

VOL I

POR PALAVRAS E GESTOS A ARTE DA LINGUAGEM

Mauriceia Silva de Paula Vieira
Patrícia Vasconcelos Almeida
(Organizadoras)



EDITORA
ARTEMIS
2020

VOLI

POR PALAVRAS E GESTOS

A ARTE DA LINGUAGEM

Mauriceia Silva de Paula Vieira
Patrícia Vasconcelos Almeida
(Organizadoras)



EDITORA
ARTEMIS
2020

2020 by Editora Artemis
Copyright © Editora Artemis
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Artemis
Edição de Arte: Bruna Bejarano
Diagramação: Helber Pagani de Souza
Revisão: Os autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*.
Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Chefe:

Prof^ª Dr^ª Antonella Carvalho de Oliveira

Organizador:

Wilson Noé Garcés Aguilar

Bibliotecário:

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.^ª Dr.^ª Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.^ª Dr.^ª Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)
Prof.^ª Dr.^ª Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco
Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Prof.^ª Dr.^ª Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, University of Miami and Miami Dade College - USA
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín - Colômbia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof.^ª Dr.^ª Livia do Carmo, Universidade Federal de Goiás
Prof.^ª Dr.^ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo

Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, Corporación Universitaria Autónoma del Cauca - Colômbia

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

P832 Por palavras e gestos [recurso eletrônico] : a arte da linguagem vol I /
Organizadoras Mauriceia Silva de Paula Vieira, Patricia
Vasconcelos Almeida. – Curitiba, PR: Artemis, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87396-10-1

DOI 10.37572/EdArt_101310720

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Vieira, Mauriceia Silva de
Paula. II. Almeida, Patricia

CDD 469

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

APRESENTAÇÃO

A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1999, p.113).

A língua/linguagem, em sua essência, é constitutiva da espécie humana, uma vez que o homem - um ser de linguagem – constrói-se como sujeito por meio da relação dialética que estabelece com seus pares. Nessa relação, a palavra institui-se como ponte entre o “eu e o “outro”. Os fios discursivos, os diferentes modos de dizer e as múltiplas linguagens que se entrecruzam, se complementam e se orquestram.

Em uma sociedade cada vez mais plural e multicultural essas diferentes linguagens reverberam um modo de significar a realidade e expressam não só subjetividades, mas também identidades sociais e culturais. A presença de tecnologias variadas, mediando as interações e trazendo novas nuances para a produção, a difusão e a circulação do saber, requer um olhar cuidadoso sobre as práticas de leitura, de escrita e de oralidade, sobre os letramentos e sobre o ser humano e o conhecimento. Coloca, ainda, como imperativa a formação crítica do sujeito para atuar na contemporaneidade.

Nesse viés, o texto e o discurso, em suas diferentes abordagens epistemológicas, transcendem a primazia dada ao verbal e constituem-se como espaços de reexistência, e porque não de resistência e de batalhas? Assim, as várias vozes que se fazem presentes neste primeiro volume do livro *Por palavras e gestos: A Arte da Linguagem* brindam o leitor com pesquisas que discutem temas relevantes para os estudiosos da área que buscam a compreensão sobre intrincadas questões presentes na contemporaneidade. E, convidam o leitor ao diálogo.

Mauriceia Silva de Paula Vieira
Patricia Vasconcelos Almeida

SUMÁRIO

LETRAMENTOS E LITERATURA

CAPÍTULO 1	1
ALFABETIZAÇÃO E LETRAMENTO: LENDO E ESCRREVENDO NO 3º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL DA UNIDADE INTEGRADA WOLNEY MILHOMEM – CAIC	
Ana Patrícia Sampaio Pereira Geirlane Fontineles da Silva Martins Vanessa Gonçalves Candido Rodrigues	
DOI 10.37572/EdArt_1013107201	
CAPÍTULO 2	13
LETRAMENTOS DE REEXISTÊNCIA NA PERIFERIA DE FORTALEZA: UM ESTUDO SOBRE MEDIAÇÃO DE LEITURAS NO PROGRAMA VIVA A PALAVRA	
Vanusa Benício Lopes Claudiana Nogueira de Alencar	
DOI 10.37572/EdArt_1013107202	
CAPÍTULO 3	24
VOZES DE OUTRO GOLPE	
Laís Vidal de Negreiros Batista José Edilson de Amorim	
DOI 10.37572/EdArt_1013107203	
CAPÍTULO 4	39
OUTRO TRAJETO DA NARRATIVA OPERÍSTICA	
Gandhia Vargas Brandão	
DOI 10.37572/EdArt_1013107204	
CAPÍTULO 5	49
IMAGEM E ESTÉTICA: A HEGEMONIA HOLLYWOODIANA E SUAS FORMAS DE RESISTÊNCIA	
Johanna Gondar Hildenbrand Francisco Ramos de Farias	
DOI 10.37572/EdArt_1013107205	
CAPÍTULO 6	60
GOTA D'ÁGUA: TESSITURAS DIALÓGICAS COM O MITO DE EURÍPEDES	
Amanda Ramalho de Freitas Brito	
DOI 10.37572/EdArt_1013107206	
PRODUÇÃO ESCRITA	
CAPÍTULO 7	70
ANÁLISE DE PRODUÇÕES: UM ESTUDO DA ESTILÍSTICA LÉXICA	
Diná Tereza de Brito Suellen Arcanjo de Godoy	
DOI 10.37572/EdArt_1013107207	

