

# A CANÇÃO EM *IL GUARANY*: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO ROMANCE PARA A ÓPERA

THE SONG IN *IL GUARANY*: INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF DE NOVEL TO  
THE OPERA

Maria Cláudia Bachion Ceribeli<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo analisa a tradução intersemiótica do romance *O Guarani*, de José de Alencar, para a ópera de Carlos Gomes, *Il Guarany*, em relação às canções, especificamente as árias que ganham vida nas vozes de Peri e Ceci, os personagens principais. A metodologia consiste na apresentação das letras das músicas do libreto, analisando como os textos, na canção e no romance, expressam as ideias dos autores utilizando sistemas de signos diversos. Observa-se que o texto da canção, elaborado de forma a ser traduzido em ritmo, voz, dramatização e música, numa intersemiose entre os sistemas de signos que fazem parte da ópera, objetiva alcançar a expressão das ideias do autor e provocar no receptor respostas semelhantes às obtidas pelo texto do romance, ou até mais intensas, considerando que a música pode ampliar a sensibilidade do indivíduo. Conclui-se que, como um sistema multissêmico, a recepção da canção requer participação de múltiplos sentidos, processo esse impregnado da subjetividade do autor/criador e do receptor, bem como de aspectos conformadores do meio onde se efetiva a obra. Ressalta-se a performance como essencial na concretização da ideia do cancionista, visto que, a cada apresentação, ter-se-á uma nova canção.

**Palavras-chave:** Literatura e Canção. Tradução intersemiótica. *O Guarani*. *Il Guarany*. Canção e performance.

**Abstract:** The article analyzes the intersemiotic translation of the novel *O Guarani*, by José de Alencar, into the opera by Carlos Gomes, *Il Guarany*, in relation to the songs, specifically the arias that come to life in the voices of Peri and Ceci, the main characters. The methodology consists of the presentation of the lyrics of the songs in the libretto, analyzing how the texts, in the song and in the novel, express the authors' ideas using different sign systems. It is observed that the text of the song, designed to be translated into rhythm, voice, drama and music, in an intersemiosis between the sign systems that are part of the opera, aims to achieve the expression of the author's ideas and provoke responses in the receiver similar to those obtained by the text of the novel, or even more intense, considering that music can increase the

---

<sup>1</sup>Mestra em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil. Professora Efetiva do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8764-7111>. E-mail: [claudiabachion@gmail.com](mailto:claudiabachion@gmail.com).

individual's sensitivity. It is concluded that, as a multi-signal system, the reception of the song requires the participation of multiple senses, a process that is impregnated with the subjectivity of the author/creator and the receiver, as well as conforming aspects of the environment where the work takes place. Performance is highlighted as essential in the realization of the songbook idea, since, at each performance, there will be a new song.

**Keywords:** Literature and Song. Intersemiotic translation. The Guarani. Il Guarany. Song and performance.

## 1 INTRODUÇÃO

A canção, do latim *cantione* (canto, canção) pressupõe uma composição poética para canto, cujos textos podem ter origens diversas (CEIA, 2009). Costa (2002, p.107) apresenta a canção como “ um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é o resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia)”. No caso da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, a inspiração para o texto verbal está no romance *O Guarani*, de José de Alencar. Os textos do libreto da ópera contam a história do romance, mas de forma poética, com rimas e versos com métrica adequada ao canto lírico e à partitura da música.

Segundo Rousseau (1978), a melodia aparece impregnada das emoções que a voz precisa demonstrar, o que permite que a comunicação dos diversos sentimentos e expressões seja muito mais intensa do que a palavra, isolada. Segreto (2019, p. 18) afirma que a canção é um discurso intersemiótico, resultado da união de um texto verbal e um texto sonoro, interligados, que assim devem ser apreciados, porque, isoladamente, não seriam portadores do mesmo significado. Na ópera, além de cantar, o intérprete deve dramatizar o que está entoando na canção, contando, para isso, com outros elementos que fazem parte desse gênero: cenário, figurino e iluminação, entre outros.

Porém, ao se analisar a forma como o cantor interpreta a canção, é possível observar que a expressão das ideias e sentimentos também ocorre através da entonação da voz, das modulações que o cantor utiliza, timbres, intensidade, altura, duração dos sons, além da expressão corporal que

acompanha o canto. Esses aspectos não são exclusivos do cantor-ator da ópera. Segreto (2019) destaca que o sujeito que canta, concretiza a cena, de forma que o público possa perceber, na voz que canta, a mensagem da canção. Resulta daí que, quando se ouve uma canção, “é patente a associação do conteúdo da letra com a *persona* do cantor” (SEGRETO, 2019, p.59). Essa relação é marcante nas canções entoadas na ópera, visto que o cantor-ator, utilizando seu corpo sua voz e a canção, figurativiza (dá vida à cena que a canção anuncia) a imagem que o público deve perceber por um duplo canal: o visual e o auditivo.

