



Esta obra possui uma Licença

Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional



<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/16857>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v18i31.16857>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 18 | N. 31 | Jul-Dez, 2024, pp. 197-219

Submissão: 07/09/2024 | Aprovação: 16/11/2024



Scopus

O DISCURSO CENOGRÁFICO DA ÓPERA THE SCENOGRAPHIC DISCOURSE OF OPERA

Natália Cristina dos S. Silva da COSTA  
Universidade da Amazônia – UNAMA (Brasil)¹
Edgar Monteiro CHAGAS JUNIOR  
Universidade da Amazônia – UNAMA (Brasil)³

Thiago Almeida BARROS  
Universidade da Amazônia – UNAMA (Brasil)²
Paulo Jorge Martins NUNES  
Universidade da Amazônia – UNAMA (Brasil)⁴

Resumo: Belém do Pará. Início do século XXI. A ópera “O Viajante das Lendas Amazônicas”, escrita por Paes Loureiro e musicada por Serguei Firsanov, abriga três lendas do imaginário amazônico. A produção contou com profissionais renomados, entre os quais Miguel Campos, Elizety Rêgo, Ester Sá, Nando Lima, Jaime Amaral, Maurício Franco, os quais contribuíram para a concretização da obra. Este artigo pretende evidenciar peculiaridades dessa ópera, bem como o discurso representativo que ela expressa como forma estética. Levando em conta o raciocínio dialético da experiência artística, de Brook (1970) e a construção do Discurso Artístico, de Ghirardi e Afonso (2022), objetiva-se compreender os discursos não verbais presentes na referida obra. Nossa metodologia baseia-se na Análise Crítica do Discurso de Fairclough (2001), observada a partir da gravação oficial de evento operístico, realizado em Belo Horizonte, em 2007. Procura-se estudar a relevância da visualidade e demais formas de discurso como elementos semânticos, presentes na referida ópera, inserindo-a no contexto sociopolítico e cultural da Amazônia.

Palavras-chave: Análise crítica do Discurso. Discurso não verbal. Ópera. O Viajante das Lendas Amazônicas. Cenografia.

Abstract: Belém do Pará. Early 21st century. The opera “The Traveler of Amazonian Legends”, written by Paes Loureiro and set to music by Serguei Firsanov, features three legends from the Amazonian imaginary. The production featured renowned professionals, including Miguel Campos, Elizety Rêgo, Ester Sá, Nando Lima, Jaime Amaral, and Maurício Franco, who contributed to the realization of the work. This article aims to highlight peculiarities of this opera, as well as the representative discourse that it expresses as an aesthetic form. Taking into account the dialectical reasoning of artistic experience, by Brook (1970) and the construction of Artistic Discourse, by Ghirardi and Afonso (2022), the aim is to understand the non-verbal discourses present in the aforementioned work. Our methodology is based on Fairclough's Critical Discourse Analysis (2001), observed from the official recording of an operatic event held in Belo Horizonte in 2007. We seek to study the relevance of visuality and other forms of discourse as semantic elements present in the aforementioned opera, inserting it into the sociopolitical and cultural context of the Amazon.

Keywords: Critical Discourse Analysis. Nonverbal Discourse. Opera. The Traveler of Amazonian Legends. Scenography

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA); Especialista em Língua Inglesa e suas literaturas, pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia (FIBRA); Especialista em Metodologia de Ensino de Língua Portuguesa e sua Literaturas, pelo Centro Universitário Leonardo Da Vinci (UNIASSELVI). E-mail: nataliabaiorin@gmail.com.

² Doutor em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC/UNAMA). Coordenador e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, da UNAMA. Docente dos cursos de graduação em Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Design Gráfico. E-mail: tbarros81@gmail.com

³ Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Pará (UFPA) Docente do Curso de Geografia da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA) E-mail: edgar.chagas@unama.br

⁴ Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Atualmente é professor titular da Universidade da Amazônia e professor titular da graduação em Letras da Universidade do Estado do Pará (UEPA). E-mail: pontedogalo3@gmail.com

INTRODUÇÃO

Os discursos produzidos pela arte possibilitam incitar a subjetividade do potencial humano na prática da interação com o outro, através das expressões e sentimentos presentes nas diversas formas artísticas, como, na dança, na pintura, na escultura, na música, no teatro, na literatura, entre outras. O gênero teatral operístico reúne uma multiplicidade de linguagens, dentre as quais destacam-se nos libretos os diálogos verbais. A ópera, portanto, caracteriza-se como um gênero artístico híbrido.

Na ópera *O Viajante das Lendas Amazônicas* ganha relevância o discurso de valorização da cultura amazônica ribeirinha. A questão que se impõe aqui é de que modo se deve interpretar os diversos discursos, nas mais diferentes formas de expressão num emaranhado estético-comunicativo? Vejamos então que caminhos tomar. Começaremos a pensar a partir das reflexões de Brook (1970).

Na perspectiva de Brook, o raciocínio dialético, baseado em experiências pessoais do encenador, é gerado por meio da experiência do dia a dia na oficina-teatro e não através das leituras convencionais, ou seja, do discurso artístico interpretado no teatro, que tem outras percepções e maneiras de expressão convencimento do público. Para Ghirardi e Afonso (2022), por sua vez, as interpretações dos textos musicais (partituras), dentro do discurso artístico são, na verdade, reinterpretações de expressões musicais percebidas por suas próprias experiências performáticas, no qual foi observado sua relevância ao ressignificar dentro de um contexto histórico e espaços diferentes de execução.

Desta forma, temos aqui como objetivo principal identificar as formas de discurso verbal e não verbal presentes neste gênero artístico, as quais compõem a cenografia da obra. Como objetivos secundários busca-se a compreensão do discurso imagético ilustrativo, apresentado no prólogo da obra, bem como do discurso cênico apresentado nos três atos que a compõem; e a representatividade ideológico-cultural das questões amazônicas que se fazem presentes no discurso da obra. A metodologia de nosso estudo baseia-se na discussão da Análise Crítica do Discurso de Fairclough, observada a partir da principal gravação de vídeo produzido no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, Minas Gerais, no ano de 2007. A relevância dessa obra, além de suas qualidades intrínsecas, se justifica pela excelência de seus autores e da equipe técnica da montagem, que através de recursos estéticos e técnicos evidenciaram questões que abrangem a cultura amazônica, que dialoga com assuntos globais contemporâneos. Isso a destaca das demais óperas já produzidas no Brasil, podendo ser considerada uma referência de produção de uma preciosa obra de arte.

FORMAS DE DISCURSO

Quando falamos em Análise do Discurso (AD) e em Análise Crítica do Discurso (ACD) é necessário considerar as principais abordagens teóricas formadas por diferentes estudiosos que desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento dos estudos linguísticos. Nomes, que são referências atuais da Análise do Discurso como Sinclair, Coulthard, Labov, Fanshel, Potter, Wetherell, Pêcheux, Dubois, Foucault, representam diferentes abordagens que agregam conceitos de heterogeneidade do discurso, retórica do “eu” no discurso, discurso político escrito, entre outros. Todas estas modalidades estão baseadas na prática da análise linguística. Por sua vez, como contraponto está Fairclough, que com sua abordagem em Análise Crítica do Discurso, enfatiza conceitos de ideologia e poder, através de uma perspectiva social da linguagem.

