

Dossiê Nova Ópera no Brasil

Novas obras, novos teatros

João Luiz Sampaio

Jornalista, crítico musical e escritor. É crítico de ópera do jornal *O Estado de S. Paulo*, onde já esteve à frente dos suplementos “Caderno 2”, “Cultura” e “Sabático”, e editor-executivo da Revista CONCERTO.

Resumo

A opção quase exclusiva dos teatros de ópera pelo repertório do passado tem origens no final do século 19 e mantém-se corrente duas décadas depois do início do século 21. Mudar essa realidade significa não apenas a aposta em novas obras, mas na criação de um contexto em que suas ideias possam ser potencializadas. E isso significa repensar o conceito de um teatro de ópera e as relações de poder que ele mantém em sua estrutura interna ou no contato com o público e o contexto em que está inserido.

Palavras-chave: Ópera, Arte contemporânea, Sociedade.

Abstract

The almost exclusive choice of opera houses for the repertoire of the past has its origins in the late 19th century and remains current two decades after the beginning of the 21st century. Changing this reality means not only investing in new works, but in creating a context in which ideas they carry can be potentialized. And that means rethinking the concept of an opera house and the power relations it maintains in its internal structure or in contact with the public and the social context in which it operates.

Keywords: Opera. Contemporary art. Society.

|

Duas décadas após o início do século 21 e de um novo milênio, não parecer ter havido mudanças significativas no modo como os teatros de ópera de todo o mundo programam seu repertório. Pelo contrário, a escolha de compositores e obras tem sido bastante consistente com a opção por obras do passado como fio condutor das temporadas. É talvez natural que seja assim – são, afinal, quatrocentos anos de história do gênero e a atenção ao passado é parte fundamental da compreensão de sua essência e desenvolvimento. Mas o interesse específico pelos mesmos compositores e obras parece apontar não na direção de um olhar amplo e crítico ao repertório, mas, sim, para uma falta flagrante de ousadia e imaginação na hora de programar.

A Opera America, entidade que reúne teatros de ópera e companhias independentes dos Estados Unidos, faz periodicamente levantamentos sobre as obras mais encenadas no país. Na temporada 2016-2017, os títulos mais apresentados foram *Carmen*, de Bizet; *Madama Butterfly*, de Puccini; *A flauta mágica*, *As bodas de Fígaro* e *Don Giovanni*, de Mozart; *La Traviata*, de Verdi; *Tosca*, de Puccini; *Eugene Onegin*, de Tchaikovsky; *Rigoletto*, de Verdi; e *Romeu e Julieta*, de Gounod. Na temporada seguinte, *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini; *La Traviata*; *La bohème*, de Puccini; *Rigoletto*; *Carmen*; *Tosca*; *As bodas de Fígaro*; *Madama Butterfly* e *Turandot*, de Puccini; e *Don Giovanni*. Um ano depois, temporada 2018-2019: *La bohème*, *La Traviata*, *Carmen*, *Barbeiro de Sevilha*, *Madama Butterfly*, *João e Maria*, de Humperdinck, *Rigoletto*, *Don Giovanni*, *Bodas de Fígaro* e *Eugene Onegin*.

Se deixamos o cenário americano em direção ao brasileiro, encontramos o levantamento de produções realizadas no Brasil publicado em *A Ópera em São Paulo: 1952-2005*, de Sergio Casoy: *A Casta Suzanna*, de Jean Gilbert, foi o título com o maior número de récitas (encenado apenas uma vez, em uma rara longa temporada em 1966); e, em seguida, do segundo ao décimo lugar, *Madama Butterfly*, *La Traviata*, *La bohème*, *Tosca*, *Cavalleria rusticana*, *I pagliacci*, *O barbeiro de Sevilha* e *Aida*.

Essa realidade estabelecida sofreu abalo durante a pandemia do coronavírus, iniciada em março de 2020, quando teatros de todo o mundo foram obrigados a fechar suas portas. O que primeiro pareceu uma pausa de algumas semanas logo se transformou na incerteza a respeito de quando – e se – seria possível retornar ao palco. Na música sinfônica, apenas alguns meses foram necessários para que as primeiras soluções se colocassem, com a aposta em protocolos sanitários aliada a um repertório que exigia efetivos orquestrais menores. No caso da ópera, porém, a situação colocava-se mais complexa. Obras com um número grande de solistas, com coro, músicos acotovelando-se sem distanciamento no fosso: os desafios eram imensos e as primeiras tentativas de retomar o repertório tradicional – como em uma *La Traviata* apresentada pelo Teatro Real de Madri em junho de 2020 – resultaram em dezenas de artistas infectados, apesar das tentativas de mantê-los distantes sobre o palco.

Algumas casas de ópera optaram por suspender por completo seus trabalhos. Foi o caso do Metropolitan de Nova York, do Teatro Alla Scala de Milão ou da Ópera de Viena, para ficarmos em três exemplos mais notáveis, que se aproximaram também na decisão de transmitir pela internet dezenas de produções de seus acervos como forma de manter o contato com seu público. Outros teatros buscaram alternativas em formatos originais. Um exemplo, ainda que não o único, foi a Ópera de Detroit, que encenou uma versão do *Crepúsculo dos Deuses*, última parte de *O Anel do Nibelungo*, de Wagner, em um edifício-estacionamento no centro da cidade, conhecida por hospedar a indústria automobilística norte-americana. Músicos e cantores espalhados pelos andares do edifício interpretavam uma versão de câmara da partitura, ouvida pelo público, fechado em seus carros, por meio de uma emissora de rádio.

Já a Ópera de Los Angeles filmou em locações ao ar livre clipes a partir de cenas de óperas encomendadas nos últimos anos pela companhia, caso do monólogo *The West is a Land of Infinite Beginnings*, trecho de *Proving Up*, de Missy Mazzoli. O Teatro Municipal de Santiago, por sua vez, encomendou uma ópera, *La Compuerta nº 12*, de Miguel Farías, pensada para o contexto pandêmico, com apenas um solista, acompanhamento de câmara, filmada em locação e transmitida pela internet.

Não é exagero afirmar, de maneira geral, que as opções feitas pelos teatros mostraram como cada um entendia seu papel como instituição, no silêncio face à impossibilidade de produzir como antes, na tentativa desastrosa de contornar cedo demais o vírus e realizar montagens previstas anteriormente

ou então na busca para encontrar nas limitações provocadas pela pandemia novas formas de fazer artístico.

O caso brasileiro foi particularmente interessante. O Theatro Municipal de São Paulo realizou documentários sobre os processos criativos de óperas que, às vésperas de subir ao palco, foram canceladas pela pandemia: *Aida* e *Guarani em Chamas*. O retorno ao palco promovido pelo Theatro São Pedro de São Paulo foi feito a partir de peças de câmara pouco conhecidas, Sócrates, de Erik Satie, e *O Marinheiro Pobre*, de Darius Milhaud, em que a necessidade de distanciamento sobre o palco foi elemento limitador, claro, mas também ponto de partida das encenações do diretor Caetano Vilela (caso também de *O Cônsul*, encenado por Pablo Maritano para a Orquestra de Guarulhos, e das cantatas *Armida Abbandonatta*, de Händel, e *Arianna a Naxos*, de Haydn, programadas por Ira Levin no Theatro Municipal do Rio de Janeiro). Para a Vlaanderen, Julianna Santos dirigiu *O telefone*, de Gian Carlo Menotti, com acompanhamento de piano e filmagens no espaço aberto da Casa da Frontaria Azulejada, em Santos, no litoral de São Paulo. A Orquestra Sinfônica de Santo André criou versões reduzidas e animadas das óperas *O Guarani* e *Fosca*, de Carlos Gomes.

O Festival Amazonas de Ópera realizou uma edição inteiramente dedicada à música de câmara brasileira, com diversas encomendas de obras, entre elas três óperas, pensadas do início ao fim para a estética do filme e da internet: *Três Minutos de Sol*, na qual tive a oportunidade de atuar como libretista ao lado do compositor Leonardo Martinelli em uma narrativa sobre o relacionamento de um trisal durante a pandemia; *O Corvo*, que Eduardo Frigatti adaptou do conto de Edgar Allan Poe em uma versão de animação dirigida por Giorgia Massetani; e *Moto-contínuo*, ficção científica de Piero Schlochauer com libreto do próprio compositor em parceria com Beatriz Porto e Isabela Pretti, dirigida por William Pereira no Museu Catavento.

A criação de espetáculos esteve ligada a discussões importantes a respeito da cena musical brasileira, com especial destaque para a ópera. Em *lives* transmitidas de todo o país, e em especial em seminário realizado em 2020 pelo Palácio das Artes de Belo Horizonte, foram propostas reflexões de maneira articulada sobre questões antigas, como a necessidade de união entre os diferentes atores do setor (que levou à criação do Fórum Brasileiro de Ópera. Dança e Música de Concerto), mas também sobre temas fundamentais até então ignorados, como diversidade, equidade, racismo e misoginia.

Espaço inédito foi dado também para o debate sobre a criação de novas obras, e ele logo resultou em ações concretas. Também no Palácio das Artes, foi realizado em 2021 o Ateliê de Criação: Dramaturgia e Processos Criativos, conjunto de atividades dedicadas a abordar as relações entre texto e música, a escrita de libretos, os processos criativos em ópera, a dramaturgia em língua portuguesa, a releitura cênica do repertório, o conceito de dramaturgismo e a crítica musical. Das discussões, nasceu o espetáculo *Viramundo*, unindo quatro óperas curtas inspiradas no romance *O Grande Mentecapto*, de Fernando

Sabino: *As Três Mortes de Geraldo Viramundo*, de Ricardo Severo e André Mehmar; *Não Gosto de Corpo Acostumado*, de Djalma Thürler e Denise Garcia; *Viramundo Virafior*, de Juliano Mendes e Antonio Ribeiro; *Circunvagantes*, de Eduardo Frin e Maurício de Bonis; e *O Julgamento*, de Bruna Tameirão e Thais Montanari. Pouco depois, ainda em 2021, foi criado no Teatro São Pedro o Atelier de Criação, unindo formação e difusão ao reunir jovens compositores e libretistas que produziram três novos títulos: *O presidente*, de Gabriel Xavier e Lara Duarte, *A fome dos cães*, de William Lentz e Carina Murias, e *EnTre (CAcOS)*, de Marina Figueira e Isabela Rossi.

As três fizeram parte de um grupo de catorze óperas estreadas no Brasil ao longo da temporada 2022. O número em si é inédito, assim como o fato de que treze delas foram encomendadas por instituições musicais: além das obras do atelier, *Navalha na Carne*, de Leonardo Martinelli, *Homens de Papel*, de Elodie Bouny, *Café*, de Felipe Senna (Teatro Municipal de São Paulo); *Aleijadinho*, de Ernani Aguiar e André Cardoso (Palácio das Artes); *A Procura da Flor*, de André Mehmar e Geraldo Carneiro (Festival de Música Erudita do Espírito Santo); *O Auto da Compadecida*, de Tim Rescala e Rodrigo Toffollo (Orquestra Ouro Preto); *O Canto do Cisne*, de Leonardo Martinelli e Livia Sabag (Teatro São Pedro); *Larilá*, de Arrigo Barnabé, *Dadá*, de Armando Lobo, e *Protocolares*, de Mario Ferraro (Bienal Ópera Atual); e *Realejo de Vida e Morte*, de Jocy de Oliveira (apresentada no Sesc Pompeia, em São Paulo).

São obras marcantes, cada uma à sua maneira. Há um diálogo imediato com a realidade do país em peças como *Navalha* e *Homens de Papel*, inspiradas na “gente abandonada à própria sorte e a uma solidão sem fim, à margem, invisíveis, sem voz nem vez”, como Oswaldo Mendes já definiu os personagens de Plínio Marcos; ou então na afirmação política em tempos de barbárie em que se tornou *Café*. Obras como *O Canto do Cisne* e *A Procura da Flor*, partem de um contexto de maior intimismo lírico para estabelecer nuances na nossa relação com o tempo histórico e individual. *Aleijadinho* e *O Auto da Compadecida* são experimentos na recriação de personagens e textos de nossa história à luz da grande ópera e da *ópera buffa*. As peças do Atelier do Teatro São Pedro abordam de maneira crua discursos identitários, a fome e o mundo do trabalho. O absurdo da vida humana está retratado nas três obras da Bienal Ópera Atual. E *Realejo de vida e morte* leva a um novo patamar a potência da visão artística de Jocy de Oliveira, que trafega sobre um mundo apocalíptico que desaparece sob o mar.

É possível argumentar que a criação de óperas foi uma solução sob medida para o contexto pandêmico, afinal permitia encenar obras já adequadas aos novos formatos – presenças ou on-line – exigidos pelos protocolos sanitários. Em 2022, é verdade, as temporadas já voltavam a seu cotidiano original. Ainda assim, este *annus mirabilis* da ópera contemporânea no Brasil talvez tenha também sido resultado do susto provocado pela pandemia, ou melhor seria dizer pelo chacoalho que ela promoveu, o que leva a uma questão na-

tural: é esse um processo sustentável ou ele tende a se degradar à medida em que o tempo passar e a força da gravidade nos levar de volta à aposta exclusiva no conhecido?

A única resposta possível para essa questão tem a ver com o quão dispostos estão os nossos teatros de entender a nova criação como parte fundadora do sentido daquilo que fazem. Para tanto, uma série de crenças bastante arraigadas no que diz respeito ao fazer operístico – a compreensão do papel de uma casa de ópera, a relação com o público, o diálogo com a sociedade e a reflexão sobre o próprio processo criativo que leva uma obra ao palco – precisam ser abordadas.

II

Nas últimas décadas do século XIX, o mercado da ópera passou por uma profunda transformação, com amplas consequências para o gênero que apenas o distanciamento temporal permitiu identificar. Até então, escrevem os musicólogos Carolyn Abbate e Roger Parker em *Uma História da Ópera*, identificava-se “um sentido não problemático de uma tradição operística, um processo sem rupturas e sem fim”. Não havia distinção, ou ao menos ela não se colocava de forma central, entre o que era antigo e novo. “Criadores individuais apareceriam e desapareceriam, deixando contribuições grandes e pequenas, nobres e triviais; mas até mesmo o maior deles seria sempre, e afinal, absorvido, tornando-se apenas um componente da marcha maior, incessante da ópera”, escrevem os autores.

Essa marcha começou a perder força no final do século 19. Abbate e Parker atribuem o novo estado de coisas a questões financeiras (a redução de subsídios e a necessidade de encontrar nas bilheterias o sustento das montagens, que passaram a apostar no conhecido ou familiar como forma de sucesso e de otimização dos recursos de produção) e estéticas (o diálogo tido como impossível entre o gênero operístico e certas correntes da música moderna). É possível pensar ainda em outros aspectos, como a noção fraturada de identidade cultural provocada pela nova geração italiana que buscou na Alemanha e na França respostas na busca por um novo tipo de arte, o que tornou complexa a manutenção da ideia da ópera como símbolo da cultura nacional. Seja como for, o número de óperas começou a diminuir. E quando em seu lugar há um retorno ao passado que passa a constituir uma nova ideia de repertório, não era mais possível falar em processo sem rupturas e infinito.

É assim, portanto, que entramos no século 20, com o olhar voltado para trás. Mas não parado no tempo. O resgate de obras do passado, agora entendidas como uma tradição a ser constantemente reavaliada, se deu com nuances. De um lado, houve a tentativa de reencontrar, entre as obras de compositores conhecidos, títulos pouco apresentados – um processo que até hoje permanece

e, no caso dos repertórios clássico e barroco, foi ampliado pelas teorias da música historicamente informada. De outro, em especial na Alemanha dos anos 1910 e 1920, começou a surgir o que mais tarde se chamaria de *regietheater*, com produções que davam ao diretor a prerrogativa de extrair os enredos de seus contextos originais, lançando mão de técnicas modernas de encenação para aproximar, por meio de discussões muitas vezes abstratas, os títulos do passado à sensibilidade contemporânea.

O sociólogo Peter Conrad chega a falar, em *Canto de Amor e Morte: O Significado da Ópera*, no surgimento de “novos teatros de ópera”, referindo-se aos estúdios de gravação e às adaptações para o cinema como testemunhos de que o gênero não se limitou ao seu contexto original, abrindo-se a novas tecnologias que, por sua vez, sugeriam o aprofundamento de leituras. Conrad poderia ter citado ainda o rádio, a televisão e, hoje, caberia a nós incluir na lista a internet. Mas a falha na sua argumentação reside na crença de que um novo suporte carrega necessariamente novas ideias. Ele cita um exemplo bastante significativo, o da gravação de *O Anel do Nibelungo*, de Richard Wagner, nos anos 1960, pela Filarmônica de Viena. Os microfones e o sistema de captação do selo Decca haviam atingido sofisticação tal que era possível recriar, na movimentação dos músicos e cantores dentro do estúdio, os efeitos que a música teria no palco. O novo, neste caso, estava a serviço uma obsessão por recriar no suporte do disco a experiência de um original que a tecnologia, assim parecia, precisa apenas reverenciar e reproduzir. O mesmo pode ser dito do cinema: com algumas notáveis exceções, filmes inspirados em óperas preocuparam-se mais em usar os cenários reais dos libretos como locações do que em pensar nas possibilidades de leitura oferecidas pela linguagem cinematográfica.

De certa forma, o que se pode afirmar é que, mesmo na busca pelo novo, o passado seguiu como referência fundamental e necessária no universo da ópera. É algo que se identifica facilmente quando consideramos produções que hoje ainda se aproximam da proposta do *regietheater*: o fato de que, cem anos depois dos experimentos de diretores e cenógrafos como Max Reinhardt, Adolphe Appia ou Vaclav Meyerhold com o gênero, ainda estarmos discutindo o respeito ou não ao original como critério de qualidade para uma produção operística é testemunho flagrante da obsessão com um passado que, apoiado na ideia de infalibilidade das chamadas intenções dos compositores, é quase fantasioso.

Mesmo óperas escritas nos últimos setenta ou oitenta anos sofreram com essa ligação perversa com o passado, pois acabaram sendo vistas sempre a partir de sua capacidade ou não de entrar em definitivo para a longa tradição do gênero, ou de revelar quem seriam os novos Verdi, Wagner e Puccini. Exigiu-se, assim, de uma obra nova a capacidade de permanência que as óperas dos últimos séculos, com as quais são comparadas e a partir das quais são julgadas, nunca tiveram em seu tempo. Não por acaso, Abbate e Parker vão dizer que toda a inovação ao longo do século 20 serviu apenas “para amaciar o percurso durante o recuo da ópera para o seu passado”. É uma afirmação dura e

talvez generalista demais. Mas dificilmente poderá ser descartada como mera idiosincrasia dos autores.

III

Em sua obsessão com o passado, o mundo da ópera – e da música clássica em geral – passou a tratar como central a noção de cânone. Um cânone não surge no vazio. Em seus estudos sobre o tema, William Weber e Anne C. Shreffler tentam analisar elementos intrínsecos das partituras para estabelecer uma série de critérios que permitiriam a uma obra ser chamada de canônica. Mas eles também reconhecem que um cânone não pode ser definido apenas pelo valor musical. Em *A História do Cânone Musical*, Weber mostra como o cânone foi “definido variadamente como uma força moral, espiritual e cívica; esses foram os termos nos quais a tradição musical clássica foi definida em seu plano mais fundamental”. Ele vai adiante e afirma ainda que se clássicos são obras individuais consideradas grandes, um cânone “é a moldura que suporta sua identificação em termos críticos e ideológicos”. Nesse ponto, ele dialoga com Joseph Kerman, para quem não é possível ignorar a existência de um componente político no estabelecimento de um cânone, influenciado por uma complexa variedade de forças sociais, ideologias e rituais.

É a partir dessas noções que o cânone será discutido em diferentes frentes. Na primeira metade do século 20, o embate, ou então tentativa de diálogo entre a música feita nas Américas (e em parte da Europa) e aquela herdada da Europa central, já colocava em xeque de maneira embrionária as noções de centro e periferia (o escritor cubano Alejo Carpentier faz uma alegoria fascinante do tema em seu romance *Concerto Barroco*, imaginando, na Veneza do século 17, um encontro entre um aristocrata mexicano, Louis Armstrong, Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi e os fantasmas de Richard Wagner e Igor Stravinsky).

A discussão, com o tempo, reivindicaria também para a arte africana e a arte asiática critérios de exame diferentes daqueles baseados nas proposições da arte europeia ao longo dos séculos. E, hoje, no que diz respeito à ópera e à música clássica, a produção de compositores negros e compositoras se coloca como tema de investigação incontornável. São grupos que viveram à margem da história da música ocidental e, por questões sociais, econômicas e políticas, não entraram para o cânone. Resgatá-los não significa questionar o valor dos compositores canônicos, mas reconhecer que há espaços em que a qualidade artística não foi procurada, ou então foi apagada. Se isso se compreende à luz do *zeitgeist* de épocas passadas, o que deve ser respeitado, o espírito do nosso tempo também não pode ser ignorado. E ele exige olhares mais complexos. Não apenas porque há muito a ser redescoberto, mas porque, no caso das mulheres e dos negros, o apagamento do passado permanece no modo como esses grupos ainda estão representados no nosso meio musical, tanto como criadores quanto como intérpretes.

A pesquisa *Equality & Diversity in Concert Halls*, realizada pela Fundação Donne, da Inglaterra, mostrou que, das 14.747 obras musicais programadas por cem orquestras de todo o mundo em suas temporadas 2020/2021, apenas 747, ou seja, 5%, foram escritas por mulheres – dessas, apenas 1,11% foram escritas por mulheres negras ou asiáticas (entre os homens, os números também chamam atenção: apenas 2,43% foram criadas por negros e asiáticos). Números da Liga das Orquestras Americanas mostram que, em 2014, apenas 2% dos músicos de orquestras e apenas 4,3% dos regentes em atividades nos Estados Unidos eram negros. Pesquisa do site *The Middleclass Artist* concluiu que apenas 3% dos cantores regulares na história do Metropolitan do Nova York entre 1883 e 2019 eram negros e que o número médio de récitas cantadas por eles era menor – 315 para brancos e 200 para negros.

O olhar para o passado, aqui, tem o objetivo de compreender o estado do presente e possíveis formas de transformá-lo. É algo que vem acontecendo, de maneira ainda incipiente, mas aparentemente constante. Anne C. Shreffler descreve um cenário no qual, a partir de agora, poderão coexistir diferentes cânones, que representam objetivos e interesses diferentes; para ela, também é possível pensar que “sem uma autoridade central reconhecida que determine o valor cultural associado a diferentes categorias de música, ou para aqueles cujos interesses eles servem”, a hierarquia, ainda que não desapareça, tende a ser nivelada, com a coexistência de múltiplos cânones, o que “não significa ausência de autoridade, mas simplesmente indica sua fragmentação em múltiplas autoridades”.

Essa é ainda uma questão em aberto, mas a música clássica e a ópera costumam temer aquilo que é incerto ou desconhecido. E a resposta a esse quadro de anomia é o reforço da ideia de que o cânone sintetiza e dá valor a um grupo de autores e obras que merecem estar no palco independentemente de nossa vontade, ou seja, que se impõem no repertório por serem uma herança que nos cabe reverenciar e entender como única. Pode parecer uma posição caricata, mas não é uma percepção inofensiva. Em um diálogo com o compositor Pierre Boulez, publicado na revista *Perspectives of New Music* em 1985, o filósofo Michel Foucault reflete sobre o mecanismo na formação do gosto do público e sua relação com a arte, levando em consideração o que chama de excesso no contato com a música, que poderíamos expandir para o número cada vez maior de óperas encenadas mundo afora.

“Tenho a impressão de que muitos dos elementos que deveriam dar acesso à música, na verdade, empobrecem nossa relação com ela. Há um mecanismo quantitativo trabalhando aqui. Uma certa raridade de relação com a música poderia preservar uma capacidade de escolher o que se ouve e, portanto, uma flexibilidade na escuta. Mas quanto mais frequente é essa relação (rádio, discos, cassetes), mais familiaridades ela cria; os hábitos se cristalizam; o mais frequente torna-se o mais aceitável e logo a única coisa perceptível”, diz Foucault.

“O que é colocado à disposição do público é o que o público ouve. E o que o público se vê escutando, porque se oferece, reforça um gosto, sublinha os

limites de uma capacidade de escuta bem definida, define cada vez mais exclusivamente um esquema de escuta. Assim, tudo o que aumenta o contato do público com a música corre o risco de dificultar a percepção do novo. Claro, este processo não é inequívoco. O aumento da familiaridade com a música também amplia a capacidade de escuta, mas esse fenômeno corre o risco de ser apenas marginal; deve, em todo caso, permanecer secundário ao impacto principal da experiência, se não houver nenhum esforço real para descarrilar as familiaridades.”

IV

Hierarquias são a espinha dorsal da atividade musical. E elas podem se revelar de maneira bastante visual. Músicos, por exemplo, se levantam em posição de sentido quando um maestro sobe ao palco, assumindo sua posição um nível acima dos instrumentistas – e reforçando seu status de comando. Mesmo dentro da orquestra, há o estabelecimento de grupos e subgrupos de instrumentistas. No caso da ópera, essas hierarquias se multiplicam, entre diretores cênicos, diretores musicais, cantores solistas, coro, e assim por diante, cada um competindo com sua própria experiência na corrida pela realização de um espetáculo. E é possível lembrar ainda de outros setores de uma instituição musical, as chamadas direções executivas ou departamentos dedicados à formação. É bastante claro que, em todas essas dinâmicas, há valores diferentes associados a cada função, o que costuma resultar em conflitos. E é também claro que a ideia de um comando geral tem sido frequentemente associada a uma figura, seja maestro, diretor artístico, diretor geral. Em meio a estruturas tão complexas, em especial no caso da ópera, parece pouco natural que resida em apenas uma pessoa tamanha capacidade de observar e cuidar de tantos detalhes. Mas essa é uma verdade sobre a qual a estrutura do fazer musical clássico e operístico tem se fundamentado ao longo do século 20.

Em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault fala sobre a história da repressão a partir de uma investigação dos métodos e meios coercitivos. A prisão é a instituição central de sua análise, mas sua estrutura, o próprio autor reconheceria, faz com que ela se “pareça com as fábricas, com as escolas, com os quartéis, com os hospitais”, assim como “todos se parecem com prisões”. O espaço de um teatro não compõe a lista do filósofo, mas talvez não seja exagero emprestar alguns de seus pressupostos teóricos para pensar como se dão nele as relações de poder.

Quando fala de localizações funcionais, Foucault nos apresenta a ideia de que instituições como escolas ou prisões se colocam como máquinas de ensinar, mas também de vigiar, hierarquizar, de recompensar. Estão organizadas, segue o filósofo, de forma a utilizar de maneira otimizada o espaço físico, mas, também, de permitir a vigilância sobre os indivíduos. Prisões são o que ele vai chamar de es-

paços complexos, “ao mesmo tempo arquiteturas, funcionais e hierárquicos”. “São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos. São espaços mistos: reais, pois que regem a disposição de edifícios, de salas, de móveis, mas ideais, pois se projetam sobre essa organização características, estimativas, hierarquias.”

A unir todos esses elementos a disciplina tem papel fundamental, permitindo transformar grupos de pessoas em “multiplicidades organizadas”. A disciplina não é estranha à atividade musical, seja na relação entre músicos e maestros, pautada por ritos e proibições de um lado e, de outro, pelo convencimento ou então, como é mais frequente, pela força. Mas a força não vem necessariamente de uma qualidade intrínseca do indivíduo e, sim, da autorização dada a ela por uma noção que tem a ver com a própria imagem que temos do que é um artista e seu trabalho.

Pierre Bourdieu toca nessa questão ao abordar a sacralização da arte. Em *A Economia das Trocas Simbólicas*, o sociólogo cria definições para o que chama de campo e *habitus*. Como bem sintetiza Leigh Maria de Souza, o *habitus* seria um conjunto de “disposições, estilos de vida, maneiras e gostos incorporados” e o campo, “um espaço social que possui estrutura própria e, relativamente, autônoma em relação a outros espaços sociais, que tem uma lógica própria de funcionamento, estratificação e princípios que regulam as relações entre os agentes sociais”. Em *As Regras da Arte*, Bourdieu escreve que cada campo, “através da forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, oferece aos agentes uma forma legítima de realização de seus desejos, baseada em uma forma particular de *illusio*”. “A crença coletiva no jogo (*illusio*) e no valor sagrado de suas apostas, é a um só tempo a condição e o produto do funcionamento mesmo do jogo; é ela que está no princípio do poder de consagração que permite aos artistas consagrados constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura, em objetos sagrados.”

Daí vem a ideia de que, trabalhando com o sagrado, o artista se torna um sacerdote, ou ao menos um ser que paira sobre os demais, conhecedor de verdades técnicas e de inspiração que dão a ele status diferenciado nas relações com os demais atores de uma sociedade, e em especial com seu público. Sua autoridade, assim, se baseia em um status quase místico que a ele permite tudo e é difícil de se questionar. É interessante a citação de Max Weber que Bourdieu utiliza, em *A Economia das Trocas Simbólicas*, abordando a noção do sistema de produção e consagração cultural. “Ela deve fundar e delimitar sistematicamente a nova doutrina vitoriosa ou defender a antiga contra os ataques proféticos, estabelecer o que não tem valor sagrado, e inculcar tudo isso na fé dos leigos”. Weber está falando da igreja, mas o retrato que faz é bastante próximo de certa forma de entender o campo artístico.

De maneira grosseira, se a um artista se atribui a capacidade de compreender a verdade destinada a poucos, é natural que ele assim se estabeleça dentro de uma instituição. A crítica, aqui, não é a indivíduos, mas a um sistema que

centraliza todo o poder de decisão e limita as possibilidades artísticas. Em seu estudo sobre Bourdieu, Késia Mendes Barbosa oferece como contraponto as ideias de Walter Benjamin, que tenta, ela escreve, “extirpar toda a mística criadora e toda aura de mistério em torno do ato de criação ao concebê-lo como um trabalhador radicado em uma realidade material e com recursos e técnicas determinados à disposição”. Enquanto se propaga a noção do sagrado, ela completa, o público “perde a possibilidade de ser colaborador e participe no significado das obras, que permanecem encobertas pelo manto dos valores sagrados e imutáveis”. A relação que se estabelece, assim, em um teatro, durante um concerto ou uma ópera, passa a ser uma relação de poder, com a defesa do cânone como um dos aspectos de onde se extrai sua legitimação.

V

Não é difícil tomar a declaração de Pierre Boulez sobre a necessidade de implodir as casas de ópera como uma boutade inspirada. A frase, afinal, é de 1967 e não poucos comentaristas foram rápidos em lembrar que o próprio compositor e maestro ocuparia com o tempo o pódio de alguns dos teatros cuja destruição defendeu. É preciso, primeiro, ler a declaração em seu contexto, o que significa evocar o desejo da vanguarda de meados do século 20 de romper com o conservadorismo que via nas instituições musicais. Mas é necessário também voltar à íntegra do que disse Boulez: “As novas casas de ópera alemãs certamente têm uma aparência muito moderna – do lado de fora; mas por dentro elas permaneceram extremamente antiquadas. É quase impossível produzir uma obra de ópera contemporânea num teatro no qual, predominantemente, são apresentadas peças do repertório. É de fato impensável. A solução mais dispendiosa seria explodir as casas de ópera. Mas você não acha que essa seria também a solução mais elegante?”

Boulez não estava apenas falando da relação dos teatros de ópera com a música do passado ou então do que via como falta de interesse pela nova criação. A frase também sugeria a impossibilidade de que ambos os repertórios pudessem conviver sob as mesmas condições, com os mesmos métodos e estruturas de produção e formas de relação com o público. No limite, o interesse pelo novo não seria algo possível de se inserir no cotidiano de um teatro, que precisaria ser repensado caso o objetivo fosse um olhar mais amplo para o repertório. Boulez não diz isso, mas nessa dinâmica talvez possamos imaginar que o novo possa ser um ponto de inflexão a partir do qual novas práticas e formas de organização poderiam ser então constituídas, não importa qual o repertório a ser apresentado.

Isso exigiria buscar uma nova compreensão do que é um “teatro de ópera”. E um dos primeiros pontos a se levar em consideração tem a ver com a quebra da hierarquia como hoje ela está instituída. Um teatro não é só um prédio,

como também não é apenas depositário de uma tradição. É, antes, um conjunto de pessoas de diferentes histórias e origens, de múltiplas áreas de atuação, partes de um processo de trabalho que, se atento a elas, carrega naturalmente maior diversidade. Uma diversidade a ser vivida em processos colaborativos, que amplificam múltiplas vozes em vez de silenciá-las em relações de poder que fecham em vez de abrir portas.

No caso de novas obras, essas vozes são fundamentais se queremos pensar na criação como elemento de contato com o mundo. E também como uma outra forma de relação com o público, hoje agente passivo de todo o processo. Foucault, na conversa com Boulez, reflete sobre a transformação do ato de escuta e sua relação com a criação contemporânea. E sobre como a participação ativa da plateia pode ser um elemento de transformação. “A pintura, desde Cézanne, tendeu a tornar-se transparente ao próprio ato de pintar: o ato torna-se visível, insistente, definitivamente presente no quadro. A música contemporânea, ao contrário, oferece à sua audição apenas a superfície externa de sua composição. Portanto, há algo difícil e imperioso em ouvir esta música. Cada audição se apresenta como um evento ao qual o ouvinte assiste e que deve aceitar. Este é um modo de atenção muito difícil.”

Um outro elemento a se considerar na definição de um teatro de ópera moderno tem a ver com a implosão não dos prédios, como queria Boulez, mas das paredes imaginárias que o cercam. Instituições públicas têm a relação com a cidade como elemento fundador, ou ao menos assim deveria ser. Sair em direção a ela significa não só realizar apresentações em outros espaços (onde novas obras pensadas para novos palcos são uma alternativa interessante), mas ouvir os estímulos que o espaço urbano traz. Não se trata de levar a ópera a algum lugar, mas de permitir que outros espaços físicos e imaginários tragam para o gênero novas reflexões e novos públicos, que não precisam ser ensinados, mas, sim, inseridos na criação. É disso que fala o diretor britânico Graham Vick quando afirma que “a responsabilidade de encontrar, desenvolver e educar nosso público deve estar colocada inteiramente no próprio trabalho que estamos desenvolvendo”. Em outras palavras, diz Vick, é preciso “que o artista tente remover as barreiras e fazer as conexões necessárias que irão liberar o poder da ópera para todos”.

Vick criou a Birmingham Opera Company, que realiza espetáculos em diferentes áreas e cenários da cidade, convidando o público a participar das récitas, atuando como figurantes, no coro ou apenas permanecendo no palco, entre os solistas. É uma forma fascinante de relação com o público, e obviamente não a única. Mas, não importa em que repertório, a lição é a mesma: a ampliação do papel da ópera como manifestação artística em nosso tempo passa pela tentativa de levar o gênero adiante, experimentar ou, nas palavras de Vick, “empurrar os limites da própria forma de arte”. Ela é rica o suficiente, pela riqueza de sua história e pelas possibilidades que carrega, para aguentar o tranco. Ou o chacoalho.

Dossiê Nova Ópera no Brasil

Ópera brasileira: processos criativos
e a atuação do regente

Gabriel Rhein-Schirato

Resumo

Este artigo traz informações sobre as óperas brasileiras estreadas sob minha regência entre dezembro de 2021 e dezembro de 2022. Após uma introdução, são contextualizadas as origens de cada projeto idealizado por mim e por minha parceira profissional, a encenadora de ópera Livia Sabag. Desta forma, o artigo se divide em seções que abordam: a Academia de Ópera 2021: Dramaturgia e Processos Criativos, no Palácio das Artes, Minas Gerais; as obras *O Canto do Cisne* no Theatro São Pedro em São Paulo; *O Tempo e o Mar* e *A Procura da Flor* no Festival de Música Erudita do Espírito Santo. Juntamente com os relatos sobre cada projeto, trago reflexões sobre a participação do regente em processos coletivos de criação, e sobre posterior execução das obras. Por fim, relatos pessoais acerca do diálogo com os compositores e compositoras, e possíveis buscas interpretativas para óperas inéditas.

Palavras-chave: Óperas brasileiras, Processos criativos, Regência.

Riassunto

Questo articolo fornisce informazioni sulle opere brasiliane presentate in prima assoluta sotto la mia direzione tra dicembre 2021 e dicembre 2022. Dopo un'introduzione, vengono contestualizzate le origini di ogni progetto idealizzato da me e dalla mia partner professionale, la regista d'opera Livia Sabag. Perciò, l'articolo è suddiviso in sezioni che affrontano: Academia de Ópera 2021: Dramaturgia e Processos Criativos, al Palácio das Artes, Minas Gerais; le opere O Canto do Cisne al Theatro São Pedro di San Paolo; O Tempo e o Mar e A Procura da Flor al Festival de Música Erudita do Espírito Santo. Insieme ai racconti su ogni progetto, porto riflessioni sulla partecipazione del direttore musicale ai processi di creazione collettiva, e sulla successiva esecuzione delle opere. Alla fine, testimonianze personali sul dialogo con compositori e compositrici, e possibili ricerche interpretative di opere inedite.

Parole chiave: Opere brasiliane, Processi creativi, Direzione d'orchestra.

Introdução

Fazendo um panorama de minhas experiências recentes como regente de ópera, e falando particularmente do repertório brasileiro, contabilizo o seguinte: entre os meses de dezembro de 2021 e dezembro de 2022, regi oito estreias mundiais de obras cênico-vocais, de sete compositores brasileiros diferentes. Primeiro foram cinco óperas de curta duração no Palácio das Artes, em Belo Horizonte (estreadas em dezembro de 2021 e rerepresentadas em dezembro de 2022). Em seguida, no mês de agosto de 2022, uma ópera pela temporada do Theatro São Pedro, em São Paulo. Por fim, um ciclo de canções executado de maneira encenada e mais uma ópera, pelo Festival de Música Erudita do Espírito Santo, no mês de novembro.

As circunstâncias favoráveis para tal confluência são, certamente, mais importantes do que o prazer e o orgulho que a direção musical de tantas estreias me traz. Para além da regência de cada espetáculo, trabalhei ativamente na estruturação dos projetos que originaram as novas óperas, e participei da criação delas. Tudo isso juntamente com a encenadora de ópera Livia Sabag – amiga e colega de valores inestimáveis.

Procurarei trazer alguns relatos, contextualizar e comentar cada uma das experiências, e dividir reflexões. Foram processos diferentes, mas com princípios semelhantes. Incontáveis parceiros fizeram com que estas propostas se realizassem em todas as suas etapas. Desde os produtores que acreditaram nos projetos, passando pelos próprios compositores e libretistas, até algumas centenas de artistas que contribuíram para a criação e execução das obras. Nomeá-los, um a um, me seria impossível neste momento sem cometer injustiças. Contudo, aproveito o ensejo para agradecer a cada um deles até aqui.

Foram enormes desafios, muitas descobertas, alegrias e, ao fim e ao cabo, proposições. Talvez a palavra ‘proposição’ seja o cerne destas empreitadas. Livia e eu trouxemos discussões sobre criação de óperas brasileiras. Envolvemos dezenas de profissionais em pesquisas e debates sobre o tema. Experimentamos métodos de criação. Levamos aos palcos diferentes universos cênicos e musicais. Propusemos aos teatros e ao público outras maneiras de enxergar a programação. Olhando em retrospectiva, acredito que tenham sido contribuições bastante positivas – o que nos motiva a seguir em frente!

A maneira de interagir com diferentes instituições, equipes criativas, orquestras e elencos, foi uma experiência nova e extremamente gratificante. Muitas casas de ópera estão se abrindo não só para estreias de óperas brasileiras, mas para processos que estimulem suas criações.

Chegamos a definições sobre o que vem a ser ópera brasileira nos dias de hoje? Não. Tampouco este tem sido o nosso objetivo. Não há definição uma ao que podemos chamar de “ópera brasileira contemporânea”. Heranças e formatos do passado são referências e ferramentas úteis para a construção de novos títulos, mas me parece não serem suficientes para fornecerem moldes completos. A ópera brasileira, cantada em português, ainda é um vasto terreno a ser explorado e, a cada nova obra, novas perguntas surgem nos instigando a buscar por soluções.

Palácio das Artes e o Ateliê de Criação

No ano de 2020, fui contratado pela Fundação Clóvis Salgado, para organizar uma Academia de Ópera on-line voltada para cantores líricos e outros profissionais da performance de ópera. O sucesso deste projeto levou a então presidente da Fundação, Eliane Parreiras, a pensar em uma nova edição da Academia para o ano seguinte.

Em janeiro de 2021 procurei por Livia Sabag (que já havia colaborado com um módulo da edição anterior), para pensarmos juntos em uma nova proposta. Foi então que surgiu a ideia da Academia de Ópera 2021: Dramaturgia e Processos Criativos. Como o nome diz, e como veremos a seguir, desta vez ela não seria voltada particularmente à interpretação do repertório. Desenvolvemos, na condição de curadores, um projeto extenso e complexo, com diversas etapas e ações, e repleto de profissionais brasileiros e estrangeiros. Apresentamos o projeto à então Diretora Artística da Fundação Clóvis Salgado, Luciana Salles, que respondeu positivamente à ideia. Era o início de muitos meses de trabalho árduo.

Não cabe aqui detalhar cada ação e cada profissional de um projeto tão amplo. Tampouco seria viável expor o enorme cronograma de atividades e prazos que estabelecemos. O próprio Palácio das Artes levou algumas semanas a mais do que o esperado para viabilizar o início das ações, dada a sua complexidade.

Basicamente, a Academia foi estruturada sobre 3 eixos.

No primeiro, formamos um grupo fechado com cerca de quarenta participantes (entre ativos e ouvintes) a que denominamos Ateliê de Criação – e sobre ele discorrerei mais adiante.

No segundo eixo, realizamos mesas on-line com discussões e entrevistas riquíssimas sobre ópera contemporânea, dramaturgia, encenação, programação dos teatros, ações educativas, e tantos outros assuntos que estão no campo da ópera em todo o mundo atualmente, e tinham relação com a proposta da Academia. Trouxemos nomes brasileiros e internacionais para diálogos muito

proveitosos. Apenas um exemplo: entrevistar, juntamente com Livia, o compositor francês Bernard Foccroulle, foi uma experiência transformadora e inesquecível para mim. Foccroulle é, antes de tudo, um pensador da ópera. Ouvi-lo em nosso projeto foi um momento de grande emoção. Felizmente, essas mesas foram gravadas e disponibilizadas publicamente em plataformas da internet.

O terceiro eixo, realizado presencialmente no Palácio das Artes, consistia na execução pública das óperas compostas como resultado do Ateliê. (Nós propusemos, na apresentação da Academia à casa, a criação de cinco óperas de cerca de quinze minutos cada, para formarmos um único espetáculo ao final.)

O Ateliê de Criação é o que mais nos interessa aqui. Este grande laboratório era voltado, sobretudo, aos interessados na criação de libreto de ópera, e todas as questões em torno dele como: dramaturgia musical, encenação de ópera, canto em português, História da Ópera no Brasil, grandes libretistas do passado e suas relações com os compositores, o papel do *dramaturg* nos teatros europeus, e muitas outras facetas que nos poderiam levar a boas discussões e aprendizado.

Realizado no ambiente virtual, ele foi composto por escritores e músicos de todas as partes do Brasil, de diversas áreas de atuação do teatro, da literatura, da música e, mais especificamente, da ópera. Suas atividades se iniciaram no começo de agosto, após um amplo processo seletivo para a escolha de seus participantes feito nos meses anteriores. O grupo teve como orientador de dramaturgia, Geraldo Carneiro, experiente e premiadíssimo escritor brasileiro. Além de Geraldo Carneiro, que se reunia regularmente com os participantes, outros módulos foram ministrados por vários profissionais convidados: organizamos palestras, entrevistas e seminários – inclusive com os compositores convidados para a criação das óperas finais. Foram inúmeros nomes do Brasil e do exterior a nos contemplar com excelentes encontros.

Relembro, ainda hoje sem acreditar, que tivemos ninguém menos do que Peter Sellars entrevistado por Livia e João Luiz Sampaio! Aliás, João Luiz Sampaio cuidou de um módulo próprio do Ateliê abordando o jornalismo e a crítica musical.

Arrisco dizer, enfim, que a Academia de Ópera 2021: Dramaturgia e Processos Criativos tinha estrutura e conteúdo de uma pós-graduação. Tenho orgulho de tudo o que oferecemos aos participantes.

Cito agora os três compositores e as duas compositoras das cinco primeiras obras da minha lista pessoal de oito, mencionadas no início deste artigo. Livia Sabag e eu convidamos profissionais de diferentes tendências estéticas e diferentes gerações. Chegamos aos nomes de Denise Garcia, Thais Montanari, Antonio Ribeiro, André Mehmar e Maurício De Bonis. Cada um deles deveria interagir com um libretista diferente: todos selecionados do grupo do Ateliê (logo mais, listarei cada uma das óperas e suas respectivas duplas de criadores). Observo que, ao final da primeira semana de atividades do Ateliê, Livia e eu, já conhecendo melhor o grupo, criamos um pequeno processo interno para seleção dos cinco libretistas, e sugerimos a formação das parcerias com os compositores buscando a maior afinidade possível entre elas.

Geraldo Carneiro propôs, como ponto de partida das óperas – e estudo para todos os membros do grupo – o romance *O Grande Mentecapto*, de Fernando Sabino. A inspiração de cada libretista seria livre, não se tratando, portanto, de uma adaptação do livro para o palco de ópera.

O Ateliê de Criação se reunia cerca de cinco vezes por semana em encontros de 2 horas de duração. Livia e eu procurávamos marcar presença constante, mesmo quando não éramos nós mesmos a ministrar as aulas. As atividades duraram de três a cinco meses, e se encerraram depois das apresentações das óperas com a produção e publicação – em uma seção especial da Revista Concerto - de textos criados no módulo orientado por Sampaio. Foi uma jornada intensa, da qual guardo lindas memórias.

Em dado momento, meu diálogo com os compositores, enquanto futuro regente das obras finais, começou a se intensificar. Cada ópera começava a ganhar sua forma e suas características, gerando, assim, suas primeiras demandas. Procuramos oferecer o máximo de liberdade possível a cada dupla criadora. A Orquestra Sinfônica de Minas Gerais estava à disposição para a instrumentação que desejassem, e não impusemos limites ou características para os personagens e suas vozes. Talvez nossa única restrição mais marcante tenha sido com relação ao uso de grandes coros, dada a pandemia, que ainda não estava sob controle.

Comecei a mapear, segundo o material que ia recebendo de cada compositor, as necessidades técnicas e logísticas para a execução. Fez-se urgente sair à busca dos cantores e cantoras segundo suas vozes, características cênicas, e disponibilidades de agenda. Também era preciso enviar as partes de estudo para o arquivo da orquestra. Ao mesmo tempo, procurava priorizar minha própria preparação como regente. Não que o Ateliê e outras ações da Academia de Ópera já tivessem se encerrado, mas, adentrando o mês de novembro, eu já estava bastante tomado pelas composições que vinham sendo entregues.

Foi curioso observar e acolher, com o maior respeito possível, o processo de invenção de cada compositor. Também fui sentindo, pouco a pouco, quais aberturas cada compositor me proporcionava para possíveis diálogos ou discussões específicas. Ressalto que os cinco foram absolutamente solícitos e acessíveis a me esclarecerem eventuais dúvidas, sempre que procurados.

Até aquele momento, o processo de preparação e pré-produção do espetáculo já se mostrava completamente diferente de qualquer outro processo das óperas que até então havia regido. As obras vinham nascendo de um amplo processo de orientação e discussão, e seus resultados no palco ainda eram uma incógnita. À medida em que os materiais chegavam, e o mês de dezembro se aproximava, a corrida contra o tempo para garantirmos condições de montar o espetáculo no Palácio das Artes se acirrava. A colaboração de alguns membros do Coral Lírico de Minas Gerais foi fundamental para obtermos um elenco apto e engajado (alguns deles haviam sido, inclusive, membros do Ateliê). Outros cantores, de fora de Minas Gerais, foram diretamente convidados – e em cima da hora! – para se juntarem a nós. A ficha técnica de todos

que participaram da estreia pode ser encontrada neste link: <https://fcs.mg.gov.br/eventos/viramundo-uma-opera-contemporanea/>

Elenco detectado, partituras distribuídas, profissionais confirmados, era hora de ir para Belo Horizonte, onde começaríamos a desbravar as óperas compostas nos ensaios *in loco*. Assumi a direção musical do espetáculo que vinha nascendo. Rita Clemente, diretora mineira, a direção cênica. Livia seguia dando continuidade às outras atividades da Academia. A equipe técnica e de produção do Palácio das Artes mergulhou no trabalho conosco.

Uma passagem relevante a ser mencionada: afinal, em que sequência seriam apresentadas as cinco óperas e que nome teria o espetáculo formado por elas? Após longas conversas entre mim, Livia, Rita Clemente e a direção do Palácio das Artes, o espetáculo foi batizado de *Viramundo – Uma Ópera Contemporânea*. Lembrando que Geraldo Viramundo, personagem comum a todas as cinco, é o protagonista de *O Grande Mentecapto de Sabino*. Livia, Clemente e eu, decidimos o encadeamento das criações da seguinte forma:

1. *Os Circunvagantes* – Maurício De Bonis e Luiz Eduardo Frin
2. *Não Gosto do Corpo Acostumado* – Denise Garcia e Djalma Thürler
3. *As Três Mortes de Geraldo Viramundo* – André Mehmari e Ricardo Severo
4. *Viramundo, Viráflor* – Antonio Ribeiro e Juliano Mendes
5. *O Julgamento* – Thais Montanari e Bruna Tameirão

Tivemos aproximadamente quatro semanas de ensaios diários no Palácio das Artes. O cronograma foi sendo elaborado dia a dia, à medida em que sentíamos o nível de desafio cênico-musical de cada obra, o tamanho de seus elencos, sua duração aproximada e, claro, a disponibilidade de todos os envolvidos. Artisticamente, um dos momentos mais enriquecedores para mim, enquanto intérprete das obras, começava agora: propor ideias que não estavam explícitas nas partituras, mas que fazem parte do processo interpretativo; consultar os compositores para melhor compreensão de certos trechos; acertar aqui, errar acolá... sempre com o objetivo final de tirar tudo aquilo do papel e levar a nascer no palco pela primeira vez.

Aqui uma pausa para reflexão. De todos os elementos musicais, ressalto um que é ponto pacífico de eventuais ajustes – não só nas cinco óperas que constituem *Viramundo*, mas em todas as obras a que me refiro neste artigo. Quando digo “ajustes”, refiro-me a uma busca constante por acomodamento de uma certa fricção gerada pelas marcações de metrônomo dos compositores, as minhas próprias sensações de andamento enquanto regente, as características vocais dos intérpretes, e as necessidades da cena.

Não posso afirmar que estas sejam questões novas ao teatro de ópera. Mas o fato de serem estreias e de, portanto, tudo estar sendo testado pela primeira vez – e aos olhos e ouvidos atentos de quase todos os compositores – acrescenta certo grau de desafio ao que aqui chamo de ‘fricção’ entre as diversas demandas da montagem.

Suponhamos que a marcação metronômica na partitura esteja musicalmente lógica, mas, para determinada troca de cena, esteja rápida demais ou lenta demais. Ou então, suponhamos que a marcação metronômica esteja muito boa musicalmente, mas, para determinado cantor, não esteja viável segundo a sua necessidade de respiração ou característica de sustentação das frases. Suponhamos, ainda, que o cantor possa fazer determinado trecho com variações de andamento sem qualquer dificuldade e que nada disso interfira na cena, mas, para mim, enquanto regente, pareça um pouco lento demais, ou um pouco rápido demais, segundo aquilo que percebo da resultante expressiva. Um último cenário ainda muito comum: a marcação metronômica do compositor está excelente, não há problemas musicais nem vocais na execução, mas, para o balé, é preciso que se espere um pouco aqui ou ali, até que a coreografia se ajuste..

Encruzilhadas assim aparecem a todo momento e não significam, de maneira alguma, que o compositor ou a compositora tenha se equivocado, ou que o regente esteja sendo displicente com o texto musical. São as circunstâncias dos ensaios que podem alterar certos planos iniciais! Neste caso – assim como em algumas outras circunstâncias da execução musical que ainda mencionarei neste artigo – o diálogo nem sempre se mostra simples com os criadores, pois, obviamente, cada indicação de andamento foi estudada e sonhada por quem a escreveu. Alterá-la pode ser um processo de difícil assimilação para seu autor ou sua autora.

Muitas vezes, no entanto, a surpresa contrária acontece. Necessidades ou propostas interpretativas que geram, por exemplo, um *accelerando*, ou um andamento levemente mais tranquilo numa passagem, são recebidas com elogios por parte de quem compôs a obra. Muitas vezes, ainda, pequenas alterações no metrônomo que potencializam a execução musical, ou que são imprescindíveis para determinada movimentação no palco, são aceitas com naturalidade por seus compositores.

Por outro lado, às vezes saímos de tais encruzilhadas justamente batalhando para que se respeite estritamente o que está na partitura, encontrando soluções que mantenham as coisas alinhadas ao metrônomo impresso. Manter com rigor o que o compositor sugeriu, apesar de eventuais necessidades de ensaio, também é uma saída – mesmo que talvez de difícil assimilação para esse ou aquele.

Voltando a falar da interação com quem está a compor a ópera, e deixando a questão dos andamentos um pouco de lado, gostaria de mencionar um caso curioso. Não é inédito, pois há muitos semelhantes na História da Música, mas é digno de nota e até mesmo divertido.

Num determinado momento em que as cinco obras já estavam quase prontas (algumas, de fato, entregues), surge uma demanda curiosa por parte da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Tratava-se do seguinte: para que todos os seus integrantes recebessem uma bonificação de fim de ano, era preciso

que todos participassem das apresentações de Viramundo. Quem não tocasse, não receberia. Somadas as cinco orquestrações propostas (sim, cada obra tinha suas particularidades de orquestração e nenhuma foi idêntica à outra), percebemos que nenhum dos compositores havia escrito algo para instrumento de teclado! Naqueles dias, estava tratando mais especificamente com Maurício De Bonis sobre *Os Circunvagantes*... Respirei fundo e contatei-o com o maior cuidado, perguntando-lhe se se importaria de acrescentar uma parte para celesta, órgão ou piano, por pequena que fosse. Tratava-se da salvação do bônus de fim de ano da pianista da orquestra. De Bonis, felizmente, acolheu com compreensão a questão, e o resultado é que *Os Circunvagantes* possui uma linda parte de celesta em todas as cenas! Especialmente na combinação com a harpa, o efeito alcançado é belíssimo. Deixo o registro para o futuro, àqueles que vierem a executar ou analisar a obra.

Como disse acima, existem inúmeros casos desta natureza ao longo dos tempos. Seja na ópera, ou na música instrumental, muitas vezes uma composição estreia com alterações maiores ou menores, advindas dos recursos financeiros da instituição, dos instrumentos disponíveis, dos intérpretes do momento etc. Não raro, tais alterações se perpetuam como tradições, mas isto já é uma outra história.

Comento ainda três passagens de *O Julgamento* que podem nos trazer elementos interessantes para reflexão. A primeira delas também se refere à interação com quem está a compor, como no caso de De Bonis. Segundo o libreto de Bruna Tameirão, na segunda cena, que é a mais importante da ópera, temos oito personagens masculinos. Thais Montanari, por conseguinte, escreveu partes solistas para oito vozes masculinas, incluindo um quinteto de baixos e barítonos. Conforme relatei acima, o tempo não estava a nosso favor e, por causa da pandemia, muitos cantores ainda preferiam não sair de casa. Sucedeu-se, então, uma delicada negociação com a compositora e a libretista: infelizmente não tínhamos tantos solistas masculinos à disposição, e certos personagens precisariam ser interpretados por mulheres que já estavam participando de outras partes de *Viramundo*. Ambas foram compreensivas e, numa versão seguinte – que foi a versão da estreia – os personagens continuaram sendo masculinos (eram personagens tirados do próprio livro de Fernando Sabino, e não interessava à libretista desistir deles), mas interpretados por mulheres em uma caracterização mais abstrata. Resumindo, o libreto não foi alterado, mas Montanari reescreveu algumas das linhas vocais de modo a serem interpretadas por vozes femininas. E assim temos na partitura final.

Outro desafio de *O Julgamento* estava na notação expandida para quase todos os instrumentos. Montanari, que reside no Canadá, me enviou um verdadeiro manual com vídeos claríssimos, exemplificando cada uma das notações não convencionais. Repassei a mensagem a todos os instrumentistas e, ao longo dos ensaios (tanto da estreia, como das reapresentações de dezembro de 2022) buscamos, na orquestra, encontrar a sonoridade ideal para os

sons não convencionais que nos propunha Montanari. Nunca é demais lembrar que, em se tratando de estreias mundiais, não dispomos de registros fonográficos e/ou visuais da obra para consulta.

Menciono ainda mais uma vez *O Julgamento*, a fim de abordar algo extremamente enriquecedor no processo de execução de *Viramundo*. Como já disse, um ano após a estreia, o espetáculo foi reapresentado em dezembro de 2022. A oportunidade de realizar estreias de novas obras já não é abundante em nosso cotidiano musical, como bem sabemos – ou como bem sabem os compositores ainda melhor do que todos nós. A oportunidade de reapresentar *Viramundo* um ano depois, ainda mais em se tratando de ópera (e da mesma casa de ópera que apresentou a estreia), é raríssima nos dias de hoje. Neste contexto, foi possível realizar uma reflexão sobre o que foi apresentado na estreia e procurar brechas para aperfeiçoamentos na execução. Tanto eu, enquanto diretor musical, quanto Rita Clemente, enquanto encenadora, quanto cantores e orquestra (que poucas alterações sofreram de um ano para o outro), pudemos modificar detalhes a fim de amadurecer aquilo que já havíamos apresentado um ano antes.

E aqui entra a terceira passagem de *O Julgamento* que gostaria de mencionar para ilustrar o que acabo de dizer acima, e voltar uma vez mais nas fricções sobre andamentos. Correspondendo-me com Thais Montanari antes das reapresentações, recebi instrução expressa (e totalmente pertinente) para não acelerar a pulsação ao longo da cena principal, de manter-me estável dentro do metrônomo indicado – coisa que eu não havia cumprido à risca na primeira vez. A compositora estava certa. Trabalhei neste aspecto com cantores e orquestra, e conseguimos um efeito superior na segunda temporada.

Retomando a narração de onde a havia interrompido, chegamos aos ensaios finais no palco do Grande Teatro Cemig Palácio das Artes. Antes da estreia pública do espetáculo, realizamos um registro em áudio e vídeo de interessante qualidade. Em seguida, em apresentação única, estreamos *Viramundo – Uma Ópera Contemporânea* já próximos do natal de 2021. Alguns compositores, compositoras e libretistas estiveram presentes. Muitos outros participantes do Ateliê também. O ambiente geral era de confraternização e comemoração. Obviamente, detectávamos em conversas, distâncias às vezes maiores, às vezes mínimas, entre aquilo que os criadores idealizaram e aquilo que nós, intérpretes, mostramos ao público. Isso faz parte do processo e gera sempre boas reflexões para o futuro. No caso de *Viramundo*, as apresentações do ano seguinte.

Um dos maiores trunfos de *Viramundo*, a meu ver, está na variedade de propostas que formam o todo. Retomando a questão da introdução deste artigo: o que vem a ser uma ópera brasileira dos dias de hoje? *Viramundo* propõe ao menos cinco possibilidades bastante distintas – e todas válidas. Cada compositor ou compositora tem seu próprio universo sonoro, e seu entendimento da relação texto-música. De igual forma, cada um dos libretistas, ou da libretista, tem

sua própria técnica. E mais: cada libretista partiu de seu próprio entendimento do romance de Fernando Sabido, já que Geraldo Carneiro os deixou à vontade para seguirem suas próprias intuições, nunca impondo regras. *Viramundo – Uma Ópera Contemporânea* parece, assim, responder a tal questão às avessas ao não se fechar num único caminho. Temos um número considerável de óperas brasileiras que vêm sendo estreadas nos últimos anos, e todas muito diferentes entre si. Talvez esteja aí mesmo a principal força do gênero hoje.

Theatro São Pedro e O Canto do Cisne

Dentre tantas mensagens e conversas com Livia Sabag ao longo dos tempos, minha memória já não detecta exatamente quando foi que ela tocou no assunto de *O Canto do Cisne* comigo pela primeira vez. Limite-me a afirmar que *O Canto do Cisne*, pequena peça de teatro de Anton Tchekhov, já era conhecida e sonhada por Livia há tempos e que, em algum momento do início de 2021, ela me mostrou como possibilidade de elaboração de uma ópera.

Fatos mais concretos vêm a seguir: chegamos ao final de 2021 com uma equipe básica delineada e um teatro disposto a acolher o projeto: o Theatro São Pedro, em São Paulo. Ricardo Appezzato, gestor artístico da Santa Marcelina Cultura, recebeu a proposta com entusiasmo. Paulo Zuben, Diretor Artístico da Instituição, bateu o martelo.

A própria Livia se propôs a elaborar o libreto, adaptando a obra de Tchekhov. Leonardo Martinelli, compositor paulistano, era nosso companheiro na nova empreitada.

Neste ponto preciso falar sobre um fator que considero crucial para o projeto, e extremamente enriquecedor para meu crescimento pessoal como estudioso e profissional do teatro de ópera. *O Canto do Cisne* tem como protagonista um velho ator que se vê sozinho em um teatro, à noite, após uma função em sua homenagem. A solidão, o medo, a nostalgia do passado, tomam conta de seus pensamentos. Este é, em linhas gerais, o mote da obra. Em nosso projeto, o papel do ator se transformou em atriz, e convidamos o soprano Eliane Coelho para interpretar a protagonista. Eliane Coelho, maior cantora lírica brasileira em atividade, se mostrou verdadeira mestra do teatro e da voz durante toda a criação de *O Canto do Cisne*.

Seguindo certas referências da Academia de Ópera 2021: Dramaturgia e Processos Criativos, estabelecemos um processo conjunto de criação. Livia Sabag, Leonardo Martinelli, Eliane Coelho e eu, começamos por realizar encontros virtuais para leitura da obra de Tchekhov e concepção do que queríamos para nossa ópera. Foram momentos riquíssimos – e, mais uma vez, rendo minha gratidão à Eliane Coelho por tantos ensinamentos.

Livia trabalhou intensamente no libreto e em todas as questões que envolvem a adaptação de uma peça de teatro para uma ópera – assunto, diga-se de

passagem, de suma importância. Em algumas semanas, o resultado já estava com Martinelli que, aos poucos, foi nos entregando sua música.

De minha parte, posso afirmar que muitas das experiências vividas no Ateliê de Criação, serviram de base e aprendizado para este novo trabalho. Diferenças entre eles, no entanto, precisam ser notadas: *O Canto do Cisne* não tinha o viés pedagógico do Ateliê, e foi um processo bastante intimista. Agora falávamos de uma única ópera de maior duração, com apenas dois personagens em cena, e um núcleo criador que consistia de 4 pessoas. Mais uma vez assinei a direção musical e Livia Sabag, desta vez, foi a encenadora – além de autora do libreto.

Comentando sobre *Viramundo* e meu processo como intérprete na qualidade de diretor musical, mencionei certa fricção entre andamentos impressos e realidade no palco. Aqui não foi diferente. Entretanto, tínhamos um novo ingrediente para novas discussões e ajustes que, em *Viramundo*, não foi marcante durante o processo de criação ou execução, mas que agora era.

O fato de Eliane Coelho não sair de cena durante toda a ópera e ser responsável quase sozinha por todo o desenrolar da trama, nos fez procurar o que seriam as condições ideais para esta intérprete. O fato de Coelho ser uma artista com grande lucidez sobre teatro, sobre dramaturgia, e sobre seus próprios recursos cênicos e vocais, acrescentou muitos ingredientes à busca musical, vocal e cênica. Detectei, neste processo, novas fricções (para manter a mesma palavra anteriormente usada) não provadas entre os cantores de *Viramundo* e sua equipe criadora.

Houve um tempo na História da Ópera, especialmente na Itália dos séculos XVIII e XIX, em que o sucesso de uma nova ópera dependia, acima de tudo, do sucesso de seus intérpretes nos papéis principais. Os cantores eram as grandes atrações e tudo confluía, durante o processo criativo, para que eles brilhassem nas primeiras noites de apresentação. Assim, Vincenzo Bellini escreveu sua célebre Norma para o soprano Giuditta Pasta, e assim por diante.

Evidentemente que, em *O Canto do Cisne*, o contexto não é o mesmo, o mercado de ópera não é o mesmo, e nem a intenção de todos nós era a mesma. Porém, a consciência de que o êxito do projeto estava intimamente relacionado ao desempenho de Coelho, estava no ar. Coelho jamais colocou as coisas nestes termos, e jamais impôs sua própria vontade como faziam divas de outros tempos. Na verdade, acredito que Livia, Martinelli, Coelho e eu, procuramos o equilíbrio entre nossas propostas pessoais e um resultado homogêneo a ser oferecido ao público. Todos nutrimos pela Coelho grande admiração e, por isso mesmo, grande respeito à sua colaboração sempre opinativa sem, com isso, anularmos nossas próprias propostas. Especificamente quando revisava algo em sua própria linha vocal, afirmo que tive aulas sobre a relação texto-música com Eliane Coelho de que jamais me esquecerei.

Este foi o cenário geral que permeou todas as etapas do trabalho. Os ensaios presenciais em São Paulo transcorreram no mesmo clima de reflexões e proposições dos meses anteriores. As partes foram enviadas à Orquestra do

Theatro São Pedro com antecedência. O processo de ensaios seguiu intenso por quase quatro semanas até a estreia no mês de agosto.



Um dado importante: por ideia de Livia, o espetáculo completo foi composto por duas óperas, ambas baseadas em peças de Tchekhov: a primeira, *Palestra sobre pássaros aquáticos* (inspirada em *Os Malefícios do tabaco*), com música e libreto do estadunidense Dominick Argento. A segunda, *O Canto do Cisne*, com música de Leonardo Martinelli e libreto de Livia Sabag.

A ópera de Argento dura cerca de quarenta e cinco minutos, é dos anos de 1970, e já havia sido apresentada no Brasil. *O Canto do Cisne* tinha duração de cerca de uma hora e seria ouvida pela primeira vez. Musicalmente, os idiomas de Argento e Martinelli não se aproximam. Dessa forma, como em *Viramundo*, levamos ao público universos sonoros independentes e possibilidades diferentes de expressão operística. Com relação aos libretos, enquanto na ópera de Argento, o monólogo de Tchekhov serve apenas de inspiração para uma adaptação livre, o libreto de Livia Sabag para *O Canto do Cisne* segue bem mais de perto a obra do escritor. Há, sim, um discurso dramaturgicamente sutil que encadeia a trajetória do palestrante da primeira obra e da atriz da segunda. A união das duas óperas na mesma noite não é casual.

O resultado geral foi denso e delicado ao mesmo tempo. Muitas pessoas se diziam comovidas pelas trajetórias tão humanas dos personagens e pelos resultados tão poéticos que alcançamos. O registro em áudio e vídeo, assim como a ficha técnica completa do espetáculo, estão disponíveis no seguinte link: <https://theatrosaopedro.org.br/o-canto-do-cisne-palestra-sobr-passaros-aquaticos/>
Recomendo a apreciação.

Abertura da Décima Edição do Festival de Música Erudita do Espírito Santo

Ao final de 2021, concluiu-se a Academia de Ópera no Palácio das Artes. Foram tantos profissionais admiráveis, que ainda hoje estou absorvendo internamente informações. Para tratar de minha experiência no processo de criação do espetáculo programado para a Abertura do Décimo Festival de Música Erudita do Espírito Santo, preciso resgatar o nome de Geraldo Carneiro. Conforme já relatei, Carneiro trabalhou semanalmente no Ateliê de Criação, na qualidade de orientador de dramaturgia. O trabalho foi tão feliz, que Carneiro foi convidado em seguida, por Livia Sabag, para ser o libretista da ópera a ser composta para a edição comemorativa de 10 anos do Festival.

Há vários anos colaboro com Tarcísio Santório e Natércia Lopes, Diretores Gerais do Festival produzido pela COES – Companhia de Ópera do Espírito Santo. Desde a pandemia, o Festival vem se modificando bastante, e Livia Sabag, também antiga parceira da COES, assumiu as decisões artísticas. Hoje, o Festival de Música Erudita do Espírito Santo não só apresenta o repertório canônico de diversos países, mas também é espaço para a música moderna e contemporânea do Brasil, de outros países da América Latina e de Portugal.

Nas primeiras conversas entre Livia e Carneiro, decidiu-se, por sugestão dele, que a nova ópera seria baseada no romance Esaú e Jacó, de Machado de Assis. Decidimos convidar André Mehmar, que já havia trabalhado conosco na Academia de Ópera 2021, para compor a música.

Um novo núcleo de criação se formava entre nós quatro: Livia, Mehmar, Carneiro e eu, nos reuníamos no ambiente virtual com regularidade. Um processo em formato semelhante ao de *O Canto do Cisne* se iniciou quase que simultaneamente a ele. Discutíamos o livro de Machado de Assis e as características que a nova ópera poderia ter a partir dele. Estabelecemos suas proporções (como tamanho da orquestra ou duração aproximada). Carneiro lia seus escritos e acompanhávamos a construção de seu libreto. Mehmar dividia com o grupo cada nova parte que compunha. Saboreávamos, felizes, a ópera que surgia semana a semana. Conforme se vê, nos propusemos, desde o início, a realizar um trabalho coletivo até chegarmos à partitura final.

Quando já mais avançados no libreto e na música, começamos a conversar sobre a escolha do elenco, e Livia nos trazia as primeiras ideias de encenação.



Passados os primeiros meses de 2022, algumas mudanças logísticas na programação do Festival nos trouxeram a possibilidade de ter uma obra de aproximadamente vinte minutos para abrir a noite, antes da ópera de Mehmari e Carneiro. Eu e Livia conversamos e avaliamos as possibilidades que tínhamos. Por idealização de Livia, faríamos um ciclo de canções com poesias de Geraldo Carneiro e apresentado de maneira encenada, no mesmo palco, e com praticamente o mesmo cenário da ópera seguinte. Carneiro era o elo entre as duas peças. Livia escolheu cuidadosamente quatro poemas anteriormente publicados por ele, e que se relacionavam, de alguma forma, não só com a ópera a seguir, mas com a temática escolhida por ela para toda a décima edição do Festival. Convidamos Marcus Siqueira para compor a música e Eliane Coelho, que já estava mergulhada em *O Canto do Cisne*, para mais uma estreia. Outro núcleo criador surgiu: Livia, Siqueira, Coelho e eu.



Após algum debate sobre os nomes das obras (curiosamente, quase sempre este momento do processo se mostra delicado), chegamos a eles: *O Tempo e o Mar*, para o ciclo de canções de Marcus Siqueira e Geraldo Carneiro, e *A Procura da Flor*, para a ópera de André Mehmari e Geraldo Carneiro. Assim como nos outros casos, temos aqui compositores de tendências diferentes, o que, a meu ver, sempre enriquece a proposta, acrescenta desafio aos intérpretes, e instiga a apreciação do público.

Os ensaios em Vitória começaram em outubro. Talvez aqueles ensaios de cena tenham sido dos mais colaborativos, tranquilos e produtivos de que já participei. Destaco também a postura engajada da Orquestra Sinfônica do Espírito Santo. Foram dias excelentes de trabalho.

O espetáculo teve duas apresentações no início de novembro. A resposta do público, para nossa alegria, não poderia ter sido mais calorosa.

Assim como em *Palestra sobre pássaros aquáticos* e *O Canto do Cisne*, também está disponível na internet o registro em áudio e vídeo da noite de estreia. Basta acessar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=jEZ8ixlyp4I>

A ficha técnica do espetáculo pode ser conferida no seguinte link: <https://www.festivaldemusicaerudita.com.br/abertura>

Algumas Considerações

Na condição de futuro diretor musical e regente das estreias, comecei a compreender e aperfeiçoar minha atuação dentro desta maneira colaborativa de

trabalhar. Minha atuação se modifica, se intensificando ou se amenizando, conforme a etapa em andamento. Obviamente, cada membro do grupo sente o mesmo dentro de sua própria função.

Uma vez vislumbrada a proposta artística, e escolhidos libretista e compositor – ou compositora – minha participação nos primeiros encontros da criação é menor. Meu primeiro ato importante é detectar e dialogar com o compositor sobre as características do conjunto instrumental de que dispomos. Se uma orquestra maior ou menor, se temos possibilidade de providenciar certos instrumentos não usuais que ele venha a propor etc. Isso o orientará quanto à orquestração e não nos pegará de surpresa uma vez concluída a composição. Indiretamente, o tamanho e as características da orquestra já auxiliam o compositor a imaginar seu equilíbrio sonoro com as vozes.

À parte minha colaboração nas conversas de várias naturezas durante as reuniões, uma segunda etapa de participação mais efetiva vem na discussão sobre as vozes. Como sempre me dediquei ao estudo da técnica vocal e da condução vocal da linha melódica no repertório operístico, gosto de contribuir com a escrita para as vozes e o uso das tessituras, sempre que possível.

Nestes processos, pude experimentar duas formas de abordagem distintas no que diz respeito à escalação do elenco de uma nova ópera em curso. No caso do Ateliê de Criação, deixamos libretistas e compositores livres para, num momento seguinte, buscarmos os cantores necessários. Nos casos de *O Canto do Cisne*, *O Tempo e o Mar* e *A Procura da Flor*, definimos os tipos vocais e os intérpretes no início do processo composicional. Avaliando hoje, creio que seja mais assertivo para o processo criativo, quando estabelecemos previamente um elenco ou, pelo menos, parte dele. O exemplo marcante de *O Canto do Cisne* nos mostra bem isso. Contudo, ressalto que tal procedimento não teria sido compatível ao projeto do Palácio das Artes. Como propor cinco óperas, com libretos a serem escritos ao longo de semanas de discussão, já tendo confirmado, de antemão, quais e quantos cantores teríamos para a estreia? No caso daquele grande núcleo experimental, a definição dos intérpretes não estava entre as primeiras fases de trabalho.

Voltando a falar das tessituras e usos da voz. Mesmo mencionando o trabalho sobre as linhas melódicas como uma segunda etapa, ressalto que pequenas nuances e pequenos ajustes na escrita vocal podem ocorrer em qualquer etapa do processo: desde as primeiras entregas da composição até os últimos ensaios próximos à estreia. Eventualmente, uma pequena mudança na rítmica ou na prosódia, já pode colaborar para o melhor funcionamento do canto, liberando a melodia e facilitando a projeção. Em casos mais extremos, é preciso negociar com o compositor algumas mudanças de notas em determinadas frases. Este não deixa de ser mais um ponto de fricção bastante comum, pois há sempre algumas distâncias pontuais entre o que está no papel, o que funciona com qualidade na voz de um cantor, e o que se ouve com expressividade na plateia.

Além de sutilezas que contribuem para o melhor desempenho de uma voz, existem ainda fatores maiores que podem afetar a audibilidade dos cantores, e um regente que se dedica à ópera deve sempre estar atento a eles. Vejamos alguns.

A acústica do espaço deve ser sempre observada pelo regente. Há acústicas que favorecem a escuta das vozes, outras nem tanto. Há palcos que possuem pontos mais favoráveis à projeção do cantor e pontos mais “surdos”, como se costuma chamar. Há salas que favorecem os harmônicos graves, outras, os harmônicos agudos. Também há, felizmente, teatros com excelente acústica, que favorecem o equilíbrio e a audibilidade do conjunto sem maiores percalços. Tudo isto influencia nos controles das dinâmicas e nas escolhas de articulação, por exemplo.

Outro ponto a ser trabalhado ao máximo pelo regente: o som da orquestra e seu equilíbrio com os cantores. Caso a orquestração esteja em equilíbrio com as linhas vocais, sem risco de se sobrepor aos solistas, tudo tende a funcionar bem. Caso haja algo, em certa passagem da orquestra, que leve o conjunto instrumental a soar demasiadamente forte (uma indicação de dinâmica, uma instrumentação mais robusta, um uso de tessituras mais expostas), ajustes precisam ser feitos. Agora suponhamos que a escrita esteja equilibrada, mas a voz de determinado cantor não tenha grande projeção em certas frases mais graves ou mais agudas. Algo deve ser ajustado na orquestra para ajudá-lo. Ou então, suponhamos que o cantor não tenha problemas de projeção, e que a escrita orquestral esteja equilibrada, mas a acústica do fosso faz com que a orquestra soe demais e encubra as vozes... Novos equilíbrios precisam ser encontrados.

Marcações de cena devem ser observadas e aprendidas pelo regente durante os ensaios cênicos. Aliás, é nos ensaios de cena que o regente cria entrosamento e afinidade com os cantores – jamais depois. É aí também que o regente entende o funcionamento das vozes conforme a cena. Nesta fase, não é raro que aconteçam conversas saudáveis entre a direção musical e a direção cênica, quando determinada posição dos cantores corre o risco de prejudicar a audibilidade das vozes – mesmo que teatralmente funcione muito bem. Até o cenário e os materiais usados para sua construção, podem facilitar ou dificultar a projeção dos cantores. O regente precisa estar sempre atento.

Como se vê, buscar mais este ponto de equilíbrio, entre respeito à partitura e tomadas de decisão que possam potencializar a melodia vocal, é uma missão delicada e diária.

Voltando à minha participação nos primeiros encontros do processo coletivo de criação, aprendi que observar é muito enriquecedor para a condução do futuro processo de ensaios e estreia da ópera. Um maestro consciencioso deve ater-se a todas as informações que conseguir detectar na partitura - isso é um fato. Sua interpretação da obra não deve jamais perder isso de vista. Mas aqui gostaria de refletir sobre a concepção da obra, que todo maestro deve ter. A ideia do regente de ópera sobre o espetáculo (e não apenas sobre a música), o levará a resoluções técnicas e caminhos interpretativos pessoais. Isto é

normal e é facilmente comprovável quando apreciamos gravações de uma mesma obra de repertório (seja ópera ou música instrumental) em cinco ou dez registros diferentes. Nunca uma gravação será igual à outra, mesmo que artistas sérios respeitem integralmente as instruções da partitura. O que quero dizer, é que todas as informações e memórias retidas durante o processo de criação, não alteram diretamente a minha interpretação da partitura, mas alteram o meu conceito sobre o espetáculo e, este sim, altera a minha interpretação da partitura – potencialmente enriquecendo-a.

Passados os meses iniciais, meu trabalho se intensifica a partir do momento em que recebo a obra completa. Confesso sentir um prazer todo especial em desbravar uma partitura nova, em investigar tudo o que há ali dentro - sem referências anteriores. Nos momentos de dúvida e solidão, recorro aos compositores buscando alguma instrução, algum esclarecimento. Sequer me refiro aqui aos famosos “arquivos MIDI” (MIDI é a abreviação de Musical Instrument Digital Interface). Quase todos os compositores e compositoras enviam arquivos MIDI como ferramenta auxiliar. A maioria dos cantores, inclusive, pede por eles. Eu não os consulto pelo simples fato de que eles me atrapalham. Sei que pode haver vantagens e menos riscos baseando-se em informações dos MIDI para o aprendizado da obra. A mim, porém, eles perturbam e viciam a escuta interna, amassam a minha imaginação... Não os uso.