Destaca-se que, como a canção também é formada na sua execução, pela contribuição de cada sujeito cantor, de sua interpretação, de sua expressão, a cada execução pode-se ter uma nova obra. Cada sujeito transmitirá a sua canção, impregnada pela sua subjetividade. No entanto, o público será convencido da mensagem da canção dependendo da compatibilidade entre o que está sendo dito, no caso, a letra, e a maneira como é dito, através da melodia (SEGRETO, 2019, p.53). Pode-se perceber cada interpretação como uma tradução, em que cada elo da concretização da canção em cena integra o processo híbrido da criação. Essas traduções são ainda mais perceptíveis quando o intérprete tem diferentes versões de ritmo, tonalidade, timbre da canção.

Ambos, aquele que dá vida à canção e aquele que ouve a canção precisam conhecer os mesmos códigos utilizados para a produção da obra e a recepção dela está atrelada aos conhecimentos e experiências anteriores do sujeito-receptor, bem como ao contexto em que essa recepção ocorre. Nem sempre, porém, a canção entoada é percebida de acordo com a intenção do cancionista (SEGRETO, 2019).

As árias dos personagens principais, solo ou em dueto, de Peri e Ceci se encaixavam no gosto da época, o *bel canto*, exigindo dos atores-cantores demonstrações de habilidade na execução de notas rápidas, com grande

potência vocal, que sobressaísse nos teatros frequentados pelo público formado pela burguesia emergente que, durante as apresentações, se comportava de forma barulhenta. Além disso, a música do Romantismo, período ao qual *Il Guarany* pertence, caracteriza-se por grandes variações de dinâmica, de andamento, densidade, com forte carga emocional a ser traduzida durante a performance dos executantes (FIGUEIREDO, 2017, pg. 86). Em se tratando das canções da ópera, que dizem respeito a determinados personagens, o timbre vocal poderia interferir na figurativização das cenas, considerando que as emoções que a canção deve produzir estão relacionadas, entre outros aspectos da composição musical, à altura das notas musicais. Um exemplo comentado por Carlos Gomes seria o tom de voz de um dos intérpretes do personagem Cacico, que, por estar associado à ferocidade de um índio considerado “selvagem” não concretizou essa cena devido ao timbre não tão grave e impressionante quanto se esperava (CERIBELI, 2019).

A inspiração para o Romantismo está na Idade Média, período em que trovadores e jograis cantavam as poesias acompanhados de alaúdes e violas, e essa relação transparece na canção que, no romance *O Guarani*, Ceci entoava da janela de seu quarto e, na ópera, a cena se repete, embora a letra tenha passado pela tradução. No século XVIII, a canção romântica era um gênero perfeitamente apropriado para a expressão dos mais íntimos sentimentos dos indivíduos daquele período histórico, indivíduo este que manifestava, pela sua, também as vozes sociais de seu tempo (CERIBELI, 2019).

A música composta nos diferentes tempos históricos reflete o gosto do público, apresenta-se como produto do meio, o que pode ser observado nas formas utilizadas (sinfonia, sonata, *Lied*, valsa, quartetos de cordas, música sacra, prelúdio, as árias na ópera, entre outras) e, no caso das canções, em seus diversos formatos, as letras, os textos podem ser inspirados nas mais diversas fontes, mas é possível perceber uma relação entre o contexto em que o texto é criado pelas ideias que apresenta (CERIBELI, 2019). Dessa forma, a canção pode

ser observada como objeto artístico com registros de memória social e histórica.

Em *Il Guarany*, as árias de Peri e Ceci foram compostas de acordo com o gosto do público que frequentava os teatros, com partituras que exigiam dos cantores-atores grande domínio das técnicas do canto lírico, variações de altura frequentes e rápidas e vozes potentes, que sobressaíssem aos sons da orquestra e daqueles que provinham do público barulhento que assistia às apresentações (FIGUEIREDO, 2017). Os textos contam, de forma poética, a história do romance, traduzido para a ópera. Ópera e canção apresentam caráter intersemiótico, visto serem, ambas, constituídas por mais de um sistema de signos. Devem também ser analisadas de forma a que sejam gêneros próprios, justamente por apresentarem sistemas de signos que, se apresentados separadamente, impossibilitariam sua existência (a da canção e a da ópera).