Um dos principais conceitos discutidos por Fairclough é o da intertextualidade, que baseado em Julia Kristeva⁵, conforme se lê:

[...] a relevância do conceito de intertextualidade na teoria que estou desenvolvendo está de acordo com meu foco sobre o discurso na mudança social. Kristeva observa que intertextualidade implica "a inserção da história (sociedade) em um texto e deste texto na história". Por "a inserção da história em um texto", ela quer dizer que o texto absorve e é construído de textos do passado (textos sendo os maiores artefatos que constituem a história). Por "a inserção do texto na história", ela quer dizer que o texto responde, reacentua e retrabalha textos passados e, assim fazendo, ajuda a fazer história e contribui para processos de mudanças mais amplos, antecipando e tentando moldar textos subsequentes. (Fairclough, 1991, p. 134)

199

O fato de que os textos podem ser transformados por influência de outros textos, e, devidamente reestruturados podem gerar outros segundo Fairclough, na ‘prática social’, não está disponível a todos infinitamente, pois dependerá da combinação entre a intertextualidade e as teorias da hegemonia, para, assim, gerar produtividade. Vejamos:

A prática social tem várias orientações - econômica. política. cultural, ideológica -, e o discurso pode estar implicado em todas elas, sem que se possa reduzir qualquer uma dessas orientações do discurso. Por exemplo, há várias maneiras em que se pode dizer que o discurso é um modo de prática econômica: o discurso figura em proporções variáveis como um constituinte da prática econômica de natureza basicamente não-discursiva, como a construção de pontes ou a produção de máquinas de lavar roupa; há formas de prática econômica que são de natureza basicamente discursiva, como a bolsa de valores, o jornalismo ou a produção de novelas para a televisão. Além disso, a ordem sociolinguística de uma sociedade pode ser estruturada pelo menos parcialmente como um mercado onde os textos são

⁵ Julia Kristeva é uma filósofa, escritora, crítica literária, psicanalista, teórica feminista búlgaro-francesa. Ela tornou-se influente na análise crítica internacional cultural e em teoria feminista após publicar o seu primeiro livro, *Séméiotikè*, em 1969. Sua enorme produção inclui livros e ensaios que abordam a intertextualidade e a semiótica, nas áreas da linguística, teoria e crítica literária, psicanálise, biografia e autobiografia, análise política e cultural, arte e história da arte.

produzidos, distribuídos e consumidos como 'mercadorias' (Bourdieu, 1982 apud Fairclough, 1991, p. 94)

Para Fairclough, a linguagem textual e seus aspectos ideológicos de poder requerem uma análise que considere e promova, o papel do contexto, ou seja, uma abordagem que ultrapasse as limitações da análise linguística, que vai ser denominada como Análise Crítica do Discurso.

Na arte, por exemplo, falar de discurso é incitar a subjetividade do potencial humano na prática da ação dialógica com o outro; formas de expressar seus sentimentos e pensamentos para o outro, sendo, de maneira direta ou indireta, viabilizados pelas várias expressões artísticas como: a corporal (dança), musical (orquestral, individual), cênica (teatro, cinema), pictórica (grafite, afresco, serigrafia etc.), entre outras, que pode assumir relevante papel social. O discurso artístico pode ser manifestado nas interações com as obras de arte ou com outras práticas sociais, nas quais são construídos diálogos e significativas expressões dialéticas.

A música, dentro do discurso artístico, sendo ela verbal ou não verbal, pode representar diferentes contextos e significados, de acordo com a intencionalidade proposta pelo autor (embora a intencionalidade do autor possa fugir de seu controle). Assim como a música, o teatro também é reconhecido pelo raciocínio dialético no qual é gerado não pela leitura de textos, mas da experiência prática, pelo posicionamento desse próximo ao qual Fairclough defende quando menciona a intertextualidade, presente, mas de uma maneira reelaborada, num contexto artístico: “posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um espaço nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa” (Brook 1970, p. 3).

Os conceitos de teatro para Brook estão divididos em quatro representatividades dentro do contexto social no qual é desempenhado. O teatro morto, o sagrado, o rústico e o imediato, constituem os quatro tipos de papel desempenhados por este gênero artístico. Conheçamos cada um deles. O teatro morto, por exemplo, está diretamente ligado ao teatro comercial, o mau teatro:

Inevitavelmente tem sempre alguém que pede que a tragédia seja representada mais uma vez da forma como foi escrita. Isso é justo, mas infelizmente tudo que o texto nos diz é o que está escrito no papel e não como a peça foi originalmente trazida à vida. Não há documentação, não há fitas gravadas – há somente estudiosos, mas nenhum deles, é claro, tem conhecimentos de primeira mão. As verdadeiras interpretações antigas se foram todas – só sobreviveram algumas imitações, na forma de atores tradicionais, que continuam a representar de maneira tradicional. Estes tiram sua inspiração não de fontes reais, mas imaginárias, como a lembrança de um som que um velho ator empregou certa vez, som que, por sua vez, já era lembrança de um estilo de um predecessor. (Brook, 1970, p. 4)

O teatro sagrado corresponde ao Teatro do Invisível que se torna visível, um conceito em que o palco é visto como o lugar onde o invisível pode revelar-se:

Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a mais poderosa explicação das artes é que elas falam de temas que só poderiam começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou em formas. Observamos o comportamento dos seres humanos, de multidões, da história, obedece a estes temas que se repetem. Sabemos que trombetas destruíram os muros de Jericó, reconhecemos que uma coisa mágica como a música pode vir de homens de casacas e gravatas-borboleta brancas, que sopram, repercutem, harpejam e arranham. Apesar dos métodos absurdos que a produzem, reconhecemos o concreto através do abstrato, compreendemos que homens comuns e seus instrumentos desajeitados são formados por uma arte de posse. Podemos fazer um culto de personalidade ao maestro, mas sabemos que não é ele quem faz a música, é ela quem o está fazendo – se ele está relaxando, entregue e sintonizado, então o invisível toma posse dele; e através dele, chega até nos. (Brook, 1970, p. 23)

O teatro rústico, por sua vez, é aquele lugar em que se acha vida, onde estão o suor, o barulho, enfim, o movimento, e o espaço físico não precisa necessariamente ter uma infraestrutura privilegiada; o teatro rústico, “um teatro que não está dentro de um teatro”, pode acontecer em um celeiro, um quarto pequeno, uma sala improvisada, pode se dar na calçada ou em qualquer ambiente fora dos teatros convencionais.

Já o teatro imediato refere-se ao acontecimento presencial no ato da encenação, é o momento, a prática, o movimento artístico, empenhado em refletir, meticulosamente, a vida real elaborada e trabalhada tecnicamente para se igualar a ela. Ali a encenação teatral difere-se do cinema por ser este aquele que projeta coisas do passado e não do dinâmico imediato do presencial, conforme explica Brook:

O cinema projeta numa tela imagens do passado. Como é isto que a mente faz para si própria por toda a vida, o cinema parece intimamente verdadeiro. É claro que não é nada disso – trata-se de uma extensão agradável e divertida da irreabilidade da percepção cotidiana. O teatro, por outro lado, sempre se afirma no presente. É isto que pode torná-lo mais real do que o fluxo normal de consciência. E é também isto que pode torná-lo tão perturbador. [...] O teatro é a arena onde pode acontecer uma confrontação viva. A atenção concentrada de um grande número de pessoas cria uma intensidade singular – devido a isso, forças que operam o tempo todo e governam o dia a dia de cada um podem ser isoladas e percebidas com maior clareza. (Brook, 1970, p. 58)

No gênero teatral podemos encontrar variantes, dentre as quais destaca-se a ópera, que é considerada um gênero teatral ou, conforme alguns estudiosos, um gênero músico-teatral. Diferente do teatro, na ópera os diálogos são acompanhados, desde o início das encenações, por instrumentos, sejam eles orquestrais ou não, e seus versos são todos cantados e não apenas recitados, salvo algumas

exceções. A ópera contém os elementos teatrais (cenários, personagens, roteiro, figurinos etc.), porém, seu foco está em musicalizar narrativas e destacar a voz e a harmonia rítmica e melódica entre ela e a orquestral, por essas peculiaridades é considerada um gênero extremamente difícil de se executar.