Após estudar ao máximo, a expectativa é grande para os primeiros ensaios de sala. É fascinante quando todos se reúnem para executar – e escutar! – a ópera pela primeira vez. De igual maneira, nas primeiras leituras de orquestra, nos primeiros ensaios à italiana, em cada ensaio de cena, nos conjuntos até a estreia. Tudo é novo, tudo é conquista diária de soluções para títulos novos. O mesmo se pode dizer do público: uma noite de estreia desafia os ouvidos da plateia e busca tocar-lhes o coração pela primeira vez.

Um exemplo de análise musical visando futuras apresentações

Na estreia mundial de uma composição, como já disse antes, tudo está sendo testado pela primeira vez. No caso da ópera, incontáveis fatores devem se encaixar de maneira harmônica – e nem caberia aqui enumerar todos eles. Nesta grande engenharia que reúne diversas manifestações artísticas, a execução musical pode estar sob influência de muitas variáveis.

No calor dos acontecimentos e na corrida contra o tempo dos ensaios, algumas vezes o regente se vê pressionado a tomar decisões rápidas e práticas para o bom funcionamento do todo. Seja algo para ajudar um cantor, para destravar uma dificuldade da orquestra, ou para contribuir na fluência teatral de uma cena. Há momentos em que não há tempo hábil para que o regente possa lançar mão de ferramentas de análise da partitura ou mesmo estudar, junto ao compositor, qual a solução mais equilibrada para determinado entrave. É

preciso usar de certa intuição – não sem conhecimento de causa – e sugerir rapidamente algo que funcione para o fluxo do trabalho.

Refletir *a posteriori* sobre certas decisões tomadas, a fim de verificar se foram as melhores, ou quais outras teriam sido possíveis, pode ser um exercício técnico proveitoso, e ainda pode abrir possibilidades para futuras execuções da mesma obra.

Vejamus um exemplo concreto dos primeiros compassos de *O Tempo e o Mar*, de Marcus Siqueira.

No primeiro e no terceiro compassos da primeira canção, *Filosofia*, os violinos, em *divisi* (no primeiro compasso também violas), apresentam um motivo melódico descendente que fará parte de toda a obra. A somatória de cada uma das notas deste pequeno arco diatônico descendente, forma um delicado *cluster* em *pp*. Nos mesmos compassos, vibrafone e harpa expõem um outro elemento melódico que será reutilizado em outros pontos da obra. A flauta, por fim, apresenta notas que conciliam tematicamente e preenchem harmonicamente o contexto. Ao final desta pequena introdução, no terceiro tempo do terceiro compasso, temos uma fermata que mantém os sons em suspenso. Em seguida, no quarto compasso, canta pela primeira vez o soprano (exemplo 1).

No decorrer dos ensaios, uma dificuldade se apresentou para Eliane Coelho. A resultante sonora do *cluster* em *pp* do terceiro compasso, somada às dissonâncias dos demais instrumentos, deixava a cantora insegura com relação à entrada na sua primeira frase na nota *do*. Somava-se ainda o fato de que ela estava no fundo do palco, sobre uma plataforma e, assim, um pouco distante da orquestra. A acústica da sala era relativamente seca, mas devido às medidas modestas do palco, optamos por não utilizar retorno do som da orquestra nas coxias. Mais uma informação muito importante que envolve o caso: a cantora usar um diapasão para encontrar a nota *dó* (como seria perfeitamente aceitável na prática da música contemporânea) estava fora de cogitação, já que o fluxo cênico não poderia ser quebrado por um gesto fora de contexto.

A necessidade de oferecer algum apoio extra à solista, logo em sua primeira entrada, veio em um desses momentos rápidos de ensaio. Minha ação imediata consistiu em colocar a nota *do* (novamente exemplo 1) no quarto tempo do terceiro compasso da flauta. A embasar meu raciocínio, apenas uma pista: o terceiro violino, no terceiro compasso, era o único que possuía a notação *fp*. Era um sinal de que o próprio compositor se preocupava em ressaltar dentro do *cluster* a nota *do* que iniciava a frase do soprano. Naquelas circunstâncias, creio ter sido uma decisão acertada: Eliane Coelho sentiu que tinha na flauta uma referência mais segura para sua primeira frase.

Porém, olhando em retrospectiva, teria sido essa a única solução? Obviamente, a atitude mais cartesiana que um regente pode tomar nestes momentos é repetir, quantas vezes necessário, até que exatamente aquilo que está escrito seja executado por todos sem dificuldade. Mas, desconsiderando esta situação te-

oricamente ideal, o que foi feito feriu, de alguma forma, o texto de Siqueira? Haveria alguma outra ação rápida sobre a música que ajudasse o soprano?

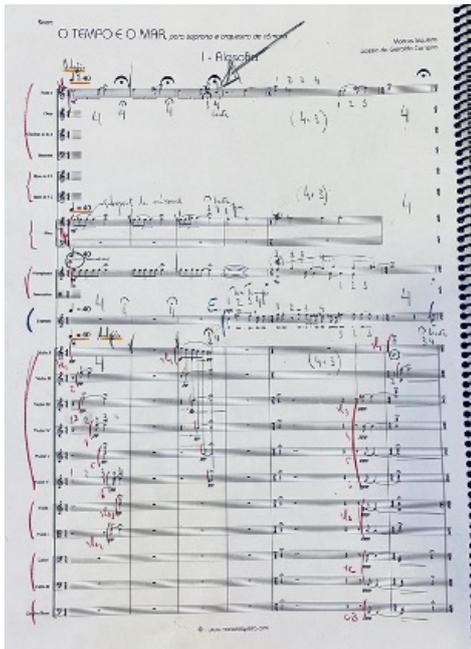
Buscando respostas para tais perguntas, olhemos mais uma vez a partitura de Siqueira (exemplos 1 e 2).

Mesmo não sendo uma obra tonal, a nota do colocada no último tempo do terceiro compasso da flauta, oferece certa sensação de conclusão à célula melódica descendente dos violinos e, portanto, aos 3 compassos introdutórios. Na proposta de Siqueira, a fermata do terceiro tempo do terceiro compasso soa como uma delicada nuvem de dissonâncias em suspenso. Observando mais alguns compassos da linha vocal, encontraremos, no compasso 11, a palavra *jardim* sobre a nota *do*. Pela condução da linha melódica e pelo contexto harmônico, aqui, sim, o *do* soa como um repouso ao final da frase. Em resumo, hoje analisando calmamente, percebo que minha intromissão prejudicou consideravelmente a agógica original de Siqueira. A sensação de repouso que a canção traz pela primeira vez no compasso 11 foi por mim antecipada para o compasso 3, alterando ligeiramente a estrutura do início. Pensando agora, à parte o contexto acústico e cênico que contribuíram, o que provavelmente deixava a Coelho incerta de sua entrada, era justamente a sensação inconclusiva do compasso imediatamente anterior.

Haveria alguma outra possibilidade? Acredito que sim. Para não me estender demais, registro aqui o que seria a minha melhor sugestão para uma próxima execução da obra.

Considerando que este reforço na nota *do* seja imprescindível para apresentações encenadas de *O Tempo e o Mar*, sugeriria que essa nota não se integrasse ao tema descendente. Uma vez sobreposta, soando como última nota da melodia, sua interferência gerou certa distorção da ideia original. Comprovo a noção de distorção fazendo um rápido trabalho de análise da obra, encontrando este motivo descendente muitas vezes, em diversas alturas e ligeiramente modificado, mas nem uma única vez com um salto de quinta aumentada descendente a lhe conferir uma sensação de repouso (que foi o que a flauta acabou assumindo, em minha modificação, ao tocar uma nota *do* após a última nota *sol#* da melodia original).

Dessa maneira, após a fermata no terceiro tempo do terceiro compasso, sugiro um corte geral e um quarto tempo com apenas uma nota do executada pela harpa. O timbre da harpa conferiria um caráter mais abstrato, mais perfurante e menos melódico, do que a flauta. Tal escolha mantém o tema descendente e sua fermata final intactos, sem qualquer intromissão de outro material em sua estrutura. A introdução de 3 compassos de *Filosofia* fica preservada, inclusive, em sua sensação harmônica pouco conclusiva no terceiro tempo do terceiro compasso. Após um grande corte, ou seja, um rápido silêncio, o quarto tempo com a nota *do* na harpa, executado de maneira tão discreta quanto possível, garante a altura certa para o soprano em sua primeira frase.



Ex. 1



Ex. 2

Conforme procurei expor, as encruzilhadas são muitas, as fricções, mesmo que sutis, entre a fidelidade à partitura entregue, e as necessidades e possibilidades que a realidade dos ensaios nos apresentam, são diárias. Tal tipo de avaliação das medidas tomadas ou opções interpretativas escolhidas durante os ensaios, é motivo de aperfeiçoamento pessoal e embasamento para futuras apresentações.

Dossiê Nova Ópera no Brasil

Três figuras grotescas e estropiadas: a pantomima cantada *Os Circunvagantes* como adaptação do romance *O Grande Mentecapto*

Luiz Eduardo Frin

Ator, encenador e dramaturgo. Mestre, doutor e pós-doutorando em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) sob a orientação de Alexandre Mate. E-mail: eduardo.frin@gmail.com.

Maurício Funcia de Bonis

Compositor e pianista. Doutor em Música pela ECA-USP, onde cursou o Bacharelado em Composição sob a orientação de Willy Corrêa de Oliveira. Professor Associado no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). E-mail: mauricio.bonis@unesp.br.

Resumo

A “pantomima cantada” *Os Circunvagantes*, para três tenores e orquestra, com libreto de Luiz Eduardo Frin e composição musical de Maurício De Bonis, foi composta a partir do comissionamento do Ateliê de Criação: Dramaturgia e Processos Criativos da Fundação Clóvis Salgado, como parte da Temporada de Ópera 2021 do Palácio das Artes de Belo Horizonte. As demandas centrais nesse comissionamento foram a curta duração, o efetivo reduzido e que o libreto fosse uma adaptação do romance *O Grande Mentecapto*, de Fernando Sabino. Ao mesmo tempo em que se começavam a superar as consequências da mortífera pandemia da Covid-19 (estrategicamente negligenciada pelo poder público federal), uma série de setores da atividade profissional, como o setor artístico, não apenas sofreram com a falta de uma política pública de compensação pela desaceleração econômica como foram diretamente atacados e até responsabilizados pela crise na economia presente no País mesmo antes do período pandêmico. Em *Os Circunvagantes* há três personagens: artistas de uma companhia mambembe de circo-teatro que se prepara para uma encenação d’*O Grande Mentecapto*. Os autores partiram de um viés comum na abordagem da ópera como linguagem artística para constituir uma estratégia de representação em que a personagem principal do romance se desdobra em três personagens de vozes iguais que percorrem, cada uma, seu processo dialético de individuação, que ao mesmo tempo as conduz à plena identidade, à descaracterização de suas diferenças, e a sua projeção simbólica como a voz dos excluídos.

Palavras-chave: Ópera, Dramaturgia, Composição musical, Circo-teatro, Processo de criação.

Abstract

The “sung pantomime” Os Circunvagantes (The Circumwanderers), for three tenors and orchestra, with a libretto by Luiz Eduardo Frin and musical composition by Maurício De Bonis, was commissioned by the Creative Workshop: Dramaturgy and Creative Processes of the Clóvis Salgado Foundation, as part of the 2021 Opera Season at the Palácio das Artes in Belo Horizonte, Brazil. The central demands in this commissioning were the short duration, the reduced staff and that the libretto be an adaptation of the novel O Grande Mentecapto (The Great Insane), by Brazilian writer Fernando Sabino. At a time when the consequences of the deadly Covid-19 pandemic (strategically neglected by the federal government) were beginning to be overcome, a series of sectors of professional activity, such as the artistic sector, not only suffered from the lack of a public policy to compensate for the economic slowdown, but were also directly attacked and even blamed for the economic crisis present in Brazil even before the pandemic. In Os Circunvagantes there are three characters: performers from a shabby circus-theatre company that is preparing for a staging of O Grande Mentecapto. The authors departed from a common bias in approaching opera as an artistic language to constitute a representation strategy in which the main character of the novel unfolds into three characters with similar voice types who go through each one of their dialectical processes of individuation, which at the same time leads them to their full identity, to the mischaracterization of their differences, and to their symbolic projection as the voice of the excluded.

Keywords: Opera, Dramaturgy, Musical composition, Circus-theater, Creation process.

A proposta do Ateliê de Criação: Dramaturgia e Processos Criativos da Fundação Clóvis Salgado, como parte da Temporada de Ópera 2021 do Palácio das Artes de Belo Horizonte, era a de criação de óperas de curtíssima duração. De partida, essa proposta já contrasta com a associação (de senso comum) do gênero operístico a superlativos relacionados a obras capazes de causar, via de regra por intermédio de grandes produções, um impacto emocional profundo (trágico ou cômico) na audiência. O limite de tempo para as composições geradas no Ateliê de Criação impunha, de imediato, a ideia de síntese. A “pantomima cantada” *Os Circunvagantes* para três tenores e orquestra, com libreto de Luiz Eduardo Frin e composição musical de Maurício De Bonis (autores deste artigo), resultante dos trabalhos dos Ateliê, tem a duração aproximada de dezenove minutos.

O termo síntese vem do grego *syn-*, “junto”, mais *tithenai*, “colocar”; assim, traz em sua etimologia a ideia de combinação. Em diferentes áreas, o vocábulo é utilizado com a ideia de se chegar a uma unicidade a partir do agrupamento, ou mesmo da fricção, de elementos diversos. A síntese também se associa à ideia de concisão (do latim *considerere*), que traz a ideia de corte. Assim, no processo de criação de *Os Circunvagantes*, procurou-se, desde o início, analisar os elementos que precisariam ser combinados, friccionados e justapostos na criação, para que fosse possível cortar o que não fosse imprescindível para se alcançar uma nova obra autossuficiente, em estreito compromisso com a tradição do gênero da ópera.

O primeiro passo foi analisar a obra literária escolhida pela coordenação do Ateliê de Criação para servir de base para o libreto de todas as composições: *O Grande Mentecapto*, romance de Fernando Sabino (1923-2004) publicado em

1979. No livro, acompanha-se a trajetória da personagem que nasce Geraldo Boaventura e que, ao não encontrar parada ao percorrer os caminhos do Estado brasileiro de Minas Gerais, “transmuta-se” no mentecapto Geraldo Viramundo.

Os dicionários de língua portuguesa apontam que o termo mentecapto se associa ao sentido da perda da razão. Assim, o livro leva o leitor a acompanhar o processo de degradação e, até certo ponto, da fragmentação psíquica de sua personagem central. Tal fragmentação, de certo modo, se apresenta e se formaliza nos inúmeros sobrenomes que Geraldo recebeu ao longo de sua trajetória. Assim, além do sintético e unificador Viramundo, fica-se sabendo que o Mentecapto também fora conhecido como Giramundo, Rolamundo, Vira-Lata, Acaba-Mundo, Furibundo, Virabosta, Virabola, Sacristia, Facada, Pancada, entre tantas outras denominações.

Por outro lado, ao seguir os passos de Geraldo, e a sua insistência em não encontrar parada, acompanha-se uma incessante busca. Por intermédio dessa procura infundável, Fernando Sabino aproxima a personagem de seus leitores e de suas leitoras, ao defender a tese que a condição de peregrinos nos acompanha, como explicita no trecho abaixo:

[...] no meu fraco entender, virar o mundo só pode querer dizer largar-se por suas estradas, entregar-se ao destino errante de percorrê-lo, e nesse sentido, Geraldo se tornou mesmo Viramundo no momento em que saiu de Mariana, ainda que o mundo que ele percorreu tenha sido apenas o de Minas Gerais. Todos nós somos um pouco viramundos, ou pelo menos trazemos no íntimo uma irrealizada vocação de peregrinos, mas o que nos faz largar um pouso é a procura de outro pouso. Disfarçamos com pretextos soezes a nossa viramunda destinação de nômades a deambular por este mundo de Deus, e nos tornamos viajantes, bandeirantes, itinerantes, emigrantes, visitantes, passantes, infantes, militantes ou tratantes (SABINO, 1979, p.41-42).

Como adequar a já apresentada necessidade de síntese com essa busca incessante, que faz a personagem central da obra percorrer inúmeros locais e viver uma quantidade infundável de aventuras? Preciso foi assumir um pressuposto, evidentemente fundamentado na narrativa de Sabino. O pressuposto assumido que, de certa forma, traz a ideia de multiplicidade que se sintetiza, foi a de que as andanças de Viramundo representavam a jornada da personagem em busca de si mesma, o seu caminho, em conceito apresentado por Carl Gustav Jung (1875-1961), de individuação.

1. Individuação e multiplicidade

Discorrer sobre o vasto e complexo trabalho de Jung não é o propósito deste artigo; entretanto, apenas para elucidar um importante elemento fundante da

criação do libreto de *Os Circunvagantes*, em linhas gerais, Jung, em *O Eu e o Inconsciente* (2007), apresentou o processo denominado de individuação pelo qual, pela busca de uma espécie de harmonia entre o consciente e inconsciente, o ser humano pode almejar a unicidade de seu ser, alcançar uma profunda especificidade e se tornar o seu próprio “si-mesmo” (*Selbst*).

Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por “individualidade” entendemos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos *o nosso próprio si-mesmo*. Podemos pois traduzir “individuação” como “tornar-se si-mesmo” (*Verselbstung*) ou “o realizar-se do si-mesmo” (*Selbstverwirklichung*) (JUNG, 2007, p. 49).

Para o autor, o “si-mesmo” compreende tanto aspectos conscientes, quanto inconscientes. No tocante aos aspectos inconscientes, o que singulariza o trabalho de Jung é a sua proposição de que esses não se restringem a pressupostos individuais, mas possuem característica coletiva, associada ao percurso da espécie humana sobre a Terra, o chamado “inconsciente coletivo”. Para Jung, o processo de individuação, embora imprescindível para uma relação saudável com a nossa psique, é laborioso e, de certa forma, interminável (talvez como as andanças de Viramundo), uma vez que envolve a predisposição do ser consciente de abordar e se relacionar com seus vastos, múltiplos e, até certo ponto, intangíveis pressupostos inconscientes.

[...] consciente e inconsciente não se acham necessariamente em oposição, mas se complementam mutuamente, para formar uma totalidade: o *si-mesmo* (*Selbst*). De acordo com esta definição, o si-mesmo é uma instância que engloba o eu consciente. Abarca não só a psique consciente, como a inconsciente, sendo, portanto, por assim dizer, uma personalidade que *também* somos. Podemos facilmente imaginar que possuímos almas parciais. Conseguimos, por exemplo, representar nossa persona [nossa máscara social], sem grande dificuldade. Mas ultrapassa o poder da nossa imaginação a clara imagem do que somos enquanto si-mesmo, pois nesta operação a parte deveria compreender o todo. É impossível chegar a uma consciência aproximada do si-mesmo, porque por mais que ampliemos nosso campo de consciência, sempre haverá uma quantidade indeterminada e indeterminável de material inconsciente, que pertence à totalidade do si-mesmo. Este é o motivo pelo qual o si-mesmo sempre constituirá uma grandeza que nos ultrapassa (JUNG, 2007, p. 53).

Essa espécie de fricção entre unidade e multiplicidade também se apresenta na obra ao nível do espaço, uma vez que o múltiplo pode ser verificado nas diferentes localidades percorridas pela personagem central da obra. Entretanto, certa unidade é dada quando todas as cidades visitadas ficam no Estado de

Minas Gerais. Mais do que um dado geográfico, algumas características socio-culturais da região, e peculiaridades que a singularizam no contexto do imaginário nacional, surgem, se impõem e são reconhecidas como uma espécie de estado de espírito, para ficar no campo conceitual “junguiano”, algo como um inconsciente coletivo unificador da obra.

Tornou-se preciso, então, criar a partir desse pressuposto. Segundo Fayga Ostrower (1920-2001):

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo da atividade, trata-se, neste “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 2013, p. 9)

Para a autora, todo sujeito, em tese, é capaz de criar. O resultado da atividade criadora será sempre uma forma. A característica dessa forma dependerá de pressupostos singulares, que envolvem, também, o contexto sociocultural do criador ou da criadora.

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. [...] No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois polos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. [...] criar corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa. Em qualquer tipo de realização são envolvidos princípios de forma, no sentido amplo em que aqui é compreendida a forma, isto é, como uma estruturação (OSTROWER, 2013, p. 5).

A menção às teses de Ostrower (2013) são feitas para explicitar que, apesar de inspirado no romance de Sabino, o trabalho de Frin e De Bonis à priori sempre buscou estabelecer novas conexões que resultaram em forma nova: a peça *Os Circunvagantes*. Essa forma foi resultante de inúmeras variáveis que vão desde o entendimento do libretista e do compositor acerca da obra originária dos trabalhos, passando pelas idiossincrasias de formação e trabalho artístico da dupla, às atividades do Ateliê de Criação: Dramaturgia e Processos Criativos da Fundação Clóvis Salgado com suas inúmeras atividades e ricos debates entre participantes de várias localidades do Brasil e do mundo, além do contexto sociocultural no qual essa nova forma foi criada.

Sobre esse contexto, lembre-se que a partir de meados do século XIX, em processo que chega até essa segunda década do século XXI, a criação teatral deixou de ser associada quase que exclusivamente ao levar à cena, ao “mon-

tar”, como costuma-se dizer, um texto do gênero dramático¹ que assume a centralidade no processo de criação. O lugar dessa “montagem” é ocupado por criações híbridas, que mesclam diversos procedimentos estéticos e linguagens artísticas. Assim, chegam à cena espetáculos que, como escreveu a teórica, crítica teatral e professora Silva Fernandes (n.1953):

[...] se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição da sua teatralidade e do seu estilo (FERNANDES, 2010, p. 43).

Também é digno de nota que, dentre as diversas vertentes da chamada teatralidade contemporânea, ocupa lugar central a práxis desenvolvida por Bertolt Brecht (1898-1956), para quem “[...] o teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e lícito produzir imagens eficazes da realidade” (BRECHT, 2005, p. 136). Essa e algumas outras reflexões apresentadas por Brecht foram decisivas para a criação de *Os Circunvagantes*, no Brasil, no ano de 2021.

2. Uma pantomima de saltimbancos

A epidemia de Covid-19, iniciada nos primeiros meses de 2020 e que, tragicamente, ceifou milhões de vidas pelo mundo, também trouxe grandes dificuldades de ordem material a diversos setores da economia brasileira. Assim foi, também, com a atividade artística. De uma hora para outra, artistas e técnicos viram suas apresentações, projetos, cursos, enfim, suas formas de subsistência canceladas por conta da necessidade de isolamento social como única forma de se tentar conter a disseminação de um vírus contra o qual até então não se conheciam vacinas, nem tampouco medicamentos de eficácia comprovada contra a doença por ele causada.

A trágica situação trazida pela pandemia inseria-se em contexto já nada alentador para a classe artística. Em contexto de recrudescimento de posturas conservadoras da sociedade brasileira, principalmente a partir de meados da primeira década do século XXI, a classe artística percebeu-se frequentemente atacada pela disseminação de narrativa que desqualificava os trabalhadores da cultura de maneira indiscriminada. Narrativa essa que taxava os artistas de vagabundos e responsabilizava-os, inclusive, pela instabilidade econômica que,

1 Da chamada tríade canônica dos gêneros literários (o épico, o lírico e o dramático), o gênero dramático é caracterizado, resumidamente, pela representação de ações (por intermédio de falas e pautadas pela verossimilhança) de personagens individualizadas em conflito, em um tempo convencionalizado como o presente.

diga-se de passagem, é sistematicamente impingida à sociedade brasileira desde os seus primórdios segundo os interesses de uma parcela mínima de sua população (e de agentes geopolíticos externos). Para muitos, então, os artistas brasileiros de uma maneira generalizada não passavam de espoliadores do Estado via leis de incentivo fiscal à cultura e diretamente responsáveis pelas mazelas econômicas da Nação.

Volta-se, então, ao livro de Sabino para destacar que o momento decisivo da trajetória de Geraldo foi quando ele fora literalmente apedrejado em um incidente em que não faltaram demonstrações de hipocrisia e de falso moralismo de seus algozes. No livro, tal evento se dá na cidade mineira de Mariana, logo no início da narrativa, uma vez que a primeira parada do Mentecapto após se despedir do convívio familiar foi no seminário daquela cidade. Se alguns eventos ocorridos na trajetória da personagem até o fatídico incidente já davam pistas do singular processo psíquico vivido por ela, é após a terrível agressão e a subsequente fuga da cidade que o processo de fragilização, de desconstrução e de mendicância Geraldo Viramundo se acentua com veemência, pois é assim que o autor o reapresenta, após um período de “desaparecimento” que se seguiu ao apedrejamento.

Reencontro-o em péssimas condições. Paletó esmolambado, calças de brim ordinário e pescando siri, perambulava pelas ruas, alimentando-se só Deus sabe como e dormindo só Deus sabe onde (SABINO, 1979, p. 47).

Então, as peças que resultariam no libreto de *Os Circunvagantes* foram sendo friccionadas: a individuação, a síntese de Geraldo Viramundo a partir da fragmentação psíquica da personagem, a criação, a obtenção de uma forma, também sintética, que resultaria de aspectos formativos socioculturais de seu criador dos quais se destacam elementos da teatralidade contemporânea, a importância dessa forma se relacionar com aspectos da sociedade brasileira no momento em que ela foi criada a partir de uma perspectiva brechtiana e, algo não mencionado até então mas que é determinante: a forte presença do humor na escrita de Fernando Sabino.

A solução encontrada a partir dessa fricção, a forma resultante dessa fricção de peças em processo – em que os meandros insondáveis da subjetividade também têm grande importância – foi a do circo-teatro.

A junção da arte circense, prioritariamente corporal e pantomímica, com a palavra e com o drama deu origem a um gênero teatral que fez muito sucesso no Brasil durante o século XIX e a primeira metade do século XX, quando a modalidade artística, por diversas razões, entra em decadência. É por essa condição de decadência que um elo foi estabelecido entre a forma que dá contornos à adaptação e a obra original e, nesse aspecto, não há nada de negativo. Afinal, um dos pontos altos da obra de Sabino é a maneira magistral com a qual o autor consegue representar o movimento dialético que faz coincidir a degradação social do Mentecapto com a sua afirmação como indivíduo.

A escolha do circo-teatro também proporcionou a existência de um dos elementos essenciais da adaptação: a utilização da metalinguagem. *Os Circunvagantes* se inicia com três palhaços se preparando para iniciar o ensaio da apresentação da noite daquela decadente companhia, justamente uma representação da história de Geraldo Viramundo.

A utilização da metalinguagem abriu os caminhos para que inúmeras referências a obras brasileiras consagradas fossem feitas. Assim, no libreto, entre outras menções, estão citados poemas de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999), além de uma menção explícita a Benjamin de Oliveira (1870-1954), considerado o primeiro palhaço negro do Brasil.

Vale ressaltar que a justaposição de referências é uma das características da escrita para o teatro e da teatralidade contemporânea. Em diversas ocasiões e maneiras, a cena passou a ser preenchida pela representação, em uma mesma estrutura, de uma ou mais narrativas fragmentadas, justapostas de maneira a proporcionar diversas possibilidades de apreensão pelo público. Para compor esse processo de justaposição de narrativas é muito comum a utilização de referências e de citações que, sem a obrigatoriedade da obediência a relações de causa e efeito, ou da linearidade, podem ser acomodadas indistintamente, possibilitando, muitas vezes, inesperadas camadas poéticas (relacionadas à produção) e estéticas (relacionadas à percepção).

A escolha de criar personagens artistas, os palhaços Pancada, Lelé e Aluado, para ora se referirem a situações narradas no livro de Sabino, ora vivenciarem a própria personagem mentecapta, possibilitou uma associação dos ataques rotineiramente recebidos por Geraldo Viramundo no romance com os já referidos ataques recentes à classe artística no Brasil no contexto dos embates políticos no país, ao mesmo tempo em que se caracteriza a precária situação de trabalho e mesmo de sobrevivência das personagens. O libreto propõe que a ação cênica ocorra em um picadeiro simplório de uma companhia de circo-teatro que percorre o interior do País. Ali, os artistas, ao tentarem ensaiar, percebem-se ameaçados. A ameaça vem de fora do picadeiro, e os artistas respondem a ela fugindo, correndo sem sair do lugar, no interior do espaço de representação.

Essa corrida sem sair do lugar, essa fuga para dentro do território consagrado à representação, à arte, possibilita aos artistas Aluado, Lelé e Pancada realizarem alguns encontros. Esses contribuem para manter a obra em uma espécie de estado de suspensão entre o romance e a adaptação e, também, entre o sonho, a ficção e alguns aspectos da realidade. Há encontros com alguns momentos das andanças de Geraldo relatados no livro de Sabino; há encontros com a arte e a cultura brasileira por intermédio de referências e citações; há o encontro com desastre ambiental ocorrido no Brasil em 2015 com o rompimento da barragem em Mariana em 2015, a mesma cidade de Mariana da qual Viramundo fugiu apedrejado, e há o principal encontro: assim como o primeiro pressuposto aqui apresentado para a construção do libreto foi que o romance de Sabino apresenta o caminho de individuação de Geraldo Viramundo,

a representação da história do Mentecapto, em ambiente ameaçador, leva os palhaços Aluado, Lelé e Pancada ao encontro, também, deles mesmos. Mesmo ameaçados, ao apostarem em permanecer no picadeiro, o correr sem sair do lugar transforma a fuga dos palhaços em reafirmação positiva e corajosa de suas condições de artistas.

3. Roteiro lírico

Até agora, muito se escreveu sobre a criação da parte cênica de *Os Circunvagantes*. Entretanto, não se pode esquecer que o objetivo de todo o trabalho era a criação de uma Ópera, gênero específico com suas singularidades e elementos fundantes. E qual seriam os elementos fundantes de uma Ópera? Grandes vozes, magníficos cenários, figurinos esplendorosos, orquestras retumbantes, ou a obrigatoriedade de causar impacto emocional profundo (trágico ou cômico) em quem as assiste? Para o libretista e o compositor de *Os Circunvagantes*, definitivamente, não. Embora tudo isso não precise ser excluído e possa ser desejável em certos momentos.

Mas, e então? Quais seriam os elementos singulares, fundamentais do gênero operístico? Não se tem nenhuma intenção de se dar uma resposta definitiva a esse questionamento neste artigo. Entretanto, é preciso ressaltar que a parceria de Maurício De Bonis e Luiz Eduardo Frin partiu desse questionamento e procurou estabelecer esses elementos para a criação da obra em conjunto.

E assim, meio sem querer, neste texto se apresenta um dos elementos fundantes encontrados por Frin e De Bonis para a composição operística: a parceria. Explica-se: certamente não há gênero artístico puro, mas, como se sabe, a Ópera se apresenta como gênero híbrido por excelência em sua união, intersecção, fricção, embate, harmonia e (por que não dizer?) também desarmonia entre música e teatro. O caminho seria, então, encontrar uma sintonia fina entre a criação dramaturgica e a criação musical? Como comentaremos mais adiante, assumiu-se como pressuposto uma tomada de partido crítica a esse lugar-comum, na qual uma dramaturgia que se corporifica no canto lírico recusa, em certa medida, as discursividades propriamente teatral e musical.

O absurdo da ópera consiste no fato de que utiliza elementos racionais e aspira a uma certa materialidade e um certo realismo que são anulados pela música. Um homem que morre, eis qualquer coisa de bem real. Mas se ele canta, no momento de sua morte, entramos completamente no terreno do absurdo, absurdo esse que se transformaria caso o espectador cantasse também ao olhá-lo. A música torna a realidade fluida e irreal (BRECHT, 1967, p.57).

Foi preciso encontrar soluções para que as propostas de cada criador em suas respectivas linguagens encontrassem correspondências na linguagem de seu

parceiro de trabalho, para que as escritas teatral e musical encontrassem suas máximas potências em direção a um terceiro campo de trabalho. Escrita, pois, a partir do trabalho da dupla, *Os Circunvagantes* continuaria seu caminho, aprofundando o caráter híbrido e miscigenado do gênero operístico pelas mãos de outras e outros artistas para chegar ao público em duas produções da Fundação Clóvis Salgado no Palácio das Artes de Minas Gerais em dezembro de 2021 e no mesmo mês no ano de 2022². A escrita de Frin para o teatro de *Os Circunvagantes*, marcada pela fragmentação da narrativa e pela justaposição de referências, “harmonizou-se” enfim (para fazer uma referência musical e também uma provocação) com a música de De Bonis, também marcada por justaposição de referências, como a feita às composições *A História do Soldado* e *Petrushka* de Igor Stravinsky (1882-1971).

A primeira definição feita em parceria foi a criação das personagens pertencentes ao circo-teatro. Essas personagens seriam três, os palhaços Aluado, Lelé e Pancada, e deveriam ser interpretados por três tenores.

Pelos nomes das personagens, que aludem a denominações populares para estados psíquicos desajustados, fica evidente a relação delas com a personagem Geraldo Viramundo, tanto é que também se associam a alguns dos sobrenomes apregoados à personagem. Aluado, Lelé e Pancada são personagens individualizadas, com suas idiossincrasias; assim, se diferenciam entre si. Entretanto, apontam para uma unidade enquanto representação de diferentes facetas da personagem única que as inspira, o Mentecapto da obra de Sabino. A correspondência musical desta busca de representar ao mesmo tempo a multiplicidade e a unidade se deu pela escolha da utilização do mesmo registro vocal para as três personagens.

O processo de individuação da personagem reflete ao mesmo tempo sua multiplicidade simbólica e uma unidade essencial em processo de construção e autoconsciência. A multiplicidade é aqui retratada em três categorias arquetípicas de palhaços, no universo do circo-teatro: Branco (Pancada³), Augusto (Aluado) e Contra-Augusto (Lelé). A unidade idealizada e dramaticamente almejada a partir dessa multiplicidade foi imaginada a partir de uma tomada de

2 Ambas produções ocorreram no Grande Teatro CEMIG do Palácio das Artes de Belo Horizonte, com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais sob a regência de Gabriel Rhein Schirato e direção cênica de Rita Clemente. Em ambas, os papéis de Pancada e Lelé foram interpretados por Giovanni Tristacci e Flávio Leite, respectivamente. Aluado foi interpretado em 2021 por Ramon Mundin e em 2022 por Lucas Damasceno. Assistente de Direção (2022): Ronaldo Zero; Cenário: Miriam Menezes; Figurinos: Sayonara Lopes. O projeto como um todo teve a curadoria de Livia Sabag e Gabriel Rhein-Schirato. O processo de criação de libretos teve a orientação de Geraldo Carneiro. A montagem de 2021 pode ser visualizada através do link https://www.youtube.com/watch?v=nq_l_3P8YdM.

3 A personagem Pancada contempla ainda características da categoria circense do Mestre de Pista, em *Os Circunvagantes*. Para uma introdução resumida às categorias circenses citadas, recomendamos a leitura do artigo de Sena e Oliveira (2021).

partido em relação à força de expressão particular do gênero operístico em sua história. Para além de um espaço de experimentação em livre confluência de linguagens heterogêneas, a ópera se afirma como uma linguagem artística distinta, em essência, da música, do teatro, da literatura, da dança, da cenografia, da indumentária e de quaisquer outros componentes que ela possa acolher como potencial expressivo.

René Leibowitz aponta, em seu *Histoire de l'opéra*, que a eclosão da *opera buffa* no século XVIII favoreceu a descoberta de inúmeros recursos dramáticos e musicais novos que enriqueceram infinitamente os meios de expressão da arte lírica.

Digamos que o estado de espírito 'concreto' do compositor de *opera buffa* cria novas possibilidades no seio da escrita vocal que – em última análise – constitui a própria base da música dramática. As aquisições desse gênero tornam-se de fato possíveis aqui porque nossos compositores criam e desenvolvem novos tipos de cantores. É assim que ali onde o amante da ópera seria se deleita à escuta da voz do *castrato* (cujo papel é preponderante nas obras que pertencem a esse gênero), a *opera buffa*, ao contrário, entrega com dignidade e desenvolve o uso de diferentes vozes femininas e masculinas em função da constituição adequada do papel dramático. (...) Além disso, as situações típicas da *opera buffa* favorecem a eclosão de conjuntos novos (duos, trios, quartetos, dos quais já encontramos exemplos em Scarlatti) e veremos que importância extraordinária a evolução desse tipo de peça tomará ao curso de toda a história da ópera (LEIBOWITZ, 1987, p.44-45, tradução nossa).

É nesse contexto, defende Leibowitz, que começa a se afirmar e consolidar com nova força de expressão a ópera como linguagem no final do século XVIII, inclusive na criação das obras que, com muita justiça, se estabeleceriam no repertório canônico, superando a miríade de dramas líricos compostos nas décadas anteriores (dos quais apenas alguns extraordinários exemplares continuam a suscitar renovado interesse). Após o reconhecimento da imprescindível contribuição de Gluck, é na evolução do gênero no seio da produção mozartiana que Leibowitz identifica a síntese de uma nova e madura arte lírica como forma de expressão, que permaneceria referencial (como marco histórico da linguagem) até os nossos dias.

Ao lado da economia de meios e da riqueza apontada por Leibowitz no libreto, no plano formal, na estrutura harmônica e na função do conjunto orquestral, ele observa o quanto a escrita vocal, “a própria alma de toda verdadeira arte lírica”, encontra nesse repertório uma rara eloquência.

Não somente encontramos nesse plano a mesma variedade extraordinária que havíamos constatado nos outros domínios, a saber (no caso que nos ocupa) que cada peça se serve, por assim dizer, de um

modo específico da arte do canto, mas no interior mesmo de cada modo de canto utilizado, nos é dado constatar uma quantidade de inovações marcantes, dada a invenção constante demonstrada por Mozart a fim de chegar a uma individualização perfeita de cada momento dramático. (...) O que há de particularmente significativo, quando se pensa na distribuição completa da obra, é o equilíbrio vocal que reina entre todos os papéis. Esse equilíbrio, que resulta da economia dramática, alcança a criação de 'representantes' típicos para cada categoria vocal principal: soprano ligeiro, soprano dramático, mezzo (para os papéis femininos); tenor, barítono, baixo (da parte dos papéis masculinos). Caracterização perfeita das individualidades cênicas, uma tal distribuição prova, ademais, a maturidade da arte lírica tal qual ela se manifesta na obra de Mozart (LEIBOWITZ, 1987, p.57-58, tradução nossa).

O tecido dramaturgico no repertório hegemônico do teatro de ópera desde o final do século XVIII se constrói tendo como eixo imprescindível a caracterização de cada tipo vocal em particular. O desenvolvimento da própria voz lírica, como instrumento, é inseparável da demanda que o repertório operístico lhe passa a impor. Esse novo instrumento, o mais inseparável do corpo cênico do intérprete, leva a novos limites inauditos de tessitura e potência da voz humana, em plena realização do sentido da expressão do conteúdo mais profundo da personagem, de forma muito distinta do que o texto ou o corpo expressam no teatro. Nessa dramaturgia centrada nas especificidades vocais, a ópera se constitui não como uma forma musical propriamente dita, nem exatamente como uma dramaturgia textual, mas como um tecido das relações entre os tipos vocais no tempo: esmiuçando cada personagem através do protagonismo de sua voz, nas árias, e elaborando os conflitos entre as personagens que movem a trama, nos conjuntos (duos, trios, quartetos, quintetos, sextetos, septetos, nos conflitos entre as personagens principais tais como expressas através de suas características vocais). Expande-se ainda, conforme a necessidade de cada caso, a implicação das relações entre as personagens com o ambiente circundante, pela atuação do coro, algo remanescente de sua remota origem no teatro grego (do qual, na ópera, resta pouco mais de que uma nova e vaga mitologia).

Uma concepção do gênero operístico como uma dramaturgia centrada nas especificidades vocais, ressalte-se aqui, não torna a ópera refém do teatro dramático do século XIX, profundamente relacionado ao corolário burguês, como se uma linguagem artística fosse unicamente condicionada pelo pressuposto ideológico da estrutura política e econômica da sociedade na qual se originou. Em primeiro lugar, que se atente para o imenso e tão pouco encenado repertório operístico do século XX, particularmente aquele que acompanhou de perto as especulações do teatro e da música de seu tempo, e se verifique o quanto ele parte dessa mesma concepção vocal-dramaturgica nos trabalhos, por exem-

plo, de Schoenberg, Alban Berg, Bartók, Stravinsky, Dallapiccola, Krenek e Dessau, Ligeti, Saariaho, Berio, Sciarrino, Nono, Stockhausen, Feldman, Kurtág, Jocy de Oliveira. Do ponto de vista de sua função social, é certo que Brecht observava, agudo, que a ópera permanecia uma arte essencialmente “culinária” (1967, p.54). Lembremos o quanto ele operava, aqui, uma comparação com sua proposta de função da música no teatro épico, que o levou, na parceria com Kurt Weill, a se afastar da experiência em Ascensão e queda da cidade de Mahagonny e engendrar A ópera dos três vinténs. Mas observe-se com cuidado o potencial de crítica social e de autonomia em relação à ideologia dominante presente já em obras as mais consagradas do repertório clássico e romântico, como *Don Giovanni*, *Carmen*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Madame Butterfly*, como antídoto contra simplismos grosseiros (infelizmente um tanto contagiosos).

O desenvolvimento pleno das potencialidades vocais, na história da ópera, sempre entrou em conflito direto com a demanda pela compreensibilidade direta do texto, em saudosa reminiscência da fala do ator. Nessa zona cinzenta se desenvolveu a ideia do recitativo, e no último limite do enfrentamento a esse problema, também a eventual inserção do texto falado, pura e simplesmente. Por um lado, esse ponto, da relação a ser estabelecida com a compreensão do texto dramático como texto falado, permaneceu uma das marcas do repertório operístico, presente desde suas primeiras formulações na virada do século XVII. Ao mesmo tempo, a prática generalizada do recitativo caracterizou em grande parte um repertório que ainda não se distinguia, fundamentalmente, da confluência entre teatro e música incidental (eventualmente cantada). O surgimento do *recitativo accompagnato* (com plena participação orquestral), no século XVIII, traz o diálogo mais diretamente ligado à ação cênica para uma realização mais distante do registro da fala, como ocorria no *recitativo secco*. Esse processo acompanha o desenvolvimento da técnica vocal, da interdependência entre os tipos vocais e a caracterização das personagens, e o incremento da orquestra como espaço mais rico e variado de caracterização da trama, na consolidação das premissas para a caracterização da ópera romântica. O enfrentamento do problema da relação entre canto e registro de fala, assim como de uma compreensibilidade mais imediata do texto cantado, ressurgiria no século XX com o *Sprechgesang* – esse que Schoenberg apreendera diretamente da maneira das cantoras/atrizes dos cabarés da República de Weimar, que também inspirariam diretamente (em outra via) as colaborações de Kurt Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau com as peças teatrais de Bertolt Brecht.

A concisão como proposta central, no Ateliê de Criação: Dramaturgia e Processos Criativos, impunha de antemão o desafio de não se ter à disposição tempo suficiente para a elaboração dramática a partir de tipos vocais distintos para que, além de devidamente expostos em caracterização particular de cada personagem, fossem em seguida contrapostos em conjuntos vocais, como realização lírica dos conflitos na dramaturgia. A solução encontrada foi a de se

converter a individuação da personagem de Geraldo Viramundo em uma dramaturgia de um só tipo vocal, o de tenor lírico, multiplicado em três personagens. Se as três personagens caracterizam claramente três tipos clássicos de palhaços (Branco, Augusto e Contra-Augusto), possuem ao mesmo tempo sutis diferenças também em sua caracterização vocal, sempre dentro do registro de tenor lírico: Aluado tende a um timbre mais equilibrado por toda a tessitura, sem uma voz necessariamente de grande potência; Lelé tende ao lírico *leggero*, à coloratura e eventualmente a registros menos distantes do tom da fala; Pancada, por sua vez, tende ao lírico *spinto*, à emissão mais frontal e metálica. Mas não seria recomendável a atribuição dos papéis a tais tipos vocais puros e claramente definidos, no caso do *leggero* e do *spinto*; trata-se aqui de sutilezas vocais particulares dentro do registro típico de tenor lírico (tal como demandado pelo repertório operístico desde o *bel canto* até o início do século XX).

4. Iguais em tudo na vida

O material melódico da peça consolida essa caracterização ora centrípeta, ora centrífuga, da personagem multiplicada entre os três tenores. Todos têm como matriz de suas partes melódicas um material harmonicamente similar, centrado em poucos intervalos característicos (prioritariamente segundas e terças maiores e menores) que também definirão o conteúdo harmônico da parte orquestral. Mas toda a criação da parte musical partiu da caracterização vocal como recurso dramático: uma vez estabelecido o texto, foram compostas todas as linhas vocais. Nesse momento, os autores revisaram a extensão do libreto, cortando trechos de forma a melhor servir ao tempo demandado para a peça e para a síntese almejada em conjunto. Em seguida, foi concebido o papel específico da orquestra em cada uma das cenas, e por fim foi elaborada a redução para piano para uso nos ensaios.

Como pode-se observar na Fig. 1, há uma forte identidade intervalar entre as matrizes melódicas de cada uma das partes vocais, ainda que cada uma se defina com uma clara tendência particular, oposta às outras: Pancada canta enfatizando um mesmo registro vocal (sempre entre o registro médio e o médio-agudo), em uma linha que circunda um eixo central; Lelé privilegia movimentos de abertura e fechamento em torno de alturas referenciais, em maior mobilidade pela tessitura; Aluado também se move mais pela tessitura, mas em movimentos lineares diretos, quase diatônicos.

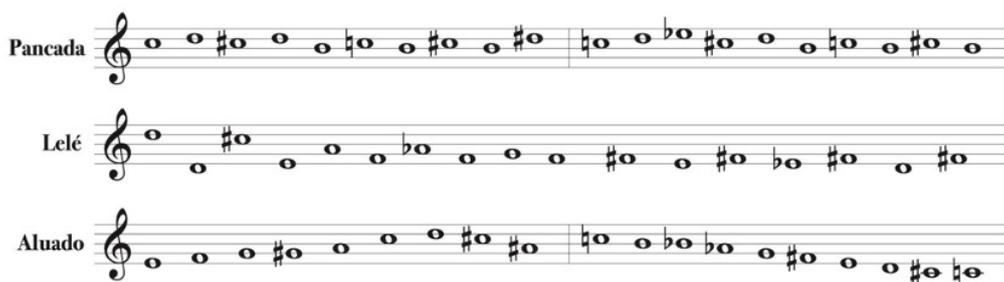


Figura 1. Matrizes das partes melódicas correspondentes à caracterização de cada personagem.

Esses três modos de operação melódica, fortemente caracterizados em cada uma das personagens, permeiam também o tecido orquestral, emergindo de forma explícita em momentos-chave da peça, como por exemplo na multiplicação polifônica da matriz melódica de Lelé em seus momentos de destaque na Cena 1, e no adensamento das partes da harpa e da celesta segundo a matriz melódica de Aluado ao final da Cena 4.

Em trechos de maior mobilidade da ação cênica, à maneira do antigo recitativo, investiu-se na alternância entre os modos de emissão referidos, do canto ao *Sprechgesang* e ao texto falado, como na Cena 1, que apresenta os modos de jogo entre as personagens e também entre elas e o espaço que as circunda. Segue-se a esse primeiro recitativo (acompanhado) uma ária repartida entre os três tenores, em que cada um dos três se apresenta em relato que já aponta para sua identidade como uma só personagem, na Cena 2. A Cena 3, por sua vez, propõe um trio em que os tenores insistem em uma mistura de seus espectros, somando-se em uníssonos e em grupos de poucas alturas, com pequenas defasagens entre si (essa cena é diretamente remanescente, musical e cenicamente, da escuta do Congado Reinado de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto, o que tanto contempla o caráter multirreferencial da obra quanto a singulariza como inspirada na tradição mineira). A Cena 4 constitui um interlúdio orquestral, espécie de prelúdio coral em órgão imaginário, em reminiscência da estadia de Viramundo no seminário em Mariana. A Cena 5 propõe, por sua vez, um trio propriamente dito, em que as personagens comentam o desastre do rompimento da barragem em Mariana em 2015. Por fim, a Cena 6 revisita o ponto de partida da trajetória dos palhaços na ação da Cena 1, já em forte presságio de que o fim desse percurso será não a encenação do espetáculo mas o fim de seu percurso, como no último capítulo do romance. Essa ação conduz a um retorno à mistura dos tipos vocais ocorrida na Cena 3, agora modulada a um extremo dramático no ponto culminante da escrita vocal (sobre o si bemol agudo sustentado), como realização de seu destino: a um só tempo a completude do processo de individuação da personagem como caráter trágico, e seu fim como existências individuais, enquanto se projetam além de suas idiossincrasias e transcendem suas particularidades, constituindo-se vozes e corpos como um só símbolo

dos famélicos da terra. A itinerância das companhias de circo-teatro é representada aqui em estreita relação com a deambulação do Mentecapto pela vida, assim como com a decadência do gênero, com a queda da personagem até a sua morte, após ser espancado, no final do romance.

5. Pelos campos e vergéis

A tradição que concebe a ópera como uma linguagem dramatúrgica centrada no corpo da voz – nas especificidades e na exploração dos limites de cada um dos tipos de vozes líricas – demanda, coerentemente, o espaço acústico do teatro de ópera, que possibilita a plena projeção e ressonância das novas vozes que para ele se desenvolvem, pari passu à clara definição do papel da orquestra. A massa orquestral não apenas sustenta e reforça a exploração dos limites de amplitude e de tessitura dos tipos vocais. Ela expande e potencializa as camadas polifônicas de significado do material musical ouvido na voz das personagens, ao mesmo tempo em que situa espaços e tempos cênicos, comenta ações passadas e prepara conflitos futuros; aprofunda o detalhamento de cada personagem tal como expresso em seu material vocal particular. A orquestra contribui, ainda, com a articulação do discurso em larga escala, nas inúmeras possibilidades de contraste com as enunciações vocais, na proposição de situações instrumentais e ambientações cênicas próprias como episódios secundários em torno de uma trama central.

No caso em escrutínio nesse texto, mais uma condição pragmática se impôs desde a partida, além da definição prévia do romance a ser referenciado no libreto e do prazo exíguo para sua realização (cerca de 45 dias para a composição e editoração vocal e orquestral como um todo): a redução do efetivo orquestral a ser empregado, ainda em consequência dos cuidados sanitários para o enfrentamento da pandemia da Covid-19. Tirou-se partido dessa limitação para a conformação de um conjunto orquestral específico a atender e potencializar as demandas dramáticas do libreto; capaz a um só tempo de retratar o universo do circo-teatro de forma literal e de transcendê-lo e transfigurá-lo como recurso expressivo. O resultado foi uma variante da formação tradicional da banda de sopros, que ademais, desde suas origens em funções militares nunca esteve distante dos mais variados gêneros da música popular e das músicas que acompanharam toda a história do circo. Empregam-se em *Os Circunvagantes* 2 flautas (incluindo um flautim), 2 oboés (incluindo um corne inglês), 2 clarinetes em sib (incluindo um clarone), 2 fagotes; 2 trompetes, 2 trompas, 1 trombone, 1 tuba; Harpa, Celesta, 3 percussionistas, Violoncelos e Contrabaixos. A percussão tem frequentemente um forte protagonismo, seja na ambientação do universo circense, na referência a Stravinsky e ao Congado mineiro, ou na caracterização psicológica e acompanhamento dos trechos falados, já que optou-se por instrumentos sem alturas definidas (como também

o são os trechos falados pelos cantores). O efetivo dos percussionistas conta com 3 triângulos, 3 pratos suspensos, Pratos de mão, Chocalho, Reco-reco, Pandeiro, Caixa clara, 4 tom-toms, um Sino, Bombo, Zabumba.

A caracterização musical do ambiente circense ocorre em especial na Cena 1, como apresentação e elaboração do espaço referencial da dramaturgia. Se encontramos uma elaboração exemplar do repertório circense histórico nos registros orquestrais do grupo Barnum & Bailey, o primeiro sinal da massa orquestral em *Os Circunvagantes* homenageia Stravinsky como uma referência na metalinguagem desse repertório no contexto da orquestra moderna. Ainda sem total clareza se se trata ou não de barafunda instrumental que antecede ao ensaio, superpõem-se (Fig.2) um fragmento da marcha inicial da trupe mambembe da *História do Soldado* (1918) e um trecho da exuberante música de feira popular de *Petrushka* (na versão original de 1911) em que uma dançarina se move ao som de um realejo.

Essa breve superposição stravinskiana à maneira de um ideograma, contando ainda com o trecho do tocador de realejo, é fortemente remanescente da música de Mahler, seja pela operação metalinguística com forte potencial semântico (no confronto de citações que carregam a marca das associações extramusicais de suas origens), seja pela presença específica do realejo. A música popular de rua, assim como os fragmentos transfigurados da música militar, são tão recorrentes na construção do tecido trágico da música de Mahler que parte de sua música foi associada diretamente como o universo circense (como o último movimento da Sétima Sinfonia, por exemplo). Essas duas obras referenciais no recurso à metalinguagem no início do século XX, a de Mahler e a de Stravinsky, foram fundamentais na trajetória de compositores que ressignificaram esse procedimento composicional na segunda metade do século, como Henri Pousseur, Luciano Berio e Willy Corrêa de Oliveira, no Brasil⁴. O trabalho em *Os Circunvagantes* chegou inconscientemente a uma verificação empírica dessa influência cruzada: ao ressignificar o ambiente da Cena 1 em seu retorno na Cena 6, a superposição de citações de Stravinsky foi variada por filtragens abruptas de todo seu conteúdo, isolando algumas resultantes entre silêncios. O resultado da filtragem revelou agregados harmônicos extremamente próximos daqueles utilizados por Henri Pousseur em peças como *La seconde apothéose de Rameau* e *Couleurs Croisées* (Fig.3).

As Cenas 1 e 2 seguem em alternância entre figurações de ambientação circense e prenúncios da intensidade dramática que se sucederá, apresentando ao mesmo tempo um campo harmônico que unificará todo o discurso musical, inicialmente apresentado sob a forma de um breve coral (Fig.4 e 5). As cenas 4 e 5, por sua vez, situam modos de jogo mais simbólicos à orquestra. A cena 4, propriamente um interlúdio orquestral, retoma as matrizes melódicas das partes vocais à maneira de um cantochão, sobre o qual o campo harmônico exposto na

4 Veja-se De Bonis (2014).

Cena 1 se desenrola em estrita homofonia; alusão distante ora ao paralelismo da polifonia arcaica, ora à harmonia “em blocos” da música popular norte-americana (Fig. 6). Já a Cena 5 figura o desastre ecológico e humanitário (e capitalista, em última instância) do rompimento da barragem de Mariana à maneira de um lentíssimo glissando descendente de uma massa indistinta, amorfa, implacável (Fig.7).

Figura 2. Compassos 11 a 18 de Os Circunvagantes, Cena 1. Superposição das citações literais de Stravinsky: compassos 50 a 56 e 77 a 80 (transpostos meio tom acima) da Marcha do Soldado, primeiro movimento da História do Soldado (em corne inglês, clarinetes, primeiro trompete, trombone, tuba, percussão e cordas), e das marcas de ensaio nº 13 e 14 do primeiro quadro de Petrushka, em flautas, oboé, fagotes, trompas e segundo trompete.

The image shows a page of a musical score for measures 298 to 303. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (C.L.), Clarinet in Bb (CL.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Snare Drum (Tgl.), Cymbals (Cx.), Bass Drum (B.), Percussion (P.), and Voice (Vc.). The vocal part includes the lyrics "Cocooompanhia. Chega de enrolar!". The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *pp*, and *ppp*, and features a rehearsal mark 'N' at the beginning of measure 300. The bottom of the page shows the beginning of measure 299.

Figura 3. Compassos 298 a 303 de Os Circunvagantes. Início da Cena 6, em que a superposição de citações de Stravinsky na Cena 1 (Fig.2) é revisitada, agora com o apagamento completo de algumas de suas resultantes.

The image displays a musical score for measures 95 to 100 of the opera *Os Circunvagantes*. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts at the bottom. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl.B.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tpa.), Trombone (Tbu.), Trombone (Tba.), Cymbal (Cx.), Harp (Hp.), Celesta (Cel.), Soprano (P.), Alto (L.), Tenor (A.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.).

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo) are used throughout. The vocal parts include lyrics in Portuguese: "em se - ti - to - da", "fi - cá - ma - lá", and "Qui - li - mo - fi - cá - ma - Est - do - ra - de". A stage direction above the vocal line reads: "Todos correm no mesmo lugar e não saem do palco cenográfico." (Everyone runs in the same place and does not leave the scenic stage). The score concludes with a tempo marking of $\text{♩} = 15$ and a section labeled "ANCO".

Figura 4. Compassos 95 a 100 de *Os Circunvagantes*, trecho final da Cena 1. Condensam-se recursos orquestrais comuns a toda a cena, como as respostas em tutti ao canto de Pancada, a multiplicação de *fioriture* nos sopros (reminiscente da parte de Lelé), a camada mais lenta e vertiginosa, algo agourenta, nas cordas graves (mais próxima da parte de Aluado), e o início do coral que sintetiza o campo harmônico da peça, à celesta.

The image shows a page of a musical score for measures 101 to 106. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Clarinet Bass (Cl.B.), and Bassoon (Fag.). The brass section includes Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tba.). The string section includes Harp (Hp.), Cello (Cel.), Violin (Vc.), and Double Bass (Cb.).

Key musical details include:

- Measures 101-102: Piccolo and Bassoon play a melodic line, while the Flute and Oboe play a complex, fast-moving passage.
- Measures 103-106: The woodwinds and strings play a sustained, atmospheric texture. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte).
- Measures 105-106: The vocalists (Soprano, Alto, Tenor) enter with the lyrics: "Parando, cada um numa extremidade do palco coreográfico. Num gues-to mais cor-tes. Num gues-to mais cor-tes. Num gues-to mais cor-tes. Num gues-to mais cor-tes." The vocal lines are marked with *p* (piano).
- Measures 105-106: The Double Bass (Cb.) plays a rhythmic pattern with the instruction "arco" (arco) and "gliss" (glissando).

Figura 5. Compassos 101 a 106 de Os Circunvagantes, continuação do exemplo anterior, em que o breve coral é reiterado, somando-se agora os sopros.

The image displays a page of a musical score for measures 243 to 246. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Percussion (Pec), Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Cl Bb), Clarinet in C (Cl), Bassoon (Fag), Trumpet (Tpt), Trombone (Tbn), Trombone (Tbn), Tenor (Tgl), Suspended Cymbal (P. susp.), Snare (S.), Cello (Cel), Violoncello (Vcl), and Contrabass (Cb). The music is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. Dynamics include mezzo-forte (mf), mezzo-piano (mp), and accents (acco). Articulations such as legato and pizzicato (pizz) are used throughout. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and phrasing slurs.

Figura 6. Compassos 243 a 246 de Os Circunvagantes, Cena 4.

Figura 7. Compassos 264 a 270 de *Os Circunvagantes*, Cena 5.

A Cena 3 concentra um primeiro ponto culminante na trama, estrategicamente revisitado na cena final. Se a Cena 4, referente ao seminário em Mariana, ocorre quase toda em silêncio dos cantores, como interlúdio orquestral, em todo o Congado da Cena 3 os três estão intensamente presentes, apresentando pela primeira vez o resultado da mistura dos espectros de suas vozes no registro médio agudo (entre as notas ré e fá#), sobre as constantes irrupções das pulsações irregulares à percussão (Fig. 8). Essa primeira caracterização plena da identidade entre as individuações das personagens, marca dramática de seu destino e o caso ulterior, se respalda na cultura popular, em momento extremo, na peça, de

afirmação de uma identidade regional. No trecho final de *Os Circunvagantes* (Cena 6) essa caracterização precisa da identidade única das três personagens é elaborada e levada ao ponto extremo da intensidade dramática em pleno distanciamento da referência direta ao congado. Trata-se aqui do adensamento final da massa orquestral e da elaboração harmônica (Fig. 9), pari passu com a recuperação da mistura dos três espectros vocais em um só corpo acústico, agora conduzido à região do extremo agudo de sua tessitura, entre as notas fá# e si bemol (terça acima do que ocorrera na cena 3). A orquestra, em máxima densidade, faz uma última superposição das essências das três matrizes melódicas que constituíram os personagens da trama, antes da retomada das rastros finais da marcha mambembe da *História do Soldado*, à percussão desacompanhada enquanto a cortina cai, lembrar que tratava-se “apenas” de uma pantomima cantada, da companhia que nos expunha seu ensaio a olhos vistos (Fig.10).

178

Ob.

Cl.

ClB.

Fag.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Cz.

B.

Zab.

P.

L.

A.

Mus. líric... do con... go... Ho... mil-de-ze... não pe... de...

São Be... de... to... De... cen... ca... pre... cum... tir...

Nas... sa... se... aho... ra... Ou... ca... 20... 13... nou...

Figura 8. Compassos 178-181 de *Os Circunvagantes*, Cena 3. Mistura das sonoridades dos três solistas sobre as mesmas alturas em pequenas defasagens, sobre a referência ao Congado na percussão (em caixa clara, bombo e zabumba).

359

Picc. *mf* *pp* *mf*

Fl. *mf* *pp* *mf*

Ob. *mf* *pp* *mf*

Cl. *mf* *pp* *mf*

Cl. *mf* *pp* *mf*

Fag. *mf* *pp* *f*

Tpt. *mf* *sf* *mf*

Tpa. *mf* *sf* *f*

Tbn. *mf* *sf* *f*

Tba. *mf* *sf* *f*

Cx. *ff*

B. *ff*

Zah. *ff*

Hp. *f*

Cel. *f*

P. *f*

L. *f*

A. *f*

Vc. *f*

Cb. *ff*

(su três, pela primeira vez, sem do palco coreográfico e sem totalmente de uma enjamento a música continua no orquestra)

Mi - nha po - e - ri - a

Ue a - ter - ro - ri - za

Ue a - ter - ro - ri - za

361

Figura 9. Compassos 359 a 361 de Os Circunvagantes. Após a retomada da mistura entre as três vozes, agora projetada na região aguda sobre o adensamento orquestral nos compassos 359 e 360, o compasso 361 superpõe na orquestra os materiais musicais das matrizes melódicas de Pancada (contrabaixos, trombone e tuba), Lelé (oboé, corne inglês, fagotes, trompas e violoncelos) e Aluado (flauta e piccolo).

362

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fag.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Pand.

Cx.

T.T.

B.

Harp.

Cel.

363

Vc.

Cb.

367

Pand.

T.T.

B.

372

Pand.

T.T.

B.

FINE

Figura 10. Compassos 362 a 377 de Os Circunvagantes, continuação do exemplo anterior. Conclusão da peça.

Considerações Finais

Ao revisitar o processo de criação de *Os Circunvagantes*, podemos constatar o quanto ele esteve pautado por uma espécie “dialética da voz”, e talvez essa seja uma ideia possível para sintetizar a criação operística. Ao longo do romance de Sabino, muitas vezes houve violentas tentativas de silenciamento da voz de Geraldo Viramundo até o seu aniquilamento físico no final do livro. Entretanto, tal aniquilamento, ao contrário de representar o fim desta voz, a consolida, a individualiza e, assim, permite que ela passe a ecoar com veemência no íntimo de leitores e leitoras da obra. Ao transpor esse ecoar para o palco, instigados a compor uma ópera, De Bonis e Frin encontram na figura central da cena, o artista, a caixa de ressonância ideal para esse eco. A escolha de artistas para ecoar a voz de Viramundo no palco, no Brasil, no ano de 2021 (quando *Os Circunvagantes* foi composta), relaciona-se diretamente com tentativas de silenciamento de toda uma classe profissional no contexto dos recentes embates políticos no país. Ao definirem os maltrapilhos, surrados, decadentes palhaços Aluado, Lelé e Pancada como agentes específicos desse ecoar constantemente ameaçado, compositor e libretista, de certa forma, completam o círculo e devolvem a voz de Geraldo Viramundo aos seus verdadeiros emissores – os desvalidos, os excluídos, os marginalizados.

“A ópera velha não permanece ainda pelo motivo de ser velha, mas por servir a uma ordem velha. E isto abre novas perspectivas para a ópera nova”, anotava Brecht (1967, p.64), atualíssimo, já em 1930. Em *Os Circunvagantes*, uma particular depuração na adaptação do romance de Sabino afasta-se de seu caráter predominantemente picaresco, ao mesmo tempo em que não incorre com profundidade no burlesco ou no melancólico tão marcantes no universo circense. A música, desde o início, aponta o presságio trágico que, no texto e na cena, é construído gradativamente sobre elementos aparentemente caricatos que eventualmente se consolidam como sinais da sociedade de classes. O tom de irrealidade na abstração da representação pela voz cantada é entremeadado ao diálogo falado e ao comentário crítico sobre a realidade social, que se acentua a partir da Cena 4. A dramaturgia centrada na especificidade das vozes líricas, aqui, convida constantemente a uma tomada de consciência, para além da fruição pura e simples.

Nesse sentido, cada parte da composição (as situações, as personagens, as falas, os materiais musicais, a escolha dos instrumentos e até este artigo) comporta a busca por uma voz específica, fazendo corpo com a dialética na qual os autores situam o campo de trabalho no gênero operístico. No caso de *Os Circunvagantes* essa é a voz daqueles que insistem em cantar, mesmo não sendo ouvidos.

Geraldo Viramundo jamais entoaria a plenos pulmões seu estertor, em tons dramáticos, projetando-se para além de sua realidade material em sua representação sob a forma da vigorosa sustentação do si bemol agudo de tenor lí-

rico. Se o início de *Os Circunvagantes* ainda convida à associação entre os artistas circenses e o andarengo quixotesco das Gerais, na cena final já resta claro que o clímax da construção articulada da dramaturgia e a mistura das vozes iguais na região aguda (em ligeiras defasagens entre si) caracteriza não mais a individuação da personagem, mas sua transubstanciação na representação da multiplicidade e da potência das vozes caladas em nome da manutenção da estratificação social.

Referências

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005

_____. Nota sobre Mahagonny. In: **Teatro dialético**: ensaios. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.54-65.

DE BONIS, Maurício Funcia; FRIN, Luiz Eduardo. **Os Circunvagantes**: pantomima cantada para três tenores e orquestra. Paris: Babelscores, 2021. 1 partitura.

DE BONIS, Maurício Funcia. **Tabulae scriptae**: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. São Paulo: UNESP Digital, 2014.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

LEIBOWITZ, René. **Histoire de l'opéra**. Paris: Buchet/Chastel, 1987

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

SABINO, Fernando. **O Grande Mentecapto**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

SENA, Jonathan Brites; OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. (Trans)formações do palhaço: breve história dos tipos clássicos da palhaçaria. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102412021e0206>

STRAVINSKY, Igor. *Histoire du soldat*: for a reader and three actors with small chamber ensemble. In: **Histoire du soldat and Renard in full score**. Mineola: Dover Publications, 1995, p.155-230.

STRAVINSKY, Igor. **Petroushka**: a burlesque in four scenes. Para orquestra. Mineola: Dover Publications, 1988. 1 partitura.

Dossiê Nova Ópera no Brasil

Um Operário da Música

André Mehmarí

Pianista, multi-instrumentista, produtor, arranjador e compositor, nasceu na cidade de Niterói-RJ em 22 de abril de 1977. Prolífico e requisitado nos mais diversos ambientes musicais, é reconhecido como um dos mais originais e completos músicos brasileiros de sua geração.

Resumo

O compositor compartilha sua experiência recente com a criação de três obras dramáticas sob encomenda. Desafios, descobertas, surpresas e alegrias no processo todo conduzem o texto escrito de maneira relaxada e coloquial.

Palavras-chave: Ópera brasileira, Composição, Processo de criação.

Abstract

The composer shares his recent experience creating three commissioned dramatic works. Challenges, discoveries, surprises and joys in the whole process lead the text written in a relaxed and colloquial way.

Keywords: Ópera brasileira, Composição, Processo de criação.

Medo

Quem tem medo da palavra “Ópera”? Eu! Sempre tive. Pensar, sonhar e fazer qualquer coisa em **Ópera** me parecia um desafio intransponível. Seria como tentar escalar o Everest sem equipamento. Todas as vezes que me abordavam sobre o assunto, eu mudava o foco da conversa, me arrepiava só de pensar na folha em branco e tantos dilemas para solucionar, a fim de conseguir me identificar como um “compositor de ópera”. Graças a três convites honrosos e irrecusáveis entre os tumultuosos anos de 2020 e 2022, tive a oportunidade de escrever minhas duas primeiras óperas e uma pequena peça dramática. O tema sempre me trouxe muitas reflexões e preocupações, principalmente no tocante à emissão vocal e compreensão do texto em português do Brasil. A riqueza da tradição do nosso cancionário sempre me pareceu a mais completa tradução da alma brasileira e a verdade é que eu, em muitas ocasiões, já havia me deparado com uma estética vocal que não me satisfazia: me soava como uma tentativa frustrada de emular uma língua estrangeira, valendo-se do texto em

português brasileiro. Claro, o resultado na minha percepção era meio que uma aberração que não permitia que o texto respirasse e a própria música cantada, por mais inspirada que fosse, me conquistasse. Percebo nitidamente que houve uma evolução inegável aqui e sinto que exemplos mais recentes desfizeram completamente essa minha antiga impressão. De qualquer forma, ao longo dos anos, o tema nunca saiu completamente do meu radar, do meu horizonte criativo e, em tempos recentes de pandemia e isolamento, ele ressurgiu com toda força por uma encomenda do projeto SINOS. Nunca poderia imaginar que poderia mergulhar tão fundo (e subitamente) nessa fascinante, tão completa e complexa forma de expressão multidisciplinar.

A primeira criação, cronologicamente falando, *O Machete*, será estreada em junho deste ano de 2023 no Teatro São Pedro. Algumas orientações e recomendações me foram dadas pela direção sobre o uso da orquestra. A ideia inicial seria compor para um conjunto de jovens, provavelmente oriundos de projetos sociais. Nas vozes também a recomendação de usar um número limitado de solistas, inclusive fazendo com que cada cantor tivesse mais de um papel a desempenhar na obra, maximizando as forças envolvidas na produção enxuta. Tive total liberdade para escolher o texto, desde que esse estivesse em domínio público, e logo no início de minha pesquisa o nome de Machado de Assis saltou como um farol e um caminho perfeito a perseguir. Neste caso eu também teria que criar o libreto por conta própria. Desafio em dobro! Por que então recorrer a Machado?

Machado vai no cerne das questões socioculturais da música (e não só) como ninguém. A dualidade da alta-baixa cultura, o “popular” e o “erudito” e mais as implicações todas, do evidente preconceito racial ao mais pungente complexo tupiniquim em oposição ao padrão eurocentrista “elevado”. Machado aborda o tema com maestria neste conto e também em muitos outros textos, como no conto *Cantigas de Esponsoriais* por exemplo. A propósito, quando tinha vinte e poucos anos tive a chance de fazer uma trilha sonora para um curta metragem baseado neste conto, tendo o grande ator Antônio Abujamra no papel do angustiado maestro Mestre Romão, mortalmente dividido entre a música ‘séria de concerto’ e suas cativantes peças amaxixadas que eram sucesso absoluto em sua época.

Eu como músico que transito pelos mais variados ambientes da música brasileira desde sempre, vivo trombando com essas figuras machadianas no meu dia a dia de compositor “da ponte”, do músico que desde sempre procura criar conexões entre essas peças do nosso quebra-cabeças. Não consigo abordar o tema ‘brasilidade’ sem mergulhar profunda e destemidamente nessas águas machadianas de cabeça e coração pois meu próprio DNA é oriundo dali.

A fina e visionária ironia de Machado pinta um completo quadro dos primórdios da sociedade urbana brasileira — neste caso do Rio de Janeiro da virada do século XIX / XX —, mas suas reflexões são plenamente transponíveis aos dias atuais, sem nem precisar mudar nomes ou achar figuras contempo-

rãneas compatíveis: o Brasil não mudou tanto desde 1878, quando ele escreveu o conto *O Machete*, assunto de minha segunda ópera. Talvez tenha só ficado um pouco mais hipócrita. Quantas vezes me deparei com o esnobismo da crítica ‘cult’ brasileira, taxando de ‘popular’ a música que não descendia unicamente de uma linhagem europeia? Muitas! Quantas vezes num ambiente tipicamente mais ‘popular’ (do jazz ao choro) me olharam de soslaio com certo desdém, por frequentar com a mesma roupa o meio ‘erudito’, através das constantes e abundantes encomendas que recebia de solistas, orquestras e grupos de câmara desde os vinte anos de idade? Inúmeras! Assim, o *bullying* não vinha só de um ‘lado’, para minha total decepção. Aprendi a me conduzir com serenidade em meio ao fogo cruzado, apoiado por ouvintes abertos e parceiros artísticos cuja postura transcendia as tais geografias estilísticas forçadas demarcadas.

Retrospecto

Quando eu tinha treze anos eu já compunha diariamente uma música que não se enquadrava em uma ‘cesta’ definida. Meu ambiente sonoro ia de Nazareth a Chopin sem escalas. Ia de Jobim a Joplin em um pulo ligeiro das mãos de minha mãe sentada ao mesmo piano onde eu começara a nascer. Reza a lenda que a bolsa do líquido amniótico havia rompido enquanto minha mãe dedilhava um ‘tango brasileiro’ naquele teclado. Ou teria sido um prelúdio de Chopin? Não se gravava nada naquela época, mas o relato veio de fontes bastante confiáveis. O pequeno piano inglês Bentley fora presente de meu pai a minha mãe quando soube da gravidez de seu primogênito. Assim, eu já voltava da maternidade tendo o pianinho a me esperar na sala de casa. Imagino o efeito que essa enxurrada de pianinhos causara na aurora, o primeiro momento do Rio de Janeiro urbano, na virada do século XIX/XX. Naquele tempo toda música ‘doméstica burguesa’ vinha do piano na sala de casa e das partituras disponíveis na medida em que não havia meios de reprodução musical mecânica já que o fonógrafo ou o rádio apareceriam tempos depois.

A verdade é que esse ambiente musical doméstico com piano na sala, moldou meu ouvido e definiu muito do meu caminho como artista e não só. Sempre que me perguntavam se seguiria o ‘clássico’ ou ‘popular’ eu nunca tinha uma resposta direta e rápida e já naquele tempo eu imaginava que as fronteiras (para mim sempre artificiais) iriam gradualmente se diluir até desaparecerem. Para minha surpresa, vejo que isso não só não aconteceu como em muitos ambientes se acentuou: principalmente naquele mais engessado acadêmico onde reinam as palavras para além dos sons e da própria experiência musical em sua integridade ‘sem nomes’.

Após navegar por muitas páginas de contos de Machado, recorri aos profundos conhecimentos Machadianos do amigo e professor José Miguel Wisnik

que em uma conversa tão generosa quanto informal ao telefone, mencionou as linhas gerais do conto O Machete, publicado em O Jornal das Famílias no ano de 1878. Foi instantâneo meu assombro! Fica aqui meu agradecimento a Wisnik que como bom escorpiano foi pronto direto ao ponto.

No mesmo momento eu já tinha o sentimento de conhecer há tempos aquele conto tão compacto e potente desde sempre. Talvez por minha familiaridade com a forma com que Machado aborda o assunto em outros de seus maravilhosos contos como Um Homem Célebre e Cantiga de Esponsoriais. Os protagonistas de O Machete saltavam da página impressa em todas as dimensões, adquirindo feições e vozes imediatamente.

O violoncelista “erudito” Inácio que tem seu grande amor “roubado” pelo garboso e brejeiro cavaquinista “popularesco” Barbosa me oferecia os ingredientes perfeitos para temperar o melodrama operístico. Eu felizmente havia encontrado o fio condutor, incentivo e fagulha inicial para começar a compor minha primeira ópera.

A pequena orquestra era composta por um quinteto de sopros adicionado de uma segunda trompa e o tradicional quinteto de cordas (no tamanho e proporção que a produção permitisse). Mantive a escrita mais simples que pude e desloquei alguns solos mais ambiciosos ao violoncelo (que fica em cena) que espelha a nobre alma de Inácio no palco como seu duplo sonoro. Sobre as vozes, a recomendação de ter em mente vozes ‘jovens’ e pensar na ideia de que um cantor interpretasse mais de um único papel.

Baixo contínuo?

Um outro elemento original que apliquei na obra foi o uso de um baixo contínuo à maneira das minhas amadas óperas barrocas: só que aqui pensando numa estética mais ligada ao gênero do choro, utilizando um moderno sistema de cifras ao contrário do baixo contínuo numerado tradicional barroco. Talvez o gênero instrumental brasileiro mais rico, praticado e difundido no mundo, o Choro, representa muito bem o encontro do rigor Estético com a espontaneidade interpretativa: algo que sempre percebi também nas obras barrocas em que o afeto do texto é sagrado mas a forma como se dá vida a esse texto é igualmente importante para que sua força expressiva total venha à tona. Meu sonho é justamente que a cada leitura da ópera, o contínuo possa lançar uma luz diferente para o claro-escuro das árias e passagens dramáticas. Estimulante para quem toca e para quem escuta.

O contínuo pode ser tocado por um único músico de teclado (piano, cravo, fortepiano – ou até mesmo um modesto pianinho de parede como aquele onde comecei a nascer) ou cordas dedilhadas (violão de seis ou sete cordas, alaúde) até um pequeno grupo instrumental ou “regional” que esteja entrosado como uma pequena “banda de afetos”. Um requisito essencial do executante

seria o de saber traduzir o 'baixo cifrado' em um discurso musical sensível que dialogasse com toda partitura e principalmente com o texto. É um sonho tão ambicioso quanto estimulante ver essa '*seconda pratica*' renascer no Brasil no raiar do século XXI, abençoada pelo *sempremoderno* palavreiro machadiano e o vasto gestual do choro (e não só) dialogando com uma linha vocal descendente do *bel canto* mas que apontasse um caminho possível para uma estética vocal brasileira contemporânea.

Não cheguei a elaborar inicialmente uma redução para piano da partitura orquestral na esperança de que o baixo cifrado fosse suficiente para que um correpetidor, um pianista experiente pudesse recriar, literalmente **decifrar** o contexto harmônico/polifônico todo. Talvez tenha sido um pouco ingenuidade de minha parte ou mesmo 'pressa' de ver essa 'prática' neobarroca funcionando como se não houvesse passado tanto tempo entre o Orfeo e *The Rake's Progress*. A produção, honrosa encomenda do projeto SINOS, providenciou a redução para piano da partitura orquestral.

Para a estreia deste ano eu mesmo tocarei o cravo, interagindo livremente com os cantores e com o próprio assunto temático da orquestra. Isso para mim é muito rico e estimulante e descende diretamente do meu amor pela música barroca (especialmente aquela de Cláudio Monteverdi e seus contemporâneos) e pela minha experiência tão íntima com a canção "popular brasileira" e alguns de seus maiores intérpretes. Não tenho palavras para descrever o entusiasmo que sinto quando penso naquele palco de ópera com um cravo, uma pequena orquestra, cantores e o solista de violoncelo que será meu querido parceiro musical Rafael Cesario, talvez o violoncelista jovem mais interessante da cena musical brasileira e um músico completo: toca vários instrumentos e é capaz de tocar um violão de sete cordas perfeito, como um nativo do 'mundo do choro' e pular sem pausa a uma sonata de Vivaldi pra cello e contínuo.

Este domínio estilístico vasto exibido por Cesario representa para mim uma espécie de sonho de 'músico do futuro': capaz de navegar por vários vocabulários com fluência e paixão. Na ópera *O Machete*, o violoncelo que espelha a alma sonhadora de Inácio toca trechos das suítes de Bach com o mesmo cuidado que *Lua Branca de Gonzaga*.