Nesse artigo, abordaremos as canções em *Il Guarany*, mais especificamente as árias, canções *solo*, dos personagens principais do romance, Peri e Ceci. Maingueneau (2005, p.134) explica as características de um gênero, relacionando seu tamanho, forma das estrofes, e outras particularidades à destinação que terá, em que circunstâncias será consumido, quais instrumentos acompanharão o canto. Pode-se, seguindo essa linha de pensamento, analisar as canções anteriormente já apontadas nesse artigo, observando-se tais particularidades em relação a elas.

## **2 O CONTEXTO DA CRIAÇÃO DA CANÇÃO EM IL GUARANY**

Antonio Candido (2000) afirma que a obra criada pelo artista apresentará nas configurações, conteúdo e forma, os reflexos dos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação vigentes que exercem sobre ele, sujeito social, forças que atuam na construção do objeto artístico. As composições musicais do Romantismo, período em que a ópera *Il Guarany* de

Carlos Gomes foi composta são influenciadas pelas ideias de nacionalismo, valorização do exótico, dos elementos do período medieval, cujas maiores referências encontravam-se, principalmente, na França (CERIBELI, 2019).

O romance *O Guarani* de José de Alencar, inspiração para as letras das canções de *Il Guarany* de Carlos Gomes refletia a influência europeia na literatura brasileira, com elementos do nacionalismo e do indianismo, cujo enredo apresentava dissonâncias em relação ao modelo europeu, transplantado para o Brasil, e, em relação à partitura para a orquestra, observa-se que o compositor brasileiro, apesar de algumas inovações, como a introdução de instrumentos musicais tipicamente indígenas e elementos da modinha, seguia o formato da ópera francesa em voga, de Verdi. Assim como o romance era o melhor formato para expressar os conflitos da sociedade burguesa e os valores humanos, relegados a segundo plano em virtude do capitalismo emergente, a ópera foi o gênero mais adequado para atender os anseios de compositores que desejavam inovar na composição, manifestando os ideais de liberdade do sujeito romântico, sem deixar de atender aos interesses econômicos de empresários que financiavam os espetáculos, desde que apresentassem características atrativas para o público, como a figura exótica do índio Peri, em *Il Guarany*, que garantissem o sucesso das apresentações (CERIBELI, 2019).

### 3 A CANÇÃO EM IL GUARANY

Uma das mais conhecidas canções de *Il Guarany* é *Sento una forza indômita*, dueto para Peri e Ceci, canção para as vozes de tenor e soprano, associadas aos personagens:

[...]

*Pery : Noi so.*

*Sento una forza indômita*

*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 **desìo**,  
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 denuncia...*

*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!².. (SCALVINI; d'ORMEVILLE, 1870, p. 12-14, grifos nossos)*

Nesses versos, o texto é caracterizado por rimas, e, em relação à métrica, o padrão de dez sílabas, para que a letra se encaixasse na música. A tradução do texto do romance resultou em um texto verbal poético para a ária (GÓES, 1996).

Literatura, música, canção, são sistemas de signos que, com suas particularidades podem expressar 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) e a canção reúne o texto verbal e o

---

<sup>2</sup> [...] 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 solicito/ 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 Eddyrio 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.

musical, num gênero em que apenas considerando ambos os textos a comunicação poderá ocorrer.

Para a comunicação da ideia, e efetivo convencimento do público, o texto verbal e o texto musical devem ser conduzidos segundo a mesma intenção. O compositor da melodia da canção optará pela tonalidade e andamento que melhor descreva o sentido psicológico que o texto verbal da canção aborda, ou seja, textos verbais tristes acompanhados de tonalidades menores, ritmo e andamentos mais lentos, por exemplo, enquanto que as tonalidades maiores e ritmos e andamentos mais acelerados podem caracterizar alegria (SILVA, 2007).

A tradução da canção que Cecília canta no quarto, com sua viola, no capítulo XIV da segunda parte do romance de Alencar (2014), não altera o sentido psicológico da canção, apenas o texto verbal da xácara<sup>3</sup> portuguesa passa por alterações. Uma característica da canção romântica é o tema amoroso, o que pode ser observado no texto do romance e na canção, amor cantado como inalcançável. Na xácara, a personagem Cecília canta uma história de amor impossível 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, o texto verbal conta a história de um amor nos moldes medievais, de príncipe (Peri) que resiste ao amor que ela (Cecília) sente, mas o anseio por concretizar esse romance transparece nos versos que convidam à entrega de ambos (SCALVINI; D'ORMEVILLE, 1870). Nos textos da canção, transcritos a seguir, na ópera e no romance observa-se a preocupação com as palavras, nas rimas, poesia, sonoridade, de forma que, na junção entre esses elementos para a materialização da cena, o público sinta o que a canção pretende traduzir, como se pode observar abaixo:

---

<sup>3</sup> As xácaras eram romances populares em verso, cantados ao som de uma viola (BASTOS, 2016, p. 72).

