

# LA TRAVIATA – OS DESAFIOS INTERPRETATIVOS DE UMA PRODUÇÃO OPERÍSTICA NO BRASIL DO SÉCULO XXI

## LA TRAVIATA – INTERPRETATIVE CHALLENGES OF A BRAZILIAN OPERATIC PRODUCTION IN THE 21ST CENTURY

Luciano de Freitas Camargo  
Universidade Estadual Paulista  
[luciano.camargo@unesp.br](mailto:luciano.camargo@unesp.br)

Rodolfo García Vázquez  
SP Escola de Teatro  
[garciaRodolfo@uol.com.br](mailto:garciaRodolfo@uol.com.br)

### Resumo

Este artigo apresenta resultados aplicados da pesquisa de pós-doutorado realizada na área de performance musical, especificamente no campo da interpretação operística, no contexto de uma produção da ópera *La traviata* de Giuseppe Verdi realizada em agosto de 2023 na cidade de São Paulo. Este estudo abordará elementos relativos à regência de ópera e suas especificidades técnicas, bem como questões interpretativas de direção artística, incluindo a concepção geral do espetáculo e o trabalho conjunto com a equipe de criação, que inclui o diretor cênico, cenografia, figurinos e iluminação, discutindo de forma detalhada as decisões e opções interpretativas – musicais e cênicas – que envolvem a produção de uma ópera escrita no século XIX nos dias atuais.

**Palavras-Chave:** performance musical; regência de ópera; performance teatral; direção artística.

## Abstract

This article presents applied results of a post-doctoral research on musical performance, specifically in the field of operatic interpretation, in the ambience of a full production of Verdi's *La traviata* presented on August 23 in São Paulo. This research will deal with the aspects of operatic conducting and its specific technical matter, as well interpretative issues of artistic direction such as spectacle's general conception and working together with the creative teamwork, including scenic director, light, set and costume designers, discussing in detail musical and scenic interpretative decisions and options regarding the production of an 19<sup>th</sup> Century opera nowadays.

**Keywords:** Musical Performance; Operatic Conducting; Stage Performance; Artistic Direction.

## Introdução

Com suas raízes no teatro grego, a ópera se consolida como manifestação artística no período do renascimento e atravessa mais de quatro séculos de história, adaptando-se às circunstâncias sociais de cada período. Mesmo apresentando particularidades regionais, a ópera se desenvolve em diferentes países seguindo paradigmas musicais e dramáticos que a diferenciam de outras manifestações que conciliam a música e o teatro. Estes paradigmas acompanharam o desenvolvimento dos estilos musicais e as transformações da linguagem musical ao longo dos séculos, desde as mais sutis diferenças de articulação e expressão, até as mais radicais experimentações das vanguardas do século XX.

Entretanto, a pungência social e econômica da indústria da cultura no século das guerras impacta de forma significativa os mais diversos aspectos da realização musical, resultando em paradoxos criativos nas relações entre artistas e público, que envolvem as demandas sociais da arte e os impactos das relações comerciais da indústria do entretenimento, que transformou grande parte da produção artística em produtos de consumo inseridos nas cadeias produtivas do sistema capitalista. Neste contexto, a prática da música

do passado passou a assumir um papel preponderante nos processos econômicos do mercado artístico e da comercialização de produtos culturais, enquanto a criação contemporânea passou a enfrentar uma complexa e intrincada situação de isolamento em relação à sociedade, que se coloca como desafio até os dias atuais, tanto para os músicos que a realizam, como também para historiadores e musicólogos que a investigam (Harnoncourt, 1998; Martín Saéz, 2021).

