nas palavras de Plaza (idem), é natural que uma obra literária, sistema de signos com elementos diversos do sistema escolhido no caso d' *O Guarani*, a ópera, haja diferenças na tradução. Diferenças que se devem, entre outros fatores, à estrutura de cada sistema utilizado na produção das obras. A fidelidade que se cobra de traduções desta natureza não pode acontecer, porque a leitura que o tradutor realiza já é uma tradução e, durante essa etapa, ele escolhe o que traduzir. A escolha está relacionada ao interesse do tradutor, ao que o sensibiliza e, numa busca de analogias, os interpretantes são atualizados, transformados em signos que adquirem um sentido, embora, nos objetos estéticos, não haja uma atribuição significativa e restrita que possa finalizar o processo criativo da tradução. Ainda mais quando se considera que existem lacunas, não ditos que o leitor/tradutor vai significando, conforme o processo da tradução, não de forma objetiva, uniforme e homogênea, mas numa "criação como deslocamento constante dos signos à procura de sentido [...], pois qualquer signo está marcado pelas condições de sua temporalidade, isto é, de sua produção" (PLAZA, 2003, p. 36).

Na tradução intersemiótica, revela-se o conteúdo do original, as escolhas desse original são transcodificadas num novo sistema de signos, num processo crítico de seleção que resulta numa síntese das ideias percebidas pelo tradutor. Neste tipo de tradução os sentidos humanos, com destaque para o visual, o tátil e o auditivo, são requeridos para a apreensão dos signos utilizados para transmitir o pensamento. Não exigidos de forma isolada, mas de forma inter-relacionada, sinestésica, através da qual é possível ao homem traduzir o mundo real em palavras, imagens, signos, formas significativas e simbólicas de comunicação (PLAZA, 2003). Plaza (2003, p. 47) explica que "cada sentido capta o real de forma diferenciada e as linguagens abstraem ainda mais o real, passando-nos uma noção de realidade sempre abstrata que possibilita que as linguagens adquiram toda uma dimensão concreta na sua realidade sgnica". Este autor (idem) também justifica a ausência de relação ponto-a-ponto entre as representações que cada um faz do real, porque isso está relacionado à própria recepção da obra, que cada indivíduo realiza de uma forma, e como já foi apontado nesta pesquisa, vários fatores atuam neste processo da percepção do objeto que, pela especificidade de composição multilinguística, requer uma atuação simultânea dos sentidos para sua correta hermenêutica. González Martinez (2008), neste aspecto, atribui à Música uma maneira de dizer que, associada à Literatura, é capaz de criar a ilusão de uma verdade que atende ao leitor/ouvinte/espectador em busca da

verossimilhança e, especialmente na ópera (que, entre as linguagens que a compõem reúne ambas, Literatura e Música), as possibilidades semânticas dos elementos constitutivos dessa linguagem, música, palavra, canto, dramatização, entre outros, em uma relação dialética, oferecem um rico material para uma tradução de caráter intersemiótico.

A linguagem das artes visuais, desde seu surgimento, é utilizada pelo homem para representar o real, manifestando o pensamento através de signos, códigos de representação que incluem imagens e símbolos, por exemplo, enquanto a linguagem verbal escrita utiliza o código visual e o oral, sendo este último já uma tradução (PLAZA, 2003). Plaza (idem, p. 48) explica que essas inter-relações entre os sentidos, essas possibilidades de interpretação do signo é que fundamentam a tradução intersemiótica como “trânsito de meios e canais”. Traduzir em um meio (peculiaridades de cada linguagem) com características próprias a esse meio, implica em selecionar nessa linguagem os elementos capazes de veicular o pensamento. Essa manifestação, apesar de conter a expressão do sistema sensorio humano, fica dependendo das potencialidades e das formas desse meio, que, por sua vez, contém a tradução das percepções da mente provenientes dos objetos contidos no original (PLAZA, 2003).

Plaza (idem) exemplifica as possibilidades materiais de expressão do signo, quando aponta a representação do mesmo objeto através de uma fotografia, um desenho e uma gravura. O autor (idem) explica que essa relação entre os meios ocorre entre as linguagens, na busca do signo que substitui o objeto de forma mais concreta ou abstrata, dependendo das possibilidades de cada forma. Esses signos que substituem outros tendem “à mistura, saturação e, sobretudo, tradução e englobamento”, como ocorre quando se utilizam signos gestuais que são utilizados enquanto se fala, para dar-lhes (aos signos que substituem outros) mais ênfase (idem, p. 50). Plaza (idem) explica que, no caso de artes que são produzidas em duas fases, como a música (primeiro a música é escrita na partitura, representada por signos, para, após, ser traduzida em sons na interpretação do músico), já ocorre a tradução, quando o músico faz a execução da partitura. É possível estabelecer esta relação entre o libreto e a dramatização, no caso da ópera e do roteiro com a encenação, no caso do teatro e do cinema, já que, para passar da palavra ao som, do texto escrito para o representado, o trajeto percorre a tradução.

Os sentidos humanos, requisitados para perceber a obra de arte, ou o objeto, atuam em conjunto nessas formas artísticas que requerem essa múltipla percepção. O olho capta as formas, as cores, textos, imagens e forma imagens mentais (transformando o que viu em signos), o tato capta as formas, texturas, sensações, complementando a percepção do objeto em sua materialidade. O sentido da audição amplia essa percepção espacial, criando sensações sinestésicas entre o som e o sentido (o que se percebe na ópera) como as relações entre o grave e o agudo que podem sugerir contrastes como escuro-claro, pesado-leve. Ao presenciar uma obra de arte, ou um objeto artístico, os sentidos atuam em conjunto para percebê-lo, de forma complementar e não isoladamente, para satisfazer a necessidade humana de atribuir significado ao que foi vivenciado. Para se compreender essa múltipla percepção sensorial, Plaza (2003) sugere observar a metacomunicação na expressão facial do músico ao tocar seu instrumento, do bailarino ao executar sua coreografia e do ator ao representar seu texto. O mesmo ocorre quando se atribui qualitativos às cores (quentes, frias, suaves) e aos movimentos (leves, pesados, violentos), que solicitam ao sentido visual a complementaridade das sensações táteis e sonoras, para apreensão desses significados (PLAZA, 2003). Tarasti (2008, p. 29) exemplifica as possibilidades semióticas e metalinguísticas da música, no uso de acordes maiores e menores para representar diversos estados de ânimo, ambientes, sentimentos e até de “emoções extremamente contraditórias e agitadas”, como as encontradas nos acordes dissonantes das “sinfonias de Mahler⁴⁷” (1860-1911).

As linguagens e os meios pelos quais elas se efetuam passam por um processo de hibridização tradutória, considerando que “o conteúdo de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo. O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da impressa [...]” (PLAZA, 2003, p. 64) e o conteúdo da notação musical é a música, de forma que “as linguagens e sistemas de signos em geral, são ampliações dos processos mentais do homem e suportes de seu pensamento e de sua sensibilidade [...]” (idem, p. 65), atuando como formas de expressão de que o homem necessita para se comunicar. Essa hibridização entre os meios contribui para que eles dialoguem entre si, o que também possibilita o

⁴⁷ Como exemplo das sonoridades dissonantes, citadas por Tarasti (2008, p. 29), sugere-se ouvir a Sinfonia N. 5 de Mahler, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=UjmthMDpyco>>. Acesso em 21/06/2019. Pode-se perceber essas dissonâncias também na Sinfonia N.4, aproximadamente aos 9 minutos e 53 segundos da execução, em acordes mais “catastróficos”, nas palavras de Tarasti (idem). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=YnfhlnZLmUQ>>. Acesso em 21/06/2019.

surgimento de um novo meio (idem), como ocorreu com a ópera, que surgiu da união das linguagens visual, musical e cênica. Os sentidos atuam conjuntamente na percepção dessa obra, ocorrendo, nesse processo, um “trânsito intersemiótico e criativo entre o visual, o verbal, o acústico e o tátil” (idem, p. 66). Martinez (2008) concorda na percepção da obra com a participação múltipla dos sentidos, pois as linguagens de que a ópera se compõe: música, linguagem corporal, linguagem visual e linguagem verbal, embora tenham possibilidades de significação independentes, quando são organizadas de forma entrelaçada, ou simbioticamente, adquirem uma complexidade de significação pelo caráter intersemiótico e passam a exigir um processo de significação mais elaborado.

A apreensão de uma obra de caráter intersemiótico necessita um olhar e uma utilização multissensorial na “leitura” desse objeto, de modo a se perceber o cerne da ideia que ela carrega, as relações entre os diferentes signos e as estruturas criadas através de sua hibridização, que originam novas formas. Numa tradução intersemiótica não se pode considerar cada unidade separadamente, pois elas carregam uma significação advinda de um sistema como um todo para um outro sistema sógnico. Não se traduz uma forma destituída de sentido, mas acompanhada dos aspectos que a envolvem e, nessa passagem, pode-se diminuir ou ampliar informações referentes ao signo inserido no novo sistema, de modo a conferir inteligibilidade e significação à nova forma gerada. Retirar o signo de seu contexto implica em alterações tanto nesse contexto quanto no próprio signo, como se percebe nas diferentes significações que uma palavra pode adquirir num texto (PLAZA, 2003). Em se tratando da ópera, ocorre uma integração entre os diversos sistemas semióticos que podem, dentro da constituição global da obra, “complementar-se, alternar-se, subordinar-se uns aos outros e vice-versa [...]” (GONZÁLEZ MARTINEZ, 2008, p. 86, tradução nossa), gerando valores semânticos diversos aos seus elementos intrínsecos. A ópera tem caráter intersemiótico, tendo em vista que utiliza várias linguagens para ser realizada. A doutrina sinérgica⁴⁸ induz à percepção dos sistemas de signos que se articulam e, de forma cooperativa, geram as significações resultantes dessa associação. Em separado, esses sistemas não gerariam os

⁴⁸ Segundo José Luiz Martinez (In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson Sekeff (Org.) Arte e Cultura IV: estudos interdisciplinares. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2006, p. 20) a doutrina sinérgica “abarcas os campos da lógica, filosofia, geometria e arquitetura.[...] Uma definição simples de sinergia é o fenômeno que ocorre pela ação de dois agentes, cujo efeito é maior do que a soma dos efeitos que cada agente é capaz de criar independentemente”, como ocorre com a “música fílmica”.

mesmos interpretantes que cada linguagem poderia originar se não estivessem, dinamicamente, em constante interação, ou seja, para compreender a ópera, é preciso considerar a obra como um sistema de intersemiose sinérgico, com elementos em constante interação (MARTINEZ, 2008).

González Martínez (2008, p. 84, tradução nossa) aborda a questão da música que acompanha a cena, podendo “matizar, aclarar e inclusive negar o discurso dos personagens”, favorecendo a formação de níveis discursivos diversos que subjazem ao texto operístico, e implicam conteúdos semânticos distintos a se considerar no processo de decodificação. Martínez (2008) utiliza o termo sinergia para explicar os efeitos decorrentes desta integração e interação entre os elementos sógnicos que compõem uma obra de caráter intersemiótico e a complexidade dos efeitos que resultam dessa articulação. Para este autor, é preciso

[...] considerar os sistemas dinâmicos de signos, seus modos de articulação interna, suas estruturas de representação e seus possíveis interpretantes como sistemas cooperativos. Esses sistemas, como uma ópera, consistem em estruturas de significação dinâmica, cujas partes estão articuladas entre si de forma tal que seus interpretantes constituem significações que não seria possível prever pelo significado separado de suas linguagens constituintes. Desta forma, o estudo das formas sinérgicas de intersemiose deve ser determinado pela consideração do sistema como um todo, não de maneira isolada, seja de suas partes ou de outros sistemas, pois o significado de um sistema sinérgico resulta dos processos dinâmicos de seus aspectos de intersemiose musical intrínseca, referência musical intersemiótica e geração de seus possíveis interpretantes (MARTINEZ, 2008, p. 104, tradução nossa).

