

INTERTEXTUALIDADE E INTERMUSICALIDADE NA PARÓDIA “L’UOM DI SASSO..”

Tadeu Moraes Taffarello
Lígia Formico Paoletti

Resumo

Para revelar os procedimentos textuais e composicionais empregados na escrita do libreto e da música para a paródia musical em forma de micro-ópera *L’uom di sasso..*, o presente artigo traça o percurso de deslocamento de sentido das personagens Don Juan e Estátua do Comendador construído por meio da intertextualidade e da intermusicalidade ao longo de aproximadamente quatro séculos em obras da literatura, sobretudo para teatro e para ópera escritas por Molina, Molière, Da Ponte/Mozart, Hoffmann, Byron, Zorrilla e Saramago.

Palavras-chave:

Don Juan; Estátua do Comendador; Mozart; Intermusicalidade; Intertextualidade; Paródia.

O presente artigo versa sobre os procedimentos empregados na escrita do libreto e da música para a paródia musical em forma de micro-ópera *L’uom di sasso..*, na qual são utilizadas as personagens Don Juan e Estátua do Comendador, revelando a intertextualidade presente no libreto e a intermusicalidade com a ópera *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* de Mozart presente na partitura musical da micro-ópera.

Para uma melhor compreensão dos significados dos deslocamentos de sentidos na peça, será inicialmente traçado um percurso histórico da evolução do deslocamento de um discurso dentro da literatura, trazendo à tona os primórdios da construção das personagens nas versões escritas para o teatro e para a ópera ao longo dos séculos XVII e XVIII por Molina, Molière e Da Ponte. Escritas dentro de um paradigma cristão-católico, nessas, os “pecados” de Don Juan não ficam impunes, sendo a Estátua do Comendador o agente da vontade de Deus, aquele que recoloca as coisas

Abstract

in order to reveal the textual and compositional procedures used in the writing of the libretto and the score of the musical parody in micro-opera form L’uom di sasso.., this paper traces the displacement path of the characters Don Juan and the Statue of Commander, both built through intertextuality and intermusicality during nearly four centuries in works of literature major for the Theatre and for operas written by Molina, Molière, Da Ponte/Mozart, Hoffmann, Byron, Zorrilla and Saramago.

Keywords:

Don Juan; Commander’s Statue; Mozart; Intermusicality; Intertextuality; Parody.

em seus devidos lugares e reestabelece a ordem moral dentre os mortais. Por se tratar de uma paródia, *L’uom di sasso..*, está calcada na tradição criada em torno das personagens e, textualmente, o enredo de seu libreto promove ao menos dois deslocamentos de sentidos em relação a essas primeiras versões da história: o Comendador esquece sua vingança em prol do amor e Don Giovanni escapa ileso de uma possível punição. Esses deslocamentos de sentidos podem ter suas origens traçadas na gradual absolvição do libertino construída ao longo dos séculos XIX e XXI nas versões escritas em ensaio, poema, para o teatro e para ópera respectivamente por Hoffmann, Byron, Zorrilla e Saramago. Essas versões serão analisadas em um segundo momento do artigo. As análises do enredo contido no libreto de *L’uom di sasso..*, e a música contida na partitura da peça serão apresentadas ao final do artigo.

O artigo valer-se-á de autores também da Linguística na elaboração de alguns de alguns dos

conceitos utilizados, caracterizando-se, assim, em um artigo interdisciplinar no qual o fazer música é o objetivo principal, sendo pensado, entretanto, a partir da relação com outras áreas do conhecimento.

1. DON JUAN E SEU CONVIDADO DE PEDRA: ORIGEM E CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS

As personagens Don Juan e Estátua do Comendador surgiram para a literatura universal por meio da peça de teatro *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de autoria do escritor e religioso espanhol frei Gabriel Téllez, que assinava as suas obras como Tirso de Molina. A data de escrita de tal peça é ainda incerta, mas, conforme afirma Teixeira (2008), é bem provável que tenha ocorrido entre 1610 e 1630, com publicação em 1630.

Anteriormente à publicação de Molina, histórias com características próximas eram comumente encontradas no folclore europeu de épocas anteriores e, muitas vezes, encenadas em igrejas. É o caso, por exemplo, da peça *El Infamador*, de Juan De La Cueva, escrita em 1581. Samuel Waxman (1908, p. 184) afirma que, apesar dos nomes distintos das personagens principais de suas histórias, De La Cueva e Molina estão trabalhando sobre a mesma narrativa. Em De La Cueva, a personagem principal, Leucino, é também um conquistador que possui paralelos com o Don Juan de Molina, sobretudo em relação à sedução de mulheres sem se importar com as consequências de seus atos, e à severa punição sofrida ao final. Em De La Cueva, Leucino, após uma intervenção da deusa Diana em socorro a Eliodora, é condenado à morte e executado segundo as leis dos homens. A diferença com a história de Don Juan criada por Molina é justamente que, em De La Cueva, quem intervém para consumir a justiça ao personagem é uma deusa e não um morto.

Já a peça teatral *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* escrita por Molina possui uma intenção didático-moralizante dentro de uma crença cristã-católica no sentido em que a personagem principal, ao final da peça, é punida por seus atos pecadores. A personagem principal, Don Juan Tenorio, é sempre auxiliada por seu laçao Catalinón, o qual lhe ajuda a cometer algumas “transgressões morais”. Na peça, Don Juan, por exemplo, engana a duquesa Isabella, fingindo ser o duque Octavio;

cria uma farsa na qual finge ser o Marquês De La Mota para enganar Dona Ana de Ulloa Aminta que, atenta, consegue se desvencilhar da investida do conquistador; mata a golpe de espada Don Gonzalo no momento em que ele, o pai de Dona Ana, corre a socorrê-la; conquista Aminta, uma camponesa que troca a noite de núpcias com seu marido Batricio por uma aventura amorosa com Don Juan; e profana a tumba de Don Gonzalo, a qual encontra por acaso em um igreja e, sarcasticamente, convida o morto para um banquete. Nessa versão, tal convite feito por Don Juan é, também, o início de seu fim, pois, para surpresa de todos, o morto em forma de estátua aparece para a ceia preparada por Don Juan e o convida, por sua vez, para a ceia em sua própria casa, na igreja onde está enterrado. Esse final difere radicalmente da versão de De La Cueva, conforme descrito anteriormente. Em Molina, após a segunda ceia, a estátua de Don Gonzalo, motivada pela justiça divina, pede a Don Juan que não tenha medo e lhe dê a mão. Este, dizendo-se destemido, assim o faz e morre, no que é prontamente arrastado por Don Gonzalo para dentro de sua tumba. Tirso de Molina, sendo também clérigo, não poderia deixar de punir severamente em sua peça aquele que comete, segundo a sua própria visão religiosa, pecados tão extremados como os de Don Juan.

É possível pensar, portanto, que Molina, na realidade, não criou a história original em si, tendo, porém, batizado a personagem com o nome que perdurou, Don Juan Tenorio. O autor também criou, ou realçou o que já estava na tradição oral, imprimindo algumas características que acompanharão a personagem na maioria das versões posteriores escritas por outros autores, como a frivolidade, a libertinagem, a manipulação, a sedução, a origem nobre, o sarcasmo, sobretudo em relação aos mortos, e a punição severa recebida ao final.

Ainda no século XVII, há outra versão importante para a construção e difusão das personagens. É a peça escrita por Molière, pseudônimo de Jean-Baptiste Poquelin, um dos principais autores da História do teatro. Molière escreve a sua versão de *Don Juan ou le festin di pierre*¹ em 1667. Muito provavelmente, o texto teatral de Tirso de Molina foi encenado em Nápoles, à época vice-reino espanhol². Essa proximidade com o teatro italiano da época fez com que a história de Don Juan ganhasse novas versões por autores tais

como Gilberti e Cicigogni, ambas escritas na década de 1650, e por grupos teatrais itinerantes. É mais provável que Molière, por sua vez, tenha tido contato com a história criada por Molina por meio das apresentações desses grupos itinerantes que, provavelmente, encenaram versões da obra também na França. Essas hipóteses são levantadas, pois tanto nas versões italianas, como em Molière, a história de Don Juan ganha aspectos da *Commedia dell'Arte*³. Em Molière, por exemplo, há uma certa comicidade adquirida pelo laçoi de Don Juan que não estava presente na versão de Molina, tal como a cena tipicamente bufa em que Sganarelle⁴, nome dado ao mesmo personagem que em Molina se chamava Catalinón, recebe bofetadas de seu patrão no momento em que Don Juan tenta acertar Pierrô e este, ao se desviar do ataque, deixa o caminho livre para a mão do patrão acertar seu laçoi. Outro aspecto da *Commedia dell'Arte* presente na versão de Molière é a introdução de um triângulo amoroso entre Pierrô, Carlota (reproduzindo o papel de Colombina) e Don Juan⁵.

Nessa versão, Don Juan comete um número menor de transgressões em relação à versão de Molina, tendo enganado um total de três mulheres ao longo da peça: Dona Elvira, com quem se casa para tirá-la do convento no qual estava instalada, e as camponesas Carlota e Marturina. Apesar disso, o autor caracteriza a sua versão da personagem com uma forte carga de hipocrisia moral, transformando-o em um libertino⁶ pela total descrença em relação à religião, à possibilidade de receber qualquer punição que seja dos Céus⁷ e pela hipocrisia exacerbada. Comparativamente com a versão de Molina, o Don Juan de Molière é possuidor de uma maior habilidade discursiva manipuladora, conquistando também com argumentos e com palavras. Na peça de Molina, ele se valia, muitas vezes, apenas do disfarce e de falsas promessas.

O fim de Don Juan na versão de Molière é próximo ao de Molina, haja vista o convite feito pela personagem principal à estátua do Comendador e o banquete final preparado pela Estátua, no qual Don Juan se despede do mundo dos vivos. Diferentemente do que ocorria em Molina, na versão de Molière, tanto a conquista de Elvira, quanto o assassinato do Comendador são apenas narrados como acontecimentos passados, não

tendo ação durante o desenrolar da trama.