Foi um dia. – Infância <b>mouro</b>	Era uma vez <b>um</b> príncipe
<b>Deixou</b>	triste, aflito e <b>belo</b> ,
Alcáçar de prata e <b>ouro</b> .	que era de todos o bem querer
Montado no seu <b>corcel</b> .	a glória do <b>castelo</b> ...
<b>Partiu</b>	Mas não queria amar!
Sem pajem, sem <b>anadel</b> .	Forte, leal, sensível,
Do castelo à <b>barbacã</b>	parecia aquele amante fiel;
<b>Chegou</b> ;	Tinha em seus olhos um fascínio
Viu formosa <b>castelã</b> .	e uma gentil aparência...
Aos pés daquela a quem <b>ama</b>	<b>mas</b> não queria amar!
<b>Jurou</b>	Mas um dia, um dia, uma moça pobre
Ser fiel à sua <b>dama</b> .	bem perto, por ele passou.
A gentil dama e <b>senhora</b>	Ficou mudo, estático...
<b>Sorriu</b> ;	e nunca mais foi o mesmo...
Ai! que isenta ela não <b>fora</b> !	Ele teve que amar!
“Tu és mouro; eu sou <b>cristã</b> .”	Oh! Em vão tentamos resistir
<b>Falou</b>	ao palpitar <b>divino</b> ,
A formosa <b>castelã</b> .	Que em suas eternas páginas
“Mouro, tens o meu <b>amor</b> ,	está já escrito pelo <b>destino</b> :
Cristão,	Todos devemos amar!
Serás o meu nobre <b>senhor</b> .”	Mas eu preciso de repouso;
Sua voz era um <b>encanto</b> ,	e logo tu apareces nos meus sonhos
O olhar	Volta, oh Pery: tu é meu anjo!
Quebrado, pedia <b>tanto</b> !	Todos devemos amar! <sup>4</sup> (GOMES, Car-
Antes de ver-te, <b>senhora</b> ,	los. <i>Il Guarany</i> . Libreto de Antonio Scal-
Fui rei;	vini e Carlo d’Ormeville. Tradução de
Serei teu escravo <b>agora</b> .	Eddynio Rosseto, Delcia Coelho e Luiz
“Por ti deixo meu <b>alcáçar</b>	Aguiar, 2018, p.71, grifos nossos)
Fiel,	

<sup>4</sup> C’era uma volta um 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 **d’apresso**./ rimase muto, estático.../ e più non lo **stesso**.../ Egli dovette amar!/ Oh! invan tentiam **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 tentiam **resistere**/ al palpito **divino**,/ che sull’eterne **pagine**/ è scritto nel **destino**:/ tutti dobbiamo amar! (SCALVINI; d’ORMEVILLE, 1870, p. 19-20, grifos nossos).

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).

Os textos verbais, da xácara portuguesa entoada por Cecília, no romance de Alencar, e a ária apresentam características resultantes da influência do Romantismo de origens europeias, registrando-se elementos do período medieval, presentes em versos como “sem pajem sem anadel, do castelo à barbacã”, “viu formosa castelã”, “antes de ver-te, senhora. Fui rei” e “Era uma vez um príncipe, triste, aflito e belo, que era de todos o bem querer a glória do castelo”. A religiosidade cristã, desse mesmo período, apresenta-se como elemento indispensável para que o amor entre duas almas seja possível, desde que se verifique a redenção obtida pela conversão do mouro ao cristianismo, implícita no verso “na cruz um beijo tornou irmãs”. Na cena materializada pela canção de forma intersemiótica com a dramatização, Peri só se torna digno de Ceci após receber o batismo pelas mãos do europeu. Nesse caso, pode-se observar que a canção acentua o caráter dramático do papel submisso como o índio Peri é retratado no romance de Alencar, abdicando tudo que, entre os seus, poderia representar, para atender os desejos de sua senhora, assim como o mouro é apresentado “serei teu escravo agora”. A ideia observada no texto verbal da xácara apresenta o europeu como superior em relação aos mouros, presente em ambos os gêneros, a canção e a ópera, na figura do índio, considerado bárbaro, selvagem, que não passava pelo processo do batismo. Nos

dois textos verbais, uma ideia similar: a submissão ao cristianismo e ao europeu, do índio Peri, e do mouro, abdicando de sua cultura e sua origem, para se tornarem dignos da nobre dama (CERIBELI, 2019).