CAPÍTULO 8 82

O LUGAR DA ORALIDADE E DA ESCRITA NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: ENCAMINHAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Manoel Cândido Nogueira

Jocilene Mateus Amâncio

Maria de Fátima Araújo Silva

DOI 10.37572/EdArt_1013107208

CAPÍTULO 9 92

O JOGO CAMALEÔNICO DO ANÚNCIO PUBLICITÁRIO: IMPACTOS DAS TECNOLOGIAS NA PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO DO GÊNERO

Paula Silva Abreu

Mauriceia Silva de Paula Vieira

DOI 10.37572/EdArt_1013107209

O DISCURSO SOB MÚLTIPLOS OLHARES

CAPÍTULO 10 106

O DISCURSO NARRATIVO COMO RECURSO PARA OS SUJEITOS-ESTUDANTES DOS ANOS INICIAIS EXPRESSAREM SUA SUBJETIVIDADE

Josiane Aparecida de Paula Bartholomeu

Filomena Elaine Paiva Assolini

DOI 10.37572/EdArt_10131072010

CAPÍTULO 11 119

O DISCURSO DA COMUNIDADE SURDA EM REDES SOCIAIS COMO FERRAMENTA PARA A PRÁTICA DE ENSINO NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA EM CLASSES INCLUSIVAS

Flávia Pieretti Cardoso

DOI 10.37572/EdArt_10131072011

CAPÍTULO 12 131

INCLUSÃO ESCOLAR DO ALUNO SURDO: ALGUNS SENTIDOS POSSÍVEIS

Lisiane Flores de Oliveira Strumiello

DOI 10.37572/EdArt_10131072012

CAPÍTULO 13 139

O DISCURSO TRANSFEMINISTA E O ABALO DAS EVIDÊNCIAS DO SEXO: REUNINDO REFLEXÕES A RESPEITO DA CISGENERIDADE

Beatriz Pagliarini Bagagli

DOI 10.37572/EdArt_10131072013

CAPÍTULO 14 152

SOBRE FALA, ESCUTA E ETIQUETA – ENCONTRO E DESENCONTROS COM MULHERES INDÍGENAS

Ivânia Maria Carneiro Vieira

DOI 10.37572/EdArt_10131072014

CAPÍTULO 15	164
BIBLIOTECAS DIGITAIS, DIREITOS AUTORAIS E O COMPARTILHAMENTO DE MATERIAIS (NÃO) AUTORIZADOS NO ESPAÇO DIGITAL	
Natália Rodrigues Silva	
DOI 10.37572/EdArt_10131072015	
SOBRE AS ORGANIZADORAS	177
ÍNDICE REMISSIVO	178

OUTRO TRAJETO DA NARRATIVA OPERÍSTICA

Data de submissão: 05/07/2020

Data de aceite: 20/07/2020

Gandhia Vargas Brandão

Universidade de Brasília (UnB),
Instituto de Letras (IL),

Departamento de Teoria Literária e
Literaturas (TEL)

<http://lattes.cnpq.br/4637733048522284>

RESUMO: Ópera e narrativa, dois gêneros da atividade humana cumprindo juntas o papel da arte de contar histórias, narrar o ser no mundo, o ser da própria arte e do próprio fazer artístico. Pretende-se problematizar o ser da narrativa textual a partir do conto *A cartomante*, de Machado de Assis, em relação ao ser da ópera enquanto narrativa musical com a música do maestro e compositor Jorge Antunes em sua obra homônima para a qual o conto de Machado inspirou o libreto. Visto que filosoficamente a música é considerada algo que antecede a razão e linguisticamente algo que antecede a linguagem, pois é a coisa em si, mostrar-se-á o lugar da narrativa textual na narrativa musical e seus respectivos encaixes na associação literatura-libreto-música. Cabe questionar: *A cartomante* é veículo para a obra musical de mesmo nome existir musicalmente ou a mídia,

nesse caso, a ópera, o suporte, modifica a narrativa e a transforma tornando-a um outro ser?

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Ópera. Narrativa.

ANOTHER PATH TO THE OPERISTICAL NARRATIVE

ABSTRACT: Opera and narrative, two genres of human activity playing the role of storytelling. The world, the art, the artistical craft as ontological entities. This article intends to question the textual narrative of the short story by Machado de Assis *A Cartomante* in opposition to as well as towards the music by conductor and composer Jorge Antunes in his homonymous piece inspired by the mentioned Machado's short story. Since the entity Music is philosophically considered something which exists independently of the reason and, linguistically, independently of the language, as it is the entity itself, the place of the textual narrative will be shown inside the musical narrative in addition to its respective associations amongst literature-libretto-music. Thus, the following question is essential: Is *A Cartomante* a vehicle to the existence of the musical piece or the support, in this case, the opera, modifies the narrative changing it and making it another entity?