No século seguinte, XVIII, uma nova versão da trama colaborou para a construção dos discursos das personagens Don Juan e seu convidado de pedra. Trata-se da versão desenvolvida por Lorenzo da Ponte para servir de libreto para uma ópera composta por Wolfgang Amadeus Mozart⁸.

2. O DON JUAN DE DA PONTE E MOZART

Estreada em 1787, a ópera *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni* apresenta tanto características das versões de Molina e de Molière, quanto imprime novas características às personagens de Don Juan, da Estátua do Comendador e às suas tramas. Enquanto a peça teatral de Molina mantém características mais dramáticas e a de Molière, mais cômicas, Da Ponte e Mozart balanceiam ambas as características, criando um *dramma giocoso*, conforme denominação dada pelos autores. Leporello continua sendo o principal personagem cômico da obra, assim como o fora Sganarelle na versão de Molière.

Tanto a cena em que Don Juan invade o quarto de dona Ana enquanto ela esperava por seu noivo, Don Otávio, quanto a cena na qual o Comendador corre para acudir sua filha e é morto a golpe de espada por Don Juan, cenas essas que motivam o desejo da Estátua por vingança no final da ópera, são reintroduzidas na versão de Da Ponte⁹ após terem sido excluídas das ações na trama de Molière¹⁰. E é justamente por essa sequência de ações que Da Ponte inicia a sua história do dissoluto punido, uma diferença em relação à versão de Molina, na qual tais ações se passavam apenas na segunda metade da segunda jornada da trama.

Na versão de Da Ponte, o número de conquistas amorosas da personagem principal dá um salto quantitativo exacerbado, atingindo um total de 2065, segundo as anotações de Leporello em seu catálogo¹¹. A cena do catálogo é um episódio cômico que não existia nas versões de Molina e de Molière, porém ela não é inventada por Da Ponte, uma vez que havia sido utilizada anteriormente nas versões italianas de caráter mais bufo¹². Dentre as transgressões de Don Giovanni¹³ que se passam em cena, destacam-se: a invasão do quarto de dona Ana fingindo ser seu noivo; o assassinato do pai de dona Ana, o Comendador; o desdenho a Dona Elvira, que se descobre posteriormente

ser sua esposa abandonada; a conquista da camponesa Zerlina em suas bodas; vestido de Leporello, a surra aplicada em Masetto por este querer se vingar da desonra sofrida em sua noite de núpcias; e a zombaria dos mortos no convite à Estátua do Comendador para um banquete em sua casa. O desfecho da trama na penúltima cena da ópera¹⁴ se dá na própria casa de Don Giovanni, não havendo a retribuição do jantar pela Estátua do Comendador, apesar de essa fazer menção a tal retribuição e parecendo, porém, que o convite da Estátua se consuma com a ida de Don Giovanni para as profundezas.

O Don Giovanni de Da Ponte é um libertino descrente do poder divino e confiante que aquilo que faz é o correto a ser feito, mantendo, dessa forma, um paralelo com a versão de Molière.

Nas três versões principais apresentadas, as de Molina, Molière e Da Ponte, a personagem de Don Juan adquire características que lhe transformam em uma personagem *sui generis*, com especial destaque à conquista de mulheres, à irresponsabilidade em relação a seus atos e à plena confiança que sairá impune por meio de um arrependimento posterior. Tal impunidade, porém, conforme vimos, não ocorre. Analisaremos, na sequência, a manipulação que Don Juan exerce para, após, refletirmos sobre a relação da personagem principal com sua vítima e algoz, o Comendador.

3. AS MANIPULAÇÕES DE DON JUAN

A personagem Don Juan é caracterizada também pelo poder de manipulação que exerce. Em relação às mulheres, a manipulação ocorre para que ele as conquiste sexualmente, conforme demonstrado anteriormente, e é, nas três versões apresentadas, uma das causas do final trágico ao qual a personagem é submetida¹⁵.

Já em relação às demais personagens masculinas da trama, Don Juan exerce a manipulação por outras motivações, tais como obter alguma vantagem, safar-se de alguma condenação/vingança ou conseguir atingir o seu objetivo primeiro, que é o da conquista feminina.

Segundo Barros (2003), o percurso da manipulação ocorre quando um destinador, sujeito manipulador, transforma as competências¹⁶ de um destinatário, sujeito manipulado, e o leva a ser um

agente transformador de um estado de coisas, tendo sempre como objetivo algo que interessa ao destinador e não necessariamente ao destinatário. O autor ainda afirma que, para a manipulação ser bem-sucedida, importam os conhecimentos que o manipulador/destinador tem do manipulado/destinatário. O autor aponta quatro tipos de manipulações:

- Intimidação e tentação: manipulações nas quais o destinador oferece valores que acredita temidos e evitados (intimidação) ou desejados (tentação) pelo destinatário;

- Sedução e provocação: manipulações nas quais o destinador apresenta imagens positivas ou negativas da competência do destinatário para evitar ou manter a imagem que o destinador faz do destinatário. A sedução ocorre quando o destinatário acredita que os valores e crenças positivas apresentadas pelo destinador lhe trarão o melhor. A provocação ocorre quando o destinador apresenta valores e crenças negativas das competências do destinatário, desafiando-o a mudar o estado de coisas e colocando em cheque os valores e competências do destinatário.

Ainda segundo Barros, para que qualquer dos tipos de manipulação acima ocorra e seja bem-sucedida,

(...) o destinatário é colocado em posição de obediência ou falta de liberdade, pois só tem duas opções: fazer o que o destinador propõe e receber assim valores e imagens desejados ou evitar valores e imagens temidos, ou não fazer e não receber os valores e imagens desejados ou sofrer as consequências dos valores e imagens temidos. (BARROS, 2003, p. 199)

Uma personagem que é, por exemplo, manipulada por Don Juan é o seu laçao/ajudante. Em todas as versões, Catalinón/Sganarelle/Leporello tem a função primordial de auxiliar Don Juan em suas intentas e, para isso, é tentado e seduzido com a oferta de um emprego/salário. Por conta disso, ele se submete a toda e qualquer situação para auxiliar seu patrão, inclusive se metendo em inúmeras confusões e tendo, por vezes, sua vida ameaçada, como no caso em que ele e Don Juan quase morrem afogados, em Molière, sendo salvos por Pierrô, ou na cena em que troca de vestimentas com Don Giovanni e é surpreendido dessa maneira por Ana, Otávio e camponeses enfurecidos na versão de Da Ponte.

Em Molina, Don Juan manipula também outras personagens masculinas. É o que ocorre, por exemplo, na manipulação por sedução que ele exerce sobre o Marquês De La Mota, que lhe empresta sua própria capa para que possa burlar a intimidade de dona Ana, noiva do marquês, e, após Don Juan ter matado Don Gonzalo, lhe ajuda em sua fuga.

Em Molière, temos o exemplo da manipulação por sedução de Don Carlos, irmão de Elvira, quando Don Juan, com suas habilidades de espadachim, o salva de um ataque de três desconhecidos salteadores. Com essa sedução, Don Juan obtém uma postergação da vingança por parte dos irmãos de Elvira, pois Don Alonso é convencido por Don Carlos a adiar, em nome da gratidão que tem pelo ato de Don Juan, o enfrentamento.

Em Da Ponte, por exemplo, Don Giovanni manipula por três vezes Masetto, a primeira por intimidação, ameaçando-lhe deferir um golpe de espada e, assim, convencendo-o a ir a seu castelo e, dessa maneira, deixá-lo a sós com Zerlina; a segunda, por tentação, oferecendo-lhe uma festa e a todos os seus convidados para poder, novamente, ficar com Zerlina, visto que a primeira tentativa havia sido frustrada pela chegada inesperada de Elvira; e a terceira, também por tentação, a ele e a todo um bando de homens armados, convencendo-os a se dividirem, mas com o objetivo real de poder ficar a sós com o noivo de Zerlina e aplicar-lhe uma surra.

O que se percebe, na realidade, é que são poucas as personagens, masculinas ou femininas, que fogem do poder de manipulação de Don Juan. Em Molière, há o caso do Pobre que é tentado com uma certa quantia em dinheiro caso blasfemasse. Este, não se deixando manipular por Don Juan, recusa veemente a oferta que lhe é feita, preferindo “morrer de fome”.

Em todas as versões, uma possível análise da trama é que a única personagem que realmente mantém atitudes retas e não se deixa manipular por Don Juan é o Comendador.

4. DON JUAN E O COMENDADOR

Nos textos escritos nos séculos XVII e XVIII, uma possível interpretação para a relação entre Don Juan e o Comendador é a de personalidades antagônicas. Enquanto Don Juan é anti-

herói astuto, dissimulado, perito em disfarces, manipulador, sedutor, tentador, intimidador, frívolo, libertino, sarcástico, conquistador, irresponsável e certo de sua impunidade; o Comendador parece ser a única personagem com caráter nobre o suficiente para buscar honrar a sua família e, desse modo, desafiar Don Juan¹⁷. Em um primeiro momento, talvez devido à diferença avançada de idade, ou talvez pela diferença de habilidades com a espada¹⁸, Don Juan mata o Comendador, parecendo haver, em uma visão bastante maniqueísta da situação, uma vitória parcial do mal sobre o bem. Com a eliminação do Comendador, parece não haver na trama outra personagem nobre o suficiente para parar as ações nefastas de Don Juan¹⁹. E, dessa maneira, se o destino de Don Juan não se completa por forças humanas, faz-se necessário que haja ajuda de forças sobre-humanas. Nas três versões apresentadas, o Comendador é a personagem utilizada como agente da vontade de Deus, aquela que coloca as coisas em seu devido lugar e reestabelece a ordem moral dentre os mortais. Dessa maneira, completa-se o ciclo proposto desde a versão de Molina no qual as ações de Don Juan nunca ficam impunes. Lembrando sempre que tal visão casuística das coisas é edificada dentro do paradigma cristão-católico no qual as personagens Don Juan e Estátua do Comendador são criadas.