Em uma investigação desenvolvida por Ghirardi e Afonso (2022) sobre as práticas artísticas, observou-se uma intrigante discussão quanto às práticas performáticas de reinterpretação de obras originais, podendo estar voltadas para um texto literário ou um texto musical (partitura). Para estes autores foi relevante enfatizar a própria experiência artística (como clarinetistas), por considerar as experiências vividas por ele como uma fonte de conhecimento, justamente por ter a autonomia de dar, a uma determinada obra, uma nova significação, não se tratando apenas de uma repetição ou simples reprodução, mas uma nova versão criada por meio da subjetividade do artista. O contexto o qual ele está inserido, as informações adquiridas a respeito da obra, os estudos, as práticas, os ensaios fazem parte da construção do produto artístico elaboração e organização pelo intérprete. As práticas e os processos de uma produção artística são vistos por eles como o acesso que leva à expansão do conhecimento. Vejamos o que dizem Ghirardi e Afonso:

202

Não há dúvida de que a atividade artística é quase invariavelmente criativa e sistemática. [...] A atividade artística está essencialmente ligada à subjetividade dos indivíduos e à forma como estes se relacionam com o contexto social e histórico no qual estão inseridos. Isto significa que quando falamos de criação de conhecimento de arte, não lidamos primordialmente ou unicamente com atributos objetivos. (Ghirardi e Afonso, 2022, p. 4)

As informações mencionadas anteriormente contribuem para o entendimento desse gênero músico-teatral e as variadas formas de linguagem nele presentes. A história da arte marca o final do século XVI como o período em que se deu a primeira manifestação operística no mundo. Gonçalves (2008), indica que a busca por um novo estilo em que, palavras e música pudessem produzir uma maior expressão dramática era a grande busca dos compositores, em Florença (Itália), nesse período. Dante Alighieri, autor de **A Divina Comédia**, foi responsável por inspirar esses compositores e escritores no sentido de agregar em suas obras uma relação entre a poesia e a música. O período renascentista apoia-se na antiguidade clássica das artes, exceto da música, tentando imitar a tragédia grega e todos os elementos do teatro com a poesia, dança e música.

A primeira obra no novo estilo foi uma iniciativa do condi Bardi, no qual encarregou três profissionais para a árdua tarefa, o dramaturgo Ottavio Rinuccini (1562-1621) e os músicos Giulio Caccini (c. 1550-1618) e Jacopo Peri (1561-1633). A primeira ópera foi *Dafne* e três anos depois a ópera *Eurídice*.

Apren­di mais com as doudas conversões da Camerata Fiorentina do condi Bardi do que em mais de trinta anos de estudo de con­traponto. Já que esses fidalgos sempre me aconselharam e me convenceram, com claríssimas razões, de que eu não devia apre­ciar aquela música que, não deixando entender bem as palavras (refere-se à polifonia), deforma o conceito e o verso, alongando umas vezes as sílabas e outras vezes encurtando-as, para se acomodar­em ao con­traponto em detrimento da poesia; mas, sim, que devia ater-me ao estilo de Platão e de outros filósofos, que afirmaram que na música a principal é a linguagem, logo vem o ritmo e por último o som, e não o contrário -, se é que se quer que ela possa ser admirada pelos ouvintes, o que não se pode alcançar com con­traponto das músicas modernas. (Giulio Caccini, c. 1550-1618),⁶

Existem dois tipos de ópera: a cômica e a séria, ambas têm o propósito de comunicar a mensagem que pode ser histórias de amor, fatos históricos, crítica social e política, dentre outros. Esse novo experimento artístico foi se espalhando pela Itália inspirando outros compositores a criarem mais óperas de acordo com o que era considerado primordial conter em suas linhas melódicas e no texto narrativo. Assim, foi cada vez mais sendo enriquecida com detalhes primordiais para sua beleza sendo apresentada desde pequenas a luxuosas exposições.

As primeiras manifestações operísticas por muito tempo foram escritas no idioma italiano, mesmo sendo compostas e produzidas em outros países como Inglaterra, Rússia, Alemanha, Estados Unidos, Brasil, entre outros, era obrigatório escrevê-las no idioma original. Três exemplos desse fato são as primeiras óperas originalmente brasileiras que seguiram tais exigências, mas não abriu mão de inserir conteúdos que faziam parte da cultura do país: A obra mais conhecida, *Il Guarany*, do compositor Carlos Gomes é um exemplo, embora não tenha sido sua primeira ópera foi e é ainda hoje a mais conhecida como ópera brasileira, porém sua primeira composição operística *A Noite do Castelo*, (1861) não teve tanta ou nenhuma visibilidade, talvez por ter sido totalmente escrita em português.

As outras duas são as óperas *Malazarte*, de Lorenzo Fernández, que teve seu libreto escrito por Graça Aranha, originalmente em francês (1911) e buscava maneiras de interpretar o pensamento nacional e o desenvolvimento cultural. A ópera *Pedro Malazarte*, do compositor Camargo Guarnieri (1952), escrita por Mário de Andrade, em formato bilíngue, em português e italiano. Mas segundo relatos históricos, foi somente apresentada em português, mesmo tendo sua estreia em terras estrangeiras. Ambas apresentam em sua narrativa aspectos da cultura brasileira, realçando, portanto, a marca da brasilidade, caracterizada pelo processo de adaptação operística produzida no Brasil.

A ópera *Malazarte* de Lorenzo Fernández foi a primeira a preocupar-se com os elementos musicais de brasilidade. A ópera *Pedro Malazarte* de Camargo Guarnieri

⁶ Prefácio à sua obra *Nuove musiche*, apud Gonçalves 2008, p. 96.

foi apontada por Eurico Nogueira França como única exceção de ópera genuinamente brasileira desde que surgiu a ideia da criação da ópera nacional por José Amat em meados do século XIX. (Fernandes, 2005, p. 1)

* * *

Após esta introdução, vamos nos ocupar da obra que tematiza a pesquisa, a ópera **O Viajante das Lendas Amazônicas**. Não se precisa dizer que entre ela, produzida no século XX, e as primeiras e referenciadas óperas, há uma longa distância, o que serve para mostrar a dimensão e a repercussão desse gênero artístico dentro das sociedades ocidentais. Essa ópera traz mais um diferencial para a história operística do Brasil, que vem aumentando seu repertório composicional operístico nos últimos anos.

A cidade de Belém (PA), por exemplo, foi berço de uma expressiva produção operística e palco de um marcante momento histórico para a cultura brasileira e amazônica. Pode-se dizer que a existência na capital do Pará de um teatro de ópera nos moldes europeus, o Teatro da Paz, possibilitou a recorrência de uma tradição operística, na qual está inserida **O Viajante das Lendas Amazônicas**, que foi musicada pelo compositor russo, Serguei Firsanov e foi escrita totalmente em português pelo poeta Paes Loureiro, que, em seu poema, representa a cultura ribeirinha e o imaginário amazônico.