O despontar do século XXI, com a velocidade da informação globalizada, transforma as relações sociais em todos os aspectos através da saturação multimidiática das telas dos dispositivos eletrônicos, que passaram a dominar uma significativa parte da atenção e do pensamento da humanidade nos nossos dias. A ópera – protótipo por excelência das interações audiovisuais nas artes – adentra o século da informação como um paradoxo da linguagem artística pois, a despeito de constituir uma referência histórica primária da arte audiovisual, passa a ser valorizada justamente pela “artesanalidade” de seus processos e sonoridade característica dos instrumentos acústicos e das vozes não-amplificadas, elementos que a diferenciam de outros espetáculos de entretenimento que conjugam cena e música e que, por essa mesma razão, preserva a singularidade artística de seus espetáculos, afastando sua poética dos nocivos efeitos “homogeneizadores” dos processos de entretenimento de massa da indústria da cultura.

Em seu artigo intitulado *The Future of the Opera* (*O futuro da ópera*) de 1927, Arnold Schoenberg (1984, p. 337) afirmava que

[a ópera] tem menos a oferecer para os olhos do que o filme – e as películas coloridas estarão aqui em breve. Adicionando-se música, e o público em geral dificilmente estará interessado em ouvir uma ópera encenada e cantada novamente, a menos que um novo caminho seja encontrado.

Como seria esse “novo caminho” vislumbrado por Schoenberg? A ópera viveu, no século XX, experimentações e transformações marcantes. O próprio advento das tecnologias de palco, tais como a iluminação cênica elétrica (e, posteriormente, informatizada), a mecanização dos urdimentos e os demais progressos da cenotécnica, já trouxe em si revoluções profundas nas artes dramáticas. Questionamos se, em

determinadas circunstâncias, a pungência da parafernália cênica não chegou mesmo a encobrir a própria grandeza da arte dramática.

Absorvidos os primeiros impactos da energia elétrica no palco cênico, é chegado o tempo dos impactos da informática: projetores, telas digitais de alta definição, realidade ampliada, legendas traduzidas etc. – a tecnologia traz infinitas possibilidades à criatividade cênica. Entretanto, os recursos tecnológicos oferecidos são rapidamente barrados pelas limitações orçamentárias das produções, quase sempre dependentes do suporte estatal para sua sobrevivência. Grandes orçamentos dependem de grande público – e, neste quesito, o cinema sempre terá a primazia. Pode a ópera competir com os efeitos especiais das grandes produções cinematográficas?

Observando-se este conjunto de questões pelo prisma da pesquisa em ciências da performance, entende-se que estas são reflexões extremamente relevantes aos artistas que se propõe a realizar montagens operísticas no século XXI. Partindo desta problematização o presente trabalho apresenta, portanto, o relato reflexivo do processo de montagem de uma produção completa da ópera *La traviata* de Giuseppe Verdi apresentada entre os dias 25 de agosto e 3 de setembro de 2023 no Teatro Bradesco São Paulo, realizada pela Associação Coral da Cidade de São Paulo/UNIOPERA. Beneficiando-se da oportunidade de estudo de uma ação prática delimitada, este trabalho foi baseado na metodologia da pesquisa-ação, na qual “os pesquisadores pretendem desempenhar um papel ativo na própria realidade dos fatos observados” (Thiollent, 2011, p. 22). A oportunidade de realizar uma investigação prática e participante revela-se uma ocasião privilegiada para o estudo dos processos envolvidos na produção operística, realizado em conjunto pelo diretor artístico e musical e pelo diretor cênico da montagem, que coordenaram conjuntamente a equipe criativa da produção.

A pesquisa na área da performance musical e teatral realizada pelos artistas-pesquisadores apresenta o desafio metodológico de constituir uma pesquisa participativa, pois sua ação compreende o próprio objeto de estudo. Em seu trabalho intitulado *Metodologia da pesquisa-ação*, Michel Thiollent (2011, p. 16) reconhece as dificuldades da estratégia proposta, afirmando que “embora haja muitas pesquisas em diversas áreas de conhecimento aplicado, sente-se a falta de uma maior segurança em matéria de metodologia quando