A recepção da obra ou objeto de forma multissensorial, também possibilita o intercâmbio entre os sentidos, resultando numa apreensão desse objeto como um todo pela mente e, por essa razão, é possível traduzir por similaridade e analogia. Assim, na tradução intersemiótica, as formas musicais podem representar sentimentos e formas visuais, as formas visuais podem sugerir espaços e tempos e as formas cromáticas podem provocar sensações térmicas, para citar algumas possibilidades. Isso é possível devido ao fato de que a primeira apreensão que a mente realiza tem caráter global, além de estabelecer relações de semelhança e síntese durante esse processo, num constante traduzir (PLAZA, 2003). Tarasti (2008, p. 34, tradução nossa) cita a utilização que Wagner faz da orquestra para que o sujeito-receptor pudesse perceber as sensações que os timbres dos instrumentos representavam na obra: a orquestra não devia ser vista “para que o som pudesse criar uma ilusão perfeita. [...] Nas partituras de Wagner cada instrumento tem um significado básico particular – uma denotação – [...]”. Para Wagner, como sugere

Tarasti (idem), os violinos, cujo som é mais agudo, representam a religiosidade, o sublime; as violas inspiram melancolia; os violoncelos demonstram paixão; os contrabaixos ambientam cenas que inspiram ansiedade, medo; a flauta ilumina a encenação; o oboé remete à inocência, como também à nostalgia; o corne inglês induz à tristeza e assim continua Tarasti (2008), concluindo que, por tais sonoridades, a orquestração promove a significação através da música, na ópera, inclusive em consequência das combinações harmônicas e tímbricas que permitem transformar os sons em eventos da natureza, como “o murmúrio do vento, o vaivém das ondas, o som da água caindo, e assim sucessivamente” (TARASTI, 2008, p. 43, tradução nossa). Martinez (2008, p. 106, tradução nossa) lembra que “estruturas melódicas, harmônicas” e uma combinação de tonalidades pode ser associada aos movimentos corporais, durante a encenação, gerando um processo de significação por associações icônicas geradoras de sentimentos, ideias e sensações, cuja percepção ainda perpassa pela subjetividade do indivíduo. Isso só se torna possível pelo conhecimento das possibilidades semióticas e miméticas da música,

A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção (PLAZA, 2003, p. 109).

Para fazer uma tradução, como explica Plaza (idem), o tradutor não se restringe a reproduzir o original, mas produz uma nova obra. Isso exige uma leitura atenta, capaz de perceber o todo, para transpor a obra de acordo com os limites e recursos do novo meio. Este autor explica a tradução intersemiótica com vários exemplos de obras de arte produzidas em meios diferentes, numa recriação de formas: da poesia para um esquema geométrico, do argumento para o filme, das palavras da poesia para uma imagem num quadro e outros e ainda ressalta que este tipo de tradução reflete o caráter dialógico e sincrônico entre as artes, possibilitando ao tradutor uma prática crítico-criativa. Para Plaza (2003) ocorre não apenas uma intersemiose entre as linguagens e meios artísticos, mas também uma transculturação, na medida em que tais obras carregam uma historicidade em seus objetos e o tradutor é portador de um repertório e criatividade, além de possuir a própria historicidade, seu trabalho é o da transcrição, não da reprodução. Se as linguagens da ópera fossem analisadas individualmente, ou isoladamente, os interpretantes gerados não seriam constituídos da carga semântica que a sinergia entre elas proporciona e, quando se utiliza o termo

sinergia, não se trata de “qualquer sobreposição de som, imagem e texto [...]”. É necessário que haja uma cooperação especial, que pode ser pensada como uma forma particular de interatividade energética [...]” (MARTINEZ, 2008, p. 105, tradução nossa). A interação entre música e texto, presente na ópera, resulta numa diversidade semiótica das mais significativas que, quando associadas à dança e à ação cênica, resultam em material de complexa interpretação intersemiótica.

3.2 A TRADUÇÃO D'O GUARANI PARA II GUARANY

O *Guarani* (1857), de José de Alencar, inicialmente escrito em forma de folhetim, que se tornou romance e *Il Guarany* (1870) de Carlos Gomes, sua tradução em formato de ópera, são objeto desta pesquisa, dedicada ao estudo das relações intersemióticas entre Literatura e Música. Para analisar ambas as obras, e seus pontos de contato, é preciso recordar que tradução não é cópia, mas uma obra independente, que o signo representa algo para alguém, interpretante do primeiro signo, que representa seu objeto (PIERCE, 2017) e, em se tratando de *O Guarani*, a tradução é intersemiótica, ou seja, é a transposição de uma linguagem da arte para outra, devendo ser apreciadas segundo os meios em que são produzidas e não comparadas (PLAZA, 2003), conforme apresentado nos parágrafos anteriores desta pesquisa. O tradutor utiliza a ideia do autor, havendo similaridade entre as obras e não igualdade (PLAZA, 2003). Pierce (2017, p. 64) descreve que “a única maneira de se comunicar uma ideia é através de um ícone”, mas acrescenta-se os símbolos e os índices, que têm a capacidade de ser *representâmen* de um objeto (idem), ou os vários objetos que compõem o original. O contexto de produção e da tradução influencia nesse processo e o indivíduo tem papel importante na atribuição de significados ao signo, que está sempre em construção, na tradução intersemiótica.

A ópera, que é constituída por vários sistemas de signos atuando conjuntamente, se caracteriza por uma complexidade de relações interlinguísticas que contribuem para que o autor/compositor imprima o caráter semântico que deseja criar. Um personagem, desta forma, será caracterizado pela aparência, pelo figurino (signos icônicos), pelo texto verbal (símbolos), mas também pelos elementos musicais (índices) que lhe são associados, ou seja, “a produção de sentido não se realiza de forma autônoma, mas integrada” (GONZÁLEZ MARTINEZ, 2008, p. 91, tradução nossa). O texto heterossemiótico é caracterizado pela interação das diversas

substâncias expressivas que estão disponíveis para que o autor possa dizer o que precisa, substâncias que são unidades morfológicas diversas que podem adquirir o sentido desejado de acordo com as estratégias utilizadas na sua combinação (idem).

O romance, uma forma literária, utiliza as palavras para contar uma história, e essas palavras precisam ser organizadas de modo a traduzirem todos os elementos, para que o leitor consiga perceber seus significados. Dessa forma, é através delas que os cenários, os personagens, suas características, as ações, as emoções, o enredo, são apresentados, descritos. Já no libreto, o texto em palavras da ópera, as palavras são organizadas de modo diferente, porque têm outro objetivo. O libretista não quer “copiar” o texto do romance, mas contar, através da ópera, a história do romance. Por essa razão, escolhas são feitas por ele, de modo que o espectador tenha uma “leitura” da obra que deu origem à ópera. Há similaridade, mas não igualdade. Cardoso (2010) faz uma análise sobre o processo de transposição da obra literária para o filme, que também pode esclarecer o que ocorre na transcrição d’*O Guarani*, a ópera *Il Guarany*. Segundo este autor, podem ocorrer a supressão ou o acréscimo de personagens, mudanças na sequência da narrativa e ainda a substituição dessas ações e personagens para adequar a obra ao novo veículo, sendo que tais mudanças dever-se-iam a fatores econômicos e o tempo de duração (da ópera, em se tratando desta pesquisa) permitido pelo novo meio. A seguir, serão analisados alguns pontos entre os textos do romance e do libreto.

O texto no romance, que inicia com a descrição do cenário, onde, depois, os aventureiros aparecem,

PRIMEIRA PARTE OS AVENTUREIROS

I CENÁRIO

De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.

Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látigo do senhor.

Não é neste lugar que ele deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade (ALENCAR, 2014, p. 3).

é a representação, uma descrição do local, da paisagem, da natureza grandiosa onde se dará o romance, por meio dos signos linguísticos, palavras que apresentam imagens e associações com sons, além da mimese entre homem/natureza. Observando-se a tradução dessa descrição no libreto, o primeiro ato tem a seguinte descrição:

PRIMEIRO ATO

Cena um

Esplanada em frente ao castelo de Don Antonio de Mariz. Quando a cortina se ergue, a cena está vazia; alguns grupos de figurantes passam pela cena, carregando ao ombro cervos e outros animais selvagens de diferentes tipos: ouvem-se internamente sons de caça. Então vem o Coro dos Caçadores, Don Álvaro, Gonzales, Ruy, Alonso, Aventureiros (SCALVINI; d'ORMEVILLE, 1870, p. 5⁴⁹ Tradução nossa.).

Na ópera, o cenário é descrito de forma breve, porque o público voltará sua atenção aos atores-cantores, que interpretarão os caçadores que entram, comemorando sua caçada, com bravura. Ressalta-se que, a cada montagem, a tradução dessa orientação pode adquirir nova configuração, de acordo com o contexto e o tempo histórico onde se dará essa apresentação. O cenário do Romantismo é exuberante e luxuoso, enquanto os cenários contemporâneos são elaborados de acordo com a necessidade da obra, para exemplificar. A percepção da cena será realizada por uma semiose dos sentidos, resultando na observação da cena como um todo, composta da música que acompanha a cena, do canto dos personagens, das imagens apresentadas como cenário (que também são uma composição de obras em diversas linguagens artísticas), da iluminação que acompanha o desenrolar da cena, da atuação e do figurino dos atores/cantores. Como afirma González Martínez (2008, p. 93, tradução nossa) “música e palavra se unem para criar o universo de sentido da ópera e para definir sua verdade”.

Ao analisar as obras, também se observa que a descrição dos personagens no livro enfatiza os traços psicológicos, além do aspecto físico, enquanto, na ópera, os personagens são apresentados como a voz (soprano, contralto, baixo, tenor etc.), o papel que representam (Ceci, filha de don Antonio) e caracterizados através do

⁴⁹ ATTO PRIMO

Scena prima

Spianata dinanzi al castello di don Antonio de Mariz. All'alzarsi del sipario la scena è vuota; attraversano la scena alcuni gruppi di comparse portando al collo dei cervi ed altri selvatici di generi diversi: odonsi internamente suoni di caccia. Indi vengono il Coro di cacciatori, don Alvaro, Gonzales, Ruy, Alonso, Avventurieri (SCALVINI; d'ORMEVILLE, 1870, p. 5)

figurino, porque serão vistos pelo público, na representação teatral que faz parte da ópera, ou seja, “complexas estruturas significativas entram então em funcionamento para, através de música, palavra e elementos cênicos, realizar o desenvolvimento narrativo. Os distintos âmbitos atuam de maneira complementar [...]” (GONZÁLEZ MARTINEZ, 2008, p. 96, tradução nossa), num processo hermenêutico que alcance a comunicação planejada. A cada montagem da ópera, esta personagem poderá ter características físicas diferentes, visto que será representada por uma atriz-cantora diversa da anterior. Eis o exemplo:

PERSONAGENS

Dom Antonio de Mariz, velho fidalgo português Baixo
 Cecília, filha de Dom Antonio Soprano
 Pery, chefe da tribo dos Guarany Tenor
 Dom Álvaro, aventureiro português Tenor
 Gonzalez, aventureiro espanhol, hóspede de Dom Antonio . Barítono
 (SCALVINI; d'ORMEVILLE, 1870, p. 3)⁵⁰, tradução nossa).

No romance, é preciso descrever o personagem, como o autor faz com Cecília:

No pequeno jardim da casa do Paquequer, uma linda moça se embalava indolentemente numa rede de palha presa aos ramos de uma acácia silvestre, que estremecendo deixava cair algumas de suas flores miúdas e perfumadas. Os grandes olhos azuis, meio cerrados, às vezes se abriam languidamente como para se embeberem de luz, e abaixavam de novo as pálpebras rosadas. Os lábios vermelhos e úmidos pareciam uma flor da gardênia dos nossos campos, orvalhada pelo sereno da noite; o hálito doce e ligeiro exalava-se formando um sorriso. Sua tez alva e pura como um froco de algodão, tingia-se nas faces de uns longes cor-de-rosa, que iam, desmaiando, morrer no colo de linhas suaves e delicadas. O seu traje era do gosto o mais mimoso e o mais original que é possível conceber; mistura de luxo e de simplicidade. Tinha sobre o vestido branco de cassa um ligeiro saiote de riço azul apanhado à cintura por um broche; uma espécie de arminho cor de pérola, feito com a penugem macia de certas aves, orlava o talho e as mangas; fazendo realçar a alvura de seus ombros e o harmonioso contorno de seu braço arqueado sobre o seio. Os longos cabelos louros, enrolados negligentemente em ricas tranças, descobriam a fronte alva, e caíam em volta do pescoço presos por uma rendinha finíssima de fios de palha cor de ouro, feita com uma arte e perfeição admirável. A mãozinha afilada brincava com um ramo de acácia que se curvava carregado de flores, e ao qual de vez em quando segurava-se para imprimir à rede uma doce oscilação. Esta moça era Cecília (ALENCAR, 2014, p. 18).