Na xácara e na balada que Cecília canta no quarto, além das características da inspiração no passado medieval, apresentadas no parágrafo anterior, o amor que é apresentado no texto reforça as ideias do contexto do Romantismo presentes na canção, que envolve um príncipe e uma jovem pobre, o que pode estar associado aos anseios da classe proletária por fazer parte do mundo da nobreza, da burguesia, um mundo ideal onde as diferenças de classe não representam obstáculos entre os indivíduos, superando-se tais obstáculos pela concretização do amor. O jovem príncipe é apresentado, no texto verbal da canção, com as qualidades ideais para um cavaleiro nos moldes medievais, “forte, leal, sensível” e fiel, além de ser “belo”, o perfeito modelo do herói, “triste” porque ainda não havia encontrado o amor. Amor que, em se tratando do Romantismo, envolve-se de um caráter de impossibilidade, inalcançável, puro, dramático, algumas vezes platônico. Os valores exaltados para o cavaleiro medieval, o herói, importantes no Romantismo, marcam também o caráter de Peri, idealizando sua imagem, o que se percebe na balada (CERIBELI, 2019). A construção dos personagens, cujas imagens são espelhadas no modelo romântico europeu será reforçada pela canção, marcada pela melodia que constrói o sentimento de tristeza que deverá caracterizar o sentido psicológico da cena.

Na canção, a relação entre a palavra e a melodia está interligada pelo ritmo. Essa relação também está presente em outros sistemas de signos, como a literatura e a música, o que contribui para a aproximação e a intersemiose entre eles. Observe-se, na xácara e na balada, a metrificação e a presença das rimas contribuindo para essa sonoridade musical de ambas as linguagens (SILVA, 2007).

A palavra poética na canção da ópera, o texto verbal, adquire uma ideia diferente daquela que José de Alencar apresentou. Na xácara que Ceci canta, a cena descrita no texto verbal reflete sua contrariedade com Peri, porque o índio não havia se modificado, tornando-se um cavalheiro como eram seu pai e seu irmão, nem se rendido à religião da jovem. Na canção da ópera, a ideia apresentada no texto verbal conta a história do mouro que, para poder concretizar sua história de amor, deixa suas tradições e crenças (ALENCAR, 2014), ideia similar à apresentada no romance.

No romance, o texto verbal trata o amor como sentimento puro, inocente, quase platônico (ALENCAR, 2014), enquanto na ópera, é possível observar nas árias relacionadas aos personagens Ceci e Peri, um amor já existente, embora não concretizado, o que se percebe no dueto de ambos, “Sinto uma força indômita”, na quinta cena do primeiro ato (SCALVINI; d’ORMEVILLE, 1870). O texto verbal induz o leitor a produzir imagens, da mesma forma que a canção, gênero de caráter intersemiótico, como a ópera, ambos possibilitando alcançar 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.

#### ***4 A SEMIÓTICA DE LUIZ TATIT E AS CANÇÕES EM IL GUARANY***

Matos (2015, p.224) indica “a pedra fundamental da teoria de Tatit: a vinculação da linguagem cancional com a entoação da voz que fala. Esta já contém em si a amarração dos elementos fundamentais da canção: fluxo linguístico e percurso melódico”. A linguagem da canção deve ser analisada observando-se a conjunção de letra e melodia, considerando que é dessa relação que se pode compreender a ideia desse sistema multissignico (MATOS, 2015), ou, nas palavras de Oliveira (2012, p. 132) “como o texto diz o que diz”. Oliveira

(2012, p. 135) afirma que “a fala tem uma melodia própria”, um “contorno melódico específico”, assim como a melodia volta-se “para sua própria forma, obedecendo a um processo de estruturação interno próprio, que valoriza não a finalidade, mas seu próprio processo de constituição”.

A canção reúne esses dois elementos, “criando uma forma artística que não perca a eficácia do processo de comunicação”, sem se desvincular das inflexões da fala e tirando proveito das possibilidades melódicas, em suas diferentes conformações (OLIVEIRA, 2012, p. 135). A canção ultrapassa a separação entre falar e cantar, articulando o texto verbal e o musical de forma contínua e articulada, segundo Tatit (1996).

Na canção,

os movimentos melódicos ascendentes ou descendentes ao final de cada segmento melódico, que coincide muitas vezes com o final de um período sintático, muitas vezes obedecem não às regras de composição do sistema harmônico, mas às próprias inclinações do falar cotidiano (OLIVEIRA, 2012, p. 137).

Durante a entoação da canção, será possível observar que as frases podem terminar de forma ascendente (numa frase interrogativa, por exemplo), descendente (respondendo uma pergunta, por exemplo), e suspensiva (terminando a frase de forma reticente, por exemplo). Oliveira (2012, p. 137) explica que a terminação ascendente e a suspensiva “geram uma expectativa de continuidade, como que pedindo uma complementação. Por isso é comum que nas canções a melodia suba antes do refrão, pois quando este vier vai aparecer como resolução dessa expectativa linguística”. A terminação descendente induz à ideia de conclusão.

