

# A ópera, essa velha (e nova) paixão

Luiz Paulo Horta e Vivian Wyler - AJB

Chega hoje ao fim a temporada da *Flauta Mágica*, no Rio de Janeiro.

A *Flauta Mágica* foi marcada, logo na estréia, por um desses episódios que vão compondo o folclore operístico: um alçapão que deveria dar passagem à Rainha da Noite — no primeiro clímax da ópera — não abriu, mergulhando o teatro na escuridão e interrompendo a música.

Cenas deste gênero não significam necessariamente montagens defeituosas; apenas ajudam a acentuar um ar de irrealidade que é um dos motivos do fascínio da ópera, onde a lógica e a coerência não fazem lei: no *Trovador*, uma das grandes óperas de Verdi, o tenor principal canta animadamente o *Di Quella Pira* ("daquela fogueira, mãe infeliz, corro a salvar-te") e chega a sustentar um "dó de peito" enquanto sua progenitora, segundo se supõe, está sendo consumida pelas chamas.

O teatro de ópera parece atrair o improvável. Ferruccio Tagliavini, cantando, no Municipal, a *Traviata*, confundiu-se no último ato e deu início a uma ária do *Ballo in Maschera*. Mais de 100 anos antes, no Rio, houve um célebre desastre no Teatro São Carlos, na noite do próprio dia em que D. Pedro I outorgara a Constituição de 1824. O teatro já tinha fama de agourento, por terem sido usadas em sua construção pedras de uma antiga igreja. O Imperador assistira à representação que marcava, no Rio de Janeiro de então, todos os acontecimentos importantes; e se retirara na última cena, em que o ator principal está suspenso numa cesta — símbolo da ascensão de um santo ao céu. A fim dessas récitas, era costume que os atores principais pagassem uma cerveja aos maquinistas do teatro. Indagado, ainda na cesta, se pagaria bebida, o ator, Antônio Baiano, disse que não pagaria. Os maquinistas resolveram, então, deixá-lo suspenso. O ator tentou saltar; caiu sobre o cenário, que caiu sobre uma vela e se incendiou. Todo o teatro foi consumido pelo fogo.

## Paixão inexplicada

Esse lado fantástico da ópera sempre atraiu o público — e os intérpretes. "A ópera é um mundo mágico, maravilhoso, até atemorizador, pelo seu fascínio intrínseco" — diz a soprano Maria Lúcia Godoy, que fez a Pamina na atual *Flauta Mágica* (revezando com Maria Helena Buzelin). Maria Lúcia completa: "Ópera é paixão; não pode ser muito explicada".

Desde de que foi inventado, com efeito, na Itália de 1600, este gênero de teatro musical captou a imaginação da cultura ocidental — talvez por dar vazão do lado dramático dessa cultura, à misteriosas emoções reprimidas.

Em 382 anos de vida, entretanto, a ópera já passou pelas mais diversas conceituações. Há quem a veja como um grande acontecimento social — o que ela certamente pode ser. "Realizou-se ontem no Rio de Janeiro — diz um jornal de setembro de 1889 — a primeira apresentação do Schiavo (Carlos Gomes). O Teatro D. Pedro II estava absolutamente repleto. Foram vendidos, durante o dia, muitos camarotes com ágil de 70\$000 e 80\$000 (...) Apesar da chuva que caía inopinadamente, era muito grande a aglomeração do povo em frente ao Teatro. Por momentos, tornou-se impossível o trânsito por causa da massa de carruagens, que eram em número superior a 200. Estava presente a principal sociedade fluminense".

Este era o Rio de Machado de Assis, em que a ópera reinava sobre todas as outras formas de música e em que o povo desatrelava às vezes os cavalos das carruagens das divas, ao fim dos espetáculos, para arrastar em triunfo as suas heroínas.

O Rio conheceu outra grande era da ópera a partir dos anos 20. E isto, em boa parte, graças a uma Argentina próspera que trazia o que havia de melhor na Europa para se apresentar no Teatro Colón. De navio, vinham às vezes espetáculos completos — cantores, orquestra, maestro, cenários, coro —; e as récitas do Colón prolongavam-se até o Rio, onde o Municipal estava em funcionamento desde 1908.