⁵⁰ PERSONAGGI

Don ANTONIO de Mariz, vecchio idalgo portoghese BASSO
 CECILIA, figlia di don Antonio SOPRANO
 PERY, capo della tribù dei Guarany.....TENORE
 Don ALVARO, avventuriere portogheseTENORE
 GONZALES, avventuriere spagnolo, ospite di don Antonio. BARITONO (SCALVINI;
 d'ORMEVILLE, 1870, p. 3)

Nota-se que José de Alencar pretende, ao usar as palavras, possibilitar ao leitor a criação de um signo imagético que represente a descrição apresentada e, com isso, contribui para a tradução dessas palavras em tantas Cecis quantos sejam os leitores do romance, considerando que, para cada leitor, essa descrição gerará um signo diferente, devido à subjetividade do processo de recepção do texto.

Para concluir, será analisada uma cena dramática, e sua forma de realização no romance e na ópera. Trata-se do momento em que Peri, para poder levar Ceci, de modo a salvá-la do ataque dos Aimorés, deixa toda a sua cultura, suas crenças, para se tornar cristão, como numa cena medieval. “Da interação entre os diversos elementos discursivos surge a riqueza semiótica da ópera” (GONZÁLEZ MARTINEZ, 2008, p. 96, tradução nossa), considerando que a cena acontece com canto, música, dramatização, iluminação, figurino e cenário, sendo que todos estes signos, juntos, objetivam despertar a emoção desejada pelo autor:

Antônio: Mas o céu o proíbe; aos ídolos tu prestas cultos e honra. A um Deus verdadeiro e único o nosso coração está consagrado.

Peri: Que entendo?... apenas tal obstáculo se opõe? O Deus, que Cecília adora, eu também adorarei!

Antônio: É verdade o que dizes?

Peri: Os ídolos dos Guaranis renego, inicia-me na tua fé. Prostrado ao chão te peço! (ajoelha-se)

Antônio: (levantando seus olhos para os céus e em tom de grande inspiração) Grande Deus, que tudo diriges, que tudo compreendes e vês. A tua graça bondosa nesta hora desça (pondo suas mãos na cabeça de Peri). Pela Santa Trindade eu, cristão, te chamo, e este é o teu batismo, meu valente irmão! (pega a espada e levanta sobre Peri. Ela tem o punho em forma de cruz). Sobre esta cruz, jura conservar-te sempre fiel ao Deus que em ti regenera, com a fé, o teu coração.

Peri: Sobre esta cruz eu juro que fiel serei para sempre ao Deus que em mim regenera com a sua fé o coração. (levanta-se)⁵¹ (GOMES, Carlos. *Il Guarany*. Libreto de Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville, Tradução de Eddynio Rosseto, Delcia Coelho e Luiz Aguiar, 2018, p. 87-88).

⁵¹ ANTONIO: Ma il ciel lo vieta; agl'idoli culto tu presti e onore a un dio verace ed único è sacro il nostro core.

PERY: Che intendo?... e tale ostacolo sol si frappone?...il dio che da Cecilia adorasi, adorerò pur io!...

ANTONIO: Il ver favelli?...

PERY: Gl'idoli dei Guarany rinnego; ala tua fede iniziarmi, prostrato al suol te n'prego. (s'ingionocchia)

ANTONIO: (levando gli occhi al cielo e quase ispirato) Gran dio che tutto regoli, che tutto entendi e vedi, la grazia tua beneéfica a quest'eroe concedi. (ponendo le mani sul capo di Pery) Qui per santa triade io cristian t'appello; è questo il tuo batesimo, o prode mio fratello (traendo l'aspada e presentando a Pery l'elsa in forma di croce) Su questa croce or giurami serbati fido ognor al dio che in te regenera comn la sua fede il cor.

PERY: Su questa croce io giuro serbarmi fido ognor al dio che in me regenera con la sua fede il cor. (si alza) (SCALVINI; d'ORMEVILLE, 1870, p. 39-40).

E a cena descrita no romance, em que, apenas utilizando as palavras, o autor pretende que o receptor, de forma completa, perceba todas as emoções que tal momento dramático exige:

Atravessou o espaço que o separava de sua filha, e, tomando a mão de Peri, disse-lhe com uma voz profunda e solene: — Se tu fosses cristão, Peri!... O índio voltou-se extremamente admirado daquelas palavras. — Por quê?... perguntou ele. — Por quê?... disse lentamente o fidalgo. Porque se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação de minha Cecília, e estou convencido de que a levarias ao Rio de Janeiro, à minha irmã. O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade; seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que lhe vinham do íntimo da alma. — Peri quer ser cristão! exclamou ele. D. Antônio lançou-lhe um olhar úmido de reconhecimento. — A nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri!

O índio caiu aos pés do velho cavalheiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça. — Sê cristão! Dou-te o meu nome. Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo lhe apresentou, e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto a afrontar todos os perigos para salvar sua senhora (ALENCAR, 2014, p. 232-233).

Conclui-se a análise com a observação de que, na tradução intersemiótica, os signos são diferentes, os recursos de cada linguagem são diferentes e os autores os utilizam conforme a intenção. Assim, enquanto no romance (Literatura), o autor dispõe das palavras para, através delas, traduzir sua ideia, com todos os matizes necessários (descrição, emoções, ações etc.), na ópera (espetáculo com várias linguagens artísticas: música, canto, teatro, dança, artes visuais, iluminação, cenário, figurino, acessórios, libreto), o autor dispõe de vários signos para transmitir sua ideia e fazer a tradução da obra que deu origem a ela, criando uma nova obra. A ópera é uma obra independente, que não exige a leitura do romance para ser compreendida. Porém, ao analisar a obra *Histoire du soldat*, de Stravinsky, Martinez (2008) afirma que, lendo o texto sobre a obra, antes de assistir à sua execução, abre-se ao espectador a possibilidade de percepção de significados que podem não parecer relacionados à forma verbal, mas, quando ocorre a intersemiose entre os sistemas musical e verbal, em que se canta o texto, o poder de geração de interpretantes amplia-se. Há uma relação entre a ópera *Il Guarany* com o livro *O Guarani*, visto que este surgiu primeiro, como lembra Jeha (2004) em relação à análise que faz entre um livro traduzido para um filme. As linguagens, individualmente, geram interpretantes que, comparados com a forma interativa de apresentação, não alcançam a mesma amplitude de significações. Cardoso (2010, p. 32) alerta que, quanto mais informações sobre a obra, o tema, quanto maior for sua cultura e sensibilidade, maior será a possibilidade

do sujeito perceber as ideias que o autor desejava comunicar, num processo que envolve associação e comparação com outras formas de arte. Além disso,

Toda produção cultural, incluindo a literária, dialoga ininterruptamente com outros (con)textos, efetua retomadas, faz cortes, alude, remete a outros (con)textos, através de um processo inter(trans/con)textual. Na realidade, não existem textos estanques: todo texto traz no seu bojo, implícita ou explicitamente, outro(s) (con) texto(s), relativizando, inclusive, a questão da autoria (CARDOSO, 2010, p. 32).

Esta relação dialógica com a obra, apontada por Cardoso (idem) traz, implícita, a questão da estética da recepção de Jauss (1994), considerando que o processo de (re)significação inclui a participação do sujeito/receptor/leitor e sua subjetividade. A produção cultural está relacionada a um contexto histórico, social e econômico, decodificada por um sujeito que está inserido em um espaço-tempo que também tem uma historicidade. Veja-se o exemplo das diferentes traduções da ópera *Il Guarany* presentes nas versões de suas montagens. A primeira apresentação da ópera, em 1870, não teve a mesma conformação, atores, figurino, cenário, orquestra, que aquelas apresentadas posteriormente. Cada montagem é uma tradução/interpretação a partir do libreto e da partitura.

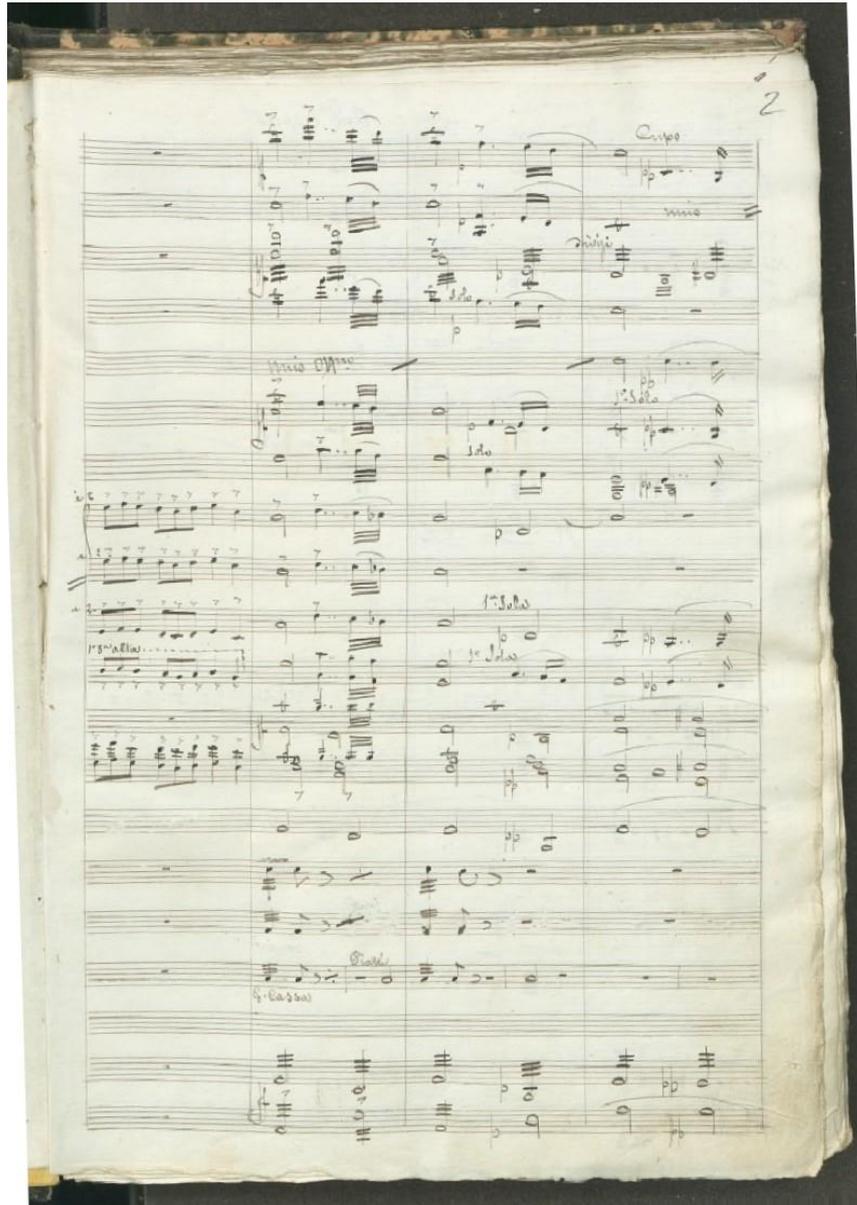
Desde o início das obras percebe-se a intenção de ambos, José de Alencar e Carlos Gomes, em despertar no leitor/espectador, a atenção para a beleza do que iria ser apresentado. José de Alencar prepara o leitor do romance através do prólogo Carlos Gomes o faz através da profonia, o prólogo da ópera que, segundo a concepção de Wagner “previa a presença do canto na forma de um narrador [...] e estimulava o seu envolvimento na ação que estava por acontecer e seria, então, o enunciar resumido do contexto da ação dramática, [...]”, o que seria realizado brevemente, mas revelaria “toda a beleza poética do drama que se seguiria” (NOGUEIRA, 2006, p. 125). Este prólogo de Alencar, n’O *Guarani*, foi traduzido na forma da abertura de *Il Guarany* de Carlos Gomes, abertura solene e marcante, introduz os temas condutores da ópera, de forma a que seja possível associar constantemente personagens e acontecimentos às melodias apresentadas naquela composição inicial, além de introduzir o ouvinte/espectador ao ambiente da floresta selvagem que caracteriza o cenário onde se desenrola a história do libreto.