Sem rodeios, então o que me norteou na escrita vocal? Justamente uma ponte que não imaginava encontrar e não imaginava ser tão estimulante: o *Bel canto* e a linguagem instrumental do Choro Brasileiro. Curiosamente o gestual de um bandolinista ou flautista de choro descende muito do fraseado recordado de um certo canto "operístico". Não seriam os Melismas vocais plenamente traduzíveis em virtuosismo de um expressivo chorão numa inspirada roda entre colegas?

Como eu mesmo escrevi o libreto, pensava já em procurar o texto mais sonoro e musical. O texto original do conto machadiano naturalmente aparece *ipsis literis* em muito da extensão do libreto, mas também recorri a poemas de Gregório de Mattos Guerra e Olavo Bilac, além de "remusicar" trechos da

letra do célebre Corta Jaca de Chiquinha Gonzaga — que cai como uma luva para a amaxixada ária sedutora de Barbosa.

Reza Chiquinha:

*Neste mundo de misérias.
Quem impera
É quem é mais folgazão
É quem sabe cortar jaca
Nos requebros
De suprema perfeição*

“REMUSICAR” textos me pareceu uma tarefa muito estimulante e desafiadora, e assim também traduzi a famosa ária de Carmen para o português e o pássaro rebelde sobrevoou sensualmente o Rio antigo de Machado, Nazareth e Chiquinha:

*O pássaro que você pensou surpreender
Bateu as asas e voou
O amor está longe
Ele jamais conheceu as leis*

*O amor é um pássaro rebelde
Que ninguém consegue domar
Que ninguém consegue domar
E é inútil chamá-lo
Nada, ameaças e orações
Um fala bem, o outro é silencioso
E o outro é que eu prefiro*

O poema de Gregório de Mattos com sua famosa e atemporal boca **infern**al também dialoga com o coração partido de Inácio e vai bem na voz parnasiana do amigo Amaral que o ao final da ópera tenta consolar Inácio depois do sumiço de sua esposa com o músico “menor”:

*E isto é o Amor? É um corno!
Isto é o Cupido? Má peça.
Aconselho que não comprem
Ainda que lhe achem venda.*

Referências

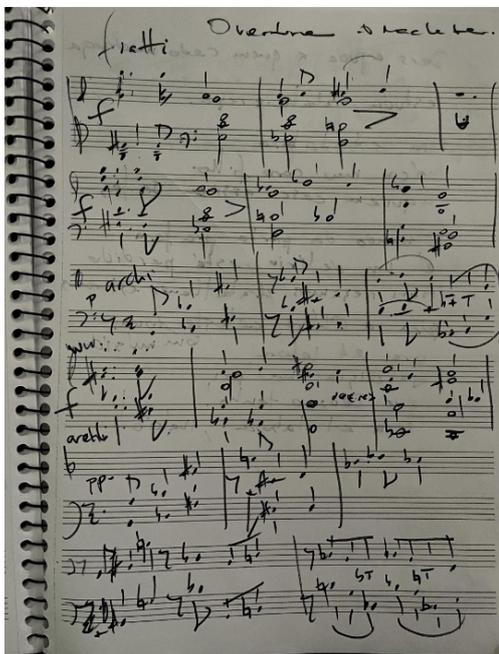
As referências musicais são abundantes ao longo de toda obra. Para citar ape-

nas algumas, de Bach temos a Missa em Si Menor (*et in terra pax hominibus bonae voluntatis*) e suas célebres suítes para violoncelo desacompanhado. O tema tradicional 'Caicó' dialoga com a lânguida melodia de Lua Branca de Chiquinha Gonzaga e homenagens à dupla mais genial de toda história da ópera: Mozart – Da Ponte ecoam em vários momentos. Até o dueto final entre Nero e Poppea da ópera *L'Incoronazione di Poppea* entra no Machete representando o idílico (e à época escandalosamente proibido) romance entre a sonhadora Carlota e o sedutor cavaquinista Barbosa.

O mais lindo de toda essa reflexão que Machado nos propõe é justamente como ele deixa tudo em aberto, sem propor conclusões moralistas ou maniqueístas: por isso mesmo seu fino pensamento permanece brilhante e atual até nossos dias – e muito provavelmente para mais além de nosso tempo. Eu mesmo deixei para o último momento da composição a criação da Abertura pois queria ter experimentado toda jornada antes.

Já no estágio final da composição da obra, meu pai adoeceu subitamente. Dediquei a partitura a ele que sempre adorou o canto lírico e colocava em casa inúmeros discos de música clássica, jazz e outras grandes músicas de outras linhagens e culturas.

Houve tempo para que ele, já bastante debilitado em seu leito de UTI, pudesse ler na íntegra *O Machete* e ver na partitura a afetuosa dedicatória e seu nome estampado na primeira página. Era o mínimo que eu poderia fazer.



André Mehmari

2021

O Machete

A partir do conto de
MACHADO DE ASSIS

1878

Libreto original do compositor

A meu pai, Chukri Mehmari

Interlúdio Viramundo

Em meados de 2021 eu estava ainda envolvido no processo criativo de O Machete e um outro desafio lírico-musical surgiu na escrivania. A convite da Academia de Ópera da Fundação Clóvis Salgado, conduzida para Livia Sabag e Gabriel Rhein-Schirato, escrevi uma micro-ópera de cerca de treze minutos de duração: As Três Morte de Geraldo Viramundo com libreto de Ricardo Severo, participante do ateliê. A peça estava na companhia de outras quatro obras também baseadas no livro clássico O Grande Mentecapto de Fernando Sabino.

A obra é nitidamente dividida em dois micro atos. No primeiro, a brasilidade tipicamente mazaropiana de Viramundo me trouxe de início uma lãngueta toada mineira, cantada com muita inspiração e peito pleno pelo tenor Giovanni Tristacci (Geraldo Viramundo):

*Estou aqui, tremendo neste frio
Mas já vai passar, vai passar
Vim de longe por algum desvio
Pra chegar pertim e me jogar
Corri feito doido e entrei no rio
Bem devagar, devagar
De tão gelado me deu arrepio
Fez o coração esquentar*

*E o sol foi se escondendo de mansim
E eu mergulhei bem fundo, fui bem fundo
Como parasse o tempo todim
FComo parasse o mundo, viramundo
Como parasse o tempo todim
Como parasse o mundo, viramundo
Escondidim neste canto sombrio
Tudo pareceu se iluminar
Me soltei a flutuar como um navio
Pra não me prender neste lugar
Me soltei a flutuar, a flutuar como um navio
Pra não me prender neste lugar...
(neste ponto, o andamento da ária começa a desacelerar)
Vejo uma estrela de brilho tardio
Que cedo vou chamar, vou gritar
Depois eu vou pra casa, só, com frio
Mas já vai passar, vai passar...*

Na segunda parte, mais dinâmica e rítmica, o elenco todo é envolvido num vórtex que culmina com a morte do protagonista.

Aqui sim, tínhamos uma grande orquestra à disposição, embora esta ainda estivesse um pouco tímida por tanto tempo de pandemia e isolamento.

A procura da flor

Enquanto finalizava bravamente as volumosas partituras de *O Machete*, recebi um convite do Festival de Música Erudita do Espírito Santo (também pela curadoria de Livia Sabag e Gabriel Schirato) para embarcar em uma nova criação operística. Neste caso eu teria o luxo da parceria com o brilhante libretista e poeta Geraldo Carneiro, com quem eu já havia interagido sutilmente no campo da canção.

Geraldo nos propôs um libreto derivado do romance tardio de Machado, *Esaú e Jacó*. À luz (ou à sombra) de um Brasil fraturado, polarizado e rachado, fizemos encontros virtuais para afinar nossas vozes e vontades. A equipe trabalhou com tanta harmonia e fluência que cada encontro era para mim motivo de alegria e celebração: eu estava cercado de pessoas dispostas a fazerem o melhor possível com os instrumentos que tínhamos em mãos.

Zoom

Durante as produtivas e prazerosas conversas virtuais, acertamos que o dono da mercearia seria Custódia (e não o original Custódio) e a cabocla seria na verdade o Caboclo, cantado brilhantemente pelo baixo Sávio Sperandio. A presença de Sávio no elenco foi um pedido especial meu à produção do Festival de Música Erudita do Espírito Santo. Sou um admirador de longa data deste maravilhoso artista e ser humano generoso. Só de imaginar Sávio ocupando o palco com seu espalhafatoso caboclo e sua bombástica risada, já me saltavam suas linhas vocais como se já existissem e eu só precisasse ouvir e botar no papel.

Se Custódia, com sua única ária tragicômica, foi inspirada na deliciosa Marcelina de Mozart / Da Ponte, o Caboclo dialoga diretamente com motivos afro-brasileiros como o de um grande berimbau. Gosto demais desse encontro de universos tão distintos, culturas tão ricas se conversando e complementando.

O libreto entregue por Carneiro era um deleite de inteligência, afinado humor e sagacidade. Muito mais do que uma simples “história de amor”, a animada disputa do amor de Flora pelos dois barõezinhos explode em mil direções e leituras, encontrando ecos nas mais variadas camadas do tecido sociocultural brasileiro contemporâneo. Procurei na música também trazer essa complexidade e ironia por meio de recursos musicais bastante clássicos e consolidados por uma grande tradição.

A *Procura da Flor* foi gestada em conjunto com a diretora cênica Livia Sabag e o diretor musical e maestro Gabriel Schirato.

Schirato, que foi meu colega de ECA-USP na turma de 1995, sempre foi um colega querido que nunca escondia sua paixão pela ópera e pelo canto lírico. Nunca poderia imaginar que teríamos uma oportunidade colaborativa como essa, tão próxima e importante em minha carreira. Gabriel carinhosamente extraiu linda música da pequena orquestra numa acústica não muito generosa ou adequada para essa prática. Com gestual econômico e preciso e sua habilidade em trabalhar o tempo como matéria plástica, passou muita segurança aos músicos que puderam esticar ou encurtar suas frases livremente de acordo com suas vontades dramáticas, fazendo a marcação inicial de metrônomo se tornar uma mera referência básica. Anteriormente, já havíamos colaborado na Oficina de Ópera do Palácio das Artes de Belo Horizonte com a micro-ópera Viramundo e ali já estava bem clara a ética de trabalho do maestro: cuidadoso e respeitoso com a partitura e sempre procurando extrair o melhor resultado possível dentro das possibilidades impostas pela produção.



A estreia de *A Procura da Flor* se deu em Vitória-ES em novembro de 2022 por um luxuoso elenco de cantores que deu linda vida à minha escrita vocal. Cronologicamente então, *A Procura da Flor* é a segunda ópera escrita, porém a primeira a vir à luz em duas récitas. Uma Vitória, certamente! Finalmente eu poderia encarar a ópera não como inimiga, mas como uma linguagem que poderia explorar e desenvolver com amor e fluência.

As soluções cênicas de Sabag me pareceram geniais tendo em vista os poucos recursos materiais que dispunha. O flutuante vestido longo de Flora é a metáfora perfeita para sua alma inconstante e frágil. *La Dona è Mobile...* A forma como ela orquestrou todo elenco se assemelha como eu mesmo penso a forma da composição: aproveitando uma frase como convite à próxima, crian-

do um contraponto de afetos muito conectado com o texto e naturalmente com a música que escrevi.

Mão na massa

A Composição de Flora aconteceu muito tranquilamente. Eu acordava cedo todos os dias e ia direto ao piano e nunca deixava de colocar no papel alguns bons compassos!

A musicalidade do texto de Geraldo foi uma grande aliada, evidentemente. A própria leitura seca dos textos já me soava harmoniosa, de modo que eu só tinha o papel de transpor e encontrar a melodia certa para cada afeto contido ali.

As mudanças no libreto original foram diminutas e pontuais: nada que distorcesse a arquitetura original ou métrica. Já havia uma forma que ‘cantava’ e saltava do libreto. Aqui, portanto, há uma diferença crucial para ‘O Machete’ pois o fato de assinar também o libreto me trouxe muitas inseguranças. Enfim, tinha um grande mestre me guiando pelas mãos e me ajudando durante todo processo composicional enquanto na primeira experiência eu estava caminhando no escuro, sem contar a escuridão do próprio trágico momento pandêmico (somado ao descaso do tenebroso desgoverno bolsófascista) em seu ponto mais complexo e triste.

A demanda para a elaboração de uma redução para piano me foi bem desafiadora pois o afã de sintetizar o discurso orquestral me apontava diferentes caminhos. Encontrei muita resistência interna para escolher. Optei por uma partitura muito simples, na esperança de que o músico recorresse à partitura orquestral para fazer suas próprias escolhas. Penso que ficaria muito feliz se cada acompanhador fizesse a sua redução, focando em elementos mais ‘fundamentais’ da partitura e se adaptando a cada cantor/a.

Para mim foi uma vitória grandiosa perceber que as linhas vocais resultaram com clareza e teatralidade naturais. Notar nos cantores entusiasmo genuíno para com o material que lhes fora confiado foi um verdadeiro presente para mim, posto que minha experiência com escrita vocal lírica era mínima, restrita a alguma música de câmara. Algumas cenas, como as árias de Flora e Natividade seguem gravadas em minha memória como das mais felizes páginas de toda minha produção como compositor. Tendo em vista que é uma produção grande e variada em seus meios, não é dizer pouco! Só de discografia são mais de cinquenta títulos. Composições vão desde solos até grande orquestra, solistas e coro.

Neste caso também - até pelas limitações físicas do espaço em que montamos a produção, recorreremos a uma pequena orquestra de cordas, quinteto de sopros e harpa. O baixo contínuo de O Machete não está previsto aqui, mas possíveis mudanças futuras na partitura ainda podem ocorrer na medida em que a ópera venha a ganhar novas leituras. Eu sempre acredito que a plasti-

cidade do material musical é um testemunho de sua qualidade e espero que futuras leituras destas óperas venham a propor e sugerir novos caminhos para seus intérpretes.

A figura da narradora

Aqui existe também a figura central da narradora como condutora da trama que alterna entre a voz cantada e declamada. Ficou a cargo de Sylvia Klein que deu vida a cada palavra com fina ironia e bom humor. Sua voz carregada de teatralidade e contrastes barrocos era tudo que eu sonhava e até além. Uma preocupação inicial minha seria sobre a eventual necessidade de amplificação das vozes, principalmente do texto narrado. A verdade é que Klein estudou cuidadosamente sua parte e achou uma solução para sua impostação que prescindiu de qualquer suporte ou reforço eletrônico, garantido à ópera uma execução 100% acústica, mesmo com a modesta reverberação do teatro do SESC Glória em Vitória. Não que eu seja purista a ponto de condenar o uso de amplificação quando esta for necessária. Muito ao contrário, sou um entusiasta das técnicas de som do estúdio de gravação até os palcos. Penso que quando bem feita, criteriosamente, a amplificação na medida correta só vem somar ao que já está funcionando bem acusticamente sem brigar ou ofuscar com a origem. De qualquer forma, toda orquestração de A Procura da Flor é predominantemente leve e transparente: foi criada para se equilibrar naturalmente à emissão vocal dos cantores e deixá-los à vontade para procurar um rico e variado colorido dinâmico em suas vozes.

Planos para o futuro

Ao mesmo tempo em que sonho ver A Procura da Flor ser encenada nos grandes centros do Brasil (ou até no exterior) tenho a ideia/sonho de fechar uma trilogia machadiana e a terceira criação da série seria baseada no célebre O Alienista.

Sem poder adiantar mais detalhes sobre a música ou mesmo o libreto, penso que o ano de sua criação será 2025, dependendo do andar da carruagem. As encomendas que tenho no momento estão mais voltadas para orquestra e solistas: em 2023 escrevo um concerto para violoncelo e orquestra dedicado ao grande Antonio Meneses, com quem já colaborei no âmbito da música de câmara, no álbum AM 60 AM 40, lançado pelo Selo Sesc em 2017.

Para quem nunca pensou em compor uma ópera, ter já três obras prontas é fruto de um caminho surpreendente e fascinante.

Hoje não tenho mais 'medo' de ópera, ao contrário sinto um orgulho especial de poder me dizer 'operário' apaixonado pelo meio e querendo humilde-

mente aprender muito mais com ele, tanto quanto contribuir para uma linguagem genuinamente brasileira neste campo. E há tanto a ser feito! Cercado das pessoas certas (e generosas) creio que ainda terei muitas experiências reveladoras e lindas por esse caminho, descobrindo a cada compasso, em cada partitura um pouco mais de minha essência e da sociedade da qual participo e observo com meu ouvido mais interno. Devolvo e sempre devolverei tudo que sinto e entendo por meio da Música e o precioso canal que chamamos **ópera** é, por vários motivos, um de meus mais novos e estimulantes horizontes musicais.

Dossiê Nova Ópera no Brasil

A luta pela língua nos musicares
de Mário de Andrade e Fernando
Lopes-Graça¹

Guilhermina Lopes
E-mail: lopes.guilhermina@gmail.com

Resumo

Este artigo centra-se na relação entre língua portuguesa/brasileira e música na produção escrita (jornalismo e ensaísmo musical) de Mário de Andrade e do português Fernando Lopes-Graça. A partir da análise de textos representativos de suas reflexões em torno do tema, são discutidas suas abordagens das características particulares da língua falada em Portugal e no Brasil, suas visões sobre o papel da língua na construção e afirmação de uma música nacional de concerto, além de aspectos técnicos da emissão e da composição vocal em português. Na segunda parte, espécie de apêndice, proponho um olhar sobre a aplicação desse pensamento em sua produção e atuação artística, destacando como pontos principais a valorização do coletivo, da língua materna e da música popular. Observo que nesse exercício de perspectiva não se pode fugir a certas assimetrias, dadas algumas distinções de campos formativos e de atuação e de postura em relação aos distintos propósitos de sua obra.

Palavras-chave: Fernando Lopes-Graça, Mário de Andrade, Língua e música.

Abstract

This paper is centered in the relation between music and Portuguese/Brazilian Language in the writings (musical essays and journalism) by Brazilian Mário de Andrade and Portuguese Fernando Lopes-Graça. Based in the analysis of representative texts, I discuss their approaches of the characteristics of Brazilian and European Portuguese, their views on the role of language in the construction and affirmation of a national concert music and also on technical aspects of composition and singing in Portuguese. In the second part, kind of an appendix, I propose some considerations on the application of their thought in other areas of their work, pointing out the valuing of collectivity, mother tongue and popular (oral tradition) music. I observe that in this exercise of perspective one cannot escape certain asymmetries, given some field and knowledge distinctions and in their posture regarding different purposes of their work.

Keywords: Fernando Lopes-Graça, Mário de Andrade, Language and Music.

1 Guilhermina Lopes é doutora em música pela Unicamp, pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros da USP e pesquisadora colaboradora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa.

Introdução

Embora não sejam rigorosamente da mesma geração, o brasileiro Mário de Andrade (1893-1945) e o músico, polígrafo e militante antifascista português Fernando Lopes-Graça (1906-1994) podem ser considerados homens de um mesmo tempo, que compartilham muitas similaridades entre suas multifacetadas trajetórias profissionais, divididas entre a criação artística, o jornalismo/ensaística musical, o ensino e a pesquisa da tradição oral de seus países. A língua materna e sua relação com a criação e prática musical são um tema frequente em seus escritos e uma preocupação perceptível em sua produção como um todo.

Este artigo foi desenvolvido no contexto de uma pesquisa de pós-doutorado intitulada *O musicar local no jornalismo de Mário de Andrade e Fernando Lopes-Graça* (FAPESP 2018/26529-1), integrada ao projeto temático *O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia* (FAPESP 2016/05318-7). Nesta perspectiva, o trabalho entende a escrita sobre música como um dentre muitos “musicares”, tradução do termo *musicking*, criado por Christopher Small (1998) para definir as diversas e interrelacionadas formas de engajamento com a música, valorizando-a enquanto prática, ação e processo. O conceito de musicar articula-se, em nossas pesquisas, estreitamente ao de “mundos musicais”, desenvolvido por Ruth Finnegan (1989) a partir dos “mundos da arte” utilizados por Howard Becker (1982) para caracterizar as redes de sociabilidade e relações de produção envolvidas no fazer artístico.

Concentro a análise em exemplos representativos da produção textual dos autores acerca da língua portuguesa/brasileira, selecionados por proximidade temática e, quando possível, considerando sua circulação Brasil-Portugal e provável conhecimento pelo outro autor. No caso de Lopes-Graça, trago, em alguns pontos, uma interface com considerações de outro agente do meio musical português, o também compositor e seu professor Luís de Freitas Branco (1890-1955).

Aponto de início a visão dos autores sobre as particularidades da língua em cada país a partir de sua reação ao Acordo Ortográfico de 1931. Passo em seguida a reflexões históricas sobre o caráter nacional na música vocal, a partir do ensaio *A música portuguesa no século XIX* (1934), primeiro texto de Lopes-Graça publicado no Brasil, do capítulo “Música artística brasileira” do *Compêndio de História da Música* de Mário de Andrade (1929) – obra que Lopes-Graça conhecia, e de seu ensaio *Evolução social da música brasileira* (1939).

A seguir, abordo reflexões e proposições sobre aspectos técnicos da escrita vocal em português a partir de *Os compositores e a língua nacional*, elaborado por Mário por ocasião do Congresso da Língua Nacional Cantada (1937) e do artigo *A língua portuguesa e a música* (1947), de Lopes-Graça.

Convém desde já observar que, apesar da coincidência de pontos de interesse e de vista, não se pode fugir a uma certa assimetria nas comparações aqui propostas, dados os seus níveis diferentes de dedicação e especialização nos diferentes âmbitos. Mário, por exemplo, além de ter ocupado um cargo de gestão como diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo – o que lhe permitiu promover o Congresso da Língua – dispunha de um maior conhecimento teórico e técnico da voz cantada, sendo formado em canto pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e ali tendo atuado como professor de dicção. Embora Lopes-Graça fosse um dos mais sensíveis artistas na aplicação da relação texto-música, sua abordagem do canto em língua portuguesa advinha de sua experiência como compositor, pianista camerista e regente coral.

Na segunda parte deste artigo, que não pretende ser um estudo mas apenas uma “janela” para a questão, trago considerações em torno articulação entre o pensamento dos autores sobre a língua com seus outros musicares, isto é, com sua produção artística e suas áreas de atuação.

Considerando o propósito da revista e do presente dossiê, comento brevemente sua produção dramática, apontando, mais uma assimetria nessa perspectiva: *Café*, ópera coral e socialmente engajada com libreto de Mário estaria mais próxima das *Canções Heroicas* de Lopes-Graça, sobre textos de poetas neorrealistas, que de *D. Duardos*, cantata-melodrama em que Lopes-Graça mantém o castelhano da tragicomédia de Gil Vicente.

Destaco ainda, entre as distinções, uma postura de compartimentação de Lopes-Graça em relação ao propósito de suas composições (música de intervenção, música de concerto) e uma postura permanentemente integrativa e [auto]questionadora de Mário, marcada pela explicitação de suas ambivalências. Em comum ambos teriam sobretudo a valorização do coletivo, da língua materna e da música popular, tanto em sua produção criativa quanto discursiva, pontos em que se percebe a influência de uma figura de referência para ambos: o compositor e teórico francês Charles Koechlin (1867-1950).

Língua portuguesa e língua brasileira

O primeiro texto de Lopes-Graça que trata especificamente do nosso país, embora não fale sobre música, é intitulado *Língua Brasileira* e data de 1930. Não consegui encontrar a fonte original da publicação, editada no volume *Disto e Daquilo* (1973). Constitui um posicionamento do compositor em relação aos debates em torno de um acordo ortográfico entre Portugal e Brasil, que seria aprovado em 1931. Lopes-Graça manifesta sua oposição, destacando a riqueza da diversidade linguística e apontando resquícios de colonialismo na iniciativa de unificação.

É justo, é humano o nosso interesse pelo Brasil, no mesmo título em que nos não deve ser indiferente a vida de qualquer outro povo. E é

mesmo natural o interesse um pouco mais forte que tenhamos pelo Brasil, dados os laços históricos que nos ligam a ele. Mas daí a imiscuirmo-nos tão activamente² e tão apaixonadamente numa questão tão superficial e que só superficialmente nos deve interessar, como é esta da língua, a pontos de parecer que é dum problema vital da nação portuguesa que se trata, parece-nos insensato, parece-nos mais uma manifestação de falso patriotismo – ou, se não de falso, de patriotismo mal compreendido. [...] Povos irmãos? Pouco importa. A quem o Brasil pode interessar verdadeiramente e dum modo superior, em que não entram em linha de conta as questões românticas de raças e de patriotismos – pouco importa um Brasil a falar português como um Brasil a falar brasileiro – e até, porventura, lhes interessará mais este do que aquele. O que lhes importa no Brasil é a sua civilização, a sua vida, a sua literatura, a sua arte, o seu pensamento, quanto mais livres, mais independentes, mais característicos, mais originais – tanto melhor. (LOPES-GRAÇA, [1930] 1973, p. 145-146).

Mário também comenta esse episódio na crônica *Brasileiro e Português*, publicada em 5 de fevereiro de 1930 no Diário Nacional. Sua crítica, mais debochada que diplomática, destaca uma postura colonialista em ambas as partes. Transcrevo a seguir alguns excertos e passo logo à próxima seção, mais dentro do escopo deste trabalho.

[...] é muito engraçado a gente reparar como as relações de nação pra nação que existem entre brasileiros e portugues, permaneceram extremamente género “família”. Sentimentos, idéias, conceitos que exprimem essas relações, estão sempre intimamente afeiçoados à espécie de relações de pais e filhos, padrinhos e afillhados, tios e sobrinhos. Desconfio que isso vem de duas coisas: do estado saudosista e reivindicador que move a consciência portuguesa duns tempos para cá e da nossa quase nenhuma faculdade de nos sentirmos uma nação e agirmos como tal. [...] Diplomática, econômica, intelectualmente, nós e os portugueses inda vivemos quase que só no regime do abraço, do puxão de orelha e do presentinho de aniversário, é cômico. Mesmo nações pequenininhas hispano-americanas, agem pra com a Espanha muito mais nacionalmente que nós brasileiros pra com Portugal. Mas não se pense que estou indicando isso como um mal pra nós. Mal é não termos uma consciência nacional verdadeira, isso acho indiscutível. (ANDRADE [1930] 2005, p. 159).

2 Optei por manter a grafia original nas citações diretas.

Em busca do caráter nacional na música vocal

O tema da relação entre língua e música é abordado, ainda que brevemente, em “A música portuguesa no século XIX – Notas para um ensaio histórico”, primeiro texto de Lopes-Graça publicado no Brasil. Escrito em Coimbra em 1933, foi publicado pela primeira vez na revista Seara Nova, nº 376, de 15 de Fevereiro de 1934 e reeditado no nº 2, volume IV da Revista Brasileira de Música, ligada ao então Instituto Nacional de Música (hoje Escola de Música da UFRJ)³ 4

Tratava-se, originalmente, do ensaio apresentado para concorrer a uma bolsa da Junta de Educação Nacional para estudos de musicologia em Paris, com a qual foi contemplado mas não pôde usufruir por motivos políticos⁵.

Segundo Teresa Cascudo, o objetivo principal desse texto

não foi tanto o de discutir o dilema da existência ou da inexistência de uma tradição musical em Portugal, como o de denunciar a utilização de uma tradição inventada e mutilada com fins políticos [... e que] faziam parte de programas estéticos e políticos contrários aos defendidos por Lopes-Graça nesta época, coincidindo com o nacionalismo reaccionário promovido pela ditadura salazarista. (CASCUDO, 2010, p. 173).

Diferentemente de seus colegas de Conservatório Armando José Fernandes e Jorge Croner de Vasconcelos, que dedicaram seus trabalhos à polifonia portuguesa do século XVI, Lopes-Graça optou por estudar a busca da modernização da vida musical lisboeta, tomando como figuras centrais João Domingos Bontempo e José Viana da Mota. O autor compreende o século XIX como representativo de um esforço de “individualização nacional do pensamento e universalização da cultura”, a partir de um “alargamento da cultura musical nacional, desligando-a da tradição estreita e exclusiva da ópera e da música religiosa (operática, de resto) e pondo-a em contacto com as grandes correntes da música instrumental e profana; e criação de uma arte musical nacional, cortando com os estafados e inferiores modelos italianos”. (LOPES-GRAÇA, 1934, p. 247).

Está presente na argumentação de Lopes-Graça a crítica a uma defasagem da música portuguesa em relação ao que era produzido no restante da Europa, a qual os compositores referidos no texto teriam se esforçado para superar.

O fausto de um rei, D. João V, favoreceu, é certo, o culto de uma forma de arte musical de largo curso, mas de perniciosos efeitos, em

3 Apesar de se tratar de uma revista musical de grande importância, o referido volume não consta na biblioteca de Mário de Andrade – atualmente aos cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Isso não significa necessariamente que o polígrafo brasileiro não conhecesse o artigo em questão.

4 O texto foi posteriormente publicado na antologia *A música portuguesa e seus problemas*, v. 1.

5 Mais informações sobre esse episódio em SOUSA (2006), VIEIRA DE CARVALHO (2006), LOPES (2018).

toda a Europa de então: a ópera italiana. Mesmo assim, a implantação de esta em Portugal já foi bastante tardia. Portugal é o último país da Europa em que a ópera italiana faz o seu aparecimento. [...] De uma maneira geral pode dizer-se que, pouco tempo depois da sua aparição, se representaram em Lisboa as primeiras obras dos grandes operistas do século XIX, nomeadamente Verdi e Meyerbeer. Wagner só foi aqui conhecido, em 1882, através de Lohengrin, não de todo mal recebido. Também algumas das óperas dos compositores franceses da segunda metade do século, como Bizet e Massenet, não tardaram em ser executadas em S. Carlos. Manon Lescaut, de Puccini, foi aqui representada em 1844, um ano depois da sua representação em Hamburgo; e a Boémia [La Bohème], do mesmo autor, no próprio ano da sua estreia em Turim (1897). Devemos reconhecer que é um notável progresso para um país acostumado a receber, quando recebe, os produtos da civilização europeia com cinquenta anos, ou mais, de atraso. [...] este alargamento da cultura musical operática e este contacto quase imediato com as obras representativas do século, foi de um benéfico efeito sobre os compositores de ópera portuguesa. (LOPES-GRAÇA, 1934, p. 248-250).

Em sua análise deste ensaio, Cascudo aponta, na valorização de compositores ligados à música instrumental, notadamente de tradição germânica, a influência do liberalismo, que teria possibilitado o contato dos portugueses com essas correntes estéticas (CASCUDO, 2010, p. 173). Lopes-Graça, republicano convicto, teria se identificado, em seu estudo histórico, com esse movimento político, dada sua influência iluminista e oposição ao absolutismo de D. Miguel I. A autora também destaca como positivista a leitura historiográfica de Lopes-Graça, a partir de uma visão de desenvolvimento progressivo em direção à prática musical oitocentista.

Lopes-Graça destaca, nos compositores do período, “uma notável vontade de individualização da ópera portuguesa”. Augusto Machado (1845-1924) é descrito como o “compositor português de música dramática mais bem-dotado, mais culto, mais experimentado, mais talentoso, numa palavra, dos últimos tempos”. Suas óperas “confirmaram plenamente a orientação moderna do seu autor, sobretudo as duas últimas, onde o divórcio da ópera italiana é completo, pela sua aproximação do drama lírico”. (LOPES-GRAÇA, 1934, p.250).

Se em Machado louva o moderno, reconhece iniciativas de outros compositores em direção a uma ópera nacional, frequentemente a partir de temáticas literárias.

Francisco Sá Noronha compõe, de 1865 a 67, Beatriz de Portugal e O Arco de Santana. De Miguel Ângelo Pereira é um Eurico, baseado no romance de Herculano, cantando em S. Carlos, em 1870; do Visconde de Arneiro a ópera D. Bibas, inspirada no Bobo do mesmo escritor, e

de Freitas Gazul um Amor de Perdição, tirado da célebre novela de Camilo. Contudo, nenhum destes compositores, apesar das suas boas intenções, conseguiu arredar-se da tradição da ópera italiana, embora neles, em Arneiro e Sá de Noronha, sobretudo, haja, por vezes, um ténue vislumbre de inspiração melódica nacional. (LOPES-GRAÇA, 1934, p. 250-251).

Alfredo Keil (1850-1907) teria dado um passo adiante; o trabalho em direção à criação de uma ópera portuguesa seria, em sua produção, um “programa consciente e consistente”. Suas óperas, *D. Branca*, *Irene* e *Serrana*, baseiam-se todas em assuntos nacionais (reconquista do Reino dos Algarves da posse dos mouros, lenda de Santa Iria e festa de São Bartolomeu) sendo as duas primeiras ainda escritas na língua italiana, “considerada, por um inconcebível prejuízo secular, a única cantável” e a última em português. Considera-o “alguém que encarou o momentâneo problema da ópera nacional e que o resolveu dentro das suas possibilidades artísticas” (LOPES-GRAÇA, 1934, p. 251).

José Viana da Mota (1868-1948) não escreveu música dramática mas teria trazido grande contribuição à canção nacional⁶.

[Viana da Mota] **Não só usou o processo mais artístico da estilização de motivos populares**, (*Scenas nas montanhas*, *Scherzo da Sinfonia à Pátria*, *Balada* e outras peças para piano) **como escreveu, outrossim, obras originais, de invenção individual**, tais a dita Sinfonia, as composições para piano: *Cantiga de amor*, *1ª Chula*, *Valsa caprichosa*, *Vito*, e as *Melodias*, para canto e piano, as quais criam, verdadeiramente, a música nacional erudita. (LOPES-GRAÇA, 1934, p. 251, grifos meus).

Embora Lopes-Graça muito provavelmente não conhecesse a essa altura o *Ensaio sobre música brasileira* (1928), é interessante notar, no comentário sobre Viana da Mota, a semelhança com o processo defendido por Mário em direção a uma música “artística” nacional: uma primeira fase marcada pela harmonização de temas populares, em seguida o estudo dos elementos estruturais desse repertório, levando à sua gradual incorporação em composições originais⁷.

6 Com relação a esse aspecto, vale destacar o comentário de Luís de Freitas Branco, em um artigo biográfico publicado no jornal *Eco Musical* sobre a influência de suas canções no Brasil: “Foi em resultado da impressão causada no Rio de Janeiro, pela audição das composições portuguesas de Viana da Mota em 1896, que se tornou obrigatória desde essa data, a língua portuguesa na classe de canto do Conservatório da capital federal”. (FREITAS BRANCO, 1923, p. 1, apud PINA, 2022, p. 401.)

7 Também vale a pena comentar que o projeto original do *Ensaio*, intitulado, *Bucólica sobre a música brasileira*, desenvolvia-se como um diálogo entre o mestre Lusitano, representante do português colonizador, e seu aluno brasileiro Sebastião e que o tema da língua se fazia

O artigo *O drama lírico nacional*, de Luís de Freitas Branco (1890-1955), que foi professor de Lopes-Graça, escrito em 1940, por ocasião da reabertura do Teatro Nacional de São Carlos, aponta a questão da língua portuguesa como um dos pontos capitais do ressurgimento do teatro lírico português. A seu ver, porém, sua implantação como padrão requereria um certo preparo.

Está cientificamente demonstrado que se faz música segundo o ritmo e a sonoridade da língua pátria, isto é, um compositor português compõe até a música pura, um trecho orquestral, por exemplo, segundo a sua língua materna, um pianista português interpreta uma sonata de Beethoven imprimindo-lhe insensivelmente o cunho da língua portuguesa. [...] Por isso não aconselhamos a transformação brusca, mas a adopção exclusiva da língua portuguesa apenas quando se puder dispor de intérpretes da indispensável qualidade e em suficiente qualidade. (FREITAS BRANCO, 1940, p. 3).

Podemos encontrar essa reflexão sobre nacionalização da música vocal também no capítulo “Música Artística Brasileira” do *Compêndio de História da Música* (1929), de Mário de Andrade⁸. Lopes-Graça muito provavelmente teve contato com esse texto, uma vez que cita e comenta um excerto de outro capítulo do *Compêndio* (2ª edição, 1933) em seu livro *Introdução à Música moderna* (1942).

presente de maneira mais pronunciada nesse esboço. Em uma carta a Manuel Bandeira, de 7 de setembro de 1926, Mário assim se refere: “Manu, de terça-feira passada pra ontem, segunda, escrevi um livrinho. É só a primeira redação, é lógico, porém se você soubesse a trabalhadeira que me deu, haveria de se espantar. Se chama Bucólica sobre a Música Brasileira. É um diálogo entre Lusitano e Sebastião, principia ali pelas quatorze horas e acaba na boca-da-noite. Divisão: Preâmbulo, Introdução no assunto, Ritmica brasileira, Orquestração brasileira, Harmonização brasileira, Melódica brasileira, Elogio de Carlos Gomes, Continuação de Melódica brasileira, Conclusão do assunto, Final. É lógico que não fiz esse sumário nem o livro está dividido em capitulinhos intitulados assim, agora é que tirei do diálogo sem parada essa divisão pra mostrar como está feito. E inda tem uns divertimenti pelo meio, um sobre a língua brasileira e outra descrição da tarde por Lusitano”. (ANDRADE, 1926, in TONI, 2020, p. 17).

8 Fruto de sua experiência como professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e destinado a ser uma obra didática de História da Música, o *Compêndio* foi publicado pela Casa Chiarato e Cia. como parte do contrato para publicação do *Ensaio*, uma vez que esse manual possuía maior interesse comercial. Mário comenta a situação em carta a Bandeira, de 29 de agosto de 1928: “Mas meu caso agora é que o *Ensaio* custa 6 contos a edição e careci de campear editor. Achei um na casa Chiarato que pelos elogios que tenho feito pra ela, justos, por estar editando as músicas de Mozart Camargo Guarnieri (mocico aparecendo, 21 anos, aluno de composição do Lamberto Baldi e bastante aconselhado por mim na orientação estética, sem ser aluno meu) a casa acho que ficou um bocado comovida e aceitou editar o *Ensaio*... eu não ganhando nem um vintém por essa edição de 1000 exemplares, tendo 15 exemplares pra mim, e me obrigando a entregar pra mesma casa meu *Compêndio de História da Música*!!! Não venha me passando pito porque é inútil, tá resolvido, tá feito e eu aceitei assim porque não é mesmo com livro que pretendo ganhar quatrini” (ANDRADE, 1928, in TONI, 2020, p. 21). A obra teve uma segunda edição em 1933 e surgiu revista e ampliada como a *Pequena História da Música* em 1943.

Mário destaca o importante papel desempenhado pela Academia Imperial de Música e Ópera Nacional⁹, que “teve um período de brilho nacional extraordinário, em que fez cantar na língua do país, óperas estrangeiras e numerosa produção brasileira” (ANDRADE, 1929, p. 153). Cita como exemplo as duas primeiras óperas de Carlos Gomes: *A noite no Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863). Com relação a este compositor, argumenta que seu importante pioneirismo na busca de temáticas nacionais é frequentemente esquecido em meio às críticas de internacionalismo musical. “Na época dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, inda não dera entre nós a cantiga racial” (ANDRADE, 1929, p. 159).

Em seu entender, a música verdadeiramente brasileira seria formada a partir da fusão de elementos musicais das principais etnias aqui presentes, não podendo ser assim consideradas manifestações de origem exclusivamente portuguesa, ameríndia ou negra.

Esse argumento está na base de outro texto de grande importância na produção de Mário sobre a história da música brasileira: *Evolução social da música brasileira* (1939)¹⁰. O autor propõe uma compreensão linear-teleológica do desenvolvimento histórico da música brasileira a partir de três pilares: primeiro Deus (música sacra), depois o amor (música profana de temática amorosa) e por fim a nacionalidade (música de temática nacional → música com elementos musicais brasileiros de base popular). Logo ao início, destaca a nacionalização da nossa música como um processo consciente, diferentemente de outros países. “Ela não teve essa felicidade que tiveram as mais antigas escolas musicais europeias, bem como as músicas das grandes civilizações asiáticas, de um desenvolvimento por assim dizer inconsciente, ou, pelo menos, mais livre de preocupações quanto à sua afirmação nacional e social”. (ANDRADE, 1941, p. 9).

A modinha seria “manifestação intrínseca da coisa nacional, pouco importando a sua falta de caráter étnico e as influências que a faziam”. Porém enquanto estivesse a meio caminho entre o erudito e o popular e não se popularizasse de vez não constituiria, em seu entender, material de interesse como base para a música “artística” brasileira. (ANDRADE, 1941, p. 21).

9 Fundada no Rio de Janeiro em 1857 pelo militar, cantor, professor e compositor espanhol José Amat, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional reuniu diversos compositores, escritores e intérpretes em torno do desenvolvimento de óperas em português e com temática brasileira. O projeto teve o apoio do imperador D. Pedro II e promoveu a estreia da primeira ópera em português escrita por um brasileiro, *A noite de São João* (1860), de Elias Álvares Lobo, com libreto de José de Alencar, das primeiras duas óperas de Carlos Gomes, *A noite do Castelo* e *Joana de Flandres*, além de diversas outras composições e de apresentações de *zarzuelas* espanholas e *óperas buffas* italianas traduzidas. A Academia foi extinta em 1863. (CASTAGNA, 2003).

10 Este texto foi publicado em 1941, juntamente com *Danças dramáticas Iberobrasileiras* na Coleção Caderno Azul, dirigida por Sérgio Milliet e Luís Martins. Foi republicado na coletânea *Aspectos da Música Brasileira*, com o título *Evolução social da música no Brasil*. Não temos indícios de que Lopes-Graça conhecesse esse ensaio.

Assim como Lopes-Graça, é bastante crítico da influência da ópera italiana em vários âmbitos da nossa prática musical, e, principalmente, da importação de cantores que impediria o desenvolvimento de vozes brasileiras e também de uma escola brasileira de canto, adaptada às nossas características culturais, linguísticas e fisiológicas.

É realmente no melodrama que está concentrada a manifestação musical erudita do Império. O país que se dava o luxo de distrair verbas graves para sustento e herança duma casa imperial, se dava também o luxo de sustentar a mais rica e brilhante estação de ópera da América de então. E foi a segunda fase histórica da nossa música, e resultado da sua evolução técnica. O corista-solista da polifonia religiosa colonial, dominando no superius do quarteto, e culminando no sopranista importado, cantador de árias de ópera até durante a realização do ofício divino, teve como consequência natural o cantor de teatro. Mas como o Brasil não parece propício à criação de vozes belas, e não tinha escolas, não havendo cantor, importou-se. [...] A ópera, de que o principal era importado, cantor como peças e instrumentistas, sincronizava sorrindo com a figura preguiçosamente ditatorial do imperador, e com a fórmula política do Império, espúria e solitária em nossa América. O nosso teatro melodramático, que, como teatro, podia se tornar eficiente, e, a manifestação mais pragmatista de arte que há, não passava de excrescência imperial e ricaça. Não tinha base nenhuma em nosso teatro cantado popular, então no seu período mais brilhante com os reisados, os pastoris, os congos, as cheganças. Antes, era importado e solitário como o próprio imperador. (ANDRADE, 1941, p. 22-23).

Aponta Francisco Manuel da Silva, à frente do Instituto Nacional de Música e da Academia Imperial como um agente fundamental no desenvolvimento da música nacional. A formação do jovem Carlos Gomes seria fruto dessas iniciativas. “Quanto mais eu estudo Carlos Gomes, mais admiro Francisco Manuel”. (ANDRADE, 1941, p. 24).

Neste texto, Mário caracteriza o compositor do Guarani como a “síntese profana de toda a primeira fase estética da nossa música, a fase a que chamarei de “Internacionalismo Musical” e reconhece seus esforços “para adquirir uma realidade social mais legítima e brasileira”. (ANDRADE, 1941, p. 26). Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Alexandre Levy (1864-1892) seriam representantes de um “estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista”, colhendo, “na própria lição europeia da fase internacionalista [...] o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade”. (ANDRADE, 1941, p. 28-29).

Se, ao início da República, a nacionalização da música ainda estava mais associada a buscas individuais, o impacto da Primeira Guerra Mundial (1914-1918)

teria contribuído para que “esse nosso novo estado-de-consciência musical nacionalista se afirmasse [...] como tendência coletiva”. (ANDRADE, 1941, p. 30).

Mais adiante, retoma a tese “Deus – amor – nacionalidade”:

Se de primeiro foi universal, dissolvida em religião; se foi internacionalista um tempo com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola; se está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma: ela terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será não mais nacionalista, mas simplesmente nacional. (ANDRADE, 1941, p. 32).

Caminhando para o fim do ensaio, o autor faz um balanço da situação musical brasileira contemporânea. Um dos pontos críticos que vale a pena destacar no contexto deste trabalho é a pouca execução de música brasileira de concerto, que infelizmente ainda persiste. “Além de ouvir muito pouco a música alheia, a si mesmo é que o compositor quase nunca se ouve entre nós. [...] como poderá o músico brasileiro aprender, se às vezes passa mais de ano sem que uma só das suas obras sinfônicas ou para qualquer espécie de conjunto seja executada!” (ANDRADE, 1941, p. 36-37).

Reflexões e proposições sobre aspectos técnicos da escrita vocal em português

O Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado no Theatro Municipal de São Paulo entre os dias 7 e 12 de julho de 1937, foi uma importante iniciativa de Mário enquanto diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo. Segundo Jason Tércio (2019, p. 510-512), embora estivesse prevista no projeto do evento a discussão e proposição de normas para o canto erudito em língua portuguesa (do Brasil), era intenção de Mário “mais levantar um debate que criar regras”, entendendo a reunião dos principais filólogos, musicólogos, cantores e compositores do país como “uma oportunidade de se engendrar um mapeamento linguístico do idioma brasileiro com as teses dos participantes”.

Formado em canto e tendo atuado como professor de dicção no Conservatório Dramático, o próprio Mário tinha um sólido conhecimento do tema e contribuiu com três comunicações: “Defeitos fonéticos da canção erudita nacional”, “Os compositores e a língua nacional” e “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, esta última apresentada em nome da Discoteca Pública.

Mário apresentou para discussão e votação, em nome do Departamento, o anteprojeto “Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito”. Apesar do título referir-se apenas ao canto, sugeria-se que essa pronún-

cia padrão se estendesse às peças teatrais e declamações de poesia. É interessante acompanhar, pela voz literária de Jason Tércio em sua biografia do autor, a repercussão acalorada dessa proposta:

Os delegados haviam recebido com antecedência uma cópia do anteprojeto e já sabiam que Mário iria sugerir a pronúncia carioca como padrão. Era “a mais perfeita do país”, a mais “evolucionada dentre as pronúncias regionais do Brasil”, com maior musicalidade, a mais elegante e mais urbana de todas as pronúncias regionais. Por ser praticada na capital do país, era uma síntese das pronúncias de todos os brasileiros e, sendo fixada na capital do país, era a mais fácil de ser ouvida e propagada. Para escrever esse anteprojeto, Mário pesquisou em livros de Antenor Nascentes (O idioma nacional e O linguajar carioca), Sousa da Silveira (Lições de Português), Renato Mendonça (O português do Brasil), Mário Marroquim (O português do Nordeste) e Amadeu Amaral (O dialeto caipira). No debate que se seguiu entre os congressistas, Manuel Bandeira concordou com a proposta, sendo apoiado pelo crítico musical e compositor Octavio Bevilacqua, o qual lembrou que países europeus – Itália, Alemanha, França – adotavam esse tipo de padronização. O filólogo carioca Cândido Jucá Filho discordou apenas que o modelo fosse a pronúncia carioca e apontou como “defeitos”, além do “s” chiado, as vogais “e” e “i” muito esticadas; contrapôs sua preferência pela pronúncia paulista, que seria mais clara nas vogais. Criou-se uma situação irônica: um autêntico paulistano sugerindo que a pronúncia carioca fosse adotada como padrão nacional e um carioca sugerindo que fosse a pronúncia paulista. Para desempatar, o paulistíssimo Guilherme de Almeida, coautor (com o pintor Wash Rodrigues) do desenho do brasão oficial de São Paulo, refutou com o fervor que lhe inspirara “Nossa bandeira” e outros poemas cívicos: – O Rio de Janeiro importa speakers de São Paulo, porque a pronúncia carioca, cheia de ês-es chiados, é insuportável ao microfone. Sem citar o nome, o poeta se referia a César Ladeira, campineiro como Guilherme, contratado pela Rádio Mayrink Veiga, mas não por sua pronúncia, cheia de r vibrante, e sim porque era um ótimo locutor. Na votação o anteprojeto das Normas foi aprovado por ampla maioria dos cerca de oitenta congressistas, com veto ao s chiado. Remetido ao Ministério da Educação, seria publicado em 1938, mas sem consequência prática. O assunto era ainda novo no Brasil. (TÉRCIO, 2019, p. 519-520)¹¹.

11 Tércio muito bem observa, em nota de rodapé, que essa discussão sobre a pronúncia seria retomada academicamente apenas no século XXI, destacando-se o IV Congresso Brasileiro de Canto, em 2005, com a formação de um grupo de trabalho em torno do tema. Ver: KAYAMA, Adriana et al., “Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”, Opus, vol.

Neste artigo, concentro-me em apenas um dos textos elaborados por Mário para o Congresso, dada sua similaridade com o artigo *A língua portuguesa e a música*, de Lopes-Graça, comentado em seguida. Mais informações sobre o contexto do Congresso e os demais textos podem ser obtidas na já referida biografia escrita por Jason Tércio e, sobretudo, no livro *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira* na obra de Mário de Andrade (2006), de Maria Elisa Pereira, fruto de sua dissertação de mestrado.

Em *Os compositores e a língua nacional*¹², Mário detalha os principais problemas e desafios técnicos a serem levados em consideração na escrita vocal brasileira. Observa, a partir da análise de um grande número de canções, a pouca atenção dada ao problema da conciliação entre música e poesia.

Música e poesia têm exigências e destinos diferentes, que põem em novo e igualmente irreconciliável conflito a voz falada e a voz cantada. A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Não haverá talvez conflito mais insolúvel. A voz cantada atinge necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo. A voz falada atinge também, mas desnecessariamente, o nosso corpo pelo movimento psicológico que desperta por meio da compreensão intelectual. Dois destinos profundamente diversos, para não dizer opostos. [...] O conflito entre o canto e a língua nacional é patente, é contundente, é enorme em todas as nossas canções eruditas. Mas se o conflito existe, não podemos de forma alguma concluir, pelas obras existentes, que os compositores nacionais tenham se preocupado com ele. (ANDRADE, [1937] 2012, posição 478-491).

Um dos principais problemas seria iniciar a composição a partir de uma ideia melódica despertada pela primeira frase do texto, sem antes estudá-lo por completo e recitá-lo em voz alta até a incorporação de sua métrica, prosódia e sonoridade. A ansiedade nesse processo resultaria frequentemente em canções que se iniciam de maneira orgânica e equilibrada mas que se seguem com uma série de inconsistências.

Em geral os nossos compositores não compõem canções pelo processo mais lógico de as compor. Não apenas, mais raramente, eles são enganados por um efeito ou problema estético que o texto lhes

13, no 2, p. 16-38, Goiânia, dez. 2007, e HERR, Martha, "O processo de mudanças nas normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil entre 1938, 1958 e 2007". Disponível em http://www.caravelas.com.pt/actas_herr.pdf.

12 Apesar de constar nos anais do evento, o texto não foi apresentado. Ao final de sua republicação em *Aspectos da música brasileira* temos a seguinte observação: "Devido à carência de tempo, esta tese não foi relatada nem posta em estudo a sua moção" (ANDRADE, [1937] 2012, posição 1680).

desperta, como frequentemente se percebe que são vítimas duma frase melódica que o texto fez nascer neles. E é a frase melódica surgida que os decide a compor. Não adquiriram o conhecimento íntimo do texto, não se apropriaram dele totalmente, e já estão compondo. [...] Ora, si na composição de música instrumental o compositor está livre e pode por isso dar largas às exigências puramente rítmico-melódico-harmônicas da melodia, na canção ele está preso ao texto e tem de acomodar as exigências da composição a um texto dado. O sistema ideal de compor canções eruditas será portanto o compositor, escolhido um texto, aprendê-lo de cor e repeti-lo muitas e muitas vezes, até que esse texto se dilua, por assim dizer, num esqueleto rítmico-sonoro (ANDRADE [1937] 2012, posição 536-548).

Podemos associar esse procedimento a uma outra questão que foi objeto da atenção e da crítica de Mário ao longo de toda a sua trajetória, mas que se acentuaria a partir dessa época, até o fim de sua vida: a da relação entre arte e técnica. Compor a partir exclusivamente da ideia melódica inicial, sem um método mais rigoroso implicaria uma valorização da inspiração, do “gênio” em detrimento do trabalho sobre o material¹³.

Essas irregularidades também denotavam um desconhecimento da fonética por parte dos compositores, resultado de uma formação deficiente nesse campo.

Acredito que conheçam canto, quero dizer as contingências fisiológicas da voz cantada (pelo menos quero crer que conheçam), mas a fonética, as contingências próprias da emissão dos fonemas, das palavras e das frases, creio que tão fundamental problema do canto é desconhecido da grande maioria dos nossos compositores. Ora, se posso com muita certeza afirmar que, no mínimo, 85% das canções que estudei contêm falhas e erros fonéticos, se percebe perfeitamente o quanto a primeira frase é a única que nasce nos compositores derivada realmente do texto, como deveria ser para o total da canção. (ANDRADE [1937] 2012, posição 562-570).

A abordagem da prosódia restrita à observância da quadratura de compasso impediria a incorporação da riqueza de nossa rítmica popular.

13 O principal texto de Mário a esse respeito viria a ser o ensaio *O artista e o artesão*, aula inaugural de seus cursos de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal (1938), posteriormente publicado em *O baile das quatro artes* (1943). Podemos destacar a presença do tema, ainda, em *O movimento modernista* (1942) e em diversos textos do *Mundo Musical* (1943-45), notadamente *O pontapé de Mozart*, *A carta de Alba e Esquerzo*. (COLI, 1998). Para mais detalhes, indico a leitura de Fragelli (2013) e de meu artigo *O artista e o artesão no jornalismo de Mário de Andrade e Fernando Lopes-Graça*, publicado na revista *Dissonância* (2022).

A culpa, já disse, não é dos cantores, é dos compositores. Mas agora estou com uma vontade enorme de afirmar que não é destes, e sim dos professores. Eu pergunto e os cem ventos do Brasil que me respondam si já escutaram algum dia um professor de composição ensinar ao menos princípios de fonética e de métrica aos seus alunos ou pelo menor dos menos lhes chamar a atenção pra este problema! Não. Eu sei apenas que os nossos professores de composição corrigem os acentos de palavras que não caiam nos acentos de compasso. Ora, isso é justamente a disciplina mais desprezível e discutível, não só porque aumenta a desastrosa confusão entre ritmo e compasso, como porque destrói a faculdade de observação da notabilíssima riqueza de ritmos e polirritmias da música popular nacional. Isso é justamente o que menos importância tem, mas é sobre isso que os professores insistem. [...] Ah! si os compositores se libertassem do preconceito militar das acentuações de compasso!... não apresentariam certamente muitos dos atentados contra a fonética, o fraseio e a metrificação que lhes desnaturam as obras. (ANDRADE, [1937] 2012, posição 1199 a 1204 e 1346 a 1350).

As dificuldades de emissão vocal teriam como consequência a presença diminuta da canção de câmara brasileira nos programas dos recitais dos nossos cantores.

Si hesitam em cantar com maior frequência os nossos compositores é também porque as canções estão mal escritas pra voz; é porque essas canções os fatigam vocalmente; é porque as melodias quando cantadas perdem grande parte da beleza em que as vemos quando escritas no papel; enfim, é porque a frequência violenta de falhas, de defeitos, de erros fonéticos deturpam a voz e as próprias canções. (ANDRADE, [data], posição 592).

Em exemplos de composições de Villa Lobos, J. Otaviano, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Gallet, entre outros, encontra o emprego problemático do nasal nas notas agudas, especialmente nas vogais U e I e após saltos intervalares longos ou pouco usuais. Isso também ocorreria na ópera. Cita o exemplo da tradução do *Guarani* por Paula Barros.

Paula Barros, na sua bem cuidada tradução do *Guarani*, às vezes se esmerou demais no respeitar as timbrações e cores vocálicas postas, nem sempre acertadamente, por Carlos Gomes na versão original. No “Sinto uma força indômita”, tenor e soprano, por duas vezes, entoam juntos o lá agudo em “pan” (Tupã) e “plan” (planta), com o freio pesado do grupo consonântico, inda por cima. (ANDRADE [1937] 2012, posição 635).

O nasal seria, a seu ver, um dos mais delicados problemas do canto brasileiro. Tanto por ser um importante constituinte da “língua brasileira” quanto de uma

“timbração” muito característica, específica e “deliciosa” da “voz brasileira”, devendo ser “carinhosamente tratado pelos nossos compositores pra que não se destrua pela impossibilidade de emissão, nem se torne odioso e agressivo pelos maus tratos da melodia”. (ANDRADE [1937] 2012, posição 650-655).

Outro ponto seria a estridência excessiva do uso da vogal I em notas agudas ou muito graves, neste último caso causando fadiga muscular. Tal dificuldade seria um dos problemas na escrita para coro. Cita exemplos de composições de Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez, para orfeão infantil com uso inadequado da região vocal grave, “abusos muito defeituosos em que, além da antididática provocação da fadiga, o enfraquecimento fatal do baixo de harmonia desequilibrará musicalmente a sonoridade coral”. (ANDRADE, [1937] 2012, posição 693). Em seu breve comentário sobre a música coral, Mário chama a atenção para a importância política dessa prática, aspecto que será retomado ao final deste artigo. “Num país onde são poucos os corpos corais, diante dum **povo muito individualista e pouco amante de cantar em coro**, os compositores erijam seus corais de dificuldades de toda a casta. (ANDRADE, [1937] 2012, posição 684, grifo meu).

A partir de uma profusão de exemplos positivos e negativos de diversos compositores, critica os que “com a maior sem-cerimônia liberdosa fazem dos hiatos ditongos e dos ditongos hiatos”. (ANDRADE [1937] 2012, posição 722), tanto no interior quanto na ligação entre as palavras, embora considere admissível a hiatização de alguns ditongos em finais de frase. Observa, nesse aspecto, a relação texto-música nas melodias populares, chegando a propô-la como modelo.

[...] a certos ditongos decrescentes o povo tende, em finais de frase musical, a dar: dois sons, convertendo-os em hiatos. Ai, ãe, ão, ê-im, surgem no folclore musical com dois sons. Mas o povo jamais ou raríssimo os propõe assim no interno de frases rápidas. Só o fará nos andamentos vagarosos e em finais de frase. (ANDRADE [1937] 2012, posição 1146).

Apontando falhas que deixam a impressão de uma experiência distanciada e alheada da música, Mário retoma o problema da falta de intimidade com o texto falado e com o instrumento voz.

[...] há palavras já por si estruturalmente muito perigosas, muito capazes de dicção falsa, difíceis, que cumpre ao compositor não dificultar ainda mais com portamentos, intervalos árdus, sons repetidos e vocalizações, pra evitar fadiga ou erro dos cantores. Porém tenho muitas vezes a impressão que pros nossos compositores a música é um objeto... abstrato, que não depende da execução e das falhas e condições naturais dos instrumentos e da voz. Obras às vezes abstratamente bonitas, se tornam medíocres, perdem o valor estético na execução. É justamente em suas melhores peças, nas musicalmente mais lindas ou mais celebradas, que os compositores apre-

sentam menos vícios fonéticos ou mesmo nenhum. [...] Os seus cantos mais inspirados, mais bonitos e... mais cantados são os que derivam mais imediatamente do texto falado. (ANDRADE [1937] 2012, posição 993 a 1103).

Apesar de destacar o “respeito ao popular, que me fez não discutir os defeitos encontrados nas peças dos compositores eruditos utilizando canções tradicionais”, reconhece a possibilidade de “modificar a tradição quando foneticamente defeituosa, pra evitar nos escolares a sistematização de vícios e defeitos de pronúncia” Considera ridícula, por outro lado, a moralização de textos tradicionais, por meio da modificação de algumas palavras consideradas mais grosseiras. (ANDRADE, [1937] 2012, posição 1219 a 1222).

Retoma, mais adiante, uma crítica presente ao longo de toda a sua trajetória ao se referir à “dicção positivamente forçada, erudita, **individualista**, imposta pelo compositor. (ANDRADE, [1937] 2012, posição 1274, grifo meu).

Aponta nos artistas uma tendência ao desenvolvimento de suas composições a partir de uma ideia psicológica do texto, mas observa que seria sempre mais garantida a fluidez da canção a partir do respeito ao “movimento da poesia” (posição 1311). Compara os pesos dados a esses dois aspectos nas canções de Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez sobre o poema *Cantiga* (“nas ondas da praia”) de Manuel Bandeira, ambas consideradas por Mário boas realizações, “perfeitas quanto à correspondência objetiva entre palavra e técnica, [...] verdadeiros modelos de acomodação fonético-musical”. (posição 1346).

Um bom conhecimento da metrificacão evitaria aos compositores desvirtuarem certos fraseios rítmicos procurados pelo poeta. (ANDRADE [1937] 2012, posição 1403)¹⁴.

Outro aspecto levado em conta é o uso das pausas em meio às frases, que por vezes gera ritmos truncados de maneira prejudicial ao entendimento e fluidez da canção e em outros momentos constitui uma proveitosa e surpreendente incorporação da sonoridade poética. A falta de pausas, a seu ver, também poderia ser prejudicial em alguns trechos.

A obsessão em fazer caber todas as sílabas na quadratura do compasso levaria a um excesso de mutações métricas que complicaria desnecessariamente as frases, tornando também sua sonoridade bastante artificial. Mário nota que

14 Segundo Maria Eliza Pereira (2006, p. 60), no capítulo do já citado *Compêndio de História da Música* sobre o melodrama, Mário defende que [...] o tipo musical ideal [...] ocorreria quando a música exercesse principalmente o papel de “efetivadora fisiológica do texto”, como afirmava ter ocorrido na época do cantochoão, e fosse menos “comentadora psicológica do texto”, como teria sido na melodia acompanhada. Nesse período, “apesar de afirmarem todos que a música é escrava da palavra, ela se tornou uma escrava despótica, prejudicando a rítmica oratória por meio de sons que não se desenvolvem no movimento oral da frase, mas são medidos em tempo musical” (ANDRADE, apud PEREIRA, 2006, p. 60).

esse erro é bem mais frequente “justo nas peças que não se preocupam com a nacionalização musical de si mesmas” (ANDRADE [1937] 2012, posição 1536).

Se computarmos na composição nacional essas mutações rítmicas, de um lado nas obras que não pretendem se caracterizar nacionalmente e de outro lado nas que se servem preconcebidamente das características da música popular brasileira, notamos sem surpresa que esses ritmos bêbedos são muito mais frequentes nas peças desnacionalizadas que nas nacionalizadas. No entanto, é justo com estas últimas que surgem as síncopas várias, os movimentos cancioneiros ou coreográficos de toadas, emboladas, lundus, sambas e catiras. Ora, todas estas espécies, por serem muito dinâmicas como é no geral a música do nosso povo, se caracterizam justamente pelas acentuações muito fortes, pelos compassos muito estreitos e pela multiplicidade dos acentos provocada pela sincopação. Isto é, são justamente formas imutáveis e fatais, grosseiramente nítidas, que deveriam deixar em muito maiores dificuldades o compositor que a elas tem de condicionar um texto lírico e portanto muito livre, isento de primárias repetições rítmicas, sutil pela delicadeza frágil dos acentos. Parece absurdo, parece patriotice, no entanto afirmo que é dentro justamente das fórmulas mais tradicionalmente populares que a rítmica da canção erudita nacional adquiriu uma calma nova, um equilíbrio, uma consequência, uma constância de perfeição, que jamais tivera. Com tantos acentos, tantas células rítmicas de repetição obrigatória, tantos subacentos provocados pelas síncopas, não seria natural que a dicção se prejudicasse?... Pois se deu exatamente o contrário. Os textos brasileiros em fonética brasileira ganharam enfim equilíbrio dentro da rítmica brasileira. As canções se tornaram mais numerosamente perfeitas como ritmo frásico, muito mais naturais, calmas e ao mesmo tempo muito mais ricas de movimentos, variados, mais sutis de timbres e acentos, mais abundantes de mudanças suaves, propícias ao movimento fonético da linguagem. (ANDRADE, [1937] 2012, posição 1536 a 1610).

Essa organicidade da música popular devia-se, em seu entender, à estreiteza de sua relação com a língua falada.

[...] a música popular é noventa vezes sobre cem cantada. No sentido popular: a música deriva da palavra. Si é certo que, pelas necessidades fisiológicas de dinamismo intenso, a música popular se liberta logo da palavra e não se amola de a deformar em seus acentos, nem por isso ela deixou de ter a sua base originária na palavra a que ela deu tom. Como pois não aceitar que uma linguagem racial há de forçosamente conformar a música que se baseia nela, dela se alimenta, e se condiciona como ela aos mesmos imperativos psicológicos e

físicos dum coração e dum aparelho fonador? Um timbre de palavra, um movimento de fraseado, uma rítmica de sintaxe hão-de necessariamente dar forma e movimento aos motivos, aos arabescos, às linhas, às células rítmicas, aos andamentos e demais constâncias da música. (ANDRADE, [1937] 2012, posição 1647 a 1651).

Mário conclui seu texto com uma “proposta de moção” para que os compositores de música vocal:

- I) estudem abalizadamente a fonética da língua nacional, principalmente em suas relações com as exigências e caracteres da voz cantada;
- II) estudem abalizadamente a fisiologia da voz, especialmente quanto à emissão das vogais, dos grupos consonânticos e do som nasal;
- III) estudem abalizadamente a declamação, de forma a se conseguir melhor acomodamento do ritmo musical ao ritmo dos textos;
- IV) conheçam a métrica da poesia, de forma a respeitar milhormente a rítmica dos textos poéticos e os efeitos de sonoridade e timbre propostos pelos poetas. (ANDRADE, [1937] 2012, posição 1675 a 1680).

No artigo *A língua portuguesa e a música*, publicado na revista Seara Nova em 4 de outubro de 1947, Lopes-Graça chama a atenção para a carência de estudos especializados sobre a relação indicada no título. Mesmo sabendo tratar-se de um texto que tem por objeto o meio musical português, é importante observar que o autor não faz qualquer referência a trabalhos de Mário sobre a temática, o que nos leva a supor um desconhecimento, a essa altura, desse aspecto da produção do polígrafo brasileiro¹⁵. É, no entanto, surpreendente a coincidência de pontos de vista e aspectos tomados como importantes.

O profundo conhecimento da língua materna é, a seu ver, indispensável aos compositores, qualquer que seja o gênero vocal a que se dediquem, porém na ópera a questão seria ainda mais delicada.

O terreno da ópera tem sido, desde sempre, aquele em que os problemas da música aliada à palavra se têm posto com mais agudeza, e a tal ponto que se tem chegado a afirmar, não sem alguma razão, não ser a música dramática, no fundo, senão uma emanação directa da própria língua [...] Todas as grandes obras da música dramática põem à sua maneira em equação o problema das relações da música com a palavra, o que, naturalmente, supõe da parte dos compositores de ópe-

15 Na biblioteca de Fernando Lopes-Graça, atualmente aos cuidados do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, em Cascais, constam os seguintes volumes com contribuição de Mário de Andrade: o ensaio *A expressão musical dos Estados Unidos* (Editora Leuzinger S.A. – Rio de Janeiro, 1940), de sua autoria, um estudo crítico na autobiografia *A parte do Anjo*, de Francisco Mignone (E.S. Mangione, São Paulo, 1947) e o prefácio à tradução brasileira da biografia de Shostakovich escrita por Viktor Seroff (O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1945).

ra mais representativos [...] um conhecimento profundo do idioma em que se exprimem; e pode dizer-se que tal ou tal ópera é tanto mais significativa do espírito nacional, quanto mais nela se afirma uma consciencialização das necessidades e possibilidades da língua. O lirismo essencial da canção, o seu carácter intimista, a sua mesma mais directa dependência do ritmo estrófico constituem até certo ponto para ela uma salvaguarda, que, sem os iludir, a livram mais facilmente dos perigos e dificuldades da música dramática. (LOPES-GRAÇA, 1947, p. 66).

Lopes-Graça também considera a importância de uma “prosódia disciplinada e esteticamente eficiente” para os cantores, facilitando-lhes “não só o trabalho de articulação e respiração, como a tarefa de dar ao desenho melódico a necessária clareza”. Deficiências nesse aspecto em composições nacionais seriam o motivo da relutância dos intérpretes em se dedicar a esse repertório. “Na falta de um bom ajuste entre a palavra e a música, a linha melódica não adquire plasticidade, fica frouxa e incolor, e todo o talento do intérprete se torna impotente para emprestar Vida à canção”. (LOPES-GRAÇA, 1947, p. 66-67).

A responsabilidade não seria, contudo, apenas dos compositores, mas também dos intérpretes, sobretudo no que se refere às inadequações de pronúncia.

Já que em cantores falei, vem a talhe de foice outra das feições que reveste entre nós o problema da língua cantada. Refiro-me à pronúncia. Quem não reparou já nos aspectos verdadeiramente caricaturais que toma o português na boca da maior parte dos nossos artistas líricos e ainda dos chamados artistas ligeiros»? Aa indevidamente abertos, rr exageradamente rolados, imprópriamente sibilados, ditongos adulterados, consoantes falseadas no seu valor, uma permanente afectação, um possidónio temor das cacofonias, uma fonação pastosa-que sei eu?- fazem com que certas palavras, certas frases, certas expressões fiquem irreconhecíveis e dão-nos a sensação de estarmos a ouvir uma língua diferente e estranha, algo que participa a um tempo do brasileiro, do italiano e do espanhol, uma coisa incaracterística, castrada, que será tudo menos o português que se fala naturalmente e que muito naturalmente devia ser também cantado. (LOPES-GRAÇA, 1947, p. 67).

O caminho estaria na maior presença da língua portuguesa na formação dos músicos, de maneira geral, e na valorização do idioma no repertório de concursos.

Porque não se introduz, por exemplo, o estudo da prosódia no curso de composição do Conservatório? E porque não exigir dos aspirantes a compositor uns conhecimentos sérios da língua e do idioma pátrios, acabando-se com a anacrónica cadeira de italiano, que na nossa escola oficial de música existe, vestígio da velha afeição nacional pela ópera italiana? Aos cantores haveria sobretudo que formá-los numa boa escola de canto, por ora inexistente entre nós, assistida, tanto

quanto possível, por professores na posse dos segredos e subtilezas da língua portuguesa. E nos numerosos concursos e competições de artistas líricos e «ligeiros» que para aí se fazem, em vez de se exigir destes que cantem numa quantidade de idiomas, que de toda a evidência nunca podem chegar a dominar capazmente, não seria preferível considerar ponto essencial para a sua selecção a maneira como pronunciam a própria língua? (LOPES-GRAÇA, 1947, p. 67).

Curiosamente, o autor recomenda que a música vocal de concerto incorpore, em alguns momentos, características da música de tradição oral que poderiam ser tomadas como desviantes, “ilogismos de prosódia, verdadeiros achados que só aparentemente são deslizes e incorrecções devidos à incultura e ao simplismo do povo, o qual nisto, como em tantas outras coisas, revela frequentes vezes verdadeira sensibilidade e gosto artístico”. (LOPES-GRAÇA, 1947, p. 66). Lopes-Graça estaria se referindo à busca do que Mário Vieira de Carvalho (2012) denomina “energia transgressiva”, uma identidade sonora advinda da exploração artística de particularidades musicais (neste caso, prosódicas, mas também poderiam ser rítmicas, escalares, harmônicas, tímbricas etc.) que não se enquadrariam num padrão tonal-europeu-ocidental)¹⁶.

Ampliando a perspectiva sobre a situação do canto em língua materna em Portugal, é interessante referir o artigo intitulado *Canção portuguesa e prosódia portuguesa* (1952), de Freitas Branco, na revista *Gazeta Musical*. Comentando a posse de Arminda Correia como professora de um “curso especial de canção portuguesa” no Conservatório Nacional, o autor questiona o fato de Ivo Cruz, que presidia a cerimônia, elogiar Rui Coelho (1889-1986), compositor ligado ao Estado Novo salazarista, como difusor do canto em língua nacional, sendo que este teria recentemente feito cantar em Lisboa óperas suas em tradução italiana por cantores estrangeiros. No mesmo texto, o autor destaca a presença língua nacional na ópera desde o século XVIII, citando composições de António Teixeira¹⁷ (1707-1774) e as elogiando como modelos de adequação prosódica.

Considerações sobre a língua em outros musicares de Mário e Lopes-Graça

Como já observado na introdução, esta parte final constitui apenas uma “janela” para a relação do discurso escrito dos autores sobre a língua com sua vivência da questão em outros âmbitos de atuação, um olhar breve e panorâm-

16 Abordo alguns exemplos da aplicação desses elementos populares na música coral de Lopes-Graça no subcapítulo 2.2.1 de minha tese de doutorado (LOPES, 2018).

17 De teor crítico da política e dos costumes e com libreto de António José da Silva, “o judeu” (1705-1739), escritor brasileiro que viveu em Portugal e foi morto pela Inquisição.

mico para um tema que requer uma discussão mais aprofundada, a ser desenvolvida pela autora – ou, quem sabe, por quem lê este texto – em um espaço que transcende o escopo do presente trabalho.

A música sempre esteve presente na poética de Mário de Andrade. Podemos citar, por exemplo, o livro *Clã do Jabuti* (1924), cujos poemas baseiam-se em modelos de gêneros musicais populares, e o poema *As Enfibraturas do Ipiranga*, da *Paulicéia desvairada* (1922), com sua estrutura policoral a partir da qual o autor constrói um retrato crítico das classes e questões intelectuais do período¹⁸.

Mário nunca se considerou compositor. No entanto, de acordo com Flávia Toni (2020b) podemos atribuir-lhe a autoria de quatro cantigas: O coco do major, poema do *Clã do Jabuti*, escrito como aproveitamento da estrutura rítmica do coco *O vapor de seu Tertulino*. A *Embolada da ferrugem*, da ópera *Café*, que voltaremos a referir mais adiante, escrita em cima da estrutura rítmica da embolada *Andorinha Preta*, o *Hino dos homens do grupo do Gambá*, de melodia e ritmo originais, e a mais célebre de todas, a canção *Viola Quebrada*, também conhecida como *Maroca*, cujas circunstâncias da composição Mário narra em carta a Manuel Bandeira de 7 de setembro de 1926:

Sobre a Maroca...” Você quer escutar uma confidência só mesmo pra você? Pois isso é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. No que aliás não tenho a culpa porque toda a gente sabe que não sou compositor. A Maroca foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de Cabocla do Caxangá e mudei as notas por brincadeira me vestindo. Tenho muito costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora quando me visto. Assim saiu a Maroca que por acaso saindo bonita registrei e fiz versos pra. Só o refrão não é pastichado da rítmica melódica da obra de Catulo. E a linha que inventei tem dois dos tais torneios melódicos que especifiquei na Bucólica coisa que aliás só verifiquei agora pois nunca tinha ainda matutado nisso. Aliás o refrão não tem nada de propriamente brasileiro com aquele tremido sentimental... (ANDRADE, in MORAES, 2001, p. 309).

Ao comentar essa composição, Maria Eliza Pereira aponta contradições em relação às diretrizes indicadas nos textos do próprio autor.

Mário de Andrade fez nessa canção justamente aquilo que mais tarde orientaria os compositores a não fazer: iniciou a composição pela música, adaptando posteriormente nela suas palavras; idealizou o personagem e suas falas “caipiras”; inseriu elementos “internacionais” no refrão; não se baseou no folclore brasileiro, nas canções de autoria

18 Esse poema, subtítulo “Oratório Profano” foi o mote para o título da dissertação de José Miguel Wisnik *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22* (1977) e para a estrutura de seu recente ensaio *A República Musical Modernista* (2022).

desconhecida e já assumidas pela comunidade como suas, mas em uma música popular urbana – e pertencente a Catulo, artista a quem Mário criticava por considerar, segundo seus termos, popularesco, por imitar a verdadeira música popular-folclórica. (PEREIRA, 2006, p. 70).

A crítica pode soar como pesada para uma peça tida por Mário como uma brincadeira desprezível, ainda mais se considerarmos que a composição é anterior às suas reflexões mais consistentes sobre língua e música – dado reconhecido pela própria autora. Fica, no entanto, no leitor uma certa sensação de ato falho.

Antônio de Sousa propõe uma sistematização do repertório coral em Lopes-Graça cujos parâmetros também podemos estender para seu repertório vocal camerístico e em que aparecem, conseqüentemente, suas diferentes formas de abordar a língua em música, dependendo de cada caso. Uma vertente seria o tratamento de canções populares. Sousa destaca que utiliza esse termo dado o trabalho do compositor “partir da análise do espécime para a descoberta das suas características mais marcantes, respeitando-as e desenvolvendo-as no tratamento dado, o que ultrapassa e em muito a simples visão acadêmica de harmonização”. O autor acrescenta que Lopes-Graça “pretendeu ir às raízes musicais mais próximas desse povo, criar a partir delas a sua própria linguagem musical de forma que, quando devolvida a esse mesmo povo, a música pudesse constituir um patrimônio comum, defendido de uma esterilidade estética, baseada em questões teóricas. O “tratamento das canções regionais (populares)” foi, primeiro que tudo, o seu laboratório, o seu campo de pesquisa para a sua própria linguagem musical” (SOUSA, 2006, p. 210-211). Nesse sentido, destacamos, com relação à questão da língua, o aproveitamento das características da canção popular, especialmente os elementos “transgressivos” de que falamos ao comentar o artigo *A língua portuguesa e a música*.

A segunda vertente apontada por Sousa seria a das canções de luta (ou canções de intervenção cívico-política), desenvolvidas por Lopes-Graça a partir de poemas de escritores seus contemporâneos ligados ao movimento conhecido como neorrealismo e ao Novo Cancioneiro, “de forma utilitária, isto é, de forma que o resultado final fossem canções que pudessem ser úteis na luta do povo português contra a opressão e a ditadura.” Para o autor “nas suas canções de luta existe também um claro cruzamento entre a música, a literatura e sobretudo a poesia no Portugal do século XX, num processo de osmose estética e cívica face ao movimento político que se vivia”. Após a redemocratização do país, em 1974, esse repertório, também conhecido como *Canções Heroicas*¹⁹, seguiria sendo composto por Lopes-Graça, porém com maior foco na elaboração estética. (SOUSA, 2006, p. 211-212).

19 Somam-se 88 canções, divididas em 8 cadernos, escritas entre 1945 e 1985 (SILVA, 2009). Apesar de as partituras serem escritas para coro e piano ou voz solista e piano, Lopes-Graça, pondo em primeiro lugar sua mensagem, destaca a possibilidade de adaptação a outras formações.

Por fim, Sousa descreve as canções de concerto, escritas sobre poemas elaborados que vão dos trovadores até aos contemporâneos e com a clara intenção de contribuir para a divulgação e perpetuação do poema que veiculavam [... baseadas] num trabalho sobre a língua portuguesa, onde a entoação típica, o ritmo da fala, ou os intervalos característicos têm relevância estrutural na própria configuração musical. Do contraponto à homofonia, das quatro às doze vozes, do Sprechgesang e linguagem atonal ao bi-modalismo ou mesmo ao mais prosaico tonalismo, tudo serve como técnica da composição que suporta a divulgação do poema. Trata-se de um repertório pensado como valorização da prosódia da língua portuguesa através da utilização de todos os modernos recursos da paleta musical do compositor. (SOUSA, 2006, p. 212).