O carioca pôde ver grandes cantores como Caruso, Beniamino Gigli, Claudia Muzio, Tito Schippa; grandes regentes como Toscanini, Weingartner, Tulio Serafin.

Essas montagens tinham tão pouco de brasileiro como a primeira usina atômica de Angla dos Reis. Quando a guerra tornou os mares perigosos, e o cruzeiro perdeu o seu poder aquisitivo, restavam ao nosso Municipal farrapos de cenários — e nenhuma escola séria de canto.

## Fascínio

A Ópera é fascinante — e cara. Custa caro pelo mesmo motivo que a torna fascinante: é, ou pretende ser, uma reunião de todas as artes. Um teatro de ópera completo envolve um respeitável investimento em so-



Arte abrangente

listas, orquestra, coro, maquinaria, cenários, administração.

Em 1976, anunciou-se pela milésima vez que a ópera estava morrendo: dois dos maiores teatros de época do mundo — o Metropolitan de Nova Iorque e o La Scala de Milão — informaram que estavam sem tostão para prosseguir em suas temporadas. Ninguém acreditava, evidentemente, que eles pudessem desaparecer. "Não consigo imaginar a cultura ocidental sem a ópera", dizia filosoficamente Rudolf Bing, diretor do Metropolitan.

Com efeito, 1977 fez soar uma nota diferente: a ópera mais uma vez dava sinais de vitalidade — sobretudo através do interesse que começava a despertar nos jovens. *L'Express* fez uma reportagem de capa: *Le Boom de L'Opéra*. Em maio daquele ano, foram vendidos todos os ingressos para 11 apresentações da *Flauta Mágica*, na Ópera de Paris que Rolf Liberman dinamizara. A administração do teatro teve de mandar 10 mil cartas a pessoas que não conseguiram entrada.

Para o Rio, 1977 também foi um ano especial. Preparava-se a reabertura do Municipal, depois de um longo trabalho de reforma. Na direção artística da Funterj, Edino Krieger fez um lance audaz na direção do Teatro Colón — e conseguiu trazer toda uma equipe argentina, tendo à frente o *regisseur* Oscar Figueroa.

A *Turandot* de Puccini que inaugurou o Teatro, no ano seguinte marcou época: representava um avanço extraordinário em relação às montagens anteriores do Municipal, quase amadorísticas.

Representava, também uma nova concepção de ópera: a ópera-espetáculo. Na grande época dos Carusos e Giglis, a ópera era basicamente um acontecimento vocal. Segundo um observador irônico, o espectador padrão, nesta época, era o que ficava na galeria (o último andar do Municipal) comendo pipocas e conversando enquanto não chegavam as grandes árias.

A nova ópera já não depende, a esse ponto, de proezas vocais — o que torna um Pavarotti ligeiramente anacrônico. Ela está conquistando o seu público através de um peculiar fascínio visual. Os novos diretores de ópera passaram a chamar-se Bergman, Fellini, Zeffirelli, Truffaut, Polanski, Béjart. Mudou também o conceito do cantor. Dizia recentemente o brasileiro Nelson Portella: "Aquele coisa de que cantora de ópera e muito branca e gorda acabou. A disputa atual é para ver quem é mais bonito em cena".

O fascínio visual e o profissionalismo das montagens marca toda a nova fase do Municipal, de 1978 para cá. Em 1979 houve a famosa *Traviata* de Zeffirelli. Em 1981 a cenografia de *Tristão e Isolda* quase superava em interesse, nos seus exercícios de iluminação, a grande *performance* dos cantores.

Esta nova fase ajuda a sustentar a ópera no Municipal, através do apoio do público, que atrai patrocinadores. A Funterj informa que o déficit restante — que é inevitável — está sendo coberto pela temporada de balé.