Os autores: Serguei Firsanov e Paes Loureiro

Seguei Firsanov

Nascido no dia 10 de setembro de 1952, em Moscou, Rússia, era mestre em viola e compositor de música cinematográfica e operística quando chegou ao Brasil, na cidade de Belém, no ano de 1991. Era também violinista, arranjador, compositor e atuou como professor contratado pela Universidade do Estado do Pará, no curso de bacharelado em música, nas disciplinas de composição musical e práticas de instrumento, viola e violino. Era pianista e afinador de piano na cidade, além de pesquisador. Durante 25 anos foi um dos mais queridos professores de música da cidade de Belém. Faleceu no dia 22 de outubro de 2016, aos 64 anos de idade deixando um grande acervo musical de sua autoria tanto arranjos quanto composições próprias. Seu início de vida em terras amazônicas se deu por circunstâncias provenientes de um acontecimento histórico. Segundo Sá (2009), com a abertura política e econômica da Rússia após o fim da União Soviética, muitos professores, músicos, saíram de seus país para exercer funções em orquestra de outros países como em Portugal, que contou com um grande número de professores russos. O professor e pesquisador Romero Ximenes, na época secretário de educação do estado, afirma em entrevista realizada para essa pesquisa, que, semelhante

a este acontecimento na Europa um grupo de professores russos, búlgaros e húngaros vieram para Belém impulsionados por este fatídico acontecimento.

A Glorinha, era especialista em música erudita e era diretora do Carlos Gomes, então ela teve a notícia do desmoronamento da União Soviética e do Leste Europeu, Pacto de Varsóvia, que houve assim, uma explosão, muita gente de lá querendo sair pelo mundo, porque houve uma desorganização lá, nos sistemas educacionais. Eu me lembro bem que na época vieram professores russos, búlgaros e húngaros. [...] vieram pessoas muito importantes. Dada ao fim da União Soviética virou um caos, eles quiseram vir para cá, foi fácil e eles vieram. (Ximenes, 2024)⁷

Tais músicos foram convidados a fazer parte de grupos de música de câmara e orquestra, mas logo passaram a integrar a grade de professores do principal conservatório de música da cidade. Anos mais tarde, o contrato com esses professores se encerra forçando-os a voltarem para seu país, neste empasse conturbado um entre eles, Firsanov, optou por permanecer na cidade mesmo sem a certeza de que iria se estabelecer e sem garantia de emprego, mesmo casado e com uma filha de 13 anos. Sua família voltou para Rússia e ele permaneceu na cidade, onde conseguiu assumir, novamente, seu ofício como professor das duas maiores instituições de música de Belém, Firsanov se estabilizou, mas não tinha vínculo empregatício formal e permanente em nenhuma dessas instituições. No ano de 2004 inicia sua jornada no projeto Vale Música Belém, como professor e arranjador orquestral, a Fundação Amazônica de Música (FAM) foi onde ele pôde realizar um dos seu maiores e mais relevantes trabalhos musicais.

Vivendo por mais de 25 anos em terras amazônicas, o professor e compositor russo adquiriu apreço pelos alunos e amigos que fizera ao longo de sua jornada, além de adaptar-se aos costumes, dialeto e paladar culinário da região. Adquiriu sua nacionalidade brasileira, tão almejada, após dez anos morando na cidade quando se casou pela segunda vez, com uma brasileira e após dois anos. É possível identificar em suas composições o envolvimento com a cultura do lugar, pois grande parte de seus arranjos e composições fazem referência a compositores ou peculiaridades da cultura amazônica, como a composição da ópera destacada.

João de Jesus Paes Loureiro

É brasileiro, nascido em 23 de junho de 1939, na cidade de Abaetetuba, Pará. É pesquisador, professor universitário de Estética, História da Arte e Cultura Amazônica e poeta renomado. Destaca-se por sua arte, a poesia, suas muitas funções e habilidades como literato, pesquisador e poeta fazem

⁷ Entrevista, acervo pessoal

dele um ícone da cultura amazônica paraense reconhecido e homenageado em muitas ocasiões pelo Ministério da Cultura e pelo Estado do Pará; seu livro de poemas, *Altar em Chamas* (Civilização brasileira, 1983) recebeu o cobiçado “melhor de poesia” da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA.⁸

Loureiro foi responsável pela parte literária da ópera, seus conhecimentos sobre a cultura ribeirinha amazônica, sua experiência de pesquisa sobre o imaginário amazônico, somaram-se aos conhecimentos musicais de Firsanov para, cuidadosamente, escrever o poema de uma bela peça operística no Pará. Sua arte literária foi fundamental no processo artístico representado na obra, e segundo o próprio autor, desde o começo obteve uma excelente parceria com o compositor Firsanov na construção desse trabalho.

Essa ópera *O Viajante das Lendas Amazônicas*, ela nasce da compreensão da realidade da vida amazônica, na sabedoria que ela traz e na poesia que ela traz também, [...] quer dizer, é uma viagem de um canoeiro e de um garoto na beira de rio. São três Atos, mas no ato central eu coloquei uma história meio burlesca, meio engraçada, é uma categoria dessas obras de arte que ela atende ao gosto e interesse da criança e do adulto, a criança vê com toda aquela simplicidade o adulto percebe pelo lado artístico, pelo lado estético e pela significação que tem. Essa foi a razão de eu ter me entusiasmado imediatamente com o Serguei, depois de ter falado com a Glorinha Caputo, me visitou, e disse que se eu gostaria de escrever uma ópera sobre a Amazônia e se eu poderia escrever alguma coisa, poeticamente, para ser conteúdo dessa ópera. Eu disse, está bem, podemos fazer sim! Agora vamos fazer uma ópera em que os poemas narrem uma espécie de situações que estão presentes, lendas e mitos da Amazônia, que seja leve, que a criança possa assistir com prazer e adulto também. [...] Assim ficou minha missão inicial, assim que terminei, um dia depois, me dediquei logo, foi um assunto para mim que tocava no afeto e tudo mais. Eu o chamei e quando ele chegou em casa ele não acreditava. Assim tão rápido? Sim, mas isso já estava tudo dentro de mim, brincamos, então eu passei para ele e ele começou. Ele fez uma coisa linda, do ponto de vista musical uma coisa belíssima que é uma coisa que tem uma grandeza e ao mesmo tempo uma simplicidade, além disso, um lirismo emocional que cativa. (Loureiro, 2024)⁹

METODOLOGIA

O estudo sobre a ópera **O Viajante das Lendas Amazônicas** terá como procedimentos metodológicos a luz da Análise Crítica do Discurso de Fairclough, que será utilizada para interpretar as diferentes formas de discurso presentes nesse gênero artístico, através da cenografia da obra. Esta obra, em particular, comporta variadas formas de discurso, em sua maioria do discurso não verbal, fazendo dela uma fonte relevante de pesquisa. Por esta razão, será necessário entender um pouco sobre o papel da cenografia na arte, o que é cenografia, sua representatividade, qual o conceito de

⁸ Disponível em: www.culturapara.art.br

⁹ Entrevista, acervo pessoal.

ópera, seu papel como arte e entender sobre as peculiaridades da obra “O Viajante”. Serão destacadas todas as formas discursivas presentes nessa ópera para uma melhor compreensão de sua relevância dentro do cenário artístico paraense e amazônico, além de tentar alcançar todos os objetivos propostos já apresentados. É importante destacar o fato de que se trata de uma análise feita a partir de uma gravação de vídeo, de um evento que é presencial, mas que teve seu espetáculo registrado em vídeo, realizado no Palácio das Artes, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Como fonte de pesquisa foram utilizados vídeos da plataforma Youtube, arquivos de fotos baixados da internet e cedidas pela fundação Vale música, conteúdos de blogs e sites, e principalmente de informações observadas no DVD e em entrevistas com pessoas próximas ao artista e que acompanharam de perto sua trajetória na cidade. Os objetivos propostos serão cuidadosamente realizados.