5. CAMINHOS PARA A REDENÇÃO

Ao longo do século XIX, aliado aos ideais artísticos do Romantismo, a personagem Don Juan vai aos poucos adquirindo salvação e glorificação. Para a visão romântica de E. T. A. Hoffmann em seu ensaio sobre Don Juan escrito em 1813, a paixão não correspondida de Dona Ana pela personagem desperta neste um profundo desejo de redenção e o transforma, muitas vezes, em “um amante romanticamente trágico, vítima da ordem social ou divina” (TEIXEIRA, 2008, p. 44).

Essa visão de um Don Juan vítima da sociedade parece ter influenciado o poema épico escrito por Lord Byron entre 1818 e 1823, intitulado *Don Juan*, no qual a personagem é caracterizada mais como uma vítima do que como um vilão. Nesse poema, Don Juan, ainda adolescente, é vítima do amor incontrolado de uma mulher mais velha, Júlia. Para fugir da má reputação que



Figura 1 – Eugène Delacroix, *Le Naufrage de Don Juan* (1841). Óleo sobre tela (1,35 m. X 1,96 m.). Inspirado no poema de Byron, esse quadro é um exemplo da disseminação que a personagem teve a partir também de outras artes. Fonte: Museu do Louvre.

poderiam lhe impor, pois Júlia era casada, sua mãe o faz viajar para longe. Após o naufrágio do navio no qual viajava (Figura 1) seguido por um período no qual vive um romance idealizado com outra mulher, Haidée, Don Juan é feito escravo e enviado para Constantinopla, onde acaba sendo comprado para fazer parte de um serralho. Depois de se envolver com a sultana Gulbeyaz, Don Juan consegue escapar de lá e é levado para a Europa onde irá perambular sobretudo entre a Rússia, onde se envolve com a imperatriz Catarina, e a Inglaterra, onde se envolve com Aurora, uma jovem e inocente donzela, e com a duquesa de Fitz-Fulke. O poema de Byron permaneceu incompleto e, dessa maneira, não se sabe qual fim teria sido dado pelo autor à personagem.

Sobre a diferença entre os Don Juans de Byron e de Molina, a pesquisadora Tereza Cristina Mauro

afirma que:

[Em Byron,] O longo argumento do poema evidencia a inversão de papéis (...), posto que a atitude sedutora parte da mulher na maioria das vezes (...), colocando o poder de sedução de Don Juan como algo inato ao personagem, apoiado apenas em sua aparência e em seus gestos, não em suas palavras. Aí reside uma diferença essencial em relação ao Burlador, atribuído a Molina. (MAURO, 2014, p. 43).

Ou seja, muito longe de tratar a personagem como alguém que age apenas por instinto, Byron, em seu Don Juan, cria um herói, um sedutor seduzido.

Outra versão escrita do século XIX na qual Don Juan tem uma pitada de redenção é a de Zorrilla que, em 1844, cria o seu *Don Juan Tenorio*. Se nessa peça teatral, Don Juan não escapa da morte, ao menos escapa da condenação ao inferno por meio da intervenção de Dona Inês.

Dando um salto para o século XXI, temos na versão escrita em 2005 pelo português José Saramago, intitulada *Don Giovanni* ou o *Dissoluto Absolvido*, a redenção total da personagem²⁰.

6. O DISSOLUTO ABSOLVIDO

Escrita inicialmente para servir de libreto para a ópera intitulada *Il dissoluto assolto* do compositor italiano Azio Corghi, a versão de Saramago para a história de Don Juan é essencialmente inspirada na versão de Da Ponte e Mozart, interpretando as personagens, entretanto, de uma maneira diversa da apresentada até aqui.

Segundo o próprio Saramago, há muita hipocrisia nas personagens que circundam a personagem principal na versão de Da Ponte. O autor português argumenta, em entrevista²¹, que o Comendador de Da Ponte é o principal hipócrita dentre todas as personagens da trama, pois sabia que a sua filha, Dona Ana, se encontrava às escondidas com Don Otávio e nunca protestou por causa disso.

Esta linha de raciocínio é também seguida por Simonsen (s/d), para quem há ainda outras personagens dúbias em Da Ponte: a cínica Elvira²² (age como quem parece querer o bem geral, mas na realidade, almeja apenas afastar as demais mulheres de Don Giovanni); o covarde Don Otávio²³ (nunca tem coragem suficiente para realmente enfrentar Don Giovanni); e a misteriosa Dona Ana²⁴ (por quem Dona Ana estaria de luto ao fim da ópera? Por seu pai, o Comendador, ou por Don Giovanni, recém enviado às trevas?).

Nesse sentido, o Don Giovanni de Da Ponte seria a única personagem que se mantém fiel às suas características em toda a trama, sendo sempre ele mesmo e não dissimulando as suas intenções que são sempre as de realizar conquistas amorosas valendo-se de inúmeros subterfúgios para tanto. Ele seria, dessa maneira, “um típico cavalheiro espanhol em termos de honra, não recuando um milímetro de seus princípios, nem ao menos quando enfrentado pela morte” (SIMONSEN, s/d, p. 18). E é justamente essa a alegação feita pela própria personagem para não recusar o aperto de mão do Comendador na hora mais extremada da trama de Da Ponte, em uma espécie de manipulação por provocação da Estátua do Comendador sobre Don Giovanni. Nesta outra análise da trama, os papéis se invertem, tornando Don Giovanni um homem

honrado e o Comendador um hipócrita.

A versão de Saramago para a história de Don Juan é uma paródia que mantém intertextualidade com a de Da Ponte, acentuando as fraquezas morais acima descritas das personagens e provocando deslocamentos de sentido em relação à trama da história.

Julio Plaza, comentando o livro *Marxismo e filosofia* de Bakhtin, afirma que “a primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para serem prosseguidas.” (PLAZA, 2003, p. 10). Segundo a teoria bakhtiniana, os enunciados são dialógicos e inacabados, pois são perpassados pela palavra do outro, por outras vozes de maneira explícita ou não, revelando assim a polifonia existente em todo discurso. Dessa forma, o inacabamento de princípio e a abertura dialógica são sinônimos. O termo “intertextualidade”, apesar de derivado do que Bakhtin entende por dialogismo, foi cravado por Julia Kristeva, para quem “todo texto é um mosaico de citações, de outros dizeres que o antecederam e lhe deram origem” (Kristeva apud KOCH; ELIAS. 2014b, p. 86). Para Koch e Elias, a intertextualidade pode ser analisada tanto em um sentido restrito, no qual “todo texto faz remissão a outro(s) efetivamente já produzido(s) e que faz(em) parte da memória social dos leitores” (KOCH; ELIAS. 2014a, p. 101), como em um sentido amplo, no qual ela se faz presente em todo e qualquer texto como componente decisivo de suas condições de produção. A intertextualidade, dessa maneira, pode ser explícita, quando há citação da fonte do intertexto; ou implícita, quando não há citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor “recuperá-la na memória para construir o sentido do texto” (KOCH; ELIAS. 2014b, p. 92).

A paródia é uma intertextualidade implícita na qual é proposto um diálogo entre o novo texto e a recorrência implícita a outro(s) texto(s) com o fim de produzir deslocamentos de sentido. Na paródia, o humor, a sátira, a ironia, o sarcasmo, a zombaria, a caricatura e o burlesco, dentre outros, colaboram no desvio total do sentido original do texto para a construção de um novo sentido. Para Sant’Anna (1985), a paródia inaugura um novo paradigma em detrimento ao sentido do(s) texto(s) a que se remete, provocando um efeito de deslocamento/deformação e construindo a

evolução de um discurso.

7. A ESTÁTUA FRUSTRADA

Na versão de Saramago, após um prólogo, a peça se inicia com a cena da chegada da Estátua do Comendador para a ceia, cena esta que, nas versões previamente estudadas, era a de desfecho das tramas. Assim como em Molière, o assassinato do Comendador é apenas narrado como um acontecimento passado.

A Estátua do Comendador vem cobrar a sua vingança, no que é prontamente satirizada por Don Giovanni. O primeiro ponto de zombaria é o fato de ele, Estátua, não ter articulações para se sentar e para mover o queixo e mastigar. Dessa forma, como poderia ele participar de uma ceia? O segundo ponto é a dúvida que Don Giovanni lança sobre a Estátua, pois se ela não pode articular-se e, conseqüentemente, movimentar-se, como poderia ter chegado até o local da ceia?²⁵ Em terceiro lugar, Don Giovanni acusa a Estátua de hipocrisia pelos motivos apontados anteriormente, ou seja, pelo fato de o Comendador saber dos encontros às escondidas de sua filha com Don Otávio, nunca haver protestado por causa disso e agora vir cobrar de Don Giovanni que se retrate por algo que não, necessariamente, teria sido culpa exclusivamente dele. E, por fim, a Estátua é ironizada em suas três tentativas frustradas de encaminhar Don Giovanni para as profundezas.

Conforme visto anteriormente, nas versões dos séculos XVII e XVIII, a Estátua do Comendador era porta-voz da condenação divina. Frustrando as tentativas de vingança da Estátua, Saramago deixa claro que, na sua versão da obra, a condenação não ocorrerá por forças sobre-humanas, pois outros caminhos se abrirão para a solução da trama de Don Giovanni. A implosão da Estátua no fim da quinta cena confirma essa visão.

8. UM DON GIOVANNI SEM MEMÓRIAS E IMPOTENTE

Se a condenação de Don Giovanni não virá dos Céus, como então ela ocorrerá? Sem dúvidas, essa é a pergunta que se impõe logo ao final da primeira cena da versão de Saramago e que, de certa maneira, tensiona a obra até o seu desfecho. Nessa versão, a condenação de Don Giovanni ocorre por meio dos mortais e entre

estes²⁶. Ela começa a se desenhar no meio da terceira cena quando Elvira engana Leporello e consegue trocar o catálogo de Don Giovanni por outro, totalmente em branco.