se trata de investigar situações concretas”. Entretanto, os estudos de performance musical e teatral oferecem restritas alternativas ao método de pesquisa participativa, pois ninguém alcançará posição mais privilegiada para investigação do processo de construção da performance do que o próprio artista performático em sua preparação para uma determinada apresentação, de forma que as reflexões e hipóteses levantadas só passam a ter real aplicação se puderem ser experienciadas diretamente no ato performático. Por melhor que possam ser os métodos de gravação audiovisual, o estudo da performance através de registros digitais estará sempre limitado a uma parcialidade temporal pois, por sua natureza fenomenológica, a performance musical e teatral é inapreensível em sua totalidade, independente da qualidade do registro. Portanto, não obstante a metodologia da pesquisa-ação ter sido desenvolvida essencialmente no âmbito das ciências sociais, conclui-se que sua aplicação nas ciências da performance representa um caminho essencial para a sistematização de seus processos.

Segundo Thiollent (2011, p. 15),

A proposta de pesquisa-ação dá ênfase à análise das diferentes formas de ação. [...] pesquisa voltada para a descrição de situações concretas e para a **intervenção ou a ação orientada** em função da resolução de problemas efetivamente detectados nas coletividades consideradas (grifo nosso).

A noção de intervenção em situações concretas e ação orientada define de forma primorosa alguns dos principais processos investigativos das ciências da performance. Dessa forma, entende-se que o método da pesquisa-ação constitui uma estratégia fundamental para o desenvolvimento dos estudos da prática musical como uma teoria aplicada, e foi adotada como principal método nesta pesquisa, pois

Toda pesquisa-ação é do tipo participativo: a participação das pessoas implicadas nos problemas investigados é absolutamente necessária. [...] Na pesquisa-ação os pesquisadores desempenham

um papel ativo no equacionamento dos problemas encontrados, no acompanhamento e na avaliação das ações desencadeadas em função dos problemas (Thiollet, 2011, p. 21).

Sobre o estudo da estilística e das tópicas musicais do ponto de vista interpretativo e performático, abordaremos a proposta de Robert Hatten (2004) sobre a síntese e a integração dos elementos do discurso musical. Segundo o autor,

Gestos, tópicas e tropos envolvem sínteses cuja interpretação emergente não pode ser meramente posterior ao fato, como mera síntese de detalhes analíticos. [...] Uma abordagem estritamente analítica não pode facilmente transmitir esse aspecto de uma competência interpretativa. Embora a análise desempenhe um papel necessário na descoberta de blocos construtivos latentes sistematicamente codificados por um estilo musical (inventários de altura, escalas, acordes, unidades rítmicas, etc.), ela deve ser complementada por um relato cognitivamente mais completo de como os ouvintes combinam com tanto sucesso, e às vezes de forma tão transparente, esses elementos discretos em elementos significativos do discurso musical – na verdade, como eles servem aos fins mais flexíveis e maleáveis da formação expressiva em todos os níveis da estrutura<sup>1</sup> (Hatten, 2004, p. 3).

Hatten (ibid., p. 11) compreende que a questão estilística forma um ciclo, que é iniciado no estilo expresso pelo compositor de forma

---

1 “Gesture, topics and tropes involve syntheses whose emergent interpretation cannot be merely after the fact, as a mere summing up of analytical detail. [...] A strictly analytical approach cannot easily convey this aspect of an interpretative competency. While analysis plays a necessary role in discovering discrete building blocks as systematically encoded by a musical style (pitch inventories, scales, chords, rhythmic units, etc.), it must be complemented by a cognitively richer account of how listeners so successfully, and at times so transparently, combine these discrete elements into meaningful elements of musical discourse – indeed, how they serve the more flexible and malleable ends of expressive shaping at all levels of structure” (tradução nossa).

estruturada na partitura, mas que precisa também ser expresso de forma estruturada na performance, de modo que o ouvinte possa compreendê-lo como expressivo e estruturá-lo através de sua experiência. Este processo é complementado pela revisão analítica e interpretativa do pesquisador, que verificará a integração de todos estes elementos no processo performático desde o estudo da partitura até o momento da apresentação.