Mas nem tudo é euforia no mundo da ópera do Rio de Janeiro. Feliz com a oportunidade de fazer Pamina na *Flauta Mágica* que hoje se despede, Mária Lúcia Godoy lembra que em 15 anos de Rio de Janeiro, só pôde fazer dois papéis principais: o de Rosina (*Barbeiro de Sevilha*) e o de Liú (na *Turandot* que reabriu o Municipal, e que lhe valeu grandes elogios da crítica). Em todo 1982, Maria Lúcia terá cantado três récitas — e ainda faz parte de um grupo relativamente afortunado.

"A ópera deveria ser uma rotina do cantor" — diz Maria Lúcia — "porque é uma arte abrangente: é expressão visual, corporal, musical, contato direto com o público, dramática com a vida real: às vezes pegar um dó é difícil como pegar um cachê para pagar o aluno".

Mas para que o cantor se desenvolva, em termos operísticos, é preciso cantar sempre — luxo que as temporadas do Municipal não permitem. Há 1 mil e 500 cantores líricos inscritos no Ordem dos Músicos (no Rio). Quantos deles podem ser aproveitados numa temporada anual de cerca de 30 récitas, em que o cantor estrangeiro ainda é um importante chamariz para o público? (Essa desproporção explica uma das características — e uma das forças — do Coro do Teatro Municipal, cheio de *solistas* que não conseguem papéis). Lembra ainda Maria Lúcia: "Artista nacional que escolheu a sua terra e faz sucesso aqui ainda é tratado com algum descrédito — porque não mora em Frankfurt; isto sem diminuir o extraordinário valor dos cantores brasileiros que se afirmaram na Europa".

O presidente da Funarj, Arnaldo Niskier, informa que é impossível fazer mais ópera do que já se faz no Municipal, devido à superposição de datas. Mas declara-se inteiramente aberto a sugestões alternativas: "Os cantores" — diz ele — "que sabem cantar, talvez não estejam sabendo falar, em defesa de seus interesses". Niskier lembra a possibilidade de aproveitamento do João Caetano — ou da própria Sala Cecília Meireles, e não descarta a hipótese de que para esta ópera "alternativa" colabore a Orquestra Juvenil do Teatro Municipal, em plena formação.

"É perfeitamente possível fazer uma ópera de bolso na Sala Cecília Meireles, lembra o musicólogo Marcus Góes, que prepara um livro sobre *A Ópera no Brasil* para a editora Zahar. "Donizetti e Cimarosa têm várias óperas pequenas; o *Rapto do Serralho*, de Mozart, pode ser facilmente levado nessas condições, acrescenta Marcus Góes, que acaba de assistir em Munique a um *Don Giovanni* onde uma eficiente cenografia foi montada apenas com luzes e cortinas.

O João Caetano já foi usado, em 1976, quando o Municipal estava fechado, para uma execução em forma de oratório do *Schiavo*, de Carlos Gomes. Houve quem reclamasse da acústica; mas esta não será pior que a do Royal Albert Hall de Londres, intensamente utiliza-

do, e que é alvo (devido à reverberação) do *humour* britânico: "Pague um ingresso e ouça a música duas vezes."

Grupos líricos menores estão em atividade, no Rio, apoiados basicamente no próprio esforço. A Sociedade de Artistas Líricos (SALB), associada ao Serviço Brasileiro de Ópera (do Inacem), já está aproveitando todas as segundas-feiras — com sucesso de público — o Teatro Gláucio Gil, em Copacabana, para versões reduzidas de óperas, normalmente sem cenários, planejando expandir e aperfeiçoar suas atividades. O Teatro de Ópera de Niterói funciona, há várias décadas, em condições parecidas, e já produziu cantores como Aurea Gomes, em plena carreira na Europa. O Grupo de Artistas Líricos é outro conjunto deste gênero, apresentando-se em diversos locais.