Ainda sem se dar conta do ocorrido, Don Giovanni recebe a inesperada visita de Dona Ana, Don Otávio²⁷ e Elvira que entram juntos, assim como ocorrera na versão de Da Ponte, na cena do baile para o qual o trio se apresenta mascarado. À chegada repentina dos três, na quarta cena da versão de Saramago, é trazido à luz o plano das duas personagens femininas para que Don Giovanni nunca mais consiga se deitar com mulher alguma. Dona Ana e Dona Elvira, nessa versão, fazem as vezes de vilãs da trama. Elas revelam ter combinado o assalto ao catálogo de conquistas de Don Giovanni por Elvira e que, na realidade, a personagem principal da história sofre de impotência, não conseguindo mais “levar uma mulher ao paraíso”, como afirma Dona Ana, ou então que nasceu “morto entre as pernas”, conforme afirmam ambas em coro.

A quebra de uma das qualidades que lhe era mais cara, a sua virilidade, e o fato de ele nem ao menos poder mais se defender com as provas existentes em seu catálogo de conquistas, são os castigos de Don Giovanni na Terra na versão de Saramago.

9. O FEMINISMO DE ZERLINA

Outro assunto caro à versão de Saramago é a liberdade. Uma possível interpretação da personagem Zerlina na versão de Da Ponte, é que esta alterna aparentemente sem culpa ou preocupação entre o amor de Masetto, seu noivo, e o de Don Giovanni. Tanto é que ela, mesmo no dia de suas bodas, decide aventurar-se amorosamente com a personagem principal da história, sendo frustrada nessa primeira tentativa pela inesperada chegada de Elvira. Uma vez mais, agora na festa oferecida por Don Giovanni, busca esquivar-se da multidão para poder ter momentos a sós com ele, no que são de novo interrompidos, dessa vez por seu noivo, Masetto. Zerlina parece encarar com tranquilidade essa alternância de amores, sem se sentir culpada ou aparentemente sem se preocupar muito com isso. Tanto é que chega mesmo a fazer piada da situação, oferecendo-se a Masetto sempre que percebe que não irá conseguir algo com Don Giovanni.

Saramago, provavelmente, percebeu nas atitudes de Zerlina, uma certa ingenuidade e ausência de sentimentos de culpa ou de remorso. Dessa maneira, utiliza a personagem como porta-voz da absolvição de Don Giovanni. Mesmo após a humilhação sofrida pela personagem principal que se vê de uma hora para a outra sem memórias e impotente, Zerlina oferece a ele o seu amor. A Zerlina de Saramago é uma personagem bastante sóbria e segura de suas intenções e atos, possuindo em si uma liberdade libertária²⁸ que permite ao agora casal Zerlina/Don Giovanni até mesmo continuar junto para o resto de suas vidas, caso assim desejem.

10. L'UOM DI SASSO., OU O ÚLTIMO SEDUZIDO

A partir desse trecho do texto, buscar-se-á tratar dos procedimentos textuais e composicionais empregados na escrita do libreto e da música para a paródia musical em forma de micro-ópera *L'uom di sasso.*, (2015) de Tadeu Taffarello.

Conforme argumentado anteriormente, nas versões de Molina, Molière e Da Ponte, a Estátua do Comendador era uma das poucas personagens que não se deixava ser seduzida por Don Juan. Na versão de Saramago, a Estátua do Comendador é satirizada, zombada, ironizada e frustrada, mas em momento algum, até a sua implosão final, desiste de sua intenção primeira, a de condenar Don Giovanni.

Em *L'uom di sasso.*, por sua vez, a personagem principal passa a ser a Estátua do Comendador que ganha, nesta versão, uma maior participação nas falas e nas partes cantadas.

A cena única da micro-ópera se passa no cemitério onde Don Giovanni e a Estátua do Comendador se encontram pela primeira vez na versão de Da Ponte, em alguma data do início do século XVII, período de escrita da versão de Molina. Ao adentrar o cemitério fugindo da perseguição dos camponeses, Don Giovanni se defronta com sua vítima, o Comendador, sedento por vingança. Os motivos são os mesmos das versões anteriores: o fato de Don Juan tê-lo matado e desonrado várias mulheres, dentre elas Dona Ana, sua filha. Assim como em Molière e Saramago, o assassinato do Comendador é apenas narrado, dessa vez pelo próprio, já em sua forma de estátua, logo no início do libreto:

Estátua do Comendador: (Enérgico, colérico)
– *Don Giovanni! Quero vingança!*

Don Giovanni: (com uma calma contrastante)
– *Por que?*

EC: (colérico) – Você me matou e tem desonrado todas as mulheres que passam à sua frente, inclusive minha própria filha!

Don Giovanni, nessa versão, a fim de se defender, age incutindo dúvidas na mente da Estátua, manipulando-a por sedução. Desse primeiro ataque, Don Giovanni sustenta a tese de que a morte do Comendador foi apenas um acidente (uma mentira, como se sabe), e de que lhe foi fácil adentrar a câmara de Dona Ana, pois esta esperava por seu noivo, argumento parecido ao defendido pelo Don Giovanni de Saramago:

DG: (sempre muito calmo) – Caro Comendador, não fique assim tão zangado. Aquilo foi só um acidente e as mulheres são lindas. Merecem ser "apreciadas"! Já quanto à sua filha! Ah! (supirando) A sua filha!

la já bem avançada a noite e ela por seu noivo esperava. Veja bem, foi-me fácil adentrar sua câmara, pois ela com ele me confundiu! (Gargalhando, cínico) AH! AH! AH! AH! AH!

A Estátua do Comendador, então, passa a narrar acontecimentos que lhe vêm à mente, relacionados à organização, aos protestos e às manifestações decorrentes do Movimento Feminista, tal como a queima de sutiãs de 1968. O Comendador, dessa forma, tenta alertar Don Giovanni sobre os resultados em um futuro distante de suas atitudes opressoras e machistas²⁹, o que, de certa maneira, o acalma:

EC: (enérgico) – Don Giovanni! se continuar a tratá-las assim, um dia elas se revoltarão, queimarão espartilhos em praça pública e farão protestos contra os abusos que os homens fazem contra elas!

DG: – Imagine só isso! Que absurdo!

EC: (ainda com muita raiva) – Elas se organizarão e passarão a exigir direitos iguais entre homens e mulheres. (aos poucos se acalmando)

Don Giovanni, fiel a seus preceitos, continua lançando dúvidas sobre os pensamentos do



Figura 2 – Início do primeiro solo de tímpanos (Letra de ensaio G) de *L'uomo di sasso...*, Paródia de situações cadenciais encadeadas, esse solo nos remete musicalmente ao período clássico da História da Música.

Comendador, manipulando-o por sedução, o que será suficiente para dissuadi-lo de suas ideias:

DG: – Eu, sinceramente, acho isso muito difícil de acontecer. Deus fez as mulheres para que nós homens as conquistemos, esta é a Lei natural das coisas.

EC: (já não com tanta certeza assim) – Mas, Don Giovanni!...

DG: (um pouco indignado e horrorizado com o que ouviu) – Comendador? O que está acontecendo com você?!? Você está passando bem??? Mulheres se organizando? queimando espartilhos? fazendo protestos contra os homens? exigindo direitos iguais???

(breve silêncio pensativo durante o qual a Estátua do Comendador definitivamente se acalma)

(recitativo)

EC: – É! Eu acho que tens razão... Desde que fui ao além e voltei, não sei o que anda acontecendo comigo... Tenho tido essas visões do futuro: homens e mulheres de igual para igual...

...(outro breve silêncio pensativo)...

11. ARGUMENTAÇÃO TEXTUAL APOIADA PELA MÚSICA

Neste exato momento em que o Comendador deixa-se manipular por sedução por seu algoz, dois solos de tímpanos auxiliam a argumentação textual, criando as condições musicais favoráveis para a virada de perspectiva. Esses solos acontecem quase em sequência, sendo brevemente interrompidos e divididos por um comentário sarcástico de Don Giovanni. Os dois solos formam um arco único que, devido às características musicais de cada um, criam uma espécie de transferência temporal musical do século XVIII para o século XX. Isso, pois, o primeiro deles é constituído por resoluções cadenciais clássicas encadeadas (Figura 2) e o segundo (Figura 4), por glissandos e *rim shots*.

No final do primeiro solo dos tímpanos, glissandos causam estranhamentos e quebram a expectativa de continuidade (Figura 3).

O segundo solo de tímpanos é formado basicamente por glissandos e *rim shots*, remetendo-nos a uma idiosincrasia instrumental mais próxima à do século XX. Esse gesto é, aos poucos, ressoado no restante da orquestra (Figura 4).

A relação dos tímpanos com a Estátua do

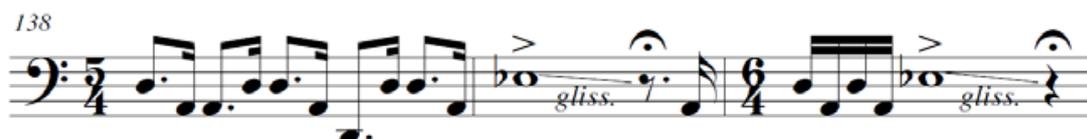


Figura 3 – compassos finais do primeiro solo de tímpanos de *L'uom di sasso..*, Os glissandos causam uma quebra de continuidade e são uma premonição do que irá acontecer no segundo solo.

Figura 4 – Parte do segundo solo de Tímpanos em *L'uom di sasso..*, Em estrutura quase canônica, esse segundo solo de tímpanos é ressoado nas cordas, trombones e clarinetes.

Comendador se concretiza também pelo fato de, desde o início, ser este o instrumento que dobrava as suas falas e, dessa maneira, também o complementar sonoramente em seus pensamentos.

A manipulação por sedução da Estátua por Don Giovanni se completa quando este lhe alerta para certa Estátua de Vênus que lhe sorri do outro lado do cemitério:

DG: (em um tom amistoso, como quem chama um amigo de longa data) – Comendador!

EC: (um pouco contrariado, mas interessado) – Que foi?