No trabalho com esse repertório, o compositor seguiria um procedimento muito próximo do defendido por Mário em seu artigo *Os compositores e a língua nacional*, partindo da incorporação do ritmo e prosódia do texto para o posterior desenvolvimento da escrita musical. Podemos perceber esse aspecto no seguinte excerto do depoimento do tenor Fernando Serafim, ao lado de quem Lopes-Graça fez música de câmara durante décadas, sendo este cantor o responsável pela estreia de grande parte de sua obra vocal:

O Lopes-Graça, com muito cuidado, fazia sempre uma revisão perfeita dos poemas. Eu lembro-me até de uma coisa engraçada, que às vezes fazia um ensaio com ele, e ele até tamborilava com os dedos “Al-ma-mi-nha-gen-til-que-te-par-tis-te”, para ver se estava tudo bem, porque ele não queria falhar. Não queria pôr mais uma sílaba... Alguns compositores portugueses têm esse defeito: alteram sílabas, põem mais uma nota que não devia lá estar porque não respeitam a métrica do poeta. Lopes-Graça não, nisso ele era extremamente escrupuloso (SERAFIM, 2016).

Durante a mesma entrevista, Serafim referiu-me que o primeiro elogio que recebeu do compositor quando o conheceu foi à sua dicção, aspecto musical por ele considerado da maior importância.

José Robert, seu discípulo e sucessor na regência do Coro da Academia de Amadores de Música, grupo dedicatário das Canções Heroicas e Regionais Portuguesas também destaca, em depoimento, sua valorização da palavra enquanto compositor e regente coral:

- _ Com relação à atuação do Lopes-Graça junto do Coro da Academia, de maneira geral, que aspectos interpretativos ele priorizava enquanto regente?
- _ Fundamentalmente era a palavra, o Português, a língua, o veículo, a nossa língua materna, que transportava todo o sentido poético,

quase sempre, nas obras que ele musicou, sem o condicionar uma estratégia habitual e normalizada, mas dando azo a que a sua inventividade musical gerasse toda uma prosódia mista, entre o compromisso musical e o compromisso linguístico. Daí que a sua exigência em termos de texto era fundamental, em termos de dicção, em termos de percepção, em termos de sonoridades, também, ao obter, numa língua que... ao tempo, muitos consideravam a nossa língua, a língua portuguesa, erradissimamente, como uma língua pouco dada a ser cantada, quando atualmente são os próprios... não portugueses... profissionais que descobrem nela potencialidades espantosíssimas, quando se sai justamente da normalização de uma impositação vocal vinculada à escola alemã ou à escola italiana, sobretudo, e se descobre, portanto, a estética da nossa própria musicalidade linguística. Foi isso que o Lopes-Graça foi buscar. Em primeiro lugar isso marcou-me muito e confirmou o que eu já sabia... de facto, tive a sorte de ter bons professores antes, que defendiam a música tradicional portuguesa como uma forma veicular de manter e reinventar a nossa cultura musical, não daquela forma marcadamente corriqueira e vulgar, mas através de uma reinvenção, **recriação** linguístico-musical. (ROBERT, 2016, grifos [destaque sonoro] do interlocutor).

Considerando o propósito desta revista e dossiê, ponho em perspectiva a produção operística dos autores em foco. Mário de Andrade é libretista de duas óperas: *Pedro Malazarte e Café*.

O libreto de *Pedro Malazarte* foi elaborado em 1928, mesmo ano da publicação de *Macunaíma* e do *Ensaio sobre música brasileira*, período de intensas reflexões do autor sobre identidade nacional. Mário pediu a composição da música ao então jovem compositor Mozart Camargo Guarnieri, seu discípulo em estética musical e aluno de composição do maestro italiano radicado no Brasil Lamberto Baldi. A busca por uma ópera nacional também era motivada, segundo Maria Elisa Pereira (2006, p. 82), pela crítica de Mário à ópera *L'innocente*, do também jovem compositor Francisco Mignone, recém-retornado de estudos na Itália.

O enredo baseia-se na tradição ibérica, difundida por todo o Brasil, do personagem espertalhão que engana os soberbos por meio de artimanhas e conquista o carisma do público. Mário buscou aproximar-se de uma fala popular, empregando no texto expressões como “trás ante-ontem”, “desque”, “chamá”. Constam também referências a comidas e bebidas típicas, o uso do gênero musical embolada para a apresentação do protagonista e a citação da modinha *Mulher não vá*, presente no *Ensaio sobre música brasileira*.

Segundo Pereira, Mário valorizava seu libreto mais como produto útil a uma causa urgente que como obra esteticamente elaborada. Em carta a Manuel Bandeira, de 10 de setembro de 1928, narra ao amigo seu processo de criação:

[tomei] um passo do ciclo de Malazarte [...], e fiz em 2 dias pra caso urgente um libretinho-merda de opera-comica [sic] num ato [...]. Meu texto não tem nada que valha por si [...] [os] versos são bestas, sem nenhuma correção. O caso é que vale e a musicalidade. Músico: Mozart Camargo Guarnieri, 21 anos, moderno brasileiríssimo, inteligente. Obra de mocidade pra ele (ANDRADE, apud PEREIRA, 2006, p. 82).

Em *Café*, por sua vez, à preocupação do nacional sobrepõe-se a crítica social, sempre presente em sua produção artística e reflexiva mas acentuada nos seus últimos anos.

O primeiro esboço do libreto é de 1933, período marcado pela repercussão da crise da cultura cafeeira, da quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 e do “conseqüente comprometimento de toda a estrutura da “semicolônia”” (TONI, MORAES, 1999, p. 261) e também da crise do primeiro modernismo. A redação final é de 1942, em plena Segunda Guerra Mundial – mesmo ano também da conferência *O movimento modernista*, em que o autor, passados 20 anos da Semana de Arte Moderna, aponta a falta de engajamento com as questões sociais na produção literária daqueles anos.

O enredo é centrado na manifestação de trabalhadores oprimidos pela fome e miséria decorrentes da crise do café e culmina numa revolução popular.

O compositor escolhido por Mário foi Francisco Mignone, O jovem italianizado era agora um artista maduro, amigo pessoal do libretista e comprometido com a causa da música nacional. Entretanto, não foi em suas mãos e durante a vida de Mário que esse projeto se concretizou. *Café* recebeu uma versão do compositor alemão radicado no Brasil Hans-Joachim Koellreutter estreada na cidade de Santos em 1996 e outra do compositor Felipe Senna em 2022, encenada em maio de 2022 no Theatro Municipal de São Paulo.

Concentro-me, neste trabalho, não nas versões musicadas mas apenas nas implicações musicais e políticas da estrutura do libreto. Trata-se de uma ópera coral, sendo a única parte solista realizada pela personagem Mãe, que também acaba por ser uma voz coletiva. Segundo Flávia Toni e Marcos Antônio de Moraes, Mário “encontrava uma forma de banir o virtuosismo de palco, preso a heróis e heroínas representados por primas-donas e tenores malabaristas, que detestava. Pretendia levar ao extremo aquilo que o Guilherme Tell de Rossini, que Verdi nas *Vésperas sicilianas*, na *Aída* e no *Nabuco* ou *Boris Godunov* de Mussorgski haviam inaugurado: a transferência da narrativa para grupos corais, a “ópera de interesse coletivo”, cantada enquanto representação do povo” (TONI, MORAES, 1999, p. 262). Os jogos vocais e texturais que confeririam uma sonoridade variada já são propostos pelo próprio libretista nas indicações de alternância de vozes masculinas, femininas, mistas, grupos menores, maiores etc.

Segundo Flávia Toni (2004, p. 5), “a presença da música, principalmente a de origem folclórica, unida ao planejamento da coreografia das massas corais,

desenham um texto que se aproxima muito mais das danças dramáticas, tão caras ao musicólogo, do que dos libretos de ópera convencionais”. Essa referência também estaria presente na base narrativa do enredo, próxima à mitologia de algumas dessas danças, como é o caso do Bumba-meu-boi ou Boi-bumbá. Mário comenta a gênese de *Cafê* em seu artigo *Psicologia da Criação*, publicado em sua coluna *Mundo Musical* em 1943, destacando esse aspecto. Segundo Flávia Toni e Marcos Antônio de Moraes, o autor

Queria [...] retomar a idéia do “princípio místico de morte e ressurreição” de deus da natureza, do sustento tribal, “mito na raiz de tantas culturas, desde a Grécia Antiga”. E como esse princípio persiste “na base das próprias formas econômicas e institucionais das sociedades”, a economia paulista oscilava em função da “morte e ressurreição ânua do café. (TONI, MORAES, 1999, p. 263).

Também é importante destacar nessa ópera a crítica social por meio dos diferentes usos da língua. O povo é retratado com um discurso bastante direto, enquanto é atribuído às figuras de poder um discurso embromado, repleto de onomatopeias, junções sem nexo de palavras ou palavras consideradas vulgares. Um exemplo é a fala do deputado Som-Só²⁰ no Quinteto dos Serventes:

-...Plápláplá chiriri cocô pum. Blimblimblim téréxixi pum. Furrun-fun-fum, furrun fun-fum. Pipi pipi pipi pipi a caridade popô. Porque zunzum zunzum zunzum baile das rosas lerolero lerolero lerolero lerolero! Cacá cacá cacá cacá cacá cá-pum?... Pois tatáca tetéca titica totóca tutuca! Pum!... Cocô pum!... Xixi pum!... Pipi pum!... Selá sclá sclá sclá sclá sclá sclá sclá dem-dem pum!... pum!... Tereré tereré tereré tereré a grande dama popô. Bois sacré railwai Tobias Barreto patatí lenga-lenga fonfom pum. Sclá sclá sclááá!... Sclááááá!... Scláááááááááááááááá-scláááááááááááááááá!... Xi!... Xi! (ANDRADE, 1942, in TONI, 2004, p. 219)

A Embolada da Ferrugem é um exemplo tanto do emprego de gêneros musicais populares quanto da crítica ao discurso vazio – desta vez mais através do conteúdo do texto que do registro da linguagem. Cito a seguir um excerto:

Sobre a ferrugem
Das panelas de cozinha
Do país maior mistério
Diremos uma cousinha
O assunto é sério
Que as cozinheiras já rugem
Coléricas com a ferrugem
Das panelas de cozinha.

20 Já temos à partida um jogo de palavras no nome da personagem (com a palavra sonso).

Sobre a cozinha
Com ferrugem na panela
Tragédia gloriosa e bela
Desta pátria queridinha
Ouvide! Embora
Nossas palavras se sujem
No tremedal da ferrugem
Das panelas de cozinha. (ANDRADE, 1942, in TONI, 2004, p. 226)

O libreto de *Café* foi publicado nas *Poesias Completas* de Mário em 1955, com dedicatória a Liddy Chiaffarelli²¹, primeira esposa de Mignone. Mário deixou também o manuscrito de um romance inacabado com o mesmo título, narrando a migração para São Paulo de Chico Antônio, personagem inspirado no cantador que conheceu e muito o impressionou em sua viagem ao Rio Grande do Norte em 1928-29.

A única ópera de Lopes-Graça não é propriamente uma ópera mas foi classificada pelo autor como uma cantata-melodrama. *D. Duardos e Flérida* (1970), sobre a tragicomédia *D. Duardos* (1522), de Gil Vicente, foi escrita originalmente como um ciclo de canções, encomendada em 1964 pelo Círculo de Cultura Musical para a comemoração de 500 anos do célebre dramaturgo, que se daria no ano seguinte.

O autor adaptou-a para que fosse encenada a convite de João de Freitas Branco (filho do já referido Luís de Freitas Branco) quando este assumiu a direção do Teatro Nacional de São Carlos. *D. Duardos* foi a primeira obra de Lopes-Graça a ser apresentada nesse Teatro. Sua estreia, coincidiu, segundo Viktor (2005) com a chamada “Primavera Marcelista”. Morto Salazar, Marcelo Caetano havia assumido em seu lugar a presidência do conselho dos ministros, e seu governo era considerado de relativa abertura. Segundo Mário Vieira de Carvalho, as condições políticas e institucionais até então não lhe haviam possibilitado compor uma ópera – projeto que havia chegado a alimentar em anos anteriores, tendo como possível libretista o poeta neorrealista José Gomes Ferreira, autor das letras de algumas de suas *Canções Heroicas*. Para Vieira de Carvalho, “há sempre no Lopes-Graça uma preocupação pela existência social da sua música, não é o tipo de artista que componha para a gaveta e depois a posteridade ouve”. (VIEIRA DE CARVALHO, 2006, p. 125-126).

O enredo conta a história de um cavaleiro andante, príncipe da Inglaterra, que, dirigindo-se a Constantinopla para um duelo com o filho do imperador, apaixonou-se pela irmã deste, a infanta Flérida. Nesta obra, Lopes-Graça utiliza narração em português mas mantém o castelhano da peça original, o que nos leva a entender essa composição, no contexto de sua obra, sobretudo como uma home-

21 Cantora, compositora e educadora musical, Liddy Chiaffarelli teve expressiva participação na organização do já referido Congresso da Língua Nacional Cantada e muito provavelmente também na elaboração da comunicação apresentada por seu marido Francisco Mignone no evento (ROCHA, 2022).

nagem à tradição literária ibérica. Mário Vieira de Carvalho não deixa de destacar, contudo, a presença de “profundas implicações humanas e sociais [que] assumem, por vezes, expressão vigorosa na própria letra do texto original”, o que teria feito tal texto “figurar no Rol dos Livros Defesos, mandado publicar em 1551 pelo Cardeal D. Henrique, como Inquisidor-Geral”. No seguinte trecho, por exemplo:

D. Duardos: De Dios, porque **no nos hizo iguales los nacidos**/y, sin mancilla de nós, nos dió ojos corporales y sentidos ().

Flérida: No fuera mejor que fueras (a lo menos escudero? D. Duardos: Oh, señora, ansi me quiero: / hombre de bajas maneras;/ **que el estado no es bien aventurado, que ele precio está en la persona.**

Artada: Ya Flerida es sabedora que sois grande caballero / y, más, barrunta que seréis grande señor.

D. Duardos: **Quien tiene amor verdadero no pregun ta / ni por alto ni por bajo ni igual ni mediano.** / Sepa, pues, que el amor que aqui me trajo. I aunque yo fuese villano, /el no lo es. / [...] Y decilde que, si soy rey. / suspiros son mis reinados triunfales, / y se soy de baja ley. / basta serem mis cuidados / muy reales.

Vieira de Carvalho observa que “o que está aqui implícito é, de certo modo, a luta pela integridade do homem, contra qualquer factor e forma de manifestação da sua própria deformação – conteúdo essencial da prática artística progressista” (VIEIRA DE CARVALHO, 1978, p. 192-193, grifos meus).

Fausto Neves (2016, p. 222) descreve como “tímida” a aproximação de *D. Duardos* à música cênica e Romeu Pinto da Silva narra o desapontamento do compositor com este e outros aspectos na noite de estreia:

Verificando o incumprimento de algumas das indicações cénicas que considerava importantes e transmitira a Tomaz Ribas, e tendo-se incompatibilizado com Silva Pereira [regente], que em seu entender não se debruçara devidamente sobre a partitura antes de se iniciarem os ensaios, FLG decidiu alhear-se da representação. Retirou-se e fez saber que não tencionava assistir aos espectáculos. Instado telefonicamente por vários amigos e sobretudo pelo próprio director do Teatro, acabou por reconsiderar a sua decisão [...] por consideração pelo João de Freitas Branco (palavras suas) (SILVA, 2009, 210).

Considerações Finais

Como referi na introdução a este artigo, o exercício de pôr em perspectiva o pensamento e a produção de Mário de Andrade e Lopes-Graça acaba por levar,

na busca de comparações o mais rigorosas possíveis, a uma certa assimetria. Se tomarmos como parâmetros o engajamento social aliado à valorização da língua materna, *Café* aproxima-se muito mais das *Canções Heroicas* – e até mesmo de algumas *Canções Regionais Portuguesas* com potencial interpretação política²² – que de *D. Duardos*.

Também contribui para essa análise assimétrica uma distinção fundamental de atitude dos dois autores em relação às suas diversas produções e áreas de atuação. É perceptível, em Lopes-Graça, uma postura de compartimentação de seu repertório em música de intervenção e música de concerto, apesar de, enquanto ouvintes ou estudiosos, percebermos sobreposições e pontos de contato. Em Mário, por outro lado, percebe-se tanto uma maior integração entre reflexão e criação quanto uma postura de explicitação das crises e tensões internas²³.

A valorização da língua materna em sua diversidade, a discussão de seu uso em diferentes âmbitos, o apelo ao estudo aprofundado da música de tradição oral e sua incorporação na produção artística e a defesa da preponderância do coletivo sobre o individual, através da priorização da escrita e prática coral são os principais valores que levam a pôr contato essas duas trajetórias, ao mesmo tempo tão similares e tão particulares. Uma referência internacional, nesses aspectos, para ambos, cuja relação aqui apresento mas que requer um estudo mais detalhado que pretendo desenvolver em trabalhos futuros, teria sido o compositor francês Charles Koechlin (1867-1950), com quem Lopes-Graça e Camargo Guarnieri (por recomendação de Mário) estudaram em Paris no fim dos anos 1930 (TONI, 2007). Num artigo intitulado *La musique et le Peuple* (a música e o povo) e em um volume de mesmo nome, reunião de textos publicados no jornal *L'Humanité*, ligado ao Partido Comunista Francês, Koechlin defende a prática e audição de música coral como meio de educação popular e o uso da música tradicional na elaboração desse repertório.

Não há alimento mais são nem mais natural, uma vez que, em primeiro lugar, essas canções de antigamente, sendo da arte popular o mais verdadeiramente popular, devem ser compreendidas sem dificuldade pelo povo de hoje (com algumas reservas que examinarei mais adiante); em segundo lugar, elas são quase todas, mesmo sem acompanhamento e em sua simples linha vocal, excelente música. O que se precisa fazer então? É necessário que nós tenhamos transcrições corais escritas *por músicos de primeira ordem*. É muito difícil fazer esse trabalho sem o desnaturar. Isso exige um gosto muito se-

22 As Canções Regionais Portuguesas constituem um repertório de mais de duas centenas de composições corais de Lopes-Graça desenvolvidas a partir de melodias de tradição oral. Com relação a interpretações políticas, cf. o comentário sobre *Os homens que vão para a Guerra* no segundo capítulo de minha tese de doutorado (LOPES, 2018).

23 Discussões dessa questão podem ser encontradas em VIEIRA DE CARVALHO (2012b, 2012c), LOPES (2018, 2022) e FRAGELLI (2013).

guro ou um instinto natural e profundo do folclore. (KOECHLIN, 1938, p. 2, tradução minha, grifos do autor.)

Ainda que Mário de Andrade e Lopes-Graça conhecessem o trabalho um do outro, é, ao mesmo tempo, uma pena e um desafio que caiba apenas a nós, seus leitores e ouvintes, entrever um debate tão necessário e tão potencialmente instigante se estabelecido em seu tempo.

Referências

ANDRADE, Mário de. Brasileiro e Português. In: **Táxi e Crônicas no Diário Nacional**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005, p. 159-160.

_____. **Compêndio de História da Música**. São Paulo: Casa Chiarato e Cia., 1929.

_____. **Ensaio sobre música brasileira**. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp, 2020.

_____. **Música do Brasil**. Coleção Caderno Azul. Curitiba-São Paulo-Rio: Guaíra, 1941.

_____. O artista e o artesão. In: **O baile das quatro artes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Livro digital.

e _____. O movimento modernista. In: **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5ª ed. S Paulo: Martins, 1974.

_____. Os compositores e a língua nacional. In: **Aspectos da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Livro digital.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley: Univ. of California, 1982.

CASCUDO, Teresa. **A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: um estudo no contexto português**. Sevilha: Editorial Doble J, 2010.

CASTAGNA, Paulo. **A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a ópera no Brasil no século XIX**. Apostila do curso de História da Música Brasileira. São Paulo: UNESP, Instituto de Artes, 2003. Disponível em <https://www.academia.edu/1082742/A_Imperial_Academia_de_M%C3%BAsica_e_%C3%93pera_Nacional_ea_%C3%B3pera_no_Brasil_no_s%C3%A9culo_XIX>. Acesso em 03 fev. 2023.

COLI, Jorge. **Música Final**: Mário de Andrade e sua coluna Mundo Musical. Campinas, Editora da Unicamp, 1998.

FINNEGAN, Ruth. **The hidden musicians**: Music making in an English town. Middletown: Wesleyan University Press, 2007

FRAGELLI, Pedro. Engajamento e sacrifício: o pensamento estético de Mário de Andrade. **Revista do IEB**. São Paulo n. 57 p. 83-110, dez. 2013.

FREITAS BRANCO, Luís de. Canção portuguesa e prosódia portuguesa. **Gazeta Musical**, nº 17, 1 de fevereiro de 1952, p. 1-2. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais.

_____. José Viana da Mota. **Eco Musical**, Nº 465, 5 de Junho de 1923, p. 1. In: PINA, Maria Isabel Amaro da Silva. **Para uma genealogia da criação musical em Portugal no século XX**: a posteridade de Luís de Freitas Branco e o conceito de escola de composição. Tese (Doutoramento em Ciências Musicais Históricas). Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2022.

_____. O drama lírico nacional. **Arte Musical** Nº 309, 25 de setembro de 1940, p. 1-4.

KOECHLIN, Charles. La musique et le Peuple. **L'Humanité**: journal socialiste quotidien. 14 de maio de 1938. Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k407444v>>. Acesso em 06 fev. 2023.

LOPES, Guilhermina. O artista e o artesão no jornalismo musical de Mário de Andrade e Fernando Lopes-Graça. **Dissonância**: revista de Teoria Crítica. V. 6 (2022), Dossiê Modernismos brasileiros e Teoria Crítica, p. 231-269

_____. **O viajante no labirinto**: a crítica ao exotismo na obra musical de temática brasileira de Fernando Lopes-Graça. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1014600>>. Acesso em 01 fev. 2023.

LOPES-GRAÇA, Fernando. A língua portuguesa e a música. **Seara Nova**, n. 1053, 4 de outubro de 1947, p. 65-67. Disponível em <http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.101.023&pag=1>. Acesso em 03 fev. 2023.

_____. A música portuguesa no século XIX: notas para um ensaio histórico. **Seara Nova**, nº 376, 15 de Fevereiro de 1934, p. 247-251. Disponível em <http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.015.016&pag=7>. Acesso em 03 fev. de 2023.

_____. Língua Brasileira. In: **Disto e daquilo**. Lisboa: Edições Cosmos, 1973, p. 145-147.

MORAES, Marcos Antônio de (org). **Correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp, 2001.

NEVES, Fausto Manuel da Silva. **Imagem Estética e Expectativa Musical na obra de Fernando Lopes-Graça**. Tese (Doutorado em Música). Aveiro: Universidade de Aveiro, 2016.

PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

ROBERT, José. **Depoimento**. [Odivelas, 13 de julho de 2016]. Entrevistadora: Guilhermina Lopes. Gravação de áudio.

ROCHA, Inês de Almeida. “Uma modestíssima e escondidíssima admiradora”: cartas de Liddy Mignone para Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 07, n. 22, p. 692-707, set./dez. 2022.

SERAFIM, Fernando. **Depoimento** [Lisboa, 01 de julho de 2016]. Entrevistadora: Guilhermina Lopes. Gravação de áudio.

SILVA, Romeu Pinto da. **Tábua Póstuma da obra Musical de Fernando Lopes-Graça**. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening**. Hanover: University Press of New England, 1998.

SOUSA, António de. **A construção de uma identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça**. Lisboa: Edições Cosmos, 2006.

TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira: Biografia de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

TONI, Flávia Camargo. **Café: uma ópera de Mário de Andrade**. Tese (Livre-Docência). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

_____. Introdução: Ensaio sobre música Brasileira: Campanha e Campana. In: ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre música brasileira**. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp, 2020.

_____. *Mon cher élève: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri*. **Revista do IEB**, n. 45. pp. 107-122, set. 2007.

_____. Viola quebrada: uma canção de Mário de Andrade. **Podcast do IEB**. 15 de abril de 2020. Disponível em <<https://anchor.fm/difusieb/episodes/008---Viola-quebrada--uma-cano-de-Mrio-de-Andrade-por-Flvia-Camargo-Toni-ecr447>>.

TONI, Flávia Camargo. MORAES, Marcos Antônio de. **Mário de Andrade no Café**. Estudos Avançados, v. 13, n° 37, p. 261-264, 1999. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ea/a/9LdGjhcLV6KVhStDhJ4Gxzy/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 04 fev. 2023.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de “povo” na música tradicional. **Revista Nova Síntese**, nº 7, pp. 157-166, 2012.

_____. Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy: Lopes-Graça’s Dialectical Approach to Music and Politics. **Twentieth-Century Music**, vol. 8 n. 2, pp. 175-202. Cambridge University Press, 2012.

_____. **Estes sons, esta linguagem**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____. Música e política: o “caso” de Fernando Lopes- Graça. In: SANTOS, Maria do Rosário Girão, LESSA, Elisa Maria (ed). **Música, Discurso, Poder**. Braga: Universidade do Minho pp. 15-41, 2012.

_____. **Pensar a música, mudar o mundo**: Fernando Lopes-Graça. Porto: Campo das Letras, 2006.

VIKTOR [pseudônimo do autor]. **Óperas portuguesas do Séc. XX** - D.Duardos e Flérida de F. Lopes-Graça. 27 de novembro de 2005. Disponível em <<http://bonamusica.blogspot.com/2005/11/peras-portuguesas-do-sc-xx-dduardos-e.html>>. Acesso em 06 fev. 2023.

WISNIK, José Miguel. A república musical modernista. In: ANDRADE, Gênese (org.) **Modernismos: 1922-2022**. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.

_____. **O coro dos contrários**: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

Dossiê Nova Ópera no Brasil

Estratégias criativas e criações estratégicas: pequenas crônicas sobre minhas óperas a partir das encomendas

João Guilherme Ripper

Compositor, regente, gestor cultural e autor de dez óperas apresentadas em diversos teatros do Brasil, Argentina, Portugal e Estados Unidos. É membro da Academia Brasileira de Música, Professor da Escola de Música da UFRJ e Diretor da Sala Cecília Meireles.

Resumo

Encomendas de óperas induzem o processo criativo e definem parâmetros que influenciam a composição da obra. João Guilherme Ripper, compositor e libretista, apresenta o relato de sua experiência na forma de pequenas crônicas sobre cada um de seus títulos abordando a escolha do tema, pesquisa, método de trabalho, libreto, a música, além de trazer informações sobre as estreias.

Palavras-chave: Ópera contemporânea, Ópera brasileira, Composição

Abstract

Opera commissions induce the creative process and define parameters that influence the composition of the work. João Guilherme Ripper, composer and librettist, presents the account of his experience in the form of short chronicles about each of his titles, addressing the choice of theme, research, working method, libretto, music, bringing also information about the premieres.

Keywords: Contemporain opera, Brazilian opera, Composition.

1. Abertura

Durante minha carreira como compositor cheguei à conclusão de que o processo para criar uma ópera é tão complexo e trabalhoso que só deveria iniciá-lo com a certeza de que a obra chegaria ao palco. O percurso é especialmente longo porque escrevo meus próprios libretos. Começo com desenhos ou esquemas em que experimento diferentes possibilidades da narrativa; a partir deles vou criando a estrutura dramática e as biografias dos personagens para depois escrever o texto. Nesses primeiros estágios já anoto as primeiras ideias musicais que serão utilizadas na fase de composição da partitura vocal, quando o libreto é inevitavelmente alterado. Finalmente, passo à orquestração até concluir a obra. Não faz sentido que todo este tempo e esforço investidos acabem guardados junto à partitura numa gaveta.

Por isso, gosto das encomendas pois elas proporcionam uma finalidade concreta garantindo a performance, demarcam o terreno no qual terei que construir o novo universo poético-musical e, *last but not least*, garantem o pagamento pelo trabalho. Stravinsky em *Poetics in six lessons* menciona a necessária delimitação do material que o compositor deve ter à disposição para que possa extrair dele o máximo possível. Em ópera, apresentamos um enredo cujo impacto depende tanto da estrutura da narrativa quanto da qualidade do texto e

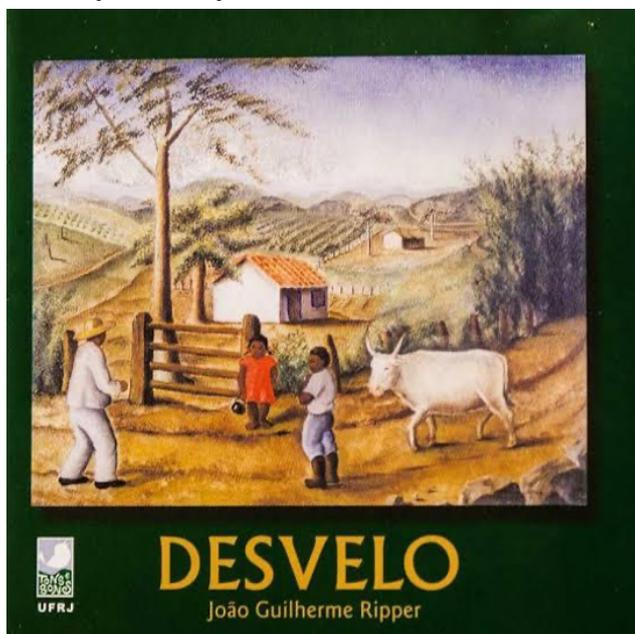
da música. Ao estabelecer parâmetros coerentes e realistas, a instituição autora da encomenda dá ao compositor o necessário balizamento para seu trabalho. Quando este quesito é atendido, mesmo a eventual limitação do número de solistas, músicos de orquestra e cantores de coro, a existência de restrições orçamentárias ou a até a necessidade de alternativas para uma produção de baixo custo podem tornar-se motivos indutores de soluções criativas.

As histórias de minhas óperas revisitam as circunstâncias e os fatos que as motivaram. Para compor cada uma delas mergulhei na literatura e teatro, realizei pesquisas históricas, conversei com especialistas e necessitei de um longo tempo para escrever texto e música. Mesmo nos casos em que eu já entretinha a ideia, a encomenda foi a centelha que deu início à realização.

2. Augusto Matraga (1996)

Cursava o segundo ano do Doutorado em Composição na The Catholic University of America, em Washington, D.C., em 1996, quando recebi o convite da Organização dos Estados Americanos – OEA para participar do projeto *Pocket Opera* junto a outros quatro compositores latino-americanos. A encomenda consistia na criação de uma pequena ópera baseada em alguma obra importante da literatura brasileira com poucos personagens e acompanhamento instrumental reduzido para poder ser encenada em espaços alternativos.

Escolhi o conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, que integra o livro *Sagarana* de João Guimarães Rosa e adaptei o texto eliminando a primeira parte da história. A ação começa quando Augusto é encontrado entre a vida e a morte por Mãe



Quitéria após uma briga desigual com os capangas do Major Ovídio Moura. Reduzi o número de personagens a apenas três: Augusto Matraga, Mãe Quitéria e o bandoleiro Joãozinho Bem-Bem. Todos os demais são apenas mencionados nos recitativos. Augusto, convertido à religião, passa a defender preceitos cristãos com a mesma violência que caracterizava sua dissoluta fase mundana. A chegada à cidade de Joãozinho Bem-Bem e seu bando (a rubrica cênica sugere que o público seja en-

volvendo nesta parte da ação) coloca sua fé à prova. A disputa final com o bandido simboliza a luta do bem contra o mal. Termina com a morte de ambos e a redenção de Augusto.

Escrevi o acompanhamento instrumental para quinteto de sopros, percussão e quinteto de cordas, com a possibilidade de ser expandido para orquestra de cordas. Em 2009, ampliei o libreto e a orquestração para uma produção da Escola de Música da UFRJ que acabou não se realizando. Devido a questões relacionadas a autorizações de herdeiros do escritor, Augusto Matraga é a única de minhas óperas que permanece parcialmente inédita. Somente a ária *Agora chegou minha vez* foi gravada no CD *Desvelo*.

3. Domitila (2000)

O Centro Cultural Banco do Brasil apresentou no ano 2000 o projeto Palavras brasileiras para celebrar os 500 anos do Descobrimento. Os espetáculos, idealizados e dirigidos por André Heller-Lopes, incluíam ciclos de canções inéditas sobre textos de importantes documentos da nossa história.

Coube a mim trabalhar sobre a correspondência trocada entre D. Pedro I e Domitila de Castro, a Marquesa de Santos. Reordenei as cartas e bilhetes para obter um arco dramático que se estendia do início do romance em 1822 ao momento em que Domitila se vê forçada pelo amante a abandonar a corte sete anos mais tarde. Passei, então, a tratar a correspondência não mais como textos para um ciclo de canções, mas como um libreto de ópera.

O enredo da ópera *Domitila* resume-se na jornada interior da personagem rumo ao âmago de sua paixão. Para isso, serve-lhe de veículo o maço de cartas e bilhetes que reencontra no dia de sua partida, esquecido em meio a baús e roupas espalhadas pelo chão. As primeiras são leves, divertidas, cheias de graça e malícia. Pedro assina jocosamente “fogo, fogueiro” e “o demonão”. Aos poucos, o tratamento vai mudando de acordo com os ventos da política. Os conselheiros da corte determinam que o imperador case-se novamente e emissários são enviados a Viena para negociar a vinda de D. Amelia de Leuchtenberg. A assinatura torna-se majestática: “O



Imperador"! Domitila reage às mínimas alterações de humor quando canta incrédula as palavras hostis escritas pelo amante, mas encontra-se totalmente envolvida por elas. Com essa imagem em mente escrevi a ária central que inicia com os versos "Diga em quantas linhas, te enredaste antes de me revelar."



A partir deste ponto da ópera, as palavras de Pedro sugerem afastamento. Mostra-se ciumento e possessivo, mas evoca seu dever imperial para ordenar que Domitila deixe a cidade. Ela exaspera-se, ama, odeia e rebelde-se. Até chegar a última carta explicitando a

ameaça em caso de desobediência e lembrando a obrigação da Marquesa de submeter-se à vontade do Imperador.

A ária final é a resposta que Domitila de fato redigiu pouco antes da partida. Disfarça sua dor num sutil tom de sarcasmo disfarçado pela linguagem formal, apropriada para uma missiva ao Imperador, a quem ela dirige-se pela primeira vez como súdita, a Marquesa de Santos.

Ao escrever a parte vocal de Domitila tive como referência Ruth Staerke que criou o papel e a quem a obra é dedicada. Utilizei o maxixe e o lundú, ritmos brasileiros de matriz africana que contrastam com formas da música europeia como o trio-sonata e a ária, evocando o cadinho cultural que se formou no Brasil do século XIX. A linguagem harmônica é eclética. Consonância e dissonância são utilizadas como elementos que sublinham a condução dramática; passagens tonais são seguidas de outras politonais ou atonais, de acordo com o desenrolar da história.

A partitura da versão original requer um trio formado por clarinete, cello e piano. A instrumentação reduzida solicitada pelo CCBB remeteu-me de volta à economia de meios do projeto Pocket Opera, tornando *Domitila* uma de minhas óperas mais apresentadas e gravadas. A primeira apresentação aconteceu no CCBB do Rio de Janeiro em março de 2000. Ruth Staerke foi acompanhada pelo clarinetista Cristiano Alves, pelo violoncelista Ricardo Santoro e pela pianista Tamara Ujakova. A direção cênica foi de André Heller-Lopes.

Em 2019, *Domitila* foi gravada em Lisboa pelo selo Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa-MPMP. Carla Caramujo foi acompanhada pelo Toy Ensemble formado pelo clarinetista Ricardo Alves, pelo violoncelista Jed Barahal e pela pianista Christina Margotto. O Centro Cultural Belém da capital portu-

guesa encomendou-me em 2022 uma versão com acompanhamento orquestral para as comemorações dos 200 anos da Independência. A nova versão de *Domitila* estreou em outubro com Carla Caramujo cantando o papel da Marquesa acompanhada pela Orquestra Metropolitana de Lisboa dirigida por Tobias Volkmann. A direção cênica ficou a cargo de Carlos Antunes.

Domitila foi minha “ópera epistolar”. A segunda, *Cartas portuguesas*, seria escrita 20 anos mais tarde.

4. Anjo Negro (2003, 2012)

A ópera *Anjo negro* tem um lugar especial em meu catálogo porque provocou uma mudança radical na forma que aborda a composição de óperas. O CCBB de São Paulo encomendou-me em 2003 uma ópera sobre *O anjo negro*, de Nelson Rodrigues. Tinha pela primeira vez à minha disposição uma peça teatral estruturada em atos e cenas com todas as rubricas já definidas. Tomei como exemplo a ópera *Pelleas et Melisande*, escrita por Debussy sobre peça homônima de Maeterlinck, e decidi colocar música integralmente no texto de Nelson Rodrigues.

O resultado foi ruim. A ópera ficou longa demais, com cenas desarticuladas, demasiadamente longas, momentos de grande monotonia e uma música escrita para quinteto de cordas e piano que pouco acrescentava à dramaturgia. Os necessários cortes na partitura tinham a intenção de tornar a ação mais ágil mas acabaram criando problemas de articulação e continuidade entre as diversas cenas.



Anjo negro ficou um mês em cartaz no CCBB de São Paulo para desconforto do compositor. As rêsitas mereceram aplausos do público graças aos excelentes solistas, à criativa direção de André Heller, aos cenários de Lidia Kosovski e à segura direção musical de Abel Rocha. O elenco contou com a mezzo-soprano Regina Helena Mesquita que interpretou o papel de Virgínia, o barítono Sebastião Teixeira que interpretou Ismael, a soprano Andreia Ferreira que interpretou Ana Maria, a soprano Maúde Salazar que interpretou a Tia, e o tenor Rubens Medina que interpretou Elias. As críticas, como eu esperava, foram desfavoráveis. Recordo, entretanto, a título de gratidão e homenagem, a presença do compositor Almeida Prado (1943-2010) em uma das apresentações e seu gentil telefonema no dia seguinte animando-me a seguir compondo para o teatro.



As lições tiradas deste episódio foram fundamentais para as óperas seguintes. A primeira delas foi a constatação de que o tempo dramático no teatro é muito diferente do tempo dramático em ópera e, por isso, a criação prévia do libreto é fundamental. A segunda lição foi consolidada na leitura do livro *Music as Drama* de Joseph Kerman e resume-se na afirmação: “Em ópera, o dramaturgo é o compositor”. A terceira, surgiu um pouco mais tarde como um *insight* durante a análise da partitura de *O castelo do Barba Azul*. Bartok escreveu sua ópera em um ato seguindo exatamente a estrutura do enredo. Sete são as portas trancadas do castelo de Barba Azul; sete são as pequenas cenas da ópera com os respectivos centros tonais. Busquei referências adicionais no teatro grego, em Aristóteles e sua *Poética*. Compreendi que o drama necessita de uma forma para ser efetivo.

Retirei a ópera *Anjo negro* de meu catálogo até 2012, quando convidaram-me a encená-la na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro

por ocasião do centenário de Nelson Rodrigues. Recusei, a princípio, mas depois considerei que seria uma boa oportunidade de rever a partitura. Em abril daquele ano, *Piedade*, minha quarta ópera, havia sido muito bem recebida na estreia e eu estava motivado para trabalhar em um novo projeto.

Com nove anos de atraso, escrevi o libreto para *Anjo negro* eliminando personagens secundários, cortando e otimizando cenas. O trabalho sobre o texto proporcionou-me paralelamente um ótimo planejamento dramático-musical. Somente após concluir esta etapa passei à composição de uma nova partitura para solistas e orquestra sinfônica, diferente da versão original de 2003.

Anjo negro reestreado com grande sucesso na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em novembro de 2012. O papel Virginia foi interpretado pela mezzo-soprano Luisa Francesconi, o barítono Davi Marcondes foi Ismael, o tenor Marcos Paulo cantou o papel de Elias, Ruth Staerke foi a Tia e as jovens sopranos Dafne Bohms e Michele Menezes alternaram-se no papel de Ana Maria. André Heller-Lopes assinou mais uma vez a direção cênica e a Orquestra Sinfônica Brasileira Ópera & Repertório foi dirigida por Abel Rocha.

5. *Piedade* (2012, 2017)

No início dos anos 2000, interessei-me pelos os fatos conhecidos como a “Tragédia da Piedade”, que culminaram na morte do escritor Euclides da Cunha em 1909 e sete anos mais tarde vitimaram seu filho mais velho. A história real do triângulo amoroso formado pelo famoso autor de *Os Sertões*, sua esposa Anna da Cunha (mais tarde Anna de Assis) e o militar Dilermando de Assis tinha todos os ingredientes de uma grande ópera. Encontrei diversos livros sobre o assunto, incluindo A tragédia da Piedade escrito pelo próprio Dilermando, *Matar ou morrer: o caso de Euclides da Cunha* de Luiza Nagib Eluf, *Anna de Assis: história de um trágico amor* de Judith Ribeiro de Assis, filha de Anna e Dilermando, e *O pai de Dirce de Assis Cavalcanti*, filha do segundo casamento de Dilermando. Além disso, existem artigos e reportagens publicados desde 1909 até os dias de hoje. Apesar de alguns serem tendenciosos e fantasiosos, ajudaram-me a conceber uma versão da “Tragédia da Piedade” para o palco, sem jamais pretender criar uma “ópera-documentário” sobre o assunto.

Escrevi o libreto em 2003 com o título *Anna de Assis*, contando a história até a morte de Euclides da Cunha Filho (Quidinho) em 1916, ao tentar vingar o pai. Além de Ana e Quidinho, os demais personagens eram Euclides, Dilermando, Dinorah (irmão de Dilermando e jogador de futebol do Botafogo), Dolores (empregada e confidente de Anna) e o pequeno coro formado pelos filhos e amigos.

A encomenda para compor a primeira versão de *Anjo negro* e outros projetos artísticos acabaram por adiar a composição de *Anna de Assis*. Retomei a ideia apenas em 2010, quando recebi do maestro Isaac Karabtchevsky e da Petrobras Sinfônica a encomenda para a série “Ópera em concerto” que a orquestra apresentava todos

os anos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Pensei imediatamente no libreto que tinha pronto, mas a encomenda trazia a limitação de três solistas e nenhum coro. Eu poderia ter apenas Anna, Euclides e Dilermando no palco.

Decidi escrever um novo libreto, renomear a ópera de Piedade e organizá-la em quatro atos, combinando os personagens em pares nos três primeiros para trazê-los todos juntos apenas no ato final. O primeiro ato tem Anna e Euclides e se passa numa cabana em São José do Rio Pardo onde ele escreve *Os sertões*. Abalado pela Guerra de Canudos que testemunhou como jornalista de *A Folha de São Paulo*, Euclides vive constantemente angustiado e tem uma relação difícil com a esposa.

No segundo ato, Euclides está em viagem a trabalho ao norte do país e Anna, sem dinheiro para manter a casa, hospeda-se com seu filho Manuel Afonso (papel mudo) na Pensão Monat, no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro. Lá, conhece o jovem cadete Dilermando de Assis, 17 anos mais novo, e os dois apaixonam-se. A cena de amor é interrompida pela chegada do telegrama que anuncia a volta de Euclides.



O terceiro ato retrata o primeiro encontro de Euclides e Dilermando. Para abrandar as suspeitas sobre o já rumoroso caso de amor, Anna envia Dilermando ao cais Pharoux para receber o marido para auxiliá-lo com as malas. Euclides recusa a ajuda e identifica o rapaz como o amante da esposa. Dilermando explica Anna pediu-lhe que viesse em seu lugar mas, nervoso, deixa escapar o apelido afetivo “Saninha”. Euclides, numa explosão de ódio, quer saber como ele conhece este nome. Sem responder, Dilermando vira as costas e deixa Euclides sozinho na noite escura do porto.



O quarto ato se passa na casa de Dilermando, já capitão do exército, no bairro da Piedade. Anna refugiara-se lá na noite anterior, temendo as reações cada vez mais descontroladas de Euclides. Dilermando canta ao violão a canção que fez para ela e o casal troca juras de amor. Ouve-se a voz de Euclides fora da casa e o barulho de um tiro. Anna, em pânico, quer falar com marido, mas Dilermando não permite, argumentando que Euclides está fora de si. Dilermando pede que Anna se esconda e pega uma arma. Euclides entra na sala, encontra Dilermando e o acusa de ser o causador de seu infortúnio. Vem para matar ou morrer e desfere o primeiro tiro em Dilermando, que consegue manter-se em pé. Anna suplica; Dilermando, ferido, argumenta. Euclides permanece inabalável em seu propósito e desfere o segundo tiro, acertando o peito de Dilermando, que cai. Anna corre para socorrê-lo. Euclides prepara o tiro fatal, quando Dilermando tenta desarmá-lo atingindo seu braço direito. Ferido, Euclides passa a arma para a mão esquerda. Aproveitando-se de um momento de hesitação, Dilermando faz o disparo mortal. Anna da Cunha, ajoelhada entre o marido morto e o amante ferido, desaba sob o peso da tragédia.

Além de todas as questões artísticas envolvidas na criação de *Piedade*, havia uma delicada dimensão ética a considerar na abordagem dos personagens reais. Escrevi o libreto com extremo cuidado para não sugerir um culpado na trama. Considerei (como ainda considero) Anna, Euclides e Dilermando vítimas da paixão, do conservadorismo de sua época, da hipocrisia e das circunstâncias de suas vidas. Procurei ressaltar esta visão introduzindo os três primeiros atos por uma cena muda em que um dos personagens passa no proscênio com a arma na mão. No quarto ato, os três

repetem juntos a ação. Estas cenas são acompanhadas por prólogos para violão solo, que escrevi especialmente para a ópera, além de um poema, o primeiro deles escrito por mim e os demais de autoria de Euclides da Cunha. Aliás, o violão tem papel central na obra, pois também está presente no acompanhamento da ária de Dilermando *Quando a manhã me desperta*, que abre o quarto ato. *Os Quatro prólogos de Piedade* acabaram por tornar-se obras independentes para o instrumento.

A estreia da ópera estava marcada para março de 2012 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro quando o trágico desabamento de três prédios vizinhos obrigou a transferência da apresentação para o palco do Vivo Rio. A soprano argentina Paula Almerares cantou o papel de Anna, o barítono Homero Velho foi Euclides e o tenor Marcos Paulo, Dilermando. Paulo Pedrassoli foi o violonista e Isaac Karabtchevsky dirigiu a orquestra Petrobras Sinfônica. A encenação de André Heller-Lopes contou com a orquestra sobre o palco e cantores atuando no proscênio em meio a objetos cênicos, enquanto ao fundo eram projetadas imagens da Guerra de Canudos.

O escritor e professor Antonio Carlos Secchin, membro da Academia Brasileira de Letras, fez preceder a récita por uma interessante palestra sobre Euclides da Cunha. Poucos dias após a estreia, fui surpreendido por um e-mail da escritora Dirce de Assis, filha única de Dilermando e Maria Antonieta de Araújo Jorge, sua segunda mulher. Na mensagem ela revelava que havia assistido à apresentação no Vivo Rio, elogiava a obra e agradecia a forma humana e cuidadosa com que retratei os personagens. Entre as opiniões publicadas a respeito de *Piedade*, esta segue sendo a mais importante para mim.

O Teatro Colón de Buenos Aires incluiu *Piedade* na programação da série Ópera de Câmara da temporada 2017. Para isso, encomendou-me uma versão reduzida da instrumentação, mantendo as partes vocais idênticas à original. Fiz uma nova orquestração da obra para quinteto de sopros, quinteto de cordas, trompete, piano e violão. A versão estreou em setembro de 2017 com o violonista Martín Marino e direção musical de Federico Sardella. A soprano Laura Pisani cantou o papel de Anna. Sebastián Angulegui e Sebastián Russo cantaram respectivamente os papéis de Euclides e Dilermando.

A concepção cênica de Diego Ernesto Rodrigues transformou a Sala do Centro de Experimentação do Teatro Colón – CETC num imaginário Museu das Tragédias Latino-Americanas, cenário onde se desenrolou a ação, rodeado de móveis expositores com fotografias e objetos da Guerra de Canudos. *Piedade* teve quatro récitas lotadas em Buenos Aires e foi reposta em agosto e setembro do ano seguinte, dessa vez com direção musical de Ulisses Maino.

6. Onheama (2014)

O maestro Luiz Fernando Malheiro, Diretor-Artístico do Festival Amazonas de Ópera, convidou-me a compor uma ópera para público infanto-juvenil para a comemoração dos 18 anos do evento. O libreto deveria ser baseado no poema

A infância de um guerreiro, do escritor amazonense Max Carpentier. O texto era uma elegia a Ajuricaba quando era menino, figura histórica do século XVIII, cacique da aguerrida tribo dos Manaós que lutou contra a dominação portuguesa na região. Mais tarde, já com a partitura pronta, recebi da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas o pedido para trocar o nome do personagem. A fim de não alterar a prosódia dei ao protagonista o nome de Iporangaba, semelhante a Ajuricaba. Perdi a referência histórica do personagem, mas ganhei a possibilidade de que Iporangaba fosse uma menina-cantora, fato aconteceria na produção portuguesa de 2016.

Para criar o enredo onde o pequeno (ou a pequena) Iporangaba pudesse existir como personagem de ópera, recorri ao mito indígena de *Onheama* que explica o fenômeno do eclipse. Xivi, a terrível onça celeste ronda o firmamento à caça de Guaracy, o Sol. Quando consegue devorá-lo a floresta escurece: *Guaracy Onheama!* Estruturei o libreto em três atos que têm como cenário a Amazônia mítica, atemporal, onde habitam os Manaós. O primeiro ato começa num dia luminoso. Guerreiros, jovens, mulheres e curumins enchem a mata com seus cantos, afazeres, jogos, caçadas e brincadeiras. De repente, ouve-se um forte urro e a Amazônia mergulha na escuridão. Tuxaua, chefe da tribo, desafia Xivi e promove dança ruidosa acompanhada de muitos tambores para espantá-la, mas a estratégia não funciona e a floresta continua às escuras. Nhandeci, a mãe-de-todos e feiticeira da tribo, tem uma visão: somente um jovem e corajoso guerreiro poderá libertar o Sol do ventre da Onça Celeste. Os curumins trazem Iporangaba, filho da floresta. Tuxaua o convoca, coloca no pescoço do menino o colar pedras sagradas e o envia à caça de Xivi.



O segundo ato inicia com Iporangaba sozinho preparando arco e flechas. Surgem a lara, a rainha das águas que vive cercada por um séquito de Vitórias-Régias, e o lendário Boto-cor-de-rosa transformado em gente. Os três amigos saem a procura de Xivi na escuridão da floresta e são ajudados por *Jaci*, que envia um raio de luar para iluminar o caminho.

O terceiro ato começa com o trio próximo ao igarapé onde vive Xivi. O Boto em sua forma humana está desacostumado a usar os pés por tanto tempo e acaba por pisar em um ouriço. Seus gritos de dor acordam a Xivi que dormia a sesta depois de devorar *Guaracy*. A Onça ataca e consegue atingir a lara, mas o Boto vence seu medo e evita o pior distraindo a fera. A Rainha das Águas entrega então a Iporangaba um punhado de sementes de Paricá. O menino envolve com elas a ponta da flecha e com um tiro certeiro atinge o focinho da Onça. Começam os espirros incontroláveis que não param até Xivi vomitar o Sol e fugir desnorreada. Coema porã, linda manhã, volta à Amazônia, o Boto retorna às águas, os pássaros voltam a cantar. Tuxaua e todos os Manaós em júbilo profetizam o grande futuro do jovem guerreiro Iporangaba.

Além de livrar *Guaracy* da barriga da Onça, as sementes de Paricá ajudaram o compositor a solucionar o final do libreto. Como a obra era destinada ao público infanto-juvenil, Xivi não poderia terminar morta por Iporangaba. Melhor seria fazê-la vomitar o Sol de tanto espirrar, situação familiar às crianças. Pesquisas na internet levaram-me a descobrir as sementes de Paricá (*Schilobium amazonicum*), cuja casca é utilizada pelos índios para produzir um tipo de rapé usado nas festas rituais. Ignorei o efeito alucinógeno da planta e adotei apenas os incontroláveis espirros que ela causa.



Onheama estreou no Teatro Amazonas em maio de 2014 durante o 18º Festival Amazonas de Ópera. Os meninos-cantores Edilson Cardoso e Edney Lira alternaram-se na interpretação do herói. O elenco contou ainda com a participação da soprano Dhijana Nobre no papel de de Lara, do barítono Rafael Lima no papel de Tuxaua, do tenor Enrique Bravo no papel do Boto e da soprano Isabelle Sabrié interpretando os papéis de Nhandeci e Onça Xivi. O Corpo de Dança do Amazonas, o Coral Amazonas e o Coral Infantil do Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro interpretaram os guerreiros, as mulheres e os curumins Manaós. William Pereira assinou os cenários, figurinos e a direção cênica. A direção musical ficou a cargo do maestro Luiz Fernando Malheiro que esteve à frente da Orquestra Experimental do Amazonas.

A ópera voltou ao palco do Teatro Amazonas em 2015, na 19ª edição do festival com Edney Lira no papel de principal e regência de Marcelo de Jesus. Em 2016, foi produzida em Portugal, no Alentejo, durante o Festival Terras Sem Sombra. A menina-cantora Carolina Andrade interpretou a versão feminina de Iporangaba. Participaram solistas e Coro do Teatro Nacional de São Carlos, Coro Juvenil do Instituto Gregoriano de Lisboa e a Orquestra Sinfônica Portuguesa dirigida por Marcelo de Jesus.

O Pequeno Teatro do Mundo criou uma versão com marionetes que tem sido apresentada em diversos festivais no Brasil, incluindo a edição de 2021 do Festival Amazonas de Ópera. Graças ao maravilhoso trabalho de Fabiana Vasconcelos e Fabio Retti, *Onheama* foi levada a crianças e jovens de comunidades ribeirinhas e aldeias indígenas.

7. O Diletante (2014)

Ganhei do maestro André Cardoso um antigo exemplar do livro com as peças de teatro de Martins Pena (1815-1848). Dentre elas, estava *O diletante, de 1844*, uma sátira aos aficionados por ópera. José Antônio, rico proprietário, sonha em casar sua filha Josefina com o fazendeiro paulista Marcelo. A expectativa do pai é de arranjar bom casamento para a moça com um genro que, além de posses, tenha também paixão pela ópera. Mas, Josefina está interessada por Gaudêncio Mendes, um aproveitador que finge ser cantor lírico para ganhar a preferência de José Antônio. D. Merenciana é esposa de José Antônio e vítima de insistentes pedidos do marido para cantar árias e duetos da Norma de Bellini que ele acompanha ao piano. Perpétua é a personagem trágica da história, irmã de Marcelo e mãe abandonada do filho de Gaudêncio.

Em 2014, revelou-se o propósito do presente quando André Cardoso encomendou-me uma ópera cômica sobre a peça para as comemorações do vigésimo aniversário do projeto Ópera na Escola, que ele criou e dirigia à época. Retomei o texto de Martins Pena e escrevi o libreto como uma grande homenagem à própria ópera. Transporte a ação de 1844 para meados dos anos 1950

em Copacabana, época em que surgiu a Bossa-Nova cujas harmonias e ritmo permeiam a música de *O diletante*. O personagem José Antônio tornou-se Quintino, rico negociante italiano que mistura sua língua pátria com o português. A ópera de sua paixão é *La Traviata*, de Verdi, e sua esperança é que o futuro marido de Josefina tenha uma razoável voz de tenor para cantar o papel de Alfredo.

Temperei o papel de Quintino com o perfil de Mariano Gonçalves, recentemente falecido, conhecido como *Mariano Maravilha*. Figura onipresente nas salas de concertos do Rio de Janeiro, Mariano gritava “Maravilha! Magnífico! Sublime!” ao final das execuções. Curiosamente, encontrei uma crônica de Martins Pena de 1840 sobre comportamento idêntico dos diletantes que frequentavam o Teatro Lírico.

O personagem Marcelo, fazendeiro paulista, tornou-se o latifundiário mato-grossense Gaudêncio (aqui, coloquei uma referência pessoal, pois parte de minha família veio de Mato-Grosso e morava em Copacabana nos anos 50). O aproveitador Gaudêncio Mendes tornou-se o *playboy* e vigarista Marcelo Mendes, que tenta conquistar Josefina e impressionar Quintino dizendo-se dono de uma rara voz de “tenor enfático”. D. Merenciana manteve o mesmo nome da peça e Perpétua tornou-se Constança, irmã de Gaudêncio e mãe do filho de Marcelo. O coro é formado pelos empregados e transeuntes que circulavam na Copacabana dourada.

O libreto conservou a estrutura em um ato dividido em nove cenas. Toda a ação se passa no apartamento de Quintino e Merenciana. O enredo mistura farsa, sátira, comédia de costumes e começa com o italiano arrumando as partituras sobre o piano. Vive à procura da mulher e filha para que cantem trechos de *La Traviata* e lamenta a falta de um tenor. Em certo ponto da trama Gaudêncio desmascara Marcelo ao descobrir que ele é o pai do filho de Constança, obrigando-o a casar com a irmã. Gaudêncio pede então a Quintino a mão de Josefina. Ela responde “eu não quero” e Gaudêncio retruca “nem eu”.

Neste ponto da peça teatral, José Antônio (Quintino) aproveita que todos estão reunidos e propõe para protesto geral que cantem o final da *Norma*. Segue-se a última cena em que ele lê em voz alta a carta que acabara de receber: “Meu amigo, dou-lhe a mais triste e infausta nova que se pode dar a um diletante. Fecha-se o nosso teatro e a Companhia Italiana vai para Europa.” José Antônio fica trêmulo, levanta os braços e cai morto. E assim termina o enredo escrito por Martins Pena.

Decidi alterar este final. Ao ouvir as negativas de Gaudêncio e Josefina, os personagens reagem atônita e comicamente sem saber como terminar a ópera. Quintino pergunta “Acabou?” e o coro responde pedindo licença ao autor da peça e propondo uma conclusão alternativa que é acompanhada pela sequência rápida das cenas.

Que pena! Que pena! Que pena, Martins Pena
A ópera é cômica, a história é romântica
Merece outra cena no final

Perdoe, Martins Pena, tomar a vossa pena:
Pedido de Gaudêncio aceita Josefina
Marcado um casamento sem igual

Agora, Martins Pena, a história se ordena
Os filhos vão nascendo, vendeu-se a fazenda
É tudo alegria conjugal

Que cena! Que cena!
Tenor de quarentena
Tombou de um dó enfático num salto acrobático
Tornou-se o marido ideal

Ao contrário da peça, a carta que Quintino recebe na última cena da ópera traz boas notícias. Ele é nomeado Diletante Oficial da SOAMANTE - Sociedade dos Amantes do Teatro Nacional e passa a ter direito a uma poltrona cativa localizada a uma distância segura do palco, de forma que possa gritar sem pudor “Maravilha!”, “Magnífico!”, “Sublime!” e todo o repertório de loas aos artistas que são a alma de nossos teatros. O *diletante* termina com o coro e os solistas cantando mais uma vez “Ópera! Viva a ópera!”



O *diletante* estreou no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ em 25 de setembro de 2014. A montagem contou com os alunos do Curso de Canto da instituição. Os barítonos Cyrano Sales e Jessé Bueno interpretaram o papel

de Quintino, as sopranos Luíza Lima e Michele Ramos interpretaram o papel Josefina, os barítonos Fernando Lourenço e Marcelo Coelho interpretaram o papel de Gaudêncio, as mezzo-sopranos Beatriz Simões e Déborah Cecília interpretaram o papel de Merenciana; os tenores Bruno dos Anjos e Daniel Marinho interpretaram o papel de Marcelo e Camila Marlière interpretou o papel de Constança. O Coro da Escola de Música da UFRJ foi preparado por Maria José Chevitaresh e José Henrique Moreira assinou a direção cênica. André Cardoso assinou a direção musical e dirigiu a Orquestra Sinfônica da UFRJ. A ópera foi produzida também em 2018 no 6º Festival de Música Erudita do Espírito Santo e em 2019 pela Cia. Minaz de Ópera de Ribeirão Preto.

8. Kawah Ijen (2018)



Durante a produção de *Onheama* em 2016 no Festival Terras Sem Sombra, Portugal, trabalhei com a Orquestra Sinfônica Portuguesa. A timpanista Elisabeth Davis coordenava também o grupo Yogistragong de Lisboa dedicado à execução do Gamelão javanês. Elisabeth levou-me a conhecer o exótico e belíssimo instrumento que fica no Museu do Oriente. Na verdade, o Gamelão é um conjunto de metalofones, xilofones, tambores e gongos, cada um com seu nome específico em indonésio, escalas defectivas três, quatro, cinco ou seis sons e afinação não temperada. O Gamelão produz uma sonoridade única e logo me veio a ideia de compor uma ópera em que pudesse utilizá-lo junto à orquestra.

Mais tarde, a partir de um argumento do português Fernando Barata apresentado por Elisabeth, escrevi o libreto que se passa num povoado indonésia próximo ao vulcão *Kawah Ijen*, o Vulcão Azul, que dá o título à ópera. Van Roory, rico holandês proprietário da mineradora, explora os habitantes da vila man-

tendo-os em um regime de semi-escavidão. Para conseguir recolher as melhores pedras de enxofre os mineiros são obrigados a chegar até as profundezas da cratera onde acabam por inalar o gás tóxico que os leva à morte ainda jovens. Outros trabalhadores que chegam para substituí-los logo têm o mesmo destino. Roro, a deusa do vulcão, alimenta-se das almas dos trabalhadores enquanto Van Roory é poupado dos efeitos do gás e das constantes revoltas graças ao pacto selado com ela. Entretanto, uma inesperada reviravolta acontece quando o holandês cobiça e violenta a jovem Nabila durante uma apresentação do *Wayang*, o teatro de sombras conduzido pelo *Dahlang*. Roro aparece a Van Roory, retira a proteção e profetiza que ele será destruído pelo filho de Nabila. Nasce Gandung, de cabelos alourados e olhos azuis, e é criado por Nabila e Ahmed, seu marido. Cresce em meio à violência e injustiças. Revolta-se com a constante piora das condições de vida dos trabalhadores sem saber que o homem responsável por tudo isso é seu verdadeiro pai.



O jovem torna-se líder da comunidade e não tem receio de desafiar Van Roory que sempre o trata de forma diferente dos demais mineiros. A semelhança física e a cordialidade forçada do holandês acabam por despertar em Gandung a suspeita de que possa ser filho do homem que mais odeia. Ele pressiona sua mãe a revelar o segredo e Nabila conta-lhe a verdade. Gandung sai à procura de Van Roory e acaba por matá-lo. Roro aparece para reclamar a alma do holandês mudando o destino de todos e do próprio vulcão.

O projeto começou a concretizar-se quando o pianista e diplomata português Adriano Jordão apresentou-me em Madri ao diplomata brasileiro que ha-

via servido recentemente como Embaixador em Jacarta. Ao retornar ao Brasil, fomos ao encontro do Embaixador da Indonésia em Brasília, que entusiasmou-se com a perspectiva de uma ópera ambientada em seu país. Como no Brasil não existia Gamelão, ele encomendou o instrumento aos mestres-artesãos de Yogyakarta especialmente para a ópera. A adesão do Festival Amazonas de Ópera ao projeto foi determinante para a realização de *Kawah Ijen*. Luiz Fernando Malheiro, Diretor-Musical do evento, incluiu-a na programação 21ª edição do evento que aconteceria em 2018.

Para que o Gamelão pudesse ser tocado junto com a orquestra, todos os seus instrumentos com som definido precisavam ser afinados segundo o diapasão de 442 Hz, a exemplo do instrumento que se encontra no Museu do Oriente de Lisboa. Foi nele que Elizabeth gravou os sons que enviamos aos mestres-artesãos de Yogyakarta. Acompanhei através de vídeos a fabricação e aos poucos fui percebendo as dimensões espiritual, ritual e social que o Gamelão tem na Indonésia. Os artesãos assumem um papel quase sacerdotal com procedimentos muito codificados que incluem a escolha do material, a forma com que trabalham o ferro e a madeira, a afinação, a indicação da primeira pessoa a tocá-lo, até a escolha do nome e a cerimônia de batismo.

Paralelamente, passei a pesquisar sobre a música da Indonésia em vídeos na internet e a praticar a escrita musical ocidental para o Gamelão. Elizabeth gravava meus estudos em seu instrumento de Lisboa e devolvia as partituras com correções e sugestões. Especialmente importante foi o livro *Music in Central Java: Experiencing Music, Expressing Culture*, de Benjamin Brinner, que incluía um CD com exemplos musicais. Através dele conheci o *Wayang*, belíssimo teatro de sombras tradicionalmente acompanhado pelo Gamelão. O *Wayang* abre o segundo ato, quando o Gamelão aparece no palco pela primeira vez. *Dahlang*, mestre dos fantoches, apresenta a história da princesa Sita cobiçada pelo malvado rei Ravana, trecho do épico hindu *Ramayana*. O povo participa divertido enquanto Van Rooy bebe e observa Nabila fascinado. As duas cenas se superpõem num desfecho em que o destino de Sita revela o que aconteceu com Nabila nas mãos do holandês.

Cerca de um ano mais tarde recebi finalmente o vídeo do Gamelão de *Kawah Ijen* pronto sendo tocado pelos mestres-artesãos e seus discípulos. Era imponente, tinha três metalofones de tamanhos diferentes denominados *Saron* e *Saron Demung* tocados com um pequeno martelo; um *Slenthem*, metalofone com teclas de bronze também tocado com um pequeno martelo; um xilofone denominado *Gambang*; dois pequenos gongos denominados *Bonang Barang* e *Bonang Penerus*; um conjunto de tambores com tamanhos e formatos diversos chamados de *Kendang*; um conjunto de cinco *Kenongs* de tamanhos diferentes, instrumento de metal que assemelha-se a um pote emborcado que ressoa sobre uma rede feita de cordas; um conjunto de três gongos médios denominados *Kempul* e um grande gongo denominado *Gong Ageng*.

Os *Kempul* e o *Gong Ageng* estavam suspensos por um suporte de madeira pintado de vermelho com imagens de aves e dragões entalhadas em fundo

dourado. A ressonância das notas graves era impressionante; as teclas de ferro e bronze dos *Saron* e *Slenthem* luziam. Ver aquele grande instrumento e ouvir suas múltiplas sonoridades, mesmo através do telefone celular, trouxeram-me uma emoção indescritível. Meses mais tarde, o Gamelão foi enviado de Yogyakarta para Jacarta e Miami para, enfim, chegar a Manaus. O Embaixador da Indonésia viajou para recebê-lo e montá-lo pessoalmente.



A essa altura, a partitura estava concluída integrando o Gamelão à orquestra sinfônica. Acredito que *Kawah Ijen* seja uma das primeiras óperas com esta instrumentação. Sem referências, aguardei com paciência o primeiro ensaio para ouvir o resultado da orquestração. A música ganhou uma dimensão telúrica e mística, em parte graças ao uso simultâneo de instrumentos de afinação temperada e não temperada.

Sou totalmente avesso a criar qualquer tipo de simulacro, sobretudo de uma cultura tão rica quanto afastada da minha. Apesar de incluir o Gamelão, o *Wayanga* e de outras referências, não pretendi escrever música indonésia em *Kawah Ijen*. Fiz os instrumentos da orquestra “completarem” as notas que faltam nos componentes do Gamelão, combinando o *Gambang* com o xilofone, por exemplo. Empreguei escalas pentatônicas e algumas escalas exóticas para evocar o ambiente onde se desenrola o enredo, algo semelhante ao que Puccini fez em *Turandot*.

Kawah Ijen estreou no Teatro Amazonas em 28 de abril de 2018 com direção cênica de William Pereira. Carol Martins cantou o papel de Nabila; Isabelle Sabrié cantou o papel de Roro, a deusa do vulcão; Daniel Umbelino cantou o

papel de Gandung; Juremir Vieira cantou o papel de Kassidi, o corrupto pai de Nabila; Murino Neves cantou o papel de Ahmed, marido de Nabila; Homero Velho cantou o papel do holandês Van Roory; e Inacio de Nonno revezou-se nos papéis do líder espiritual Agus e do *Dahlang*. A produção contou ainda com a participação do Grupo Yogistragong de Lisboa, Corpo de Dança do Amazonas, Coral do Amazonas e a Orquestra Amazonas Filarmônica dirigida por Marcelo de Jesus que regeu a récita de abertura com o traje de gala indonésio presenteado pela Embaixada.

9. Cartas Portuguesas (2020)

Além de *Kawah Ijen*, outra ópera surgiu a partir da produção de *Onheama* no Festival Terras Sem Sombras de 2016. José Antônio Falcão, Diretor do festival e especialista no patrimônio artístico e cultural do Alentejo, levou-me a conhecer o famoso Convento de N. S^ã. da Conceição, no município de Beja. Falou-me de S^õror Mariana Alcoforado (1640-1723), sua moradora mais famosa, que deixou registrada em cinco cartas a ardente paixão pelo oficial francês Noël de Chamilly. Suas linhas acabaram num livro lançado em Paris no ano de 1669, sem autorização da remetente, sob o título *Lettres d'amour d'une religieuse Portugaise écrites au Chevalier de C. - Officier Francois en Portugal*. Mais tarde, foram publicadas em Portugal com o título *Cartas Portuguesas*, tornando-se um clássico da literatura lusa.



O livro incitou-me a escrever outra “ópera epistolar” como *Domitila*, mas a ideia teve que aguardar dois anos para ser realizada. A oportunidade surgiu em 2018 quando Arthur Nestrovski, Diretor Artístico da Orquestra Sinfônica de São Paulo, convidou-me a escrever uma obra para a temporada 2020 no âmbito do projeto SP-LX, que reunia OSESP e Orquestra Gulbenkian de Lisboa. A encomenda previa a criação de um monodrama para soprano solo, com a participação da soprano Camila Titinger e direção de Jorge Takla. *Cartas Portuguesas* cabia como uma luva e creio que não passaram-se mais de trinta segundos entre o convite, minha proposta e a entusiasmada concordância de Arthur. Para minha surpresa, ele havia sido o editor de *Cartas Portuguesas* na Coleção Lazuli, da Imago Editora, com reroversão de Marilene Felinto. Tudo conspirava a favor de Mariana Alcoforado.



Ao começar o libreto, logo notei que o caráter quase monotemático das cartas tornaria difícil o desenvolvimento dramático. Decidi, então, ampliar o foco, situando Mariana em sua vida conventual, dentro do contexto histórico e religioso da época. Utilizei outros textos como elementos de contraste às cartas para provocar no enredo o jogo de chiaroscuro tão caro ao Barroco: o rito latino da Liturgia das Horas, um trecho de *Cântico dos cânticos* e o hino em canto gregoriano *Veni Sancte Spiritus*. Para criar uma interrupção no fluxo da ação dramática próximo ao fim da ópera, introduzi a cena em que Mariana recorda a infância cantando a ária “*Leanor*” sobre o belo poema de Rodrigues Lobo (1580-1620), escritor contemporâneo da personagem.

Cartas Portuguesas é uma ópera sobre a clausura. Coincidentemente, estreou em 28 de agosto de 2020 na Sala São Paulo sem a presença de público

por causa da pandemia de Covid-19. A apresentação foi transmitida pelo canal de YouTube da orquestra, com grande repercussão. A soprano Camila Titinger cantou o papel de Mariana Alcoforado com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo conduzida pelo maestro Roberto Tibiriçá. A direção cênica esteve a cargo de Jorge Takla. As sopranos Raquel Paulin, Luisa Willert e Érika Muniz formaram o coro das freiras.

Em 19 e 20 de novembro de 2020, *Cartas Portuguesas* foi apresentada na Fundação Gulbenkian de Lisboa, com a soprano Carla Caramujo acompanhada pela Orquestra Gulbenkian conduzida pelo maestro finlandês Hannu Lintu. Jorge Takla assinou mais uma vez a direção cênica, auxiliado por Otelo Lapa. Claire dos Santos, Maria José Conceição e Sara Afonso formaram o coro das freiras. A estreia foi transmitida em vivo pela RTP.

Cartas Portuguesas foi produzida ainda na Sala Minas Gerais em 10 de junho de 2021. Camila Titinger cantou o papel de Mariana Alcoforado e a Filarmônica de Minas foi conduzida por Roberto Tibiriçá. Jorge Takla e sua equipe assinaram a direção cênica, cenografia e figurinos. As sopranos Nivea Freitas, Deborah Bulgarelli e Érika Muniz formaram o coro das freiras. Uma nova onda de contágio da Covid-19 fechou a Sala Minas na semana anterior e a ópera foi apresentada mais uma vez com a plateia vazia e transmissão pelo YouTube da Filarmônica.

Em 20 de novembro de 2022, a ópera foi finalmente apresentada no Brasil com a presença de público. Carla Caramujo cantou o papel de Mariana Alcoforado com a Orquestra Petrobras Sinfônica dirigida por Isaac Karabtchevsky em concerto realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O coro das freiras contou com Carolina Morel, Michele Menezes e Sophia Dornellas.

10. Candinho (2022)

Cresci assistindo minha tia-avó e madrinha pintar em seu ateliê enquanto contava histórias sobre Candido Portinari (1903-1962). Nascida em Cuiabá, Ignez Correa da Costa (1907-1985) veio para o Rio quando seu pai, meu bisavô, assumiu o cargo de senador por Mato-Grosso. Ignez foi estudar com Portinari na antiga Academia Nacional de Belas Artes e, mais tarde, tornou-se sua assistente junto com Enrico Bianco e Roberto Burle Marx participando da execução dos painéis do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, e da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. Suas telas revelam uma indiscutível influência do mestre quando retratam paisagens e personagens matogrossenses.

Nos anos 90, conheci João Candido, filho do artista, durante a visita que fiz ao Projeto Portinari criado por ele. Logo nos tornamos amigos fraternos e a convivência fez aumentar ainda mais minha admiração por seu pai. João Candido mostrou-me os poemas de Portinari, que seriam publicados mais tarde com prefácio de Marco Luchesi numa bela edição conjunta do Projeto Portinari e Fundação Biblioteca Nacional.

Escolhi oito poemas para compor o *Ciclo Portinari* para soprano, mezzo-soprano e piano por ocasião de seu centenário nascimento, em 2003. A obra foi encomendada e apresentada no CCBB de São Paulo, no projeto dirigido por André Heller-Lopes. Participaram Edna d'Oliveira, Magda Paino e Carol Mucha ao piano. Em 2017, a obra foi lançada no meu CD *Ciclo Portinari* e outras telas sonoras interpretada por Gabriella Pace, Luisa Francesconi e Priscila Bomfim.



Poucos anos antes de sua morte em 1962, causada por intoxicação do chumbo presente nas tintas, Portinari escreveu sobre sua infância na vila de Brodósqui relatando como era a cidade, a família, seus professores, amigos, os primeiros amores e a descoberta do desenho. Aliás, o tema da infância também permeia sua produção artística em telas como *O circo*, *Jogos Infantis*, *Menino de Brodósqui* e *Menino Soltando Pipa* entre outras. João Candido contava-me as histórias que ouvia do pai e um dia enviou-me uma fotocópia do texto manuscrito.

Em 2022 recebi encomenda do Sistema Nacional de Orquestras Sociais - SINOS para criar uma ópera sobre tema infanto-juvenil e acompanhamento de orquestra de câmara. Baseei-me no relato do artista e no catálogo *raisonné* disponível no site do Projeto Portinari para escrever o libreto de *Candinho*, ópera em um ato em dez quadros. Os personagens são Candinho (menino cantor ou jovem tenor), Branca (menina cantora ou jovem soprano), Maria José (soprano), Gôndola & Domenica (meio-soprano), Fazendeiro & Palhaço Beringela (tenor), Padre Josué & Batista (barítono), Crianças de Brodósqui (coro infantil ou coro juvenil) e Candido Portinari (ator), narrador que às vezes intervém na ação. As pinturas são a base para a construção de cenários e figurinos. Misturando realidade e ficção, recriei o cotidiano do vilarejo, as brincadeiras das crianças e as situações que levaram ao surgimento do talentoso artista que se tornaria um dos maiores de sua geração. O palhaço Beringela é uma figura central na trama ao encorajar Candinho a imaginar e desenhar o circo depois que ele perdeu o único espetáculo do ano no vilarejo. Símbolo do modernismo retratado por Picasso, Chagall, Klee e o próprio Portinari, o palhaço é cômico, lírico e sábio o suficiente para despertar o imenso talento artístico do menino.

Enquanto escrevo, *Candinho* encontra-se em fase ensaios na Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, graças ao apoio do Lemann Center for Brazilian Studies. A estreia está prevista para 3 de maio de 2023 na Grande Sala do Krannert Center.

11. Final

O presente artigo foi escrito a convite de Livia Sabag para a prestigiosa Revista *Dramaturgias* da Universidade de Brasília. Ao invés de lançar-me na longa jornada de um ensaio acadêmico sobre a composição de ópera a partir de encomendas, escolhi escrever pequenas crônicas sobre aquelas que criei desde 1996 até hoje. Abordei as circunstâncias e parâmetros de cada uma, minhas ideias, pesquisas e motivações pessoais, além de fazer comentários sobre a composição do libreto e música.

Acredito que a exposição em ordem cronológica tenha ilustrado também meu processo de auto-aprendizado e amadurecimento artístico. As duas versões de *Anjo negro* separadas por nove anos são o melhor exemplo da experimentação e empirismo que caracterizam meu percurso como compositor de óperas. Examinando retrospectivamente, constato que os anos de 2012 a 2014 foram muito produtivos. Nesse período completei os libretos e concluí *e Piedade* (2012), a segunda versão de *Anjo negro* (2012), *Onheama* (2014) e *O diletante* (2014).

Cada ópera teve sua trajetória própria desde a encomenda até o momento em que coloquei a barra dupla na partitura. Fui habitante de cada um desses mundos em formação e convivi com seus personagens de forma intensa e pessoal. Por isso, minhas crônicas são também relatos afetivos do compositor. Se

elas conseguirem transmitir aos leitores a incomparável sensação de familiaridade que se constrói com a obra criada, meu objetivo terá sido atingido.

Referências bibliográficas

BRINNER, Benjamin. *Music in Central Java: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford University Press, 2008.

KERMAN, Joseph. *Opera as Drama*. New York: Alfred A. Knopf, 1956.

SCHMIDGALL, Garry. *Literature as Opera*. Oxford University Press, 1977.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the form of six lessons*. Harvard University Press, 1970.

Dossiê Nova Ópera no Brasil

O cantor na ópera contemporânea brasileira – reflexões sobre a prática

Homero Velho

É professor de canto lírico na Escola de Música da UFRJ e um dos cantores líricos em maior atividade no Brasil. Homero tem grande experiência com óperas contemporâneas brasileiras, tendo estreado nove títulos no país desde 2006.

Resumo

Este artigo é um relato fruto de reflexões sobre a minha experiência prática cantando ópera contemporânea brasileira. As experiências artísticas mais relevantes da minha carreira foram resultado da liberdade criativa que descobri fazendo óperas nunca antes feitas.

Palavras-chave: Ópera, Contemporânea, Liberdade, Criação.

Abstract

This article is the result of my own experiences performing contemporary Brazilian opera. The creative freedom in giving life to a new work represents the most artistically rewarding experiences of my career.

Keywords: Opera, Contemporary, Freedom, Creation.

Introdução

Ao longo dos meus trinta anos como cantor de ópera já cantei um pouco de tudo: desde uma montagem da primeira ópera composta no novo mundo, *La Púrpura de la Rosa*, de 1701, com música de Tomás de Torrejón y Velasco e libreto de Pedro Calderón de la Barca; passando pelo repertório tradicional, aqueles títulos aprovados pelo *establishment* como sendo dignos de serem repetidos *ad nauseum*; até estreias de óperas recém compostas, chamadas de contemporâneas.