Através da música, Carlos Gomes apresenta “a nobreza moral e a liderança do cacique Peri, pois o ritmo pontuado no andamento indicado, *andante grandioso marcato*, é uma característica já tradicional como representação da imponência e

poder monárquicos [...]”, analisa Nogueira (2006, p.151), tratando da combinação rítmica durante o recitativo de Peri na segunda cena do I Ato da ópera, que também aparece para orientar a execução dos primeiros acordes da abertura (Figura 12):

Figura 21 – Trecho inicial da Partitura de *Il Guarany*

The image shows a page of handwritten musical notation for the beginning of the opera *Il Guarany*. The title at the top is "Allegro Grandioso Marcé". The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The instruments listed are: Violini (Violins), Viola, Violoncelli (Violoncellos), Flauto (Flute), Oboè (Oboe), Clarinetto Fa (Clarinet in F), Corni (Cornets), Trombe (Trumpets), Trombe Fagotti (Trumpets and Bassoons), Tromboni (Trombones), Cimbasso (Cymbass), Triangolo (Triangle), Timpani (Timpani), G. Cassa (Cymbal), Celli (Celli), and Basso (Bass). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. There is a large, stylized signature or watermark in the center of the page.



Fonte: IMSLP. Biblioteca Musical Petrucci. Disponível em [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1a/IMSLP140530-PMLP67581-Gomes - II Guarany I \(fs ms\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1a/IMSLP140530-PMLP67581-Gomes_-_II_Guarany_I_(fs_ms).pdf). Acesso em 21/06/2019.

Observa-se que o sentimento nacionalista está presente no romance de José de Alencar e foi traduzido para a ópera de Carlos Gomes, através das combinações harmônicas, tímbricas, do ritmo e das anotações que o compositor registrou na partitura da música que a orquestra executa, conforme afirma Marcos Pupo Nogueira (2006), na análise que faz do prelúdio e da sinfonia de *Il Guarany*. De acordo com Nogueira (2006, p. 152), “calcada na altivez e em padrões éticos elevados, a caracterização musical do personagem Peri na ópera de Carlos Gomes encontra-se

em consonância com o projeto de valorização das origens da nacionalidade a partir do índio [...].”

Em outro momento desse processo tradutor, Nogueira (idem) afirma que Carlos Gomes optará pelos metais para executar a composição que pretende “antecipar, desde o início, a tensão daquela cena em que Cacico prepara a execução de Peri, [...] tratou de pôr em evidência o desejo de vingança dos aimorés e o rito sagrado com que a tribo prepara a morte heroica do guerreiro rival [...]” (Figura 13).

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems, each consisting of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The paper shows signs of wear, including some staining and a small tear at the bottom right corner. The handwriting is in dark ink, and the overall appearance is that of an antique manuscript.

A page of handwritten musical notation, likely a score for a piece titled "Valza da Salza". The page is filled with multiple staves of music, including treble and bass clefs, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper. The title "Valza da Salza" is written in a large, cursive script across the middle of the page. The score includes several dynamic markings: "rall" (rallentando) at the top right, "marcato" in the middle left, "moderato" in the middle left, and "rall" again at the bottom right. The notation is dense and covers most of the page.

Fonte: IMSLP Biblioteca Musical Petrucci. Disponível em:<
[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6b/IMSLP140532-PMLP67581-Gomes -
II Guarany III \(fs_ms\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6b/IMSLP140532-PMLP67581-Gomes_-_II_Guarany_III_(fs_ms).pdf)> Acesso em 21/06/2019.

Observando o trecho inicial da partitura do Terceiro Ato de *Il Guarany*, percebe-se que Carlos Gomes traduziu sua leitura dos aimorés de Alencar em orientações na entonação que solicitam uma execução que expresse a ideia do escritor “áspero, cruel, terrível” (para o coro) e um andamento indicado em *allegro furioso* para os executantes da orquestra. Para enfatizar a “presença terrível dos aimorés”, Carlos Gomes ainda promoveu uma combinação harmônica exótica para que a música apresentasse “um caráter étnico, mesmo que arbitrário [...]” (NOGUEIRA, 2006, p. 164-165). Nogueira (2006) destaca que essa combinação harmônica origina um *leitmotiv* que, em outros momentos da ópera, recordará a presença dos aimorés, assim como o *leitmotiv* de Peri, e o que se refere ao dueto de amor entre Ceci e Peri, ao ser inserido em diversos momentos da obra, também remete aos personagens aos quais se referem.

Pode-se fazer uma comparação em relação à forma como os personagens são sugeridos ao pensamento do indivíduo por José de Alencar e Carlos Gomes, o que, no caso dos próprios indivíduos, já é outra tradução, visto que cada sujeito cria um signo de acordo com a subjetividade que o caracteriza, o que, como explica Pierce (2017), está de acordo com a criação em signos pelo pensamento, que ocorre de maneira contínua.

A tradução da descrição dos personagens de José de Alencar poderia ser associada ao *leitmotiv* de Carlos Gomes, que são as melodias que acompanham os personagens quando eles aparecem em cena na ópera, considerando que a melodia cria no pensamento do ouvinte a imagem do personagem que o cantor traz à vida na ópera, ou um signo que lhe corresponde. Nogueira (2006) analisa a sinfonia e o prelúdio de *Il Guarany* e afirma que as escolhas harmônicas, tímbricas, as ligações entre os atos, as tonalidades adotadas, as variações dos temas dispostas ao longo da obra promovem uma comunicação metalinguística que permite que Carlos Gomes traduza em música tanto o clima de romance do dueto entre Ceci e Peri, como “a preparação ritual do sacrifício de Peri e sua serenidade frente à morte” (idem, p. 167), ou ainda “o clima de conspiração existente na cena” (idem, p. 169) do início do IV Ato, quando os aventureiros tramam o levante contra D. Antônio, sustentado na música pela execução de forma *pianíssimo* e *sotto voce* dos violoncelos, cujo timbre grave contribui para essa ambientação (NOGUEIRA, 2006). A complexidade da ópera advém desta simbiose entre as artes que, numa intersemiose linguística apresenta

uma obra em que música, dramatização, canto, cenografia, figurinos e todos os elementos que caracterizam a ópera são postos em cena.

3.3 AS ESCOLHAS DE CARLOS GOMES PARA A ÓPERA *IL GUARANY*

Após analisar a tradução intersemiótica do romance *O Guarani* de José de Alencar à ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes, em relação às particularidades dos elementos disponíveis para que os autores comuniquem a ideia em ambas as linguagens, a ópera e a obra literária, resta observar as escolhas de Carlos Gomes, ou seja, o que ficou na ópera do romance do primeiro. Não é incomum que, quando alguém tem contato com uma tradução deste tipo, procure encontrar na tradução tudo o que percebeu na obra de partida. No caso de *Il Guarany*, as personagens, cenas, trechos descartados por Carlos Gomes, deixam em aberto questões sobre a relevância destes mesmos itens para ambos os autores, Alencar e Gomes. O caminho dessa transposição criativa, a *mimesis*, passa pela subjetividade do autor e tem como consequência a adaptação da obra literária aos elementos constitutivos da ópera (SILVA, 2007). Para Silva (idem, p. 20) “*Il Guarany* [...] vem a ser, tanto quanto *O Guarani*, uma obra plena de conteúdos que representam o vigor e a bravura dos povos autóctones brasileiros, além das pujantes florestas e principalmente a sua natureza tropical bravia”, mas as lacunas que personagens contrastantes como Isabel, a filha mestiça de D. Antônio, D. Lauriana, sua esposa, que foram retiradas da ópera, ou a transformação de personagens como Loredano em González, com alterações significativas nas suas características, deixam de fora elementos da história de Alencar (2014), que caracterizam as obras românticas, já apontadas nesta pesquisa e poderiam acrescentar à ópera maior dramaticidade e emoção.

Essa adaptação, com as consequentes transformações, se deve ao fato de que, tanto José de Alencar quanto Carlos Gomes, criadores e sujeitos-receptores, foram “afetados pelos seus estoques particulares de conhecimento. Isso conduz a uma interpretação do mundo real pelos caminhos do autor, da obra e do sujeito-receptor” (SILVA, 2007, p. 28), ou seja, a cada tradução, surge uma nova obra, independente e dotada de significados atribuídos pelo tradutor. Porém, durante o Romantismo, algumas características constituem a realidade que inspira o artista-criador. Uma delas “é o jogo dos opostos” (idem, p. 40), portanto, a retirada de Isabel, a morena (assim denominada no título do capítulo “Loira e morena”, que trata das

duas personagens que representam a branca europeia, Cecília, e a mestiça brasileira, Isabel) da história d'O *Guarani*, resulta numa perda significativa, tendo em vista que o contraste loira/morena é enfatizado no romance de José de Alencar. Essa ausência pode estar relacionada aos elementos disponíveis na ópera composta por Carlos Gomes, em que não haveria lugar para outra voz feminina nas combinações tímbricas e harmônicas, mas também pode ter sido causada pela valorização do índio como a figura mais importante e não a do mestiço, o que igualmente pode ser percebido na obra de José de Alencar, porque o negro é ignorado e a mestiça Isabel é relegada a segundo plano durante todo o enredo do romance. Carlos Gomes, inclusive, acrescentou um personagem indígena de destaque para a história, o cacico, o que reforça essa hipótese. É conhecido o fato de que, na ópera, a cantora é escolhida por cantar bem e não pelas suas características físicas, mas, um bom figurino poderia incluir duas cantoras, uma caracterizada de loira e outra de morena, nas vozes de soprano e *mezzo* soprano, por exemplo, mantendo as duas personagens e vários trechos significativos do romance, como o amor não correspondido de Isabel por Álvaro, o momento dramático em que Isabel se tranca com Álvaro numa sala para provocar a morte de ambos, a revelação de D. Antônio a Peri e Álvaro sobre a paternidade de Isabel, entre outros. A exclusão de D. Lauriana significa a exaltação do caráter e das características valorosas de Peri, sem a oposição da esposa de D. Antônio, que faz diversas críticas ao índio e sua condição de "selvagem". A preocupação de Carlos Gomes em exaltar o índio brasileiro com características de nobre europeu, valorizando o exótico, resulta na criação de mais um personagem indígena, o Cacico, como afirmado acima. Este personagem ganha papel de destaque, reforçado pelos balés apresentados durante as cenas em que o chefe dos aimorés, imponente, conduz a ação dramática. Além disso, as personagens femininas da história foram reduzidas, ao contrário das personagens masculinas, que estão em número equivalente ao da história de José de Alencar. Em relação à ausência da personagem Isabel, mais uma vez observa-se a desvalorização do tipo mestiço na constituição da "cor local" brasileira, visto que, se Alencar já havia desconsiderado aquele tipo, Gomes reforça tal atitude, excluindo a personagem mestiça da história.

A literatura e a música são linguagens que, com suas particularidades, expressam a ideia do autor, "a música o faz, basicamente, através do som musical e do ritmo; a literatura, através da palavra falada, escrita, cantada ou recitada, cujos sons e ritmos podem se assemelhar aos da música [...]" (SILVA, 2007, p. 44). Embora

Silva (2007) observe que o compositor utiliza tonalidades e andamentos próprios a versos tristes ou alegres para criar o mesmo sentido psicológico das palavras que os acompanham (tonalidades maiores inspiram alegria, tonalidades menores a tristeza, andamentos mais rápidos para alegria, por exemplo), ao traduzir a canção que Cecília canta no quarto, com sua viola, no capítulo XIV da segunda parte do romance de Alencar (2014), o sentido psicológico e textual da xácara⁵² portuguesa passa por alterações, considerando que, praticamente toda a segunda parte do romance é descartada, por se tratar de uma volta ao passado, também característica do Romantismo. Enquanto, na xácara, Cecília fala sobre a impossibilidade do amor entre uma cristã e um mouro, que, pela religião se unem e tornam-se almas irmãs (ALENCAR, 2014), na balada de Cecília, na sexta cena do segundo ato, a canção trata de um príncipe (Peri) que resiste ao amor que ela (Cecília) sente, mas que todos devem amar, portanto, eles devem se entregar a esse amor (SCALVINI; D'ORMEVILLE, 1870). Em ambos os textos, observa-se a preocupação com as palavras, há rimas, poesia, sonoridade, mas o sentido está modificado, como se pode observar abaixo:

Foi um dia. – Infância **mouro**
Deixou
 Alcáçar de prata e **ouro**.
 Montado no seu **corcel**.
Partiu
 Sem pajem, sem **anadel**.
 Do castelo à **barbacã**
Chegou;
 Viu formosa **castelã**.
 Aos pés daquela a quem **ama**
Jurou
 Ser fiel à sua **dama**.
 A gentil dama e **senhora**
Sorriu;
 Ai! que isenta ela não **fora**!
 “Tu és mouro; eu sou **cristã**.”
Falou
 A formosa **castelã**.
 “Mouro, tens o meu **amor**,
 Cristão,
 Serás o meu nobre **senhor**.”
 Sua voz era um **encanto**,
 O olhar
 Quebrado, pedia **tanto**!