DG: – Você já reparou na estátua de Vênus do outro lado do cemitério?

EC: – Não. Estava tão absorto em minha vingança! que nem tive olhos para mais nada. Onde ela está?

Neste momento, outro instrumento musical auxilia na argumentação narrativa, a flauta. A

associação da flauta com Don Giovanni ocorre também desde o início da peça, sendo este instrumento o acompanhante predileto na bem-sucedida tentativa de incutir dúvidas na mente do Comendador. No recitativo que se segue logo após os solos de tímpanos, além da flauta e dos solistas, há apenas as cordas em *pizzicato*, fazendo as vezes do cravo em um *recitativo secco*. Os dois solistas vocais e a flauta intervêm, servindo esta última com a dupla função de auxiliar os cantores em suas notas de entrada e compor junto aos solistas o terceiro elemento da cena, a Estátua de Vênus.

Com isso, a manipulação por sedução se completa. A Estátua do Comendador percebe o tempo desperdiçado em sua tentativa de vingança, arrependendo-se disso, e se abre para o amor que lhe sorri do outro lado do cemitério:

EC: – (ária) Absorto em minha vingança, em nada mais pude pensar. Para as trevas ia levá-lo, para os Céus foi ele quem me trouxe.

Figura 5 – Melodia de *Don Giovanni* entre os compassos 46 a 57 em *L'uom di sasso...*,

Don Giovanni me abriu os olhos, e agora vejo o tempo que desperdicei.

Ó, vingança! Oh, amor. Em qual me vale mais a pena investir?

Veja só que chance desperdiçava, em pura pedra me transformei! Vênus em todo seu esplendor, me enche de esperanças o coração! Para o encontro dela eu vou, como é bom sentir o amor!

Ó, vendetta! Oh, amor. Em qual me vale mais a pena investir? (x2)

Musicalmente, a sedução é reforçada pela utilização neste trecho (ária) por parte da Estátua do Comendador de uma melodia (Figura 6) próxima à melodia utilizada por Don Giovanni no início da micro-ópera, entre os compassos 46 a 57 (Figura 5).

L'uom di sasso..., é uma paródia, pois cria uma situação sarcástica da Estátua, causando um deslocamento total de sentido do discurso e inculcando um final distinto para a história ao celebrar, na única ária da peça, a vitória do amor sobre a vingança.

Diferentemente das versões de Molina, Molière, Da Ponte e Saramago, porém, o Comendador de *L'uom di sasso...*, não dispõe da habilidade de locomoção e, dessa maneira, passa por sérias dificuldades para concretizar o seu amor por Vênus:

EC: – (A Estátua do Comendador anima-se com a possibilidade do encontro com Vênus e tenta caminhar até ela. Só que, nesse momento, percebe que a sua forma marmórea não lhe permite movimentar os

pés. Tenta fazê-lo, porém, sem sucesso.)

(duo)

EC: – Don Giovanni! (Don Giovanni finge não ouvir e não dá bola ao chamado do Comendador. A estátua do Comendador continua tentando mover os pés, mas sem sucesso.)

Don Giovanni! (Don Giovanni continua sem dar bola, mas já um pouco chateado. A Estátua do Comendador não obtém sucesso em mover os pés.)

(quase gritando) Don Giovanni!!!

DG: – (profundamente irritado) Que é, Comendador? O que aconteceu agora?

EC: – Acho que tenho um problema. (ainda sem conseguir se movimentar)

DG: – Qual problema, Comendador?

EC: – É como é que faço para ir até ela?

De toda forma, Don Giovanni tem a sua manipulação por sedução bem sucedida, pois consegue se livrar da condenação que poderia lhe ser imposta pelo Comendador.

12. INTERMUSICALIDADE

Retomando o conceito de intertextualidade, não se pode esquecer que, para Kristeva, ele está baseado no conceito bakhtiniano de dialogismo à medida que é possível estabelecer, em qualquer texto ou discurso artístico, um diálogo com outros textos, outros discursos artísticos e com o público que prestigia as artes (ZANI, 2003). Para Plaza (2003), a intertextualidade pode se estender



Figura 6 – Início da melodia da Estátua do Comendador em sua ária, compassos 226 a 234 de *L'uom di sasso..*, Sobretudo nos compassos iniciais, esta melodia é próxima à de *Don Giovanni* entre os compassos 46 a 57 da mesma obra.

à literatura e a todas as artes, surgindo, dessa maneira, a intervisualidade, a intermusicalidade, a intersemioticidade etc.

Para Monson (1996, p. 97), a intermusicalidade é algo como a intertextualidade em sons, o que auxilia a autora a pensar sobre “as maneiras particulares nas quais música e, de uma maneira mais geral, o som em si podem se referir ao passado”³⁰. Na paródia musical em forma de micro-ópera *L'uom di sasso..*, há o uso de trechos musicais modificados da ópera *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* de Mozart, fazendo referência musicais e mantendo com esta uma intermusicalidade³¹.

Um dos trechos musicais transformados da ópera mozartiana são os dois acordes da cena de chegada do Comendador para a ceia ofertada por Don Giovanni. Em Mozart (Figura 7), há quatro camadas de funções instrumentais apoiadas sobre dois acordes tonais³². Cada camada de função instrumental é composta por um ou mais instrumento(s) que, quando juntos, constitue(m) um determinado elemento do todo textural. Em Mozart, a primeira camada é composta pelos violinos em síncopas³³ com cordas duplas; a segunda, por metais e madeiras em notas longas; os tímpanos que, apesar de terem a mesma rítmica dos metais e madeiras, possuem uma rugosidade (rulo), formam a terceira camada; e, por fim, cordas graves com um ritmo no pulso formando a quarta camada. Essa última tem uma duração um pouco mais longa do que as demais, ficando sonoramente sozinha na porção final de cada acorde. A dinâmica é em fortíssimo. Em relação às funções harmônicas do trecho, os acordes são, na tonalidade de ré menor, a Dominante da Dominante sem fundamental, com nona e com quinta no baixo (DD9), seguida pela Dominante com sétima e com terça no baixo (D7).

Em *L'uom di sasso..*, esses mesmos dois acordes,

ou seja, com a manutenção das mesmas notas, são utilizados. A diferença é que são alargados ritmicamente e separados temporalmente. O primeiro deles (Figura 8) é o que abre a peça, enquanto o segundo aparece entre os compassos 59–64. Assim como em Mozart, quatro camadas de funções instrumentais são criadas, em dinâmica crescendo: (1^a) flautas, oboés, clarinetes, trompas, trompetes e violinos tocam síncopas ascendentes em pirâmide; (2^a) fagotes e trombones tenores em notas longas; (3^a) tímpanos, nota longa rugosa (uso de rulo); e, por fim, (4^a) trombone baixo, tuba e cordas graves, nota mais alongada, que soa sozinha após a saída dos demais instrumentos. Percebe-se que o uso de síncopas da primeira camada mantém um paralelo com o que foi demonstrado em Mozart, além também da manutenção da rugosidade no rulo dos tímpanos e da nota longa no grave de duração maior do que todas as demais.

Outra intermusicalidade existente em *L'uom di sasso..*, ocorre em relação à música utilizada por Mozart para a entrada triunfal do Comendador na ceia ofertada por Don Giovanni, para a qual há o uso de um acompanhamento em caráter de marcha fúnebre pelas cordas e trombones (Figura 9).

Em *L'uom di sasso..*, (Figura 10) os tímpanos apoiam a melodia da Estátua do Comendador que mantém as mesmas notas utilizadas por Mozart (oitava abaixo), com a manutenção pelas cordas, trombone baixo e tuba também do caráter de marcha fúnebre.

A melodia do Comendador nessa parte inicial de *L'uom di sasso..*, (Figura 12) satiriza a melodia criada por Mozart para a sua ópera (Figuras 11), com o uso muitas vezes de notas repetidas.

O trecho final de *L'uom di sasso..*, utiliza cânones³⁴ de dois objetos musicais³⁵ advindos da ópera de Mozart. O primeiro deles é uma figura em síncopas que, em Mozart, aparece no violino

Andante

Violinos

Trombones,
Trompas,
Trompetes,
Flautas,
Oboés,
Clarinetes e
Fagotes.

Timpanos

Violas,
Violoncellos e
Contrabaixos

ff

ff

ff

ff

DD9
5

D7
3

Figura 7 – Redução por camadas de função instrumental e análise harmônica dos compassos iniciais da cena da ceia ofertada por *Don Giovanni* ao Comendador na ópera *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* de Mozart.

flauta I, oboé I, clarinete I, trompa I, trompeta I e violino I

Sincopas em pirâmide

flauta II, oboé II, clarinete II, trompa II, trompeta II e violino II

Fagotes e Trombones

flauta III, oboé III e trompa III

Timpanos

Trombone baixo, Tuba e cordas graves

p cresc.

mf cresc.

p cresc.

p cresc.

fortissimo

fortissimo

fortissimo

fortissimo

Figura 8 – Redução por camadas de função instrumental dos compassos iniciais de *L'uomo di sasso*.. Assim como em Mozart, percebe-se o uso de quatro camadas.

Andante

Comendador

Don Gio - van - ni, a ce - nar te - co

Redução instrumental das cordas

Trombones

p

Figura 9 – Redução do trecho musical correspondente à entrada da Estátua do Comendador para a ceia em *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* de Mozart.

I (Figura 13).

O segundo objeto musical destacado aparece na flauta I, em oitavas com o violino I, e é caracterizado por ser constituído de escalas ascendentes e/ou descendentes cujas fundamentais ascendem cromaticamente (Figura 14).

Em *L'uom di sasso..*, essas melodia e escalas são sobrepostas em cânone. A melodia advinda do violino I demonstrada na Figura 11, por exemplo, é tocada inicialmente pelo violino II, com início em Sol#, e também pelas demais cordas, com uma colcheia de defasagem entre os instrumentos (Figura 15).