Quando comecei me interessar por ópera, no longínquo ano de 1989, foi o repertório considerado tradicional, essencialmente aquele que vai das óperas de Mozart até as de Richard Strauss, que primeiro me encantou e seduziu. Foi uma dieta de *Die Zauberflöte*, *Lucias de Lammermoor*, *Nozzes di Figaro* e *Forzas del Destino* que sedimentou em mim a força que a ópera tem como objeto estético. Acredito que muitos cantores tenham tido experiências formadoras bastante parecidas com a minha. Afinal de contas, teatros e companhias do mundo todo privilegiam o repertório tradicional em maior proporção que óperas re-

cém compostas, chamadas de contemporâneas, uma alcunha que causa problemas de definição e percepção.

Entretanto, depois de anos de experiência e de ter feito várias óperas contemporâneas, comecei a entender que participar da estreia de uma nova ópera é o que realmente me fazia sentir como parte fundamental e insubstituível dentro do processo de criação. Atuando em óperas nunca feitas me senti verdadeiramente como um artista criador pleno. Neste repertório tudo que está sendo feito tem frescor e incertezas. A dúvida, descobri, é um poderoso estímulo para a criação.

Ao longo dos últimos trinta anos vem ocorrendo uma gradual e constante mudança relativa à produção de novos títulos. Teatros de ópera ao redor do mundo têm se preocupado cada vez mais em fomentar a produção de novas obras em suas temporadas. O resultado dessa preocupação é que o número de encomendas e estreias mundiais tem aumentado de maneira constante nas temporadas dos teatros líricos. Em dezembro de 2022, o jornal NYT (HERNÁNDEZ, 2022: online) noticiou que o Metropolitan Opera House, o maior teatro de ópera do mundo, está tendo problemas em preencher suas poltronas para apresentações de títulos tradicionais, enquanto novos títulos são cada vez mais procurados.

A julgar pelo número de novas óperas brasileiras produzidas no ano passado, os teatros brasileiros também andam bastante interessados em ópera contemporânea. Nada menos que catorze novas obras estrearam no país em 2022. Em uma conta superficial, e subestimada, acredito que algo em torno de cinquenta novas óperas brasileiras tenham sido estreadas desde 2000. Independente do sucesso individual de cada uma delas, essas obras são afirmações fundamentais de que a nova ópera brasileira é, neste momento, parte pulsante da cultura do país.

Eu tive a oportunidade de participar de nove destas estreias desde 2006 e sou testemunha ocular do impacto que este repertório causa tanto no público quanto em quem o realiza. Hoje eu tenho certeza de que é neste repertório que me sinto mais relevante como um artista criador. Neste relato faço algumas reflexões sobre minha experiência com a ópera brasileira contemporânea. São questões que me acompanham toda vez que tenho o prazer de estrear novas composições e, a título de melhor ilustrá-las, trarei exemplos concretos da minha experiência como cantor. Não é meu intuito expor ninguém nessas elucubrações feitas aqui, a não ser eu mesmo e a minha maneira de pensar. Pelos compositores e colegas que acreditam na ópera como uma expressão artística do nosso tempo, eu tenho total admiração e respeito.

Torniamo all'antico e sarà un progresso

Desde a sua invenção em 1600 até o início do século XX a ópera foi capaz de permanecer uma forma de arte de marcante relevância sociocultural.

Independente de como ela é analisada, seja como objeto musical, social ou antropológico, o desenvolver da história foi capaz de alocar ao gênero um lugar no nosso subconsciente. Uma parte da popularidade da ópera pode ser explicada pela sua cooptação por sucessivas classes dominantes, que a utilizaram como objeto de distinção, hierarquização e de desejo sociocultural. Mas, em última instância, foi o seu imenso poder estético que a transformou em uma arte tão cativante.

A ópera tornou-se rapidamente popular. Em 1597 Jacopo Peri estreou *Dafne*, considerada a primeira ópera; em 1607 Claudio Monteverdi estreou aquela que é considerada a primeira obra prima do gênero, *L'Orfeo*; e apenas 30 anos depois, em 1637, o Teatro San Cassiano, em Veneza, abriu suas portas para um público pagante assistir apresentações deste novíssimo tipo de espetáculo. Esta novidade que varreu a Europa a partir do século XVII só poderia criar raízes, florescer e se multiplicar com a constante criação de novas obras. Händel sozinho escreveu quarenta e duas óperas; Verdi, quarenta e cinco; Rossini, trinta e nove; Mozart, vinte e duas; isso para nos atermos apenas a poucos exemplos de compositores que figuram na lista dos mais encenados, ano após ano. Esses números começam a nos dar uma ideia da de quão vasto, variado e novo era o repertório operístico até o alvorecer do século XX.

Fruto da união da filosofia romântica e dos interesses do capitalismo industrial, o século XX testemunhou a cristalização de um cânone musical que correspondia ao gosto dos agentes sociais dominantes da sociedade. A ideia de que existem grandes compositores e grandes obras, dignas de serem entronizadas como representativas de uma cultura “clássica,” e a consolidação da ópera como um negócio, exemplificado pelas inúmeras companhias de ópera europeias que circulavam pelo mundo, reduziu drasticamente o interesse por novos títulos. Apenas as obras dos “grandes compositores” (todos homens brancos europeus) tinham a qualidade necessária para fazerem parte das temporadas líricas.

O resultado prático foi que a produção de novos títulos deixou de ser relevante para a sobrevivência dos teatros. Não tenho nenhuma pretensão de explorar as miríades razões que levaram o público e as instituições artísticas a se acomodarem com a repetição dos mesmos títulos. Essa discussão, importantíssima e fundamental, foge do meu escopo. Mas a verdade é que a ópera, assim como a música erudita em geral, apostou no conservadorismo como motor de sua indústria. Consequentemente, o enorme repertório operístico de séculos passados foi reduzido a uma fração de sua totalidade. Um artigo de 2014 no Washington Post traz um estudo sobre o repertório das temporadas no Metropolitan Opera House entre 1905 e 2014. O resultado é bastante revelador.

No início do século XX, algo entre 60 e 80 por cento das récitas no Met [Metropolitan Opera House de Nova York] eram de óperas compostas dentro de um período de até 50 anos de sua inserção na temporada. Desde 1980, entretanto, o espaço alocado para as récitas de

óperas contemporâneas passou de 10 por cento apenas uma vez. A ópera como gênero está essencialmente petrificada em âmbar. Raman [autor do estudo] descobriu que a média do ano de composição das óperas produzidas no Met tem sempre sido por volta de 1870. Em outras palavras: o Met está, essencialmente, produzindo hoje [2014] os mesmos títulos de cem anos atrás.¹ (INGRAHAM, 2014: online, tradução minha)

Essa contextualização histórica sobre o repertório operístico é importante porque ela nos mostra de onde saímos, onde estivemos e para onde queremos ir. É importante entendermos que a existência, ou melhor, criação, de um repertório tradicional é uma subversão histórica do *modus operandi* de teatros no mundo todo. A presença de novos títulos em temporadas artísticas era não apenas absolutamente normal, mas esperada, antes da estagnação do repertório no século passado. A encomenda e produção de novas obras nos aproxima da maneira como a ópera funcionava no passado. Temos que entender esse interesse em novos títulos como um retorno à maneira antiga de funcionamento da ópera. Como disse Verdi: retornemos ao antigo e será um progresso.

O que torna uma ópera “contemporânea”?

O estudo citado acima levanta uma questão de definição sobre a qual sempre me deparei: qual o significado da palavra “contemporânea” quando nos referimos à ópera? A dissolução do sistema tonal no século XX acabou por cindir a música erudita em diferentes categorias. O termo “música contemporânea” passou a significar uma série de diferentes escolas de composição que surgiu após a Segunda Guerra. A ópera, entendida como pertencente ao campo da música mais que do teatro, acabou também adotando essas definições como uma maneira de caracterizar o estilo de composição musical. O que, afinal, estamos definindo quando usamos contemporâneo? Seria ele uma questão de tempo ou de música?

Se usarmos a palavra para definir parâmetros temporais, como sendo algo ou alguém que participa de sua própria época, encontraremos problemas bastante óbvios. Ainda nos referimos a *Peter Grimes*, de Benjamin Britten, como sendo uma obra contemporânea, embora tenha sido composta há 78 anos

1 Back at the beginning of the 20th century, anywhere from 60 to 80 percent of Met performances were of operas composed in some time in the 50 years prior. But since 1980, the share of contemporary performances has surpassed 10 percent only once. Opera, as a genre, is essentially frozen in amber – Raman found that the median year of composition of pieces performed at the Met has always been right around 1870. In other words, the Met is essentially performing the exact same pieces now that it was 100 years ago.

atrás, em 1945. *The Rake's Progress*, de Igor Stravinsky, estreou em 1951. Também são consideradas contemporâneas óperas como *The Hours*, de Kevin Puts, recém estreada em 2022 no Met, assim como todas as óperas de John Adams, inclusive *Nixon in China*, de 1987. É correto, ainda hoje, agruparmos essas óperas temporalmente e chamá-las de contemporâneas?

Esses mesmos títulos, examinados pelo ponto de vista composicional, também são absolutamente heterogêneos. Aplicar o termo “contemporâneo” para todas elas indiscriminadamente não serve propósito algum a não ser ofuscar a real natureza da linguagem musical utilizada. Não acredito incorrer em erro ao afirmar que a música referida como sendo contemporânea tem uma conotação específica na consciência do público e dos músicos. Geralmente essa conotação é negativa. Criou-se uma associação entre o termo “música contemporânea” e “música de difícil apreciação” que relegou novas obras a um nicho específico da programação.

Criamos, assim, uma barreira semântica à apreciação de novos títulos. Se o intuito é estimular o público a experimentar novas obras temos que abolir o termo “contemporâneo.” Já me vi na situação singular de explicar que cantarei uma ópera contemporânea que não soa como uma ópera contemporânea! A pergunta a ser feita é o que ganhamos com essa alcunha. Acredito que absolutamente nada. Uma nova ópera de Verdi, Puccini ou Strauss não era anunciada como sendo uma nova ópera contemporânea. Era simplesmente uma nova ópera. A necessidade que temos de categorizar e definir, típica do cientificismo pragmático, acaba agindo contra o próprio objeto artístico. É necessário abolir categorizações para olharmos aquilo que é novo sem preconceitos.

A ópera contemporânea hoje

É bastante impressionante a rapidez com que novas obras têm surgido no panorama lírico atual. Esse interesse em novas obras parece indicar que estamos passando, mais uma vez, por um período de mudanças no que se refere ao repertório do *drama per musica*. Lembro aqui que o Met, do artigo mencionado acima no ano de 2014, é a mesma companhia que hoje, em 2023, tem mais facilidade em preencher suas poltronas com novos títulos do que com o repertório tradicional. E isso em uma companhia famosa pelo seu conservadorismo, mas que parece ter compreendido a necessidade de uma mudança paradigmática a respeito de repertório. Uma rápida procura nas páginas de outros teatros no mundo confirma a crescente presença de novas óperas em temporadas recentes.

Há uma série de fatores que explicam o interesse em novos títulos e não pretendo abordar esse tema exaustivamente. Mas, sem dúvida, um deles é o cansaço do público com relação ao repertório tradicional. Um levantamento do site Bachtrack divulgou uma lista das dez óperas mais encenadas em 2022.

Em ordem decrescente elas são: *Le Nozze di Figaro*; *La Bohème*; *Die Zauberflöte*; *Tosca*; *Carmen*; *La Traviata*; *Don Giovanni*; *Rigoletto*; *Madama Butterfly* e *Così fan tutte*. Comparemos esta lista com as óperas mais encenadas entre 1996 e 2005: *La Bohème*; *La Traviata*; *Madama Butterfly*; *Carmen*; *Tosca*; *Don Giovanni*; *Rigoletto*; *Il Barbiere di Siviglia*; *Le Nozze di Figaro* e *Lucia di Lammermoor*. A lista fala por si só.

Tal estagnação de títulos não encontra paralelo em outras artes performáticas, com a notável exceção do ballet clássico. O teatro falado, primo irmão mais velho da ópera, sempre foi capaz de se reinventar ao longo de toda sua história. Mesmo admitindo a existência de um repertório “clássico” do teatro falado, este não chega a dominar as temporadas do campo teatral com a mesma autoridade que as óperas tradicionais o fazem dentro de temporadas líricas ao redor do mundo.

Acredito que isso acontece porque a ópera criou um poderoso estereótipo sobre quais assuntos são passíveis, ou dignos, de receberem tratamento musical e estes não necessariamente dialogam com os tempos que vivemos. Temas como amor, honra, morte e redenção são (discutivelmente) atemporais. Entretanto, a maneira como eles são tratados acabam por refletir a sociedade onde estão inseridos. Isso explica, até certo ponto, a aparição do *Regietheatre* na Europa na primeira metade do século XX. À medida que o repertório foi ficando estagnado, produtores e diretores viram a oportunidade, ou talvez a necessidade, de reinterpretar antigas obras à luz de uma nova sociedade. Além da necessidade de reavaliarmos como temas considerados “universais” são retratados hoje, existe uma série de outros temas realmente contemporâneos (no sentido de “do nosso tempo atual”) que podem perfeitamente receber tratamento operístico. A questão temática é central na elaboração de novas obras.

Pessoalmente acredito que não existe assunto que não possa virar ópera. Talvez essa seja a grande mudança paradigmática do gênero hoje: ela pode, e deve, tratar sobre quaisquer temas e não apenas aqueles ditados pela sensibilidade de uma sociedade europeia de pelo menos cem anos atrás. A ópera contemporânea recente está repleta de temas calcados na sociedade contemporânea e tem tido sucesso não apenas em suas estreias, mas também em encenações subsequentes. *Two Boys*, de Nico Muhly estreada na English National Opera em 2011, explora a relação entre dois desconhecidos através da internet. *The Death of Klinghoffer* e *Dr. Atomic*, óperas de John Adams tratam, respectivamente, do sequestro do navio *Achille Lauro* por terroristas palestinos e da criação da bomba atômica pelo projeto Manhattan. Novos tempos demandam novas histórias.

A ópera brasileira

Não cometerei a insensatez de abordar a questão sobre o que seria uma “Ópera Brasileira,” tema bastante discutido desde a criação da Imperial Academia de

Música & Ópera Nacional em 1857. Em 2023 seria uma tolice conceitual falar sobre alguma linguagem ou qualidade musical intrínseca que qualificaria uma composição musical de qualquer gênero como sendo essencialmente “brasileira.” Na atual conjuntura do nosso mundo pós-moderno as exortações de Mário de Andrade sobre a música brasileira são anacrônicas.

Entretanto, se quiséssemos utilizar a presença de elementos identificados como sendo “brasileiros” dentro da linguagem musical para falar sobre ópera contemporânea brasileira, poderíamos citar alguns exemplos. [A Ópera do Mambembe Encantado](#) (2016), de Eli-Eri Moura, é fortemente influenciada pelo movimento de música armorial do nordeste brasileiro; [Aleijadinho](#) (2022), de Ernani Aguiar, faz uso de várias formas típicas da música brasileira do século XVIII; [O Caixeiro da Taverna](#) (2006), de Guilherme Bernstein, faz uso de harmonias ligadas à bossa nova. Medidos por quesitos exclusivamente musicais, a ópera contemporânea no Brasil seria identificável como sendo “brasileira” apenas se o tema abordado levasse a essa necessidade.

Talvez a escolha do tema a ser abordado fosse uma maneira de estabelecermos o pedigree de uma ópera brasileira. Nesse sentido temos óperas recentes que sem dúvida se encaixam nesse quesito de brasilidade: mais uma vez menciono [O Aleijadinho](#), ópera sobre a vida do escultor Antônio Francisco Lisboa; [Domitila](#) (2000), monólogo baseado nas cartas de D. Pedro I e a Marquesa de Santos, e [Piedade](#) (2012), drama baseado na vida e morte de Euclides da Cunha, de João Guilherme Ripper. Poderíamos ainda incluir fontes literárias brasileiras (teatro e romances) como fontes para argumentos operístico: [A Procura da Flor](#) (2022) de André Mehmari baseado no romance Esaú e Jacó de Machado de Assis; [O Caixeiro da Taverna](#) e [O Diletante](#) (2011), de João Guilherme Ripper, são ambas baseadas em peças homônimas de Martins Penna; [Navalha na Carne](#) (2022) de Leonardo Martinelli, e [Homens de Papel](#) (2022) de Eloudy Bouny, são peças homônimas de Plínio Marcos.

Entretanto, há um número considerável de óperas brasileiras recentes que não exibem nenhum aspecto de uma suposta “brasilidade” e, nem por isso, deixam de ser óperas contemporâneas brasileiras. As composições de Jocy de Oliveira se encaixam nesta categoria; [Kawah Ijen](#) (2018) e [Cartas Portuguesas](#) (2020) de João Guilherme Ripper também não exibem qualquer traço identificável de música brasileira. Isso vale para [Medéia](#) (2016) e [Protocolares](#) (2022), de Mário Ferraro, assim como [O Canto do Cisne](#) (2022) de Leonardo Martinelli.

Existe um fator, talvez o menos problemático e mais óbvio, que podemos usar para qualificar uma obra como sendo brasileira: que ela seja cantada no nosso idioma. A existência de uma ópera brasileira começa, obrigatoriamente, pelo uso do português cantado. Esta era uma das principais questões ao redor da criação da Imperial Academia de Música & Ópera Nacional na segunda metade do século XIX. Quando Alberto Nepomuceno formula a frase “não tem pátria um povo que não canta em sua própria língua” ele expõe todo o preconceito com o qual a última flor do Lácio era vista pelo *mainstream* da mú-

sica erudita no alvorecer da sociedade republicana e que perdurou durante boa parte do século XX.

Ao contrário de outros países que desenvolveram um repertório operístico no seu próprio idioma, o desenvolvimento da ópera no Brasil nunca foi pautado pela priorização de um repertório autóctone no nosso idioma. A falta de interesse e o preconceito por este repertório, refletido nas reduzidas encenações das poucas óperas brasileiras ao longo do século passado, acabaram por tornar a ópera em português mais uma curiosidade do que parte intrínseca da produção musical do país.

Neste sentido, o repertório de novas óperas surgido a partir do início deste século parece estar tendo mais sucesso. *Domitila* (2000), monólogo de João Guilherme Ripper, talvez seja a ópera brasileira mais encenada das últimas décadas. Sem números exatos, mas levando em conta apenas o ano de 2022, esta ópera teve pelo menos seis encenações distintas; *Piedade* (2012), do mesmo compositor, já foi representada, em diversas formações, em cinco ocasiões diferentes, com mais duas representações agendadas para o ano de 2023; *Olga* (2006) teve três encenações desde sua estreia, inclusive uma fora do país. *O Caixeiro da Taverna* (2006) teve uma série de apresentações em diferentes cidades em 2022.

A ópera brasileira contemporânea na prática

A ópera contemporânea brasileira é, hoje, uma realidade. Ainda não temos distanciamento histórico suficiente para saber como essa leva de títulos recentes vai ser avaliada por temporadas vindouras, mas a realidade é que novas obras vêm sendo compostas e produzidas em um ritmo bastante acelerado desde o início deste século. Em 2006, que já era visto como um *annus mirabilis* na ópera brasileira, tivemos a estreia de seis títulos novos. Este número, entretanto, empalidece com os do primeiro ano pós-pandêmico: 2022 viu a estreia de nada menos que catorze novas produções por todo o país.

Tive a oportunidade de participar de óperas estreadas em ambos estes anos (quatro em 2006 e duas em 2022), além de três outros títulos em anos entre esses dois marcos (uma nova ópera estreada em 2012, 2016 e 2108). Acompanhei cada uma dessas estreias com interesse não apenas na interpretação de novos personagens, mas também consciente de estar participando de momentos importantes dentro do panorama musical brasileiro.

As estreias das óperas em 2006 foram, em sua maioria, fruto de questões conjunturais. Com exceção de *A Tempestade*, de Ronaldo Miranda, ópera encomendada pela Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, todos os outros títulos já haviam sido compostos e esperavam uma oportunidade para serem encenados. A programação de *Olga* pelo Theatro Municipal de São Paulo foi, em última instância, fruto da insistência do compositor e da ousadia do dire-

tor artístico à frente do teatro na época. Isso vale para a estreia d'*O Caixeiro da Taverna* no Theatro São Pedro em São Paulo. O panorama para as estreias destas óperas brasileiras em 2006 deu-se sob bases de relacionamentos pessoais, o que fragiliza qualquer planejamento a longo prazo. Por isso acredito que os anos seguintes não conseguiram reproduzir o feito de 2006 no quesito de novas estreias: não havia apoio institucional. Por mais sucesso que essas óperas deste *annus mirabilis* tenham feito (*Olga* e *O Caixeiro da Taverna* tiveram recepções particularmente calorosas) hoje eu vejo que foram vistas mais como curiosidades que, por acaso, estrearam no mesmo ano.

Já a estreia de *Viramundo* (ópera episódica com música de cinco compositores e libretistas diferentes) em 2021 e *Navalha na Carne/Homens de Papel* em 2022 foi fruto de articulações estruturais que envolveram grandes instituições artísticas: Fundação Clóvis Salgado em Belo Horizonte e o Theatro Municipal de São Paulo, respectivamente. *Viramundo*, inclusive, foi fruto de um programa para a pesquisa e composição de novas óperas surgido na Fundação. A ópera estreou em 2021 e foi repetida em 2022. Os títulos paulistas foram as primeiras óperas encomendadas pelo Theatro Municipal de São Paulo em seus cento e dez anos de existência. A relação entre os compositores e as respectivas instituições foi construída sobre bases profissionais criando, assim, um modelo de funcionamento para futuras encomendas. O Theatro Municipal de São Paulo, inclusive, tem uma estreia de nova ópera brasileira programada para 2023. Não poderia deixar de citar o Theatro São Pedro que não só incluiu a estreia de uma nova ópera na sua temporada passada, *O Canto do Cisne* de Leonardo Martinelli, como também instituiu o programa ateliê de composição lírica dedicado à criação de novas obras.

A produção de novos títulos só será uma realidade sustentável se as instituições artísticas (teatros e orquestras) se comprometerem a fomentar a produção e (re)encenação de novas obras a longo prazo. As instituições citadas acima já entenderam a necessidade de estabelecer um plano duradouro para que novas óperas brasileiras não figurem como mera curiosidade a cada poucos anos. Teríamos um ganho artístico imenso se as temporadas de ópera no país pudessem ser pensadas de maneira coesa, com títulos que dialoguem entre si e nossa sociedade, trazendo a ópera de volta para um lugar de destaque na discussão artística e social do país.

As alegrias da criação

Falando de maneira mais pessoal sobre minha experiência com ópera brasileira contemporânea eu tenho total certeza de que nunca me senti tão livre para criar como neste repertório. Talvez seja porque me sinto livre daquilo que o crítico literário Harold Bloom chamou de ansiedade da influência. No repertório tradicional o cantor está preso a uma série de expectativas, criadas his-

toricamente, a respeito de como determinado repertório deve ser cantado e interpretado. Encaramos o repertório tradicional com o espectro de fantasmas de gravações e encenações passadas pairando sobre nossas cabeças. Essa sensação é reforçada quando vemos que a crítica especializada recai, em grande parte, sobre a proficiência dos cantores mais do que sobre a obra em si. Isso faz todo sentido pois um repertório “consagrado” já foi aprovado pelo maior crítico imaginável: o tempo.

O repertório tradicional condicionou não apenas a expectativa do público sobre o que ele quer escutar, mas, talvez ainda mais, a maneira de cantar e representar dos artistas. Dar vida a um personagem livre de expectativas acumuladas no decorrer de décadas, quando não séculos, me permite uma maior liberdade criativa. Não me sinto preso a padrões vocais e cênicos frutos de uma maneira genérica de atuar na ópera. Isso foi algo que só aprendi no decorrer destas novas experiências.

Outro aspecto instigante de estrear novas obras é ter a oportunidade de trabalhar diretamente com o compositor, resgatando uma relação que era absolutamente normal no passado: papéis escritos para cantores específicos. Compositores do passado compunham obras com personagens para serem interpretados (ao menos na estreia) por cantores cujas habilidades, limitações e temperamento eram conhecidos e admirados. A partir do momento que a ópera passou a ser uma arte baseada na reprodução de títulos as categorias e subcategorias vocais foram usadas para descrever genericamente a parte vocal dos personagens. Essa classificação, entretanto, é apenas aproximada e esconde o fato de que este é apenas um dos vários requisitos que os compositores levavam em consideração na hora de escrever um personagem. A escolha de cantores para o elenco de qualquer ópera é tarefa delicada, pois a qualidade do espetáculo depende, em grande parte, desta escolha. Adequação vocal, entretanto, é apenas um dos requisitos. Personalidade e temperamento deveriam ser considerações fundamentais na escolha de qualquer elenco.

Ter um papel composto especificamente para sua voz e habilidade é um prazer que todo cantor deveria experimentar uma vez na vida! Não apenas pelo fato de cantar uma linha vocal que privilegia o que o cantor faz de melhor, mas também por dar ao cantor a possibilidade de ser um co-criador da partitura. Em *Piedade* eu tive a chance de discutir a melhor tonalidade de uma passagem particularmente dramática que, na versão original, teria sido muito grave para minha vocalidade e não teria o impacto dramático necessário. Eu e o compositor, João Guilherme Ripper, conversamos a respeito do que seria mais apropriado para a minha voz e a linha vocal foi refeita em uma nova tonalidade. Hoje, depois de ter a oportunidade de cantar a ópera em quatro ocasiões distintas, acho que este trecho é um dos melhores de toda a ópera. Ao voltarmos a trabalhar juntos em *Kawah Ijen* (2018) o compositor já conhecia bem minha voz e a escrita vocal refletia nossa primeira experiência juntos. Em *Olga* (2006) precisei alterar algumas notas da linha vocal pois o personagem havia

sido imaginado para um baixo profundo. Como eu sou um barítono seria impossível cantar a linha original. Com o aval do compositor, Jorge Antunes, concordamos em algumas mudanças pontuais que mantinham a ideia dramática, mas levavam em consideração minhas particularidades vocais.

De tudo que aprendi fazendo este repertório acho que o principal foi que temos que ter um amor incondicional por cantar em português. A raiz do canto é, foi e sempre será a língua falada. A voz do canto emana da fala. Ainda hoje parte do público e dos cantores se incomodam em escutar o português cantado liricamente. Esse estranhamento, acredito, é simplesmente fruto da falta de costume. Não há absolutamente nada que impeça o nosso idioma de ser uma língua usada liricamente a não ser o fato de não estarmos acostumados a escutá-la dentro desta estética. É verdade que o português lírico exige certos ajustes técnicos, mas isso é verdade em qualquer língua. Cantar na língua materna pode, e em geral traz, ganhos enormes para o cantor. Há uma ligação atávica entre a palavra e o seu significado quando cantamos em uma língua que dominamos absolutamente. Essa ligação se faz presente na voz por meio de colorações mais ricas, mais variadas e um canto mais instintivo.

O Futuro da Ópera Contemporânea no Brasil

Posso honestamente dizer que meus momentos mais felizes no palco aconteceram na estreia de novas obras. Ainda hoje lembro quão emocionado eu estava após cantar a primeira cena de *Piedade*. Ao caminhar para o fundo do palco me vi em lágrimas de alegria ao sentir que a ópera seria um triunfo. A energia entre orquestra, solistas e público era palpável desde a abertura da ópera toda e foi em um crescendo até o final. Os aplausos não deixaram dúvida que a ópera havia sido um sucesso.

Mas a felicidade não era apenas pelo sucesso da ópera. Era também porque havia aprendido um pouco mais sobre o que eu era capaz de fazer. Pode-se argumentar que qualquer nova ópera poderia servir para isso. Verdade. Mas estar imerso em uma ópera cuja cultura compreendo perfeitamente, onde conheço o significado exato de cada palavra enunciada e onde tenho absoluto domínio da expressividade do idioma é uma experiência reveladora. O desafio é tentar ao máximo reproduzir essa sensação no repertório tradicional.

Não temos como saber se a proliferação de novas obras vai se sustentar no mesmo patamar de 2022. Por hora sabemos que algumas óperas brasileiras recentes estão programadas para a temporada 2023 em diferentes teatros do país. O Teatro São Pedro, em São Paulo, deu continuidade ao projeto Atelier de Composição Lírica e o Teatro Municipal de São Paulo tem uma estreia pautada para o segundo semestre de 2023. Dado o tamanho do campo da ópera no país, não há dúvida de que novas óperas brasileiras têm tido uma enorme presença no nosso panorama cultural.

Temos, agora, que aperfeiçoar mecanismos de produção para que este repertório seja constantemente visto e, talvez ainda mais importante, revisto. Teatros europeus e instituições nos EUA criaram programas específicos de desenvolvimento para novas obras. Existem vários modelos possíveis de parceria entre teatros profissionais e universidades que auxiliam compositores, libretistas, diretores e dramaturgos no processo de elaboração de uma ópera. Essa maneira mais ampla de criação conjunta me parece um modelo interessante de experimentação que poderia auxiliar no refinamento de futuras óperas no Brasil.

Uma última questão me vem à mente antes de encerrar este relato. O cantor de ópera, em qualquer lugar do mundo, não é exatamente um artista dono de suas escolhas. Muitos dos trabalhos que fazemos “dependem da bondade alheia,” parafraseando Tennessee Williams. Me pergunto, então, como eu acabei fazendo tantas estreias de óperas brasileiras nesses últimos anos. Claro que não há uma única resposta para isso. Poderia elencar várias justificativas e entre elas sem dúvida estaria a: estar no lugar certo na hora certa. Mas tenho certeza de que vai além disso. Este é um repertório que eu ativamente persigo. Quando escuto o menor rumor sobre uma nova composição eu automaticamente começo a me mexer para saber do que se trata, se teria personagem para mim, onde vai ser, quem vai reger e assim por diante.

O prazer e a crença que tenho neste repertório são bastante aparentes. Realmente “visto a camisa” dessas composições, mesmo que, reservadamente, eu tenha alguma restrição a respeito da peça. Minhas eventuais restrições são irrelevantes frente ao prazer intelectual e físico de participar e criar algo que nunca foi feito. Me sinto livre de amarras criadas por expectativas forjadas em outro tempo e espaço. Qualquer barítono pode interpretar *Don Giovanni*. Em uma nova ópera eu sou insubstituível.

Se tivesse que ser realmente honesto, também tenho que admitir que há um pouco de ego envolvido em ser a primeira pessoa a cantar algo. Ilustro isso com um episódio curioso: fui chamado para cantar a estreia de uma ópera brasileira em uma temporada onde já estava escalado para cantar outro título mais tradicional. Por questões orçamentárias, o diretor artístico pediu que eu escolhesse entre uma delas. Na mesma hora, sem nem ter visto a partitura, eu respondi que queria cantar a estreia da nova ópera. O diretor artístico levantou os olhos, sorriu para mim, e disse: “Ah, claro! Você prefere entrar para a história!”

Referências

HERNÁNDEZ, Javier. Pandemic Woes Lead Met Opera to Tap Endowment and Embrace New Works. *The New York Times*, New York, 26 dez. 2022. Seção Arte e Música. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2022/12/26/arts/music/metro-politan-opera-endowment-contemporary.html> >. Acesso em: 27 dez. 2022.

INGRAHAM, Christopher. Opera is dead, in one chart. **The Washington Post**, Washington D.C., 31 mar. 2014. Online. Seção Política Econômica. Disponível em: < <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2014/10/31/opera-is-dead-in-one-chart/> >. Acesso em: 20 jan. 2023.

Dossiê Nova Ópera no Brasil

Desencastelando a ópera:
a possibilidade do encontro
com novos espectadores

Fábio Retti

É iluminador e marionetista, já concebeu a luz de mais de noventa óperas em grandes teatros mundo afora. Trabalhou com grandes nomes das Artes Cênicas, mas sempre trouxe as brincadeiras de infância com bonecos como seu ofício.

Fabiana Vasconcelos Barbosa

É atriz, marionetista e arte-educadora, formada pela ECA/USP. Tem um olhar voltado para a educação e a infância. Na sua trajetória atuou junto a importantes grupos de teatro para crianças e adultos.

Resumo

Após circularem com muitos espetáculos de teatro por diversos lugares do Brasil, em cidades de todos os tamanhos, nos centros e nas periferias, e também viverem a experiência das apresentações de ópera nos grandes teatros, os artistas Fábio Retti e Fabiana Vasconcelos Barbosa criaram o Pequeno Teatro do Mundo com o propósito de levar a experiência da ópera aos mais diversos espectadores. Este texto descreve a experiência criativa dos artistas do Pequeno Teatro do Mundo e os seus encontros com os diferentes públicos e também as diferentes formas e qualidades de recepção da ópera nos diversos contextos por onde passaram.

Palavras-chave: Ópera com marionetes, Formação de público, Ópera para crianças

Abstract

After touring with many theatrical performances throughout Brazil, in cities of all sizes, in the centers and on the outskirts, and also having lived the experience of opera presentations in large theaters, the artists Fábio Retti and Fabiana Vasconcelos Barbosa created the string marionette theater company “Pequeno Teatro do Mundo” with the purpose of taking the experience of opera to the most diverse spectators. This text describes the creative experience of “Pequeno Teatro do Mundo” artists and their encounters with different audiences, as well as the different ways and qualities of receiving opera in the various contexts they have passed through.

Keywords: Puppet opera, Audience training, Opera for children.

Introdução

O Pequeno Teatro do Mundo nasce em 2015 com a proposta de levar a ópera para todos os cantos do planeta, todos mesmo!

Para a criação da companhia partimos de três premissas para nós fundamentais: a portabilidade do espetáculo e a possibilidade de criarmos o espaço cênico onde quer que nós chegássemos, a possibilidade de apresentá-lo mantendo sempre a mesma qualidade em todos os lugares, e a necessidade da sustentabilidade financeira/econômica de uma produção independente.

A partir da experiência de Fabiana Vasconcelos Barbosa como atriz e manipuladora de bonecos e de Fábio Retti como iluminador de óperas, encontramos na técnica das marionetes de fio a ferramenta para viabilizar a circulação do gênero operístico alcançando novos públicos. Construimos um teatro desmontável com todos os recursos de um grande teatro de ópera na proporção das marionetes, o que nos permite circular em carro, barco, avião e chegar onde a ópera nunca havia pisado.

Hoje o Pequeno Teatro do Mundo tem em seu repertório as óperas “O Menino e os Sortilégios” de Maurice Ravel, “Onheama” de João Guilherme Ripper e está produzindo a montagem de “O Navio Fantasma” de Richard Wagner com estreia marcada para maio de 2023, além dos espetáculos “Rossini por um Fio” que conta a história do compositor Gioacchino Rossini e “O grande Circo Grandevo”, uma homenagem aos artistas circenses.



Carroça teatro – foto Alécio Cezar

A ópera com marionetes

A montagem de óperas com marionetes de fio não é uma invenção nossa, é uma tradição secular em muitos países. Existem companhias com mais de duzentos anos, como a italiana Carlo Colla & Figli que produz grandes montagens de óperas com mais de cem marionetes em cena, e a Salzburger Marionetten, com décadas de apresentações nas terras de Mozart, além de diversas companhias espalhadas por todo o mundo. No Brasil houve algumas montagens pontuais como “A Flauta Mágica” do Grupo Giramundo. Com forte tradição principalmente na Europa, a montagem de óperas com marionetes é uma forma de educação e de formação de repertório artístico desde a infância e para muitas pessoas é o primeiro contato com o gênero operístico.



Fabiana e Fábio manipulando as marionetes – foto Alécio Cezar

Nossa primeira ópera

Para a primeira montagem escolhemos focar no público infantil. Após um grande levantamento de óperas compostas para esse público, escolhemos um título que fizesse sentido ser montado com marionetes levando em conta as suas especificidades e as características próprias da linguagem de animação. A ópera “O Menino e os Sortilégios”, de Maurice Ravel, é recheada de personagens mágicos e lúdicos. O Relógio, a Xícara, o Bule, a Princesa do Livro, o Fogo, são elementos que ganham vida para dialogar com o Menino. Isso é um prato cheio para uma montagem com marionetes, na qual, por exemplo, podemos ter realmente um bule cantando no lugar de um cantor vestido de bule. A escolha desse título se deu também ao considerarmos que essa seria uma montagem para desenvolvermos a técnica e a habilidade de manipulação e tendo

apenas duas pessoas no elenco. Foi uma aposta, mas já nas primeiras apresentações fomos surpreendidos com o grande envolvimento do público.



Personagem Bule – foto Alécio Cezar



Personagem Sapo – foto Alécio Cezar

As marionetes têm o poder de encantamento, é um objeto que ganha vida. As marionetes não fazem as ações, elas sugerem e o espectador cria o espetáculo em sua cabeça. E um espetáculo é fascinante quando o espectador está ativo, trabalhando, acompanhando e imaginado a história.



Personagem Menino – foto Alécio Cezar

Durante o processo de criação, uma das primeiras questões sobre a qual nos debruçamos foi a língua. Como apresentar uma ópera em francês para crianças? Tivemos acesso a gravações da ópera em português, mas como no canto lírico a palavra está a serviço da musicalidade buscada, muitas palavras não são compreensíveis mesmo em português. Por isso optamos por usar uma gravação com a versão original em francês, mas que tivesse as dinâmicas que pudessem reforçar as ações das marionetes na cena. Uma das coisas que havíamos aprendido em diversas montagens com cantores das quais participamos é que na ópera quem conta a história, mais do que a palavra, é a música. E então, acreditando na força da música aliada à imagem, buscamos traduzir visualmente o arquétipo de cada personagem, focamos a nossa montagem em uma tradução visual da história, como um balé com as marionetes. Fizemos diversas experiências de ensaios abertos para crianças e vimos que todas elas tinham uma leitura total do espetáculo mesmo sem entender a língua. Além disso, como em todo teatro de ópera, temos sobre o palco a exibição de legendas e também LIBRAS.

Um dos comentários recorrentes do público é a surpresa de ver uma montagem de ópera na íntegra para crianças. Muitas mães e pais nos procuram pedindo indicações de links de óperas na internet pois seus filhos querem assistir mais óperas.

Sim, foi uma aposta! E um dos nossos objetivos mais íntimos ao nos embrenharmos nesta forma de montar e difundir ópera estava se concretizando: ver a ópera rompendo barreiras e se comunicando com os mais diferentes espectadores.



Menino e o gato – foto Alécio Cezar

Teaser do espetáculo:

<https://www.youtube.com/watch?v=HErA6TwoSfk>

Vídeo com opiniões do público:

<https://www.youtube.com/watch?v=uaktq5eVh94>

Muito além de Pedro e o Lobo

Uma coisa que observamos é que existe uma limitação de repertório produzido para crianças nos teatros de ópera. Todos os grandes teatros têm seus projetos para estudantes e para o público jovem, mas eles são normalmente categorizados como projetos assistencialistas e não como parte das programações das temporadas.

Existe um vasto repertório de óperas para o público infantil e jovem criadas por grandes compositores, mas há uma cultura de subjugar a capacidade que este público tem de apreciar uma obra mais complexa (e em alguns casos isso se aplica também até ao público adulto). Muitos espetáculos voltados para um primeiro contato com o universo erudito são montagens com trechos de obras e um narrador explicando ou costurando essas obras. Toda ação é válida, mas o que vemos com a experiência de circular com obras mais complexas, chegando em públicos que na sua maioria estão tendo seu primeiro contato com a ópera, é que ao proporcionar uma obra completa, a experiência vivida pelo espectador instiga a ele próprio desenvolver seu caminho de busca e conhecimento deste universo. As obras com cunho educativo muitas vezes acabam encerrando a experiência àquele momento. Vemos uma diferença quando tratamos as crianças como espectadores ou quando as tratamos como alunos que devem aprender algo.



Menino com esquilo – foto Alécio Cezar

Mais uma vez repetimos, acreditamos que toda experiência é válida, principalmente levando em conta a magnitude do nosso país e as dificuldades de se executar ações formativas. Relatamos aqui as observações a partir das experiências pessoais vividas em grandes teatros ao longo de anos e nas circulações com os espetáculos do Pequeno Teatro do Mundo.



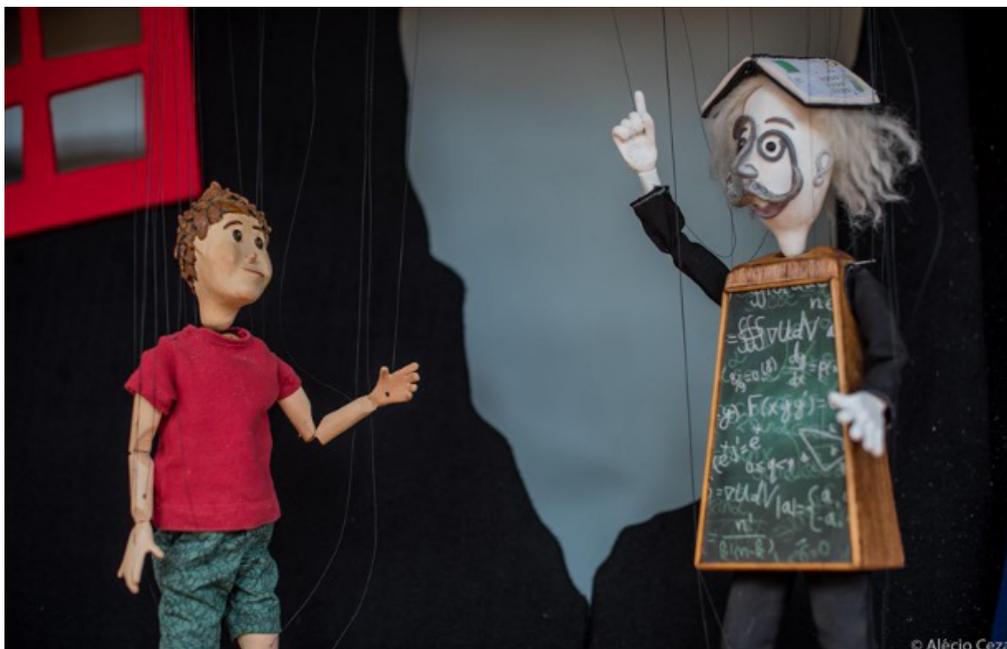
Carroça teatro – foto divulgação

O que é ópera?

Se você fizer esta pergunta a qualquer pessoa, todas responderão que sabem o que é. Existe um imaginário coletivo do estereótipo da ópera: uma pessoa extravagante gritando uma música diante de um público. Mas poucas pessoas têm acesso à experiência de assistir uma ópera completa. Ao longo da história a ópera foi considerada a obra de arte total, por incluir várias expressões artísticas nos espetáculos. A sua força está no poder da música em dialogar sensorialmente com cada espectador. A força do coletivo, a orquestra, o coro, a potência dos cantores em fazer vibrar sua voz no peito de cada um na plateia, é uma experiência única. Como em um grande desfile de carnaval, é impossível ficarmos impassíveis à força do coletivo. A virtuosidade dos cantores fascina como uma apresentação de ginástica olímpica, onde cada movimento é único e carregado de precisão e beleza.

Outra resposta comum a esta pergunta é de que a ópera é ‘coisa de rico’, que acontece em grandes palácios e que para apreciá-la é necessário ter uma roupa à altura e ser um entendedor do gênero. Dizem também que é uma expressão artística de outros tempos, do passado, e de outro lugar, de outro con-

tinente. Isso faz com que muitas pessoas achem que a ópera não é para elas. Mas circulando com os espetáculos do Pequeno Teatro do Mundo vemos o público surpreso ao viver a experiência da ópera e descobrir que sim, a ópera é para todos!



Menino e o Professor de Matemática – foto Alécio Cezar

Desencastelar a ópera

A ópera é uma experiência grandiosa! Tudo na ópera é superlativo, a orquestra e o coro com centenas de pessoas, os cenários gigantescos, o exército de técnicos para viabilizar as montagens, a dedicação dos solistas, tudo em busca da excelência na obra executada. Isso torna uma ópera única e complexa.

Mas uma ópera pequena, ou uma ópera de câmara é uma experiência menor?

A experiência se dá pelo diálogo da obra com o espectador. Uma cantora cantando uma ária à capela em uma rodoviária, suspendendo o tempo e fazendo com que o barulho, o lugar e as pessoas parem, pode ser tão emocionante quanto uma Traviata inteira. A obra de arte é o diálogo, é a experiência!

Qualquer artista que apresenta seus espetáculos fora dos grandes centros e das capitais sabe como é diferente a recepção do público nestes lugares. Apesar das políticas públicas de circulação de eventos culturais, os meios de produção da arte no país ainda se concentram fortemente nas capitais. E a ópera, pelo seu tamanho e pela complexidade de suas produções, torna essa

situação ainda mais patente. Até alguns anos atrás, por exemplo, haviam aproximadamente sete orquestras geridas pelo governo do Estado de São Paulo, dessas apenas uma não estava sediada na cidade de São Paulo. Nas capitais, pela grande oferta de eventos culturais, o público que frequenta esses eventos tem um tipo de fruição e diálogo com as obras diferente do público que tem menos ofertas e, portanto, sede de vivenciar essas experiências. Falamos das capitais, mas isso também se aplica às periferias das grandes cidades, nos mostrando que a descentralização é algo ainda precário, e que a questão social também é um obstáculo a ser vencido. Não é apenas a dificuldade financeira que é um empecilho para a fruição de uma ópera. Muitos dos grandes teatros têm os ingressos com valores bastante acessíveis, mas poucas pessoas sabem disso. São de vários tipos as barreiras que dificultam o acesso à ópera por um público mais amplo: financeiro, geográfico, do hábito, cultural.



Apresentação na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro – foto Vitor Jorge

Criamos o Pequeno Teatro do Mundo exatamente a partir da experiência vivida em iniciativas que mostram que a realidade é bem distinta do estereótipo que a ópera carrega. Uma delas foi a experiência vivida pelo Fábio Retti como iluminador durante mais de dez anos no Festival Amazonas de Ópera. O FAO é um festival que já está indo para a sua 25ª edição e ao longo desses anos formou uma plateia bastante democrática e diversa, mostrando que a ópera não é e não precisa ser elitizada. Uma das iniciativas que vemos como funda-

mental, além da longevidade do festival, são as grandes apresentações de óperas completas ao ar livre no Largo ao lado do Teatro Amazonas. A ópera acontecendo no espaço público aberto é um acontecimento que atrai milhares de pessoas que após essa experiência se sentem convidadas a ver o que acontece dentro do teatro. Ao longo das 24 edições do festival formou-se uma geração de jovens que não acham que uma montagem de Tristão e Isolda não seja para eles.



Apresentação no Teatro Amazonas – foto Michael Dantas

Ao longo desses anos em que estamos nos apresentando com o Pequeno Teatro do Mundo estivemos em várias cidades do interior do Brasil profundo, em cidades ribeirinhas no Amazonas, em comunidades indígenas, em escolas, em associações assistenciais e em hospitais. Uma vez, em um hospital para crianças, não havia como os pacientes se deslocarem de seus leitos para assistirem a apresentação. Nós decidimos então por fazer repetidas vezes, de quarto em quarto, uma única cena das marionetes com uma música do Rossini. Foi uma experiência intensa e emocionante. Em um dos quartos havia uma mãe com uma criança de uns dois anos no colo, os dois assistiram a cena compenetrados e no final a mãe, com lágrimas nos olhos, disse que sempre sonhara em ir ao teatro e que agora, com ela vivendo esse momento delicado com o filho doente, o teatro e a música haviam pela primeira vez chegado até ela.



Apresentação na Comunidade Filadélfia no Amazonas – foto Michael Dantas

Após montarmos e desmontarmos nosso teatro de bambu nos mais diversos lugares do país e nos apresentarmos para pessoas das mais diversas condições sociais e com diferentes culturas com marionetes de madeira que cantam usando uma gravação da ópera, sem a presença física da orquestra, do coro e dos solistas, conseguimos tocar, incluir e cativar muitas pessoas. Nosso objetivo é que este trabalho seja do tamanho que ele é: uma luneta que abra o olhar das pessoas para novos universos. Ao viver os nossos espetáculos as pessoas se sentem pertencentes a esse universo, é um convite para experiências maiores.



Apresentação em Santa Isabel - AM – foto Michael Dantas

Um fator importante que observamos para a receptividade das obras é o fato de o espetáculo ir até um lugar de pertencimento das pessoas, que vivem uma experiência coletiva com pessoas de igual cultura e condições. Isto gera uma segurança e tranquilidade para se concentrar na fruição da obra.

Ao vermos a ópera acontecendo fora dos grandes teatros e com outros formatos, percebemos o quanto as instituições que produzem têm dificuldade de se desencastelar, de pensar a ópera fora do formato e das condições desses grandes teatros, mesmo que produzindo, com muito esforço, ano após ano.



Apresentação em Santa Isabel - AM – foto Michael Dantas

Hoje existem em todo o país muitas iniciativas, várias companhias de ópera e muitas produções independentes. Quase todas são iniciativas dos próprios artistas, sem uma política pública que as fomente, e em sua maioria sem o apoio de instituições públicas ou privadas.

A contemporaneidade da ópera está nessa pluralização de iniciativas e na democratização do acesso.



Transporte do teatro e bonecos no interior do Amazonas – foto Michael Dantas

Nossa segunda ópera: soluções dramatúrgicas para debates éticos

Depois da experiência de circular com a ópera “O Menino e os Sortilégios” e constatar a validação da crença que tínhamos de que a ópera dialogava e surpreendia todo tipo de público, paramos para pensar em qual seria o segundo título que montaríamos. Desde que criamos o projeto, pensamos ele como um espaço de liberdade para concretizar nosso modo de pensar, conceitualmente e esteticamente, não ficando restrito a transportar o repertório clássico de óperas para as marionetes.

Também sempre pensamos o Pequeno Teatro do Mundo como um negócio que fosse viável financeiramente e acreditamos que as limitações e as necessidades para viabilizar o projeto nos faz encontrar soluções mais criativas para os espetáculos. Apesar de montarmos óperas completas com dezenas de bonecos, várias mudanças de cenários, som, iluminação, legenda, ou seja, toda a estrutura de um grande teatro em uma escala reduzida, tudo deve ser operado e montado por duas ou no máximo três pessoas, ser rápido de montar e compacto para o transporte. Acreditamos que isso torna o projeto viável para a circulação e também financeiramente.

Vídeo da montagem do nosso teatro de bambu:

<https://www.youtube.com/watch?v=>



Estrutura do teatro de bambu – foto Melissa Guimarães

Outra vontade que tínhamos, a partir das experiências anteriores, é de que o espetáculo mantivesse a mesma qualidade em qualquer lugar onde fosse apresentado. É muito comum que um espetáculo tenha uma qualidade técnica e de infraestrutura quando estreia ou faz uma temporada em uma capital e depois é adaptado, com simplificações para viajar. Projetamos nossa estrutura e espetáculos para que todas as pessoas que assistiam recebam a mesma qualidade técnica e artística.



Tuxaua, personagem de Onheama – foto Fábio Retti

Pensando no segundo espetáculo, tivemos o desejo de mostrar que, apesar da grandiosidade e da importância das criações anteriores, a ópera não é uma linguagem parada no tempo. Ela é viva, atual e contemporânea, e dialoga com os temas de hoje, da nossa sociedade. A partir disso, escolhemos a ópera “Onheama”, de João Guilherme Ripper. Esta ópera foi composta em 2014 a partir de uma encomenda do FAO – Festival Amazonas de Ópera. Com uma temática indígena ela conta a lenda do eclipse do sol, ‘onheama’ significa ‘eclipse’, em Tupi. Nesta obra é narrada a aventura do jovem Iporangaba, um curumim, que é escolhido pela Nhandeci da aldeia para resgatar o sol, que foi engolido pela terrível onça Xivi. Em sua saga, o herói conta com a ajuda de personagens da mitologia amazônica, como a lara e o Boto-cor-de-rosa.



Iporangaba, personagem de Onheama – foto Fábio Retti

Uma ópera contemporânea, brasileira, cantada em português, com uma temática indígena e de um compositor vivo dá novos significados e contesta muito os valores do estereótipo da ópera. Hoje vemos um movimento crescente de compositores criando novas obras, isso amplia os horizontes da ópera no Brasil e no mundo.

Nesta montagem tivemos a parceria do FAO, que nos forneceu a gravação original da música, e tivemos também a possibilidade de estabelecer o diálogo direto com o compositor João Guilherme Ripper, que foi fundamental para transpormos a obra, que foi originalmente pensada para o palco com cantores e coro em cena, para ser agora realizada com as marionetes.

Neste percurso nos debruçamos sobre todos os temas que a própria ópera nos apresentava, como a saga do herói, a mitologia amazônica, a luta heroica de uma criança contra a escuridão e a destruição do mundo, e estruturamos a dramaturgia cênica em 'dois Tempos': o tempo real e o tempo mítico. Inventamos sobre a música do Ripper um prólogo e um epílogo cênicos, que acontecem antes e depois do eclipse. Este é o que chamamos de 'Tempo Real', onde a sucessão de fatos é narrada visualmente por bonecos de papel. O 'Tempo Mítico' acontece durante o transcorrer do eclipse, quando Iporangaba percorre sua trajetória heróica, essa sim narrada visualmente com marionetes de fio. O curto tempo de um eclipse real, no espetáculo dura mais de quarenta minutos.

Quando nos debruçamos sobre a ópera, a primeira questão que se instaurou foi a do lugar de fala. Constatamos que, apesar de já termos tido experiências anteriores de vivências com povos indígenas, muito do que sabíamos sobre essas culturas ainda estava também no lugar de um estereótipo. Diante disso, qual seria o nosso lugar de fala diante dessa obra? A busca de resposta a essa pergunta foi o eixo fundamental que conduziu a criação da dramaturgia cênica desta montagem.



Inhandeci, personagem de Onheama – foto Melissa Guimarães

Para tanto, buscamos nos aproximar e incluímos pessoas indígenas no processo de criação. Tivemos a ajuda fundamental do professor Dhevan Kawin, que nos orientou e colaborou na confecção dos bonecos e fizemos uma vivência com a comunidade da reserva Piaçaguera, em Peruíbe-SP.

No processo ainda tínhamos dúvidas sobre contar uma lenda indígena através da ópera, que é uma linguagem tão europeia, até que em um encontro sobre a cultura indígena conhecemos um grande movimento de rap feito por artistas indígenas. Entendemos que a linguagem é uma ferramenta, que pode

ser boa ou ruim, dependendo do uso. Outro fato importante que aconteceu durante o período em que estávamos debruçados sobre a montagem e que impulsionou nossos questionamentos e a busca por respostas foi quando a atriz Alessandra Negrini usou uma roupa com arte plumária e pinturas indígenas em um bloco no carnaval daquele ano. Isso trouxe à tona o tema do lugar de fala do ponto de vista dos próprios indígenas, tema sobre o qual já estávamos debatendo internamente. Uma fala do Cacique Raoni sobre este acontecimento nos deu segurança para seguir. Para ele, trazer o tema da cultura indígena para a pauta nacional com respeito, desmistificando os estereótipos, é o mais importante.

Na cena final de “Onheama”, após Iporangaba realizar seu feito e a Onça Celeste vomitar o sol, montamos em cena a maquete de uma grande aldeia que festeja a vitória com várias lideranças indígenas, de várias etnias, e também com vários juruás (pessoas não indígenas) que defendem as pautas dessas diversas culturas tão importantes para o nosso país. Nessa ‘tribo’ estão pessoas como a hoje ministra dos povos indígenas Sônia Guajajara, a hoje presidenta da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (antiga FUNAI) Joenia Wapichana, o próprio cacique Raoni, Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Daniel Munduruku, Sting, Darcy Ribeiro, Papa Francisco, irmã Dorothy e a Alessandra Negrini entre outros. Pois é disso que se trata: o nosso lugar de fala é o de unir a nossa voz a essas tantas vozes e de levar essas outras vozes ao público com o qual dialogamos.



Cena final de Onheama – foto Melissa Guimarães

Teaser de Onheama:

<https://www.youtube.com/watch?v=qNkiYhNdKdo>

O confinamento e a revolução audiovisual

Apesar de todos os males que vivemos durante a pandemia em 2020/2021, a necessidade urgente de adaptação das artes cênicas à linguagem audiovisual se mostrou uma oportunidade para ampliarmos ainda mais o alcance da ópera através dos espetáculos do Pequeno Teatro do Mundo. Os espetáculos de marionetes como os havíamos concebido se revelaram bastante propícios para o suporte da tela bidimensional.

No início de 2021 investimos em realizar a filmagem das óperas com boa qualidade de captação e edição e participamos de muitos festivais de teatro e de ópera online. Isso aumentou muito o tamanho e a diversidade do público que conseguimos atingir. Se em uma apresentação presencial temos no máximo 300 pessoas, em uma única apresentação online chegamos a ter 12 mil visualizações em dois anos de exibição.

Neste mesmo ano realizamos um projeto através do PROAC, do Governo do Estado de São Paulo, no qual a ópera “Onhema” era exibida remotamente nas escolas e em seguida realizávamos conversas online com professores e alunos. Foram três escolas indígenas e três escolas juruás. Nas escolas indígenas o Dhevan Kawin fazia a mediação da conversa entre nós e os estudantes e nas escolas juruás eramos nós que mediávamos a conversa entre o Dhevan e os alunos. Essa foi uma grande oportunidade de ouvirmos os espectadores e suas impressões sobre a ópera e também de respondermos suas curiosidades sobre este universo e sobre as marionetes. Neste diálogo muitos dos estereótipos e das barreiras que dificultam o acesso à ópera foram rompidos e uma semente do ‘gosto pela ópera’ foi plantada em muitas pessoas. Foram rompidos também entre os juruás estereótipos relacionados às culturas indígenas na medida em que tanto o espetáculo quanto as conversas proporcionaram um maior conhecimento dessas pessoas em relação a essas culturas.

Para levar a experiência para além do momento do espetáculo e da conversa, neste projeto criamos também um material de apoio educacional com propostas de atividades de mediação que poderiam ser realizadas pelos professores e também um material com atividades e informações sobre as culturas indígenas, sobre as marionetes e sobre a ópera voltado para os estudantes.



Conversa on-line com professores e alunos da aldeia indígena Porãngua

Vídeo das conversas com os alunos no projeto “O indígena e o juruá – Uma troca de saberes”:

<https://drive.google.com/file/d/1Dyf9jwWaFZqFsTofyIMoVYaBaK9cEEv0/view>

A pandemia impediu a estreia prevista de “Onheama” em abril de 2020 e acabamos estreando em formato virtual no projeto Sesc ao vivo no mês de julho. Mas em novembro 2021, quando foi possível o reencontro com o público, fizemos a primeira apresentação presencial, na Aldeia Takuari, na cidade de Eldorado – SP. Foi um encontro rico e potente. Depois de tanto tempo isolados, apresentar o trabalho para uma comunidade indígena foi uma forma de agradecer e retribuir muito do que aprendemos. Depois desta estreia nos apresentamos em diversas aldeias e comunidades indígenas. Inclusive como parte da programação do Festival de Musica erudita do Espirito Santo.



Estreia de Onheama na Aldeia Takuari – foto Fábio Retti



Estreia de Onheama na Aldeia Takuari – foto Fábio Retti

O prazer de aprender

Quando começamos o Pequeno Teatro do Mundo já tínhamos nossas carreiras como iluminador e atriz bem desenvolvidas. Começamos o projeto a partir da necessidade de desenvolvermos uma criação artística juntos, mais próximos dos nossos filhos, continuando o que adorávamos fazer, que é levar arte por todos os cantos. Mas, principalmente, descobrimos que o que mais gostamos é de aprender. Cada espetáculo nasce através de um processo de criação baseado em um aprendizado que nos transforma como pessoas. Cada espetáculo nasce dos nossos conflitos interiores e da busca em sermos pessoas melhores. Aprendemos em cada processo a desmontar toda a educação formatadora, que, como todos, tivemos desde a infância, na qual apenas um único olhar sempre prevalece, na qual uma única narrativa acaba sendo a mais importante. Cada processo nos ensina um novo olhar. E esse novo olhar aprendemos também com os olhares dos espectadores que encontramos pelo caminho.



Personagens do “Grande Circo Grandevo” – foto Alécio Cezar

O nosso último espetáculo não é uma ópera, é sobre a arte circense. O “Grande Circo Grandevo” é uma trupe de artistas idosos que desafia todos os estereótipos do envelhecer, para com muita alegria trazer um novo olhar sobre essa fase da vida. Aprendemos que dias bons e dias ruins teremos durante toda vida. As limitações são combustíveis para criarmos e pensarmos além do lugar convencional. A marionete é um objeto com muitas limitações, por isso a magia delas está na imaginação.

Teaser Grande Circo Grandevo:

<https://www.youtube.com/watch?v=69iR9QkIXwk>

<https://www.youtube.com/watch?v=V3Fl-oX69Zo>



Marionetistas e marionetes do “Grande Circo Grandevo” – foto Alécio Cezar

Neste momento estamos nos revirando e nos revigorando em um novo processo, “O Navio Fantasma” de Richard Wagner. É um novo desafio, uma nova linguagem em busca de novos públicos. Esta é uma produção do FAO, parceiro que nos inspirou e que, como tantos, luta arduamente para mostrar que a ópera é uma linguagem necessária e de excelência em nosso país e que pode e deve cada vez mais ampliar seu leque de espectadores.

Sim, a ópera é para todos e deve chegar a todos os públicos!

Dossiê Nova Ópera no Brasil

Liquid Voices & Realejo de vida e morte

Jocy de Oliveira

É reconhecida no Brasil e internacionalmente entre as pioneiras da música eletroacústica e da arte multimídia. Por décadas, a produção de Jocy abrange música, teatro, texto, instalação, vídeo e cinema. Sua música vem sendo apresentada em teatros e festivais nas Américas, na Europa e na China.

Resumo

O roteiro de meu primeiro filme *Liquid Voices* (2019) passa à margem dos códigos estabelecidos para a concepção de filmes tradicionais e mergulha em um imaginário que mescla o universo teatral e o fílmico.

Em seguida, durante a pandemia, a escritora Adriana Lisboa escreveu um romance a partir de minha obra e focando algumas de minhas peças multimídias que marcaram sua vida artística. Ao ler seu manuscrito, senti uma profunda empatia com sua linguagem poética e decidi adaptá-lo, concomitantemente, para cinema e teatro.

Palavras-chave: Intertextualidade de mídias, Ópera multimídia.

Abstract

The script for Liquid Voices goes beyond the margin of codes established for the conception of traditional films and dives into a world of imagery that mixes the universe of music, theatre and film.

Following up, during the pandemic, the author Adriana Lisboa wrote a novel inspired by my work, focusing on some of my multimedia pieces that marked her artistic life. On reading her manuscript I felt a profound empathy with her poetic language and decided to adapt it for cinema and theatre simultaneously.

Li recentemente uma estatística comprovando que 70% dos cineastas fazem apenas um filme de longa metragem durante a sua vida! Embora tenha feito inúmeros vídeos, estreei em 2019 meu primeiro longa-metragem- *Liquid Voices*, a história de Mathilda Segalescu. Isso me daria o direito de escrever sobre cinema?

No Brasil de um Glauber Rocha, uma das questões que me intrigam é por que ainda não existe espaço para filme de arte, música -vídeo, filme experimental? Aparentemente os Festivais de Cinema no Brasil só aceitam duas categorias : ficção ou documentário. Afinal, como a música, o cinema pode ser de arte ou de entretenimento e apresentar diferentes formatos.

O jornalista e escritor Romeno Matêi Visniec afirma que os “arquitetos do nosso futuro são banqueiros, militares, publicitários e políticos, enquanto escritores, filósofos, poetas, artistas e professores são excluídos da mesa em torno da qual poderosos decidem os rumos da humanidade.”

É difícil aceitar esta constatação, mas resta-nos o pensamento de Fernando Pessoa: “De eterno e belo há apenas o sonho”...

Assim, iniciamos mais um sonho – a pré -produção de meu segundo longa metragem – *Realejo de Vida e Morte*, que abordarei posteriormente.

O roteiro de meu primeiro filme *Liquid Voices* passa à margem dos códigos estabelecidos para a concepção de filmes tradicionais e mergulha em um imaginário que mescla o universo teatral e o fílmico.

Creio que sejam pertinentes algumas reflexões, assim como o percurso que me levou a essa encruzilhada: o desafio de conceber simultaneamente dois roteiros visando uma montagem teatral e outra cinematográfica em direção a um transporte de cenas que se situam livres na imaginação, e são captadas pela câmera ou situadas dentro de um palco cênico.

Lidar com a intertextualidade de mídias torna-se em *Liquid Voices* uma meta instigante, que se amplia desde um palco às locações simbólicas de um emblemático teatro em ruínas como o Cassino da Urca, e à reminiscência de espaços reais onde a história nasce, tais como a Romênia e a Turquia.

Minha busca por essa intersemiose da música com outras artes, ou melhor, uma multimídia, teve início em 1960/61 com minha peça de teatro-música: *Apague meu spot light* em parceria com Luciano Berio e representando a primeira obra com música eletrônica no Brasil, apresentada em Setembro de 1961 nos Theatros Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Continuou em 1967/68 com meu Teatro Probabilístico, e em 1970 com Polinterações. (ambos produzidos nos USA e publicados em Source Music of the Avant Garde, California). Seguiu-se durante minhas peças planetárias, em 1980, que integravam à performance ao vivo projeções de arte e astronomia (apresentadas nos Planetários de São Paulo, Rio de Janeiro, Hayden Planetarium, New York e Miami Transit Planetarium.) Passando por um processo de depuração, em 1987 e 1988, concebi minhas óperas multimídias *Fata Morgana* e *Liturgia do espaço*, que fazia uso da projeção de vídeos captados e processados em tempo real (pela primeira vez mostrado no Brasil) Isso denota que o vídeo como cenário virtual tem sido a opção escolhida para a maioria de minhas óperas multimídias desde então.

O roteiro de *Liquid Voices – A história de Mathilda Segalescu* foi escrito em uma linguagem cinematográfica que prevê diferentes formas narrativas de construção e desconstrução de significados, mesclando fábula e fatos reais.

Minha intenção foi construir um filme musical em uma linguagem diferenciada e não convencional, passando-se no período da Segunda Guerra Mundial e denunciando o eterno tema político do drama dos imigrantes, dos desterrados pela destruição das guerras, dos conflitos étnicos/culturais/religiosos, hoje extremamente pertinente. Perpassando estas questões políticas, um estado de amor que une um homem árabe ao espectro de uma mulher judia prevalece. Uma paisagem sonora e visual como um labirinto misterioso, mesclando datas exatas a acontecimentos imaginários e trazendo à tona verdades, inverdades e repetições históricas de refugiados através dos tempos, naufragos em águas profundas transformados em vozes líquidas...

Creio que a gênese de *Liquid Voices* foi em 2005 com a criação de um vídeo de curta-metragem – Noturno de um piano, como primeiro experimento de um projeto contínuo intitulado Projeto Soif.

O vídeo Noturno de um piano denuncia a situação agonizante da música erudita no Brasil lançando ao mar um piano como ícone de uma alta cultura

submergindo: um piano de cauda (com uma pianista, Gabriela Geluda) que flutua à deriva até naufragar...

O vídeo é um questionamento do papel do artista na sociedade de hoje, e o piano como forma emblemática subvertida pela cultura de massa. A música eletroacústica para o vídeo Noturno de um piano é construída com fragmentos do Concerto para Piano e Orquestra K467 (Elvira Madigan), de Mozart.

O Projeto Soif continuou seu percurso inspirado no conceito de Paracelso que afirma a água como a matriz do mundo e de todas as criaturas. Como visionário, cientista e filósofo, ele revolucionou o pensamento renascentista, infringiu barreiras como um transgressor moderno, e formulou conceitos de sustentabilidade que podem nos guiar ainda hoje. Jung pesquisou profundamente a obra de Paracelso, chegando a encontrar elementos que deram origem ao estudo do inconsciente e dos sonhos. Por este viés, retomei o universo dos mitos, do feminino, das lendas que se baseiam na água, e que datam de todos os tempos e todas as culturas. A água é um elemento renovável que se torna finito.

O Projeto Soif visa estimular a reflexão sobre a relação entre origem e matriz da água como condutora de vida, da nossa imaginação. Como afirma Gaston Bachelard em *A água e os sonhos*: “O mundo é um imenso Narciso ocupado no ato de se pensar”. O filósofo reflete a respeito da água como uma metáfora de vida, uma metáfora de reflexão, e evoca uma sensação atemporal e de ausência de peso. O efeito curativo da água, o sentimento erótico ou de medo de seu poder avassalador e, sobretudo, a falta deste líquido deu início a esta segunda etapa do Projeto Soif.

A meta foi compilar contadores de histórias de diferentes etnias resgatando lendas a respeito da água. Essa ideia tomou corpo com a primeira audição mundial de um concerto multimídia e multicultural em Chengdu, na China, 2010 reunindo um músico brasileiro – o oboísta Ricardo Rodrigues, o soprano chinês Li Jie Liu e suas lendas. A miscigenação de raças e culturas por meio de um elemento em comum – a água, me levou a refletir como este mesmo elemento que une os povos pôde ser utilizado ao longo de séculos para engolfar migrações de desterrados e refugiados que se tornam náufragos na busca de um destino, de um resgate.

E assim teve início a história singular da personagem ficcional – Mathilda Segalescu e seu piano, que embarcam na trágica e derradeira viagem de um navio. A célebre cantora e pianista judia parte como fugitiva no Struma – o último navio que zarpu da Romênia para a Palestina em 1941, naufragando no Mar Negro com 769 refugiados judeus e 22 tripulantes. O único sobrevivente foi seu piano, encontrado anos mais tarde por um pescador árabe na costa de Şile, na Turquia. Este homem desenvolve uma relação amorosa com o espectro da cantora judia que aparece todas as noites para contar sua fascinante história e trágica diáspora. O imaginário e a tecnologia se unem transformando o piano em caixa preta que traz à tona o relato desta história processada, diluída em vozes líquidas transmitidas pela memória da água.



Embora tratando-se de uma personagem ficcional, o nome de Mathilda Segalescu foi baseado em pesquisa dos passageiros mortos no naufrágio do Struma. Escolhi um prenome e um nome extraídos de duas diferentes vítimas da tragédia para compor a figura dessa diva.

O roteiro é construído por quatro grandes blocos (Santa Maria, Wassergeschrei, Mulher Árabe e Lamentatie) intercalados em 15 cenas e ligados por paisagens sonoras eletroacústicas como suporte aos monólogos, além de três segmentos compostos do imaginário e memórias (Canto dos Minaretes, Vampiro Waltz e Recital: Ich lebe allein in meinem Stimme).

A questão da intertextualidade, o tratamento de mídias e a abordagem de técnicas e conceitos diferenciados me levaram a apresentar a ópera multimídia no Teatro do SESC 24 de Maio em São Paulo em outubro de 2018 e, em seguida, escolher para a filmagem múltiplas locações nas ruínas do Cassino da Urca, além de uma cena final no mar.

Optei por uma linguagem simbólica representando destruição sem fazer uso do espaço realista do navio fúnebre. Fomos muito bem-vindos pelos sensíveis diretores do Instituto Europeu de Design (IED), gestores desse magnífico legado. Suas paredes descamadas ainda guardam uma relevante história artística do Rio de Janeiro dos anos 1930, quando atuaram naquele palco artistas como, o Maestro Eleazar de Carvalho, Ary Barroso, Carmen Miranda, Josephine Baker e tantos outros.

Os espaços do Cassino, embora fascinantes, impactantes e mesmo ame-drontadores, eram extremamente inóspitos, habitados por morcegos e ratos, com profundas e perigosas cavidades, um pé-direito de 30 metros, sem eletri-

cidade ou água! Foram inúmeros os desafios requisitando aluguel de geradores, caminhão-pipa, segurança 24 horas por dia, remoção de entulho e limpeza de uma poeira acumulada há décadas... Durante dois meses visitamos os espaços para definir a escolha das locações indicadas a cada cena, assim como a marcação dos atores. Usávamos máscaras e muitas vezes chapéus para evitar o excremento dos morcegos, que zumbiam e voavam sem parar por sobre nossas cabeças assim que a noite caía.

Essa, aliás, foi uma das decisões difíceis de tomar: filmar de dia ou de noite? Durante o dia, as locações eram misteriosamente iluminadas pelas réstias de sol que penetravam pelas frestas, pelo teto esburacado, pelas paredes danificadas, criando sombras fantasmagóricas e espaços escuros, sombrios. Mas de dia ficaríamos a mercê do horário do sol, de acordo com as estações. Seria uma enorme pressão, e mesmo assim não nos libertaríamos do suporte complementar de uma iluminação. À noite poderíamos usar livremente uma iluminação teatral e cinemática, contando com um iluminador de teatro e um diretor de fotografia, que precisaram se alinhar para atender as aspirações técnicas e artísticas de cada parte. Isso gerou um certo conflito e a competição de duas equipes com visões diferentes, além de aceitarmos a companhia de centenas de morcegos... Mesmo assim, optamos pela noite.

Aquele piano que em 2005 foi submerso ficando por algum tempo no fundo do mar, posteriormente foi resgatado e mostrado numa instalação retrospectiva no Instituto Oi Futuro, em cartaz por dois meses. Depois dessa instalação, ele ficou dez anos guardado no nosso depósito, esperando pelo seu destino que finalmente aconteceu com Liquid Voices. Esse piano, marcado pela craca, foi transportado ao Cassino, sendo pendurado no telhado, a 30 metros de altura por sobre os destroços da ruína e sobre uma piscina que construímos a duras penas. Infelizmente, o responsável pela cenografia, Fernando Mello da Costa, veio a falecer alguns meses depois da filmagem, sem ter tido o prazer de assistir ao filme finalizado. Foram meses de ensaios musicais em meu estúdio, simultaneamente aos ensaios cênicos em outro espaço, seguidos de ensaios conjuntos (cênico musical) e técnicos musicais no estúdio da Visom.

Posteriormente, seguiram-se ensaios para marcação teatral no Teatro do SESC São Paulo e, finalmente, nas ruínas do Cassino da Urca. Isso nos permitiu chegar ao período de filmagem com as cenas estruturadas, montadas, e cuidadosamente ensaiadas, com recursos próprios e sem patrocínio.

Além dos dois personagens, como participantes contei com os músicos que compõem o Ensemble Jocy de Oliveira, que há décadas vem trabalhando comigo nas produções de minhas peças e óperas multimídias.

O roteiro enfoca a solidão de apenas dois personagens interpretados pelo soprano Gabriela Geluda, que me acompanha há 30 anos, e hoje tornou-se quase que um desdobramento de minha criatividade. Ela sente, presente, interpreta, recria, enriquece e demonstra profunda compreensão da obra e do pensamento. O tenor Luciano Botelho mora na Europa e, portanto, tivemos que,

durante dois meses, manter ensaios semanais via Skype. Com sua inteligência e musicalidade, chegou preparado ao Brasil para os ensaios, um mês antes da estreia no teatro e posterior filmagem.



Os excepcionais instrumentistas, músicos e artistas demonstram também uma total sintonia com a minha música. Alguns, como Peter Schuback, vêm de Estocolmo, outros, como Joaquim Abreu, de São Paulo, outros, como Ricardo Rodrigues, de Berlim. Mas, a maioria faz parte da resistência de artistas empenhados em manter viva a vida musical do Rio de Janeiro, como Rodrigo Cicchelli, Paulo Passos, João Senna, Aloysio Neves, Siri, Sara Cohen, Marcelo Carneiro de Lima, o dançarino Toni Rodrigues, minha assistente cênica Isabella Lomez, a figurinista Ticiania Passos, meu diretor assistente Bernardo Palmeiro e todos os excelentes artistas e técnicos. Cinema, como teatro, é trabalho de equipe!

Voltando a algumas observações a respeito desse roteiro, a meu ver e em geral, o teatro usa uma linguagem simbólica e o cinema uma linguagem naturalista, optando muitas vezes por representação mimética da realidade. Por exemplo, mesmo num filme sobre ficção científica, o imaginário é minuciosamente recriado do ponto de vista visual. É raro um filme fazer uso de uma linguagem simbólica, como por exemplo, *Dogville*, do cineasta dinamarquês Lars von Trier, quando abdicou do cenário e desenhou no chão os espaços de uma cidade imaginária.

Enquanto isso, o teatro pode fazer uso de um espaço limitado entre três paredes (como palco italiano) ou arena, e nesse espaço a ilusão sempre prevalece. Por exemplo, no teatro oriental desprovido de cenário, o espectador é induzido a imaginar. Isso também é usual desde os primórdios do teatro no Ocidente, com manifestações ritualísticas inerentes à própria natureza do ser humano até o teatro contemporâneo. O cinema é criado para ser desconstruído.

ido e reconstruído no processo de montagem (ou edição) e, portanto, geralmente, o ator/atriz não é minuciosamente preparado pelo diretor/diretora.

Segundo o ator Marlon Brando, no teatro o processo é extenuante, no cinema o ator/atriz é lançado na tela e deve se virar por si mesmo. A visão do público no teatro não é como o olhar da câmera, com diversas lentes, ângulos e modalidades diferentes. O público tem uma percepção espacial, escolhe o seu ângulo, ele é livre para seguir um ou outro personagem. No cinema, esta escolha já foi feita. A atuação no cinema torna-se, portanto, mais contida e restrita ao enquadramento da câmera, passando pelo crivo da direção de imagem e guiada pelo diretor/diretora do filme. No nosso caso, ao contrário, deixei, por exemplo, que o tenor se expandisse e atuasse mais dramaticamente, como se fora em uma ópera em teatro. Esse é seu background e linguagem, e decidi deixar aflorar o seu talento.

Hans Thies Lehmann crê que, assim como a fotografia obrigou à pintura a se repensar, tornando-se mais uma arte autorreflexiva, o cinema fez o mesmo com o teatro, que passou a explorar mais sua potência presencial. Muitas vezes dei preferência ao pensar teatral, deixando ao olhar do espectador uma ampla visão de um plano mais aberto, em lugar do denominador comum em cinema de planos fechados na expressão facial do ator. A diretora francesa Ariane Mnouchkine mantém em ambas as linguagens, fílmica ou teatral, elementos em comum – tais como luz, cenário, figurino. Por que não?

O teatro existe há mais de 3.000 anos e o cinema apenas há cerca de 130 anos... O cinema usa múltiplas locações, e isto interfere totalmente na maneira de gravar/filmar. No cinema, usa-se geralmente uma câmera, e as cenas são gravadas várias vezes de ângulos diferentes e visando a expressividade dos atores, bem mais contida do que aquela do teatro, quando o ator/atriz não é visto em close-up. Esse processo pode levar meses ou até mais, o que financeiramente representa uma fortuna. Os atores estudam o roteiro e seus diálogos, mas praticamente ensaiam diante da câmera, o que é interessante para repensar a cena enfatizando detalhes de luz e sombra, mas também é necessário um tempo enorme para filmar! O diretor faz com que o ator viva seu papel impulsionado pelo histórico e a narrativa, além da locação que o transporta e o submerge na história. O ângulo fotográfico lidera muitas das escolhas. Quanto ao método de gravação/filmagem, usamos a maneira adotada em vídeo ou teatro gravando com três câmeras em 4k.