ANÁLISE DA ÓPERA O VIAJANTE DAS LENDAS AMAZÔNICAS

O papel da cenografia no teatro

A cenografia, durante um longo período da história do teatro ocidental, esteve fortemente relacionada com a representatividade pictórica dos espaços criados para as encenações teatrais gregas, do período antigo. Com a função de proporcionar ao público a ilusão de espaços diversos, simulando diferentes ambientes como salões reais, praças, ruas, céus, mares etc., ela ainda é considerada como parte fundamental das encenações teatrais. (Rossini, 2012).

Amparada pela invenção renascentista da perspectiva, a cenografia teatral foi, desde a invenção do teatro à italiana, do século XVII até o final do século XIX, a produção de uma ilusão pictórica do espaço tridimensional. A planura absoluta de uma tela, colocada no fundo do palco, representava a paisagem natural, a fachada ou o interior de um palácio. Como aliada da ilusão visual produzida pela perspectiva, havia uma iluminação frágil feita com velas e candelabros. Um maquinário específico foi desenvolvido para produção de efeitos visuais, como as ondas do mar ou de um rio, nuvens suspensas e figuras aladas, entre outros. Três longos séculos salvaguardaram a concepção de cenografia como representação ilusória de lugares pintados num telão e colocados no fundo do palco. (Rossini, 2021, P. 159)

Um exemplo de tela plana presente nos cenários teatrais do século XIX:

Figura 1 - A.F.Lambert. Uma cópia do set "Noite", de P. Gonzaga. Década de 1820

Fonte: Teatro¹⁰

O papel da cenografia muda, no contexto contemporâneo, e adquire novas funções, inclusive passa a fazer parte das artes visuais, arquitetura e mídias digitais. Para Andrade (2021) a cenografia ganha proporção também nos espaços virtuais.

Assim, a partir de tudo isso exposto, chego ao meu propósito de levantar perguntas, indagações e reflexões que me afligem sobre o espaço cênico sem lugar e sobre a ideia de cenografia no tempo digital: ao convertermos as espacialidades domésticas em palco, como se opera o entrelaçamento das esferas do público e do privado, do real e do ficcional nos espaços cênicos digitais? Se as telas estão tão inseridas no nosso contexto doméstico, sendo atravessadas pelas distrações das atividades cotidianas, em que medida as dimensões de ritual e de imersão se enfraquecem no espaço teatral dos tempos digitais? Voltamos ao tempo em que a separação dos mundos do palco e da plateia era frágil e instável? Além disso, se vivemos num cotidiano mediado por telas, no qual as relações sociais são construídas nos espaços virtuais das redes, como essa espacialidade virtual molda as novas performances? E como as novas performances são moldadas pela espacialidade virtual? Enfim, são muitas as perguntas que rondam esse tema. (Andrade, 2021, p. 100)

Na perspectiva de Charaudeau (2007) cada situação de comunicação é associada a um dispositivo particular, este capaz de modificar e interferir na comunicação. Para ele, o dispositivo compreende a três elementos: o material (oralidade, escrituralidade, gestualidade, iconicidade), o suporte (pergaminho, papel, madeira, uma parede, ondas sonoras, tela de cinema, tela de vídeo) e a tecnologia, que é um conjunto da maquinaria que funciona como reguladora do material e do suporte.

Na contemporaneidade o acesso as mídias digitais de comunicação é algo tão normalizado que seria impossível pensar em viver sem elas. Na arte, seja em qualquer contexto artístico como teatro, dança, pintura, escultura etc., a facilidade de acesso a partir das novas tecnologias digitais a

¹⁰ Театр. Архангельское - музей-усадьба-санаторий. Disponível em: arkhangelskoe.ru

torna mais próxima as pessoas. Ou seja, um discurso artístico pode ser presenciado mesmo a distância, mesmo que perca parte de sua essência sentida do contato vivo do presencial, não deixa de ser apreciado.

A matéria significativa, seja ela sonora, visual ou escrita, possui sua própria organização interna, cujo funcionamento discursivo constrói universos de sentidos particulares (Charaudeau, 2007). Neste contexto operístico em que há a junção do teatro e da música, ou seja, a necessidade de utilizar a cenografia teatral mais a performance musical, tanto de canto como instrumental, são percebidos na obra o “Viajante” representações modernas em sua cenografia, no qual utiliza recursos midiáticos tanto no decorrer do espetáculo, com as ilustrações digitais feitas com os desenhos das crianças, quanto em seu registro em DVD além de parcialmente disponibilizado na plataforma digital, *Youtube*. Uma diferenciada forma discursiva capaz de facilitar seu acesso à informação e à arte por meio de dispositivos eletrônicos (tela, datashow, DVD, vídeo).

Todo ato de comunicação se realiza num determinado ambiente físico que impõem restrições para a realização desse ato. Não é a mesma coisa conversar a dois ou a quatro, em presença de um público ou sem ele, num espaço de proximidade ou de afastamento; a maneira de falar não é a mesma se aquilo que os interlocutores se referem está se realizando na presença dos dois (o que induz ao comentário) ou se já aconteceu (o que induz ao relato); dirigir-se ao outro oralmente face a face não é a mesma coisa que fazê-lo por escrito ou por qualquer outro meio material (interfone, telefone, ondas de rádio, imagem de vídeo, etc.) (Charaudeau 2007, p. 104)

Essa argumentação sobre formas de comunicação que o autor cita pode ser facilmente comparado com o que Andrade fala a respeito dos tempos digitais do mundo pandêmico:

Nesses tempos digitais do mundo pandêmico, em que a experiência teatral foi transferida para as redes sociais, muitos de nós temos nos perguntado: em que medida o teatro continua exercendo sua função de lugar de encontro? A meu ver, uma chave importante para essa questão encontra-se nos dinâmicos processos de interação via chat observados durante a apresentação de uma performance online. Em diversos experimentos, os chats “bombam”, tornando-se quase um espetáculo à parte. Sedentas por encontros, as pessoas comentam o espetáculo, interagem e cumprimentam-se efusivamente, com o desejo muitas vezes explícito de marcar sua presença naquele evento social. (Andrade, 2021, p. 98)

A construção da ópera *O Viajante das lendas Amazônicas*

O projeto nasceu no coração do compositor Serguei Firsanov que, junto com o conhecimento do poeta Paes Loureiro, consolidou e complementou uma verdadeira e significativa obra operística, patrocinada pelo projeto Vale Música Belém. A temática foi o principal atrativo nessa obra e cada detalhe trabalhado pôde contribuir para a construção de um discurso realmente relevante, tanto para quem participava ativamente, professores e alunos, quanto para quem assistiu ao espetáculo ao vivo ou por registro em DVD ou pela internet.