Era uma vez **um** príncipe
 triste, aflito e **belo**,
 que era de todos o bem querer
 a glória do **castelo**...
 Mas não queria amar!
 Forte, leal, sensível,
 parecia aquele amante fiel;
 Tinha em seus olhos um fascínio
 e uma gentil aparência...
mas não queria amar!
 Mas um dia, um dia, uma moça pobre
 bem perto, por ele passou.
 Ficou mudo, estático...
 e nunca mais foi o mesmo...
 Ele teve que amar!
 Oh! Em vão tentamos resistir
 ao palpitar **divino**,
 Que em suas eternas páginas
 está já escrito pelo **destino**:
 Todos devemos amar!
 Mas eu preciso de repouso;
 e logo tu apareces nos meus sonhos
 Volta, oh Peri: tu é meu anjo!
 Todos devemos amar!⁵³ (GOMES, Car-

⁵² As xácaras eram romances populares em verso, cantados ao som de uma viola (BASTOS, p. 72, 2016).

⁵³ C'era una volta un príncipe/ mesto, pensoso e **bello**,/ che era d'ognuno il palpito, / la gloria del **castello**.../ Ma non voleva amar!/ Forte, leal, sensibile,/ parea qual fido **amante**;/ avea negli occhi il fascino/ e nel gentil **sembiante**.../ Pur non voleva amar!/ Ma un di fanciulla povera/ a lui passo

Antes de ver-te, **senhora**,
 Fui rei;
 Serei teu escravo **agora**.
 “Por ti deixo meu **alcáçar**
 Fiel,
 Meus paços d’ouro e de **nácar**
 “Por ti deixo o **paraíso**,
 Meu céu
 É teu mimoso **sorriso**.”
 A dama em um doce **enleio**
 Tirou
 Seu lindo colar do **seio**.
 As duas almas **crístãs**,
 Na cruz
 Um beijo tornou **irmãs** (ALENCAR,
 2014, p. 289-290, grifos nossos).

los. // *Guarany*. Libreto de Antonio Scavini e Carlo d’Ormeville. Tradução de Eddynio Rosseto, Delcia Coelho e Luiz Aguiar, 2018, p.71, grifos nossos)

A xícara portuguesa entoada por Cecília, no romance de Alencar, revela a influência da Literatura romântica europeia no romance descrito no texto poético. Como já foi abordado nessa pesquisa, o Romantismo europeu tinha como inspiração os elementos do período medieval, presentes nos versos “sem pajem sem anadel, do castelo à barbacã”, “viu formosa castelã”, “antes de ver-te, senhora. Fui rei”. A religiosidade cristã, desse mesmo período, está presente para aproximar duas almas que, sem a redenção obtida pela conversão do mouro ao cristianismo, implícita no verso “na cruz um beijo tornou irmãs”, não seria possível, da mesma forma que Peri só se torna digno de Ceci após receber o batismo pelas mãos do europeu. Há uma similaridade na forma submissa como o índio Peri é retratado no romance de Alencar, escravo dos desejos de sua senhora, e a forma como o mouro é apresentado “serei teu escravo agora”, observando-se na xícara que o europeu é enfatizado como superior em relação aos mouros, indivíduos que, assim como o índio, eram considerados bárbaros, selvagens e não eram batizados. Assim como o índio Peri, o mouro se submete ao cristianismo e ao europeu, abdicando de sua cultura, sua origem e, apenas então se torna digno da “gentil dama e senhora”.

A balada que Cecília canta no quarto segue em sentido diverso, embora também esteja presente o passado medieval que inspirava o movimento romântico, como se verifica nos versos “era uma vez um príncipe” e “a glória do castelo”. O amor que é apresentado no texto, também poético, envolve um príncipe e uma jovem pobre,

d’apresso./ rimase muto, estático.../ e più non lo **stesso**.../ Egli dovette amar!/ Oh! invan tentian **resistere**/ al palpito **divino**./ ché sull’eterne **pagine**/ è scritto nel **destino**:/ tutti dobbiamo amar!/ Ma di riposo ho d’uopo;/ e tu ne’ sogni **miei**/ riedi, o Pery:/ l’angelo mio tu **sei**!/ Oh! invan tentian **resistere**/ al palpito **divino**./ che sull’eterne **pagine**/ è scritto nel **destino**:/ tutti dobbiamo amar! (SCALVINI; d’ORMEVILLE, 1870, p. 19-20, grifos nossos).

o que pode estar associado aos anseios da classe proletária por fazer parte do mundo da nobreza, da riqueza, além de apresentar um mundo ideal onde as diferenças de classe não separam os indivíduos na sociedade, porque amar é o destino de todos. A religiosidade, presente na ópera em várias cenas, não é algo imprescindível para a felicidade do casal no texto entoado por Cecília, exigindo-se apenas que o príncipe se entregue ao amor idealizado com a jovem plebeia, mesmo que ela seja pobre. O jovem príncipe é caracterizado com as qualidades ideais para um cavaleiro nos moldes medievais, “forte, leal, sensível” e fiel, além de ser “belo”, ou seja, o perfeito modelo do herói, mas a ausência de alguém para amar o deixava “triste”. Os valores exaltados para o cavaleiro, importantes no Romantismo, marcam o caráter de Peri, igualando-o à figura do nobre europeu, idealizando sua imagem, o que se percebe na balada.

A relação entre a palavra e a música apresenta elementos que contribuem para que o ritmo esteja presente, tanto na literatura como na música, e a metrificacão e a presença das rimas contribui para essa sonoridade musical de ambas as linguagens, o que reforça ainda mais a fusão destas artes (SILVA, 2007), mas, apesar da preocupação de Carlos Gomes com estes aspectos, a métrica e as rimas, a palavra poética na canção adquire uma ideia diferente daquela que José de Alencar apresentou. Enquanto na xácara que Ceci canta, aborrecida com Peri que se recusava a “aprender” a ser um cavalheiro como eram seu pai e seu irmão, bem como “aprender” sobre a religião da jovem, as palavras falam sobre o mouro que, para poder se aproximar da nobre dama, passa a ser seu escravo, deixando suas tradições e crenças (ALENCAR, 2014), na balada que Cecília entoa, há um amor já existente e o jovem é um nobre que não resiste ao amor de uma moça pobre, e se entrega a esse amor, porque é o destino. Em ambas as canções, observa-se que o amor entre Ceci e Peri é tratado de forma diferente. No romance, apenas nas páginas finais Ceci reconhece que está amando o índio. O amor é puro, inocente, quase platônico (ALENCAR, 2014), enquanto na ópera, Ceci demonstra amar Peri, que a ama também, embora ainda não tenha se dado conta, o que se percebe no dueto de ambos, “Sinto uma força indômita”, na quinta cena do primeiro ato (SCALVINI; d’ORMEVILLE, 1870). Se “a palavra detém o poder de produzir imagens – assim como aquelas produzidas pela música – mais facilmente do que a música [...]” (SILVA, 2007, p. 48), a possibilidade de produzir imagens quando as linguagens se mesclam na ópera atinge o auge da expressividade, porque, como explica Martinez (2008), a doutrina sinérgica implica em que as linguagens, separadamente, não possuem as

mesmas significações que quando são utilizadas simultaneamente, enriquecendo-se mutuamente. A tradução de Carlos Gomes do romance *O Guarani* de José de Alencar, a ópera *Il Guarany*, produziu imagens contrastantes com aquelas das quais se originou, considerando as escolhas do compositor, sobre o que ficou e o que foi excluído do romance, e também sobre a forma como Carlos Gomes e os libretistas receberam a história de José de Alencar.

É possível elencar fatos que foram retirados da história de José de Alencar, e que alteraram os caminhos traçados pelos personagens, pelo desenrolar da história e, como foi demonstrado, o sentido de determinados períodos do romance, como o episódio da captura da onça por Peri, atendendo a um pedido de Cecília; a fuga na palmeira em que Peri e Ceci sobem, para escapar da enchente no final do romance; o colar que Álvaro traz para Cecília, que, ao ser colocado na janela da jovem, cai no abismo abaixo de sua janela, sendo, mais adiante, recuperado por Peri e usado por Isabel; as armas que Ceci dá de presente para Peri, e com as quais este mata alguns aimorés que estavam tentando matar Ceci enquanto ela se banhava no rio; a morte da índia aimoré por D. Diogo, que causou a fúria daquele povo contra a família de D. Antônio; todos os eventos envolvendo D. Lauriana e Isabel; toda a retrospectiva da segunda parte, que explica vários fatos que estão ocorrendo no presente, como a amizade de D. Antonio por Peri, que salvou Cecília de ser esmagada por uma pedra (a retrospectiva na ópera não existe, os eventos se sucedem de forma linear) e a presença de Loredano a partir de seu passado criminoso; o desenrolar do romance entre Isabel e Álvaro, até a cena da morte de ambos; o testamento que D. Antonio deixa e revela a paternidade de Isabel. Em todos estes eventos, o desenrolar da história tomou rumos diferentes, apresentando uma transcrição do romance que, além de alterar os fatos, também origina novos elementos, como a criação do personagem Cacico. Tais alterações poderiam ser atribuídas apenas às particularidades da ópera? Esta é uma questão que envolve outros elementos, como a subjetividade do compositor e dos libretistas, as possibilidades de que dispunha Carlos Gomes para apresentar sua ópera, os interesses econômicos que orientavam as escolhas dos empresários quanto à ópera que seria apresentada no *La Scala*, o gosto do público, os custos envolvidos nessa encenação, a influência de outros compositores de ópera, como Verdi e Wagner na obra de Carlos Gomes, entre outros.

Como já foi apresentado no capítulo II desta dissertação esses elementos devem ser considerados quando se avalia as escolhas que o compositor fez para

compor sua ópera, a fim de que se possa perceber as obras como independentes e, como tal, apreciar cada uma em seu contexto, suas particularidades, embora Música e Literatura estejam interligadas pela musicalidade que está presente em ambas (SILVA, 2007, p. 53). No caso da ópera de Carlos Gomes, a música interage com o texto do libreto e “necessita então do auxílio tímbrico do instrumento e da técnica específica do instrumento para, de certo modo, representar. [...] O verossímil provindo da música e com bases literárias pode, por si só, fazer-se notar sem muito embaraço para o sujeito-receptor” (SILVA, 2007, p. 53), ou seja, o compositor fez uso dos recursos da música para representar a história de Peri, criando um ambiente sonoro apropriado para que o indivíduo adentrasse o romance, mas não se pode olvidar que Carlos Gomes e os libretistas também foram sujeitos-receptores do romance de José de Alencar e, a partir de sua leitura, recriaram a história do “selvagem” brasileiro. Alencar (2000), por exemplo, traduz o modelo romântico europeu ao contexto brasileiro, “substituindo pela taba o castelo; a donzela enclausurada, pela menina solta nas selvas brasileiras; o cavaleiro de elmo, armadura e espada pelo de arco e flecha” (SILVA, 2007, p. 64).