Tive a oportunidade de assistir as filmagens de *O pequeno Buda* de Bernardo Bertolucci em 1992. Ele me permitiu seguir de perto toda fantástica produção e fiquei impressionada com o extraordinário cenário montado em grande parte da cidade medieval de Bhaktapur, no Nepal. Parecia uma ópera! Entretanto, quando vi o filme, o olhar da câmera era restrito e linear. Sua visão nos oferecia apenas o seu próprio ângulo e perdíamos o poder do espacial. Por outro lado, o teatro, por mais que crie cenários extraordinários, nunca chega a expor a realidade de um cenário cinematográfico.

Acredito, como o pesquisador José Luiz Martinez, que ainda existem lacunas na investigação da semiose musical no cinema.

Em cinema, a música é considerada uma trilha sonora – é colocada no final da filmagem e até mesmo da montagem das cenas. É considerada um background, e deve ser subserviente à imagem. No caso de *Liquid Voices*, e ao contrário do habitual em cinema, a música é um elemento que define a duração das cenas. Foi composta simultaneamente ao roteiro. As pontes entre as cenas são compostas por segmentos eletroacústicos como paisagens sonoras que sustentam o texto e delinham o espaço.

O áudio (tanto acústico como eletroacústico) pode tanto pontuar a palavra, a imagem, a cena como liderar propositalmente, contrastar em contraponto ou seguir seu caminho independente.

Serguei Eisenstein previu que música e imagem podem opor-se ou não apresentar correspondências de nenhum tipo e, ainda assim, possuir significado intersemiótico. Para ele, o futuro do filme estaria no conflito entre o auditivo e o visual, o conflito dialético da montagem estendido ao domínio acústico. Uma previsão extraordinária para o seu tempo observando que a montagem é a essência do cinema.

E assim foi em *Liquid Voices*, montagem/edição como área importante no cinema que pode construir/reconstruir cenas, criar sequências labirínticas, um universo impalpável e que também pode contribuir para as correções impossíveis de terem sido ajustadas na filmagem. Para toda a pré-edição contei com a parceria, dedicação e talento de Bernardo Palmeiro, que foi também meu excelente assistente de direção.

Decidimos filmar os grandes blocos ou cenas em longos planos sequência para deixar fluir a interpretação dos atores/cantores, manter a emoção teatral e, principalmente, musical. Foi uma escolha desafiadora do ponto de vista cinematográfico.

Posteriormente, a ferramenta de edição ou montagem, e alguns recursos de efeitos especiais, foram fundamentais para complementar esta gravação de longos planos sequência dos principais blocos de mais de dez ou quinze minutos cada. A filmagem desses blocos foi feita separadamente por tratar-se de locações, atmosferas, iluminação e figurinos diferentes. Mas obviamente não poderíamos chegar à maestria de um Aleksander Sokurov em sua obra prima *Arca Russa*, filme totalmente gravado em um só plano sequência!

Em *Liquid Voices*, nosso maior problema foi a gravação do áudio, porque a acústica das locações na ruína era muito difícil. Sempre com o excelente engenheiro de som Leo Alcântara, tivemos que partir para a gravação em estúdio da Visom, no Rio de Janeiro, e em teatro durante o período que *Liquid Voices* foi produzida no SESC em São Paulo. Durante as filmagens nas ruínas do Cassino

da Urca, nosso engenheiro de som adotou um engenhoso método para ajudar os intérpretes a conseguirem se sincronizar com o áudio-guia, que tocava em playback. Ele colocou um bip, segundos antes do ponto de entrada das vozes, e sem isso teria sido praticamente impossível sincronizarmos o som e a imagem na pós-produção.

Posteriormente, fizemos novas dublagens em estúdio sincronizando a palavra ao movimento dos lábios na imagem. Isso nos possibilitou uma gravação de excelente qualidade e nitidez, principalmente das vozes, usando um processo extenuante, mas eficiente. Sem dúvidas, são gastos e opções em que nem sempre o cinema se empenha, porém para nós o áudio é prioritário. Além disso, foram horas e horas com nosso engenheiro de som para edição, equalização, mixagem, masterização.

O tratamento de imagem foi importante para oferecer ao filme uma tonalidade poética e sutil. Optamos por uma harmonia e unidade da cor em gamas de cinza, tijolo e ocre que melhor representasse um cenário de destruição.

Em alguns momentos, também tivemos que fazer moderadamente o uso de intervenções de computação gráfica. Foi necessário para eliminar inúmeras interferências de encanamentos, fiações e marcas nas paredes, além de complementar com a fumaça virtual que usamos in loco em algumas cenas.

Esse processo nos proporcionou um apoio visual na pós-produção que, não obstante sutil, foi de grande importância no que diz respeito à imersão na história e na nossa locação. A computação gráfica, além de imprescindível para correções e restauros, foi vital para a composição da última cena filmada no mar, criando a imagem etérea da personagem Mathilda, que se diluiu em seu adeus final ao pescador, enquanto ele lhe suplica que o leve com ela: *emmenez-moi vers l'infinie...*

Jean-Luc Godard dizia que primeiro se faz o filme e depois se escreve o roteiro ... Será? Devo confessar que o roteiro de *Liquid Voices* foi burilado e re-trabalhado após a filmagem. Assim, o livro foi publicado com o título de *Além do Roteiro*, Editora Faria E Silva, São Paulo, 2020. Isso nos permitiu captar fotos belíssimas da própria filmagem.

Liquid Voices nos proporcionou uma excepcional experiência participando e sendo premiado em vários Festivais de Cinema como em Londres, Nice, Madrid, Antuérpia, Varsóvia, Nazareth – Israel, Nova York, Santiago do Chile.

Logo em seguida, para meu segundo longa metragem *Relejo de vida e morte*, o roteiro foi escrito durante a pandemia e senti o peso dos dias obscuros que vivíamos. Foi sem dúvida *um tour de force*, ousadia e uma grande virada na minha vida artística. O continuar a desbravar e revelar aquilo que sempre desejei: a arte do cinema reunindo com igual relevância a imagem, o roteiro e a música. Para ambos os roteiros escrevi uma introdução que penetra no âmago da criação... de onde vem, para onde vai, questões de estética, filosóficas e primordiais para mim.

Durante a pandemia, a escritora Adriana Lisboa escreveu um romance a partir de minha obra e focando algumas de minhas peças multimídias que marcaram sua vida artística. O título de seu romance é “*Realejo dos mundos*” – homônimo de minha peça multimídia, apresentada em 1987 no Estádio de Remo da Lagoa, no Rio de Janeiro. Ao ler seu manuscrito, senti uma profunda empatia com sua linguagem poética e decidi adaptá-lo, concomitantemente, para cinema e teatro.

Em Julho de 2022, estreamos *Realejo de vida e morte* no SESC-Pompeia em São Paulo como obra em progresso no formato de concerto multimídia – ponto de partida para um futuro filme. A maioria das músicas concebidas para o filme foram entremeadas de vídeos e textos falados virtualmente por Adriana Lisboa e por mim, guiando a compreensão do público, sem necessariamente revelar o filme. Essas palavras foram suficientes para estimular a imaginação e a cognição do ouvinte acerca da temática da obra. Do ponto de vista prático, os intérpretes puderam penetrar na complexidade musical, situar-se cenicamente e conhecer melhor o roteiro do filme, embora não descortinado no palco. Isso foi muito importante para o sentido de continuidade nos futuros ensaios de cada cena em diferentes locações, seguindo um método fragmentado para facilitar questões técnicas cinematográficas. A experiência trouxe também resultados benéficos para o estabelecimento do elenco, criando um envolvimento emocional e artístico de equipe.

Em Março deste ano meu livro *Realejo de vida e morte* será lançado pela Editora Relicário compilando meu roteiro, as partituras para o filme, fotos da versão como concerto multimídia no SESC Pompeia e o romance de Adriana Lisboa.

Esta é a segunda vez que mergulho no desafio de conceber simultaneamente dois roteiros sobre a mesma temática, sendo um para cinema e outro para teatro.

O roteiro para este filme pode ser caracterizado como Música -Vídeo e representa minha convicção de igual relevância da música, imagem e texto / roteiro no cinema. Os diálogos são intercalados com minha música, especialmente composta para o roteiro, assim como trazem de volta minhas obras passadas ilustrando momentos marcantes e algumas vezes acompanhados por música como paisagem sonora.

Minha interpretação do romance de Adriana Lisboa me leva a refletir sobre várias questões relevantes ao mundo que vivemos hoje como o abandono, o meio ambiente, a incerteza, a desesperança, a solidão, a exclusão, o emprisionamento, a discriminação, embora, na minha interpretação do texto, não exista o fator temporal ou mesmo a definição muito clara de espaço. Parto da premissa que os dois personagens (FLOR e MURI) estão isolados, em uma pós hecatombe de um planeta devastado. Torna-se irrelevante, se a destruição é

ambiental, política, por repressão, guerras, pandemias... não importa, o consumo é escasso, a vida almejada é simples e resume-se para eles ao primordial: suas memórias, seus fantasmas, os sonhos de uma juventude que incluem a música, a arte, o teatro, a inclusão, a liberdade do viver. Disso tudo, só resta, o abandono de um piano empoeirado, em uma casa despovoada.

Mas quem são esses dois personagens FLOR e MURI? Propositalmente a personificação de ambos deixa vários espaços a serem preenchidos pelo espectador. Eles não são um casal no sentido binário convencional, MURI se encaixa mais no conceito da mitologia grega citado na *Metamorfoses* de Ovídio, sobre a fusão da náiaide Salmacis e Hermafrodito que gera a androginia. O tipo de relação entre os dois é propositalmente ambígua. E assim, tudo é: o povoado despovoado, o mar que arrasta parte da terra, a gravidez de um filho que não importa quem seja o pai, a androginia como ascensão aos semideuses do Olimpo... Restam os cascos de ostras, os moluscos, e alguns mortais espalhados por um mundo que eles não mais têm acesso.

O filme será filmado em 6 locações: o palco de um teatro, casa da Flor, casa abandonada, ruínas do Mosteiro de São Boaventura, Atafona, S. João da Barra.

Parte desse filme será rodado em uma cidade assombrada pela erosão e pelo mar que pouco a pouco transgride e engole as casas, ruínas, forçando a criação de dunas de areia, falésias e cascalhos transformando dia a dia o cenário de uma outrora Atafona no delta do Rio Paraíba do Sul e o mar do norte do litoral Fluminense. A filmagem não deve refletir o fator temporal, e sim como se o tempo pairasse, talvez durante uma longuíssima tarde que alcança o dourado avermelhado do sol poente e insiste em não ser engolfada pela noite.

As cenas transitam entre locações em Atafona, S. João da Barra, convento de São Boaventura na antiga Vila Santo Antonio de Sá, (cerca de 1600) que foi assolada por uma epidemia e abandonada em 1829, hoje município de Itaboraí e o palco de um teatro. Partimos da premissa que vida e arte se confundem e os personagens vivem em um frágil limiar entre o real, o fantástico, o imaginário que os transporta à carreira artística em um palco, repentinamente interrompida.

Como uma paisagem sonora, o piano continua a ser um ícone na minha vida e ao longo do romance de Adriana Lisboa tudo indica que a música também, na vida dela. Algumas músicas terão fragmentos repetidos ao longo de *Relejo de vida e morte*: John Cage – *As slow as possible*, com suas notas esparsas e acordes intercalados de silêncio, o mais lentamente possível, de acordo com a sincronia aleatória de uma partitura temporal alheia ao desenrolar da cena que perdura o tempo inteiro do filme, assim como diferentes fragmentos de meus *Relejo dos mundos e Encontrodesencontro*.

Como uma metáfora ambiental, sons bioelétricos captados especialmente para esta peça pela parceria com o cientista, ecologista irlandês – Michael Prime transportam ao palco vozes do bioma marítimo de ostras que se unem

às microscópicas vozes humanas em tempo real criando um ambiente sensorial hipnótico.

Um importante papel é representado pelo Coro de Solistas, como um Coro Grego que canta, comenta, adiciona, interpreta, ora como ostras, animais marinhos, ora como fantasmas ou outros personagens elevando a tensão da música e do coro como personificação Dionisíaca. São as Elementais capazes de tudo ver ou sentir, com o dom da profecia, de se metamorfosear em outros personagens. Para isso, imagino o uso de diferentes figurinos, adereços e máscaras. Elas são seres irreais e, portanto, figuras totalmente à margem do cotidiano. Elas são compostas de cerca de quatro cantoras/ atrizes/ dançarinas. Como Sílfides ou Silfos que reinam no ar e que estão na mente dos sonhadores, dos artistas, poetas, elas têm a capacidade de assumir diferentes personagens, ostras, fantasmas, até mesmo tornarem-se duplos de Muri e Flor que muitas vezes cantam no meio do coro.

Os 19 coros se identificam em 3 categorias: 8 coros falados enumerados em algarismos Indo-Arábico, 7 Coros com partitura enumerados em algarismo Romano, 4 coros com título: Memória, Noctis Irae, Cigarras no verão e Realejo dos mundos. Em verdade, embora os diálogos às vezes tenham um tom coloquial, o contexto geral é surreal, e com reflexões poéticas principalmente por Flor.

Outro personagem misterioso é o Fantasma, como sombra / aparição nunca nitidamente vislumbrada por Flor e Muri. Muitas vezes, os músicos também participam da cena, em outras, tocam independentemente.

As imagens borradas de nossas vidas se confundem: o piano, a presença da mãe, os fantasmas que se mesclam da imaginação ao real. Que real? E se abre-se uma porta para outros mundos? A sequência dos eventos é irrelevante diante dos personagens. Talvez a nossa plateia seja composta de uma dezena de fantasmas. Será? E a vida real era no palco. Hoje perdemos o palco... Nem isso!

O Realejo dos mundos aparece e desaparece como um cortejo de vida que passa com suas realidades e sombras, continuando seu tocar interminável e o processo circular de vida e morte. E assim termina o romance de Adriana Lisboa: *No princípio era o som. No fim será o som também.*

Dossiê Nova Ópera no Brasil

A rabeça de Orfeu: a ópera como um instrumento musical e caminho para uma nova expressividade na modernidade

Leonardo Martinelli

Leonardo Martinelli (1978), é compositor, doutor pelo Instituto de Artes da Unesp e professor na Faculdade Santa Marcelina. É o autor de quatro óperas, encomendadas e estreadas pelas mais importantes casas de ópera do país, tais como o Theatro Municipal de São Paulo, Theatro São Pedro (SP) e o Festival Amazonas de Ópera.

Resumo

A ópera foi um dos gêneros musicais mais combatidos pelas vanguardas musicais de meados século XX. Entretanto, já há algumas décadas, cresce no meio o movimento por sua reabilitação estética e técnica, ao mesmo tempo em que se desenvolve de forma esfacelada novas poéticas musicais de cunho expressivo. O artigo aborda o cerne dessas questões, em especial, o processo de *qualificação afetiva* de materiais musicais não-tonais, tomando como exemplo a questão harmônica na ópera *Navalha na carne*.

Palavras-chave: Ópera contemporânea, Expressividade musical, Affetto.

Abstract

*The opera was one of the most renegade musical genres by the avant-garde of the mid-twentieth century. However, for some decades now, the movement for its aesthetic and technical rehabilitation has been growing, while new poetics based on the idea of the musical expressiveness have been developed in a fragmented way. The article addresses the core of these issues, with a focus on the process of affective qualification of non-tonal musical materials, taking as an example the harmonic process in the opera *Navalha na carne*.*

Keywords: Contemporary opera, Musical expression, Affetto.

De uma maneira geral, a compreensão da história da música ocidental não é, necessariamente, o estudo de sua *história*, mas sim a vivência de uma *estética musical* e do repertório sobre o qual ela se fundamenta. Por sua vez, esta vivência se materializa no cotidiano das casas de ópera, salas de concertos, nas escutas domésticas e em todo um mundo que se estrutura em torno disso tudo. Porém, ressalta-se que a estética aqui em questão é uma perspectiva a partir do tempo presente sobre um repertório constituído no passado. Nesta estética as recepções, interpretações e implicações desta música pretérita ocorrem em nosso tempo, para onde é eventualmente trazido à luz alguns fatos relacionados a ela, mas isto não qualifica como *história* aquilo o que se designa por *história da música* (ao menos não aquilo o que a historiografia científica consideraria por “história”).

A história da música é uma narrativa impulsionada não por uma epistemologia de caráter científico (ainda que possa se desenvolver por bases metodológicas), mas sim pelo gosto contemporâneo, que molda não apenas a maneira como ouvimos o passado, mas que também articula o modo com o qual novas músicas são criadas hoje em dia.¹

Ao abordarmos a questão da ópera, percebemos que ocorre um tipo de bifurcação (quando não uma fratura) tanto nesta estética como em sua história.

1 Especialmente aquelas que, de alguma forma, estabelecem de forma intencional algum tipo de vínculo direto com essa estética ao se proporem como contribuição atual a esse repertório majoritariamente histórico.

Há, claro, inúmeros pontos de intersecção, tais como compositores, estilística musical, *instrumentarium*, etc. Mas seja pela perspectiva histórica, seja pela estética, constatamos o estabelecimento de uma dinâmica própria a isso que designamos por ópera; uma forma de ouvir, de interpretar e de criar características, seja por meio do olhar que se lança a esse repertório, seja pela maneira como a vida operística se articula na vida do público e dos músicos, no passado e no presente.

Entretanto, essa dinâmica própria, esse mundo à parte em relação à própria música, não é algo exclusivo da percepção moderna sobre esse repertório. Constatamos isso logo na origem da ópera, ao nos depararmos com Jacopo Peri (a quem é atribuída a música da primeira ópera composta na história), especulando e registrando por escrito seu processo de criação. No famoso prefácio a *Le musiche sopra l'Euridice* (1600) Peri reconhece o mundo à parte que ajudava a criar ao julgar necessário explicar ao seu ouvinte suas escolhas musicais e o novo tipo de canto, de sonoridade e de música que suas ideias acarretava.² Na outra ponta desta história encontramos outro importante texto da lavra de um compositor a refletir sobre a questão, *Pro Domo*³ que Alban Berg publicou em 1927, já lastreado pela composição e a estreia de seu *Wozzeck*, e após séculos de toda uma história e estética da ópera (com as quais ele mesmo teve que lidar em suas óperas).

Em ambos os textos a pergunta implícita que os motiva é “o que é a ópera?”. No primeiro, a pergunta é franca, pois efetivamente nada se sabia do que viria após os primeiros experimentos operísticos na Florença na virada entre os séculos XVI e XVII. Já no segundo, trate-se uma pergunta retórica, cheia de peso histórico e não respondível de modo assertivo. De certa maneira, qualquer pessoa que hoje em dia siga com o desejo e a possibilidade de compor uma ópera vê-se defrontando com essa mesma questão.

Morreu, mas passa bem

Tal como ocorreu em outras manifestações artísticas, no século XX a modernidade em música⁴ também se empenhou em sepultar diferentes aspectos tidos como tradicionais de sua prática. Tivemos então o colapso do sistema tonal, o fim das formas e dos gêneros tradicionais e, claro, a morte da ópera.⁵

2 In: GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007, p. 322.

3 Posteriormente publicado como *O problema da ópera*. In: KOSTELANETZ, Richard e DARBY, Joseph (org.), *Classic essays on twentieth-century music: a continuing symposium*. New York: Schirmer Books, 1996, pp. 277-279.

4 Ao menos aquele circunscrita ao que se designa por “música clássica”.

5 No livro *Opera's second death* (New York: Routledge, 2001) os filósofos Slavoj Žizek e Mladen

Em meio ao que tradicionalmente se designa por “vanguardas do século XX”⁶ poucos gêneros históricos foram tão desacreditados como a ópera. Se por um lado o formalismo de alguns gêneros instrumentais seguiu suscitando eventual interesse nas gerações de compositores alinhados ao ideal de “música nova”, pelo outro lado à ópera foi associada todo tipo de ranço social e ceticismo estético. Tal fato decorreu, talvez, menos por suas características especificamente musicais e mais pelo contexto no qual sua prática estava inextricavelmente ligada: um meio ainda mais conservador e reacionário que o da música de concerto, tanto nos termos de seus agentes profissionais (instituições, cantores, regentes e instrumentistas) como em seu público. Não à toa, as esparsas experiências operísticas desta geração tenderam a ocorrer fora do *habitat* natural da ópera, explorando espaços e modelos de espetáculos (tais como “teatro musical”, *happenings* e outras variações) distanciando-se assim do cerne de sua linguagem e reforçando a posição de recusa, uma vez que a ópera era tida como terreno estéril para qualquer proposta musical compromissada com a modernidade.

Para uma ou duas gerações de compositores a ópera foi uma espécie de “zona proibida”, e mesmo hoje em dia constatamos resistência a este tipo de criação num círculo relevante de compositores. Essa persistência explica-se em parte pelo contexto social conservador e anti-criativo que ainda caracteriza grande parte do “*mondo liricus*” da atualidade,⁷ mas também por conta de um entendimento limitante do que é a ópera (ou do que ela pode ser), restrito a uma frágil noção de gênero, e que desta maneira inevitavelmente a aprisiona a modelos, padrões e demandas históricas e tradicionais. Em suma, um campo de não-modernidade.

Mas tais limitações podem ser suspensas quando se projeta para a ópera um olhar mais amplo e dinâmico. Daí o propósito de, neste ensaio, esboçar um entendimento de ópera não como um *gênero*, mas sim com um *instrumento musical*, e desta forma, um veículo de expressão para diferentes formas de escrita e propósitos artístico-musicais.

Dolar chegam mesmo a afirmar que a ópera foi “morta” duas vezes, e que a segunda vez é, justamente, o processo desencadeado no século XX.

6 Apesar de historicamente datado e estilisticamente impreciso, utilizo o termo de forma a identificar um grupo de compositores e compositoras, de técnicas e estéticas relacionadas a algumas correntes composicionais do século XX, especialmente aquelas caracterizadas pelo desprendimento de poéticas tradicionais e do uso do sistema tonal como elemento estruturador de sua escritura.

7 Sobre esse aspecto, destaco o pensamento de Arnold Whittall, para quem “não apenas o repertório operístico, mas também as estruturas institucionais que, dentro de um teatro, trazem à vida este repertório estão menos explicitamente dedicadas à busca por mudanças (e menos ainda por transformação) do que as forças da sociedade e da cultura para as quais seria difícil impingir diretamente – ou mesmo indiretamente – qualquer gênero artístico maior”. In: COOK, Mervyn (ed.), *The Cambridge to Twentieth-Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 (trad. nossa).

A organologia de um espetáculo⁸

A ideia de compreender a ópera como um instrumento musical é, claro, metafórica. Mas justifico a proposição por seu potencial transgressor, pois afinal, um instrumento musical, ou conjunto deles, está sempre no horizonte de trabalho de qualquer um que trabalhe a criação musical por meio da escritura musical, especialmente tendo em vista que, se por um lado, a modernidade em música foi pródiga em refutar diversos itens da herança cultural que lhe caiu em mãos (formas e gêneros musicais, formações instrumentais, além do que então se definia como o cerne própria linguagem musical, ou seja, o sistema tonal), pelo outro foi paradoxalmente conservadora no que diz respeito ao seu *instrumentarium*⁹: quase nada do rol de instrumentos musicais tradicionais foi recusado e, proporcionalmente, muito pouco dos novos instrumentos musicais inventados ou desenvolvidos entre o final do século XIX e ao longo século XX foi, de fato, assimilado por quem refutava (e eventualmente ainda refutam) a ópera como veículo legítimo de expressão moderna na cultura musical contemporânea.

Mas tal insistência das vanguardas com o *instrumentarium* tradicional não se trata de um ato-falho em relação ao senso de progresso e inovação que tanto caracterizou essas práticas, mas sim um olhar mais generoso e criativo aos instrumentos musicais, do que emergiu novos entendimentos sobre suas características e possibilidades. Desta maneira passou-se a explorar de forma mais sistemática a infinita gama de oportunidades que eles oferecem: seja em sua forma tradicional de execução, seja por meio da especulação de nossas sonoridades e recursos tímbricos (a tão celebrada *técnica estendida*), foi possível à vanguarda “cozinhar” novas receitas a partir de ingredientes tradicionais.

Esta mesma abordagem é passível de ser realizada com a ópera, especialmente quando se tem em mente uma definição mais abstrata e poderosa de instrumento musical:

Um instrumento musical é um objeto técnico que fazemos deliberadamente soar por sua própria satisfação sonora e/ou pela produção de sons considerados musicais na sociedade à qual ele pertence. [...] A invenção organológica me parece algo tão extraordinário e enigmático tal qual uma invenção matemática. [...] Um instrumento musical tem uma relação privilegiada com o poder da imaginação humana, bem como com suas bizarrices.¹⁰

8 Tradicionalmente, entende-se por organologia a área do conhecimento musical dedicada à compreensão dos instrumentos musicais em suas características e propriedades materiais, acústicas e históricas.

9 Conceito que diz respeito não apenas aos instrumentos utilizados em uma determinada prática musical, mas também às suas características constitutivas, técnicas de execução e formas de combinação.

10 SÈVE, Bernard. *L'instrument de musique – Une étude philosophique*. Paris: Éditions du Seuil, 2013, p. 27 (trad. nossa).

Ainda que o paralelo entre ópera e instrumentos musicais aqui apresentado careça de elo de concretude com a dimensão organológica dos instrumentos musicais – afinal, a ópera não se reduz, literalmente, a uma porção de peças e objetos encaixados (tais como arco, cordas, martelos, etc.), raspados, asso- prados ou percutidos por um instrumentista. Entretanto, ela se caracteriza por aquilo que é a essência de todos os instrumentos musicais: também a ópera é um composto complexo, integrado por partes distintas que, em sua indivi- dualidade, não apresentam serventia, pois tudo ali foi concebido, adaptado e desenvolvido para atuar em conjunto com as demais partes em torno de um propósito, o “soar por sua própria satisfação sonora”, no caso, o espetáculo operístico *per se*.

As partes que integram um instrumento musical determinam de forma inexorável sua natureza: uma flauta está fadada a produzir sons de uma maneira singular, ainda que algumas de suas características se encontrem em outros instrumentos de sopros. Mas é impossível a uma harpa ou outro instrumento de cordas dedilhadas, por exemplo, sequer se aproximar dessa sonoridade. Da mesma maneira, os diferentes mecanismos que integram a criação operística – seja ao nível de sua elaboração escritural (isto é, sua partitura e libreto), seja ao nível de sua performance (a interpretação musical propriamente dita: sua direção de cena, cenários, figurinos, iluminação, etc.) – determinam de forma contundente sua dimensão fenomenológica, a natureza do espetáculo apre- sentado. Na ópera, sua satisfação é sonora, verbal, visual e naturalmente si- nestésica e expressiva.

Mas tal como ocorre com os instrumentos musicais, seu perfil organológi- co, ainda que carregado de signos históricos, não o condena a ser o veículo de um estilo ou de gênero em específico. Na modernidade, o piano que ante- riormente coroou a forma sonata e o concerto solista foi alvo do interesse e de intensa exploração por parte da música de invenção. Ou seja, não foi visto como um instrumento-gênero, a exemplo do que ocorreu com quase todos os instrumentos musicais tradicionais e mesmo algumas formações instrumen- tais, tal como o quarteto de cordas e a própria orquestra sinfônica.

Entretanto, ainda que a ópera seja detentora de um “princípio organoló- gico” incrivelmente sofisticado, poliédrico e exuberante, ela acabou sendo re- legada à mera condição de gênero histórico: prevaleceu aqui o peso das estruturas e dos símbolos sociais que a capturaram entre o final do século XIX e início do seguinte, perdendo-se, por consequência, a oportunidade de explorar um meio de expressão que, hipoteticamente, poderia ter sido o ve- tor de pacificação da audiência tradicional com as mais ousadas propostas das vanguardas musicais.

Mas desde meados da década de 1980 nota-se, ainda que de forma discre- ta, não apenas um interesse cada vez maior das vanguardas pela linguagem operística, mas sobretudo por um elemento que ela deliberadamente abriu mão: a expressividade musical.

Ópera contemporânea e a porta para uma nova expressividade musical

Ao longo de diversos períodos, estilos e práticas de diferentes tradições musicais no Ocidente, a relação entre a música e a expressividade ocupou lugar de destaque tanto na investigação teórica de cunho estético-filosófico quanto em questões de ordem prática, relacionadas ao cotidiano de intérpretes e criadores. Historicamente, do ponto de vista da teoria da música, os desdobramentos dessa relação direcionaram-se para um amplo debate em torno semântica da música, o que por sua vez fomentou o desenvolvimento de uma noção da *música enquanto linguagem* que reverberou de forma intensa na própria prática musical.

Entretanto, as diversas “revoluções musicais”¹¹ ocorridas no século passado colocaram em estado de suspensão muitos dos paradigmas que por séculos orientaram diferentes práticas musicais. Nesse sentido, é especialmente relevante notar que muitas dessas “suspensões” de ordem prática, especialmente no campo da composição, ocorreram por conta de especulações desenvolvidas na esfera da teoria e da estética musicais.

Entre a invenção e o desenvolvimento do dodecafonismo por Arnold Schoenberg, na década de 1920, e a crise do serialismo integral, cerca de três décadas depois, a natureza eminentemente estruturalista da poética serial privilegiou um entendimento da criação musical embasada em uma noção de música com ênfase formalista. Ou seja, na raiz dessa noção, cujas bases modernas estão assentadas no pensamento estético de Eduard Hanslick, a música não expressaria nada além dela mesma ou alheio à sua própria lógica e ao mundo dos sons. O protagonismo artístico, histórico e sociológico que as designadas “vanguardas seriais” possuíram no referido período teve como consequência o banimento da expressividade do cerne dos debates da chamada Música Nova.

Em termos históricos, a questão do *affetto* como meio de expressividade musical nos remete, justamente, às origens da tradição operística e ao desenvolvimento de uma nova forma de relação entre texto e música que se estabeleceu ao final do século XVI e a partir do início do século XVII – em especial com o aparecimento da ópera –, cujos desenvolvimentos ulteriores vieram a culminar nas *Affektenlehren* (ou *doutrinas do afeto*).

Isso posto, é curioso notar que tenha sido justamente uma ópera – *Moses und Aron* (1932), de Arnold Schoenberg – uma das principais responsáveis por

11 Remeto-me aqui ao conceito desenvolvido por Dominique e Jean-Yves Bosseur, que ao abordar a música contemporânea a entende como uma era de “explosões, de desaparecimento dos pontos de referências estáveis, mistura das linhas diretrizes do pensamento musical de hoje”, percepção sobre a qual embasa o conceito-título de seu trabalho, isto é, a como uma era de *revoluções musicais*. BOSSEUR, Dominique e BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

promover uma “revolução” na tradicional relação semântica entre texto e música, abrindo portas para um processo de *desafetivação musical* da escritura vocal¹². Nessa obra, a desafetivação musical é apresentada como um processo de transfiguração da representação dos *affetti* de uma prática musical progressiva. Ou seja, no caso de Schoenberg, trata-se da tradição tonal herdada por meio do repertório germânico, na qual os *affetti* estão carregados de símbolos políticos e sociais que precisaram ser negados sociologicamente e suprimidos em termos musicais.

Sob essa perspectiva, a *emancipação da dissonância*, conceito tão caro à poética schoenberguiana (e por extensão, à modernidade em música), é entendida como a própria reabilitação musical da dissonância, que por sua vez só pode ocorrer simultaneamente a um processo de dissociação/alheamento da tradição e da antiga ordem *afetiva*. Nesse contexto, em um primeiro instante, a serialização das alturas promove a generalização da *desafetivação* da escritura musical por meio da implosão das hierarquias harmônicas que ela inexoravelmente acarreta.

A relação prefigurada por Schoenberg entre a escritura musical *desafetivada* em relação a um dado texto a ser musicado – embasada tanto no processo de alheamento semântico entre música e texto, quanto pela natureza da escritura que caracteriza essa música – acabou por pautar, por sua vez, a produção serial das vanguardas pós-seriais durante as décadas seguintes. Entretanto, dentre as diversas consequências desencadeadas pela crise da música serial, podemos elencar a reinserção do debate em torno da expressividade da música como questão de relevância para as gerações do pós-Segunda Guerra Mundial.

Isso não significa, no entanto, que a retomada da expressividade musical tenha ocorrido como um movimento de retrocesso estético ou como alinhamento à poética neoclássica. Pelo contrário, ao invés da primazia das figuras musicais – que pautou a composição *afetivamente* orientada desde a Renascença até praticamente o final do Romantismo Tardio, e que ainda se faz sensível em práticas de caráter neoclássico –, adicionalmente, a música contemporânea privilegiou o timbre e o som musical escrituralmente trabalhados como base do processo criativo e cerne conceitual dessa nova era do *affetto* em música, requalificando sua pertinência no seio das poéticas musicais comprometidas com a modernidade estilística, a especulação estética e a inventividade da escritura.

Para além do interesse de ordem fenomenológica que questões referentes ao conceito, à percepção e à compreensão de timbre, sua emergência técnico-musical só ocorreu por conta de sua legitimação estética e por sua autonomia enquanto material musical nas mais diferentes poéticas musicais

12 A tese de que *Moses und Aaron* seja uma espécie de marco inicial e referencial de um ciclo poético-musical *desafetivado* foi especialmente trabalhada por Danielle COHEN-LEVINAS em *Le désaffect musical chez Schoenberg: ce qui ne peut être composé*. In: *Récit et représentation musicale* (COHEN-LEVINAS, D., org.). Paris: L'Harmattan, 2002, pp. 87-102.

contemporâneas, estejam elas alinhadas ou não a uma noção de música *afetivamente* orientada.

Em termos de música vocal, o trabalho de escritura estende-se à própria manipulação do texto a ser musicado. Nesse contexto, a relação eventualmente simples e direta entre música e texto – na qual a música é entendida como suporte sonoro da carga semântica que um dado texto-libreto traz consigo¹³ – é substituída por uma relação muito mais complexa: quebra-se o histórico *parallelismo elementar* da relação música-texto, promovendo a desconstrução do segundo termo, que dessa maneira revela-se proeminentemente como um tipo de material musical e a integrar de *maneira estrutural* uma determinada estratégia composicional que, per se, confere à escritura musical a tarefa cardinal da expressão dramática.

Assim, constata-se que, na contemporaneidade, a escritura musical vocal-operística *afetivamente* orientada almeja de forma consciente a expressão sentimental, rejeita a neutralidade semântica da música absoluta sem, no entanto, subjugar-se à condição de mero *suporte sonoro* do texto.

Entretanto, se em outros momentos da história da música ocidental a presença de uma linguagem comum proporcionou uma série de pontos consensuais em relação às estratégias estilísticas para a expressão de um determinado rol de *affetti*, na música contemporânea a heterogeneidade de poéticas musicais – fruto da própria singularidade técnica e estética que cada compositor acaba por desenvolver, em maior ou menor medida (e de forma independente de seus pares), em face da ausência de um sistema de referência comum – não nos permite falar de uma linguagem musical comum em atividade. Pelo contrário, no lugar de convenções e sistemas normativos – tal como se propôs a *Figurenlehre* da teoria musical alemã dos séculos XVII e XVIII –, temos linguagens musicais individualizadas, espécies de idioletos afetivos no seio de cada obra composta sob esta égide, bem como no contexto geral da poética de certos compositores, cada qual cultivando seu *petit jardin de métaphores*¹⁴.

As dimensões textuais, teatrais e narrativas da ópera são elementos tão estruturantes quanto a própria música – ou seja, são partes inextricáveis de sua “condição organológica” –, e o produto desta simultaneidade é uma síntese semântica que, em última instância, constitui o cerne da “satisfação so-

13 Tal como bem ilustra o lema da ópera em sua emergência primordial, “*prima la parola, doppo la musica*”. Vale a pena ressaltar que o embate entre texto e música marcou a cultura operística como um todo, a ponto de essa questão ter sido a base para enredos de óperas como *Prima la musica, doppo la parola* (que, justamente, inverte a ordem original do lema), de Antonio Salieri, e *Capriccio*, de Richard Strauss.

14 Ou “pequeno jardim de metáforas”, expressão cunhada por François Nicolas, que se apropriou do famoso adágio do *Candide* de Voltaire (“*Il faut cultiver notre jardin*”), para designar o desenvolvimento particularizado de sistemas afetivos-musicais na contemporaneidade. NICOLAS, François. *Affect musical et singularité instrumentale: à l'écoute de Spinoza...* In: *Récit et représentation musicale* (COHEN-LEVINAS, D., org.). Paris: L'Harmattan, 2002, p. 153.

nora” da ópera-instrumento (daí o ceticismo que uma estética ou ideal formalista da criação musical projeta sobre ela).

Ou seja, mesmo ao utilizar-se como parte deste engenho organológico uma linguagem musical não convencional (ou seja, “não-tonal”), sua associação com linguagens na qual impera um jogo entre o denotativo e o conotativo (em especial, seu libreto) podem resultar um processo de *afetivação* de elementos musicais então abstratos, “assêmicos”, nos mesmos moldes que, desde seu princípio, o sistema tonal valeu-se da ópera para consolidar uma série de convenções a ponto de delinear um sistema semântico próprio (mesmo quando se tratando de uma música não operística ou puramente instrumental).¹⁵

É nesse sentido que a ópera tem se revelado importante vetor no desenvolvimento de uma nova onda expressiva nas práticas musicais da atualidade, seja numa urgente renovação do repertório das casas de ópera, mas também fora desse universo, na música contemporânea como um todo e em toda sua heterogeneidade e riqueza, que pode ter no desenvolvimento de uma tradição operística fator relevante em sua ratificação estética e legitimação social no mundo moderno.

Fungos, flores e outros seres de meu jardim

Uma vez que na zona de atuação artística hoje designada por “música de invenção” não há um sistema ou linguagem convencionados, cabe a cada compositora ou compositor a tarefa de cultivar peça a peça, projeto a projeto, um jardim musical no qual seus fungos, formas, flores, harmonias, ritmos e insetos se articulem num micro-ecossistema criativo.

Evidentemente que este quintal musical acabe por absorver elementos do macro-ecossistema, pois a chuva que rega uma horta também acaba por irrigar o pomar de seu vizinho. Mas ainda assim, os elementos em jogo em cada um desses micro-sistemas musicais, desses pequenos jardins de metáforas, acabam por propor aos ouvintes uma lógica e sabores bastantes próprios, uma proposta expressiva singularizada, que frequentemente tem como resultado, senão uma *linguagem*, ao menos um esboço de *idioleto* musical, com lógica e sintaxes próprios. Apesar dos potenciais pontos de intersecção entre as poéticas musicais de diferentes compositores, cada um há de propor um *sistema afetivo* próprio, construído de acordo com a sua trajetória, ou retornando à metáfora, com os ciclos de plantio e colheita, chuvas e estiagem das culturas que escolheu plantar em seu jardim.

15 O processo de *afetivação* na música contemporânea foi um dos objetos de minha pesquisa de doutorado, mais especificamente o capítulo 3 da tese, no subitem intitulado *Qualificação afetiva: isomorfia e atribuição*, no qual abordo (1) a *Isomorfia e as relações entre a música e o sentimento* e (2) A atribuição de significados expressivos e o “insólito” como premissa afetiva. MARTINELLI, Leonardo. *O som como drama: a noção de affetto na escritura musical contemporânea* (teste de doutorado defendida no Instituto de Artes da Unesp). São Paulo, 2017.

Isto posto, encerro esse ensaio realizando uma breve descrição de alguns processos empregados na elaboração das óperas que compus até o momento, mais em específico, algumas estratégias de *afetivação* tendo como base o desenvolvimento de *materiais* de natureza harmônica utilizados em *Navalha na carne*.¹⁶

Independentemente de eventuais propósitos expressivos, a importância que tanto a tradição estética quanto a musicológica atribuem ao *material musical* no processo de composição é não apenas compreensível, como também pertinente, tendo-se em vista que, enquanto conceito, ele tende a ser totalizante: tudo a ele se remete e dele tudo advém.

O material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; nessa medida, podem também as formas transformar-se em material¹⁷; portanto, tudo o que a elas se apresenta e a cujo respeito podem decidir.¹⁸

Entende-se por *material* toda ideia musical que estabeleça correspondências estruturais, reportando-se assim às ideias musicais mínimas que, percorrendo a arquitetura formal da obra pelo prisma ora das identidades, ora das diferenças, instituem relações.¹⁹

Uma vez que as diferentes proposições e teorias expressivas conferem ao material o que da música pode ser tomado como essencialmente “expressivo”, a característica totalizante do conceito mostra-se bastante conveniente, na medida em que, por pressuposto, a música entendida como expressiva é aquela cujos materiais foram *afetivamente qualificados* pelo compositor, pois por si próprios, em “estado bruto”, eles seriam expressivamente estéreis. Assim, em um primeiro e fundamental momento, sua qualificação afetiva ocorreria nas relações e nos respectivos *contextos* que se estabelecem ao nível da escritura musical, pois, tal como afirma Fubini:

[...] a organização sintática do material sonoro é, portanto, a condição que se dá primariamente para que a música possa chegar a ser um discurso coerente e não um amontoado de sons [...]. A semanticidade da música não é algo catalogável: não se constitui a partir de partituras por si imbuídas de significado. Poder-se-ia dizer que a semanticidade da qual a música se nutre é *contextual* e verificável *a posteriori*: somente em meio a um complexo contexto sintático é que os sons, ou melhor ainda, os grupos de sons, adquirem significado.²⁰

16 Ópera em um ato, com libreto a partir da adaptação do texto original de Plínio Marcos.

17 De uma forma menos metafórica que a proposta aqui, essa afirmação de Adorno reforça a proposição desse artigo, uma vez que a ópera, mesmo entendida enquanto uma forma-gênero, pode nessa condição ser entendida e manipulada ao nível escritura como um material.

18 ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 170.

19 MENEZES, Flo. *Matemática dos afetos: tratado de (re)composição musical*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 70.

20 FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, pp. 62-63 (grifos do autor, trad. nossa).

A história da teoria da música ocidental mostra-nos como diferentes proposições teóricas e musicológicas foram construídas, tendo-se em vista a natureza do material de uma determinada prática ou estilo a ser explicado ou debatido. E é dessa forma que, embora com ressalvas, podemos tomar trabalhos de cunho normativo como valiosos meios de compreensão de antigos processos de criação musical de uma determinada época.

Entretanto, da mesma maneira que a atualização de ordem estética do conceito de expressividade musical mostrou-se necessária para que o próprio conceito de material musical pudesse ser legitimado em termos modernos, é igualmente imprescindível um novo olhar técnico-teórico sobre a natureza da criação musical para o nosso tempo. Nesses termos, a importância da técnica composicional na música contemporânea expressivamente orientada torna-se ponto fulcral de um pensamento estético sobre a questão, tal como constatamos na seguinte proposição de Fubini:

A técnica [musical], justamente por ser um procedimento formalizado, histórico e convencional, possui uma dimensão criadora e é expressiva e portadora de novas exigências expressivas. [...] A história da técnica musical não converge fatalmente a um ponto fixo [...], pois constitui uma contínua eleição que se renova constantemente, eleição esta livre e ao mesmo tempo condicionada por infinitos fatores históricos e por *exigências expressivas promovidas por novas técnicas e por novas linguagens*, as quais podemos considerar, por conta das exigências expressivas que carregam, sempre autônomas e autossuficientes, mesmo quando elas são desdobramentos de processos históricos.²¹

Uma vez que aceitemos que “as técnicas musicais são um conjunto de regras sintáticas capazes de justificar a estrutura linguística da música” (*Ibidem*, p. 61, trad. nossa), é necessário compreendê-las por uma olhar teórico-analítico que dê conta das nuances do processo criativo contemporâneo, do qual emerge uma música que, em termos práticos e conceituais, comporta uma série de fatores então fora do horizonte epistemológico das teorias e métodos tradicionais. Por esse mesmo motivo, as teorias e métodos tradicionais revelam-se insuficientes para responder à pergunta que enunciamos: de que maneira o compositor pode realizar o processo de *qualificação afetiva* de seus materiais musicais, fundamental para a elaboração de uma poética musical afetivamente orientada, nos termos de uma poética musical “estilisticamente contemporânea” e especulativa?

No caso da elaboração de meus projetos operísticos realizado até o momento (bem como em outras peças vocais), parte considerável do processo de

21 FUBINI, *op. cit.*, p. 60, trad. e grifos nossos.

qualificação afetiva dos materiais deu-se utilizando, justamente, um dos mais importantes “elementos organológicos” da ópera, isto é, seu texto-libreto. Por essa perspectiva, o libreto cumpriu parte significativa da *função contextual* que um material musical necessita para se qualificar expressivamente. Por sua vez, o enredo que o libreto delineia acaba por operar a *função relacional*, também fundamental do processo de afetivação.

Desde minha primeira experiência operística, tal estratégia me pareceu especialmente interessante, sobretudo tendo em vista o fato de, em meus processos poéticos de criação, não querer trabalhar com convenções e códigos harmônico-afetivos oriundos da tradição tonal. Ou seja, em uma proposição afetiva *não-tonal*,²² a articulação entre contexto e relação do material musical mostra-se fator especialmente relevante não apenas do processo de qualificação afetiva do material musical, mas sobretudo, de *convencimento* do ouvinte de que ele, ao menos naquele momento, se remete a um certo sentimento ou sensação (ou conjunto deles).

Do ponto de vista dos *materiais harmônicos*, em Navalha na carne a elaboração de um “acorde-navalha” foi o ponto de partida para esse processo. O material é, em um primeiro momento, associado às situações de extrema violência, em especial, nos momentos em que uma navalha é empunhada por alguma de suas personagens.

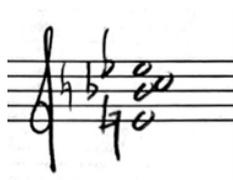


Figura 1: acorde-navalha em sua configuração simples.

Mas ao contrário de um *leitmotiv*, cujas características rítmicas e melódicas mostram-se elementos *sine qua non* para sua eficiência num discurso musical tradicional, aqui o acorde-navalha não se materializa de forma motívica, mas sim enquanto *arquétipo tímbrico-harmônico*²³ – com desdobramentos tanto como acorde (dimensão sincrônica), como enquanto melodia (dimensão diacrônica) –, e desta maneira utilizado de forma mais livre, abstrata e ampla se comparado ao paralelismo elementar com o qual um *leitmotiv* é normalmente empregado.

22 Que abrange, claro, o atonalismo tout court, mas também materiais diatônicos não tonais ou mesmo elementos típicos do tonalismo, porém empregados sem qualquer compromisso com suas funções tradicionais.

23 A dimensão harmônica desse arquétipo diz respeito às notas e relações intervalares que a constituem. Do ponto de vista tímbrico está sua materialização por meio dos instrumentos de sopros metais (em especial, trompas e trompetes), a partir de um perfil de variação dinâmica e de articulação do qual o excerto abaixo é especialmente ilustrativo:

Dada a natureza afetiva atribuída a esse acorde, ele será a base da elaboração do material harmônico de parte substancial das situações dramático-musicais da ópera, em especial, seus duetos e tercetos que, justamente, articulam no plano narrativo do libreto as interações entre as personagens, pautadas em diferentes graus e tipos de violência (tais como a verbal, a psicológica, a de gênero e a física propriamente dita).

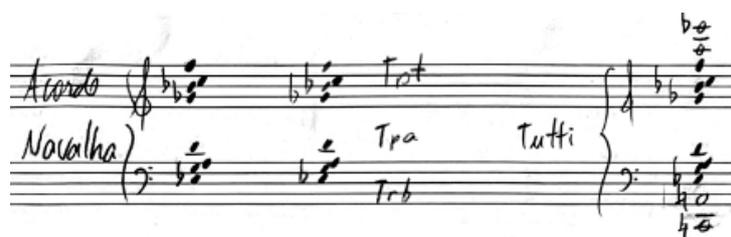


Figura 2: material harmônico (apresentação sincrônica) empregado nos tercetos da ópera. Aqui o acorde-navalha é expandido de forma a cobrir uma tessitura musical-orquestral mais ampla.



Figura 3: material harmônico (apresentação diacrônica) empregado nos tercetos da ópera, distribuído de acordo com as personagens e seus respectivos registros vocais.



Figura 4: material harmônico (apresentação sincrônica) empregado nos duetos da ópera. Aqui o acorde-navalha é desdobrado de forma diferente da realizada nos tercetos, porém mantém como estrutura arquetípica.

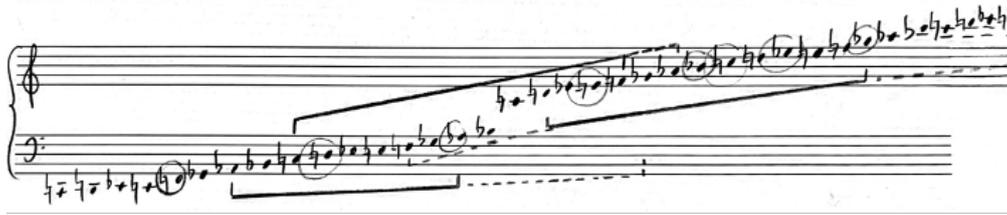


Figura 5: material harmônico (apresentação diacrônica) empregado nos duetos da ópera.

Apesar da violência ser, se não um tema, elemento de relevância nesta peça de Plínio Marcos, no próprio texto original do autor (mantido praticamente na íntegra em sua versão operística) delinea-se alguns trechos nos quais nota-se uma mudança no foco do discurso teatral, em especial, no monólogo de Vado e no de Neusa Sueli. De forma a reforçar a mudança do caráter expressivo do conteúdo dramático-textual desses segmentos (que na ópera são transformados em árias), nesses momentos abandona-se a estruturação do material harmônico baseada no acorde-navalha, justamente por conta das particularidades de cada personagem e dos sentimentos envolvidos nessas duas situações, cada qual construído sobre materiais harmônicos singulares.

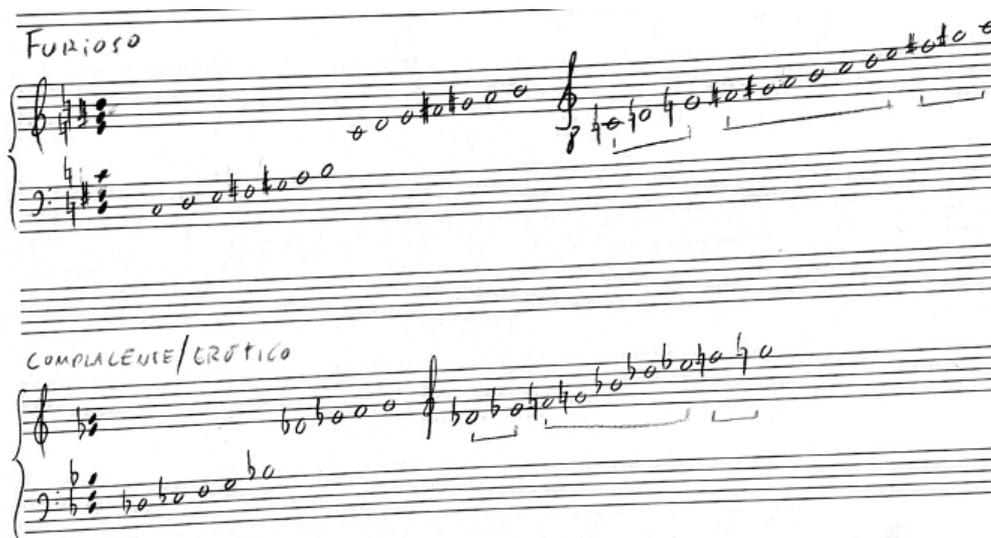


Figura 6: material harmônico (apresentações sincrônicas e diacrônicas) empregado na ária de Vado. Note-se a existência de dois grupos de materiais: 1) furioso, utilizado ao começo e ao final da ária (momento em que a personagem humilha verbalmente Neusa Sueli) e 2) complacente/erótico, utilizado em sua parte central (quando Vado fala de forma complacente de si próprio e também evoca um lampejo de desejo sexual por Neusa Sueli).

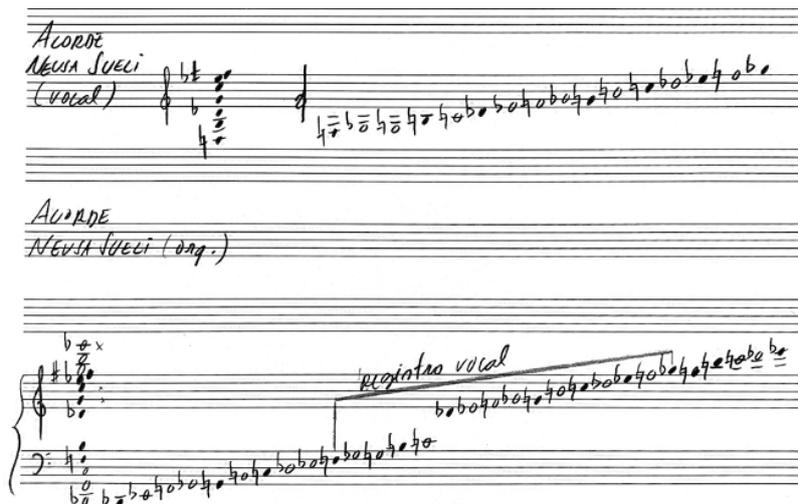


Figura 7: material harmônico (apresentações sincrônicas e diacrônicas) empregado na ária de Neusa Sueli, tanto em sua disposição quando cantada como quando projetada pela orquestra.

Tomando esse título operístico como um todo, tal estratégia provou-se bastante interessante e eficiente, tanto no que diz respeito à atribuição afetiva realizada no material harmônico estruturante da peça (isto é, o acorde-navalha) e na criação de derivados (materiais harmônicos dos duetos e dos tercetos), mas também por ele somar-se ao libreto como elemento contextualizador no processo de atribuição afetiva dos materiais harmônicos elaborados a partir de princípios distintos (em especial, nas três árias que integram essa ópera).

...

A elaboração de materiais harmônicos afetivamente qualificados (tais como os brevemente descritos acima) é apenas uma das muitas estratégias a serem utilizadas num projeto operístico moderno engajado com a questão da expressividade. Ainda que em seu latu sensu a harmonia seja importante elemento articulador de qualquer sintaxe musical explorativa, ela justamente deve estar ligada a materiais musicais de outra natureza para que efetivamente possa cumprir sua função articuladora. O timbre, em sua amplíssima definição, e todos os estágios da dimensão temporal da música formam um tripé de qualificação afetiva que encontram na ópera poderosos elementos complementares. Todos juntos materializam-se em um exuberante e rico instrumento musical do qual estamos apenas a esboçar seus novos potenciais expressivos na contemporaneidade.

Dossiê Nova Ópera no Brasil

Considerações sobre a ópera atual no Brasil – por alguém que a escreve

Guilherme Bernstein

O carioca Guilherme Bernstein é professor de regência e prática de orquestra da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. Regeu orquestras como maestro convidado por todo o Brasil e também na Europa, Rússia e Israel. Foi regente da orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Diretor Musical da Orquestra Sinfônica de Barra Mansa e é Diretor Artístico do Festival de Ópera de Ouro Preto. Composições suas, entre canções, peças para piano e câmara, assim como o Concerto para Piano e a Serenata para Cordas, têm sido executadas no Brasil e no exterior e sua ópera de câmara O Caixeiro da Taverna foi apresentada com grande sucesso em seis cidades.
E-mail: guilhermebernstein.com

Resumo

O regente e compositor Guilherme Bernstein argumenta pela eternidade da ópera em seu formato tradicional, acústico, sem prejuízo de outras vertentes e polinização por novas ideias e tecnologias, defende o bom momento da ópera brasileira contemporânea junto ao público em geral e sugere ênfase na produção de câmara.

Palavras-chave: Ópera, Ópera brasileira, Música brasileira, Ópera contemporânea.

Abstract

Guilherme Bernstein, conductor and composer, argues for the permanence of opera in its traditional, acoustic, form, notwithstanding the value of different trends and cross-pollination by new ideas and technologies, asserts that contemporary Brazilian Opera lives its momentum among the general public and suggests focus on its chamber form.

Keywords: Opera, Brazilian opera, Brazilian music, Contemporary opera.

Salvo engano, cerca de uma dezena de óperas de compositores brasileiros estrearam apenas no ano de 2022 (entre elas, a minha “Serafim e o lugar onde não se morre”, em Vitória, ES). O elevado número pode ser surpreendente; porém, tanto quanto a quantidade, chama atenção a positiva, calorosa e atenciosa recepção do público. Nada mal para um gênero que até outro dia colecionava certidões de óbito. Outros países podem se lamentar de falta ou envelhecimento de público de música clássica e ópera; o Brasil, não. Projetos educativo-sociais geram mais e mais músicos e público jovem e renovado, novas orquestras surgem por um Brasil que se interioriza, velhas capitais se esforçam por fazer renascer suas instituições musicais. E, para todo esse movimento, há sempre um público interessado e atento, livre de preconceitos quanto ao gênero A ou B de música ou manifestação artística, praga que assolou minha infância e juventude nos anos 80/90 do século passado. Ao menos no que depende do interesse do público, a música clássica (ou de concerto, ou como se quiser chamá-la) e suas várias manifestações parecem ter seu futuro garantido em nosso país. Até porque, falamos da mais transversal das manifestações artísticas: a música clássica é aquela que atinge todos os públicos, independente de classe social, faixa etária ou de renda, nacionali-



dade ou cultura familiar, e o tem feito geração após geração. E, entre as manifestações do que chamamos música clássica, a ópera surge, hoje como ontem e sempre, como aquela com maior potencial de atração de plateias, tanto novas quanto tradicionais. Desde o surgimento desta curiosa forma de se casar música com teatro, na Itália do final do Renascimento, o gênero sempre se destacou por atrair público, artistas e intelectuais com igual paixão; não seria agora que esta iria arrefecer.

É desta paixão que tratam as páginas que se seguem. Nelas o leitor encontrará considerações sobre ópera atual por alguém que compõe, rege mas, sobretudo, se emociona profundamente com ópera. Os temas são os mesmos que assolam o mundo da ópera há tempos: tecnologias, mudanças de gosto e estilo, a permanência do gênero. Nenhuma dessas considerações se pretende final; pelo contrário, sugerir conclusões sobre algo vivo e em movimento seria exercício teórico fadado ao fracasso. Apenas espero que minhas divagações possam delinear alguns dos vários caminhos possíveis. Inevitavelmente, delinearão o caminho que escolhi para mim.

Minha primeira consideração: quando se fala de ópera no Brasil de hoje, se fala exatamente do quê? Compositores e produtores chamam de ópera produtos bastante diferentes e, até mesmo, opostos, não apenas com relação à proposta artística, mas aos meios técnicos empregados. Claro, a palavra “ópera” é atraente. Quatrocentos e tantos anos de uso da palavra mágica não podem ser ignorados em seu poder junto a artistas e público, e a variedade de seu emprego é também testemunho de sua capacidade de adaptação aos gostos e possibilidades de cada tempo. Além disso, em última análise, cada um chama de ópera o que quiser e é bom que assim seja. Mas é produtivo que se discuta um pouco a questão, pois cada tipo de ópera possui suas próprias demandas e gera seu próprio público - público que pode ou não se misturar aos dos outros tipos de ópera.

Vários estilos de ópera atual, desde os que mais se aproximam do teatro musicado (portanto, mais próximos do idioma pop e do grande público) até os que utilizam o rótulo “ópera contemporânea” como indicativo de sua filiação às ideias da geração de Darmstadt (portanto, o mais longe possível do grande público), empregam microfonação e amplificação eletrônica das vozes e dos instrumentos (quando estes últimos já não são eletrônicos). Naturalmente, não há nada intrinsecamente bom ou ruim nisso. Mas há, sim, diferenças importantíssimas, fundamentais, entre a forma com que obras acústicas e eletrônicas são percebidas pelos sentidos, e é portanto de absoluta importância que cada obra seja concebida, e apreciada, tendo a questão em mente.

É conhecida a piada do engenheiro de produção que, ao assistir a um concerto sinfônico, propõe substituir as dezenas de instrumentistas de cordas por apenas cinco, os chefes de cada naipe, devidamente microfonados. Se cada naipe de cordas, muito basicamente, toca em uníssono a maior parte do tempo, para que 8, 10 ou 16 primeiros violinos se é possível substituí-los pelo spalla, devidamente microfonado, equalizado e amplificado, ganhando-se em perfeição e economizando-se custos? A graça, claro, está em que qualquer pessoa que já assistiu a um concerto de orquestra sabe que um violino ou muitos violinos tocando a mesma melodia são coisas completamente diferentes. Mas é preciso ainda acrescentar que um instrumento eletrificado e um acústico soam completamente diferentes - e um naipe de instrumentos acústicos multiplica essa diferença a nuances inimagináveis.

A capacidade do ouvido humano perceber sutilezas em ambiente acústico tem sido explorada por compositores desde sempre. A análise da lista de instrumentos utilizada por Claudio Monteverdi naquela que é considerada, para fins históricos, como a primeira ópera, o Orfeu, revela uma sofisticada seleção de sonoridades. Para acompanhar as vozes solistas, dando-lhe suporte harmônico sem as obstruir, prefere-se as cordas, especialmente as dedilhadas, como alaúdes e teorbas, tal como o cravo, instrumento de teclado cuja produção sonora em todo se assemelha às cordas dedilhadas. Para maior profundidade harmônica e delineamento das linhas polifônicas, instrumentos de arco; sopros

são escolhidos criteriosamente para determinadas representações poéticas e utilizados de forma a não competir com a voz. Da mesma forma, metais entram geralmente nos momentos grandiosos, tais como aberturas, coros etc. Todos os compositores de renome que o seguiram pelos dois séculos seguintes trabalharam com as mesmas preocupações, quando dada a oportunidade de trabalhar com recursos instrumentais semelhantes. Mas é a partir do século XIX, com o desenvolvimento dos instrumentos modernos e de sua indústria, que surge a arte da orquestração (o Tratado de Orquestração de Berlioz é publicado em 1844, o próprio termo não existindo até pouco antes) e o nível de sofisticação e sutileza empregados pelos compositores desde então por vezes beira o legendário. Da leveza de um Gounod às complexidades de Strauss e ao caleidoscópico sonoro de Prokofiev, para dar poucos exemplos quase ao acaso, a arte da orquestração e sua interação com a voz são de uma riqueza infinita.

Infelizmente, muito pouco disso está à disposição de quem ouve mediado por microfonação e amplificação. Ouça-se uma sinfonia de Mahler em sala de concerto e depois sua gravação, pela melhor das orquestras gravada pela melhor das gravadoras no melhor dos equipamentos; quanto será perdido? Metade? Mais? Facilmente se percebe a segunda linha, talvez a terceira. Depois disso, é um todo indistinto - e quem aqui escreve não o diz apenas por si mesmo, regente profissional com ouvido treinado desde a infância e que busca a partir da partitura o que quer ouvir. Mesmo o ouvinte leigo divide exatamente a mesma percepção, ainda que, não tendo sido treinado, não possa compreendê-la ou expressá-la da mesma forma. Noves-fora o programa de sair de casa, observar músicos e regente em ação e todo o resto, o público das salas de concerto não retorna, ano após ano, para ouvir ao vivo as obras que tem em casa, perfeitamente gravadas, se não para ter a experiência total que lhe é negada pelo alto-falante.

A indistinguilidade da complexidade sonora pela eletrificação da música é ainda demonstrada pela própria música escrita para meios eletrônicos. Salvo a música de cinema mais antiga, escrita nas décadas em que ainda se descobria as possibilidades cinematográficas, trilhas sonoras são significativamente mais simples de orquestração do que obras concebidas para as salas de concerto - e isso inclui as trilhas consagradas. Não se trata de uma questão de qualidade, mas de uma adaptação consciente e progressiva às melhores possibilidades do meio. A maior parte das trilhas atuais trabalha com sonoplastia tanto ou mais do que com música no conceito mais tradicional. Claro, há a questão do custo de se produzir uma trilha com ou sem orquestra. Independente disso, há uma escolha consciente por sonoridades especificamente concebidas para os meios de produção e difusão eletrônicos e, mesmo quando se trabalha com instrumentos acústicos (mesmo uma orquestra inteira) o som é trabalhado, equalizado, de forma a se comportar otimizando as propriedades sonoras específicas ao meio eletrônico.

Se a ópera atual com instrumentos microfonados necessariamente perde em complexidade instrumental, é a relação da eletrônica com a voz a que mais

profundamente altera a percepção do que se define como ópera. Desde de que existe cultura humana existe canto, e desde que existe canto existe a necessidade de se projetar a voz. Mesmo o trovador que se acompanhava ao alaúde ao se apresentar para meia dúzia de pessoas ao seu redor, bem ou mal, de uma forma ou outra, trabalhava para tornar sua pronúncia clara, sua voz agradável, suas notas afinadas. Quando a ópera se torna veículo de virtuosismo vocal, ao longo dos séculos XVII e XVIII, inicia-se uma “corrida armamentista” entre voz e orquestra cujos desdobramentos são as diferentes escolas de canto desenvolvidas entre épocas, países e estilos operísticos, tema de acaloradas e infinitas discussões entre cantores e público mais ou menos entendido - aspecto folclórico da cultura operística tanto instrutiva quanto divertida. O resultado desse processo é o que se pode chamar de voz lírica, tão impossível de definir e tão fácil de identificar quanto a obscenidade para o tal juiz da Suprema Corte americana.

Quaisquer que sejam os ganhos da voz microfonada (a facilidade de compreensão do texto seria uma delas, que discutirei adiante), ninguém que faça ou ouça ópera está disposto a abandonar a voz lírica - e trabalhar com e para o microfone significa, necessariamente, abandoná-la. A prova de que o uso do microfone gera uma colocação vocal específica está, mais uma vez, na história da música ao longo do século XX: quando começa a utilização do microfone, as vozes dos cantores era “colocada”, “projetada”, ou como se queria nomear as diferentes formas de emitir o canto – e independentemente de se tratarem de cantores líricos ou de gêneros populares. Poucas décadas bastaram para que os gêneros de música popular se voltassem para uma voz supostamente mais natural e relegassem a curiosidades históricas vozes como Elizeth Cardoso, Cauby Peixoto etc. – tudo por obra e graça do microfone, sem o qual nada disso seria possível. Não se trata de uma suposta dificuldade para cantores traçarem entre a voz “colocada” e o microfone ou seus respectivos estilos. Muitos cantores o fazem sem problema, outros tantos o fariam se o desejassem. Porém...

O início da questão está na própria produção sonora. A sonoridade da voz lírica, se incomodava a tantos de minha juventude (e parece ainda incomodar certo número de intelectuais da cultura e da música, por razões que me parecem mais freudianas do que estéticas, quando não fruto de puro e simples desconhecimento), é, para tantos outros, de imensa fascinação. Fenômenos recorrentes como “Os 3 Tenores”, “Il Divo” etc. apenas demonstram a fascinação eterna pela voz lírica, já patente nos cartoons das décadas de 1930 a 1950, quando a ópera enquanto gênero ainda fazia parte das correntes culturais majoritárias. E o gênero gospel, com suas variantes, parece querer prestar homenagem recorrente às possibilidades da voz lírica.

O cerne da questão é o prazer sensorial, o impacto físico, de se ouvir uma voz lírica: sua forma, sua potência, suas possibilidades e, por que não dizer pura e simplesmente: sua beleza. Abandonar as possibilidades estéticas e dramáticas da voz lírica, para este que vos escreve e milhões de outros, está fora

de questão. Somar a perda da voz lírica pela microfonada àquela da orquestra igualmente amplificada não é somar, é multiplicar perdas. Perde-se complexidade, perde-se sofisticação harmônica e polifônica, perde-se dramaticidade – mas, antes de tudo, perde-se beleza. Amo o teatro profundamente, porém o que me leva à ópera é essa sonoridade de infinita beleza. É ela, a sonoridade de voz e orquestra acústicos, com seus infinitos timbres, flutuando a partir do palco e do fosso, reverberando pelas paredes do teatro para abraçar nossos sentidos, que cria o universo mágico em que trafega a ópera; é ela que permite às infinitas possibilidades dramáticas se realizarem. Mágica, mistério. É isso.

Óperas com sons captados e amplificados podem ser chamadas de óperas e não tenho dúvidas de que desta forma se pode criar obras de grande beleza e impacto. Mas é ópera de outro tipo, joga-se outro jogo. Cabe a seus criadores explorar as possibilidades geradas pelos meios eletrônicos para nos transportar a outro universo sonoro-artístico, criado a partir de si próprio e auto-referente. Uma mágica própria, outra, outro universo mágico. E talvez esses dois universos se encontrem em alguma obra que, por sua vez, gere um novo universo, novo estilo de ópera. Escolas superiores de música exploram esses caminhos há décadas, o meio musical não-acadêmico bem menos. Seja como for, criadores e público para os caminhos “não-acústicos” ou “não-inteiramente-acústicos” existem e devem ter possibilidades de encenação e divulgação de suas criações, a polinização cruzada entre os diferentes tipos de ópera acontecendo de forma mais ou menos natural. Enquanto isso, e apesar de um ou outro cultor da ópera eletrificada querer apenas para si o rótulo de “ópera contemporânea”, a ópera acústica, mais tradicionalmente identificada como ópera, continuará seu caminho, trocando sua pele em estilos de época, escolas de canto e escolhas estéticas, sempre com uma boa parcela do interesse do público, tão fascinado pelo fenômeno do som acústico quanto o músico que no momento escreve. Enquanto houver fascinação, a ópera acústica continuará sendo contemporânea.

Creio que seja essa fascinação que explique outra questão das últimas décadas: apesar de todos os avanços tecnológicos e todos os esforços institucionais, o consumo de ópera em vídeo sempre decepciona quem nele investe. Desde o investimento em fitas VHS, nos anos 1990, aos DVDs e agora o streaming, a ópera enquanto vídeo continua a ser fenômeno marginal. Lembro-me bem do projeto do Metropolitan Opera de Nova Iorque de irradiar suas produções em cinemas mundo afora, com o máximo de tecnologia de áudio e vídeo, no intuito de angariar novas platéias para o gênero. Pois, ainda que com bom público, as irradiações eram totalmente atendidas pelo público tradicional de ópera, que assim tinha mais uma opção de consumo; público novo, nenhum ou quase. A ópera tradicional gravada em vídeo, como aquela gravada unicamente em áudio, continua sendo um produto secundário; o produto primário se encontra no teatro.

Caminho em tudo paralelo é o da ópera criada para o vídeo, concebida para o meio – e, direta ou indiretamente, gestada para ser microfonada, equalizada

e amplificada por alto-falantes, como colocado acima. Desde pelo menos os anos 1960 diversas vertentes de vídeo-arte convergem aqui e ali para formas de vídeo-opera, sempre com resultados apreciados apenas por um nicho do público e incapazes de dialogar com públicos mais tradicionais, seja os da música clássica, seja com os da música popular ou pop. A recente pandemia parecia dar nova oportunidade à modalidade, mas o que se viu foi o contrário. Apesar de todas as produções em vídeo realizadas durante os anos de 2020 e 2021, algumas de inegável qualidade e mérito artístico, a procura foi limitada e o retorno das atenções às apresentações tradicionais, ao vivo, foi não apenas imediato mas sôfrego, assim que as portas dos teatros se abriram. À parte a questão da busca pelo contato humano e do retorno à normalidade, buscase o próprio meio artístico, ou seja, o teatro - e, a meu ver, tudo aquilo exposto anteriormente, e que o público sente sem saber nomear. Talvez o fenômeno da MTV e do videoclip dos anos 80 já pudesse ter dado a dica: o interesse então foi pontual, apenas quando do surgimento da tecnologia e suas possibilidades. Finda a novidade, acabou-se o interesse e, com ele, seu público. Por que seria então agora, quando a tecnologia é ubíqua em nossas vidas, que som e vídeo em formato de ópera geraria interesse?

Abro aqui um parênteses. Insisto que a ópera multimeios, em todas as suas vertentes, tem e deve continuar tendo seu espaço, na academia e fora dela. Coisas interessantes acontecem por aí. Porém, não consigo evitar o sentimento de que se trata do futuro do passado, algo como o futuro imaginado por Metrópolis, carregado de futurismos obsoletos. Desde que se iniciou a era do audiovisual, há quase 100 anos, vídeo-ópera tem sido vista como o futuro do gênero. A cada nova mudança tecnológica, novas expectativas surgem de que, finalmente, a vertente ocupará lugar preeminente entre os gêneros artísticos, apenas para que, logo adiante, a expectativa se frustre. O presente da ópera multi-meios parece sempre se encontrar no futuro próximo que nunca chega. Talvez se trate da questão da música acústica versus a música microfônada e eletricamente amplificada, sobre a qual já me excedi em comentar. Talvez haja ainda outra questão: dificilmente um mesmo artista consegue ser significativamente interessante em várias artes. Já basta ser um compositor interessante; ser interessante também como dramaturgo, cineasta, diretor cênico, cenógrafo, figurinista etc é exigir demais de um ser humano. Ópera tem sido há quatrocentos anos uma arte colaborativa. Juntar dramaturgo, compositor, diretor cênico e muito etcetera numa mesma produção tem sido o caos, a miséria e o nirvana do gênero. Mas qual outra maneira de juntar o melhor de cada arte? E o resultado, quando dá certo, não é, exatamente, a matéria da qual nossos sonhos são feitos? Fecho o parênteses.

Não gostaria de parecer avesso à tecnologia. Pelo contrário, me interesso pelo assunto e tráfego sem qualquer problema e com gosto por muitos de seus produtos, seja na vida pessoal, seja na vida musical. Porém creio me alinhar com aqueles que acreditam que a tecnologia mais impactante seja invisível. É

invisível ao público o desenvolvimento de novos materiais e processos artesanais e industriais que geram instrumentos musicais acústicos cada vez melhores, violinos que não precisam ser Stradivarius ou esperar 300 anos para atingir seu ápice. Inúmeros teatros e salas de concerto mundo afora vêm se beneficiando do que há de mais moderno em tecnologia para otimizar as qualidades acústicas de seu espaço sem uso de mediação eletrônica. As Sala São Paulo e Minas Gerais, no Brasil, são os exemplos mais conhecidos. Não nos enganemos; toda a tecnologia da eletrônica atual, de sensores à inteligência artificial, são utilizados para se medir a arquitetura interna de um violino, assim como para se projetar as novas salas ou seus equipamentos de reflexão sonora. Porém o resultado é, magicamente, natural. Uma falsa natureza, claro, já que fruto da engenharia mais avançada. Mas teatro não é isso - fazer parecer real, natural, o que é absolutamente irreal? Talvez aconteça de, quando a tecnologia de vídeo e áudio avançar a nível hoje inimaginável, obras concebidas diretamente para o meio se tornem a norma, sejam apreciadas por todos e passem a ser majoritários. Aguardemos.

Ópera, claro, não é só música; é também teatro e teatro exige um dramaturgo ou, especificamente no caso de teatro musicado, um libretista. Mas quem é libretista no Brasil de hoje? E por que isso seria tão importante?

Talvez tenha sido Stravinsky, com seu *Oedipus Rex*, o primeiro a conscientemente escrever uma anti-ópera. Compondo ainda no auge da ópera como obra dramática, o grande destruidor de tradições achou por bem fazer o oposto do que faziam os grandes compositores do gênero de então: ao invés de naturalismo, artificialismo; no lugar da narrativa, quadros fixos; contra dinamismo, estatismo. Não há ação dramática. Trabalhar o contrário das expectativas seria tão importante que a máxima suprema da compreensibilidade do texto é eliminada por completo: canta-se em Latim (inicialmente, concebeu-se o grego antigo!) para que não haja qualquer possibilidade de compreensão. Para que o público tenha algo em que se apoiar, um narrador descreve os atos antes que eles aconteçam. Conhecedor da tradição, Stravinsky dá à sua obra o nome de ópera-oratório, assim deixando claras suas intenções.

De lá para cá, a anti-ópera criou seu próprio repertório, sua própria tradição. São quase todos exemplos de anti-ópera as grandes produções internacionais de ópera contemporânea das últimas décadas, via de regra, frutos da escola pós-minimalista. Porém, a anti-ópera tem seus próprios problemas.

Uma coleção de canções orquestradas não é uma ópera. É uma coleção de canções. Quem vai assistir uma ópera não quer ver pessoas contando histórias no palco, mas vivendo no palco suas histórias - caso contrário, se vai à sala de concertos, não ao teatro. Por bem mais de um século compositores trabalharam para transformar a ópera em mais do que uma sucessão de estados poético-emocionais, mas numa ação dramática consistente que, sim, inclui momentos poético-emocionais, mas não se basta neles. A história do conflito recitativo secco versus ária é testemunho desse esforço coletivo em direção à ação dramática

completa, à música *durchkomponierte*, à narrativa músico-teatral orgânica e dinâmica. Pode-se negar conscientemente a ópera enquanto narrativa dramático-dinâmica, como fez o acima citado Stravinsky; mas paga-se um preço.

Talvez a anti-ópera minimalista de maior sucesso das últimas muitas décadas seja *Akhnaten*, de Philip Glass. Seguindo o exemplo stravinskiano, esta é cantada em egípcio antigo, hebraico bíblico e aramaico, com um narrador comentando a ação na língua em que é apresentada. Não há uma sucessão linear de ação dramática, porém são apresentadas cenas, como quadros estáticos de momentos-chave da biografia poética do personagem título. Sendo composição de Philip Glass, é desnecessário ressaltar o caráter cíclico, não-linear e não-dramático da obra. O aspecto comum a todas as muitas produções dessa ópera ao longo das últimas quatro décadas é a forma com que todos os diretores cênicos que a abordaram procuraram compensar a falta de dinamismo no palco com movimentos corporais e cenográficos. A mais recente produção, do Metropolitan de Nova Iorque, vai longe a ponto de incluir malabares como elemento cênico recorrente. A questão é evidente: independente da poderosa beleza musical, não há como prender o interesse do espectador pela música.

Todas as composições musicais de vulto tem caráter dramático, sejam óperas, sejam sinfonias, seja o nome que tiverem. O desenvolvimento da forma sonata, ao longo da segunda metade do século XVIII e adiante, com a figura máxima de Beethoven à frente, é a história da busca por uma estrutura dramática na música. Não por outra razão era o jovem Puccini denominado “sinfonista” pelos críticos italianos de seu tempo; o rapaz dominava a escrita musical enquanto drama e a utilizava generosamente. Se, pelo contrário, a música não é dramática, o interesse do espectador não se mantém por mais do que poucos minutos. E música cíclica, repetitiva, é, por definição, não-dramática.

No caso de Glass e *Akhnaten*, a escolha foi deliberada. Escolheu-se os libretistas e trabalhou-se o libreto explicitamente para que não houvesse qualquer caráter dinâmico, dramático, na ópera - casamento perfeito com a música do compositor. Mas, mesmo tendo eu escolhido um exemplo extremo, ainda que de rara beleza, pode todo o gênero insistir nesse caminho?

Seja o caminho que se siga, mas especialmente se for o caminho dramático, a ópera precisa de libretistas. Já será ótimo se o compositor tiver talento e conhecimento musical; melhor se tiver sentido dramático. Esperar que seja ao mesmo tempo excelente dramaturgo é querer demais do acaso, vide meus parênteses acima. Pode acontecer em casos individuais, claro, mas não será o caminho do gênero como um todo.

A solução para a falta de libretistas de profissão pode ser a adoção, por parte do compositor, de peças de teatro já prontas e testadas. Independentemente do estilo narrativo, se a peça funciona como teatro falado, funcionará como teatro musicado, certo? Bem...

Falando de experiência própria, já que, tanto por falta de libretistas quanto por amor ao teatro, este é o caminho que tenho adotado, a verdade é que, se

a peça de teatro realmente diminui ou elimina o problema do libreto sofredor de falta de narrativa dramática, resta o fato de que ópera se parece com teatro mas é música. Ou é música com teatro. Ou teatro com música. Mas teatro, mesmo, não é. O teatro tem seu próprio tempo dramático, suas ferramentas narrativas, seus procedimentos construtivos. A música tem outro tempo dramático, outras ferramentas narrativas e outros procedimentos construtivos. Não era à toa que, nos séculos XVIII e XIX, ápice do prestígio da ópera na sociedade ocidental, havia a profissão de libretista independente da do dramaturgo.