KEYWORDS: Literature. Opera. Narrative.

Em 27 de abril de 1999, estreia a *Cantata dos Dez Povos* na Sala Villa Lobos do Teatro Nacional Claudio Santoro, Brasília, capital federal. O maestro Jorge Antunes, por encomenda da Universidade de Brasília abrindo oficialmente o *Ano de Festejos de 500 anos do Brasil*, compõe sua mais longa obra após dez meses de intenso trabalho. A *Cantata* consiste de: quarteto vocal solista, onze declamadores, coro misto, grande orquestra sinfônica e fita magnética com sons eletrônicos.

O texto narrado é uma compilação de escritos de poetas dos dez povos lusófonos, mesmo que três deles, na época, tivessem problemas político-territoriais impedindo-os de serem considerados países, daí a preocupação digna de considerar os povos lusófonos e não os países. São eles: Angola, Brasil, Cabo Verde, Goa, Guiné-Bissau, Macau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe, Timor Leste.

Havia algo de subversivo naquela partitura: desenhos, rabiscos, instruções para gritar e outras dizendo: livre. Como assim, livre? Não muitas coisas podiam ser consideradas livres na música erudita.

Voltando aos povos lusófonos, no decorrer dos ensaios, o maestro deixou bastante claro, tanto na obra quanto em sua postura, que a *Cantata* não homenageava os 500 anos do Brasil, mas sim a língua portuguesa.

Apesar de aceitar a encomenda oficial para comemorar os 500 anos do Brasil, Jorge Antunes não queria comemorar nada. Ele tinha e tem a convicção de que o Brasil em 1500 foi invadido e não descoberto. Assim, para aceitar o trabalho e não entrar em conflito com sua ideologia, ele preferiu homenagear os povos lusófonos. Enfim, é a Língua Portuguesa a grande homenageada por Antunes (ANTUNES, 1999).

Ao se manter fiel a seus ideais, o maestro causou polêmica e provocou rejeição de algumas autoridades convidadas. Algumas dessas autoridades eram embaixadores de países de língua portuguesa, que se negaram a prestigiar o concerto para não se envolver com homenagens a povos cuja independência ou cujos territórios ainda eram motivos de disputas políticas. Se eles imaginassem que os poemas seriam declamados por bolsistas da Universidade de Brasília nativos dos dez territórios lusófonos em questão, não por atores profissionais, conferindo total autenticidade à obra, talvez o problema tivesse sido ainda maior.

Enfim, os trechos de *Mensagem* de Fernando Pessoa em um dos poemas declamados e que compunham a narrativa musical da *Cantata*, a mistura do português arcaico, do português dos vários povos lusófonos, da poesia, da música erudita e eletroacústica, da rebeldia do compositor e maestro Jorge Antunes em harmonia com o teor político de sua obra mostraram possibilidades inusitadas.

A ópera, termo de origem latina que significava “obra”, surgiu no século XVII, na Itália. É um drama encenado acompanhado de música, geralmente tem em sua

estrutura a Abertura, realizada pela orquestra podendo ter cena ou não, seguida por Recitativos, que são diálogos acompanhados (dependendo da época, podem ser mais ou menos melódicos) e podem se espalhar por toda a ópera, entre as demais partes, que são as Árias, cantadas pelos solistas, que interpretam os personagens principais, e o Coro, representando, grosso modo, personagens secundários. Também temos os duetos e conjuntos (terceto, quarteto, octeto, etc) que marcam melodicamente trechos de interação entre os personagens.

Por conta de ter surgido na Itália, muitas óperas são encenadas em latim ou italiano. Uma obra atualmente desaparecida chamada *Dafne* é considerada a primeira obra a ser chamada de ópera e data de aproximadamente 1594, tendo sido escrita por Jacopo Peri e Rinuccini para a Camerata de Florença. A ópera mais antiga que sobreviveu até a atualidade se chama *Eurídice*, de 1600, escrita pelo mesmo compositor para o casamento de Maria de Médicis e Henrique IV.

O objeto de meu interesse é a parte textual da ópera, condensada no que se chama de libreto, ou seja, a história, o que está sendo contado, a narrativa, como é constituída, se está ou não a serviço da música, se é prescindível ou imprescindível.

Sobre narrativas, o escritor e professor da UFG, Goiamérico Santos, diz assim:

Nascemos rodeados pelas narrativas. Tudo aquilo que podemos sentir no mundo, tudo aquilo que podemos compreender do mundo, em tudo que somos impelidos a empreender no e pelo mundo se dá a partir das narrativas que herdamos e também pelos relatos daquilo que fazemos. Toda tarefa humana, desde os atos mais ínfimos e impensáveis, até os mais ousados, grandiosos – e por isso mesmo imperdoáveis – carece de narrativas. Temos uma imperiosa necessidade de relatar, contar ao mundo, acerca de nossos medos, impasses e sonhos. (SANTOS, 2006, s.p.)