O relato do compositor Serguei Firsanov revela como nasceu o projeto:

Eu sempre sonhava em fazer uma coisa que poderia relatar, desenhar a beleza da Amazônia aproveitando a música, a poesia e surgiu uma ideia de fazer junto com ele (Paes Loureiro) a ópera. Então, como o poema tem 3 atos, já foi previsto isso, então a ópera também tem 3 atos: o primeiro ato é o ato do Uirapuru, o segundo ato é criação dos insetos e terceiro ato é o ato do Tamba tájá [...] (Firsanov, 2007)¹¹

Os alunos do projeto Vale música Belém foram os executantes da obra e dentro do período de um ano alcançaram a maturidade devida para apresentá-la ao público. Cada detalhe no figurino, coreografia, preparação orquestral, elaboração de cenário, foram sendo trabalhados e minuciosamente aprimorados. Para a diretora Glória Caputo essa experiência foi realmente significativa:

O que mais me entusiasmou na ópera foi o tema da própria ópera, porque é um tema nosso, quer dizer, nós estamos fazendo a música dentro da nossa ópera, mas nós estamos levando a nossa história além da Fronteira do nosso estado o coro é que conta toda a história e o coro também ele faz parte do cenário. Você vê que momentos fazem parte da vegetação, em outro momento ele vira índio, não é. Então, depois volta novamente para a vegetação. A orquestra nós utilizamos todos os alunos com os instrumentos que nós temos e foi complementado com alguns instrumentos que nós ainda não temos não só um instrumento como um instrumentista e os professores que que participou junto com os alunos. (Glória Caputo, 2007)¹²

O discurso cenográfico

A história a ser contada é iniciada de maneira diferente nessa ópera, mostrando resumidamente em um telão personagens, até então desconhecidos, que mais tarde estariam sendo descobertos com as diferentes formas de discurso, o canto, contando as histórias, as ilustrações, o libreto e as encenações dos atores, no palco.

A cenografia diferenciada foi um marcante elemento discursivo na obra, além dos elementos básicos que caracterizam uma ópera, linguagem textual (parte literária), música (orquestra, canto), atores, dançarinos e cenário, foi inserido também o teatro de sombras, a ilustração digital (filme) e os bonecos, gestos, dança, teatro de sombras, figurino. Foram responsáveis por esses aspectos visuais quatro grandes profissionais, Ester Sá, responsável pela direção cênica, Jaime Amaral, pela coreografia, Nando Dias, pelos cenários e Elizety Rêgo, na preparação do coral, juntos puderam construir um ambiente rico em detalhes e capaz de comunicar os elementos narrativos primordiais:

A minha função é a direção da cena. Existe uma coisa pré-existente: a música e a letra da música. Então, o meu trabalho consistiu em pegar esse material, ouvir esse material, estudar esse material e transpor ele para a imagem, para a cena para compor todo esse visual do espetáculo. O meu trabalho foi esse, pegar essa imagem sonora e dar visualidade para ela. (Ester Sá, 2007)¹³

¹¹ Disponível em: <https://youtu.be/-60TxeG6jbI>. Acesso: em julho 2023

¹² Disponível no DVD O Viajante das Lendas Amazônicas

¹³ Disponível no DVD O Viajante das Lendas Amazônicas)

O diferencial da obra está no grande envolvimento das crianças, que participaram das confecções ilustrativas de toda a ópera, do filme, do cenário, dos bonecos, do libreto e do teatro de sombras. Para Nando Lima, diretor cenográfico do espetáculo, houve um cuidado para se fazer diferente, para criar um cenário que fosse construído para destacar as crianças e seus figurinos, que facilitasse também a mobilidade quando levado para outros locais de apresentação.

“O cenário foi cuidadosamente pensado em como poderia contribuir com o que estava sendo comunicado, a Amazônia estava sendo retratada num ambiente limitado, mas que deveria se fazer presente naquele limite, naquele contexto”, dessa forma a melhor escolha, para Nando Lima, foi deixar destacado os personagens e utilizar as luzes dos refletores como aliados nessa composição de paisagem, colocando um cenário mais neutro e fácil de transportar para utilizar nas possíveis apresentações futuras fora da cidade.

O cenário quando eu optei por fazer o preto e branco, trabalhar com desenho, e transformar a linha que eles desenharam na matéria do cenário eu optei também, por tirar toda a cor e deixar que eles fossem a cor do espetáculo então à luz é que em determinados momentos colore o espetáculo dando uma ideia de tempo na verdade de noite de dia de fogo de água. Como o cenário é todo preto e branco exatamente para que essa questão da cor fique com as crianças. As sombras, os bonecos que entram e que complementam toda a história eles têm a intenção de ajudar o espectador no entendimento dessas lendas a partir das ideias das crianças. Quando na verdade você for ver esse espetáculo tem um pouco de tudo ele tem teatro de sombras, ele tem animação feita a partir de desenhos e feitas por processo digital e computador, tem canto, tem dança, então, é um espetáculo absolutamente contemporâneo e que mistura muitas linguagens diferentes (Nando Lima, 2007)¹⁴

Prólogo

Ilustração

As crianças, alunos, participaram não apenas das encenações, mas da construção das ilustrações presentes em todo espetáculo. A diretora cênica, Ester Sá, reuniu todas as crianças do coral e contou as histórias que iriam ser mostrada no palco, após isso ela pediu para que elas desenhassem os personagens seguindo sua imaginação. Foram distribuídos papeis e lápis pastel coloridos para essa atividade. No final da atividade todos os desenhos foram coletados, reunidos e entregues para o profissional responsável pelas ilustrações, que cuidadosamente selecionou os mais expressivos desenhos e utilizou-os como ilustração do cenário geral da ópera.

A ideia dos desenhos foi a seguinte: a gente viu que a gente ia trabalhar numa ópera que falava sobre a Amazônia e que essa história ia ser contada por crianças, para crianças. Então, é criança no palco e criança pensada para a plateia, então, a gente pensou em como retratar esse imaginário amazônico, dentro desse contexto, então,

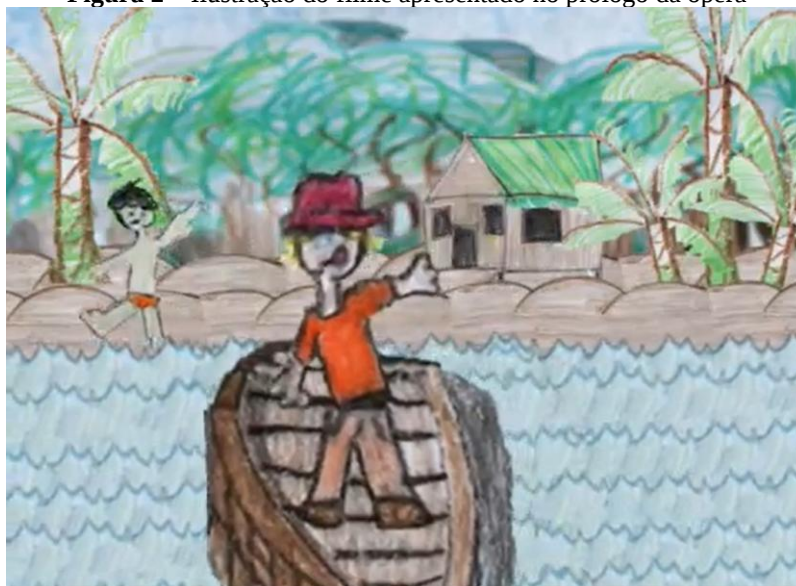
¹⁴ Disponível no DVD e no <https://youtu.be/-60TxeG6jbI>. Acesso: em julho 2023.

se nós tínhamos um elenco de crianças, de um projeto. Por que não usar o que elas pensam sobre isso, pensando em retratar o imaginário da Amazônia sob o olhar deles? Os desenhos deles alimentaram a gente para a criação das cenas, para a criação do cenário, para a criação do figurino, para todos os elementos que foram entrando no espetáculo íamos nos baseando nos desenhos. Por exemplo, os próprios bonecos que são usados na sombra são as silhuetas de desenhos que as crianças fizeram (Ester Sá, 2007)¹⁵

A obra é iniciada com um prólogo, que para o compositor é de extrema importância, sua experiência com composições cinematográficas é percebida nesse momento, pois começa o espetáculo resumindo toda a obra por meio de um filme, com trilha sonora tocada pela orquestra, com duração de oito minutos. Não há a presença de nenhuma personagem no palco, somente a música e a ilustração, um diálogo diferenciado da linguagem não verbal entre música e imagens representando seus personagens através de toda aquela criação, que não de certa forma representava a criatividade, afeto, saberes, cultura das crianças que a fizeram. Logo após há um ápice na obra destacada tanto do início quanto no final, um hino à Amazônia.