Em suma, se a ópera atual, no Brasil e no mundo, quiser voltar a ser significativa para as correntes majoritárias da sociedade, será preciso reviver a profissão de libretista, ao custo de se unir recorrentemente um compositor profissional à um libreto amadorístico.

E se ópera também é teatro, é preciso que se entenda o texto. Como escrevi acima, já foi cogitado usar-se de microfonação para melhor entendimento do texto cantado. Salvo situações muito específicas e de forma muitíssimo discreta (discreta ao ponto da imperceptibilidade), não vejo como a microfonação da voz, ainda que apenas para esse propósito, não causasse toda uma perda da voz lírica, como já descrevi. Ou se canta para o público por sobre a orquestra ou se canta para o microfone. Não há como conciliar ambos numa mesma situação. Solução bem menos tecnológica tem sido rotineiramente empregada há décadas mundo afora: o uso de legendas. Graças a elas, todo um mundo de texto tem se aberto aos espectadores de ópera, pleno de comentários pontuais, piadas, sacadas e poesia, e as legendas vieram para ficar. Mas há um porém; legendas foram introduzidas para dar compreensibilidade a um texto em língua estrangeira, não para que plateias locais entendam sua própria língua.



Recentemente me chegou em mãos uma antiga entrevista de compositor de qualidade indiscutível que afirmava acreditar que o relativo fracasso de uma sua ópera teria se dado em função da ausência de legendas, sem as quais, dizia ele, o público não teria como compreender as palavras cantadas. Entenda-se: segundo ele, não seria apenas com relação à sua ópera que legendas seriam fundamentais à compreensão do texto; toda e qualquer ópera seria ininteligível sem legendas, inclusive para o público falante da língua sendo cantada no palco. Não poderia discordar mais profundamente.

Quando dos ensaios para a estreia de versão original d’“O Caixeiro da Taverna”, em 2006, o então diretor do Teatro São Pedro de São Paulo, Vicente Amato Filho, o querido Nino, sugeriu que utilizássemos legendas. André Heller-Lopes, diretor cênico da produção, e eu, pedimos que não se o fizesse, para que o público não fosse compelido a desviar sua atenção da cena para as legendas - mesmo motivo pelo qual o MET utiliza legendas quase ocultas no encosto da poltrona à frente do espectador, se este assim as ligar, e não sobre o palco, como usualmente se faz. Nino duvidou, mas apostou em nós. Ganhamos todos. O público entendeu tudo, riu das piadas, se entusiasmou junto ao texto sem qualquer problema. É verdade que se trata de um conjunto de apenas oito músicos, ainda que sobre o palco, insuficientes para cobrir a voz dos cantores. Porém a mesma ópera tem sido executada com pequena orquestra, também sobre o palco, sem nenhum prejuízo à compreensibilidade do texto. As risadas que acompanham o texto cômico de Martins Pena garantem que acompanhem pontualmente o quanto o público está seguindo a narrativa.

Nos últimos anos, legendas se tornaram obrigatórias nas produções nacionais, porém não para que o público em geral possa seguir a ação, mas para que a parcela do público com limitações auditivas não deixe de usufruir de produtos culturais, inclusive musicais, possibilidade que então não imaginávamos. Nada mais justo. Se a produção cultural é paga com recursos da sociedade em geral, é apenas correto que a totalidade da sociedade tenha possibilidade de a assistir. Gostaria de ir além na questão das legendas adicionando uma sugestão: que óperas nacionais incluam legendas em inglês. Se quisermos tornar o gênero uma realidade cultural verdadeiramente relevante, é necessário que o público internacional seja convidado a assistir ópera brasileira em português, e a única forma de se fazer isso é torná-la compreensível através de legendas na língua internacional. Em todo o mundo casas de ópera são ímãs de turistas, tanto os tradicionais fãs do gênero quanto os que só o assistem por estarem em viagem, e isso é tão mais verdade quanto turística for a cidade e icônico seu teatro, caso dos teatros de Rio e Manaus, sobretudo. É um público a ser cultivado, não afastado por falta de compreensão do texto.

Mas, se legendas vieram para ficar, é inadmissível que sirvam de apoio a um texto tornado incompreensível aos falantes da própria língua. Como acreditar que antes do surgimento recente das legendas, por séculos e séculos, portanto, o público não entendia as piadas dos Figaros e Schicchis, as maqui-

nações de Rigoletto e do Barão Ochs, os dramas de Norma ou Fausto? Teria Wagner escrito seu texto em poesia para que toda sua sutileza fosse desperdiçada (quando se sabe, por sua própria pena e apesar de seu chauvinismo, que esperava que seus libretos fossem cantados traduzidos na língua local)? Teriam da Ponte ou von Hofmannsthal escrito libretos brilhantes sem a expectativa de serem plenamente compreendidos pelo público? Heresia, anátema!

Dois fatores são fundamentais para dar compressibilidade a um texto operístico. O primeiro é a técnica composicional. Há inúmeros recursos à disposição do compositor para dar compreensibilidade ao texto cantado por voz lírica, recursos estes que evoluíram ao longo do tempo ao sabor das potencialidades dos instrumentos, do tamanho das casas de espetáculo, das necessidades dramáticas de cada época e da evolução das diferentes escolas de canto. Da boa prosódia ou simples repetição à colocação de palavras-chave em registro adequado ou à orquestração mais sofisticada – aprender e dominar esses recursos faz parte do ofício de quem se pretende compositor de óperas e, pelo menos em seu aspecto mais básico, já que a descoberta é infinita, se encontra à disposição de qualquer estudante universitário de composição. Não se trata de ingenuidade; sabemos todos que, aqui e ali, sacrifica-se a inteligibilidade do texto. Para fazer soar o belo agudo, para proporcionar o deleite da coloratura, para dramatizar ao máximo uma cena ou para fazer todos cantarem ao mesmo tempo: todo compositor sacrifica o texto em momentos adequados para realizar o efeito musical. Como, ainda assim, dar ao público a compreensibilidade da cena, é dos aspectos mais fascinantes da arte de compor óperas. Se apoiar em legendas para dar a entender o texto é abandonar essa arte.

Contudo, não é apenas o compositor que deve fazer valer sua arte. O segundo fator a dar inteligibilidade ao texto operístico é a técnica vocal do cantor. Não possuindo uma longa história ininterrupta de canto lírico em português, é possível que nossos cantores do passado não tenham se preocupado em desenvolver uma dicção operística adequada. Se se cantava tudo em língua estrangeira, para que se preocupar demasiadamente com a compreensibilidade de um texto que o público não entenderia mesmo? É possível. Talvez mais possível seja colocações vocais importadas de uma língua terem migrado para a nossa sem uma reflexão mais profunda. A vocalização fechada, o popular “ovo na boca”, por exemplo, bastante adequada para línguas como o alemão, pode ter se dispersado como estilo. Talvez. O que é fato é que estilos e gostos mudam profundamente com o tempo. Ouça-se uma entrevista formal de Villa-Lobos e depois uma gravação do mesmo compositor conversando em momento de informalidade e note-se como o que se esperava de uma dicção formal de um homem nascido em fins do século XIX, mesmo falada, era completamente diferente da língua do dia-a-dia, dicção que hoje nos parece insuportavelmente artificial.

Seja o que tenha afastado o cantor lírico brasileiro de uma dicção clara e natural (não verdadeiramente natural, claro; artificialmente natural, como to-

car violino para um instrumentista profissional), essa questão pertence ao passado. Não conheço cantores que não busquem dicção clara e artisticamente natural em português e que não considerem essa busca parte integral e prazerosa de seu trabalho. Vou além: à parte diferenças pessoais e técnicas de canto específicas, vejo que se canta bem em português brasileiro e, via de regra, nosso público aprecia e muito o canto lírico em sua própria língua. E, claro, entende o texto nela cantado - se o compositor ajudar.

O que nos remete a meu último ponto: como atingir o público atual de ópera?

Todo compositor sonha poder se utilizar dos recursos de um grande teatro de ópera: grande orquestra, coro, palco, recursos cênicos - quem sabe um balé? Perseguir este sonho é e continuará sendo uma constante. Que seria do artista sem o sonho? Também o público tem o direito de ver grandes produções contemporâneas autóctones em seus maiores palcos. Por que apenas os grandes títulos tradicionais teriam esse direito? Porém, ópera é teatro e o teatro não vive apenas dos grandes palcos, das grandes produções. Pelo contrário, é nos pequenos palcos onde a arte mais se aproxima do público. E, claro, pequenos palcos exigem menos recursos para serem utilizados e, com isso, requerem menor retorno financeiro. Há maior número de teatros pequenos nos bairros e nas periferias das cidades, para onde é mais fácil direcionar ônibus escolares para récitas didáticas. E há dezenas de pequenos teatros espalhados Brasil afora onde não há um grande teatro municipal, teatros que precisam ser ocupados também por ópera.

Explicito aqui meu credo de que nós, compositores brasileiros, devemos compor óperas de câmara, fáceis e baratas de se produzir em praticamente qualquer lugar. Número limitado de solistas, número limitado de instrumentistas, duração moderada, produção prática. O que não equivale a dizer que a composição deva ser simplória ou que o tema deva ser popularesco, muito pelo contrário. Subestimar a inteligência do público é pecado imperdoável. Forças limitadas e produção inteligentemente planejada é o que basta; que conteúdos, textuais e musicais, sejam tão múltiplos quanto múltiplos somos nós, compositores.

E reafirmo o que escrevi dois parágrafos acima: não sugiro que devemos abandonar a composição de grandes óperas (não devemos!), muito menos que os grandes teatros não tenham obrigação de as produzir (têm!). Porém, devemos criar os produtos para um mercado de óperas de câmara espalhadas por pequenos teatros Brasil afora, a meu ver, a maneira definitiva da ópera voltar a pertencer à corrente cultural majoritária. Sigo o que escrevo, como o leitor curioso pode conferir em minha página web.

Resta o fato de que, mesmo tendo sido composta, uma ópera de câmara precisa de uma estrutura de teatros interessada em produzi-la. Mais: é preciso uma estrutura descentralizada, equipada e espalhada Brasil afora (e, sobretudo, interessada!) que encomende, produza e faça circular suas óperas. A criação de tal estrutura, sua natureza, seus mecanismos de ação, me parece a

grande questão da ópera brasileira atual. Debater esta questão seria começar outro artigo, longo e árduo que, por acreditar que outras pessoas teriam melhores condições de fazer, deixo como sugestão.

Que Dafne, Eurídice e Orfeu continuem a nos inspirar pelos próximos quatrocentos anos!

Dossiê Nova Ópera no Brasil

Ópera no Brasil no Século XXI – Um olhar da direção cênica

Julianna Santos

É graduada em Direção Teatral na UFRJ e desde 2003 desenvolve seu trabalho com óperas. Dentre as recentes direções destacam-se as óperas: *O Barbeiro de Sevilha* (TMRJ 2022), *Aleijadinho* (Ouro Preto e Palácio das Artes de Belo Horizonte, 2022), *The Rake's Progress* (TMSP, 2021) e *Alma* (Theatro Amazonas, 2019).

Resumo

O artigo fala sobre a ópera no século XXI no Brasil considerando a perspectiva do diretor cênico. Tendo como exemplos as óperas Alma e Aleijadinho é traçado um panorama que considera as atuais temáticas abordadas em montagens de óperas contemporâneas, bem como o envolvimento de toda uma cadeia de trabalho que procura refletir e através de ações manter a arte sempre viva.

Palavras-chave: Ópera, Brasil, Direção cênica, Aleijadinho, Alma.

Abstract

The article's subject is about the opera in the 21st century in Brazil, from the perspective of the stage director. The operas Alma and Aleijadinho serve as an example, to talk about the current themes in staging contemporary opera, as well as the important involvement of the many different workers to keep this art alive.

Keywords: Opera, Brazil, Stage Direction, Aleijadinho, Soul.

Muitas são as possibilidades de levar uma ópera ao palco, seja ela pertencente ao repertório canônico tradicional, seja uma obra contemporânea. Atualmente a ópera, em muitos lugares do mundo, repensa seus modos de atuação, buscando se manter como uma arte viva que pulsa junto com o curso de nossa história. Considerando essa preocupação, uma das formas de se repensar tais modos, inclusive aqui no Brasil, é a produção de novos títulos. De acordo com matéria publicada na Revista em Concerto em Dezembro de 2022 foram 15 estreias de óperas novas no Brasil, sendo a maior parte delas por encomenda.

Nesse contexto, os artistas têm hoje a responsabilidade de pensar e contextualizar suas escolhas em relação a muitos aspectos. No caso da ópera, isso envolve, por exemplo, a escolha dos títulos a serem encenados, como as obras chegam ao palco e quais diálogos serão estabelecidos com o público do século XXI. Essa responsabilidade abrange todas as camadas participantes da produção artística de uma casa de ópera, bem como os artistas convidados. Uma das principais funções do diretor cênico é encontrar os caminhos cênicos para dialogar com o público contemporâneo, caminhos esses que envolvem questões estéticas, sociais e políticas.

Esse artigo propõe uma reflexão, a partir do ponto de vista da direção cênica, sobre a relação entre ópera e sociedade no mundo contemporâneo, considerando o trabalho desenvolvido em duas óperas que dirigi: *Alma*, de Cláudio Santoro (apresentada em 2019 no Festival Amazonas de Ópera, no Teatro Amazonas, terra natal do compositor.); e *Aleijadinho*, de Ernani Aguiar, com libreto de André Cardoso. A estreia da ópera se deu a céu aberto em frente à Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto, considerada a principal obra de Aleijadinho e fez parte da temporada 2022 no Palácio das Artes em Belo Horizonte, com realização da Fundação Clóvis Salgado.

As duas óperas tocam em questões contemporâneas em suas temáticas, sendo muitas delas ligadas ao atual contexto histórico social não só do Brasil, mas de todo o mundo. Temas como diversidade, preconceito, inclusão estão sendo discutidos largamente em vários setores da nossa sociedade e a ópera não se mostra, naturalmente, afastada desse contexto. Muito pelo contrário, o campo da ópera tem se colocado cada vez mais em diálogo com essas temáticas buscando participar ativamente da construção de uma sociedade que pensa sobre si mesma, encontra pontos de tensão, enfrenta esses pontos e através da arte, participa socialmente dos debates contemporâneos.

Retomo por um momento a referência feita à *Semana de Arte Moderna*, que aconteceu no Theatro Municipal de São Paulo em 1922, principal palco da ópera em São Paulo. Desde a proclamação da República surge uma ânsia de afirmação nacionalista. Todos tinham algo a dizer, os artistas também. Surgem perguntas sobre como deveria ser o Brasil Moderno, sendo esse um momento de indagações e descobertas. O Modernismo busca justamente a valorização da identidade e cultura brasileira. Foi um movimento de ruptura no qual os artistas buscavam trazer inovações. O movimento, naquele momento, olhava para o passado com o intuito de dialogar de maneira viva com o presente. Mário de Andrade, no prefácio do livro Paulicéia Desvairada definia o *passado como lição para meditar e não para reproduzir*. A tradição em si não tinha valor, a não ser que estabelecesse um elo vivo com a atualidade.

A *Semana de Arte Moderna* muito possui diretrizes impulsionadoras de movimentos de rupturas e construção de algo novo, nesse caso específico a busca de uma identidade artística nacional. Questionamentos da época, como por exemplo, como *integrar tradição* e modernidade, regional e universal, popular e erudito não se findam exatamente naquele momento e hoje seguimos, no pulso de nossa história, buscando sentidos, significados e relevância do fazer artístico. O movimento Modernista tem também relação direta com as duas obras aqui abordadas. Foram eles que resgataram Aleijadinho como importante representante da cultura brasileira e foram eles também, através de Oswald de Andrade que inspiraram Claudio Santoro na criação da ópera Alma. O Festival Amazonas de Ópera, buscou na escolha do título, resgatar a obra de um importante artista brasileiro e amazonense, sendo um dos principais compositores brasileiros que conseguem projeção internacional.

E hoje? Como pensamos esses temas e essas obras? O que nosso pensamento leva para o palco? Quais são os diálogos e reflexões possíveis? O que é a cena contemporânea? Considerando essas questões e apontamentos, o que seria dirigir?

Várias são as possibilidades de abordagem quando se coloca em cena uma obra. Particularmente, quando me envolvo num processo de uma ópera, busco as referências históricas do que originou aquela obra, voltando ao passado como forte inspiração para o presente. Os “porquês” têm grande importância no decorrer do processo de construção de um trabalho artístico, sendo forte alicerce para o desenvolvimento dos pensamentos e concretização da encenação. Procuo refletir sobre as motivações do compositor, do libretista, a trajetória de determinada ideia ou tema antes de chegar a se tornar uma ópera, e finalmente porque nos interessa hoje.

Mas antes de olhar para o passado, acredito ser fundamental valorizar a percepção do primeiro contato que temos com a obra. Isso me dá a dimensão imediata sobre o que aquele texto nos remete hoje. Tento me colocar à disposição para perceber o texto de uma forma quase inocente. Tudo influencia a forma que veremos aquela obra e o momento em que vivemos hoje é uma das principais referências de conexão, da qual inexoravelmente não se pode fugir. Nossa trajetória pessoal, com todas as particularidades, está certamente em conexão direta com o mundo coletivo. Sendo assim, acredito que toda obra feita hoje é inevitavelmente contemporânea, visto que o olhar possível de termos sobre a obra é o olhar de nossa experiência no momento histórico em que estamos vivendo, é esse mesmo olhar que nos permite talvez enxergar a obra mais profundamente.

Compartilho aqui um pensamento citado por *Richard Zenith* sobre Fernando Pessoa, na introdução do *Livro do Desassossego*, quando o autor diz que a honestidade na obra de arte torna as coisas mais pessoais, universais. Aproveito essa citação para comentar que o foco nessa honestidade e na sinceridade ao olhar uma obra nos serve muito quando falamos de escrita cênica. Para delinear essa discussão, comento alguns exemplos práticos baseados nas montagens das óperas acima mencionadas.

O texto *Alma*, na época *Os Condenados*, foi lido abaixo de vaias no Theatro Municipal de São Paulo, na famosa semana de 1922. A dificuldade de romper alguns padrões, naturalmente, não é um “privilégio” de nossos dias. Oswald de Andrade, para alguns, foi considerado amoral por revelar em seu texto o “sub-mundo” dos prostíbulos frequentados pelos homens “de bem” da sociedade. Em *Alma*, vemos a hipocrisia de um mundo forçado de alegrias, onde tudo é permitido aos “carentes de amor”, como descreve Oswald. Ainda numa citação do autor sobre o seu próprio trabalho diz: “Temia escrever *bonito demais*.”

Alma é uma jovem de 20 anos, que se apaixona por Mauro. Este, no entanto, torna-se cafetão da jovem prostituindo-a nos cabarês da moda dos anos 20, além de violentá-la fisicamente. *Alma* torna-se dependente desse amor, e já

não é capaz de distinguir dor e prazer. Diante dos acontecimentos ao longo de sua vida como julgamento da sociedade, aborto forçado, morte do filho, abandono, desonra, vício e tantos outros, vai perdendo os sonhos da infância e a construção de seu presente toma um rumo bem diferente de seus primeiros ideais. Oswald cita esse processo como a “equação do desamor”: degradação da mulher comprada e degradação do homem consumidor de carinho.

No momento histórico no qual o texto foi escrito, ou seja, pós Primeira Guerra Mundial, as mulheres conquistavam muitos espaços que antes eram exclusivamente masculinos. A partir de então a equiparidade entre os gêneros passou a ser fortemente questionada e muitas conquistas foram efetivadas. Um novo tipo de mulher estava nascendo. A rua, considerada lugar de homens e prostitutas, passa a ser ocupada também por outras mulheres. Até então o local determinado para mulher era dentro de casa e nas missas. Elas agora usavam espartilhos e cabelos curtos, pálpebras pintadas de escuro, fumavam, bebiam, dançavam, votavam. Hoje, em 2023, temos a consciência histórica dos processos de mudança e junto a isso, a resistência a aceitar esses a dinâmica de uma estrutura da sociedade que precisa ser transformada. As mulheres seguem hoje lutando para manter as conquistas e ampliá-las. A violência contra as mulheres continua sendo uma das formas mais comuns de violação dos direitos humanos em todo mundo e não podemos esquecer que muitas vezes foi e continua sendo legitimado.

Como passar por essas temáticas sem dizer que estamos falando de hoje? Casos diários de feminicídios chegam ao conhecimento da população, que ora fica aturdida com a reincidência de casos, ora volta a praticar os atos a cada minuto. Os atos de violência são naturalizados. Mulheres são questionadas, acusadas e julgadas sobre a convivência com os casos de violência. Alma é uma personagem sobre a qual, talvez, recaia esse julgamento. Mas de onde vem essa convivência? Esse prazer com a dor?

O texto de Oswald de Andrade me emociona bastante ao retratar, de forma humana e sensível, a construção das amarras dos seres humanos. Os personagens são retratados presos em seus vícios e padrões. Nós, homens e mulheres de hoje, somos talvez *Os Condenados* de Oswald de Andrade e de Cláudio Santoro. Nós, sociedade, produzimos *Os Condenados* de nosso cotidiano, produzimos os que são violentados e acabamos infelizmente produzindo também os agentes da violência. O pensamento para o desenvolvimento e realização desse espetáculo foi propor uma reflexão sobre as lutas que ao longo de nossa história nasceram e permanecem como grandes desafios da nossa atualidade. Se na época era escandaloso abrir esse livro, hoje é escandaloso que esse tipo de violência siga acontecendo com o consentimento de muitas camadas da sociedade. Avanços acontecem a passos lentos e assim pouco a pouco novas barreiras são rompidas. Pensar sobre esses aspectos no palco, é uma importante maneira de também nos posicionarmos e sermos como artistas agentes de necessárias mudanças.

As fotos abaixo são de Michael Dantas. Cenário de Laura Françoço, Figurino de Giorgia Massetani, iluminação de Fábio Retti e regência de Marcelo de Jesus. A ópera pode ser assistida através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=aq9JU3IrT24&t=7436s>



Foto 1: Corpo de Dança do Amazonas e Denise de Freitas



Foto 2: Homero Velho e Denise de Freitas



Foto 3: Nilze Costa, Rebeca Leitão, Homero Velho, Juremir Vieira e Denise de Freitas



Foto 4: Denise de Freitas, Kelly Fernandes e Patrícia Almeida

Entrando agora na ópera *Aleijadinho*, o personagem título é o famoso escultor mineiro *Antonio Francisco Lisboa*, um dos principais artistas brasileiros do período colonial. No projeto de apresentação da obra, o professor André Cardoso cita as viagens de Mário de Andrade e Manuel Bandeira ao interior de Minas Gerais na década de 20 indicando que eles formularam uma visão de que os artistas artífices mineiros processaram a síntese de uma cultura genuinamente Brasileira.

Aleijadinho nasceu em *Ouro Preto* em 29 de agosto de 1730 (mais provavelmente 1738) e morreu em *Ouro Preto* em 1814. A principal biografia do artista foi escrita em 1858 por Rodrigo Jose Ferreira Bretas, baseada em depoimentos, especialmente da esposa do filho de *Aleijadinho*, Joana. Os comentários biográficos citados neste artigo são feitos com base nessa biografia, visto que esse trabalho deu origem a outras pesquisas sobre a vida do artista. Ainda assim, muitos aspectos da vida e obra de *Aleijadinho* seguem sem respostas definitivas.

O libreto do professor André Cardoso trás para o texto uma apurada pesquisa histórica da trajetória da vida pública e privada de Aleijadinho, contextualizando no panorama histórico da época, sendo o início da ópera exatamente quando eclode a Inconfidência Mineira. A escrita cênica somou-se ao trabalho do compositor e libretista, buscando colher na história de Aleijadinho o legado deixado pelo artista.

A ópera se passa entre 1789 e 1814 e fala de nossa história através deste artista. Ele era filho natural de um respeitado mestre de obras e arquiteto português Manuel Francisco Lisboa, e de sua *escrava africana Isabel*. É alforriado pelo pai no ato de seu batismo.

A biografia escrita por Bretas, descreve que Aleijadinho *gozava de boa saúde, apreciava os prazeres da mesa e as festas e danças populares*, mas a partir de 1777 começa a surgir uma *grave doença* que com o passar dos anos deformou-lhe o corpo, causando *grandes sofrimentos*. Até hoje é desconhecida a natureza exata do seu mal, dos que se dedicaram a estudá-la, concluem uns pelo mal de Hansen (forma mista), outros pela sífilis terciária, e outros ainda pelo reumatismo deformante. O seu corpo foi progressivamente se *deformando*, o que lhe causava *dores contínuas*; teria perdido vários dedos das mãos, restando-lhe apenas o indicador e o polegar, e todos os dedos dos pés, obrigando-o a andar de joelhos. Para trabalhar tinha de fazer com que lhe amarrassem os cinzéis nos cotos, e na fase mais avançada da doença precisava ser carregado para todos os deslocamentos. Também a face foi atingida, emprestando-lhe uma *“aparência grotesca”*. Essa doença rendeu-lhe o apelido de Aleijadinho. Mesmo com dificuldade, o artista prosseguiu trabalhando intensivamente.

A ópera abre com um *Lundu*, uma dança com origem no batuque africano introduzido no Brasil provavelmente por escravos da Angola, logo não era ainda uma dança brasileira, mas africana no Brasil, começando a ser mencionada em documentos históricos a partir de 1780. Chegou a ser proibida em Portugal por D. Manoel, por ser *contrária aos “bons costumes”*. Em terras brasileiras, o lundu foi cultivado por negros, mestiços e brancos. Sua languidez desperta apreço em muitos colonos, a ponto de começarem a praticá-la em seus festejos. Desta forma, aos poucos o Lundu se tornou a primeira manifestação originada entre os negros a ser aceita pela sociedade branca da colônia.

Para criar a dança do *Lundu* em nossa ópera, contamos com Junia Bertolino, que coreografou dezoito bailarinos da Cia de Dança do Palácio das Artes. Linha de frente do movimento negro em Belo Horizonte, a artista é mestra de dança afro-brasileira e africana, atuando em várias cidades brasileiras e no exterior. Além de seu olhar sobre a dança, Junia trouxe a força de sua presença cênica no discurso da ópera. Atuou na ópera como bailarina e como atriz. As personagens encenadas por Júnia, não presentes no texto, foram inseridas pelo discurso cênico. Ela representou nossa ancestralidade, a mãe de Aleijadinho e a forte miscigenação religiosa tão presente em Ouro Preto e na história da construção do que é ser brasileiro.



Foto de Divulgação – Fundação Clóvis Salgado – Fotógrafo: Netun Lima

Olhar para a história de Aleijadinho e falar de legado e raízes se mostrou fundamental. O artista é importante não só para Minas Gerais, mas para todo Brasil. Fala de nossa arte, de nossa origem, de nosso povo. Antes de definir todo projeto, tive a oportunidade de, juntamente com meus parceiros criadores, Renato Theobaldo (cenógrafo) e Angélica de Carvalho (artista visual), ir à Ouro Preto não só para uma visita técnica, mas em busca da inspiração, da história, das texturas e das cores. Vila Rica foi uma terra de muito ouro, absolutamente contrastante com o sufocamento das minas. Terra de beleza e também de muito sangue para construção dessa beleza, terra onde a cultura e a arte são marcadas pelas mãos de muitos, terra de desejosos por liberdade, terra marcada por essa ancestralidade, mãe de todos nós. Enquanto diretora cênica, meu olhar permitiu-se ser conduzido por essa leitura de resgate ancestral, dessa história construída por Aleijadinho, filho do português Manoel Francisco Lisboa e da negra escravizada Isabel. Artista que através de sua arte deixa um enorme legado, abrindo caminhos para que outros de nós sigamos construindo.

Em 2022, ano da apresentação da ópera, completava-se 200 anos de independência do Brasil e 100 anos da Semana de Arte Moderna. Conforme já citado, foram os modernistas que redescobriram Aleijadinho e trouxeram de volta para os holofotes suas obras a partir da década de 1920. Sem dúvida é fundamental olhar para o passado e enxergar através do panorama histórico a crueza que lhe é real. Muitos fatos e o conhecimento deles nos dá a dimensão das consequências que esse passado deixa nos dias atuais. No entanto,

olhar para um texto, com o olhar inevitavelmente contemporâneo, causa alguns incômodos em relação ao que vivemos hoje. A história se mostra dinâmica e os pontos de vista vão sendo modificados de acordo com a nossa experiência histórica. Hoje, por exemplo, alguns modernistas são lidos como figuras que exaltaram os bandeirantes, antes considerados heróis e desbravadores, hoje vistos como grandes exterminadores de povos indígenas. Um dos desafios de trabalhar uma ópera com personagens históricos é encontrar uma maneira de não negar nossa história, embasada em pesquisas, argumentos, documentos e ao mesmo tempo apontar para frente, para hoje ou para o futuro. Revisitando a história temos hoje a consciência de que na maior parte das vezes, ela foi contada de um ponto de vista muito específico e no caso do Brasil, frequentemente com olhar colonizador, no entanto os pontos de vista podem ser diversos em relação a um acontecimento. Cito aqui o recente livro de Laurentino Gomes, *Escravidão Volume II*, lançado em junho de 2021. O trabalho do autor faz uma reflexão profunda sobre esse período da exploração do Ouro na região de Ouro Preto, época de Aleijadinho, e traz importantes pontos contextualizados com nossos dias atuais. Assim como Laurentino, o discurso cênico, através da história de Aleijadinho, do texto e da música, busca também conectar com o mundo de hoje.

A cena inicial ocorre num momento histórico, que talvez possa ser considerado pré- independência, a Inconfidência Mineira, que teve como principal objetivo a independência em relação à Coroa Portuguesa (motivações específicas do movimento da inconfidência não serão detalhadas neste artigo). Nesse contexto, parte da história do mestre Aleijadinho se desenvolve. Aqui, gostaria de citar que Alvarenga Peixoto, um dos inconfidentes e um dos personagens da ópera, era casado com a poetisa Bárbara Heliodora. Possivelmente, Bárbara foi a primeira mulher a participar ativamente de um movimento desse porte no Brasil. A personagem é citada no final do libreto. Cenicamente nessa montagem, foi feita uma referência a ela também no início, não de forma explícita, mas à frente de Alvarenga, uma mulher portava a bandeira da Inconfidência, futura bandeira de Minas Gerais. A partir dela, todos os demais presentes em cena, tocavam a bandeira com o mesmo desejo de liberdade. Assim, além da forte presença da artista Junia Bertolino, a encenação buscou sublinhar, mesmo que sutilmente, a participação ativa de outras mulheres no decorrer de nossa história. Uma das principais personagens desenvolvidas no libreto é Joana (nora de Aleijadinho). Joana é personagem histórica que conforme citado, através de seu depoimento, é uma das principais fontes da biografia do artista escrita por Bretas.

A ópera foi apresentada nas ladeiras de Ouro Preto, em frente à Igreja São Francisco de Assis, considerada uma das principais obras do mestre Aleijadinho. A ideia de contar essa história no lugar onde cada pedacinho da cidade já narra por si só todos os acontecimentos gera certamente uma grande emoção e responsabilidade para toda equipe envolvida. O caminho artístico percorrido nos

mostra a necessidade de uma escuta atenta e que não somos nós os “contadores” de nada. A história está ali. Estávamos na terra de Aleijadinho, num lugar onde a escravidão foi praticada à máxima potência para extração do tão valioso ouro. Essa história está marcada por todas as partes na construção artística da cidade. O próprio Aleijadinho, que foi alforriado por seu pai logo que nasce, chegou a possuir três escravizados e esse ponto também aparece no texto. Os três participaram ativamente dos trabalhos do mestre e com ele aprenderam muito do ofício, não se sabe ao certo qual era a relação exata de Aleijadinho com essa questão, praticamente não existe material que narra esse aspecto. No entanto, na biografia de Bretas está registrado que ele dividia o valor com uma dessas pessoas, Maurício. Filmes mais contemporâneos também retratam essa relação do mestre conectada com as questões que seriam do seu povo. Como exemplo, cito uma cena do filme *Aleijadinho, Paixão, Glória e Suplício*, lançado no ano 2000 com direção de *Geraldo Santos Pereira*. Em uma das cenas, *Aleijadinho*, interpretado por *Maurício Gonçalves*, passa pela praça pública, onde acontece um açoitamento, ele fica completamente envolvido na situação. Na cena seguinte tem um embate com o pai português e nesse diálogo o personagem diz: “*Eu não sou branco, pai. Eu sou negro com muito orgulho. Eu tenho sangue Africano e disso não me envergonho. Eu sou negro pai! Eu tenho a cor que essa gente de Portugal trouxe da África, gente marcada a ferro, trabalhando de sol a sol sofrendo. Mas o que eles recebem? Chicote! Tortura! Brutalidade!*”.

Estávamos ali, onde os fatos reais aconteceram, num cenário real e realista. Não chamo de realista o espaço cênico criado pelo cenógrafo Renato Theobaldo, mas o espaço histórico no qual estávamos pisando e por ele completamente envolvidos, nas ladeiras de Ouro Preto, diante da Igreja São Francisco de Assis. Estávamos também em Vila Rica, na época colonial, da exploração do Ouro, no contexto em que surgiu a história de Aleijadinho. Num passado, no presente, fazendo uso de meios tecnológicos, transportando para esse espaço o que também estava um pouquinho distante dali, em Congonhas do Campo, através do trabalho da artista visual Angélica de Carvalho. É até difícil dimensionar na escrita o que foi esse encontro com o público nesse espaço.

Um público de cerca de 4000 pessoas assistiu à ópera de pé por quase três horas de duração em absoluto silêncio. Um público diverso, espalhados pelas ladeiras de Ouro Preto: estudantes, turistas, moradores, pessoas de outras cidades que foram para ver a ópera, passantes, crianças de todas as idades. A crítica publicada por Sidney Molina no Jornal Folha de São Paulo em 3 de maio de 2022, cita a reação silenciosa do público com participação em alguns momentos motivados pela própria história e também pela encenação. Molina intitula a crítica da seguinte forma: *Ópera Aleijadinho dá valor à precisão histórica e exhibe as aflições do artista*. Como subtítulo escreve: “*Espetáculo estreou ao som de “fora Bolsonaro”, celebrando a ancestralidade africana do personagem.*” A crítica pode ser lida no seguinte link: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/oper-a-aleijadinho-da-valor-a-precisao-historica-e-as-dores-do-artista.shtml>

Cito especificamente essa matéria porque comentei sobre o olhar inevitavelmente contemporâneo de quem produz, do artista envolvido no processo. Aqui gostaria de retomar considerando que esse olhar não está restrito aos realizadores do evento, está, sobretudo no público. O receptor de uma mensagem nunca é passivo, é um ativo produtor de significados. Esses significados produzidos por cada receptor podem ou não encontrar com os significados produzidos pelos artistas realizadores. Ali, encontramos uma plateia diversa e atenta à nossa história e aos caminhos que conectam com a nossa contemporaneidade, através do libreto, da nossa música, da nossa história, do nosso ontem e do nosso hoje. O espetáculo foi apresentado em praça pública, e ainda na publicação de Molina podemos ler: “A Praça ainda é do povo.”

Abaixo algumas fotos de divulgação da ópera feitas por Netun Lima:



Abaixo algumas fotos de Miriam Menezes, na temporada do Palácio das Artes:



Para concluir esse artigo, ainda que de forma aberta (sem nenhuma pretensão de respostas fechadas), existem algumas perguntas que o meio artístico discute e busca respostas através de ações e escolhas artísticas, que são pontos fundamentais de reflexão: O que torna uma obra viva? O que torna o próprio gênero “ópera” vivo? O que o frescor de uma nova obra proporciona ao público? E as obras antigas? É importante repensá-la no contexto atual? Existe uma nova forma de contar as histórias? Essas questões desafiam hoje libretistas, compositores, intérpretes e encenadores.

Embora uma das óperas abordadas seja pré-pandemia, é importante citar que durante a pandemia e mesmo no período que se segue, os artistas que produzem ópera no Brasil, e também as instituições, vêm demonstrando a importância de olhar para as questões que precisam ser discutidas em nossos dias atuais, pensando e contextualizando constantemente a experiência artística no Brasil. Essa discussão ganha força com a inclusão de todos nesse processo, buscando articular o pensamento de diversas formas não com as experiências internacionais (porém obviamente conectado com o que são discussões mundiais), mas com as dinâmicas internas que compreendem o nosso fazer artístico no Brasil. Assim, é interessante pensar como a arte potencializa nosso senso crítico para as questões que nos são próprias.

Durante a pandemia, quando os encontros presenciais eram inevitáveis, as instituições em parceria com artistas, promoveram eventos online com o intuito de conversar sobre ópera no contexto dos dias atuais. Foram produzidos diversos Webinários, podcasts e mostras. Existe hoje um amplo material que pode ser encontrado na internet com debates que permeiam o universo da ópera no Brasil na atualidade. O setor parece buscar a criação de espaços, trabalhos e discussões que são fundamentais para o sonho de um mundo que contemple a todos. Essa sensação de completude deve ser construída com a soma das muitas partes. É essa soma dessas partes, contando com o público claro, que carrega todo o sentido da obra.

Uma ópera se dá através de um conjunto de articulações entre diversos profissionais envolvidos, combinando pensamentos, ideias, críticas e compreensão de mundo, que vão ao encontro dos olhos da plateia. Essas reflexões unem texto, música, encenação e o sentido que a obra toma no palco, com os cantores, o público e com o contexto, ou seja, com as circunstâncias históricas e sociais determinadas. Hoje o teatro, a ópera, o cinema, as artes em geral, mostram o homem às voltas com o mundo como ele existe. As instituições, diretores, libretistas e compositores, vêm demonstrando interesse e curiosidade em dialogar com esse presente.

Sobre as novas óperas, o prazer de construir algo novo, completamente do zero, trabalhando lado a lado de diversos artistas, tentando unir ideias e perspectivas é encantador. Dentro de toda essa discussão que talvez possa ser considerada teórica, erudita, acadêmica, penso sempre a partir do sensível. Para mim, o sensível é algo específico da arte e não deve ser esquecido nunca. A

ópera é uma arte tão potente, que através da música, passa por um canal que não é exatamente racional e pode atingir diretamente o emocional, que sem dúvida faz parte de todo esse processo de construção de algo novo também. Junta-se à música a criatividade de tantas pessoas envolvidas num trabalho que envolve profissionais artistas de tantas áreas para um único objetivo. Vamos traçando novos caminhos e a cada experiência aprendendo e experimentando outras novas formas. O teatro, a ópera é a arte do encontro, e cada vez que esse encontro acontece é diferente. Cada equipe proporciona um resultado, a plateia que está ali naquele momento, participando do encontro, também traz características específicas para o acontecimento teatral.

Acredito que ninguém sai ileso de uma experiência artística. A arte é provocativa às vezes num lugar do desconforto, às vezes num nível que não é compreendido racionalmente. A arte pode ser educativa, não no sentido doutrinador, claro, mas no sentido de ampliar, crescer, refletir, sentir e assim agir. Pode despertar em nós coisas que às vezes nem imaginávamos e assim talvez possa nos transformar em seres capazes de integrar a sociedade de forma diversa e sensível. Essa potência transformadora é enorme, transforma quem assiste e transforma quem pratica. E pra mim, criar é acreditar na humanidade, ter esperança. E Fazemos arte em função dessa esperança.

Para encerrar, volto especificamente ao diretor cênico. Seu trabalho envolve um processo de escuta muita atenta. Não sem razão existe uma cobrança do público contemporâneo sobre quais discussões estamos problematizando no palco. Acho que quanto mais atenta for essa escuta, maior a conexão do diretor com essa vitalidade da ópera nos dias atuais. E o que talvez possa trazer a vitalidade é essa atenção ao mundo tão diverso e rico nesse sentido, onde todos podem contribuir para um pensamento mais amplo. A experiência na ópera, no teatro é social, cultural, política e estética.

Dossiê Nova Ópera no Brasil

A dramaturgia do libreto: reflexões
sobre a ópera para crianças

Karen Acioly

Discente do curso de pós-graduação em Literatura
Infantil e Juvenil, Universidade Cândido Mendes.

*Não duvido que os interiores tenham seus interiores...
Que a visão tenha outra visão, que a audição,
outra audição, que a voz, outra voz.*
Walt Whitman

Resumo

O que vem a ser a ópera para os novos públicos? Em que se difere da ópera para os adultos? Por que criar para crianças? Qual é a importância da escolha de temas? A literatura infantil pode existir dentro de uma ópera?

Palavras-chave: Opera, Dramaturgia, Infância.

Abstract

What is opera for new audiences? How is it different from opera for adults? Why create for children? How important is the choice of themes? Can children's literature exist within an opera?

Keywords: Opera, Dramaturgy, Childhood.

Olhar o mundo, escutar os sons, tocar como se fosse a primeira vez. Esses são alguns dos desafios para quem trabalha para e com a escrita para os “novos públicos”, o público que é formado por crianças e jovens. Longe de ser uma missão pouco exigente, é preciso mergulhar num mundo de sentidos apurados, não pela proximidade com o texto estruturado em início, meio e fim; mas para encontrar a imagem, a música, o silêncio, o tempo, o espaço, o movimento. Tudo em amplo sentido dinâmico, sensorial e relacional. É, sobretudo, perceber o mar de experiências que interligam as múltiplas linguagens, o afeto e o público leitor receptor.

O que vem a ser a ópera para os novos públicos? Em que se difere da ópera para os adultos? Por que criar para crianças? Qual é a importância da escolha de temas? A literatura infantil pode existir dentro de uma ópera?

São perguntas que parecem ser a pedra de toque para a complexa análise exigida quando o assunto é o imaginário infantil e suas potencialidades. É pre-

ciso estar perto das crianças, atento às suas narrativas, pois, ainda que possamos captar um pouco de seu gigantesco imaginário, ao observá-las ou escutá-las, teríamos que nos libertar dos muitos códigos e paradigmas que compõem a maturidade do universo de um adulto, para que pudéssemos perceber, com alguma proximidade, as preciosas pepitas e fantasias que lhes habitam. Para criar e trabalhar com os novos públicos uma coisa é certa: é preciso amar, estar perto das infâncias e saber, como criador, o lugar de fala.

Neste trabalho, baseio-me em meu livro *A Dramaturgia da Ópera para Crianças Cultura e Simbolismos* (2022) e na experiência da criação da ópera *Fedegunda* (2007), lançada posteriormente como livro infantil (2016). Busco analisar a importância da ópera para crianças e os conceitos que inspiraram a criação da escrita do libreto e suas diversas relações com a dramaturgia teatral e o livro infantil. A metodologia adotada não segue a cronologia da realização e publicação, mas sim os caminhos dos devaneios de uma artista transbordada pela infância. O fator determinante para a escolha da sequência do estudo percorre o caminho da ópera mais intimamente reflexiva, *Fedegunda*, que conta a história da menina que perdeu o seu coração, e sua posterior publicação como livro infantil.

A primeira parte do trabalho situa a pesquisa no contexto da ópera para crianças, em 2020, na cidade do Rio de Janeiro. Lança, ainda, olhar analítico sobre o libreto, que vem a ser a dramaturgia escrita da ópera, através da encenação de *Fedegunda*, tendo como ponto de apoio os aprendizados adquiridos em meu tempo de pesquisa na França, em 2019. No caminho inverso, a segunda parte da pesquisa aborda o percurso da personagem, tendo como base *O poder do Mito*, de Joseph Campbell, *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes e o *Dicionário dos símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

É nesse contexto de um olhar ampliado para o sensível e o poético, o que pode estimular imaginários, que desejo refletir neste artigo a dramaturgia do livro e libreto *Fedegunda*. A metodologia criada percorrerá, ao fim desta jornada, dois trajetos diferentes: da prática à formulação do pensamento teórico e do pensamento teórico à realização prática.

Diferentes definições sobre a ópera para crianças

Segundo Edgar Morin, em seu livro *Cabeça bem feita* (2003, p.97), devemos integrar os conjuntos complexos; criar interações e retroações entre partes e o todo; compreender a complexidade dos contextos, sem separá-los, sem temer as dúvidas: O que é, afinal, a ópera para crianças?

A questão é controversa. A pouca literatura acadêmica voltada para definições mais específicas sobre o que é uma ópera para crianças — e em que ela se difere da ópera para adultos — merece ser investigada, aprofundada e atualizada.

Busquei respostas através de entrevistas com compositores, pesquisadores e também em teses, artigos, pistas que me levassem a uma definição mais sa-

tisfatória do que vem a ser a ópera para o jovem público. Juntei respostas, reflexões em busca de ampliar o olhar e, ao mesmo tempo, unir diferentes percepções a fim de conseguir entender e criar uma nova definição para a complexidade do que é a ópera para crianças.

Na tese *Ópera brasileira nos séculos XX e XXI de 1950 a 2008*, da cantora lírica brasileira Alessandra Hartkopf, voltada mais especificamente para a ópera destinada aos adultos, a cantora dedica um dos capítulos para a ópera dirigida ao público infantil e escreve:

Classificamos uma ópera como infantil ou infantojuvenil quando o compositor assim a definiu e/ou quando artigos jornalísticos a reconheceram como infantil e/ou quando o grande comparecimento do público infantil justifica a classificação. (HARTKOPF, 2007)

A definição parece não levar em conta a temática, o libreto, a proposta da encenação, a forma, a imagem, a composição em si, a abordagem com o público e a maneira pela qual as diversas possibilidades de experimentações das linguagens cênicas podem estar presentes numa ópera para crianças.

Importante ainda é perguntar: de que criança a pesquisadora está falando? De qual faixa etária? Seriam mais elementos a desenvolvermos: As crianças são universos dificilmente classificáveis. Prova disso é que cada país e cultura as dividem por diferentes faixas etárias. No entanto, há algo em comum: a primeira, a segunda e a terceira infâncias. Embora, do nascimento à fase adulta existam marcadores comuns de desenvolvimento, a vivência de cada uma dessas fases, ou momentos, torna muito subjetivo o desenvolvimento e as aprendizagens infantis em escalas comparativas, principalmente se levarmos em conta os fatores sociais e culturais.

Segundo o Manual do KIT de Educação da UNICEF, escrito por Mireci Busano, dependendo da cultura de cada país, a infância é dividida de uma maneira. Para estabelecer um norte para tanta diversidade, a UNICEF sugere a seguinte divisão: 1) Lactentes, crianças pequenas e crianças em idade pré-escolar, aproximadamente do nascimento aos 7/8 anos; 2) Adolescentes jovens entre 10 e 14 anos; 3) Adolescentes mais velhos entre 15 e 19 anos. Então, a que criança estamos nos referindo quando abordamos a ópera para crianças?

A pesquisadora brasileira justifica que no estudo realizado encontrou uma dezena de óperas para crianças, porém acreditava na existência de muitas outras, espalhadas pelo Brasil, que não tiveram a oportunidade de serem apresentadas para um público maior. Afirmava, ainda, que muitas óperas infantis contemporâneas, não só no Brasil, mas no mundo todo, são compostas por professores ou compositores locais que trabalham diretamente com seus intérpretes e que não chegavam a ser publicadas nem eram reapresentadas. Finaliza afirmando que

o sucesso desses projetos depende mais do entusiasmo dos professores e do grau do envolvimento das crianças do que da qualidade e originalidade da música e do libreto. (HARTKOPF, 2008)

Se por um lado a pesquisadora joga luz sobre a necessidade de conhecermos novos compositores, ela não nos esclarece quais seriam os critérios que norteariam sobre a qualidade e originalidade das óperas. O que é a qualidade no complexo mundo da ópera para crianças? E a originalidade?

A dissertação de Hartkopf não intenciona responder a essas perguntas e nem se aprofundar em tais conceitos. Porém, podemos investigá-los e percebê-los como provocações necessárias para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Insatisfeita com as declarações encontradas e em busca de atualizar dados e definições, realizei entrevistas narrativas (fevereiro de 2020) com pesquisadores, encenadores, cantores e compositores que pudessem formular, a partir de suas experiências e narrativas próprias, o que seria uma ópera para crianças e em que ela diferiria da ópera para adultos. Esta pesquisa também norteou os dados para a observação de um panorama recente no Rio de Janeiro, (2019/2020), como veremos a seguir.

Das entrevistas realizadas, observei pontos convergentes e divergentes, o que demonstra a complexidade para uma única definição satisfatória.

Camille Rocailleux, parceiro e compositor da ópera *Fedegunda*, em entrevista concedida no dia 25 de janeiro deste ano, resume: “Uma ópera para adultos é muito mais longa e a temática mais séria, mais dramática, sempre tem as mortes”.

Referente à duração do tempo de uma ópera para crianças, o cantor Flannan Obbé, da ópera *L'amour vainqueur (O amor vitorioso)*, apresentada em março de 2020, no Centro Cultural 104, em Paris e dirigida por Olivier Py, faz coro com Camille. Ele aponta a alegria e a duração de um espetáculo como diferenciais relevantes de uma ópera para crianças. Porém, referente à encenação e ao tema abordado, o diretor Olivier Py diverge e aponta sua intenção e olhar sobre a obra, ao discordar de Rocailleux e contrastar com Obbé:

Expor a violência do mundo e mostrar através da literatura como podemos controlá-la e construir um destino... Uma fábula iniciática que coloca em cena as andanças de uma menina, a procura de sua alma gêmea, num reino devastado pela guerra. Em *L'Amour vainqueur*, falamos de feminismo, ecologia e dominação. Temas sérios, tratados pelas canções com gentileza e poesia, para enfrentar o mal sem se desesperar. (Entrevista com o diretor Olivier Py)

O depoimento de Olivier Py aborda conceitos do universo adulto para crianças a partir de 9 anos, o que vem ao encontro da necessidade de informar a que público destina-se cada obra, visto que o drama, seja ele qual for, deverá ser exposto com clareza nos pertinentes meios de comunicação, para que a escolha dos pais e professores seja adequada à platéia. Nem tanto porque “a criança não vai entender”, mas porque, dependendo da forma que a história for contada, ela poderá ou não se interessar. Todavia, no caso de não haver interesse, haverá a chance de pedir para ir embora.

Para ampliar a definição do que vem a ser uma ópera para crianças, há muitos elementos que precisam ser mencionados e, para tal, a narrativa do pesquisador e doutor em musicologia da Universidade Sorbonne Paris 3, Alessandro Di Profio vem a esclarecer:

Eu penso que os códigos da ópera devem ser facilmente reconhecíveis. É preciso que um personagem mau seja realmente mau e um personagem bom seja realmente bom. As três dimensões da ópera — texto, música e encenação — devem interagir para que a mensagem seja transmitida diretamente. Como musicólogo, continuo convencido de que a música tem um papel importante a desempenhar: é a música que continua sendo o “vetor principal”, o que obviamente não significa que os outros componentes também não sejam importantes. (Entrevista realizada em 8 de junho de 2020.)

As pistas deixadas por Di Profio alertam sobre a questão dos códigos e ressaltam a importância da integração entre as partes do todo, sendo a música a condutora principal. Consequentemente, surgem novas perguntas: existem muitos códigos musicais na linguagem da ópera? Alguns compositores consideram que não deva haver concessões, como é o caso de um dos mais importantes musicistas brasileiros, Tim Rescala, com reconhecida atuação na área da composição para crianças no país, que, em entrevista para a Fundação Clóvis Salgado, opina:

Tecnicamente não há diferença. Depende muito da temática. Quando eu escrevi *A Orquestra dos Sonhos*, comentava com colegas que iria fazer uma ópera para crianças, que teria música dodecafônica, tonal, trechos minimalistas. Todo mundo achou que eu estava doido porque música para criança tinha que ser simples. Sou totalmente contra isso. Acho que é o contrário. Talvez para o adulto tenha que ser. A criança, ao contrário do adulto, é um livro aberto. Você oferece a música e ela vai absorvendo aquilo. A criança tem mais condições, está mais aberta e tem mais capacidade de apreender estruturas complexas que os adultos. Os adultos, ao longo da vida, vão ficando sem paciência e não têm mais essa abertura. A criança reage a uma proposta que você apresenta: ela vai gostar ou não. A reação é imediata. Em *A Orquestra dos Sonhos* as crianças não só interagem como saíam do teatro cantando e brincando. Não é o conteúdo musical que determina se o espetáculo é infantil ou adulto: é a temática e a abordagem. (RESCALA, 2008)

A reflexão de Rescala vai ao encontro de importantes aspectos da cena para crianças: tratamos de subjetividade e imprevisibilidade quando o público é formado por crianças. Há fatores que poderão despertar — ou não — sua curiosidade: a história, a forma como é encenada e tudo o que gira em torno disso, conforme abordaremos na continuidade deste trabalho.

Se por um lado as crianças têm uma receptividade bem mais aberta do que a dos adultos, há também especificidades referentes à música e à encenação, quando focamos um determinado público infantil, como é o caso das crianças de 0 a 3 anos, em plena descoberta musical.

Por outro lado, Clarice Cardell, atriz e cantora, uma das fundadoras da companhia hispano-brasileira *La Casa Incierta*, destinada à primeira infância — de 0 a 6 anos — (referência etária no Brasil e na Espanha), alerta-nos para detalhes na escuta musical dos bebês:

No meu campo de especialidades, que é o dos bebês, não existem regras... mas tem uma especificidade que observamos para o canto lírico: a sensibilidade das crianças, principalmente de 0 a 18 meses, em relação aos sons muito agudos: as cantoras que têm vozes muito agudas — soprano — podem não ter um encontro muito efetivo com os bebês, principalmente se cantarem com a voz em todo o seu alcance, tanto na extensão do agudo, quanto em sua projeção no espaço cênico. (Entrevista realizada em 14 de junho de 2020.)

O compositor e doutor em Composição Musical pela University of Manchester e professor da Unirio, Marcos Lucas, amplia a questão:

Acho que deveria se pensar muito na natureza deste texto (libreto) em termos da sua adequação ao universo infantil, em suas diferentes faixas etárias. Quanto à linguagem musical da ópera infantil, vejo que há dois posicionamentos. Há os compositores que pensam que devem adequar sua linguagem ao universo infantil e outros que defendem que não devem fazer concessões. Pessoalmente acho que as crianças são, às vezes, bem mais abertas do que os adultos para diferentes linguagens, mas o compositor deve também buscar referências com a música que as crianças ouvem... tudo isso é muito complexo. (Entrevista realizada em 16 de junho de 2020.)

De volta a Morin, para que cheguemos a uma definição mais ampla e profunda do que é a ópera para crianças, ao utilizar o princípio sistêmico organizacional, que liga o conhecimento das partes ao conhecimento do todo (2003, p. 93) e o conhecimento do todo considerando as partes, levanto a hipótese de mais uma definição para o que é a ópera para crianças.

A ópera para crianças (de hoje) pressupõe inovações e buscas no que tange à partituras originais, histórias e encenações cuidadosas voltadas para elas. Os compositores e encenadores devem considerar que muitas escutam ópera pela primeira vez e que este contato deve ser bem elaborado, responsável, que leve em conta a delicadeza do mundo infantil. Tal cuidado compreende as diferenças das diversas faixas etárias e a ampla capacidade de escuta plena das crianças. Não possui um formato único, pode o compositor manter sonoridades e regras técnicas de estruturação, consideradas mais tradicionais, como

também adicionar novos elementos musicais mais afeitos ao universo pueril. Pode conter sons sem palavras, outras línguas não nominadas e misturar linguagens cênicas e visuais, desde que a história, linear (com início, meio e fim) ou não, seja transmitida da forma mais clara e encantadora possível.

Libreto e livro infantil

Se uma história, como afirma Joseph Campbell, é a maneira de contá-la, de que forma contaríamos essa história? Assim como um livro para crianças possui texto em prosa, verso e diálogos, em uma ópera, o texto escrito é chamado de libreto.

O libreto é como o “roteiro” de uma ópera. É o texto que contém todas as palavras faladas ou cantadas, e que geralmente especifica o que está acontecendo no palco (rubricas). Pode ser uma criação original, por vezes escrita por um famoso poeta ou autor, mas muitas vezes é uma adaptação de peças, histórias ou romances. (Site da Ópera Comique, de Paris)

Essa definição do que é um libreto, bastante simples e direta, é destinada aos novos buscadores e curiosos do que vem a ser a ópera. Porém, é possível acrescentar alguns outros pontos, quando abordamos o universo da criança: o libreto é uma maneira de contar uma história na linguagem da ópera. A meu ver, pode ser escrito por uma criança, adulto, poeta ou não, autor célebre ou desconhecido que goste do som das palavras e da forma como elas, juntas, podem ganhar sentido. As histórias podem ser originais, inventadas ou adaptadas de histórias já existentes que não foram escritas para serem cantadas. A narrativa pode ser ordenada com início, meio e fim ou pode ter cenas soltas, interligadas pelo público. Por isso, é muito importante escolher um enredo com palavras que tenham sons instigantes e inspiradores, que possam vibrar no espaço ao som do canto lírico.

A ópera traz em si três dimensões: o texto dramático, que representa uma ação que se desenvolve pela interação entre os personagens no tempo presente, semelhante a uma peça de teatro; a música; e a encenação, que leva em conta a cenografia, o espaço poético, os figurinos, o jogo entre os atores e a relação com o público.

Nesta etapa, pretendo analisar, sob a ótica da jornada do herói a ópera franco-brasileira *Fedegunda*, ao observar os aspectos de sua premissa para a criação, simbologias e dramaturgia do libreto.

A história

Fedegunda um dia acorda em seu quarto e seu coração não está mais dentro dela. Tal pressuposto, inimaginável para um adulto, é, no entanto, possível para

o imaginário de uma criança. Na busca por encontrá-lo, Fedegunda inicia uma desafiadora peregrinação. Em sua aventura, encontra pelo caminho personagens simbólicos e subjetivos: o Mar, o Vento, o Desejo e o Tempo. A jornada não é fácil, entre a procura do coração, a descoberta do amor, o coração aos pedaços e o tempo para costurar o próprio coração, Fedegunda passa por uma verdadeira montanha russa de emoções.

Em 2020, muitos anos após a criação e realização da ópera (2009/2010), analiso o libreto e o texto do livro *Fedegunda* apoiada por *O poder do mito*, de Joseph Campbell, e pelo livro de Fabiano Tadeu Grazioli, doutor em Literatura Infantil e Juvenil, e o artigo “Leitura da dramaturgia juvenil e o diálogo com as figuras de coração e encontro na peça *Fedegunda*, de Karen Acioly”, publicado na Revista *Antares: Letras e Humanidades*.

O poder do mito trata da entrevista de Joseph Campbell concedida ao jornalista Bill Moyers. Em uma das passagens do livro, o escritor destrincha pontos importantes acerca da jornada do herói, teoria que visa acompanhar os passos dados por personagens ao longo de inúmeras histórias ao redor do mundo, inclusive as não ficcionais. Segundo o escritor, herói é aquele que ultrapassa a esfera comum da experiência humana, dedicando parte ou sua vida inteira a algo maior que sua própria existência.

Para Campbell, existem dois tipos de heróis: o que é atraído por algo para a aventura, sem antes ter se preparado para tal, e aquele que está determinado e sai em busca de desafios. A eles cabem dois tipos de proezas: as físicas, como salvar a vida de alguém ou arriscar-se pelo outro, e as espirituais, quando o herói experimenta uma situação supranormal da vida espiritual humana e volta para contar à sua comunidade sobre isto.

O heroísmo consiste em sair de uma condição de vida e chegar a uma melhor, mais rica ou mais madura do que a anterior. “Ser herói” é sobre o quanto se é capaz de se sacrificar por algo ou alguém. Para além do outro, o próprio caminho individual que cada um percorre é também uma jornada do herói, tida como um rito de passagem entre fases importantes da vida, tais como da infância para a pré-adolescência ou da adolescência para a vida adulta.

Neste viés, segundo Campbell, o herói atravessa algumas etapas que são desafios naturais no mundo dos mitos. A primeira é classificada como “a partida”; a segunda, como “a iniciação”; a terceira, “o retorno”. A estrutura bem complexa proposta por Campbell, que subdivide cada uma dessas três partes em dezoito subpartes, me provocou a descobrir dentro delas a jornada de Fedegunda. Todavia, como selecionar, de toda a complexa obra de Joseph Campbell, estratégicas subpartes da jornada do herói que pudessem se relacionar com a estrutura dramática do libreto de Fedegunda? Para tal, deixei-me levar pelas emoções, entrelinhas, imagens sugeridas em trechos do libreto e criei uma estrutura da jornada de Fedegunda, a qual relacionei com nove das dezoito etapas da jornada do herói, sugeridas pelo autor, como veremos a seguir.

Resumo da jornada de *Fedegunda*, em nove etapas

1. Mundo cotidiano: o herói começa sua jornada em um mundo comum, o que como função dramaturgica também pode ser a apresentação da personagem central e o local onde se passa a ação. Fedegunda está dormindo em seu quarto, quando escuta vozes de um coro (polifônico) e acorda. O coro pergunta quem é ela e se sente falta de algo.
2. O chamado à aventura: o herói recebe um chamado para se aventurar pelo desconhecido. Fedegunda compreende que seu coração não está mais dentro dela e que é preciso descobrir onde ele se encontra.
3. Recusa do chamado: Inicialmente, o herói recusa o chamado por insegurança ou obrigações que o mantém preso ao seu mundo. Fedegunda se isola em seu mundo, inconsolável e impotente por ter perdido o seu coração. Essa cena foi inteiramente cantada pelo coro de vozes, enquanto Fedegunda retirava-se para um canto do círculo, que delimitava o espaço cênico da ação.
4. Encontro com o mentor: ao se comprometer com a missão, o herói se encontra com um mentor ou recebe ajuda sobrenatural. Fedegunda pergunta ao Mar onde está o seu coração. Por ser um personagem de evocação mítica, o Mar assume a função do xamã do herói ao orientar Fedegunda a seguir viagem e perguntar ao vento.
5. Travessia do primeiro limiar: marca o momento em que o herói cruza uma fronteira para entrar de fato em outro universo. O encontro de Fedegunda com o Vento, outra evocação mítica da história, faz com que Fedegunda procure o seu coração voando, através do personagem Vento. Sobre essa cena, Fabiano Tadeu Grazioli comenta:

Há um encontro bellissimo entre Fedegunda e o Vento. Ele envolve a protagonista nos seus rodopios e sugere que a menina voe em busca do seu coração. Como todos os personagens passam pelo quarto da menina — que funciona também como lugar indefinido para os encontros —, ela termina a cena em tal espaço, que, nesse momento, está com o espelho multiplicado por quatro e ela se vê refletida neles. Assim, percebe-se multiplicada e, ao mesmo tempo, diferente em cada espelho. Fedegunda, surpresa e confusa, corre e, em seguida, voa... O Tempo conta que o coração de Fedegunda foi parar no lugar errado. (GRAZIOLI, p. 185)

A sutil passagem do quarto para o ambiente onírico, iniciada pelo encontro com o Oceano, tem aqui seu apogeu através do encontro com o Vento. Simbolicamente, segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, p.936), o vento está associado à instabilidade, inconstância, ao mesmo tempo em que é sinônimo do sopro e é considerado ainda o mensageiro divino. No libreto, o personagem assume a função mítica e faz com que a história ganhe movimento. Fedegunda desloca-se com o Vento, assim como a história desemboca em “novo lugar”. Ou seja, Fedegunda atravessa o sutil portal do primeiro limiar sugerido por Campbell.

6. Estrada de provas: é uma série de testes e provações que o herói enfrenta para se transformar. Segundo Campbell, nossa consciência é moldada através de testes e provações que vencemos ao longo dos anos, e a cada floresta, deserto ou umbral que passamos, podemos analisar como crescemos ao longo desta jornada. Este é momento do libreto em que Fedegunda se encontra com o personagem do Desejo, seu maior desafio. Finalmente, nossa heroína encontra o seu coração, mas ele está dentro do Desejo. Portanto, de acordo com Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* (p. 9), Fedegunda está diante do abismo. O personagem do desejo representa o “apaixonamento”, ponto de virada fundamental na história, Fedegunda se descobre diferente do que era. Seu corpo é outro, seu coração é encontrado, porém, dentro de outro coração. Fedegunda vive sua primeira experiência transformadora. Descobre também a impermanência do Desejo, quando “ele” se esquece dela e seu coração fica aos pedaços. Anuncia-se, assim, um novo personagem da história, até então presente misteriosamente durante todo o espetáculo: o Tempo. É ele quem assume a voz do narrador a partir deste ponto da história. O tempo é também outra divindade, Cronos. Tem o poder de controlar todos os elementos. É ele quem acompanha desde o início, a jornada de Fedegunda.
7. Apoteose: é o ponto de realização, em que um novo patamar de compreensão é atingido. Em *Fedegunda*, o coro de vozes anuncia essa descoberta: “Fedegunda viu-se nova, Fedegunda viu-se dia e de tanto que se viu, virou música, assovio”.
8. A grande conquista: representa o cumprimento do objetivo final da missão. Em *Fedegunda*, a jovem heroína apresenta seu coração costurado ao Tempo.
9. Resgate interior: é quando o herói recebe apoio para voltar à sua vida normal. Na história de Fedegunda, o Tempo a faz perceber que ela agora tem dois corações e todos os quatro personagens levam-na de volta, em movimentos circulares, de retorno ao quarto, após o duo entre Fedegunda e o Tempo. O duo é seguido pelo canto dos outros elementos, sem palavras, apenas música.

Sobre o final da jornada de Fedegunda e sobre a representação simbólica do coração, Fabiano Tadeu Grazioli comenta:

O descobrimento do amor transfigura-se em uma temática adolescente que se atualiza a cada nova obra que tem como público o jovem leitor, seja pela condução do enredo ou pelo arranjo dos demais elementos que compõem o texto, bem como, neste caso, pela dramaturgia destinada a esse público tão específico. Isso delega a Acioly propriedade para colocar o coração na linha de frente de sua criação literária¹ em *Fedegunda* e transformá-lo em símbolo, que, por

1 Após cinco anos circulando pelas cidades da França e do Brasil, o libreto foi editado em formato de livro infantil (Editora Rocco, 2014). A obra obteve, em 2015, o selo “Altamente recomendável”, de garantia de qualidade, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. No Biênio 2019/2020, foi incluído no PNLD – Programa Nacional do Livro Didático, o que permitiu com que o livro fosse adotado em todas as escolas públicas do país, gratuitamente.

isso mesmo, condensa força para impulsionar a narrativa dramática pelas quase quatorze cenas do texto/espetáculo.

O libreto de *Fedegunda* seguiu, mesmo que intuitivamente, a jornada do herói, sugerida por Joseph Campbell. Visualizar o libreto, dar forma à subjetividade da história para a leitura do libreto em formato de livro infantil foi um grande desafio: provocar imaginários, sem sublinhar o que está já estava escrito no libreto.

O fio condutor da história de *Fedegunda* é atravessado por uma jornada iniciática, na qual uma jovem heroína deve atravessar o ritual de passagem da infância à pré-adolescência, para encontrar seu coração perdido. Para tal, como num conto acumulativo, encontra em seu caminho personagens que a impulsionam a viver diversas experiências transformadoras: o Mar, o Vento, o Desejo e o Tempo.

Considerações finais

Unir a leitura da dramaturgia de um libreto ao prazer da leitura íntima do livro infantil, além da leitura coletiva do teatro na sala de aula, mostra-se importante mediador para a sensibilização de novos leitores e públicos. A ópera – dita tradicional – precisa olhar para este público, renovar repertórios e aproxima-lo com novas linguagens.

A ópera para crianças é, sobretudo, um convite prazeroso e musical que serve como meio de transporte às histórias cantadas através do canto lírico e do apuro musical, contadas de maneira que interesse às crianças e suas peculiaridades, com a missão do fruir musical, e da sensibilização e formação de novas plateias.

Referências Bibliográficas

ACIOLY, K. **Fedegunda**. Rio de Janeiro: Rocco jovens leitores, 2015.

ACIOLY, K. *A Dramaturgia da ópera para crianças; cultura e simbolismos*. 2022

ALPHANDERY, H. G.; CHAPUIS, E.; ROSEMBERG, Fulvia. *Le théâtre pour enfants*. p. 1-13. **Enfance Année**, 1973. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1973_hos_26_5_2559?q=le+th%C3%A9%C3%A2tre+pour+enfants

BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige, 2012.

BARROS, M. *Memórias inventadas*. São Paulo: Editora Planeta, 2007.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas, magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

- BROOK, P. *O espaço vazio*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2015.
- BÜRCEL, R. [Entrevista concedida a] Karen Acioly. Rio de Janeiro, 14/03/2020.
- BUSANA, M. *Education Kits Manuals – Guia do Kit de Desenvolvimento na Primeira Infância*. Genebra: Unicef, 2013. p. 1-57.
- CAMPBELL, J. *O poder do mito*, São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CARDELL, C. [Entrevista concedida a] Karen Acioly. Rio de Janeiro, 14/03/2020.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário dos símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2016.
- CHEVITAREZE, Z. [Entrevista concedida a] Karen Acioly. Rio de Janeiro, 22/04/2020.
- DI PROFIO, A. [Entrevista concedida a] Karen Acioly. Paris, 10/05/2020.
- FOHR, R.; FREIXE, G. **La scène circulaire aujourd’hui**. Lavérune: L’entretemps, 2015.
- GRAZIOLI, F. T. Leitura da dramaturgia juvenil e o diálogo com as figuras de coração e encontro na peça Fedegunda, de Karen Acioly. **Revista Antares**. Caxias do Sul, v. 11, 2019. p. 179-201.
- HARTKOPF, A. A ópera infantil brasileira contemporânea. In: XIX Congresso da ANPPOM, 2009, Curitiba. **Anais**. Curitiba: UFPR, 2009, p. 116-119, 132-135.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- LUCAS, M. [Entrevista concedida a] Karen Acioly. Rio de Janeiro, 26/03/2020.
- MORIN, E. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- RESCALA, T. [Entrevista concedida a] Karen Acioly. Rio de Janeiro, 27/08/2020.
- ROCAILLEUX, C. [Entrevista concedida a] Karen Acioly. Paris, 24/03/2020.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1992.
- WHITMAN, Walt, **Leaves of Grass**. Pennsylvania: A Penn State Eletronic Classics, 2007.

Dossiê Nova Ópera no Brasil

O corpo artístico polifônico que
atua no espetáculo de ópera

*The polyphonic artistic body that
performs in the opera show*

Doriedison Coutinho de Sant'Ana

Doutorando em Metafísica pela UnB. Mestre em Artes - Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Musicoterapia pela Universidade Federal de Pelotas, RS (2005). Graduado em Música - Bacharel em Composição - pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003). Atualmente, é Pesquisador CNPq em Transdisciplinaridades no LECA - Laboratório de Experimentação e Criação em Artes Cênicas, Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4811889759850106>

Resumo

O texto deste artigo trata de algumas percepções obtidas sobre corpos artísticos de constituição polifônica que atuaram na montagem da ópera “A procura da Flor”. Também traz uma análise do desenho final de um corpo artístico polifônico que se colocou disponível num processo polifônico de criação. Com base nas pesquisas sobre o movimento corporal artístico e as técnicas utilizadas para a sua construção, pretendo mostrar como essas percepções levaram às propostas de atuação que foram utilizadas com um dos cantores em uma cena específica. A fundamentação metodológica utilizada no processo de criação da atuação são as técnicas da Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux e do acionamento dos estados emocionais fundados no atletismo afetivo de Antonin Artaud. O objetivo é mostrar como fomos – encenador e cantor/ator – ao encontro de uma atuação que fosse a reprodução da vida, e que possa ser fruído como movimentos e ações “de verdade”, não fabricadas, nem representadas por movimentações pré-codificadas. E como resultado desse processo, esse corpo se torna polifônico em processo de criação.

Palavras-chave: Corpo, Polifônico, Ópera, Vida, Metodologia, Criação.

Abstract

The text of this article deals with some perceptions obtained about artistic bodies of polyphonic constitution that acted in the staging of the opera “A procura da Flor”. It also brings an analysis of the final design of a polyphonic artistic body that made itself available for a polyphonic creation process. Based on research on artistic body movement and the techniques used for its construction, I intend to show how these perceptions led to the acting proposals that were used with one of the singers in a specific scene. The methodological basis used in the process of creating the performance are the techniques of Dramatic Corporal Mime by Etienne Decroux and the triggering of emotional states based on the affective athletics of Antonin Artaud. The objective is to show how we – director and singer/actor – found a performance that was the reproduction of life, and that can be enjoyed as “real” movements and actions, not manufactured, nor represented by pre-coded movements. And as a result of this process, this body becomes polyphonic in the process of creation.

Keywords: Body, Polyphonic, Opera, Life, Methodology, Creation.

Introdução

Recentemente, durante a participação num processo de montagem de um espetáculo de ópera fui atingido por uma inquietação, gerada pela percepção de que é necessário existir uma pedagogia mais específica para a formação de artistas cênico-musicais de ópera. Inquietação esta que me impulsionou à reflexão sobre como se daria uma formação corporal de artistas cênicos de ópera. Inquietações como essa não são uma exclusividade do meu ofício. Elas fizeram parte das construções pedagógicas de grandes mestres da história das artes da cena, como Stanislavski, que buscava, de acordo com Santolin (2023),

uma reforma nos espetáculos realizados na época, ou seja, que se fugisse dos clichês conhecidos e que se trouxesse mais verdade nas atuações. Com “verdade” entende-se aqui não apenas o sistema desenvolvido por Stanislavski e suas teorias e práticas teatrais nesse momento e Estúdio específicos, mas um envolvimento maior de cada cantor com as cenas e o palco; que se igualasse a preocupação com a técnica do canto e o papel de ator. (SANTOLIN, 2023, p. 43)

Ele mesmo constatou, desde as suas primeiras apreciações de ópera, que os gestos dos (as) cantores (as) de ópera eram vazios e sem sentido, e não eram suficientes para serem considerados como ações justas para a arte do drama musical. (STANISLAVSKI, 1989)

Meyerhold, por sua vez, parece ter encontrado uma forma de uma pedagogia onde pudesse integralizar corpo e música desde o começo da formação de atrizes e atores do seu teatro. Era convicto de que o processo de “musicalização” deveria ser uma premissa na formação de qualquer artista da cena. Por meio de anotações e transcrições feitas de suas palestras, aulas, ensaios e conferências por Gladkov (1980), é possível entender o pensamento de Meyerhold sobre a música e o jogo do (a) ator (atriz), declarado em uma de suas falas aos ouvintes e alunos.

Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que ama a música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Todos ficam contentes quando se utiliza uma música “para a atmosfera”, mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo em um espetáculo. O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada. Ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e representado sem música. Sem ela, - e com ela: pois o espetáculo, seus ritmos serão or-

ganizados de acordo com suas leis e cada intérprete a carregará em si. (Gladkov 1980, p. 282 *apud* PICON-VALLIN, [s.d.], p. 1)

E essa convicção foi uma inquietação que levou até aos seus trabalhos com a ópera. Picon-Vallin ([s.d.]) enfatiza a ocupação de Meyerhold com a preparação dos (as) cantores (as) de ópera, dizendo que “inicialmente, ele realiza uma reflexão profunda sobre a encenação da ópera, mergulhando nos escritos de Appia, de Craig, depois de Fuchs, de Wagner, de Hagemann” (PICON-VALLIN, [s.d.]) e que, por meio das reflexões, buscou “compreender as especificidades da ópera e mais amplamente do teatro da convenção, de um teatro onde a música seria concebida como ‘substância da ação’, e [também] que o encenador deve abordar partindo, não do libretto, mas da partitura, de seu espírito e de seu ritmo.” (PICON-VALLIN, [s.d.], p. 1, grifo meu). Meyerhold procurou uma preparação de atrizes e atores e uma encenação galgados nos princípios musicais e essa foi a pedagogia que ele idealizou para a preparação de cantores (as) da cena teatral. Para ele, a apreciação e incorporação e apropriação da música e dos seus elementos expressivos, seria a solução para a organicidade, integralidade e expressividade do corpo artístico, do teatro e da ópera. Então, a partir disso, os (as) artistas da cena deveriam buscar a música na sua formação desde os seus primeiros passos na formação artística. Na música, para ele, estaria a chave da ótima atuação.

Já Bertolt Brecht (2005) acreditou ser necessário fazer uma reforma na ópera, por meio de uma atualização específica no seu conteúdo e uma técnica mais justa à sua forma. A redução da ópera à categoria de iguaria, de produto comercial, lhe causava insatisfação e o conduziu à busca por sua reforma. Em meio às críticas aos usos das engrenagens de produção cultural, ele aponta para a necessidade de elevação da ópera “ao nível técnico do teatro moderno (épico)” (BRECHT, 2005, p. 31). Brecht acreditava na inserção de técnicas do teatro épico no meio da ópera como um benefício à própria estrutura da forma operística, pois visualizava a criação de uma relação dialética melhor estruturada entre as partes da sua trama. Segundo ele

A incursão dos métodos do teatro épico no domínio da ópera conduz, principalmente, a uma *separação radical dos elementos*. É possível pôr termo à consabida luta pela primazia entre a palavra, a música e a representação (luta em que sempre se põe o problema de qual deverá servir de pretexto a outra - a música pretexto para o espetáculo cênico, ou o espetáculo cênico pretexto para a música etc.) por uma separação radical dos elementos. (BRECHT, 2005, p. 31-32)

Transpondo as técnicas do teatro épico para a encenação de ópera, Brecht também levou os procedimentos técnicos que ele julgou fundamentais para a atuação dos (as) cantores (as), na voz e no corpo. A voz, por meio do canto, deveria “exibir gestos, gestos que são, a bem dizer, os usos e os costumes do corpo”.

(BRECHT, 2005, p. 42). No corpo, o (a) artista atuaria sempre com plena consciência de que a mímica do corpo e os gestos são instâncias separadas e pelo posicionamento ideal do corpo no espaço e assim, o movimento de todo corpo – incluindo o rosto (fisionomia) – atingiria sua expressão máxima. (BRECHT, 2005). Além disso, como um dispositivo integralizador, aponta para um *gestus* social, que determina a posição do corpo, a forma da fisionomia e a entoação da voz. (BRECHT, 2005, p. 155).

A música é um elemento chave comum entre Meyerhold e Brecht, e também em Stanislavski, na formação do (a) ator/atriz. Mas existe outro fator em comum no pensamento entre muitos encenadores na história que toma conta dos meus estudos ao longo de muitos anos: o corpo artístico e a produção dos seus movimentos. Foi por essa ótica que a inquietação se apropriou da minha participação e atizou minha curiosidade na montagem do espetáculo de ópera. Mas só foi possível essa percepção devido a dois fatores: 1) A poética de encenação da diretora/encenadora Livia Sabag; 2) a correspondência estreita da sua poética com as minhas pesquisas de fora da ópera, nas artes da cena do teatro e da dança. E por isso, nesse campo de estudo do movimento artístico, o encontro com a ópera seria inevitável em algum momento.