O estudo das tópicas musicais e estilística na música de Verdi traz elementos essenciais não só para as questões musicais envolvidas na execução da obra em seu estilo próprio, mas também para as questões de interpretação dramática. O cruzamento de questões estilísticas da música e da sociedade do século XIX oportunizam um diálogo com as questões estéticas da modernidade, de forma que as referências cruzadas entre estilo musical e estilo visual (dramático e cênico) possam ressignificar a música de Verdi para a plateia do século XXI, buscando hipóteses para as questões apresentadas nesta pesquisa.

Este relato completa os resultados da pesquisa de pós-doutorado realizada pelo autor Luciano Camargo junto ao Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo nos anos de 2022 e 2023, que contemplou também o trabalho de sistematização metodológica denominado *Técnicas de ensaio*. Em relação ao autor Rodolfo García Vázquez, este trabalho está diretamente ligado à sua pesquisa de doutorado sobre teatro decolonial em andamento junto ao Centro de Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

## **A montagem de *La traviata***

A produção da ópera *La traviata* referenciada neste trabalho foi realizada pela Associação Coral da Cidade de São Paulo, uma entidade não-governamental sem fins lucrativos que teve sua constituição jurídica formalizada em 2009. Entretanto, sua atuação em concertos corais-sinfônicos remonta ao ano de 2002, quando foi iniciado um processo de criação de corais comunitários dedicados à música de concerto na cidade de São Paulo. Com a experiência no repertório vocal-sinfônico, surgiu a primeira oportunidade de incursão na ópera

no ano de 2010, em uma produção da ópera *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck no Theatro São Pedro (São Paulo), que marcou também a primeira colaboração entre os autores na direção musical e cênica de um espetáculo operístico. Em 2013 essa colaboração culminou na montagem da peça *Édipo na Praça*, baseada no texto de Sófocles e apresentada no Espaço dos Sátyros na Praça Roosevelt, escrita e dirigida por Rodolfo García Vázquez, cujos materiais musicais compostos viriam a se transformar mais tarde na ópera *Édipo Rei* de Luciano Camargo, ainda inédita.

Devido aos seus processos de produção independente, dificuldades de financiamento impediram que novas montagens operísticas fossem feitas até o início das temporadas realizadas pela companhia no Teatro Bradesco em 2017. Com a possibilidade de financiar espetáculos exclusivamente com a renda da bilheteria, iniciou-se o ciclo de produção de óperas com a montagem de *Carmen* de Georges Bizet em 2018, *A Flauta Mágica* de Mozart e *La bohème* de Puccini em 2019. Nestes projetos iniciou-se também a parceria com o cenógrafo J. C. Serroni e o iluminador Guilherme Bonfanti, que integraram a equipe criativa de *La traviata*.

A bem-sucedida sequência de montagens operísticas no Teatro Bradesco constituía um evidente indicativo de continuidade das atividades, quando foram iniciados os preparativos para montagem da ópera de Verdi a partir de dezembro de 2019. Entretanto, esse planejamento teria que esperar mais de três anos para sua realização, devido à eclosão da Pandemia de COVID-19 no ano de 2020. A Associação Coral da Cidade de São Paulo logrou sobreviver ao tenebroso período inicialmente com suas reservas de caixa e engajamento de seus associados e, posteriormente, com o recebimento do Prêmio por Histórico de Realização em Música – Lei Aldir Blanc (ProAC-LAB 2020).

Gradualmente superadas as limitações impostas pela Pandemia, o ano de 2023 iniciava-se com uma notável disposição do público em assistir espetáculos, refletida no sucesso dos concertos sinfônicos realizados pela orquestra e pelo coro, incluindo *Carmina Burana* (7 concertos em novembro de 2022), o *Requiem* de Mozart (4 concertos em fevereiro de 2023) e a *Paixão segundo S. João* de Bach (3 concertos em abril de 2023), o que viabilizou a programação da montagem de *La traviata* para o mês de agosto de 2023. Todas as produções, incluindo os concertos e a ópera, não contaram com nenhum patrocínio privado

ou apoio governamental e foram inteiramente financiadas através da venda de ingressos ao público. Com exceção da *Paixão segundo S. João* que foi apresentada na Igreja de N. Sra. Mãe do Salvador (Cruz Torta) em São Paulo, os demais concertos e produções foram realizados no Teatro Bradesco São Paulo.