Já o búlgaro Tzvetan Todorov, em *As Estruturas Narrativas* (2004) desenvolve uma teoria da narrativa. Ele é considerado o elo entre o formalismo russo e o estruturalismo francês pelo fato de ter sido o tradutor das obras dos formalistas para a língua francesa. Ao contrário de formalistas como Roman Jakobson, Todorov não se concentra na poesia, mas sim na narrativa, pretendendo elaborar uma gramática da narrativa no intuito de classificar as estruturas narrativas e abordando problemas concernentes à literatura, tais como as dicotomias realidade e literatura, semelhança e diferença, poética e crítica e linguagem e literatura.

O primeiro problema encontrado na tentativa de elaboração de uma gramática da narrativa diz respeito à definição do gênero, que acreditamos ser passível de definição apenas em relação a aspectos bastante gerais da arte. Como exemplo, pode-se tomar a definição clássica de gêneros literários em épico, lírico e dramático, cujas bases são encontradas já na *Poética* de Aristóteles com a definição de poesia em epopeia, tragédia e comédia (ARISTÓTELES, 1999).

Mikhail Bakhtin, teórico russo, possui uma visão bastante interessante sobre

os gêneros do discurso, teoria que abrange também a narrativa.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório dos gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. (BAKHTIN, 2003, p. 262)

Desse modo, a flutuação dos gêneros impediria a definição de uma gramática da narrativa, o que nos leva a considerar inválida a proposta de Todorov. Entretanto, consideramos não só válida, mas também essencial para a organização e a tentativa de compreensão do pensamento humano e de suas formas de expressão, a tentativa de se delimitar o gênero de uma obra de arte desde que se saiba que a delimitação de tal gênero é temporária e relativa, podendo ser modificada sincrônica ou diacronicamente.

O segundo problema diz respeito ao fato de que Todorov propõe, na tentativa de elaborar sua gramática, que a narrativa seja desmembrada em partes tais que se aproximariam da função gramatical de cada palavra, ou seja, cada ação distinta da história narrada corresponderia a uma oração e cada oração teria uma função morfológica e uma função sintática, sendo equiparada a uma palavra.

Ora, uma oração não é um conjunto de palavras? Essas palavras não se relacionam sintaticamente, pois cada uma pertence a uma classe morfológica distinta, e justamente por isso formam as frases e orações? Qual o sentido de se construir uma oração que construirá parágrafos, diálogos, capítulos e romances (ou contos, etc.) partindo do micro para o macro e depois, para analisar a narrativa resultante, desconstruí-la, reduzindo a narrativa a episódios, que se reduziriam a orações e que, por sua vez, se reduziriam a categorias morfológicas?

Existem, por conseguinte, dois tipos de episódios numa narrativa: os que descrevem um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio) e os que descrevem a passagem de um estado a outro. [...] Essa definição dos dois tipos de episódios (e, portanto, de orações que os designam) nos permite aproximá-los de duas partes do discurso, o adjetivo e o verbo. [...] Os “adjetivos” narrativos serão, pois, aqueles predicados que descrevem estados de equilíbrio ou de desequilíbrio, os “verbos”, aqueles que descrevem a passagem de um a outro. (TODOROV, 2004, p. 138-139)

Todorov tenta aplicar seus teoremas gramaticais, e dizemos teoremas pois algumas vezes suas demonstrações aproximam-se até mais da matemática do que da gramática, aos episódios do *Decamerão* de Bocaccio em um dos capítulos de sua obra *As Estruturas Narrativas* (TODOROV, 2004). Contudo, propõe várias questões e não consegue se aprofundar, mas insiste em afirmar a proximidade entre as categorias da língua e as categorias da narrativa e que estas devem ser exploradas.

Após todas as suas perguntas, chega a cogitar a existência de três subdivisões da análise da narrativa: “estudo da sintaxe narrativa, estudo temático e estudo

retórico.” (TODOROV, 2004, p. 87), sem delimitar conceitualmente tais subdivisões, revelando que o que tenta estabelecer como gramática da narrativa através da análise estrutural é, na verdade, um conjunto de especulações.