O primeiro contato com a ópera

A minha primeira experiência estética com a apreciação de um espetáculo de ópera aconteceu por ocasião da graduação em Música, numa disciplina de História da Música. Lembro-me com exatidão da difusão precária realizada por meio de uma fita cassete, de onde escutamos trechos com Sarastro e a Rainha da Noite, na renomada ópera de Wolfgang Amadeus Mozart “A Flauta Mágica” (1791) e, em seguida, o prelúdio da ópera “Tristão e Isolda”, de Richard Wagner. A apreciação da última obra foi acompanhada por uma breve análise dos seus primeiros compassos em que se encontra o famigerado “acorde de Tristão”. A minha escuta foi igualmente precária e incipiente, ainda sem subsídios técnicos suficientes para uma análise musical apurada e sofisticada. Entretanto, marcou-me demasiadamente, lembro-me bem, pois dessa experiência estética tive uma sensação vivaz de identificação e de arrebatamento dos sentidos em um nível elevado. Talvez devido ao meu histórico adolescente de pessoa de teatro, que mesmo adormecido e latente por causa da dedicação aos estudos musicais, pode ter aflorado algum interesse por essa arte instigante hibridamente teatral e musical. Mas naquela ocasião, essa identificação não passou de uma sensação prazerosa.

Tenho uma lembrança clara de outro momento, quando, já devidamente graduado e buscava mais aprofundamento sobre as técnicas de composição e harmonia melódica através do contraponto, me deparei com a escuta da ópera inacabada de Arnold Schoenberg “Moisés e Arão” (1930-32). Essa obra

me despertou sensações semelhantes àquelas da primeira escuta, nos tempos da graduação, alguns anos atrás. Mas essa sensação era diferente em um aspecto especial: compreendi a partir daí – mas ainda só num esboço de ideia – que o meu ofício na arte se caracterizaria por “unir” dois princípios artísticos que poderiam ser relacionados à prática da composição: a composição da música e a composição do movimento corporal. Ou seja, foi através da ópera que os primeiros rascunhos de ideias sobre o movimento artístico começaram a se formar. Naquele momento, estudando e buscando aprimorar a escuta, tive inúmeras sensações advindas das várias experiências estéticas que me conduziram a focos múltiplos de interesse sobre o corpo no teatro e na música. Porém, a ópera não se encontrava (ainda) entre esses focos.

Uma *Melodia Cênica* do corpo artístico polifônico

Foi o meu retorno aos espetáculos teatrais, logo em seguida ao término da graduação, que me revelou qual seria dali em diante o ponto principal das minhas investigações dentro das artes musical e teatral. Portanto, foi no teatro que eu exerci pela primeira vez a prática profissional da composição musical, de uma trilha sonora original para um espetáculo de teatro de revista (2004). O processo de ensaios se desenrolava, entre outras atividades de encenação, em meio a exercícios corporais realizados sob o estímulo de alguma música improvisada – tocada por mim, ao piano, a pedido do diretor. Tais vivências me apontaram para algumas direções no começo das minhas ainda precárias observações relacionadas ao movimento.

Todavia, isso me instigou a elaborar uma proposta de oficina para um festival de inverno da UFSJ. E assim, o primeiro projeto de estudo foi elaborado apenas para encontrar uma forma satisfatória de trabalho que pudesse relacionar o movimento do corpo artístico teatral com a música. Se tratava da minha “obsessão” inicial pela unidade das duas artes (teatro e música). A hipótese quase lógica para mim, mas rudimentar, era a de que se o ritmo movimentava os sons na música e também movimentava o corpo artístico dentro da cena, logo, o corpo artístico, incorporando o ritmo da música poderia se mover autonomamente em algum momento da sua evolução, sem depender mais da música para ditar os desenhos de movimento e medir os espaços e o tempo da cena. Começaria usando música para estimular o movimento, e num determinado momento da formação o corpo artístico não precisaria mais usar música como “muleta” para as movimentações corporais. Esse exercício seria possível devido à singular excelência formal que a música possui, resultado de uma artificialidade explícita com que ela se desenha no tempo-espaço. Através das justaposições e conjunções de elementos sonoro/musicais tecnicamente combinados a música delinea as melodias e as progressões harmônicas com notória clareza e precisão nas articulações das frases e mudanças sonoras. Então,

a hipótese era que o corpo artístico no processo da sua formação, poderia “aprender” com a música a melhor forma de como ordenar os seus movimentos e ações com artifícios e técnicas claras e justas.

Com mais algum tempo de observação e estudo, percebi que o corpo artístico poderia incorporar, além do ritmo, características vindas da melodia, harmonia, dinâmicas de intensidade, articulações e fluxos da música e poderia utilizá-las como recursos técnicos na composição do seu movimento artístico. Assim, aos poucos, alcancei a ideia de um paralelo que julguei ser pertinente fazer entre as nuances e elementos de propriedade da melodia musical e os fatores de movimento corporal dentro da arte da atuação teatral. Projeto que se desenvolveu num breve *intermezzo* de dez anos. A esse projeto de pesquisa dei o nome de *Melodia Cênica*, e foi título principal da minha dissertação de mestrado, defendida em 2012.¹ A pesquisa se desenvolveu no mestrado, onde tracei um paralelo entre as forças de atração e repulsão da harmonia, os desenhos de onda que ela apresenta, as dinâmicas de intensidade, acentos, a continuidade das notas conjuntas – elementos mínimos de justaposição – e notas disjuntas, e as articulações de tempo e ritmo, que existem na estrutura da melodia e os fatores de movimento – peso, tempo, espaço, fluência – estudados e organizados por Rudolf Laban².

A *Melodia Cênica* continua em contínua elaboração e desenvolvimento nas oficinas que ministro. Um propósito que se tornou um compromisso assumido logo após a conclusão do mestrado foi a de desenvolver uma metodologia capaz de apresentar exercícios e vivências práticas com o objetivo central de desenvolver a *Melodia Cênica* nos corpos de artistas em formação. Tal propósito, que sempre foi um desafio nas muitas tentativas feitas nas oficinas e cursos que ministrei, ainda existe e a elaboração de tal metodologia é algo que ainda gera muitos esboços, rabiscos, tropeços e acertos. Entretanto, no longo caminho para a tal metodologia, venho observando as condições dos corpos artísticos em formação e em atuação, e a cada experiência com esses corpos me deparo com a necessidade de uma busca real e dedicada pela construção da sua linha de movimento. A imersão na busca por meios de tornar um corpo artístico plenivalente e dialógico é, para mim, sem dúvida alguma, uma necessidade vital para a formação de corpos artísticos polifônicos. Um corpo plenivalente compreende-se independente, pois se percebe íntegro e porta-se com segurança a ponto de emitir “opiniões” próprias. Entretanto, ele não se isola quando se encontra com outros corpos dentro de um contexto cênico, ao invés disso, procura relacionar-se por igual com esses outros corpos plenos.

1 mestrado foi realizado no programa de Pós-graduação em Artes da faculdade de Belas Artes, pela Universidade Federal de Minas Gerais, e defendido em março de 2012. O seu título completo é *Melodia Cênica: um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal do ator*. O link para acesso à dissertação é: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8UDP5S>

2 O estudo sobre os fatores de movimento foi realizado por meio da referência: LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. Edição organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

Em busca da polifonia no corpo artístico

Entendi, a partir disso, que a plenivalência precisa ser uma característica procurada por um corpo artístico que deseja alcançar autonomia na sua voz de atuação. Um corpo plenivalente é independente, compõe para si e para o contexto do discurso uma voz plena e poderosa. O conceito utilizado por Mikhail Bakhtin (2002) designa a condição em que as vozes – consciências, pontos de vista, personalidades – dos romances de Dostoiévski possuem de participarem de um diálogo em plenitude de ação, independentes e autônomas, mas considerando a igualdade entre si.

a voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2008, p. 5)

Essa condição, segundo o próprio autor, de uma voz ter consciência ideológica direta e plena, rompe com o caráter monológico de um discurso, pois é desse modo que uma voz defende ideologias próprias, quando está em plenitude, poderosa e possui valor próprio. Entretanto, a plenivalência de uma voz não pressupõe a sua individualização e isolamento, pelo contrário, ela se torna plena em si mesma pela constituição dos atravessamentos que sofre de outras vozes. E é por esse ponto que um conceito fundamental nas pesquisas de Bakhtin entra como fator importante na construção de um discurso de natureza polifônica: o conceito de dialogismo. É a essência do seu pensamento sobre as análises da literatura em Dostoiévski.

Concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu, entre o eu e o outro, no texto. [Dessa forma], explicam-se as frequentes referências que faz Bakhtin ao papel do outro na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz. (BARROS; FIORIN, 1999, p. 3)

O dialogismo nos garante a afirmação de que uma voz, quando atravessada por outras, incorpora e se apropria de seus conteúdos, e por isso é, mesmo numa situação solista, polifônica. Ou seja, um corpo artístico, mesmo estando sozinho em cena, será dialógico porque é uma voz atravessada, perpassada, condicionada pelas construções e elaborações de outro(s) corpo(s) artístico(s) que também se constitui de uma voz plenivalente. Portanto, qualquer corpo artístico, como uma voz que se expressa, será sempre dialógico dentro de uma encenação artística. O dialogismo como característica da voz que compõe um

discurso é uma condição para um corpo artístico ser considerado polifônico. Mas não somente. Outra característica imprescindível para esse corpo artístico ser uma polifônica é a equipolência.

Ser equipolente é ter o mesmo nível de valor da outra voz, é não protagonizar um discurso com poder absoluto. Estar em equipolência significa se apresentar em termos de igualdade com outras vozes, sem perder-se, sem deixar esvair e desaparecer o seu Ser, mantendo-se autônoma. Bakhtin destaca essa característica como uma necessidade essencial para que as vozes se relacionem polifonicamente. Ele defende e afirma, ao se referir ao romance dostoievskiano, que uma trama é essencialmente polifônica quando há “uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (BAKHTIN, 2008, p. 4). Entretanto, não seria limitar-se apenas a possuir

uma multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento mantendo a sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2008, p. 4-5)

Multiplicidade, equipolência, simultaneidade, plenivalência, dialogismo são características da polifonia em Bakhtin e também dentro de um conceito musical. Sendo assim, a polifonia, em qualquer contexto, pode ser entendida como a característica de uma voz que é atravessada, perpassada pelos conteúdos de outras vozes e que incorpora e se apropria dos seus discursos. De acordo com Maletta (2016, p. 47), existem algumas premissas que fundamentam a ideia de polifonia, que são:

da etimologia do termo, temos a multiplicidade de vozes – voz compreendida como manifestação de um ponto de vista; do campo musical, acrescenta-se a simultaneidade e a equipolência; do pensamento de Bakhtin, além de todas as características apontadas, a utilização efetiva das vozes como discursos para além do universo sonoro/musical, e a ideia de dialogismo como constitutivo de qualquer discurso.

De acordo com essa ótica, um corpo artístico é polifônico devido às características de multiplicidade, simultaneidade, equipolência, plenivalência e dialogismo que traz reunidas no seu Ser-corpo-artístico, no interior de uma encenação. E mais ainda, levando em consideração o conceito de polifonia desenvolvido por Bakhtin, é possível afirmar que um corpo artístico é polifônico mesmo quando está sozinho em cena. Isso se deve ao seu caráter dialógico, pois, mesmo quando não contracenando com outro corpo artístico em cena, aquela voz (do corpo artístico) foi atravessada por outras vozes envolvidas na encenação. Seria também possível afirmar isso na música: usando um exemplo qualquer, onde, mesmo que uma voz – melodia tonal ou de qualquer idioma musical – esteja inserida num contexto sonoro-musical de textura homofônica, ela será polifô-

nica. Uma polifonia dentro homofonia. Assim compreendida a composição polifônica, fui assaltado pelo pensamento de que as vozes (corpos artísticos) de um discurso artístico cênico, sendo elas polifônicas, poderiam se colocar em processo de composição assim como as melodias musicais.

Imaginando “corpo” como “voz”, me propus estender a abrangência da classificação corpo/voz de um corpo físico humano para um corpo que é texto, música, iluminação, cenografia, figurino, direção ou qualquer outro corpo/voz que fizesse parte de um discurso cênico. Cada uma dessas vozes, ao seu modo, sofre as influências das vozes de outros corpos, instaurando-se assim, uma textura polifônica entre corpos polifônicos. Mas, apesar dessa elucubração, minha atenção se voltou apenas para o corpo artístico humano.

À ópera novamente

Em setembro de 2022 recebi um convite especial em nome da Cia de Ópera do Espírito Santo para compor o quadro técnico como assistente de direção de um trabalho de montagem de espetáculo que abrangeria a encenação de duas obras a partir de textos de Geraldo Carneiro, e cuja execução abriram a 10ª edição do Festival de Música Erudita do Espírito Santo. Seria a estreia mundial das obras: o ciclo de canções *O tempo e o mar*, música de Marcus Siqueira; a ópera *A procura da flor*, música de André Mehmari, baseada no romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. A direção cênica foi de Livia Sabag e regência de Gabriel Rhein-Schirato. Acredito firmemente que esse convite tenha acontecido em tempo oportuno.



Ópera *A Procura da Flor*³

Como assistente de direção cênica acompanhei todos processos de criação e desenvolvimento das cenas e da música que foram possíveis. Nesse processo, fui agraciado com a concessão de certa autonomia de trabalho, sempre em do-

3 <https://www.youtube.com/watch?v=PupLq5djd74>. Este outro link <https://youtu.be/jEz8ixlyp4I> pertence ao canal do YouTube do Festival de Música Erudita do Espírito Santo e contém os dois espetáculos da programação de abertura do décimo festival de Música Erudita do Espírito Santo-2022: o ciclo de canções “O Tempo e o Mar” e a ópera “A Procura da Flor”.

ses ideais e bem distribuídas durante o decurso do trabalho. A oportunidade de atuar mais diretamente me foi concedida pela diretora e encenadora Livia Sabag que é portadora de um olhar clínico apurado, uma criatividade peculiar e surpreendente, e uma desenvoltura brilhante no papel de encenadora. Essa concessão me propiciou a chance de contribuir com as habilidades que adquiri nas pesquisas sobre transdisciplinaridades em música e teatro, sobre o corpo artístico cênico e as melodias musicais em seus contrapontos. Ressalto que ter chegado para o trabalho inicialmente muito mais como observador atento e como fruidor do que como proponente de técnicas de atuação foi fundamental para entender todo o contexto de trabalho antes de começar a inferir nas cenas.

Como fruidor, notei que a existência de uma polifonia no tecido da ópera é uma pretensão estética intrínseca à sua criação. E como observador atento, tive a percepção de que existem algumas dimensões que atravessam o corpo artístico dentro da encenação de ópera. Entendendo que tais dimensões são as vozes da encenação e que se inter-relacionam entre si numa relação dialógica, as classifiquei como: corpo/maestro; corpo/cantor(a); corpo/música; corpo/texto; corpo/orquestra; corpo/luz; corpo/cenografia; corpo/figurino. Na fase em que pude atuar como participante das decisões sobre ideias de cenas, figurinos, cenografia, iluminação, foi-me também concedida uma oportunidade de trabalhar mais diretamente com os corpos/atores(atrizes) na preparação de suas atuações. E por consequência, o meu foco voltou-se mais uma vez para as observações do corpo artístico polifônico do (a) cantor/cantora. Por uma contingência do trabalho dediquei o foco da atenção sobre o movimento corporal, com base na minha pesquisa atual sobre uma ontologia do movimento dos corpos artísticos, onde reúno as técnicas da Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux e o atletismo afetivo de Antonin Artaud⁴.

O corpo artístico polifônico em composição cênica

Cautelosamente observei os corpos artísticos em processo de criação e com parcimônia escolhi os momentos ideais para inferir com algumas ideias cênicas sobre atuação e que, ao meu ver, pudessem ser desenvolvidas no contato direto com os (as) cantores (as). Assim, pude fomentar a criação de ações e movimentos que impulsionariam os gestos dos personagens a se desvelarem através dos corpos. Durante o trabalho, aproveitei algumas das técnicas que

4 Em fase de andamento, a minha pesquisa sobre uma ontologia do movimento, baseia-se no estudo da energia de presença imanente nas técnicas de movimento utilizadas na metodologia de trabalho de ator/atriz do Amok Teatro, RJ, cujas fundamentações teóricas principais estão na Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux e o atletismo afetivo de Antonin Artaud. O doutorado está sendo realizado no programa de Pós-graduação em Metafísica, pela Universidade de Brasília – UnB.

estudo na pesquisa do movimento, desde a *melodia cênica* até os estudos sobre a técnica da Mímica Corporal Dramática e do atletismo afetivo de Antonin Artaud. E ao final, obtivemos – eu e os (as) cantores (as) – a grata satisfação de ter alcançado certo lugar de sucesso. Essa sensação veio acompanhada da certeza de termos atingido os objetivos almejados e o que com isso, a satisfação de presenciar o desenvolvimento de um corpo artístico em processo de criação de natureza polifônica.

É evidente que uma atuação que se desenvolve e alcança resultados satisfatórios não demonstrará na sua performance os procedimentos técnicos utilizados na sua construção. Uma linha de movimento bem composta jamais revelará os detalhes técnicos usados na composição dos movimentos e na desenvoltura das articulações, nem o trabalho que foi realizado para produzir organicidade⁵ na ação e precisão nas inicializações e interrupções. Um movimento composto com equilíbrio, que atinge a “boa forma”, não revela a dificuldade enfrentada nos momentos de maior desequilíbrio e nem a facilidade desfrutada em momentos de conforto. Ou seja, uma atuação satisfatoriamente justa não desnuda os esforços e as agruras físicas experienciadas na produção da energia para o movimento, ao contrário, enaltece a própria energia mascarando a técnica usada na sua produção, mostrando, assim, a beleza do gesto. Portanto, os destaques de cena que serão utilizados a seguir não têm a pretensão de revelar detalhes do processo de composição cênica do cantor/ator, mas demonstrar por meio da sua performance já composta a forma, energia e os gestos concebidos.

O que veremos a seguir, então, é o resultado da atuação de apenas um corpo artístico – cantor/ator. Este corpo, polifônico, já perpassado, atravessado por outras vozes no processo, apresenta um corpo disponível para continuar em processo, incorporando e apropriando-se, neste momento, da criação das ideias, elaborações e procedimentos técnicos de uma voz específica – a voz da minha encenação. Portanto, veremos o desenho final desse corpo artístico polifônico, construído dentro de uma trama também polifônica e em um processo de criação de características polifônicas, por meio de uma relação dialógica com outros corpos polifônicos.

A título de análise escolhi uma cena específica da Ópera *A Procura da Flor*, que vou denominar de “cena do cemitério” e dela, três “destaques de cena”, onde atua apenas um cantor/ator e focar na sua atuação.

5 Luiz Otávio Burnier (2001) utiliza essa palavra para se referir ao equilíbrio físico-energético que o corpo atinge integralmente, vivo e orgânico, sem deixar qualquer parte ou órgão de fora do jogo da movimentação. “A organicidade é algo que pede um nível de organização interna extremamente complexo, tanto quanto, por exemplo, é a organização interna de nosso corpo, na relação interórgãos, ou na das células e intercélulas. [...] Ou seja: para se obter uma *organicidade* em uma ação física, ou em uma sequência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência das ações.” (BURNIER, 2001, p. 53)



“cena do cemitério”⁶

Antes de começar a análise dos trechos escolhidos, gostaria de ressaltar como o cantor/ator Daniel Umbelino⁷, em destaque na cena, se mostrou um artista extremamente disponível para o processo de criação e cuidadoso com os detalhes do movimento. O seu corpo esteve a todo instante generosamente disposto, bem colocado e entregue para o trabalho de composição. A sua habilidade técnica foi um facilitador no que se refere a um processo onde a proposição da encenação exigia uma desenvoltura física não convencional para o canto. Essa postura, de se colocar à disposição para quaisquer desafios do corpo, foi uma atitude significativa nos passos em direção à composição do seu perfil polifônico. É algo que Umbelino já possuía, uma alta habilidade técnica vocal, uma experiência consistente de atuação em óperas, e uma sensibilidade aguçada sobre os aspectos relacionais que precisam existir entre as vozes da encenação. Tais características certamente lhe garantiram uma base firme e segura para encarar as provocações de processos como este que lhe foi proposto. Estou certo de que é importante e necessário destacar esse fato, pois a busca pelo corpo polifônico deve, antes mesmo do (a) artista entrar em processo de criação de personagem, passar por uma sólida primeira etapa na formação, que consiste em encontrar os meios de como disponibilizar o corpo – e o aparelho vocal também – para um processo polifônico de criação. Dito isso, vejamos a seguir o primeiro destaque de cena, com a atuação de Daniel Umbelino.

Destaque de cena 1

No primeiro destaque de cena que veremos a seguir o cantor/ator, depois de entrar em cena, ajoelha-se, trazendo consigo Pedro – personagem da ópera –

6 <https://www.youtube.com/watch?v=S8FayVueUmA>. É possível assistir a cena também no site do cantor/ator Daniel Umbelino, pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=BuCs_prpFFI

7 Daniel Umbelino possui uma carreira interessantíssima e bem-sucedida. O seu currículo nos mostra uma trajetória artística recheada de atuações de sucesso, juntamente a personalidades renomadas, participações em espaços e teatros internacionalmente importantes dentro do cenário da arte musical de concerto. Para obter informações mais detalhadas sobre a sua carreira, acesse o link www.artematriz.com.br/daniel-umbelino

que, por sua vez, está carregado de uma imensa dor pela morte da sua amada Flora – personagem principal da Ópera. Após sua chegada ao cemitério, Pedro se prostra sobre o túmulo da amada, a quem devota todo amor. Analisaremos três formas posturais do cantor/ator a seguir.



Destaque de cena 1 – Pedro ajoelhado canta a frase até a palavra “dor”⁸

Observa-se neste destaque de cena um efeito que afeta a característica expressiva do canto, alterando levemente o timbre da voz –isso ocorre devido a intensidade que ataca a nota, ao vibrato bem destacado e a emissão mais forte de ar, fazendo tudo num crescendo que vai do início da frase “do que essa dor”, ao seu ápice na palavra “dor”. Esse procedimento provocou na voz uma emissão sonora quase percussiva e um ataque brusco.

As consoantes são peça fundamental para fazerem colapsar as palavras, segundo o atletismo afetivo de Antonin Artaud (2006). De acordo com ele, as consoantes – usadas como outra forma de “palavra” – não deveriam ser usadas pelo prazer do sentido lógico, ao contrário, deveriam ser percutidas e usadas agressivamente para afetar. As palavras ruidosas, decompostas em ruídos percussivos são palavras de corpos gritantes que se utilizam de gritos como palavras, sopros como palavras, para exprimir a vida no interior do teatro. (ARTAUD, 2006). Baseado nesses pressupostos artaudianos o alvo da dinâmica dramática deste destaque de cena foi traçado para atingir a palavra “dor”, sem a intenção de fazer soar bonita e/ou afinada a nota musical, mas de atingir a sensação de um estado emocional de dor. A procura aqui era por outra fonte de estímulo, por uma voz vinda de outro lugar do corpo, não das cavidades já conhecidas da emissão vocal, mas da verdade encontrada nos músculos pelo sentimento da dor.

Conjuntamente com Fabio Bezuti – assistente de direção e pianista preparador, que realizou um trabalho incrivelmente potente na preparação do canto dos (as) cantores (as) –, essa cena foi trabalhada inteiramente em função de encontrar outro ponto de “destrave do cantor” no seu processo de criação da voz cantada e cênica. A intenção era fazer com que o cantor/ator parasse de racionalizar o canto, pois quando há racionalização, o corpo interrompe a ef-

8 <https://www.youtube.com/watch?v=H4VsCYq3UKI>

ciência no funcionamento. No processo, Bezuti estimulava o cantor a perceber e a utilizar vibrações em outras áreas do corpo, diferentes da que ele estava habituado a usar. Era uma forma de levar o artista a atingir a organicidade no corpo. Bezuti explicou para mim, em uma curta entrevista – que pode ser lida no link a seguir –, como isso é algo difícil de alcançar por cantores (as) que não estejam bem preparados artisticamente.



Entrevista com Fabio Bezuti⁹

A letra “d” da palavra “dor”, por ser uma consoante de característica percussiva, ajudou a conseguir um resultado de ataque agressivo, como alguém que deseja esmurrar a dor e depois expulsá-la. É possível também perceber certo abandono sutil da melodia do canto em favor de uma voz um pouco mais falada e percutida.

É importante deixar claro que para encontrar o estado emocional da dor – ou qualquer outro estado emocional – não era dito ao ator para encontrar psicologicamente uma situação de dor em sua psique, mas, em vez disso, buscar nos músculos, nos movimentos e nos “repertórios” das ações cotidianas uma memória física do artista, e daí poder usá-la em favor do seu personagem. Sua performance, neste instante – e em outros da cena – foi resultado de um gesto de dor que apareceu no corpo provocado por técnicas de movimento, e estimulado pela memória física, corporal de si mesmo sobre como o seu corpo reage no cotidiano a situações de dor.

Destaque de cena 2

Outro destaque de cena escolhido é o momento em que Pedro, após desfrutar a dor pela morte, com um misto de dor e prazer, dedica o seu amor à Flora amada já morta. Esse misto de estados emocionais é visto nas contradições de um corpo que se estica, dobra e se retorce ao mesmo tempo.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Unz67wpm65E>



Destaque de cena 2 – o ator, na dor, entrega seu amor, seu corpo à falecida Flora¹⁰

Neste fragmento da cena é possível ver outra potência dramática enfatizada pela contradição que se mostra nas torções dos dedos das mãos contra o alongamento dos braços, no dobramento dos joelhos contra o alongamento do tronco que inclina o corpo levemente para trás. O texto diz: “recebe minha amada...”. A melodia leva o canto para a nota mais aguda do trecho, que é cantada exatamente no meio da palavra “recebe”, na sílaba “ce”. E para enfatizar ainda mais a ênfase da entrega, há uma pequena modificação na duração dessa nota, que se alonga e permanece “no ar” por mais tempo que as outras. Além disso, a frase segue a partir dessa nota em diante sob o efeito de um *rallentando* e termina mais lentamente na última sílaba da palavra “amada”, como se fosse perdendo a vitalidade aos poucos e ao chegar na última sílaba “da” quase atingisse o ponto máximo dessa perda.

1035
Pedro (tenor) ce be minha-ma da o
Pno.

Fig. 1: Frase cantada no destaque de cena 2 – trecho extraído da redução de piano – original de André Mehmari.

Em trabalho conjunto de criação, buscamos – eu e o cantor/ator – a composição dessas contradições do corpo estimulada pela imaginação de corpos que sentem dor e se deformam por causa dela. Neste momento, que está musicalmente

10 https://www.youtube.com/watch?v=tfj_RwobtZo

articulado em torno da busca pela nota mais aguda dessa frase musical, o cantor/ator abre os braços demonstrando, apesar de todas as torções e contradições do corpo, a abertura de Pedro para uma entrega abnegada e inteira de seu Ser, do seu amor à sua amada Flora. As mãos se contorcem em posição de “salamandra” – uma das posições de mãos utilizadas na Mímica Corporal Dramática – carregando a imagem da dor, pelo metacarpo que se estica e se dobra nas articulações no encontro com as falanges. Estas, que se dobram nas articulações e produzem a sensação de uma dor que se propaga até a ponta dos dedos. As contorções e estiramentos extremos dos nervos assumem o papel de um mecanismo de extensão da sensação de dor que se expande do tronco às extremidades do corpo, mas não escapa dele, permanece nele, na alma.



Fig. 2: Mãos do ator em posição de *salamandra* – foto Fabio Prieto.

Para o mestre, ator, pedagogo Etienne Decroux, os sofrimentos, dores, angústias, alegrias autênticas experienciadas na vida são, antes de tudo, a “verdade” do ator/atriz, e por isso, devem ser carregadas com ele (a) para o teatro, e enraizadas no corpo como memória, para que ao se movimentar na cena, tenha algo “verdadeiro” a dizer. “Deve-se viver, deve-se sofrer, deve-se lutar antes de expressar-se artisticamente. Deve-se ter algo a dizer. A arte é, antes de tudo, uma queixa. Quem está feliz com as coisas como elas são, não tem nada a fazer no palco” (DECROUX, 2011, p. 23).

As mãos em posição de “salamandra” é a representação de um corpo que se contorce pela dor. Etienne Decroux foi o fundador da Mímica Corporal Dramática, que tinha como proposta, ao contrário da pantomima, devolver a humanidade aos movimentos dos atores. Buscou na técnica a construção de um teatro do artifício, e não um teatro de arte fluida, alusiva, que não se podia agarrar, que “não parava, não se enraizava, não falava, não se articulava” (DECROUX 2008 p. 227). Desse modo, o ator se coloca diante de um mundo que está parado, transportando a si mesmo pelo espaço como quem transporta o verbo Ser. “A arte é feita pelo homem e tem em si, possivelmente, o artifício” DECROUX, 2008, p. 236).

Decroux foi um observador do mundo, do trabalho, dos esportes e das formas, cujo conhecimento procurou incorporar e apropriar-se, pois acreditava ser fundamental para o movimento corporal do ator a apropriação das tridimensionalidades e das dilatações do corpo que observou atentamente nas esculturas de Rodin. Foi através da observação das esculturas de Rodin que Decroux desenvolveu sua técnica para um corpo que se move na imobilidade. Além de outras construções sobre formas corporais inspiradas nas esculturas de Rodin, Decroux, observando os usos extracotidianos¹¹ das mãos na dança, no teatro oriental e também em Rodin, codificou algumas de suas movimentações e posições.



Fig. 3: Posições de mãos codificadas por Decroux – Na ordem: Palette, Tridente, Concha, Salamandra, Margarida – fotos da minha mão.

11 Extracotidiano é um termo utilizado por Eugenio Barba para se referir aos comportamentos que produzem energia em excesso, ao contrário das técnicas cotidianas que se fundam na lei do menor esforço. “O primeiro passo para descobrir quais podem ser os princípios do bios cênico do ator, a sua ‘vida’, consiste em compreender que às técnicas cotidianas se contrapõem técnicas extracotidianas, que não respeitam os condicionamentos habituais do uso do corpo. As técnicas cotidianas do corpo são, em geral, caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes, até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo. (BARBA, 2012, p. 29)

Tanto na mímica como na dança, cumprem (as mãos) a função de desenhar o espaço e criar uma ilusão de realidade: o espaço toma forma e o ar se põe em movimento, graças aos movimentos das mãos [...]. Nem nos exemplos ocidentais de teatro nem mesmo na mímica se codificam as mãos com a profundidade que se faz em muitas tradições teatrais asiáticas, mas se consegue o mesmo efeito de vida a partir de um processo individual, frequentemente por meio de que se pode fixar sem perder vivacidade. (GOMEZ, 2014, p. 105 apud FONTENELE, 2016, p. 111)



Fig. 4: Mão (em posição de salamandra) da escultura de Rodin – *Large Left Hand*, *Large Clenched Left Hand* e *Large Left Hand*, disponíveis no Cantor Arts Center Collection. Fonte: Hyperallergic.¹²

As esculturas de Rodin, dos burgueses, mostram que é possível ver o movimento da vida na imobilidade.

É essa fonte profunda de humanidade que emana da figura de um dos burgueses, Pierre de Wissant, diante da morte. A angústia de sua decisão é evidente em cada tendão de seu corpo retorcido. Sua ca-

¹² Disponível em <https://hyperallergic.com/120680/a-medical-diagnosis-for-rodins-grotesque-hands/>. Acesso em 30 jan. 2023.

beça se afasta de seus companheiros e seu braço direito é erguido em uma saudação torturada; seu desânimo absoluto é doloroso de experimentar. (SNELL, 2017)

Destaque de cena 3

Por fim, o terceiro destaque de cena é do momento em que mostra Pedro, após oferecer-se para Flora, entrega-se inteiramente, abandonando o seu Ser em favor de uma vida devotada ao amor pela amada já morta. Esse gesto é demonstrado pelo tronco do cantor/ator que se projeta para frente, curvando-se pelo quadril, debruçando-se sobre o túmulo. Com um dos braços posto a frente, com a mão no chão, em posição de tridente, espalmada, com os dedos bem abertos, como quem não pôde agarrar a amada e impedir a sua morte. Com esse gesto ele deixa escapar pelos dedos a sua força, entregando-se exausto ao sentimento de perda.



Destaque de cena 3 –Pedro se dobra na tristeza e deixa esvaír o amor do seu Ser por Flora¹³

Nesse ponto notamos o abandono do corpo em dobra sobre as pernas, também dobradas. É um corpo que carrega as formas da tristeza, quando esta lhe faz encolher o corpo, enfraquece seus músculos e suprime a vitalidade dos movimentos. A melodia do canto, que neste momento se reduz em apenas uma frase e é repetida por três vezes, demonstra como a tristeza nos obriga à economia das palavras. E movido por esse estado de pura tristeza, projeta-se em direção ao chão ao cantar pela segunda vez a palavra “amor”. A tristeza é intensificada aqui sobre a dinâmica de um *crescendo*, que aumenta gradativamente a intensidade na nota durante a sua execução, exatamente na sílaba “mor”. Esse gesto musical propõe ao personagem enfraquecido a finalização da fala, num corpo definhado pela tristeza. O texto desse canto é pronunciado sob uma voz esmorecida pelo cansaço da entrega de si e do “meu amor!”. Faltou-lhe o vigor, a vida, Flora.

13 https://www.youtube.com/watch?v=tfj_RwobtZo

Uma nova proposta de formação (?)

Em seguida a todas essas experimentações cênicas, sobrevieram a mim duas questões: 1) o cantor/cantora de um espetáculo de ópera, também precisa ser considerado ator/atriz – talvez até os rótulos de “cantor”/ “cantora” não seriam mais suficientes para classificação; 2) é fundamental conscientizar os (as) artistas cênico-musicais de ópera – como preferi rotular os (as) cantores (as) – do seu potencial polifônico de atuação, ou através de exercícios oferecidos dentro dos processos de montagem ou em um processo pedagógico específico que cuide da formação de corpos artísticos de ópera. Tais questões foram inquietantes durante a montagem da ópera *A Procura da Flor*.

A impressão de que é necessário existir uma ocupação em torno de uma pedagogia mais específica para a formação de artistas cênico-musicais de ópera foi um confronto em todo o tempo do processo. Alguns pesquisadores e pesquisadoras interessados nesse assunto seguem publicando estudos sobre a necessidade de uma formação específica de cantores e cantoras de ópera. Uma pesquisa, de Mello (2015), aponta para a consciência corporal como fator essencial na formação de cantores (as) de ópera. E isso é uma certeza evidente. A propriocepção é um estudo que precisa ser empreendido em prol da melhor atuação. Apurando o conhecimento sobre si, o (a) ator (a) pode encontrar as melhores formas de “se emprestar” às personagens que cria, tornando expressiva as emoções, gestos e movimentos característicos dessas personagens. Mello (2015) alerta para o fato de que

Se um cantor não tiver um trabalho voltado para o refinamento da percepção de si mesmo, provavelmente o reconhecimento do próprio corpo estará comprometido e, conseqüentemente, sua capacidade de incorporar as características emocionais e físicas de um personagem estará reduzida. Da mesma forma, esse processo pode provocar dissociação entre a imagem e o esquema corporal do cantor. (MELLO, 2015, p. 75)

Velardi (2011) discute a condição de formação de cantores (as) de ópera levantando questões fundamentais, como: o que é a ópera? e também “Em qual medida a ópera é teatro? Qual teatro ela é? Teatro da palavra? Teatro musical? Por outro lado, essas definições e conceitos estão a mercê das disponibilidades do cantor/ator de ópera? Qual, então, é o lugar do corpo na ópera?” (VELARDI, 2011, p. 51). Observando a formação específica de jovens numa companhia de ópera estável, levanta outras indagações importantes, tais como: “qual o corpo que buscam durante a sua formação? A qual corpo eles se opõem? Por consequência, qual encenação é desejável em ópera? Qual não é? Qual é o conceito de ópera desses músicos, especialmente em relação às fronteiras entre o teatro e a música?” e mais uma vez aparece a questão chave: “qual é o lugar do corpo na ópera?” (VELARDI, 2011, p. 51). Todas essas perguntas, mes-

mo sem respostas concretas, são tão reais no dia-a-dia de quem atua na ópera quanto necessárias. Elas servem para desvelar as problemáticas que giram em torno da formação do (a) cantor (a) de ópera e para impulsionar uma busca de como agir para tornar a formação desses (as) cantores (as) da cena de ópera melhor e mais eficiente. Se existe ainda dúvidas sobre o potencial cênico do (a) cantor (a) de ópera, talvez seja porque, provavelmente, não foram satisfatoriamente respondidas as tais questões levantadas por Velardi (2011) ou, talvez não tenhamos conseguido responder diretamente ainda à pergunta crucial: “qual é o lugar do corpo na ópera?”. Apesar das várias personalidades especializadas e idôneas envolvidas na procura por essas respostas, dispus-me a pensar junto, ainda que de forma bastante tímida, sobre como responder a essa questão. Entretanto, a partir dessa primeira e gratificante experiência vivida na montagem da ópera *A Procura da Flor*, aventurei-me, por agora, apenas à observação e à reflexão.

Considerações (não) finais

Ao finalizar, não definitivamente, este assunto sobre as impressões e percepções que tive sobre as atuações de cantores (as) de ópera, cabe ainda uma breve, mas não menos importante, consideração sobre o corpo/voz da encenadora Livia Sabag, cuja atuação foi indiscutivelmente uma parte fundamental no desenvolvimento de todo o processo. Acredito ser bastante pertinente fazer uma analogia entre o autor de um texto, tendo a sua função destacada por Beth Brait (2005) no contexto de uma polifonia da criação literária e a direção/encenação de Livia Sabag. Atuando como seu assistente de direção, e com certa autonomia para dar opiniões e inferir em muitas criações, discutindo intensamente cenas, cenografias, figurinos, iluminação, música e atuação, tornou-se facilmente possível enxergar o papel de Livia Sabag dentro do processo de montagem desse espetáculo de ópera como o papel do autor de um texto no processo de elaboração da obra literária apontado por Brait (2005) quando diz que

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como o regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que elas se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. (BRAIT, 2005, p. 194, grifos meus.)

A analogia feita por Beth Brait sobre a figura do(a) regente em comparação ao autor de um texto literário se faz pertinente, pois este se mostra como um ordenador(a), condutor, de um processo dialógico que este carrega. E com muito respeito à figura do maestro e da maestrina, que no ofício da regência musical trazem na sua atuação a importante função de conduzir as vozes em coro

e instrumentos em orquestras, proponho a analogia que a analogia do autor literário seja feita aqui com a figura da encenadora. Apesar de não ser o foco principal da reflexão deste artigo, vale destacar como a atuação dessa diretora/encenadora se mostrou também polifônica e, portanto, fundamental no sucesso da montagem.

Envolvido e participando diretamente das reflexões e decisões sobre cenas, atuação de cantores e cantoras, discussões musicais, figurinos, cenografia, luz, observei, entre muitos momentos de muita criatividade, algo em especial e que me chamou bastante atenção: a capacidade polifônica de pré-ver um desenho de movimento corporal, baseado numa imagem arqueologicamente extraída do texto do libreto e que foi posta ali pelo autor. Ao mesmo tempo, presenciei como os contornos dos movimentos de bailarinos eram pensados dialogicamente em função das imagens que o texto provocava sobre as dobras do tempo e do mar – temática principal do espetáculo. Uma ondulação ou dobra no tecido da cenografia eram delineados dialogicamente em função dos contornos concebidos a partir da noção do tempo – elemento chave na dramaturgia. Observei múltiplas intertextualidades estabelecidas dialogicamente entre todas as vozes que se coadunavam na composição da forma final. Vi como Livia Sabag “regeu” – apropriando-me mais uma vez da analogia de Beth Brait (2005) –, com muita maestria as vozes da trama operística. E sob a experiência estética da imagem dessa foto magnífica a seguir, capturada no momento da apresentação da ópera *A Procura da Flor*, é possível observar as correspondências polifônicas entre um elemento e outro do cenário, do figurino e dos corpos dos cantores/atores e da cantor/atriz.



Fig. 5: “Mar de Flora” – foto Fabio Prieto

O detalhe está nas torções e contradições que aparecem dialogicamente no tecido do vestido de Flora que se desenha em linhas contorcidas e fazem extensão com as linhas desenhadas pelas cordas do gurupé, na cenografia atrás dos cantores de da cantora. Os corpos dos cantores se posicionam ajoelhados e em diagonal para o público, enquanto a cantora, de frente, em pé, propõe a contradição entre um corpo reto e os desenhos curvos e torcidos da corda e do vestido.

E finalmente, gostaria de enfatizar como foi surpreendentemente importante para os meus estudos do movimento, todas essas impressões e percepções em meio aos corpos polifônicos da ópera. E saio dessa experiência estimulando outros caminhos para uma reflexão conceitual, e talvez técnica, para a elaboração de um *contraponto cênico* no processo de criação. Essa visão se apoia na observação de uma polifonia já existente nas tramas da ópera e que se constitui da atuação de corpos artísticos polifônicos. Então, penso que se é possível enxergar o corpo artístico cênico como uma espécie de *melodia cênica*, capaz de ser composta pelo (a) próprio (a) artista, talvez fosse plausível elaborar um *contraponto cênico* dessas vozes. E o que seria isso? Para falar de *contraponto cênico* é necessário antes entender o contraponto da música.

O contraponto musical é uma técnica de composição por onde se estabelecem procedimentos técnicos específicos e precisos em razão de toda a simultaneidade, multiplicidade, plenivalência, equipolência e dialogismo de uma trama polifônica entre melodias. É *punctos contra punctus*, a nota contra (relacionada a) outra nota. Contraponto é a maneira de construir um discurso polifônico por meio de artifícios que já foram previamente estabelecidos. É possível, através das técnicas do contraponto, estabelecer a lógica do diálogo entre as vozes a fim de entrelaçá-las, sem perder suas características individuais de vozes polifônicas. É possível afirmar que o contraponto se constitui como uma técnica que possibilita a constituição da polifonia entre as vozes e nelas próprias. Através dos tempos, na história, a evolução das vozes – melodias – da polifonia musical acontece de um estado de dependência mútua, no *organum* do século IX, para uma independência total entre os séculos XVIII e XV, até chegar até chegar a uma interdependência no contraponto bachiano¹⁴. Por definição, utilizo a concepção de que contraponto é uma técnica de composição musical que reúne procedimentos e artifícios claros, objetivos e específicos, em função da criação de uma forma de interação entre as vozes de um tecido musical que promove o estabelecimento da polifonia entre e nas vozes.

Portanto, para construir uma ideia de *Contraponto Cênico* é necessária a observação e a interação de certas diretrizes, tais como: 1) corpos artísticos que inscrevem partituras visuais num espaço e tempo qualquer quando delineiam as linhas do seu movimento; 2) a composição de uma inter-relação de interde-

14 Técnica inovadora de escrita do contraponto proposta por Johann Sebastian Bach (1685-1750) por meio das suas composições de obras musicais.

pendência entre gestos, ações e movimentos produzidos pelas vozes polifônicas do tecido polifônico; 3) Relações possivelmente existentes entre as nuances de composição da melodia musical e a composição das linhas do movimento corporal artístico – *melodia cênica*. A partir disso seria possível investigar os movimentos entre-corpos-artísticos-polifônicos e traçar um plano de observação dos formatos, meios, situação de onde e como as inter-relações acontecem.

As perguntas foram inevitáveis e os problemas para investigação surgiam quase incontrolavelmente. E mais questões inquietantes a respeito de um *contraponto cênico* na montagem de ópera apareceram dessa maneira: em meio a uma encenação de ópera com mais de um corpo artístico, como poderia ser observada e estimulada a conexão entre eles, e sob qual ótica? Com as *melodias cênicas* estruturadas, quais exercícios seriam propostos? Seria necessária a elaboração de exercícios específicos para um *contraponto cênico*? Como se daria a interatividade desses corpos artísticos dentro da cena? Somente depois de elaborados é que esses corpos interagem, ou no decorrer da interação é que elaboram os corpos? Importante ressaltar que tais questões também se estenderam às tramas entre outras vozes do discurso artístico – cenografia, regência, iluminação, música, figurino, direção, e não apenas à do corpo/ator (atriz), mas foi nele (a) que concentrei o meu olhar investigativo e, por isso, é o foco deste artigo.

Não pretendo me aprofundar nessa ideia ainda em desenvolvimento, apenas dizer que o planejamento sobre a composição de um *contraponto cênico* nas tramas do teatro acompanha minhas investigações do movimento artístico há algum tempo. E como já mencionei, tive a oportunidade de vivenciar um processo de montagem de ópera ao lado de uma diretora/encenadora como Livia Sabag, cujas visões polifônicas estavam para mim bem evidentes e clarificadas na sua poética de encenação de ópera. Através dessa experiência pude deixar fluir impressões e percepções com um olhar curioso e investigativo, sem ainda muitas certezas e respostas definitivas sobre os movimentos dos corpos artísticos de um espetáculo de ópera.

A composição de polifonia cênica, seja por meio de procedimentos a serem elaborados que farão parte da constituição de um *contraponto cênico* ou não, é sem dúvida uma prática que necessita de interesse, estudo e atenção. Gostaria de enfatizar ainda que entendo que o espetáculo de ópera, salvo as inúmeras menções já existentes sobre a sua primazia e beleza, é, sem dúvida, uma arte de dimensões extraordinariamente complexas, reunidas por uma natureza intrinsecamente polifônica. Portanto, a montagem de um espetáculo de ópera exige profunda habilidade técnica, sensibilidade na observação, serenidade nas decisões e uma extrema nobreza e cuidado na utilização dos elementos na composição das suas formas finais.

Referências

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Trad.: Teixeira Coelho. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Annablume Hucitec, 2006.

BARBA, E. e SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.

BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a Artesania de Ator*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos chave*. 2. Ed. – São Paulo: Contexto, 2005.

BURNIER, Luiz Otávio. *A Arte do Ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

DECROUX, Etienne. *A Origem da Mímica Corporal: uma entrevista com Etienne Decroux*. Entrevista originalmente concedida a Thomas Leabhart. Tradução de George Mascarenhas. *Ouvirouver*, n. 4, p. 224-241, 2008.

DECROUX, Etienne. *Entrevista com Etienne Decroux: a marionete*. [Entrevista concedida originalmente a Thomas Leabhart, no *Mime Journal: Etienne Decroux 80th Birthday*. Nos. 7-8. Allendale – MI (USA): The Performing Arts Center – Grand Valley State Colleges, p. 41-47, 1978. Tradução de George Mascarenhas. *Revista do Projeto Mímicas – caderno 3*, p. 23-25. Setembro de 2011.

FONTENELE, Wesley. *Compreendendo a Mímica Corporal de Étienne Decroux [1898-1991] como uma Arte Interdisciplinar*. *Revista do departamento de história e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI*. Teresina, v. 5, n. 2, jul./dez. 2016.

GLADKOV, A. *Meyerhold Fala*. Notas dos anos 34-39, O Teatro, Moscou, *Iskusstvo*, 1980.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

MALETTA, Ernani. *A Atuação Polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MELLO, Ê. L. et al. *Postura corporal, Voz e Autoimagem*. Per Musi, Belo Horizonte, n.31, 2015, p.74-85.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Música No Jogo Do Ator Meyerholdiano*. [s.l. : s.n.] , [s.d.]. Extraído de <https://pt.scribd.com/document/342920482/A-Musica-No-Jogo-Do-Ator-Meyerholdiano-Beatrice-Picon-Vallin-pdf>, em 29 jan. de 2023.

SANT'ANA, Dori. *Melodia cênica: um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal do ator*. Doriedison Coutinho de Sant'Ana – Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. 2012.

SANTOLIN, R. F. *Constantin Stanislavski e o Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi: percursos e pensamentos sobre ópera*. DAPesquisa, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 037-050, 2018. DOI: 10.5965/1808312907092012037. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13944>. Acesso em: 7 fev. 2023.

SNELL, Ted. *Here's looking at Rodin's Pierre de Wissant, monumental nude. The Conversation*. Academic rigour, journalistic flair. Published: March 1, 2017 3.21am GMT. Disponível em <https://theconversation.com/heres-looking-at-rodins-pierre-de-wissant-monumental-nude-73339>. Acesso em 30 jan. 2023.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

VELARDI, M. (2011). *O corpo na Ópera: alguns apontamentos*. *Sala Preta*, 11(1), 42-52. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v11i1p42-52>, acesso em 27 jan. 2023.

Dossiê Nova Ópera no Brasil

A dramaturgista de ópera –
uma agente decolonizadora?

Ligiana Costa

É mestre em Filologia Musical pela Faculdade de Musicologia de Cremona e doutorado em musicologia pela Universidade de Tours (França) e Universidade de Milão. Trabalha como dramaturgista junto a encenadores e instituições.

Resumo

A presença de dramaturgistas vem sendo cada vez mais notada tanto em contexto institucional quanto dentro de processos criativos de novas montagens operísticas. Neste artigo, escrito a partir da conceitualização sobre o tema mas sobretudo sobre a própria experiência da autora, deseja-se analisar como esta figura que tem origem na Alemanha de G. E. Lessing vem se transformando e como esta presença e prática pode ser um agente de decolonialidade e renovação no universo da ópera.

Palavras-chave: Ópera, Dramaturgismo, Decolonialidade, Encenação, Montagem.

Abstract

La presenza dei dramaturg spunta sempre più spesso sia in ambito istituzionale che all'interno dei processi creativi di nuovi allestimenti operistici. In questo articolo, scritto a partire della concettualizzazione del tema ma soprattutto dell'esperienza in prima persona dell'autrice, si vuole analizzare come questo personaggio originato nella Germania di G. E. Lessing si stia trasformando e come questa presenza e pratica possa essere agente di decolonialità e rinnovamento nel universo dell'opera lirica.

Keywords: Opera, Drammaturgia, Decolonialità, Messa in scena, Montaggio.

O termo alemão 'dramaturg', em português 'dramaturgista', designa aquela que desempenha uma função auxiliar na direção artística, fornecendo documentação histórica, conceituando e apoiando as produções junto à equipe, artistas e público por meio de textos, conferências e ações internas e externas ao teatro e/ou companhia. É uma consultora interna em funções teóricas e práticas que pode impactar na comunicação com a sociedade e até mesmo na proposição de novos títulos e linguagens. Se trata de uma função essencialmente dialogante, como sugere o dramaturgista e acadêmico brasileiro André Lepecki: "alguém cujo trabalho seja um constante, rigoroso, informado e imaginativo entremear de todos os elementos da obra: o dramaturgista."

Foi Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), pensador e teatrólogo iluminista alemão, quem introduziu o conceito de dramaturgia como consciência crítica, como elemento exterior ao espetáculo teatral e que com ele se relaciona por meio de um olhar crítico e de conhecedor erudito. A partir desta primeira conceitualização, a função se desdobrou em duas vertentes, como sugere Ana Pais²: o dramaturgismo do espetáculo e o dramaturgismo institucional. São duas funções que surgem de uma mesma raiz mas que têm como resultado final posições opostas. A dramaturgista do espetáculo, especialmente a partir de

1 A. Lepecki, introdução ao livro de Ana Pais, *O discurso da cumplicidade*, Edições Colibri, 2004. Pg. 10

2 A. Pais, *O discurso da cumplicidade*, Edições Colibri, 2004.

Brecht, é parte da equipe criativa, uma colaboradora invisível, cujo processo de trabalho se dilui no produto final que é o espetáculo em si. Já a dramaturgista institucional intervém no nível da entidade promotora dos espetáculos e da sua relação com o público. Promove a imagem de uma companhia, teatro ou casa de ópera, pesquisa repertório, traduz textos, se empenha na construção da imagem da casa, faz as vezes de relações públicas, escreve publicações sobre as montagens, colabora na criação de uma identidade da instituição para o mundo exterior

No mundo da ópera percebemos diferentes realidades, algumas casas de ópera (especialmente na Alemanha e nos Estados Unidos) têm dramaturgistas fixas (ou até mesmo um departamento de dramaturgismo) em suas equipes e, por outro lado, diversos encenadores são acompanhados por uma dramaturgista como teórica do conceito (como é o caso da parceria entre Piersandra Di Matteo e Romeo Castellucci ou Alexander Meier-Dörzenbach e Stefan Herheim), enquanto em muitas companhias ou casas de ópera esse elemento sequer existe. A presença da dramaturgista é, do ponto de vista da casa ou da companhia, a possibilidade de um olhar histórico, conceitual e aprofundado sobre a obra e a encenação. Do ponto de vista funcional, é uma possibilidade de transferência do saber acadêmico para a prática, uma possível ponte entre a universidade e o terreno artístico que pode beneficiar especialmente uma nova geração de musicólogos.

Até poucos anos atrás, como bem observa Emilio Sala em seu novo e inédito livro *L'opera come neutro plurale*³, poucas eram as óperas que mencionavam um responsável pelo dramaturgismo. Tal realidade mudou completamente. Essa presença cada vez mais massiva já havia sido observada em 1996 por Tom Sutcliffe em seu livro *Believing in Opera*⁴ no qual observa: “Na maioria das companhias de ópera e teatro alemães, os dramaturgistas preparam as notas do programa; em Bayreuth e em muitas outras casas de ópera, por muitos anos incluíram ensaios críticos e exegéticos altamente complexos, originais ou reimpressos. Tais publicações refletem as intenções sérias no processo de interpretação.”⁵

Cumplicidade e diálogo são algumas das palavras chave para esta função, seja ela dedicada a uma instituição teatral (ou, no nosso caso, operística) quanto a uma montagem específica de um título do cânone ou fora dele, como bem salienta André Lepecki:

O dramaturgista posiciona-se então, não na distância associada ao saber de um “olhar exterior” (a distância enquanto sinônimo de objetividade) mas numa proximidade transgressora. O dramaturgista deve posicionar-se numa outra topografia de conhecimento, de modo a entender por dentro as condições de produção da obra. Trata-se en-

3 *L'opera come neutro plurale*, a ser lançado em 2023.

4 T. Sutcliffe, *Believing in Opera*, Princeton University Press, 1996

5 Idem, p.41.

tão de um mapear imanente à obra. De um conviver com a própria organização interna da obra. Trata-se de identificar os limites e excessos da obra por via de uma objetividade garantida pela proximidade de um olhar tateante. Mas trata-se também de um aprender a ouvir, de um saber calar-se; de esperar sem medo o devir do acidente.⁶

É sobre algumas possibilidades desta função de dramaturgista e sobre alguns possíveis métodos de trabalho que este artigo deseja se debruçar. Focando, em especial, na prática e experiência vivida em primeira pessoa por mim, enquanto musicóloga que vivencia as funções de dramaturgista no Brasil e em algumas realidades sul-americanas, desejo aqui tentar fazer algumas provocações que podem alimentar as reflexões que vêm sendo feitas em âmbito nacional, internacional e contempladas neste volume.

Para organizar os tópicos que desejo trazer neste texto decidi dividir o pensamento em perguntas. São as perguntas que norteiam o pensamento crítico de uma dramaturgista, as perguntas e não as respostas, como sugere Ana Pais⁷ ao afirmar que uma dramaturgista deve escapar das soluções definitivas e do que ela chama de “conhecimento colonizador” (aquele que examina e nomeia o objeto, colocando-o numa posição de sujeição, de submissão perante o olhar do investigador).

Num último momento neste texto, tentarei sugerir modos de trabalho em parceria com dramaturgistas na criação de novas óperas, em especial no Brasil.

Utilizo aqui neste texto o pronome feminino ao me referir a esta figura da dramaturgista por dois motivos: se trata em primeira instância de uma autoanálise das práticas que venho vivenciando e também porque esta reflexão pretende expor modos nos quais o dramaturgismo pode ser um agente decolonizador no meio da ópera. E, ao decolonizar as abordagens – tanto textuais quanto cênicas – renovar o gênero trazendo um novo “*fil del soffio etesio*”⁸ só pode ser possível se outros olhares forem aceitos e bem vindos, como aqueles de mulheres. Mulheres que sempre estiveram presentes nos processos criativos do gênero, por mais que normalmente esquecidas pela historiografia, lembro aqui em especial da colaboração invisibilizada entre Eleonora Duse, nas vestes informais de dramaturgista, com Arrigo Boito.

1. Quem é dramaturgista de ópera?

Como rapidamente acenado acima, percebemos que a função de dramaturgista é ampla e, ao mesmo tempo, contraditória. Por um lado, quase como uma eminência parda, se funda na descrição das análises literárias, dramatúrgicas e musicais de

6 Op.cit. pg 21

7 Op. Cit.

8 Referência à aria de Nannetta na ópera *Falstaff* de Giuseppe Verdi.

uma ópera com o intuito de colaborar com a equipe criativa de uma montagem. Por outro lado, no contexto institucional, é o rosto da casa de ópera, a voz que conecta público e palco, que dá uma linha curatorial à temporada da casa ou do festival.

Neste sentido, se pensarmos em quem pode exercer a função de dramaturgista de ópera, certamente chegaremos à seguinte conclusão: qualquer pessoa. Digo isso de forma provocadora pois fica claro que é a partir da multiplicidade de habilidades que se dá a complexidade justa para a atuação de uma/um dramaturgista. Ana Pais chega a sugerir em seu livro sobre o tema a definição “conceito-hidra” fazendo referência ao ser mitológico de diversas cabeças para fazer uma analogia com a pluralidade das funções desenvolvidas pela dramaturgista. São bem vindas, no caso do dramaturgismo de ópera, habilidades como: capacidade de análise musical, capacidade de análise textual, noções de filologia musical e literária, conhecimento de história da música, conhecimento de idiomas, amplitude de interesses culturais – das artes plásticas ao cinema – e (eu diria fundamental) percepção e interesse pelos temas prementes ao tempo presente, as questões político-sociais-comportamentais da atualidade. A estas habilidades acima citadas devem se somar habilidades de comunicação e interação caso a dramaturgista se refira à casa de ópera ou ao a um festival.

Em um contexto europeu, um profissional com habilidades tão distintas e ao mesmo tempo tão fragmentadas, pode parecer curioso; mas defendo que no contexto brasileiro e sul-americano é mais que comum a formação acontecer de forma multifacetada. Ousaria dizer que este tipo de mistura dos saberes, modos de análise e referências é resultado de nosso antropofagismo e de nossa precariedade, que no fim das contas, resulta em figuras interessantes e, no contexto do teatro e da ópera, naquilo que eu chamo de “*dramaturgista factotum*”.

A referência à *aria d’uscita* mais famosa do repertório operístico, a ária de Figaro no Barbeiro de Sevilha (Sterbini/Rossini) é também uma referência à capacidade tipicamente brasileira de fazer “um pouco de tudo”, qualidade valiosa para a sobrevivência em contextos de precariedade que, neste caso específico, resultam em excelentes possibilidades.

Com isso ousa aqui afirmar uma primeira ideia: se é fato que estejamos vivendo a “virada dramatúrgica”, como indica Michael Pinchbeck⁹ ao observar a presença cada vez mais constante de dramaturgistas em montagens de espetáculos, e se estamos vivendo um momento de virada também no âmbito operístico – com encomendas de novas óperas tendo enorme relevância de público e crítica e com a afirmação do chamado regietheater – ousa afirmar, repito, que a epistemologia decolonial e a práxis interseccional corrente no Brasil e América Latina podem ser peças chave para um novo tipo de dramaturgista capaz de responder às demandas dos tempos atuais. Novas e novos drama-

9 M.Pinckbeck, “Acts of Dramaturgy: The Dramaturgical Turn”, in *Contemporary Performance*, PhD diss., London, Loughborough University, 2016.

turgistas de origens menos ortodoxas, por terem uma formação sólida, podem propor visões descolonizadas da ópera em todas as suas camadas.

2. O que faz uma dramaturgista de ópera junto à equipe criativa?

A atividade da dramaturgista de ópera reside nas pontes entre a prática e a pesquisa e entre a gênese de uma montagem e a relação com o público. Como anteriormente dito, existem duas possibilidades de ação para esta função: como dramaturgista institucional e como dramaturgista da equipe criativa. Podemos observar, no entanto, alguns pontos em comum entre estas funções, bem apontados por David J. Levin¹⁰:

“Hoje, o dramaturgista da ópera – ou mais precisamente, o dramaturgista da ópera de orientação crítica – tende a oscilar entre uma sala de aula, uma sala de conferências e uma sala de ensaio, preparando uma interpretação na primeira, discutindo e refinando-a na segunda e avaliando as disposições na terceira.”

Como este é um artigo pouco ortodoxo, no qual trago algumas experiências da minha prática enquanto dramaturgista de algumas instituições e de montagens de óperas, falarei um pouco das minhas ações e práticas, relacionando também a textos e reflexões sobre o assunto que me parecem relevantes.

Minha formação de origem é como musicóloga, sou doutora em musicologia com especial ênfase em dramaturgia musical pelas universidades de Tours e Milão. Tenho mestrado em filologia musical em textos musicais da idade média e renascença pela faculdade de Cremona, na Itália; um centro conhecido pela ênfase na paleografia e filologia musical, com ampla tradição em edições críticas musicais. Saliento esta formação nesta especial faculdade pois se trata de uma formação extremamente afastada da práxis musical, com uma abordagem da música como um patrimônio histórico mas muito pouco reigente e permeável à prática. Foi a partir deste lugar e da minha experiência como cantora e compositora que me interessei em estabelecer pontes entre a academia e os teatros e salas de concerto, entre musicistas e público.

Foi durante o pós-doutorado, realizado na USP, que me encontrei com uma figura que pode ser visto como um proto-dramaturgista, o corego. Me debrucei na tradução, análise e estudo de um manuscrito italiano – a princípio anônimo – do século XVII: *Il Corago*, na tradução em português, O Corego. Neste tratado de ordem prática o autor (provavelmente Pier Francesco Rinuccini, filho do seminal libretista) tenta nomear suas próprias funções no âmbito da nas-

10 Op.cit., Pg 29

cente ópera. Ele era responsável por entretenimentos de corte, representações cênico-musicais e por todos os procedimentos dos mesmos, da curadoria sobre as temáticas a serem transformadas em libreto ao estabelecimento de relações entre libretistas e compositores, ou ainda um profundo conhecimento de gestual cênico e retórica musical. A esta figura de múltiplas funções o autor dá o nome de Corago, referência ao *Choregos*, aquele cidadão ateniense responsável por financiar o coro e por outros aspectos da produção dramática que não eram pagos pelo governo da *polis*.

O tratado, que permaneceu manuscrito, é dividido em capítulos práticos e teóricos, é a primeira vez que tantos assuntos relativos à ópera – antes mesmo de se chamar ópera – são reunidos num mesmo documento e, sobretudo, sob a responsabilidade de uma mesma figura. Figura esta que deve ter, segundo o autor, um pouco de cada conhecimento, ter ao mesmo tempo habilidades musicais, comunicativas, dramáticas, curatoriais e organizacionais. Podemos dizer que, com alguns séculos de diferença, estava ali se delineando a função do dramaturgista.

Foi depois da publicação de minha edição do Corego que iniciei a me dedicar, *a ma fois*, ao ofício de dramaturgista com a consciência histórica devida. A primeira das funções que abordei foi a de tradutora, traduzindo diversos libretos para as duas casas de ópera de São Paulo (Theatro Municipal de São Paulo e Theatro São Pedro). Sobre a tradução de libretos e sua relação com o dramaturgismo vale comentar alguns pontos.

No caso do Brasil raras são as montagens atuais de óperas estrangeiras cantadas em versão brasileira, exceções são os casos de óperas (singspiels e opéras-comiques) com diálogos, nestes casos muito frequentemente traduzem-se os diálogos. O processo mais comum, então, é o da tradução do libreto para o uso em legendas. Mas há, mesmo neste procedimento a princípio tão mecânico, um campo interessante para a dramaturgista-tradutora de libretos juntamente com a diretora cênica da montagem. Devemos levar em conta que estas legendas modificam a experiência cênico-musical do público e acrescentam uma camada narrativa ao espetáculo, como sugere Christopher Morris:

The same might be said of the now common use of surtitles in operatic performance. Superficially merely aids to comprehension, they in fact transform the spectatorial engagement with the stage by drawing the act of reading into the theatrical experience. And this reading only synchronizes with the unfolding of plot and sung/spoken dialogue up to a point: delays or anticipations in the projected words are common and inevitable, particularly given fluctuations in tempo of delivery and the nuances of translation and word order.¹¹

11 O mesmo pode ser dito do uso agora comum de legendas na performance operística. Superficialmente apenas ajudantes à compreensão, elas de fato transformam o envolvimento espectral com o palco, atraindo o ato de leitura para a experiência teatral. E essa leitura só se sincroniza com o desenrolar da trama e do diálogo cantado/falado até certo ponto: atrasos ou

Para bem além de “*merely aids to comprehension*” a tradução pode colocar a montagem da ópera em novos contextos, transporte temporal e, até mesmo, “resolver” questões problemáticas como machismo, racismo e outros temas que, na atualidade e sob a ótica contemporânea, são intoleráveis. Dou aqui alguns exemplos de experiências vividas em primeira pessoa.

Na montagem do Theatro Municipal de São Paulo *Aida* (Ghislanzoni/Verdi) de 2022¹² com direção de Bia Lessa não foi usado o termo “escrava” e sim “escravizada”, termo que melhor define a condição de quem sofreu escravidão; além disso, nesta montagem as legendas ganhavam um outro status, um status de elemento plástico. O tamanho das palavras variava, como sublinhando termos e palavras que a diretora desejava fazer (literalmente) saltar aos olhos do público. Ainda no mesmo teatro, no final da temporada do mesmo ano, a montagem de *L’amour des trois oranges* (Ivanacopolus/Prokofiev) se deparou com diversas problemáticas. A mais simples de se resolver era a do termo “*esclave*” que foi substituído por “*criada*” em nossa tradução. A mais delicada foi a decisão, um tanto ousada, de alterar o texto cantado em francês em três momentos: na passagem na qual o príncipe nomeia Sméradine e a chama “*une negresse*” com claro intuito desprezível, trocamos aqui por “*une farceuse*”. Na passagem na qual Leandre se dá conta que Sméradine usurpou o lugar da princesa e diz “*La princesse en est sortie toute noire*”¹³ substituímos, com o devido cuidado prosódico, por “*la Princesse en est sorti autrement*”¹⁴. E, por último, na passagem na qual Tchelio afirma “*tu t’es servie de la vie d’une sale esclave noire*”¹⁵ foi substituída por “*Tu t’es servie d’une sale diablesse*”¹⁶. Tais modificações são acompanhadas da minha seguinte nota no programa de sala:

Na versão original do libreto aparecem a partir daqui alguns termos racistas que preferimos substituir tanto na versão cantada em francês quanto em nossa tradução, por não acreditarmos ser possível endossarmos tais palavras, a não ser que fizessem parte do cerne da trama e dos pontos nevrálgicos da mesma. O que não é o caso.

Um outro caso interessante que demonstra como a tradução em seu formato mais tradicional de legendagem pode colaborar para aproximar um libreto operístico do tempo presente, se deu com a montagem de *I Capuletti e i Montecchi*

antecipações nas palavras projetadas são comuns e inevitáveis, principalmente dadas as flutuações no andamento da performance e as nuances da tradução e da ordem das palavras. (tradução nossa) C. Morris, *The media of opera* in *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge University Press, 2012.

12 Esta montagem estava prevista para a temporada de 2020 e foi atrasada por conta da pandemia.

13 A princesa saiu toda preta.

14 A princesa saiu diferente.

15 Você se utilizou de uma escrava preta suja.

16 Você se utilizou de uma suja diabinha.

em 2022 dirigida por Antônio Araújo no Theatro São Pedro de São Paulo. Neste caso, eu não era a dramaturgista da montagem e trabalhei na minha tradução juntamente à equipe criativa da mesma para que a tradução atendesse os anseios. A mais gritante das adaptações veio do pedido do diretor que Romeu fosse aqui, nesta montagem, uma personagem feminina, dando à trama mais uma camada de violência: a da homofobia. A montagem se valia da realidade do Brasil, da luta entre milicianos e traficantes como pano de fundo da mais conhecida de todas as tramas de amor da história e, para que isso ficasse nítido ao público, na tradução usamos termos relacionados a essas realidades. Importante dizer que, pessoalmente, não acredito num único modo de lidar com textos e suas problemáticas e nem acho que devemos obrigatoriamente “atualizar” ou até mesmo “ajustar” textos antigos que trazem em suas raízes questões hoje incômodas. Por isso mesmo, acredito que o trabalho de tradução deva ser feito ou acompanhado por dramaturgistas próximo à montagem, pois cada caso é um caso. Entre os casos mais famosos de manipulação de textos, relembro as montagens da trilogia Mozart- Da Ponte por Peter Sellars. Estas montagens, cantadas em inglês, foram um marco na práxis do modo de lidar com o repertório canônico sob um prisma atual, como observa Levin:

Not surprisingly, a number of the reviews of Sellars’s productions of the three Mozart–Da Ponte operas focused on questions of fidelity, on how and whether a given production had been true to Mozart and Da Ponte in translating eighteenth-century references into contemporary terms. As we saw in the preceding chapter, this is a problem that is especially familiar in opera circles when it comes to Wagner. Essentially, we might paraphrase Nattiez and say that Sellars’s production poses the question for Mozart that Chéreau’s centenary Ring posed for Wagner, namely: in order to be faithful to Mozart, does one have to de-Mozartize him? To address that question—or indeed, to dispense with it—we need to gain a clearer sense of what is at stake in the piece and in this production.¹⁷

Voltando às possíveis atividades de uma dramaturgista junto à equipe criativa, cito aqui aquela que é, na realidade, a base de um trabalho como este e que de-

17 Não surpreendentemente, várias críticas das produções de Sellars das três óperas de Mozart-Da Ponte focaram em questões de fidelidade, em como e se uma determinada produção tinha sido fiel a Mozart e Da Ponte ao traduzir referências do século XVIII em termos contemporâneos. Como vimos no capítulo anterior, esse é um problema especialmente familiar nos círculos da ópera quando se trata de Wagner. Essencialmente, podemos parafrasear Nattiez e dizer que a produção de Sellars coloca para Mozart a mesma questão que o anel centenário de Chéreau colocou para Wagner, a saber: para ser fiel a Mozart, é preciso des-Mozartizá-lo? Para responder a essa questão – ou melhor, para dispensá-la – precisamos ter uma noção mais clara do que está em jogo na peça e nessa produção. (tradução nossa)

D. Levin, *Unsettling opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. The University of Chicago Press, 2007. Pg 93.

veria acontecer no início do processo de criação. Me refiro à análise textual e musical da ópera. Início este tipo de trabalho realizando leituras críticas sobre a ópera, análises históricas e, ao mesmo tempo, buscando ler os textos que deram origem ao libreto. Eventualmente pode ser bem vindo traçar um esquema actancial dos personagens e da narrativa. Para que tais estudos e análises sejam úteis e claros durante a montagem, realizo quadros analíticos, ato por ato e cena por cena. Uma possível divisão destes quadros se dá da seguinte forma:

Cena	Personagens	Elementos musicais/ tonalidades	Pathos/ ethos	Referências histórico literárias	Pontos de atenção
------	-------------	---------------------------------	---------------	----------------------------------	-------------------

É a partir de um quadro simples como este que costumo ter as conversas iniciais com os encenadores, nestas conversas trago minhas visões sobre o drama, sobre questões musicais, históricas e sugiro caminhos a serem tomados que podem (e devem) refletir na encenação. Tal quadro servirá também durante os ensaios e para os textos críticos que acompanham o programa de sala. É muitas vezes a partir de uma análise de cunho filológico que reencontramos aspectos da trama e dos personagens que podem ter sido soterrados pelas muitas camadas de “convenções” ou “tradições”. Ao nos aproximarmos da origem temos, muitas vezes, respostas para o presente, tal modo de trabalho é também uma forma de decolonização do pensamento. Um exemplo prático pode ser dado com a atual montagem de Dido e Eneas (Tate/Purcell) na qual estou trabalhando sob direção de William Pereira. Grande era o desejo, ao nos aproximarmos da trama, de “de-melancolizar” Dido, este ícone da mulher abandonada que canta um dos lamentos mais marcantes da história da música – um típico lamento do século XVII de mulher abandonada composto a partir de um tetracorde descendente. Decolonizar a melancolia é também, neste contexto, trazer o personagem de volta ao seu lugar de potência feminina. Ao aprofundarmos as estudos das fontes primárias do texto (o quarto livro da Eneida de Virgílio e as Heroides de Ovídio) bem como análises de musicólogas como Ellen Harris, Wendy Heller e Ellen Rosand nos damos conta de que esta personagem nunca teve ares melancólicos até chegar às mãos do libretista Nahum Tate – que inclusive a abordou anteriormente à ópera de Purcell em uma peça teatral. Ficam então as possibilidades/questões: esta Dido pode ser, assim como em suas fontes primárias, mais próxima de Medea e das Bacantes (às quais é comparada pelo próprio Virgílio)? Como tal possibilidade se relaciona com a Dido melancólica e seiscentista de Tate e Purcell? Existem possibilidades cênicas que possibilitem uma camada de um pathos mais próximo à Dido literária?

A todas estas ações é mais que bem vinda – diria até mesmo como fundamental – a formação musicológica, capaz de ler a música também como parte discursiva do drama, como aprendemos com os fundamentais escritos como os de Carl Dahlhaus e Lorenzo Bianconi.

2. O que faz uma dramaturgista de ópera junto à instituição?

“O dramaturgista é um colaborador da direção do teatro, no que respeita à definição da estratégia de intervenção sócio-cultural, a seleção do repertório, a elaboração de materiais destinados ao público e aos meios de comunicação social. (...). O dramaturgista é, pois, uma espécie de placa giratória entre a produção e a recepção”¹⁸. Esta sucinta definição do musicólogo português Mario Vieira de Carvalho traz a imagem que mais me parece justa para a função de dramaturgista institucional: uma espécie de placa giratória entre a produção e a recepção.

Neste caso fazem-se necessárias qualidades variadas. A dramaturgista pode ser convidada para ser parte de uma equipe de programação da casa de ópera (ou do festival), colocando em prática a ideia de um dramaturgismo de uma inteira temporada, dando à mesma um contorno específico, uma curadoria estética e temática. Tive a oportunidade de realizar esta função na temporada de 2022 do Theatro Municipal de São Paulo que, de maneira bem própria, convidou pessoas de diversas áreas para pensarem a temporada. Nesta ocasião, além de propor títulos canônicos e não-canônicos, pude igualmente propor um novo projeto – baseado em experiências pregressas do próprio teatro – chamado Ópera Fora da Caixa. No projeto originário desta série elenquei a proposta da seguinte maneira:

- complementar a programação principal de ópera do TMSP com óperas curtas
- fomentar a composição de novas óperas e re-descobrir óperas pouco ou nunca realizadas no TMSP
- ocupar espaços para além da caixa cênica do TMSP, preenchendo todos possíveis espaços do TMSP com ópera e fazendo com que o público circule por diversos ambientes.
- Realizar montagens fáceis e possíveis de circularem, tanto do ponto de vista musical quanto cênico
- Prestigiar os cantores e cantoras dos coros estáveis da casa como solistas
- Propor aos músicos quatro diferentes possibilidades de experimentar o fazer operístico em quatro diferentes estilos (uma ópera barroca francesa, uma ópera comique inédita do século 18 com orquestração plena, uma ópera com uso de instrumentos e tape e uma ópera escrita especialmente para estes músicos)
- Alargar para trás e para frente o cânone operístico, focando em óperas do pós século XX e antes do século XIX.

Talvez esta série (que terá continuidade este ano) seja o ponto mais interessante desta experiência como programadora-dramaturgista por se inserir numa

18 M. Vieira de Carvalho, “Introdução à dramaturgia musical” em *A ópera como teatro*. Editora Ambar, Porto, 2005. Pg. 15.

série de esforços que vêm sendo feitos no Brasil para que novas criações tenham possibilidade de serem encomendadas e realizadas por instituições.

A função mais próxima à comunicação e ao ensino que uma dramaturgista realiza é também a função mais criativa. Criar novas formas de comunicar, abordar assuntos ligados à ópera de maneira contemporânea, realizar conferências abertas ao público. Iniciei meu trabalho enquanto comunicadora-dramaturgista ao criar o podcast do Teatro Municipal de São Paulo em 2018. O podcast – com o qual recebi o prêmio de melhor apresentadora de podcast pelo Prêmio Profissionais da Música – aborda assuntos diversos relativos à programação da casa mas também se aprofunda nas montagens operísticas, conversando com encenadores, musicólogos e outros pensadores que possam contribuir para a compreensão da obra e do espetáculo em si. Além do podcast, mais recentemente, estou à frente de outras atividades do TMSP como criação de conteúdos de vídeo sobre as óperas para plataformas como Instagram e TikTok buscando sempre alinhar a minha linguagem e criação para as plataformas.

Estas atividades eu também desenvolvo junto ao Festival Amazonas de Ópera, o FAO, no qual assumi a função de dramaturgista desde 2022. Neste festival, que acontece ao longo de um mês, além de me ocupar de textos, vídeos, podcast e aulas, também me disponibilizo aos encenadores para um trabalho conjunto de estudo de óperas em processo de montagem. Foi desta maneira que conheci o diretor colombiano Pedro Salazar que dirigiu a montagem de Peter Grimes em 2022. Salazar tem, assim como eu tenho, enorme interesse em pensar a ópera de repertório e novas criações a partir de novos olhares, em especial a partir do nosso olhar de sulamericanos. Estabelecemos uma parceria e ainda em 2022 estive em Bogotá como dramaturgista de sua nova montagem das Bodas de Figaro (Da Ponte/Mozart). A montagem desejava pensar a trama das Bodas a partir de seu viés social, das tensões sociais que se estabelecem entre classes sociais diferentes que podem ser vistas tanto no século XVIII quanto na América Latina atual. Foi a partir deste ponto de vista, das Bodas de Figaro como arquétipo de desigualdades sociais, lutas de classe e – como diria o próprio Napoleão a respeito da peça de Beaumarchais – a revolução em ação. Entre minhas sugestões enquanto dramaturgista há a ideia de devolver ao texto dramático transformado em libreto o famoso monólogo de Figaro. É neste monólogo, substituído no libreto de Da Ponte pela ária “Aprite un pò quegli occhi”, que Figaro não só demonstra sua consciência de classe e da estrutura social em que está inserido, mas também questiona a legitimidade de seu patrão e de sua presunta superioridade. Na nossa montagem, então, este monólogo icônico do teatro de prosa aparece entre o terceiro e o quarto ato, como um intermezzo falado pelo personagem central da trama, neste caso falado em espanhol. O que poderia soar estranho soou como uma interessante ponte com o público e com a origem do libreto (lembrando que numa realidade ficcional, Figaro é espanhol). Trazer este monólogo de volta à trama é uma forma de decolonizar a própria ópera, dialogando com sua origem e com o país no qual esta montagem foi concebida.

De forma bastante pessoal, tentei trazer aqui alguns possíveis caminhos para que o trabalho de dramaturgismo seja um fator de renovação do fazer operístico, do modo de abordagem de títulos, temáticas e da comunicação com o público. Me refiro mais uma vez ao termo que Ana Pais usa para abordar esta função: cumplicidade. Cumplicidade com o texto, cumplicidade com a música, cumplicidade com o/a encenador/a, cumplicidade com o público, cumplicidade com o passado e cumplicidade com o presente do gênero. Se certa historiografia da ópera declarou para si mesma uma data de morte¹⁹ como forma de congelar o gênero como uma tradição “de museu”, um passado a ser saudado; ousou dizer que o gênero declarou para si mesmo diversas ressurreições. E ousou ainda mais em dizer que a chamada “virada dramaturgica” colabora na ampliação de olhares para os títulos do cânone e para novas propostas de diálogo com estas obras, assim como na proposição de novas criações, de híbridos – cada vez mais bem vindos nas programações de teatros e festivais – e na fundamental interface com os públicos.

19 A data de morte do gênero coincidiria, segundo uma historiografia conservadora, com a morte de Giacomo Puccini (29 de novembro de 1924) e o famoso final inacabado de *Turandot*.