Os contrabaixos, último naipe a entrar, tocam a melodia transposta um trítone abaixo. Quando todos os naipes de cordas estão tocando, o efeito obtido é o demonstrado na Figura 16.

Um procedimento parecido é utilizado em relação às escalas demonstradas na Figura 14. Em *L'uom di sasso..*, elas são defasadas entre as madeiras, com nove semínimas de diferença (Figura 17).

O resultado final obtido, quando da entrada do segundo fagote, último instrumento a entrar, pode ser visualizado na Figura 18.

A imagem musical pretendida ocorreu com o auxílio da imagem de ondas senoidais de igual tamanho sobrepostas em defasagens temporais,

tal como demonstrado na Figura 19, o que forjou a configuração do contorno musical utilizado.

Essa mesma imagem é trabalhada também entre os tímpanos e trombones, em glissando, a partir do compasso 323 (Figura 20).

Esses três procedimentos de defasagem demonstrados nas figuras 16, 18 e 20 são sobrepostos no trecho final de *L'uom di sasso..*,

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As personagens Don Juan e seu convidado de pedra foram trabalhadas ao longo da história da literatura e da música por diversos autores. Nessas diferentes versões, sofreram modificações de acordo com o período histórico de escrita, revelando assim, um percurso da evolução do deslocamento do discurso a respeito das personagens. Destacam-se as versões de Molina, aparentemente o primeiro autor a forjar diversas características que acompanham Don Juan e o Comendador; Molière, que trouxe características da *Commedia dell'Arte* para a trama; e Da Ponte/Mozart em uma das óperas mais tocadas nas salas de concerto atuais. Escritas ao longo dos séculos XVII e XVIII e dentro de um paradigma cristão-católico, nessas três versões, as transgressões e manipulações da personagem Don Juan são punidas, sendo o Comendador o agente da vontade de Deus, aquele que coloca as coisas em seu devido lugar e reestabelece a ordem

Enérgico, colérico!

Estátua do Comendador e Tímpanos
 Violinos I, II e Violas
 Trombone Baixo, Tuba e cordas graves

Don Gio - van - ni! Que s'ro vin - gan - çal

Figura 10 – Redução instrumental dos compassos 7 a 12 de *L'uom di sasso..*, A melodia da Estátua do Comendador, que aqui é dobrada por Tímpanos, é derivada diretamente da melodia criada por Mozart, com as cordas e metais graves em um caráter de marcha fúnebre para o acompanhamento.



Figura 13 – Melodia em síncopas com caráter de acompanhamento usada por Mozart em *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni*.

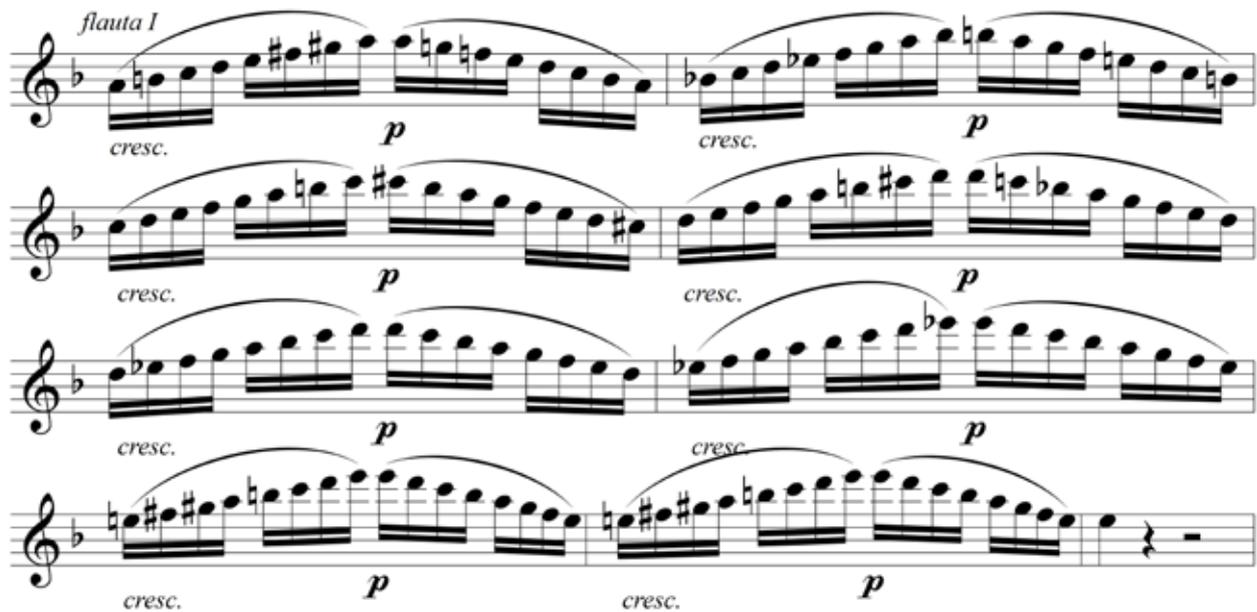


Figura 14 – Escalas na flauta I de *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* de Mozart.

moral dentre os mortais.

Ao longo dos séculos XIX a XXI, a absolvição da personagem Don Juan é construída em versões tais como as de Hoffmann, Byron, Zorrilla e Saramago. Esta última, escrita em 2005, é uma paródia da versão da história de Don Juan apresentada por Da Ponte e tem, como especial destaque, a punição de Don Giovanni por meio da falta de memória e da impotência, a absolvição do dissoluto por meio do amor de Zerlina e a liberdade de escolha ao agora casal Don Giovanni/Zerlina.

L'uom di sasso.., (2015) é uma paródia que mantém uma intertextualidade com as versões apresentadas e uma intermusicalidade com a partitura operística criada por Mozart para a versão de Da Ponte. Dessa maneira, no presente artigo foi possível traçar paralelos e deslocamentos de sentidos textuais entre o libreto de *L'uom di sasso..*, e as versões

estudadas, assim como paralelos e deslocamentos de sentidos musicais entre a ópera de Mozart e a micro-ópera para a qual *L'uom di sasso..*, foi criada.

Em relação à intertextualidade, o Comendador de *L'uom di sasso..*, é manipulado por sedução por Don Giovanni, confiando em suas promessas de dias melhores ao lado da Estátua de Vênus, o que cria dois deslocamentos de sentidos principais: o Comendador esquece sua vingança em prol do amor e Don Giovanni escapa ileso. A argumentação textual do libreto é apoiada, em alguns momentos, pela música: a virada de perspectiva ocorrida é auxiliada pelos tímpanos em seus dois solos, por meio de uma associação sonora com a personagem da Estátua do Comendador; a flauta associa-se sonoramente à personagem de Don Giovanni, auxiliando-o tanto na manipulação exercida sobre a Estátua do Comendador, quanto compondo uma terceira personagem, oculta (Estátua de Vênus); e,

Violino II

Viola

defasagem de uma colcheia

mf

Figura 15 – A melodia advinda da ópera mozartiana demonstrada na Figura 11 é usada em cânone com defasagem de uma colcheia em *L'uom di sasso...*, compassos 309 a 317.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

arco

mf

Figura 16 – Resultado musical do cânone com defasagem de uma colcheia entre as cordas em *L'uom di sasso...*, compassos 333 a 338. Os números na figura indicam a ordem de entrada dos instrumentos.

Flauta I

Flauta II

p

p

nove semínimas de defasagem

Figura 17 – A melodia advinda da ópera mozartiana demonstrada na Figura 12 é usada em cânone com defasagem de nove semínimas em *L'uom di sasso..*, compassos 325 a 333.

Flauta I

Flauta II

Flauta III

Oboé I

Oboé II

Corne Inglês / Oboé III

Clarinete Bb I

Clarinete Bb II

Fagote I

Fagote II

p

p

OPENC.

Figura 18 – Resultado musical do cânone com defasagem de nove semínimas entre as madeiras em *L'uom di sasso..*, compassos 361 a 369. Em destaque, escalas diversas nos instrumentos.

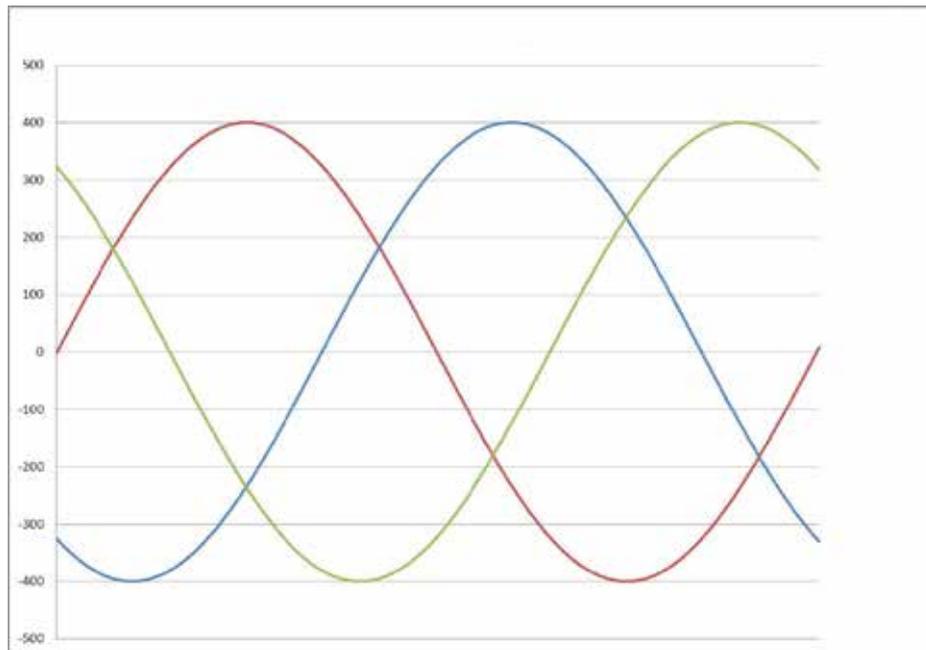


Figura 19 – Três ondas senoidais de igual tamanho sobrepostas e defasadas. A sobreposição e defasagem de ondas senoidais é a imagem trabalhada na sobreposição das escalas demonstrada na Figura 18 e na defasagem dos glissandos de tímpanos e trombones demonstrada na Figura 20. Fonte: <<http://mecfi.es/presencia-de-armonicos>> Acesso em 31/03/2015. Imagem adaptada.