Silva (2007) destaca que o antagonismo e a dualidade de sentimentos caracteriza a obra romântica, mas, Carlos Gomes, quando retira elementos que permitem esse jogo de opostos, neutraliza boa parte dessas características que se encontram n’*O Guarani* de Alencar (2014), como as personagens Isabel e D. Lauriana, que, ao contrário dos personagens de Ceci e D. Antonio, não exaltam as qualidades do índio brasileiro, o herói Peri, atribuindo-lhe epítetos que desconstroem a imagem idealizada com que o indígena é caracterizado. Isso pode ter sido feito para que nada obscurecesse a figura do bom selvagem brasileiro, figura associada à imagem que estava sendo construída para o povo da nação brasileira que desejava ser percebida rumo à civilização e ao progresso, e não faria bem a essa imagem diminuí-la com personagens que a viam com tanta restrição, tanto na Itália, quanto no Brasil. Os italianos da Europa desejavam ver um espetáculo grandioso que apresentasse o selvagem do Brasil com a aura de nobreza, coragem, lealdade e grandeza que um herói romântico deveria ter e os brasileiros, além desses aspectos positivos, também estavam no momento da construção da cor local, e valorizar o índio era essencial, afinal, era ele o representante do habitante local.

A ausência de Isabel afasta também a possibilidade de perceber o mestiço como presença na construção do tipo brasileiro, ou, pelo menos, uma presença

valorizada, além de impedir uma história de amor com momentos dramáticos entre ela e Álvaro, como a morte provocada por Isabel num ambiente místico, um amor sensual que contrasta com aquele que caracteriza o existente entre Peri e Ceci e que também está presente nas obras do Romantismo. Silva (2007) afirma que tais ausências foram criticadas por Lorenzo Mammi, que percebe o destaque que, com a eliminação dos personagens citados, ganham Peri e Ceci, o que oferece ao espectador da ópera uma percepção de *Il Guarany* como se a história d'*O Guarani* girasse em torno de uma disputa entre portugueses e aimorés, com o romance do casal citado no centro. A visão negativa de Mammi, citada por Silva (idem) é esclarecedora, visto que, ao eliminar aqueles personagens, reforça-se a exclusão da miscigenação que origina o povo brasileiro e, com ela, todo o contraste entre o contexto europeu e o brasileiro do movimento romântico. A escravidão, a violência da sobreposição do homem europeu ao indígena, o desrespeito do europeu à cultura africana e indígena são aspectos excluídos na ópera, em virtude da manutenção exclusiva da imagem do bom selvagem e do europeu nobre, justo e protetor. Não se pode afirmar que tais aspectos estão realisticamente apresentados no romance de José de Alencar, mas, as escolhas de Carlos Gomes provocam uma visão diminuída do processo de colonização e convivência entre os europeus e os indígenas.

Compreende-se, porém, que a ópera é outra obra, com possibilidades diversas da obra literária e que, as novas situações e aspectos criados no processo da transposição atingem o objetivo proposto pelo compositor, tanto que *Il Guarany* foi reconhecido na Europa e no Brasil e Carlos Gomes exaltado como um grande operista (SILVA, 2007). O objetivo do maestro era apresentar uma ópera grandiosa, com elementos valorizados no cenário musical romântico: o selvagem, o exótico e inovações na composição, além da temática nacional e parece ter conseguido atingir o intento, porque a ópera foi adquirida pelos empresários e muitas récitas posteriores foram realizadas. Alterou o romance para dar destaque ao selvagem e ao exótico e o valorizou como um dos aspectos nacionais, não se importou em exigir o figurino fiel para Peri, porque, afinal, o índio estava num palco europeu. Sua convivência com a ópera italiana e a de Wagner lhe proporcionaram experiência e elementos suficientes para compor a ópera com os elementos inovadores que os italianos de Milão aguardavam, para assumir posição similar à que Verdi ocupava, mas com as inovações que a ópera alemã havia introduzido no cenário europeu.

Já a criação do personagem Cacico, segundo Silva (2007), pode ter sido um recurso dos libretistas para criar um momento de tensão, mais dramático, que trouxesse um elemento cênico capaz de sustentar a atenção do público no terceiro ato. Carlos Gomes e os libretistas iam construindo a música e o libreto ao mesmo tempo e o compositor orientava os escritores, mas, ao mesmo tempo, dava-lhes autonomia para criar. Como o público não queria espetáculos de difícil interpretação, mas sim de força dramática, o Cacico seria um elemento que causaria uma agitação e uma expectativa inusitada num momento intermediário da ação cênica.

Para contribuir no reconhecimento dos personagens do romance, os libretistas elaboram o texto de forma que eles se auto referenciem, como explica Silva (2007), em se tratando de Cecília e Peri.

Cabe enfatizar que o tipo físico de Isabel é associado ao tipo feminino brasileiro, enquanto Ceci, pelas características que a descrevem, representa o tipo europeu, no romance de Alencar. Além disso, os personagens do romance e da ópera são diversos, porque diversos são os formatos de suas representações. Enquanto no romance os personagens são descritos, para adquirirem a forma de representação que o sujeito-receptor traduz em uma imagem advinda dessa leitura, na ópera os personagens são trazidos à vida pelos atores, figurinos, música, iluminação, cenário, dramatização, pelo texto cantado/falado, que tenta recriar na mente desse sujeito-receptor o signo equivalente àquele informado no texto literário. Vale lembrar que, a cada montagem da ópera haverá uma nova Cecília, por exemplo, de acordo com a atriz/cantora que a trazer à cena.

Silva (2007) afirma que o *leitmotiv*, em *Il Guarany*, é um artifício para compor o personagem e Carlos Gomes fez um trabalho admirável naquele que criou para Peri. Silva (2007, p. 130-131) reflete sobre as impressões que o tema condutor do indígena acrescenta à percepção do sujeito-receptor da ópera:

Vibrante em determinadas ações, o seu tema colore o ambiente cênico de pujança, bravura e vigor. Em outros momentos representa o seu caráter determinado e bondoso. [...] O tema de Peri sugere na sua concisão de quatro tempos algo da sua virilidade e força descritas por Alencar. Desde a sua primeira aparição, o tema vibrante reveste o personagem com a roupagem do guerreiro arrojado, o senhor das florestas que sabe das cercanias e dos mistérios e encantos dos seus domínios. [...] Musicalmente, Peri é construído respeitando a sua personalidade dividida entre o índio ágil e senhor das florestas – corajoso e até feroz -, ora o dócil amigo do senhor castelão do Paquequer e de sua filha. Enérgico e decisivo, seu Leitmotiv conduz à reflexão de que esse herói se dispõe às maiores proezas para demonstrar o seu caráter firme.

O que se percebe, após a descrição de Silva (idem) sobre como a música pode representar um personagem, em toda a sua constituição psicológica, é que a música é um elemento mimético, cuja contribuição enriquece bastante a transposição da obra literária para a ópera. Quando associada à representação, é veículo de comunicação de sentimentos, sensações, emoções e capaz de sugerir à mente interpretante uma carga de informações sobre o personagem, o contexto, a ideia por trás da imagem que, traduzido em canto “conduz a esferas de representação antes inimagináveis para aquele sujeito-receptor atento às sutilezas da palavra poética coladas ao ‘texto’ musical” (SILVA, 2007, p. 135). A música acompanha a representação da palavra poética, traduzindo mais sensivelmente a carga psicológica que a acompanha, o que Carlos Gomes soube utilizar com grande domínio na criação conjunta do libreto e da música de *Il Guarany*. A tradução d’*O Guarani* de José de Alencar para a ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes contou com a música como elemento mimético, como fator de semiose do romance para a ópera, observando-se que cada cena foi acompanhada pelo ritmo e pela melodia mais apropriada para essa representação, sejam as cenas da oração, das batalhas, do romance, dos momentos mais dramáticos, em todos eles o maestro soube traduzir no conjunto de sons o texto literário de Alencar, isso não se pode deixar de reconhecer. Porém, como observa Silva (2007, p.168) “*O Guarani e Il Guarany* assemelham-se na sua estrutura básica, mas diferem na forma e também no conteúdo”.

Como obras do contexto romântico, ambas expressam as ideias nacionalistas que contagiavam os países europeus e o Brasil, ambas destacam a figura do índio como representante da nação em desenvolvimento, a grandiosidade das florestas brasileiras, da natureza exuberante e ambos, numa composição exótica, representam uma concepção idealizada sobre a origem do país que abandonava a monarquia e seguia o caminho da independência. Literatura e música como veículos das ideias nacionalistas dos brasileiros do século XIX que vislumbravam um futuro brilhante para um país que pretendia deixar de ser colônia, para alcançar a independência e o desenvolvimento. José de Alencar, com a obra literária rica em descrições, numa linguagem poética e sentimental, conta a história de Peri, que Carlos Gomes, numa transposição criativa adapta para a ópera, uma obra dramática em que se encontram, nas árias, duetos, na abertura, e nas outras linguagens que fazem parte dessa obra de arte total, “acréscimos e supressões que não a desqualificam” (SILVA, 2007, p. 170), mas que fazem dela uma nova obra, independente da obra em que foi inspirada.

Pode-se supor que o nacionalismo de Carlos Gomes tenha se manifestado de forma diferente, suprimindo personagens e passagens que, para ele, não deveriam constar da ópera, porque sua história foi escrita por libretistas italianos, e ele próprio apresentava reflexos da influência da ópera italiana. Os libretistas não conheciam o contexto e os elementos brasileiros, pois eram italianos, então não poderiam descrever os tipos humanos que constituíam o Brasil, nem mesmo compor o cenário com a natureza grandiosa e exuberante conhecida de Alencar. Além disso, o contato que tiveram com *O Guarani* foi através de uma tradução italiana e, após todo o texto apresentado nessa dissertação, observa-se que não se traduz um texto palavra a palavra e que é preciso observar as ideias do texto inseridas no contexto onde foram escritas, que eles também não conheciam. O maestro Carlos Gomes compôs *Il Guarany* em contexto diferente daquele da escrita do romance *O Guarani*, e os elementos que considerou como essenciais foram retirados daquele contexto e não do brasileiro, porque, na Itália, aqueles que foram excluídos poderiam não ser relevantes, revelando-se aí algumas das incongruências entre as obras. O fato é que cada indivíduo fez sua leitura do contexto brasileiro e do sentimento nacionalista que estava presente naquele período, e, a partir dessa leitura, as traduções dessas ideias se manifestaram por caminhos diferentes. Esta pesquisa identifica alguns desses diferentes caminhos e o que pode ter se perdido nessa trajetória, mas não encerra as observações sobre as ausências apresentadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras *O Guarani*, de José de Alencar e *Il Guarany*, de Carlos Gomes tiveram suas origens durante o Romantismo, um movimento cultural, filosófico, artístico, social, que surgiu na Alemanha, alcançando a seguir a França e a Inglaterra, chegando ao Brasil através dos europeus que vieram para cá, não apenas presencialmente, mas através de suas obras literárias, musicais e outras manifestações artísticas com as quais os indivíduos iam construindo as ideias que caracterizariam o que seria o Romantismo brasileiro, num processo de espelhamento que resultou em divergências entre as obras românticas europeias e as brasileiras. Os brasileiros também estiveram no cenário romântico francês e de lá trouxeram referências para serem os modelos das suas criações e até mesmo modelo da forma como viviam os franceses, verificada na configuração urbana das cidades, com suas

ruas alargadas e o vocabulário utilizado, por exemplo. O movimento romântico ocorre em um contexto de transformações amplas e profundas, abrangendo aspectos políticos, econômicos e sociais, movimento que, por sua amplitude, se estendeu por vários países. Por serem obras de arte e, como as manifestações artísticas são resultantes de um processo dialógico, os artistas influenciam e são, ao mesmo tempo, influenciados pelo meio, o que implica num objeto cuja historicidade deve ser explorada, para que as informações não se percam, considerando seu valor imenso como registro das ideias de todo um período. Desta forma, observa-se em ambas as obras citadas, repercussões dos pensamentos libertários advindos da Revolução Francesa, desde o final do século XVIII, ampliados pela nova conformação social provocada pela Revolução Industrial que adentra o século XIX, reverberando ecos em países europeus e, posteriormente, em terras americanas, incluindo o Brasil, que, apesar da Independência, continua monárquico, não abandona o escravismo, os latifúndios e a economia agrícola, e, ainda assim, procura seguir os passos das metrópoles em pleno processo de desenvolvimento, crescimento e industrialização, principalmente Paris. O modelo romântico europeu orienta as produções literárias, musicais e a vida urbana, sendo o próprio Imperador D. Pedro II um dos maiores incentivadores desse modelo. Embora o Brasil adote o modelo europeu, e tente reproduzir aquele modelo econômico, político e cultural presente no Romantismo europeu, há dissonâncias no resultado dessa transposição, visto que a realidade brasileira difere da europeia, o que determina uma adaptação dos elementos selecionados para inspirar a Literatura, a Música e outras manifestações artísticas, além da inexistência, no Brasil, da burguesia como classe dominante num cenário de industrialização, distante da realidade brasileira monárquica, escravista, latifundiária e agrária.