Eu fiz questão de fazer um prólogo e fazer um epílogo, uma parte que fosse um hino à natureza, cantado pelas crianças. Esse trabalho, não foi orientado totalmente para criança, eu não pensei exclusivamente para orquestras infanto juvenil, porque o nível das exigências ele é bastante alto. Eu fiz isso, assim, em plena consciência, porque se eu me limitasse às condições de um nível infantil a ópera não seria tão completa (Firsanov, 2007)¹⁶

Figura 2 – Ilustração do filme apresentado no prólogo da ópera



Fonte: O Viajante das Lendas Amazônicas¹⁷

¹⁵ Disponível no DVD, O Viajante das Lendas

¹⁶ Disponível em <https://youtu.be/-60TxeG6jbI>. Acesso: em julho 2023.

¹⁷ Disponível em: <https://youtu.be/hKVGpfpzcT0?feature=shared>

Teatro de sombras

Após o filme entra em cena o teatro de sombras, outra linguagem imagética, que foi responsável pela ludicidade das lendas mostrando alguns personagens, dessa vez projetando sombras de personagens reais e que depois participarão das encenações. Esses dois momentos podem ser considerados os mais próximos da realidade do cotidiano das pessoas, pois o uso das telas, como de Cinema, Tvs era considerado comum naquele contexto. Seria isto uma consequência das novas adaptações contemporâneas de uma ópera ou estratégia para prender a atenção do público preparando-o para um grande mergulho na cultura amazônica que viria a seguir?

Figura 3 - Teatro de sombras



Fonte: Sandra Carvalho¹⁸

213

Primeiro discurso verbal

A solista Dione Colares, juntamente com o coral cênico, entra no palco iniciando o diálogo verbal na canção, a qual a primeira palavra a ser pronunciada é Amazônia: “Amazônia, Amazônia, floresta rio e calor, coração verde pulsante”. A solista representando a mãe natureza, juntamente com o coral, representando a vegetação da floresta, cantam juntos um discurso que vai além do verbal da letra da canção. Neste recorte cenográfico o discurso não verbal acontece quando as crianças, fazendo movimentos com os braços simulando o toque do vento nas folhagens, com seu canto representam a mata viva, frágil, recebem o carinho da mãe natureza ao serem tocados com delicadeza e olhados com

¹⁸ Disponível em www.paneirodehistorias.blogspot.com

ternura por ela, um cuidado indispensável, um discurso do teatro vivo e da conscientização urgente a ser adquirida pela população.

Figura 4 - Primeira encenação do Prólogo



Fonte: DVD da ópera O Viajante das Lendas Amazônicas

Os três Atos da ópera

A história de um curumim que queria atravessar o rio Tocantins para chegar a sua cidade e ele pede ajuda a um canoeiro, mas a condição para ele embarcar na canoa é contar as histórias que conhece durante todo o trajeto da viagem, uma borboleta azul, símbolo amazônico que representa sorte, interpretada por uma bailarina, aparece na história para ajudá-lo contando ao seu ouvido tudo o que devia contar ao canoeiro.

O primeiro ato vai revelar a história da lenda do *Uirapuru*, um pássaro encantado da floresta amazônica, para isso são usados o teatro de sombras, dança, canto e ilustração complementando o contexto ali encenado. O segundo e terceiro atos continuam a falar de mais duas lendas a do *Surgimento dos Insetos* e a lenda do *Tamba-Tajá*, respectivamente. Assim, como se na viagem desse curumim, as histórias ganham vida no palco por meio dos personagens e ilustrações.

Figura 5 - Segundo Ato



Fonte: foto concedida pela FAM (Fundação Amazônica de Música)

Epílogo

Após os três atos, novamente o hino à Amazônia é cantado como parte final ou Epílogo da obra, porém neste momento sobem ao palco alguns alunos adolescentes que fazem parte da orquestra, para junto com os cantores iniciar outro discurso, mostrar a realidade de que por trás das encenações teatrais, eram elas, crianças e adolescentes, quem verdadeiramente estavam construindo todo o cenário artístico, algumas com sua voz e outras tocando um instrumento. A competência e talento de crianças e adolescentes que faziam parte do projeto, em sua maioria alunos de escolas públicas da cidade, mostraram suas habilidades artísticas e sua competência social como cidadão que preza por sua cultura, por seu lugar.

Este hino pode ser interpretado como um ato de clamor, uma espécie de demonstração afetiva demonstrada no palco, estimulando a quem escutasse à conscientização de valorização da floresta amazônica, da cultura ribeirinha, dos habitantes que nela vivem. Além do fazer artístico, um despertar no coração do público à sensibilidade das questões ambientais, culturais, políticas, sociais foi discursado de diferentes maneiras, verbal e não verbal, durante todo o espetáculo.

A representatividade ideológico-cultural

Foi no palco do Teatro da Paz, que a ópera *O Viajante das Lendas Amazônicas* marcou sua grande estreia em 2007, no mesmo ano marcou presença no palco do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, dois anos depois, em 2009, foi novamente apresentada, dessa vez em Marabá e em 2010, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em todos esses locais a comoção da plateia era visível, segundo a coordenadora Izabel Bulhosa:

O Municipal do Rio tem capacidade para quase 3 mil pessoas, pessoas que não conhecem, que não eram parentes, não eram amigos nem correligionários dos alunos e ao final do espetáculo tinha gente chorando de emoção. Nós do operacional nunca tínhamos parado para assistir, no Palácio das Artes foi a primeira vez que eu me sentei, mesmo que um pouquinho, para assistir a ópera e nesse momento veio um “lanterninha”, perguntou se eu era da produção, eu disse que sim, e ele disse: Olhe, minha senhora, eu trabalho aqui a mais de 30 anos e eu nunca vi nada tão emocionante! (Izabel Boulhosa, 2023)¹⁹

Na imagem abaixo estão instrumentistas e vocalistas, crianças e adolescentes que faziam parte do projeto. O objetivo de trazer para o palco e mostrar os alunos tocando seus instrumentos era descartar qualquer dúvida de que eram eles que estavam construindo o cenário musical, eles eram os grandes profissionais, tocando uma ópera profissional cuidadosamente composta por Firsanov.