Para a análise da obra de Bocaccio, Todorov propõe a seguinte fórmula: “O sinal → significará a relação de implicação existente entre duas ações. X viola uma lei → Y deve punir X → X tenta evitá-lo → [Y viola uma lei] + Y acredita que X não viola a lei → Y não pune X.” (TODOROV, 2004, p. 85) Um outro esquema que vale a pena ser mencionado, pois demonstra ainda melhor a matematicidade esquemática da análise estrutural da narrativa, diz respeito à proposta de Chklóvski e Eichenbaum para a tipologia das formas narrativas simples, em que os teóricos tentam descobrir sua relação estrutural, elaborando um modelo que Todorov considera digno de ser usado para empreender os limites de uma única literatura nacional (ver página 44): “As observações de Chklóvski sobre as diferentes maneiras de construir a trama de uma novela levam a distinguir duas formas que, de fato, coexistem na maior parte das narrativas: a construção em patamares e a construção em círculo. A construção em patamares é uma forma aberta (A1 + A2 + A3 + ... An), onde os termos enumerados apresentam sempre um traço comum; assim, as empresas análogas de três irmãos nos contos, ou a sucessão de aventuras de uma mesma personagem. A construção em círculo é uma forma fechada (A1R1A2) ... (A1R2A2), que repousa sobre uma oposição. Por exemplo: a narrativa começa por uma predição, que no fim se realiza, apesar dos esforços das personagens. Ou então: o pai aspira ao amor de sua filha, mas só o percebe no final da narrativa.” (TODOROV, 2004, p. 43) Consideramos válida a tentativa de compreensão de um texto através de formulações lógicas, sabemos que esquemas semelhantes impulsionam a escrita de *best sellers* comerciais e roteiros cinematográficos de grandes corporações, mas daí a estabelecer um modelo de onde seria originada e interpretada toda uma literatura nacional...

É claro que seus estudos contribuíram imensamente para o estudo das narrativas. Existem trechos relevantes de sua obra, como a definição de narrativa a partir de um elemento perturbador que propõe na página 138: “Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar.” Ou a relação entre a narrativa e o canto das sereias de Ulisses, ao considerar a epopeia de Homero a narrativa primordial:

O canto das Sereias é, ao mesmo tempo, aquela poesia que deve desaparecer para que haja vida, e aquela realidade que deve morrer para que haja literatura. O canto das Sereias deve cessar para que um canto sobre as Sereias possa surgir. Se Ulisses não tivesse ouvido as Sereias, se tivesse perecido ao lado de seu rochedo, não teríamos conhecido seu canto: todos os que o tinham ouvido tinham morrido e não puderam retransmiti-lo. É Homero, o aedo cujo canto é tão belo que o confundimos com o das Sereias, pode contar-nos sua história como se fossem elas a fazê-lo. (TODOROV, 2004, p. 110-111)

Tratamos apenas de alguns pontos problemáticos encontrados na tentativa de Todorov de estabelecer as regras da narrativa, pois uma análise estrutural não se encontra entre os objetivos desse artigo, e, portanto, não convém que nos atenhamos ao pensamento estruturalista. Todavia, não podemos deixar de ressaltar a relevância da estrutura. Sem a estrutura, ou seja, sem a forma não há expressão, daí sua importância.

Reconhecemos a importância da tentativa de Todorov de estabelecer as regras da narrativa. Enfatizamos que o ato de narrar, concordando com Bakhtin no que diz respeito à infinitude dos gêneros, alcança aspectos que vão muito além, abrangendo a história, a filosofia, a sociologia, a antropologia, a política, a economia, enfim, tudo o que diz respeito ao ser humano.

Sobre música, por outro lado, Arthur Schopenhauer, metafísico alemão, acredita que a grandiosidade e universalidade da música consiste justamente no fato de ser capaz de atingir a todos, inclusive os menos dotados de sensibilidade. Isso porque a música reproduz a própria Vontade, enquanto as demais artes reproduzem ideias. Por isso, para o filósofo, no caso da ópera ou da canção, a música jamais perderia sua supremacia em relação à poesia ou à narrativa, ou seja, os textos que fazem igualmente parte de sua constituição. Pois a música é a coisa em si enquanto o texto traz ideias consigo.

Porque a música é uma reprodução e uma objetivação tão imediata de toda a vontade, como a constitui o próprio mundo, como o são as ideias, cujo fenômeno multiplicado forma o mundo das coisas individuais. Portanto, de modo algum a música é, como as outras artes, reprodução das ideias, mas reprodução da própria vontade, cuja objetividade também são as ideias; por isto o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes; pois essas somente se referem à sombra, aquela, porém à essência. (SCHOPENHAUER, 1997, p. 103)

Eu não concordo. Vou chegar lá.

Tendo vivido o período de transição musical do classicismo para o romantismo, Arthur Schopenhauer, conhecedor e admirador dessa arte, absorve os resultados das produções de ambos os períodos e transpõe a linguagem musical para seu pensamento de modo a construir uma metafísica da música.

Seu conceito de Vontade, encontrado em *O Mundo como Vontade e Representação* (SCHOPENHAUER, 1997) está intrinsecamente relacionado à dor. A Vontade é sofrimento e este tem somente a possibilidade de ser aliviado momentaneamente através de sua eliminação que, por sua vez, só pode se dar através da contemplação artística, sendo a música exaltada como arte universal por ultrapassar qualquer limitação individualizante.

A Vontade ainda pode ser definida como a raiz metafísica do mundo, o substrato de todos os fenômenos, anterior ao próprio princípio da Razão, elaborado por

Immanuel Kant em *A Crítica da Razão Pura* (KANT, 1989). A metafísica da Vontade é imanente e a razão, portanto, é submetida à Vontade, que, por sua vez, tem como características a inconsciência, a irracionalidade, a não finalidade e possuir um poder cego e irresistível que gera dor, tornando o kantismo superado.