Problema talvez mais sério que o do cenário ou do teatro é o da própria formação do cantor brasileiro. Há seis escolas de canto no Rio de Janeiro — sendo a principal delas a Escola de Música da UFRJ, que faz, com seus alunos, apresentações didáticas de ópera. Na Escola de Música estudaram Leila Guimarães, atualmente nos EUA, onde venceu o Concurso Pavarotti, e Leda Luiz, que substituiu Eliane Coelho nas últimas récitas da *Flauta Mágica*. Outras escolas são a Academia Lorenzo Fernandez, o Instituto Villa-Lobos, o Conservatório Brasileiro de Música.

Em nenhuma delas, o aluno estará totalmente imune a problemas como o ocorrido com a cantora Ilda Lauria (que fez recentemente o solo de contralto no Concerto para o Papa). Estudante da Escola de Música na década de 50, Ilda foi classificada por sua primeira professora na categoria dos meio-sopranos; mas as partituras que recebeu para estudar eram escritas para soprano. "Começaram a *esticar* a minha voz naquela época" — ela conta. Um dia fez um teste para o Teatro Municipal, e o maestro Santiago Guerra, responsável pelo coro, lhe disse que ela dispunha de bom material vocal, mas que sua voz estava "virada para dentro".

Voltando à sala de aula, Ilda cobrou este fato da sua professora. "Ela então argumentou que sempre me dera orientação a esse respeito, mas que eu não tinha entendido. Eu era ingênua; e naquela época havia uma ligação definitiva entre o professor e aluno. Não me passaria pela cabeça sair investigando o que estava errado. Para corrigir o defeito que eu lhe apontara, minha professora passou a postar-se diante de mim, durante os exercícios, e a repetir, enquanto eu cantava: "para fora, ponha para fora".

Ilda acabou abandonando a mestra, e, depois de várias peripécias, chegou a um curso de Logopedia no Hospital São Francisco.

— "Quando comecei a estudar Foniatria, percebi que o som extraído das pessoas, na clínica, era muito mais estético que o produzido na sala de aula, onde se aceitava qualquer grito. Foi aí que conheci a técnica de Husson, que tinha outro embasamento lógico. Ilda voltou a cantar, mesmo sentindo-se defasada em relação a contemporâneos seus que tinham ido para a Alemanha, como Aldo Baldin ou Eliane Sampaio. "Tive coragem de voltar, porque pensei: as pessoas têm de me aceitar como sou, não tenho culpa se não fui para a Alemanha. Sou um produto do ensino brasileiro."

## Incentivos

Ilda é professora da Escola de Música, onde Terezinha Schiavo, diretora do departamento de canto, pensa em dinamizar o curso, trazendo professores de fora incentivando a criação de quartetos, corais, conjuntos de câmara e, sobretudo, proporcionando ao aluno a experiência do palco, que é fundamental.

Há outras iniciativas que prometem. Na Pró-Arte, em Laranjeiras, o grupo de canto tem um professor de prestígio em seu quadro — Eladio Perez Gonzalez, barítono conhecido, entre outros motivos, pela sua dedicação à música brasileira.

Em São Paulo, a Prefeitura da Capital está levando adiante um revolucionário projeto Pró-Ópera, que engloba cantores, regentes, cenógrafos, instrumentistas, e que já está renovando o ambiente operístico paulista. Regente da Orquestra Municipal, o maestro Isaac Karabtchevski tem programada para o final deste ano uma versão do *Wozzek* de Alban Berg que — se depender dos preparativos e do número de ensaios, excepcionalmente numerosos — poderá marcar época.

No Rio, a novidade é o teatro de ópera que a Uni-Rio põe em funcionamento dia 9 de agosto, e para o qual as inscrições estão abertas a partir do próximo dia 23. A idéia do teatro é suprimir a falha de um ensino que não prepara o cantor para pisar num palco. Há um ano como coordenadora da Escola de Música da Uni-Rio, Saloméa Gandelman chamou a cantora Eliane Sampaio para criar a núcleo de ópera da escola.

— A gente sente que o mercado está se abrindo — diz Eliane — que cada vez mais, nos Teatros Municipais, se colocam em cena cantores brasileiros.