Durante o Romantismo, as regras do Classicismo, o pensamento arcádico, o racionalismo, o tradicional, não atendem mais ao sujeito inconformado com a realidade da sociedade burguesa e da vida mercantilizada. A emoção substitui o racionalismo, o subjetivismo se manifesta no amor à nação, o que provoca o retorno ao passado longínquo medieval em busca dos elementos que trazem o nacional. As transformações pelas quais passava a sociedade do Romantismo provocam uma agitação nos meios culturais, e, em especial, na Literatura e na Música, em razão dos elementos comuns a ambas as linguagens, o ritmo e o som, duas áreas que se

aproximam nas expressões artísticas, num processo de semiose, considerando pontos de contato em comum quanto aos signos utilizados. Além disso, ter uma literatura própria era considerado fator indispensável, para o fortalecimento da ideia de independência e de nação e a música tinha caráter agregador, formador de opinião e educador, portanto, ambas as linguagens serviam para propagar as ideias românticas e a ideologia da classe dominante.

A Literatura e a Música passarão por modificações, tanto em relação à forma, quanto ao conteúdo, para atender à intensa emoção que rege a composição da obra romântica e a necessidade do indivíduo da expressão de sua subjetividade e das vozes sociais de que se faz portador. Para atender a essas expressões, o romance e a ópera serão as formas adotadas. O romance, gênero plurilinguístico e pluriestilístico, pela liberdade da escrita, por permitir que o público encontre no enredo a correspondência com suas próprias experiências, por permitir o acesso ao mundo idealizado cujos valores tradicionais ainda vigoravam, pela leitura mais acessível e palatável e pela forma folhetinesca com que se destaca no princípio, despertando no leitor o gosto por conhecer o próximo capítulo e tudo isso facilitado pelo desenvolvimento da imprensa, especialmente o jornal, veículo de baixo custo, mas de grande força formadora de opinião. A ópera, por permitir, através da união de várias formas artísticas, a manifestação da grande emoção que contagiava os indivíduos, além de ser um espetáculo grandioso e luxuoso, onde a dramatização e a utilização da voz atraem um público que deseja fugir à realidade da sociedade capitalista, onde o dinheiro e o poder definem o que será feito; fazer parte desse meio significava fazer parte da classe dominante, era sinônimo de status social.

Na Literatura e na Música romântica, um dos objetivos será a valorização do nacional, exaltando as características locais, destacando-se a procura na história do passado longínquo de cada nação os elementos para exaltar o amor pela pátria, pelo sentimento de pertencimento ao povo do país, o que resulta, para o Brasil, num papel de imitação, adequação das manifestações artísticas europeias à realidade brasileira, ainda monárquica, escravocrata e agrária, enquanto que as nações europeias já estavam em franco processo de industrialização e a burguesia assumia o poder econômico. Desta forma, o nacionalismo brasileiro do romance *O Guarani* de José de Alencar apresenta um índio e uma história sobre a colonização brasileira de forma

idealizada e Carlos Gomes, ao transpor a história para a ópera, segue o mesmo caminho, utilizando-se dos elementos particulares à ópera.

A aproximação da Literatura e da Música, característica do Romantismo, proporcionou a tradução de textos literários em peças musicais, a exemplo de Shakespeare, Goethe, Victor Hugo e José de Alencar, e, para analisar tais relações semióticas, estudos em melopoética apontam a necessidade da utilização de teorias literárias, como a teoria da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss, visto que o processo de recepção é também uma tradução. Assim, a tradução do romance de Alencar para a ópera de Carlos Gomes envolve vários aspectos a serem considerados: as experiências culturais e pessoais de Carlos Gomes, os interesses financeiros envolvidos na apresentação da ópera, o contexto italiano cujo gosto vinha sendo definido pelas composições de Verdi, a influência da ópera alemã e francesa na configuração da ópera do século XIX, o contexto brasileiro no período em que a ópera é criada, a necessidade de atender a devolutiva solicitada pelo governo brasileiro, em troca da bolsa de estudos que lhe foi concedida na Itália, a influência da imprensa na recepção e na expectativa em relação à ópera, a crítica que orientava o gosto do público e as particularidades da linguagem da ópera.

Nesta pesquisa, além dos aspectos supracitados, foram analisados os contextos da criação do romance e da ópera, os elementos que podem ter interferido nas escolhas de Carlos Gomes, o processo da tradução intersemiótica e as influências exercidas sobre Carlos Gomes para que a ópera tivesse a recepção positiva tanto na Europa quanto em outros locais, sendo traduzida, inclusive para cinema e quadrinhos, até o momento em que este estudo está sendo realizado. Observou-se que não foram apenas as particularidades das linguagens diversas, a Literatura e a ópera, encontrando-se, nos aspectos comentados nos parágrafos acima, os fatores que provocaram as escolhas do maestro sobre o que permaneceria e o que seria suprimido do romance de José de Alencar. Aspectos como os contrastes, os jogos entre os opostos, a ausência do mestiço como tipo nacional e várias partes do romance foram suprimidas, no entanto, a ópera, como um todo, destaca-se pela dramaticidade, pela utilização da voz e dos timbres dos instrumentos, num espetáculo que exige a participação de todos os sentidos humanos, para ser realmente percebido, a ópera exige uma percepção multissensorial.

A análise da tradução intersemiótica revela, além da constatação das ausências do texto do romance, alterações no sentido de trechos do texto original quando da sua transposição criativa, embora o ritmo, as rimas e a sonoridade do texto do libreto mantenham, de forma poética, a história do índio que se tornou o herói nacional num momento histórico onde se requeria eleger o representante da cor local e exaltar a natureza exuberante e grandiosa que demonstrava o potencial do Brasil como uma grande e progressista nação, caminhando lado a lado com as nações europeias que lhe serviam de modelo. Em se tratando de tradução intersemiótica, ocorrem uma série de metamorfoses, é natural que haja perdas e ganhos, visto que, neste tipo de tradução, os signos de partida foram recriados em diferentes signos na chegada, a exemplo do romance, em que as palavras devem expressar todos os aspectos da ideia do autor, enquanto, na ópera, o compositor dispõe de vários signos: música, voz, cenário, dramatização, figurino, iluminação, entre outros. Uma tradução deste tipo enriquece a obra, considerando que determinadas ideias e sentimentos não podem ser expressos apenas em uma linguagem. A ópera deve ser considerada como obra independente e original, observando-se que, para compreendê-la, não é imprescindível conhecer o romance, embora o conhecimento anterior do romance histórico, *O Guarani*, de José de Alencar, amplie as possibilidades interpretativas e cognitivas na recepção da ópera.

A ópera *Il Guarany* é uma transposição criativa do romance *O Guarani*, ambos os autores, José de Alencar e Carlos Gomes são considerados os representantes de maior destaque do Romantismo brasileiro, na Literatura e na Música, o que contribui para uma pesquisa que, de forma intersemiótica, analise os textos que se transmutam em processos sígnicos multilinguísticos que expressam as vozes sociais de seu tempo e a subjetividade do artista.

A referida análise não esgota as possibilidades de pesquisa dos objetos, o romance e a ópera, mas demonstra que ambos, como uma expressão do pensamento da sociedade do século XIX, significam para pesquisadores e historiadores, um acervo ainda não explorado em sua plenitude.

Figura 23 – Monumento a Carlos Gomes em Campinas, SP.



Fonte: acervo pessoal.

REFERÊNCIAS

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. *Mínima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. *Sobre la música*. México: Ediciones Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. *Sonhos D'Ouro*. Rio de Janeiro: B.L.Garnier, 1872.

_____. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1893.

ARGAN, G. C. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.

AZEVEDO, Dúbia. “A evolução técnica e as transformações gráficas nos jornais brasileiros”. *Revista Mediação*, Belo Horizonte, v. 9, n. 9, p. 81-98, jul./dez. de 2009.

AZEVEDO, Lúcia. “Daphnis e Chloé”, *Cógito*, Salvador, v.1, p. 47-51, 1996.

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.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BASTOS, Joana Catarina Lopes. *A música como recurso didático em aulas de Português e de Latim*. 2016. 98f. Relatório (Mestrado em Ensino do Português e Línguas Clássicas no 3º ciclo, Ensino Básico e Secundário). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gargnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2013.

_____. “A tarefa do tradutor”. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Tradução de Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BEZERRA, Valéria Cristina. “*Il Guarany e Ubiraiara: os romances de José de Alencar na Itália*”. *Revista Fronteiraz*. São Paulo, n.19, 2017, p. 53-64.

BISPO, A.A.(Ed.).“Antonio Carlos Gomes (1836-1896) e a Scapigliatura lombarda. Descabelamento, caricatura, tolerância e liberdade. Extensões da mocidade acadêmica paulista na Itália?”. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* n. 161/04 (2016:03), 2016. Disponível em: http://revista.brasil-europa.eu/161/Carlos_Gomes_e_Scapigliatura.html. Acesso em: 20/06/2019.

BOLZAN, Neides Marsane John. “Literatura comparada: uma leitura intersemiótica entre Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade e o filme Lição de amor, de Eduardo Escorel.” *Revista Travessias*. Paraná, v. 6, n. 1, 2012, p. 91-100.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 48ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

BRANDÃO, José Maurício. “Ópera no Brasil: um panorama histórico”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.12, 2012, p.31-47.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CÂNDIDO, Antônio. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

_____. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Nota prévia. In: MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. 3ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

CARDOSO, Joel. *Nelson Rodrigues: da palavra à imagem*. São Paulo: INTERCOM, 2010.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. “O cinema silencioso e o som no Brasil (1894-1920)”. *Revista Galáxia* (São Paulo, Online), n 34, jan./abr., 2017, p. 85-97.

CESAR, Guilhermino. “A primeira história literária do Brasil e seu autor”. In: DENIS, Ferdinand. *Resumo da História literária do Brasil*. Tradução e notas de Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Livraria Lima Ltda, 1968.

COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.

_____ *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da História literária do Brasil*. Tradução e notas de Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Livraria Lima Ltda, 1968.

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.

FERREIRA, Júlio Flávio Vanderlan. “Romantismo: a formação da literatura brasileira”. Revista *Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas*. Minas Gerais, ano I, n. 2, 2012.

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.

FRANCHETTI, Paulo. “Nitheroy, Revista Brasiliense (1836)”. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em : <<https://www.bbm.usp.br/node/95>>. Acesso em 16/06/2019.

FREITAS, Renata Dal Sasso. “A experiência moderna de tempo em *The Antiquary* (1816), de Walter Scott”. Revista *Topoi*, Rio de Janeiro, vol.19, n.38, p. 35-57, mai./ago., 2018.

GARCIA, Daniela de Fátima; MARQUES, José Oscar de Almeida. *Jean-Jacques Rousseau: Carta sobre a música francesa*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH Unicamp, 2005 (Textos didáticos, 58).

GHIRARDI, Pedro Garcez. “As linhas tortas da Providência no romance de Manzoni”. Revista *Estudos Avançados*, São Paulo, v.20, n. 58, p. 211-226, 2006.

GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém: SECULT, 1996.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMES, A. Carlos. *Il Guarany: canto e piano*. Edição comemorativa do sesquicentenário do compositor. Ricordi. FUNARTE/INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA. 1986. Centro de Ciências, Letras e Artes – acervo Museu Carlos Gomes. São Paulo, 1986.

_____ *Il Guarany*. Libreto de Antonio Scalvini e Carlo d’Ormeville, Tradução de Eddyrio Rosseto, Delcia Coelho e Luiz Aguiar. São Paulo: Master Class Comercial e Distribuidora Ltda. Centro de Ciências, Letras e Artes- acervo Museu Carlos Gomes, 2018.

GOMES, Carlos. *Guarany. Opera Ballo in 4 atti*. Poesia di Enrico Scalvini. Sinfonia. Disponível em: < [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1a/IMSLP140530-PMLP67581-Gomes - II Guarany I \(fs_ms\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1a/IMSLP140530-PMLP67581-Gomes_-_II_Guarany_I_(fs_ms).pdf)>. Acesso em 21/06/2019.