Há ainda toda uma discussão sobre o status de linguagem conferido à música que, nesse texto de pequeno formato, cabe apenas a breve consideração a seguir. Ao se questionar se a música seria uma linguagem, Solange Ribeiro de Oliveira no livro *Literatura e Música* (OLIVEIRA, 2002) cita a filósofa Susanne Langer que reafirma a sutileza de sentido da linguagem musical sugerindo força emotiva menos específica que a linguagem verbal e chegando a mencionar a expressão “símbolo não consumado”. Como se a sensibilidade musical fosse a sensibilidade da própria vida e houvesse a fusão de significante e significado. O exemplo dado por oliveira é a poesia de Mallarmé. Exemplificamos com uma composição de Jorge Antunes intitulada *Rimbaudiannisia*, de 1994, no mínimo desconstrutivista, se é que podemos rotular alguma composição antunesiana.

Em 1994, a Radio France encomendou uma obra a Jorge Antunes para ser estreada no Festival Présences de 1995. A obra, a ser interpretada também pela Maîtrise de Radio France, deveria ser escrita para o coro infantil, jovens solistas vocais e conjunto instrumental de câmara. Impressionado com a sisudez da obra de Xenakis, que tratava as crianças do coro como adultos, com trechos melódicos de extrema dificuldade, e também surpreso com a destruição literária que Xenakis fizera com o poema de Rimbaud, Antunes resolveu escrever uma obra com caráter de desagravo ao grande poeta francês criador do simbolismo. Ao mesmo tempo, a nova obra de Antunes homenagearia seu amigo Xenakis, criticando-o. O meio musical francês em 1993, havia acompanhado o longo sofrimento das crianças do coro da Radio, dirigidas por Denis Dupays, que durante um ano haviam estudado e preparado a obra de extrema dificuldade técnica de Xenakis. Antunes queria escrever uma obra para aquelas mesmas crianças usando elementos musicais e cênicos de agrado imediato para cantores daquela faixa etária: jovens músicos entre 8 e 14 anos de idade. Essa foi uma das razões que levou Antunes a escrever uma obra em que os pequenos coristas utilizam caras pintadas, máscaras e lanternas. *Rimbaudiannisia MCMXCV*, de Jorge Antunes, é dividida em três movimentos. O primeiro movimento utiliza um texto teórico de Xenakis transformado com a mesma fórmula de substituição do compositor grego-francês, de tal maneira que seu texto se torna completamente novo e incompreensível. Durante esta parte, as crianças do coro utilizam máscaras, para que o timbre da voz possa sofrer uma transformação ao vivo, com a absorção e a difração do som vocal. O conteúdo deste movimento contém, certamente, uma intenção de penitência para aquele que, e desrespeitou o poema de Rimbaud. O segundo movimento utiliza o poema *Voyelles*, de Rimbaud. A composição desta parte coloca em cena não apenas um poema sonoro, mas também uma composição de luzes e cores com a correspondência de Rimbaud (A negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul). Para tanto, todas as crianças do coro estão munidas de lanternas de cores. O acendimento e o manuseio destas são inteiramente determinados na partitura. (ANTUNES, 2003)

Para problematizar o ser da narrativa textual em relação ao ser da ópera enquanto narrativa musical, investigo as óperas do compositor e maestro Jorge Antunes, no intuito de verificar em cada uma como a narrativa textual dos libretos

foi concebida, principalmente aquelas cujos libretos foram de sua autoria. Até o momento, são oito óperas compostas por Antunes, dentre elas, *A Cartomante*, a escolhida para esse artigo.

Escolhi este corpo de pesquisa por diversos motivos: a valorização da produção artística nacional, ressaltando e divulgando a existência da música erudita brasileira feita por compositor e maestro vivo, portanto, ativo, participativo e motivado para a transformação social, política e cultural através de sua música. Além disso, como já dito, alguns dos libretos das óperas foram escritos pelo próprio maestro compositor cujo princípio apriorístico, portanto metafísico, de que a vida imita a arte permeia suas criações.

No caso de *A Cartomante*, o libreto é uma adaptação do conto homônimo de Machado de Assis (1884), escrito pelo próprio Jorge Antunes. Sua adaptação, e para circundar esse conceito de adaptação eu me valho das palavras de Annie Brisset, professora da Universidade de Ottawa, Canada, que diz, mais ou menos assim, na obra *A sociocrítica da tradução* (Quebec 1996): “a adaptação é uma ‘reterritorialização’ da obra fonte e uma ‘apropriação’ em nome do público da nova versão.” Cito igualmente Linda Hutcheon em *A theory of Adaptation* (2006) que diz que a adaptação deve ser estudada enquanto adaptação e não enquanto sombra de um original. Enfim, no libreto há algumas modificações que trazem os personagens para o universo de interesse e paixão do compositor, que é o socialismo.