A ficha técnica da montagem incluiu Luciano Camargo como diretor artístico e musical; Rodolfo García Vázquez como diretor cênico; cenários de J. C. Serroni; iluminação por Guilherme Bonfanti; figurinos de Telumi Hellen e maquiagem de Ana Paula Costa. A produção contou ainda com a participação da Cisne Negro Cia. de Dança, sob a direção de Dany Bittencourt, que também coreografou os bailados da ópera. Atuaram também a Orquestra Acadêmica de São Paulo – corpo artístico profissional fundado em 2003 que realizou todos os concertos da instituição – e o coro principal da Associação Coral da Cidade de São Paulo, grupo de cantores voluntários que constitui o *corpus* colaborativo mantenedor da entidade, que passou a adotar a marca UNIOPERA a partir de 2023. A orquestra contou com um efetivo de 42 instrumentistas e o coro com 76 cantores. Os ensaios cênicos de preparação de elenco ocorreram entre os dias 31 de julho e 14 de agosto de 2023, no Espaço dos Sátyros e na SP Escola de Teatro, na Praça Roosevelt. Os ensaios da orquestra e elenco foram realizados no Teatro do Colégio Santa Cruz, entre os dias 15 e 19 de agosto de 2023.

Foram realizadas 8 récitas da ópera nos dias 25, 26, 27, 30 e 31 de agosto e 1, 2 e 3 de setembro de 2023, com dois elencos: na estreia, Jéssica Leão interpretou Violetta Válerly juntamente com Cleyton Pulzi interpretando Alfredo, alternando-se nas récitas subsequentes com a dupla Joyce Martins e Mar Oliveira cantando os mesmos papéis. Completaram o elenco o barítono Rodolfo Giugliani no papel de Giorgio Germont, Andreia Souza como Flora, Julia Polim no papel de Annina, Felipe Vidal como Gastone, Charles Keiti como Barone Douphol, Marcos Toshio Fujimoto interpretando o Marchese D’Obigny e Ronaldo Mariconi como Dottore Grenvil. Na execução da obra foi utilizada a nova edição da Casa Ricordi (Milão, 1999). A produção registrou um público total de 10.254 espectadores, com 9.029 ingressos vendidos.

## A concepção cênica de *La traviata*

Toda obra de arte traz, de forma latente ou evidente, as marcas de sua época. A ópera *La traviata* estreou em 6 de março de 1853 no Teatro La Fenice de Veneza, com libreto de Francesco Maria Piave, inspirado no romance autobiográfico *La Dame aux camélias* de Alexandre Dumas Filho, de 1848, no qual o autor relata sua relação com a cortesã parisiense Alphonsine Plessis, que morreu de tuberculose aos 23 anos de idade (Maschka, 2019, p. 819). Porter (1989, p. 25) faz uma analogia em relação ao compositor, afirmando que o enredo de *La traviata* “refletia a sua própria situação na época, vivendo com uma mulher talentosa, experiente e atraente, com quem ele não era casado”. A trama do libreto espelha fielmente os dilemas morais da obra de Dumas Filho, bem como o mito da redenção pela doença e pela morte, pois

As culpas morais, bem como os preconceitos, manifestam-se na doença, de modo que mesmo a morte é lugar para separações sociais. O autor relaciona a História com as narrativas literárias, considerando que por se constituírem em obras de ficção construídas socialmente trazem um olhar sobre os preconceitos, culpas e pecados presentes nas dobras da memória. *A dama das camélias*, de Dumas Filho, traz a redenção da heroína pelo sofrimento imposto pela doença, e a conseqüente morte, além do fato de renunciar a si mesma, ao abrir mão de seu amor por Armand em favor da irmã dele e da “honra” da família do amado. A morte a redime de sua vida considerada fora dos padrões morais socialmente aceitos, mas expõe as entranhas da hipocrisia da dupla moral social, que exclui grupos, segmentos e indivíduos, na vida e na morte, desconsiderando inclusive o sofrimento alheio, que somente ganha algum significado quando assume a função de um sacrifício vicário em favor das elites, como ocorre em *A dama das camélias* (Souza et al., 2022, p. 7)