¹⁹ Entrevista, arquivo pessoal

Figura 6 - Cena final da ópera OVLA

Fonte: DVD da ópera O Viajante da Lendas Amazônicas, 2007

Em entrevista apresentada no *making off* do DVD, O Viajante das Lendas Amazônicas, os profissionais que participaram desse projeto, assim como todos da produção, falam um pouco sobre sua percepção que tiveram a respeito dos efeitos benéficos para aqueles que vivenciaram aquela experiência. Nando Lima, por exemplo, relata na entrevista que, “uma criança que tem a oportunidade de passar um ano inteiro dentro de um projeto como esse, com certeza, ela tem maiores possibilidades de enxergar o mundo de outra maneira”. Outros profissionais também falam a respeito:

Eu penso assim, criança que estuda arte ela vive num mundo diferente ela já é preparada para a vida de alguma maneira. Eu penso que eles fizeram um grande Posse para frente e o trabalho está motivando eles. Eles são muito empolgados, eles trabalham com prazer assim, com emoção, dá para perceber isso eles se colocam na disposição. Eles estão crescendo, crescendo profissionalmente. (Firsanov, 2007)²⁰

Acredito que eles vão ter uma formação, como cidadão, maravilhosa e como artista também, porque eles têm uma disciplina que é maravilhosa e a garantia da disciplina é um fazer artístico grandioso. Com certeza! (Jaime Amaral, 2007)²¹

E eu vejo nas crianças no futuro então quando eu penso nesse projeto penso é como se fosse uma sementinha não é que como se fosse uma experiência na verdade que poderia transformar o nosso país eu acho que projetos como esse deverão ter muitos outros projetos não só na área de música como em outras áreas porque o resultado é fantástico. (Glória Caputo, 2007)²²

²⁰ Entrevista no making off do DVD, disponibilizado no Youtube

²¹ Entrevista no making off do DVD, disponibilizado no Youtube

²² Entrevista no making off do DVD, disponibilizado no Youtube

Não apenas para quem participou, mas quem tem acesso a essa obra pode dizer que há um diferencial, uma emoção, uma mensagem a ser interpretada e refletida no sentido de meditar nela, rever conceitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ópera **O Viajante das Lendas Amazônicas** representa um papel fundamental na história das óperas brasileiras por representar em seu discurso uma temática voltada para as questões culturais amazônicas, valorizando sua cultura e, de certo modo, enfatizando um propósito ecológico na peça operística. O investimento em um bom projeto cenográfico influencia diretamente na recepção do público, o que possibilita com que ele se emocione e reflita acerca da temática amazônica, seu imaginário e narrativa. Além de ser um espetáculo operístico exuberante e belo, a peça teatral aqui estudada explicita um discurso crítico, voltado para questões políticas, culturais e sociais da cultura ribeirinha. Nesses tempos que a Amazônia volta a ser protagonista das questões de preservação ambiental, a ópera destacada assume um papel discursivo extremamente relevante na cultura brasileira, o que é facilitado pelo acesso de **O Viajante das Lendas Amazônicas** nas plataformas digitais, como Youtube, Instagram, Facebook e alguns blogues, o que faz com que o trabalho de Firsanov e Paes Loureiro alcance um número cada vez maior de pessoas, em vários países e continentes, que passam a se interessar pela cultura da Amazônia.

REFERÊNCIAS

ABBATE, Carolyn, PARKER, Roger. **The history of opera: The Last Four Hundred Years**. Penguin Books Limited, London, 2012.

ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O espaço cênico no tempo digital: reflexões sobre a cenografia e o teatro como lugar de encontro**. UFMG, 2021.

BARROS, Dulce Elena Coelho. **Análise do discurso crítica: pesquisa social e linguística**. 1ª JIED – Jornada Internacional de Estudos Acadêmica, 2008.

BRANDÃO, H. H. L. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Trad. The empty space. Petrópolis: Vozes, 1970.

CAPPELLI, Vittorio. **La presenza italiana in Amazzonia e nel nordest del Brasile tra Otto e Novecento**. Revista Maracanan, UERJ, Rio de Janeiro, n. 6, p. 123-146, 2010

CARDOSO, Ana; FERNANDES, Danilo; BASTOS, Ana y SOUSA, Cleidianne. **A Metrópole Belém e sua centralidade na Amazônia Oriental Brasileira**. *EURE (Santiago)* [online]. 2015, vol.41, n.124 pp.201-223. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612015000400010&lng=es&nrm=iso

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso. Modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

CHOULIARAK, L. e N. FAIRCLOUGH. 1999. **Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis** Edimburgo: Edinburgh University Press.

CORTESÃO, J. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Lisboa Portugal, 1967, 221 p. Disponível em: <http://nonio.eses.pt/brasil/>.

DESGRANGES, Flávio, **O espectador e a contemporaneidade: perspectivas pedagógicas**. Revista Sala Preta 2002, vol. 2, 221-228, USP,

FLAIRCOUGH, Norman. **Critical Discourse Analysis: The critical Study of Language**. p. cm. - (Language in social life series) Chiefly a collection of previously published articles and. essays, 1980-1993.

FAIRCLOUGH, N. 1985. **Critical and Descriptive Goals in Discourse Analysis**. *Journal of Pragmatics*,

FLAIRCOUGH, Norman. **Discurso e mudança Social**. Trad. Izabel Magalhães. 1 ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

GONÇALVES, Newton de Sales; AMOROSINO, Wagner. **Enciclopédia do estudante: música: compositores, gêneros e instrumentos, do erudito ao popular**; tradutor, editor Oscar Pilagallo Filho. 1ª ed., São Paulo: Moderna, 2008. <https://emufpa.ufpa.br/index.php/a-emufpa/historia>

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica – Uma poética do Imaginário**. 5ª Edição, Manaus: Editora Valer, 2015.

MACHADO, João Carlos. **Quando é cenografia?** Revista Cena, Porto Alegre, no 30, p. 61-72 jan./abr. 2020 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

MALHEIROS, R. G.; ROCHA, G. O. R. da. **A cidade de Belém e seu processo de modernização: aspectos históricos, econômicos e sociais acerca da constituição dos ideais de progresso e civilização (1840 – 1870)**. URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 201–235, 2013. DOI: 10.20396/urbana.v5i2.8635082. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8635082>.

MAURÍCIO BRANDÃO, J. **Ópera no Brasil: um panorama histórico**. Revista Música Hodie, Goiânia, v. 12, n. 2, 2013. DOI: 10.5216/mh.v12i2.22543. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/22543>.

MAYOR, M. S. (2015). **O teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera**. Revista Aspas, USP, São Paulo, n. 2, p. 103-110, 2015.

MINGOLO, Walter D. **Colonialidade - O lado mais escuro da modernidade**. Tradução de Marco Oliveira. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol 32, nº 94, 2017.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de - 1533-1592. **Os pensadores - Ensaaios**. Tradução de Sérgio Millet, 1ª ed. São Paulo, Abril Cultura, 1984. de. Coleção Os Pensadores, vol. XVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. **Análise de Discurso e o Discurso Artístico**. Seminário de Estudos em Análise do Discurso (2.: 2005: Porto Alegre: Anais do II SEAD - Seminário de Estudos em Análise do Discurso [recurso eletrônico] – Porto Alegre: UFRGS, Disponível em: <http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead2.html>

PAULON, Andréa, NASCIMENTO, Jarbas Vargas, LARUCCIA, Mauro Maia. **Análise do Discurso: Fundamentos Teórico-Metodológicos**. Revista Diálogos Interdisciplinares 2014, vol. 3, nº.1.

ROSSINI, Élcio. **Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação**. TransInformação, Campinas, 24(3):157-164, set./dez., 2012

SÁ, Hélder José Batista. **A Escola Violinística Russa do Século XX e a sua presença em Portugal**. Orientador: Evgueni Zoudilkine. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e arte, 2009.

Documentário **Ópera O Viajante das Lendas Amazônicas**. Disponível em: <https://youtu.be/-60TxG6jbl>