Antes, um brevíssimo resumo do conto original: um triângulo amoroso entre Vilela, Rita e Camilo. Rita, insegura quanto ao amor do amante Camilo, consulta uma cartomante e conta a Camilo, que zomba de Rita. Camilo recebe carta anônima sobre seu romance secreto, fica paranoico quanto a ser descoberto em sua traição ao amigo Vilela, marido de Rita, resolve visitar a cartomante a caminho da casa de Vilela e Rita, obtém somente respostas positivas da consulta, chega à casa de Vilela, encontra Rita morta e é assassinado por Vilela. Fim.

No entanto, muito não é esclarecido: quem manda as cartas? Quem assassina Rita? Sabe-se que Vilela assassina Camilo. Como Vilela descobre a traição? A cartomante era charlatã? Ou enganou Camilo e contou a Vilela sobre o caso? Se a cartomante “viu nas cartas” o amor proibido, por que não o alertou sobre a fúria do marido traído?

Existem também insinuações sobre contradições existentes na aparência e nas atitudes da cartomante sugerindo uma possível falsa identidade, “A cartomante foi à cômoda, sobre a qual estava um prato com passas, tirou um cacho destas, começou a despencá-las e comê-las, mostrando duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas.” (p. 214), mas podem ser apenas suposições ou especulações de leitores.

Os personagens do conto machadiano Camilo e Vilela, um funcionário público e um magistrado, respectivamente, tornam-se, no texto do libreto, um líder sindical

interesseiro e um empresário dono de fábrica sendo, Camilo aliado de Vilela, na ópera. Rita e a Cartomante são semelhantes, com o detalhe da bola de cristal usada na ópera no lugar das cartas, provavelmente por conta de ser melhor recurso cênico. Há o acréscimo do líder Zé da Silva, opositor a Camilo, pois era realmente preocupado com os interesses dos trabalhadores, não com conciliações que favoreciam o patrão. E há o acréscimo de uma figura onírica, que aparece no auge de um delírio de Camilo, que é a Mulher Vermelha, uma dançarina que performa ao som de música eletrônica/eletroacústica inserida na orquestração, uma das marcas criativas do compositor Jorge Antunes.

Percebo que há, na ópera, a exacerbação, talvez até hiperbólica, da ironia machadiana na denúncia da hipocrisia da sociedade burguesa, representada, no caso do conto, pela infidelidade, sendo que no libreto, há o acréscimo da hipocrisia do líder sindical que trabalha pelo patrão, não pelos seus iguais. Esse fato tem muito maior relevância que a infidelidade no libreto, evidenciando as questões priorizadas pelo compositor.

Assuntos que estão em evidência serviram várias vezes como gatilho para a criação de Antunes. Por exemplo, em 2016, o ano de concretização da primeira parte do golpe mais recente contra a democracia brasileira, Antunes compôs a ópera de rua *Olímpia ou Sujadevez* contemplando políticos envolvidos no processo que desembocou no *impeachment* da presidenta Dilma Roussef. Sua última ópera de rua, agora de 2019, se chama *O Esfakeado*, sendo desnecessária a apresentação de seu tema.

No entanto, não encontrei motivação concreta para essa adaptação de *A cartomante*, que é relativamente recente, de 2014. Não tem no livro de Gerson Valle, referência de pesquisa sobre a obra antunesiana, pois a publicação é de antes, 2003, e nem no site da Sistrum, que é a gravadora/editora do maestro.

Diante do exposto, eu pergunto: o texto proposto num libreto adaptado de uma narrativa, no caso, um conto, contém elementos que geram necessidades musicais para ser narrado no espetáculo operístico? Há dependência entre fonte e adaptação? Há dependência entre texto e música?

Voltando a Schopenhauer, segundo o filósofo, a música é algo que antecede a razão e, linguisticamente, algo que antecede a linguagem, o que nos leva à ideia de que não há vínculo necessário da música com o texto. Será?

Outra indagação interessante diz respeito ao libreto existir sempre antes da música. Os compositores ou as instituições interessadas encomendam primeiro o libreto para que, então, a música seja composta, ainda que haja orientação para que o libreto tenha como base um romance ou uma peça teatral, como em diversas óperas, por exemplo, *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, cujo libreto é baseado no romance de 1848, *A Dama das Camélias*, do escritor francês Alexandre Dumas Filho.

Sendo assim, há realmente a supremacia musical em detrimento do valor narrativo do texto? Aquele texto do libreto poderia existir sem a música que o transforma em ópera? Deixaria de ser ópera, certo? Mas poderia ser uma peça de teatro.

Conclui-se, portanto, que, ontologicamente, na constituição operística, música e a narrativa textual estão imbricadas num processo de composição múltiplo e interdependente com equivalência hierárquica tanto no processo composicional quanto na montagem posterior.

Não posso deixar de falar sobre como a citação a Hamlet, que inicia o conto de Machado – “Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha nossa filosofia” (p. 207) – se faz presente no libreto de Antunes. Na Cena 1 do terceiro ato, Camilo ouve vozes e tem alucinações, assim como o personagem shakespeariano, e Antunes aproveita esse momento para inserir a Mulher Vermelha, a dançarina, como representação de uma talvez culpa do personagem talvez não tão sem caráter assim, pois, sendo machadiano, não se pode julgá-lo apenas sob um ângulo, certo?