Portanto, o cerne de *La traviata* carrega uma inequívoca crítica à hipocrisia social de sua época. Com essas considerações, ao iniciarmos as discussões sobre a concepção cênica de nossa montagem da ópera, perguntamos: será que a hipocrisia social denunciada por Verdi há 170 anos foi superada? Esta questão jamais entrará em conflito com o entendimento de que a obra de arte possui valor intrínseco, e que

por esta razão sua apreciação não depende de suas marcas sociais temporais – a obra não precisa ser “atual” para ter reconhecido seu valor artístico. Se os dilemas morais apresentados na obra estivessem resolvidos na sociedade do século XXI, ainda assim a ópera teria preservado seu valor enquanto obra de arte e sua apreciação se justificaria puramente pela sua expressão musical, ainda que a trama contivesse ações extemporâneas, tal como ocorre em várias óperas da mesma época. Mas este, definitivamente, não é o caso – pelo contrário, depois de 170 anos, transcorridos os horrores das ideologias fascistas do século XX, o mundo vivencia um surpreendente surto de conservadorismo fanático baseado em visões notavelmente anacrônicas de valores morais associados a Deus, Pátria e Família. Muitas vezes Verdi incluiu intencionalmente evocações patrióticas em suas obras, em um movimento que tinha relação com o contexto de unificação da Itália no século XIX denominado *Risorgimento*, o que constitui uma marca de sua obra. O interesse sobre esta questão, transcorrido mais de um século da Itália unificada, é claramente histórico. Entretanto, na ópera *La traviata*, as referências a Deus e à Família adquirem contornos bastante diferentes, refletindo-se na obsessiva busca de Violetta pelo perdão divino, que potencializa o argumento moralista de Giorgio Germont, apelando em nome da “moral da família” por uma inspiração divina: “Deus me guiou” – brada o pai do jovem Alfredo, para justificar sua postura misógina, patriarcal e preconceituosa. Dessa forma, observa-se que a obra de Verdi enfatiza a moral religiosa e familiar no registro irônico, constituindo uma clara crítica à “dupla moral” que tensiona a trama:<sup>2</sup>

---

2 Todas as traduções para o português do libreto de Piave apresentadas ao longo deste artigo são de nossa autoria.

GERMONT      GERMONT  
Seja então, de minha família,  
    o anjo consolador.  
    Violetta, pense bem,  
    ainda há tempo.  
É Deus que inspira, oh, jovem,  
    tais palavras a um genitor.

VIOLETTA      VIOLETTA  
Assim, tendo caído à miséria,  
    a esperança de ressurgir  
    se cala! Mesmo que Deus  
conceda misericórdia, o homem  
    será implacável com ela.  
*(La traviata, Ato II, Cena 5).*

Ao artista que se propõe a reviver a obra no século XXI, cabe discutir os problemas do tempo originário da obra, ou da atualidade, especialmente considerando as evidentes analogias com os problemas sociais de nossos dias? Para nossa equipe criativa a resposta foi unânime: a possibilidade de não fazer referências aos problemas atuais seria não só uma negligência estética, mas ética. Vivemos tempos nos quais o pensamento crítico é abertamente desqualificado por determinados setores da sociedade; a obra de arte, enquanto elemento integrante e decisivo do pensamento crítico, não deve se omitir em momentos de tensão ideológica como este que vivemos: a nossa *La traviata* tinha que tratar dos problemas da atualidade, e esta escolha foi balizadora das decisões artísticas da concepção cênica do espetáculo.