_____. *Guarany. Opera Ballo in 4 atti*. Poesia di Enrico Scalvini. III atti. Disponível em: < [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6b/IMSLP140532-PMLP67581-Gomes - II Guarany III \(fs_ms\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6b/IMSLP140532-PMLP67581-Gomes_-_II_Guarany_III_(fs_ms).pdf)>. Acesso em 21/06/2019.

GONZÁLEZ MARTINEZ, Juan Miguel. “Modalidades veridictorias en el discurso operístico”. Revista *Semiótica musical*. Tópicos del Seminario, 19, 2008, p.73-99.

GUERINI, Andréia; ZORNETTA, Katia. “O Brasil literário na França”. Revista *Traduções*. Florianópolis, v.4, n.6, p.157-160, jan./jun., 2012.

HAI DUKE, Paulo Rodrigo Andrade. “O gênero romance e sua especificidade moderna: diálogos entre história e literatura a partir de *La recherche du temps perdu*”. *Fênix Revista de História e estudos culturais*. Ano IX, v.9, nº 3, 2012.

IÁÑEZ, Eduardo. *História da literatura: O século XIX Literatura romântica*. V. VI. Lisboa: Planeta Editora, 1992-2000.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1970.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p.

JEHA, Júlio. “Veja o livro e leia o filme: a tradução intersemiótica”. Revista *Todas as letras*, São Paulo, n.6, p. 123-129, 2004.

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

LACERDA, Daniel. *Lord Byron – Poeta Crítico: As Di(Trans)gressões Metalingüísticas em Don Juan*. 2008. 214f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: O Romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução Nair Fonseca. São Paulo: Editora Boitempo, 2015.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

MACHADO, Irene. “Gêneros discursivos”. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

MAGALHAENS, D.J.G. “Sobre a História da Litteratura do Brasil”. *Nitheroi Revista Brasiliense*, Paris, n.1, p. 131-159, 1836.

MAMMI, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001.

MARTINEZ, José Luiz. “Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporânea”. Traducción de Mónica Vermes. Revista *Semiótica musical*. Tópicos del Seminário, 19, 2008, p. 101-129.

_____. “Ópera contemporânea e seu arredores: intersemiose e multimidialidade”. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson Sekeff (Org.) *Arte e Cultura IV: estudos interdisciplinares*. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2006

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

_____. “Apresentação”. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

MATOS, Vera de. “Do *Risorgimento* à república: a Itália em busca de uma identidade nacional”. In: DE SIMÕES, Rita Basílio (org.); et al. *Pessoas e ideias em trânsito: percursos e imaginários*. Coimbra: [s.n.] p. 125-153, 2017

MELLO, Cláudio José de Almeida; OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. “Romance: gênero problemático ou ambivalente?” Revista *Todas as Letras*, São Paulo, v.15, n.1, pp.172-181, 2013.

MELO, Carlos Augusto de. “A história da literatura brasileira ‘vista de fora’ - a contribuição do estrangeiro Ferdinand Wolf (1796-1866)”. Revista *Ipotesi*. Juiz de Fora, vol.12, n.1, p. 75-87, 2008.

MESCHONNIC, Henri. “Propostas para uma poética da tradução”. In: LADMIRAL, Jean René. *A tradução e seus problemas*. Lisboa: Edições 70, 1980.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: das origens ao romantismo*. V.I. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. *A literatura portuguesa*. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. “A leitura de romances no século XIX”. *Cadernos CEDES*, Campinas, vol. 19, n. 45, 1998.

MORETTI, Franco. “O romance: história e teoria”. Trad. Joaquim Toledo Jr. Revista *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 85, pp.200-213, 2009.

MUSSE, Ricardo. “Experiência individual e objetividade em *Mínima moralia*”. Revista *Tempo Social*, v. 23, n. 1, 2011, pp. 169-177.

NOGUEIRA, Lenita W. M. *A lanterna mágica e o burrico de pau: memórias e histórias de Carlos Gomes*. São Paulo: Arte escrita, 2011.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. "Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira". In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. [et al.]. *Literatura e música*. São Paulo. Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003

PENALVA, José. *Carlos Gomes, o compositor*. São Paulo: Papyrus, 1986.

_____. *Carlos Gomes e seus horizontes*. Boletim informativo da Casa Romário Martins, v. 23, n. 109. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, janeiro/1996.

PIERCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017, 337 p.

PISTORI, Ricardo. A influência da Literatura brasileira na ópera lírica italiana: // *Guarany* de Antonio Carlos Gomes. 2013. 261f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 1ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PORTO-ALEGRE, M. de Araujo. "Sobre a música". *Nitheroi Revista Brasiliense*, Paris, n.1, p. 160-183, 1836.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

RABELO, Alberto Coutinho. O lugar de Carlos Gomes na formação social da música brasileira. 2013. 118f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2013.

RAMALHO, Christina Bielinski; PEREIRA, Waldemar Valença. "A recepção teórica à poesia épica". Miguilim, *Revista Eletrônica do Netlli*, v.3, n. 1, p. 128-144, 2014.

ROMERO, Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos. *A literatura brasileira e a crítica moderna: Ensaio de generalização*. Rio de Janeiro, RJ: Imprensa Industrial de João Paulo Ferreira Dias. 1880. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=76014>>. Acesso em: 18/06/2019.

ROMERO, Sílvio. "A função da crítica". In: CANDIDO, Antonio. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978 a.

_____ “Relações econômicas – As instituições políticas e sociais da colônia, do Império e da República”. In: CANDIDO, Antonio. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978 b.

_____ “Psicologia nacional – Prejuízos de educação – Imitação do estrangeiro”. In: CANDIDO, Antonio. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978 c.

_____ “Escola mineira – poesia épica”. In: *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978 d.

_____ “Poesia – quinta fase do Romantismo”. In: *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978 e.

RUTHNER, Simone. “José de Alencar e a música de Carlos Gomes: um estudo sonoro do romance *O Guarani*”. In: Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 19, 2015, Rio de Janeiro. Cadernos do CNLF, 2015. v. XIX, n. 8, p. 228-242.

SADIE, Stanley; LATHAN, Alison. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SADIE, Stanley; TYRRELL, John. *The New Grove: dictionary of music and musicians*. 2ª ed. v.18, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

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.

SCALVINI, Antonio. *Il Guarany- opera-ballo in quatro atti*. Itália: G. Ricordi & C, 1870.

SCHWAB, Klaus. *A quarta revolução industrial*. Tradução de Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2016.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. “Sobre a formação da literatura brasileira”. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

_____ *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6ª ed. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2012a.

_____ “Nacional por subtração”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: Ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012b.

SILVA, José Eduardo Rolim de Moura Xavier. *D'O Guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação*. Maceió: EDUFAL, 2007. 180 p.

SILVA, Olga Sofia Freitas. *Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes: A História de uma Ópera Nacional. 2011. 186f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

STEHMAN, Jacques. *História da música europeia: das origens aos nossos dias*. Tradução de Maria Teresa Athayde. 2ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.

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.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *Lembranças de 1848: as jornadas revolucionárias em Paris*. Tradução de Modesto Florenzano. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura brasileira*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

VERMES, Mónica. *Crítica e criação: um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. "A recepção de Carlos Gomes na Primeira República: entre os vínculos imperiais e o panteão musical nacional". XXVI Congresso da Anppom, Belo Horizonte, 2016. Caderno de resumos e Anais. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4220>>. Acesso em 29/01/2019.

_____. "Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular". *Revista Música Popular em Revista*, ano 3, v.2, p.7-31, 2015.

VILAR, Gerard. "Introduccion". In: ADORNO, Theodor. *Sobre la música*. México: Ediciones Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.

WERKEMA, Andréa Sirihal. "Forma inexata: Roberto Schwarz lê o romance de José de Alencar". *Revista Eutomia*, Recife, vol.1, n. 13, p. 152-163, 2014.

_____. "Uma perspectiva inaugural na história da literatura brasileira: Santiago Nunes Ribeiro". *Revista Cadernos literários*, Rio Grande do Sul, v. 23, n. 1, p. 19-25, 2015.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZAHAR, Editores; HORTA, Luiz Paulo. *Dicionário de Música*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A. 1985.

ZILBERMAN, Regina. “Críticos e historiadores da literatura: pesquisando a identidade nacional”. Revista *Via Atlântica*, São Paulo, n.4, p. 18-51, 2000.

Obras Consultadas

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. 5 ed. São Paulo, Hucitec, 2002.

BRIZOTTO, Bruno. “Duas abordagens para o ensino de literatura: leitura e estética da recepção”. Revista *Fronteira Digital*, ano II, n.3, p. 61-82, 2011.

COLARUSSO, Osvaldo. Século XX. “O século de ouro da música clássica, 2013”. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/seculo-xx-o-seculo-de-ouro-da-musica-classica/>. Acesso em 17/05/2018.

COSTA, Márcia Hávila Mocci da Silva. Estética da Recepção de Teoria do Efeito. Disponível em: https://abiliopacheco.files.wordpress.com/2011/11/est_recep_teoria_efeito.pdf. Acesso em 27/04/2017.

CRUVINEL, Thiago Vaz. O mito de Orfeo e a ópera no século XVII: um estudo sobre o surgimento da ópera em Itália. 2016. 72f. Dissertação (Mestrado em Música-Interpretação Artística)- ESMAB Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, Porto, 2016.

GOMES, Carlos Magno. “Deslocamentos sociais na ópera e na literatura”. Revista *Fórum Identidades*. Ano 6, vol.11. p. 171-184. 2012.

GOMES, Mariana Andrade. “Experiência estética e estética da recepção”. *Cadernos do IL*. Porto Alegre, n.º 39, dezembro de 2009. p. 37-45.

JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apologia de la experiencia estética*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2002.

KÜHL, Paulo M. “Ópera italiana e poética: preceptivas e reformas no final do século XVII”. Revista *Música Hodie*. Goiás, v.9, p. 153-162, 2009.

MARCHI, Diana M. “A literatura e o leitor”. In: NEVES, Iara (Org.). *Ler e escrever: compromisso de todas as áreas*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998.

RODRIGUES, Ingrid. “Ópera: uma babel de linguagens.” *Revista Digital Intersemiose*, ano III, v.5, jan/jul 2014, p.99-115. Disponível em: <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2014/08/09.pdf>. Acesso em 09/05/2018.

SADIE, S. et al. “Opera” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 5. ed. em 20 volumes. London: Macmillan Publishers Corp., 1980. Vol. 13, p. 544-647.

TACUCHIAN, Ricardo. Ópera atual: formas de sobreviver, 2016. Disponível em: <http://tutticlassicos.com.br/a-opera-atual-novas-formas-de-sobrevivencia/>. Acesso em 17/05/2018.

Trópico: Enciclopédia ilustrada em cores. V. IV. Martins. Centro de Ciências, Letras e Artes. Acervo- Museu Carlos Gomes. Campinas- SP.

VIEIRA, C. R. “A ópera a que assistimos: um estudo de caso”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 8 (jan-jun/2010), pp. 10-22.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. “Estética da recepção”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2004.

Artigos na internet

BEZERRA, Valéria Cristina. “*The Honey-lips* e *The Guarany*: os romances de José de Alencar em língua inglesa no final do século XIX”. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/downloadSuppFile/7140/2771>>. Acesso em 21/06/2019.

SESC SÃO PAULO, 2018. Vamos à ópera? Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11704_VAMOS+A+OPERA>. Acesso em 25/05/2018.

Vídeo na internet

Carlos Gomes – Il Guarany (O Guarani). Disponível em :<<https://www.youtube.com/watch?v=XTIpAyXyvFA>>. Acesso em 19/10/2018.

Mahler - Symphony No 4 – Abbado. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YnfhlnZLmUQ&t=707s>>. Acesso em: 21/06/2019.

Mahler: Symphony No. 5 / Gergiev · World Orchestra for Peace · BBC Proms 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UjmthMDpyco>>. Acesso em 21/06/2019.

Endereços eletrônicos:

Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/araujo-porto-alegre/biografia>>. Acesso em 16/06/2019.

Portal Brasil Sonoro, 2018. Disponível em <https://portal.brasilsonoro.com/il-guarany/>, acesso em 15/02/2019.