REFERÊNCIAS

ANTUNES, J. **Olga**. Brasília: Sistrum, 1987-1997.

ANTUNES, J. **Rimbaudiannisia**. São Paulo: Paulinas COMEP. 1 CD, faixa 4.

ARISTÓTELES, **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ASSIS, Machado de. A Cartomante. *In: Os melhores contos*. São Paulo: Global, 1986.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUMAS FILHO, A. **A Dama das Camélias**. São Paulo: O Círculo do Livro, 1989.

KANT, Immanuel. **A crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

OLIVEIRA, S. R. D. **Literatura e Música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SANTOS, G. F. Madame Bovary: a paixão, o consumo. **Cerrados (UnB)**, v. 01, p. 79-90, 2006.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Abril Cultural, 1997.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VERDI, G. **La Traviata**. Milão, Itália: Casa Ricordi, 2001.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Mauriceia Silva de Paula Vieira - Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Associada da Universidade Federal de Lavras (UFLA), atuando na graduação e na pós-graduação. Possui experiência docente na educação básica, na formação continuada de professores alfabetizadores e de professores de língua portuguesa. Suas pesquisas se inserem nas seguintes áreas: ensino de língua portuguesa; leitura e práticas de letramentos; letramento digital e uso de tecnologias; análise linguística/semiótica em perspectiva funcionalista.

Patricia Vasconcelos Almeida - Pós doutora em Linguagem e Tecnologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora associada da Universidade Federal de Lavras (UFLA), atuando na graduação em Letras e na pós-graduação nos programas de Educação (mestrado profissional) e de Letras (mestrado acadêmico). Líder do Grupo de Pesquisa CNPq - Tecnologias e Práticas Digitais no ensino-aprendizagem de línguas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Formação de professores, ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras mediado pelas tecnologias digitais, tecnologia educacional, ambientes virtuais de aprendizagem.

ÍNDICE REMISSIVO

A

A cartomante 39, 46, 47, 48

Análise de Discurso 105, 106, 107, 118, 131, 138, 143, 148, 164, 175

Anúncio 8, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104

Aspectos Estilísticos 70, 79

B

Bibliotecas Comunitárias 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23

Bibliotecas digitais 9, 164, 165, 166, 167, 171, 172, 173, 174, 176

C

Cinema 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61

Círculo de leitura 18, 19

Comunidade Surda 8, 119, 120, 121, 125, 128, 129, 137

D

Dialógico 60, 65

Direito de Expressão 152, 159

Ditadura militar 21, 24, 25, 26, 28, 30, 34, 35, 38, 62

Drama moderno 60, 61, 64, 65, 68, 69

E

Escrita 6, 7, 8, 1, 3, 4, 5, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 37, 41, 43, 45, 54, 62, 66, 70, 73, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 98, 106, 107, 109, 110, 114, 115, 116, 117, 118, 124, 125, 127, 167, 175

Escrita e oralidade 82, 83

Estética 7, 37, 38, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 80, 130

Etiqueta 8, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162

F

Feminismo 139, 141, 142, 143, 148, 150

G

Gênero 8, 41, 42, 57, 64, 81, 91, 92, 96, 97, 99, 101, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 151

I

Implicações pedagógicas 82, 83, 85

Inclusão escolar 8, 128, 131

L

Leitura e escrita 1, 3, 5, 9, 14, 15, 22, 76, 106

Libras 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 136, 137

Língua Portuguesa 8, 9, 40, 71, 72, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 91, 117, 119, 120, 122, 125, 126, 130, 177

Lúdico 5, 6, 12, 110, 111, 117, 147

M

Memória 20, 24, 26, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 49, 51, 80, 106, 109, 114, 115, 116, 118, 141, 144, 147, 149, 158, 166, 175

Mulheres Indígenas 8, 152, 153, 154, 159, 160, 161, 162, 163

Multimodalidade 92, 93, 94, 96, 97, 100, 104, 105

N

Narração 24, 26, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 55, 56

Narrativa musical 39, 40, 45

O

Opera 39, 40, 156

P

Prática de Ensino 8, 119, 122, 126

Práticas de leitura 6, 5, 13, 14, 15, 18, 19, 22

Produção Textual 70, 71, 72, 73, 76, 78, 90, 91, 130

Psicanálise 106, 107, 111, 117, 132

Publicidade 52, 55, 92

R

Resistência 6, 7, 13, 21, 22, 28, 49, 51, 53, 54, 56, 58, 135, 139, 140, 144, 147, 148, 149

S

Subjetividade 8, 24, 33, 37, 49, 51, 67, 106, 107, 110, 115, 117, 139, 149, 155, 156

Surdo 8, 120, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138

T

Tragédia 36, 41, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 77

Transexualidade 139, 145, 146



**EDITORIA
ARTEMIS
2020**