Figura 20: Tímpanos e trombones em glissandos com inícios em defasagens de duas semínimas em *L'uom di sasso...*, compassos 323 a 332. Os números indicam a ordem de início dos glissandos nos instrumentos.

na ária da Estátua do Comendador quase ao fim da peça, o uso de melodia com sonoridades próximas às utilizadas por Don Giovanni no início da peça confirmam o sucesso da manipulação por sedução deste sobre aquele.

Em relação à intermusicalidade, os acordes iniciais da cena da ceia ofertada por Don Giovanni ao Comendador em Mozart têm mantidas em *L'uom di sasso...*, certas características sonoro-musicais, tais como as quatro camadas de funcionalidade instrumental e o grupo de notas utilizado, sendo, entretanto, alargados metricamente, separados e deslocados temporalmente. Tal qual em Mozart, as notas do canto do Comendador em sua chegada à ceia são mantidas, sofrendo, entretanto, em *L'uom di sasso...*, uma ampliação temporal, com a manutenção do caráter de marcha fúnebre de seu acompanhamento. O modo de cantar com muitas vezes notas repetidas em Mozart é satirizado e alargado em *L'uom di sasso...*. E, por fim, outros dois elementos musicais advindos da ópera mozartiana são deslocadas e recontextualizados: as figuras musicais em síncopas do violino I e as escalas ascendentes e descendentes da flauta I e dos violinos I, as quais são trabalhadas canonicamente por sobreposição em uma reprodução musical de uma imagem de ondas senoidais sobrepostas, reforçando o efeito cômico do fato de o Comendador não conseguir se locomover para tentar conquistar a Estátua de Vênus que lhe sorri do outro lado do cemitério.

Revelando tais intertextualidades e intermusicalidades, foi possível no presente artigo trazer à tona o percurso de deslocamento de sentido das personagens Don Juan e seu convidado de pedra construído ao longo de aproximadamente quatro séculos no qual a paródia musical em forma de micro-ópera *L'uom di sasso...*, está calcada.

NOTAS

1. Para a análise da obra de Molière, foi utilizada a tradução e adaptação para o português feita por Millôr Fernandes em 1997.
2. O Vice-Reino de Nápoles perdurou de 1505 a 1707 e englobava todo o sul da Itália e a ilha da Sicília.
3. A Commedia dell'arte foi um gênero teatral italiano surgido entre os séculos XV e XVI que

teve continuidade até o século XVIII. Algumas características desse gênero teatral são o uso de personagens fixos, tais como o Arlequim, a Colombina e o Pierrô; o uso de máscaras para caracterizar os personagens; o cunho cômico; a encenação feita por grupos itinerantes; e o uso de improvisos sobre um roteiro mais ou menos fixo. (Fonte: link Commedia dell'Arte no site InfoEscola: <http://www.infoescola.com/teatro/commedia-dellarte/> Acesso em 09/03/2015).

4. Na versão original de Molière, esse personagem tem o nome de Sganarelle. Millôr Fernandes preferiu, entretanto, nomear tal personagem com o mesmo nome dado por Da Ponte, Leporelo.

5. Neste caso, Don Juan adquire algumas das características de Arlequim tais como a esperteza e o fato de a Colombina (Carlota) se apaixonar por ele.

6. O caráter de libertino (ou dissoluto) será utilizado por Lorenzo da Ponte no próprio título de sua adaptação da obra.

7. Na versão de Molina, Don Juan chega a pensar que o que fazia era errado e que realmente deveria se ajustar em relação à sua conduta, acreditando, entretanto, que tal ajuste deveria acontecer apenas no futuro e que, com tal arrependimento posterior, todos os seus pecados seriam sanados. Porém, como se pôde ver, tal ajuste nunca chega a acontecer e a punição acontece muito antes do esperado pela personagem.

8. Não sendo, entretanto, a única no período a colaborar com tal construção, pois entre as versões de Molière e Da Ponte, Waxman (1908, p. 202) traça ao menos 18 outras versões e adaptações tanto para o teatro, como para o balé e para a ópera.

9. Quando se tratar exclusivamente do libreto, será tratado como autor apenas Da Ponte. Quando se tratar exclusivamente da música para a ópera, Mozart. E quando forem características de ambas as produções, libreto e música, os autores serão incluídos em conjunto.

10. A personagem de Dona Ana, filha do Comendador que, quando desonrada por Don Juan, motiva a vingança da Estátua, nem ao menos existe na versão de Molière.

11. Segundo tais anotações, são 640 na Itália,

231 na Alemanha, 100 na França, 91 na Turquia e 1003 na Espanha.

12. Teixeira (2008, p. 38) afirma que a origem de tal catálogo é na peça de Cicigogni, datada de 1657.

13. Quando se referir exclusivamente à personagem trabalhada por Da Ponte, por Saramago ou por Taffarello, será utilizado o nome em italiano, conforme nomeado pelos autores.

14. Tendo em vista que a versão de Da Ponte é a primeira versão criada como libreto de ópera dentre as até aqui apresentadas, não se pode deixar de mencionar a música criada por Mozart para esta penúltima cena, a qual tem características dramáticas, auxiliando no caráter trágico desta parte da trama. Em relação à música desse trecho, são marcantes o uso de escalas rápidas sonorizando as batidas do Comendador na porta ao chegar; os dois acordes no exato momento da entrada da Estátua do Comendador em cena, acordes esses renunciados na abertura da ópera; e o uso de uma marcha fúnebre anunciando o destino nefasto da personagem principal. Alguns desses elementos musicais serão também utilizados na composição da peça *L'uom di sasso*., sobre a qual tratar-se-á mais adiante.

15. Uma outra causa, sobretudo em Molière e em Da Ponte, é a atitude libertina da personagem.

16. Segundo o autor, a competência é um estado em que os valores dos objetos são modais; é transformar um estado do destinatário em um “fazer crer, que determina os valores em jogo”, e/ou em um “fazer fazer, responsável pelas transformações e pelos sentidos da narrativa”. (BARROS, 2003, p. 198)

17. Ver-se-á, um pouco mais adiante no texto, que há outras interpretações possíveis sobretudo à versão de Da Ponte. Estas interpretações invertem a situação das personagens, transformando o Comendador em um hipócrita e Don Juan em um homem honrado.

18. Tal habilidade é explorada, por exemplo, em Molière, na cena em que Don Juan, sozinho, ataca e espanta três salteadores que ameaçavam Don Carlos, ou então, em Da Ponte, na cena em que, ao final da festa que oferecera em seu castelo para despistar Masetto, encurralado por Don Otávio, Elvira e Dona Ana, Don Giovanni abre caminho

para a fuga aplicando golpes de espada.

19. Na versão de Da Ponte, outro que poderia exercer essa função, Don Otávio, mostra-se, na realidade, um covarde e nunca tem coragem suficiente para realmente desafiar Don Giovanni.

20. A redenção é trabalhada também em outras versões ao longo dos séculos XIX e XX, não sendo a de Saramago a primeira a criar um final salvador à personagem. Optou-se no presente artigo por discorrer a respeito da versão do escritor português prêmio Nobel em literatura devido, sobretudo, à intertextualidade que ela mantém com as versões previamente estudadas no presente artigo, em especial a de Da Ponte/Mozart, e por ser também um libreto de ópera.

21. Entrevista dada quando da estreia da ópera. Disponível em <http://www.cidim.it/cidim/content/314624?sez=10&file=http://www.cidim.it/cidim/sites/all/themes/cidimSite/flash/videos/03_dissoluto_assolto.flv&TV=II%20dissoluto%20assolto%20-%202006> Acesso em 11/03/2015.

22. Quando Elvira salva Zerlina das garras de Don Giovanni e quando adverte Dona Ana para não confiar no conquistador, duas cenas que aparecem quase em sequência no primeiro ato da ópera mozartiana, tudo nos leva a crer que ela assim procede em prol do bem comum, para tentar desmascarar Don Giovanni e alertar todos sobre os profundos desejos manipuladores do conquistador. Só que, na cena que antecede a consumação final do destino da personagem principal, percebe-se que ela, na realidade, age em benefício próprio no intuito de afastar de Don Giovanni as demais pretendentes e poder tê-lo só para si. Importante ressaltar que essa interpretação da personagem Elvira só é possível a partir da versão de Da Ponte, pois, em Molière, outra versão na qual a personagem aparece, mesmo ela tendo sido tentada por Don Juan a permanecer ao seu lado, nega e o deixa para sempre.

23. O noivo de Dona Ana, mesmo tendo sido desonrado por Don Giovanni e, por esse mesmo motivo, fazendo juras de vingança, nunca é corajoso o suficiente para realmente enfrentar a personagem principal nas vezes em que tem oportunidade para isso.

24. Seguindo a interpretação feita à trama de Da

Ponte por Mario Henrique Simonsen, percebe-se muita estranheza nas atitudes da personagem naquilo que resolveu o autor intitular “O enigma de Dona Ana”. Segundo Simonsen (s/d), na versão de Da Ponte/Mozart há muitas dúvidas em relação a qual seria o verdadeiro sentimento da violada, Dona Ana, em relação a seu violador, Don Giovanni. A princípio, a vingança pela morte de seu pai parece motivar a perseguição da personagem a Don Giovanni, entretanto, no momento em que narra o acontecido a seu noivo, Mozart reforça musicalmente a ideia que, na realidade, ela mente ao dizer que conseguiu se desvencilhar do sedutor. Segundo Simonsen, a mentira é revelada pelo anticlímax musical que se instaura no exato momento em que ela diz que nada ocorreu. Tais convenções musicais eram bastante bem marcadas à época de Mozart. Outro aspecto que Simonsen leva em consideração são as desculpas esfarrapadas dadas por Dona Ana para adiar o casamento com Don Otávio. Antes de Don Giovanni ser condenado pela estátua de seu pai, Dona Ana nega o pedido de Don Otávio, mesmo este sendo frequentador assíduo de seu quarto altas horas da noite para encontros às escondidas. Um possível motivo para tal negação é a interpretação que Dona Ana, na realidade, esperava ainda poder ter Don Giovanni para si. Essa ideia é reforçada no epílogo final, logo após a condenação de Don Giovanni, no qual uma vez mais Don Otávio oferece a sua mão a Dona Ana e esta recusa, com a desculpa de que desejaria passar um ano em luto. A dúvida que se lança é justamente essa: quem é a pessoa por quem Dona Ana deseja estar de luto: seu pai, o Comendador, ou Don Giovanni, recém enviado às trevas?