A fala apresenta-se com uma carga de instabilidade que, associada à melodia, caminha em direção à estabilidade melódica/musical. Oliveira (2012) explica o processo de composição da canção, através das aproximações entre a

palavra e as notas musicais, bem como a ideia que o cancionista pretende ao fazer tais construções:

De um lado, o cancionista pode aumentar a duração das vogais (aaaa-mooooor) e a altura das notas emitidas (mais agudas), produzindo descontinuidades no fluxo contínuo da melodia. Ao fazer isso, imediatamente o andamento do fluxo da fala é reduzido, desacelerando o movimento progressivo da melodia e fazendo com que os estímulos somáticos, do corpo, que vem de uma marcação rítmica mais intensa, sejam atenuados. Ao se perder essa relação mais imediata com o pulso, e com o corpo presentificado, a canção tende a se voltar para um estado mais introspectivo de tensão psicológica, geralmente associado a separação amorosa ou a busca de um objeto de desejo. Ou seja, toda vez que ocorre um grande salto melódico, ou uma grande duração, o enunciatário está se afastando do fluxo contínuo do falar cotidiano, e passa a imprimir marcas de rupturas, de fraturas nesse fluxo. Em termos semióticos (e aí ocorre um salto pra [sic] semiótica narrativa greimasiana), instaura-se a descontinuidade do sujeito em relação ao objeto. É por isso que esse vai ser o modelo por excelência das canções de ruptura amorosa, como o sertanejo, o brega, a modinha e o samba-canção. Vão ser canções que marcam um sentimento de falta em relação a um objeto, moduladas pelo \ser\. Por outro lado, é possível encurtar a duração das vogais e colocar a ênfase na descontinuidade das consoantes, produzindo uma progressão melódica mais rápida e segmentada pelos ataques consonantais. Ao invés de se expandir a duração das vogais, concentra-se a fala em segmentos articulados. Os contornos melódicos são então transformados em pequenos motivos que se repõem continuamente. Por serem mais concentrados, esses motivos comportam uma cifra tensiva acelerada, ou seja, o movimento de concentração dos temas leva a uma aceleração desses motivos, privilegiando o ritmo e sua sintonia com o corpo. Semioticamente, essas canções tem uma tendência a celebrar o aqui e agora, que é repetido e afirmado insistentemente em cada repetição temática. E essa celebração se deve a uma junção do sujeito com o objeto. Na letra isso vai gerar uma tendência ao estabelecimento de temas que serão celebrados, como a mulata, o samba, a baiana, o malandro, o país, ou a afirmação de valores universais em junção com o sujeito. Vão ser canções moduladas pelo \fazer\, como o rock, o samba, a marcha e o axé. (OLIVEIRA, 2012, pp.138-139).

Oliveira (2012) ainda afirma que, na maioria das canções, existe uma relação equilibrada entre tematização e passionalização. De acordo com as palavras de Oliveira (2012), canções amorosas são caracterizadas por grandes variações nas notas musicais associadas ao prolongamento de vogais para romper com o fluxo do falar cotidiano, afastando o sujeito do objeto de desejo,



que, no caso dessas canções, seria outro indivíduo. O ritmo do corpo desacelera com as alterações e o conjunto verbal/musical/somático induz à percepção da ideia de separação amorosa. Ao contrário, quando o ritmo das palavras e da melodia é mantido, acelera-se o conjunto e aproxima-se o sujeito do objeto, ressaltando-se ideias do fazer, do materializar.

Oliveira (2012) agrupa os elementos relacionados à passionalização e à tematização em dois esquemas, que resumem o processo descrito acima:

PASSIONALIZAÇÃO:

Andamento: duração\lento

Ênfase: percurso (2º parte)

Material fonético: vogais

Relação S\O: Sujeito separado do Objeto

Modalidade: ser

Tema (geral): disjunção

TEMATIZAÇÃO:

Andamento: concentração\rápido

Ênfase: refrão

Material fonético: consoantes

Relação s\o: sujeito possui objeto

Modalidade: fazer

Tema (geral): conjunção (OLIVEIRA, 2012, p.140).

O texto literário se completa nos seus mecanismos próprios de constituição, enquanto que a letra da canção adquire força pela “relação de complementaridade com a melodia”, letra e melodia se complementam, sem que uma se sobreponha à outra (OLIVEIRA, 2012, p. 142). O equilíbrio transparece nos momentos em que o cancionista faz a letra mais “fraca” para que o texto melódico sobressaia e vice-versa. Quando esse equilíbrio não é respeitado, o significado fica comprometido, prejudicando a concretização da ideia da canção.