25. A solução apresentada por Saramago é a de que ela teria sido trazida por seu próprio espírito.

26. Dessa forma, a condenação de Don Giovanni em Saramago mantém um paralelo com a peça de De La Cuevas mencionada no início do texto, na qual a personagem Leucino é também condenado e executado segundo as leis dos homens.

27. Na versão de Saramago, Don Otávio é morto por Don Giovanni. Em entrevista, o autor português afirmou que “Don Ottavio é ridículo e covarde. Sempre pensei que ele merecia morrer e então o matei. Nesta ópera, procurei uma visão transversal para haver outra perspectiva.

Emerge a hipocrisia da sociedade.” (Entrevista para o jornal *Corriere della Sera* publicada no dia 22 de setembro de 2006. Disponível em <http://archiviostorico.corriere.it/2006/settembre/22/Saramago_Basta_ipocrisie_Don_Giovanni_co_7_060922065.shtml> Acesso em 12/03/2015.

28. Essas características da personalidade de Zerlina são destacadas por Saramago na fala da própria Zerlina a Don Giovanni, no fim da quinta cena - “Não amo Masetto, amo-te a ti.” - e na fala de Leporello a Masetto, no fim da sexta cena: “Se ela está onde decidiu, então, caro Masetto, tira o sentido dela, não lhe tornarás a tocar nunca mais”.

29. Apesar do argumento apresentado, não é consenso de que as atitudes de Don Juan sejam realmente erradas. Sobre isso, Saramago chega a afirmar que “Don Giovanni é a personagem mais caluniada da história. Que coisa há feito de mal? Obedeceu ao impulso da carne desejado por Deus. Os homens o invejam, as mulheres lhe têm ciúmes.” Disponível em <http://archiviostorico.corriere.it/2006/settembre/22/Saramago_Basta_ipocrisie_Don_Giovanni_co_7_060922065.shtml> Acesso em 14/03/2015.

30. Traduzido pelos autores do presente artigo a partir do original em inglês: “the particular ways in wich music and, more generally, sound itself can refer to the past” (MONSON, 1996, p. 97)

31. Não se pretende afirmar que *L'uom di sasso..*, seja a única peça na História da Música na qual a intermusicalidade e, conseqüentemente, a referencialidade se fazem presentes. Percebe-se que a intermusicalidade existe em diversas épocas, estilos e gêneros musicais. Para ficarmos apenas dentro do século XX, temos o exemplo de Prokofiev que, ao escrever a sua *Sinfonia n. 1 “Clássica”*, faz referência a todo um período da História da Música, trazendo à tona procedimentos composicionais, estruturais e formais do século XVIII. Nesta peça, apesar de ser possível perceber uma ligação com Haydn e Mozart, não há citações diretas das obras dos mesmos. Stravinsky, por sua vez, em seu bailado *Pulcinella*, utilizou-se de trechos musicais de uma outra obra de mesmo nome escrita no século XVIII, credita a Pergolesi, criando pastiches ao misturar de uma maneira irônica procedimentos composicionais antigos a harmonias, ritmos etc. do século XX. Percebe-se, desse modo, que a

intermusicalidade é um conceito mais geral que pode abarcar o empréstimo, a colagem, a citação, o pastiche, dentre outros, sendo esses, na realidade, maneiras de se realizar a intermusicalidade. Como o presente texto tem por objetivo principal demonstrar os procedimentos composicionais empregados na peça *L'uom di sasso.*, a intermusicalidade se faz importante de ser demonstrada pois é ela quem, em comunhão com a intertextualidade presente no libreto, é a força motriz do pensamento composicional empregado.

32. Por “acorde tonal” entende-se um acorde cuja formação pode ser percebida dentro da gramática musical tonal, ou seja, um acorde maior, menor ou diminuto, com ou sem acréscimos de sétimas.

33. “Síncopa” é um procedimento rítmico no qual privilegia-se o uso da porção fraca do pulso, ou seja, a parte que não coincide com o início do pulso.

34. “Cânone” é um procedimento composicional no qual uma mesma melodia é utilizada por instrumentos e/ou vozes distintas, com um deslocamento das entradas iniciais.

35. Analisando os escritos de Pierre Schaeffer, Melo e Palombini (2006, p. 817–818) discorrem sobre o objeto musical com sendo “o objeto da linguagem estabelecida entre o compositor e o ouvinte. Esta linguagem, que é musical, é sempre regida pelo fenômeno da dominante, por meio de uma melodia, que descreve um caminho com relações harmônicas em uma tonalidade estabelecida. O objeto musical é abordado como o veículo da comunicação entre alguém que se expressa por seu intermédio e alguém que é sensível a ele. O objeto musical é o porta-voz da linguagem musical.” Ou seja, o objeto musical é a compreensão de um som enquanto música, dentro de uma gramática musical.

REFERÊNCIAS

BARROS, D. I. P. Estudos do discurso. In.: FIORIN, José Luiz (org.) **Introdução à lingüística II: princípios de análise**. São Paulo: Contexto, 2003. p. 187–219.

CUEVA, Juan De La. **El Infamador**. Peça teatral. 1581.

KOCH, Ingridore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e**

escrever: estratégias de produção textual. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2014a.

_____. **Ler e compreender:** os sentidos do texto. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2014b.

MAURO, Tereza Cristina. **Entre a descrença e a sedução:** releituras do mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2014.

MELO, Fabrício; PALOMBINI, Carlos. **O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens**. In.: Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.

MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin). **Don Juan, o convidado de pedra**. Tradução e adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2010 (reimpressão da primeira edição de 1997).

MOLINA, Tirso de (Gabriel Telléz). **El Burlador de Sevilla y convidado de piedra**. Peça teatral. 1630 (data provável).

MONSON, Ingrid. **Saying something: jazz improvisation and interaction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade: autor-obra-recepção**. In: ARS (São Paulo), Dez 2003, vol.1, nº 2, p.09–29. ISSN 1678–5320

PONTE, Lorenzo da. **Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni**. Libreto para a ópera homônima de Wolfgang Amadeus Mozart. 1787.

SANT`ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SARAMAGO, José. **Don Giovanni ou O dissoluto absolvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TEIXEIRA, Alexandre. **Don Giovanni ou o dissoluto absolvido de José Saramago:** um novo horizonte para o antigo pecador. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

WAXMAN, Samuel. **The Don Juan Legend in Literature**. In: **Journal of American Folk-Lore**. Columbus OH. Vol. 21, No. 81, pp. 184–204, Apr./Sep., 1908.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. In: **Em questão** (Porto

Alegre), 2003, vol. 9, nº 1.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

A Translation of "Don Juan" by E. T. A. Hoffmann. (tradutor: Douglas Robertson). Disponível em <<https://docs.google.com/tes&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbm5leHxneDoxZDU5ZmYxZjMyNjJkNWJk>> Acesso em 11/03/2015.

Commedia dell'Arte. Disponível em <<http://www.infoescola.com/teatro/commedia-dellarte/>> Acesso em 09/03/2015.

Documentário sobre a estreia da ópera Il dissoluto assolto. Disponível em <http://www.cidim.it/cidim/content/314624?sez=10&file=http://www.cidim.it/cidim/sites/all/themes/cidimSite/flash/videos/03_dissoluto_assolto.flv&TV=Il%20dissoluto%20assolto%20-%202006> Acesso em 11/03/2015.

Don Giovanni de Mozart por Mário Henrique Simonsen. Disponível em <<http://www.insightnet.com.br/operasimonsen/img1.pdf>> Acesso em 11/03/2015.

SARAMAGO, José. Entrevista para o jornal Corriere della Sera publicada no dia 22 de setembro de 2006. Disponível em <http://archivistorico.corriere.it/2006/settembre/22/Saramago_Basta_ipocrisie_Don_Giovanni_co_7_060922065.shtml> Acesso em 12/03/2015.

Sobre os autores

Tadeu Moraes Taffarello (1978, Jundiaí/SP) é compositor, professor universitário e pesquisador. Como compositor, centra a sua obra na música instrumental e/ou vocal. Teve peças estreadas por Fábio Presgrave, Niew Ensemble Amsterdam, Fabrício Ribeiro, Orquestra Sinfônica da Uel e Lucia Cervini, dentre outros. Como professor, atua na Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Londrina-PR desde 2012, nas cadeiras de História da Música e Linguagem e Estruturação Musical. Como pesquisador, atualmente coordena um grupo de pesquisas em análise e composição cujo objetivo principal é traçar possíveis interações entre as duas subáreas. É bacharel, mestre e

doutor em Música pela Unicamp.

Lígia Formico Paoletti (1979, Jundiaí/SP) é doutora em Língua Portuguesa e Linguística pela UNESP-Araraquara, mestre e graduada em Linguística pela Unicamp. Atua como professora do Centro Universitário Padre Anchieta nos cursos de Pedagogia e Letras, sendo responsável pelo estágio supervisionado na área de Língua Portuguesa. É coordenadora do curso de pós-graduação lato sensu em Alfabetização e Letramento pela mesma instituição. Trabalhou como docente na educação básica entre 1998 a 2013. Foi supervisora de Língua Portuguesa no PNAIC (Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa) pela Unicamp (2013-2014).