Analisando as canções (árias de Peri e Ceci) em *Il Guarany*, podem ser feitas as considerações a seguir:

*-Sento una forza indômita*: a primeira parte, entoada por Peri e Ceci, tem andamento lento; valorização das vogais, com prolongamento no final dos versos, mas as consoantes são destacadas pelo canto, em que as palavras são entoadas pausadamente; a relação sujeito (Peri) /objeto (o amor que sente por Ceci) é apresentado no texto da primeira estrofe “sinto uma força indômita que, sempre me leva a ti; mas não a posso expressar, nem sei te dizer por quê” (GOMES, 2018, p. 63), apresenta o objeto ainda separado do sujeito. A melodia, com variações nas alturas, que, como sugere Oliveira (2012), é típica das canções amorosas, transparece nas vozes que entoam, acompanhadas pelo som de instrumentos de corda, principalmente violinos, de forma a ambientar a concretização do texto cantado. A melodia transita nas áreas mais agudas, transmitindo um clima de leveza à canção. A segunda parte, entoada por Ceci, tem o andamento acelerado, introduzindo a continuidade da canção, que passa ao plano concreto, apresentando a conspiração de três indivíduos, que são descritos como “vis traidores” (GOMES, 2018, p. 63). A melodia passa a transitar em áreas mais graves; a voz, novamente de forma pausada, com andamento lento, concretiza a canção, numa ambientação que provoca expectativa pela sequência. A voz é acompanhada por instrumentos mais graves, como violas e violoncelos, trombones e trompas, num crescendo que culmina com o retorno ao tema inicial de *Il Guarany*. Nesse momento, o andamento retorna à regularidade do início da canção, a melodia transita equilibradamente, nas vozes de Peri e Ceci, em áreas mais agudas e o objeto (o amor entre Peri e Ceci) é aproximado dos sujeitos, no texto de Peri “meu doce amor” e nas palavras de Ceci, “meu salvador”, “volte para mim” (GOMES, 2018, p. 64).

*-Ária* (Peri, Ato II, Cena I A gruta do selvagem): a primeira parte da canção tem andamento acelerado; é a descrição do sujeito (o próprio Peri) “qual serpente oculta, arrastando-me entre moitas espinhosas” e do objeto “a boa

sorte do espanhol, e de seu falar baixinho são provas de que é um torpe traidor (GOMES, 2018, p. 65). A melodia acompanha o texto verbal, crescendo em intensidade e densidade, para, na segunda parte, observar-se uma inversão. O andamento torna-se mais lento, o objeto (Ceci) está distante: “mas te vi, óh virgem bela, para chamar-te a minha estrela bastou um olhar...uma lembrança”; e outro objeto, as memórias da sua origem, é abordado na canção: também eu nasci em berço nobre, sempre no meio de perigos [...] pois que meu pai as suas flechas ao morrer me deixou” (GOMES, 2018, p. 65). No final da canção, com a aproximação do objeto (o espanhol, torpe traidor), o andamento acelera, alternam-se o texto verbal e a melodia, de forma equilibrada, porém concretizando o clima de tensão que a cena exige.

-*Ballata* de Cecília: a canção inicia com destaque para a melodia, num andamento mais rápido, com notas musicais em áreas mais agudas que, para promover o equilíbrio da canção, vai ralentando, para que o texto verbal passe a se destacar. O andamento torna-se lento, com destaque para as vogais, que colaboram para a desaceleração do ritmo e do corpo (GOMES, 2007). O texto da canção descreve o ser (indivíduo/objeto), com suas características “triste”, “afrito”, “belo”, “forte”, “leal”, “sensível”, “tinha em seus olhos um fascínio”, “uma gentil aparência” (GOMES, 2018, p. 71), que é apresentado separado do sujeito (Ceci). O andamento continua lento, mas, na segunda parte, o objeto (o amor de Peri e o próprio Peri) são aproximados no texto que enuncia “em vão tentamos resistir ao palpitar divino, quem sem suas eternas páginas está já escrito pelo destino: todos devemos amar!” e ainda “logo tu apareces nos meus sonhos volta, oh Perí. Tu és meu anjo” (GOMES, 2007)!. A canção progride, mantendo o equilíbrio entre texto e melodia, e, nos momentos de maior passionalidade, o crescendo parte de ambos os textos, o que contribui para a concretização da ideia. Na segunda parte da canção, ao aproximar o sujeito (a moça pobre-Ceci) do objeto (o amor do príncipe-Peri), acelera-se o andamento e, como o canto lírico do período exigia demonstrações de domínio vocal, os floreios, as

variações de altura rápidas caracterizam o final da canção, dando destaque para a melodia. Nesse ponto, os instrumentos fazem uma pausa, para que a soprano (voz aguda feminina que desempenha o papel de Ceci) entoie várias notas musicais, com alturas que, rapidamente, alternam entre áreas agudas e graves (dentro da tessitura da cancionista).

Observando-se as variações no andamento, na harmonia, na intensidade, na altura e na densidade das canções da ópera *Il Guarany*, reforça-se a interpretação de Oliveira (2012) da semiótica da canção de Luiz Tatit (1996). As canções (árias) analisadas são românticas, apresentando as características apontadas por Oliveira (2012, pp. 138-139): aumentando a duração das vogais e utilizando notas mais agudas, desacelera-se o ritmo do corpo, da melodia, “a canção tende a se voltar para um estado mais introspectivo de tensão psicológica, geralmente associado a separação amorosa ou a busca de um objeto de desejo”. Ocorrendo o contrário, acelera-se o ritmo e aproxima-se o corpo do objeto, traduzindo uma situação concreta.

A ópera tem caráter intersemiótico, bem como a canção. A canção, na ópera, passa a contar com mais elementos, pelas características acrescentadas pela dramaticidade que envolve a interpretação da obra. Pode-se concluir que, na ópera, a canção apresenta mais elementos de intersemiose, porque, além do texto verbal, do texto musical e da concretização do cancionista, conta ainda com aqueles característicos da ópera: dramaticidade, iluminação, cenário, figurino, acessórios, maquiagem e sonoplastia.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A canção e a ópera são sistemas de signos diversos, mas ambos resultam da intersemiose entre os signos de que se constituem e sem os quais não se concretizam.

As árias da ópera *Il Guaray* (SCALVINI; d'ORMEVILLE, 1870; GOMES, 2007; GOMES, 2018) são o resultado da tradução intersemiótica dos trechos do romance *O Guarani* (ALENCAR, 2014), e, a cada performance do cantor, originam uma nova obra, visto que a interpretação da voz, a expressão corporal, o timbre, a altura, o entoar, são subjetivos e característicos do cancionista. Desta forma, a cada intérprete/cantor/ator, surgirá um Peri e uma Ceci relacionados aos aspectos citados.

A ópera *Il Guarany*, em suas particularidades e no conjunto dos sistemas de signos que a compõem não é cópia do romance *O Guarani*, mas é uma transposição criativa deste para aquela, sem qualquer prejuízo para o original, mantendo-se as ideias do autor do romance, como se pretendeu demonstrar pela análise das letras das árias em relação ao texto de onde foram transpostas do livro de Alencar.

Finalmente, para apreciar obras compostas por sistemas de signos diversos, como a canção e a ópera, faz-se necessário empenhar múltiplos sentidos corporais e valorizar a performance do intérprete/cancionista, considerando as implicações desta no que o receptor verá/ouvirá.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *O Guarani*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- 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.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CEIA, Carlos. Canção. *E-Dicionário de termos literários*, 2009. Disponível: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cancao/>.
- CERIBELI, Maria Cláudia Bachion. *O Guarani: relações intersemióticas entre a ópera de Carlos Gomes e o texto literário de José de Alencar*. 2019. 186f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA M. A. (Orgs.). *Gêneros textuais & Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p.107- 121.

FIGUEIREDO, Denise de Lima Santiago. O Guarani: o romance de José de Alencar na ópera de Carlos Gomes. 2017. 138f f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia, 2017.

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

GOMES, Antônio Carlos. *Il Guarany*. Libreto de Antonio Scalvini e Carlo d’Ormeville, Tradução de Eddynio 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. *Il Guarany*. 2007. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XTIpAyXyvFA&t=2586s>. Acessado em 09/nov./2020.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar, 2005.

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. Disponível: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-12002008000100004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002008000100004). Acessado em 08/11/2021

MATOS, Cláudia Neiva de. Todos entoam: o cancionista e seus parceiros. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n.61, ago.2015, pp.223-229. Disponível: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/HZcQyRtC7xRT55cjQW9wpLg/?lang=pt>. Acessado em 08/11/2021

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O modelo semiótico de Luiz Tatit e suas implicações na análise da canção popular no Brasil: algumas considerações iniciais. Revista Linguagem: Estudos e Pesquisas, São Paulo, v.16, n.2, jul./dez. 2012, pp. 131-147. Disponível: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/33541/17739>. Acessado em 08/11/2021.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SCALVINI, Antonio; d’ORMEVILLE, Carlo. *Il Guarany*: melodrama em quatro atti. 1870. Disponível em :< <http://www.librettidopera.it/zpdf/guarany.pdf>>. Acessado em: 24 ago. 2018.

SEGRETO, Marcelo. A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase. 2019. 433f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

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

TATIT, Luís. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

Recebido em 05/08/2022.

Aceito em 15/02/2023.