Observando-se montagens recentes de *La traviata* em outros teatros do Brasil e do mundo, verifica-se uma certa tendência de algumas montagens à “glamourização” da vida de Violetta. Não há dúvida que o ambiente da cortesã deveria apresentar o luxo com o qual a nobreza exigia ser tratada, e não há incoerência nesta tendência, que é claramente verossímil, de acordo com as rubricas do libreto e das referências de Dumas Filho. Entretanto, ressaltamos que a representação da casa de Violetta como um palácio, e suas festas como se fossem autênticas festas da corte, com vestimentas que referem à nobreza, inferem na “inocência” da protagonista, colocando-a no arquétipo de princesa de contos de fada, despindo-a da natureza transviada que o título da obra propõe. A localização temporal da cena pode distorcer seu sentido: imagina-se que as marcas visuais da

prostituição do século XIX sejam significativamente menos explícitas que as referências sexuais da atualidade – entretanto, se esta sexualidade for esvaziada, corre-se o risco de descaracterizar a *persona* hedonista construída no libreto e na música pois, segundo Maschka (2019, p. 819), “Verdi utiliza – de forma culminante no *Brindisi* do 1º ato – em especial a valsa para expressar o vício em prazer do submundo, assim como das brilhantes coloraturas de Violetta que ressoa um crescente desejo de desfrutar a vida”<sup>3</sup>.

VIOLETTA	VIOLETTA
Entre vós saberei compartilhar	<i>Tra voi saprò dividere</i>
Este meu tempo de alegria.	<i>il tempo mio giocondo;</i>
Tudo no mundo é delírio	<i>tutto è follia nel mondo</i>
Quando não há prazer.	<i>ciò che non è piacer.</i>
Aproveitemos, pois fugaz e	<i>Godiam, fugace e rapido</i>
rápida	<i>è il gaudio dell'amore,</i>
é a alegria do amor.	<i>è un fior che nasce e muore,</i>
É uma flor que nasce e morre	<i>né più si può goder.</i>
E não se pode aproveitar mais.	<i>Godiam, c'invita un fervido</i>
Aproveitemos, nos convida	<i>accento lusinghier.</i>
ardorosa uma voz provocante!	
	TUTTI
TODOS	Ah! Godiamo,
Ah! Aproveitemos!	la tazza e il cantico la
A taça e o canto	notte abbella e il riso;
embelezam a noite e o sorriso.	in questo paradiso
Neste paraíso nos encontrará	ne scopra il nuovo dì.
o novo dia.	(La traviata, Ato I, Brindisi).

Partindo-se então destas considerações, propusemos que nossa montagem deveria evidenciar o hedonismo imanente do libreto, de forma que a nobreza de caráter de Violetta contraste de forma patente com a reprovação social à sua condição “transviada”, a fim de que se rompam os preconceitos e inferências contra as pessoas associadas a esse suposto “submundo” que a sociedade patriarcal se esforça para esconder, mas com o qual se encontra visceralmente conectada,

---

3 “Denn zwar nutzt Verdi – kulminierend im Trinklied des 1. Akts, dem berühmten Brindisi – insbesondere den Walzer, um der Vergnügungssucht der Demimode Ausdruck zu geben, wie auch aus Violettas glitzernden Koloraturen eine geradezu zum Taumel sich steigernde Lebenslust tönt” (tradução nossa).

especialmente com relação à mulher livre e empoderada, que assume o controle e a responsabilidade sobre seus recursos, afetos e prazeres:

VIOLETTA	VIOLETTA
Sempre livre tenho que ser	Sempre libera degg'io
Deliciando-se	folleggiare
de alegria em alegria	di gioia in gioia,
Quero que meu viver seja assim	vo' che scorra il viver mio
Pelos caminhos do prazer.	pei sentieri del piacer.
Que nasça o dia, que o dia	Nasca il giorno, o il giorno
morra,	muoia,
Estarei sempre feliz,	sempre lieta ne' ritrovi,
E a prazeres sempre novos	a dilette sempre nuovi
Possa voar meus pensamentos.	dee volare il mio pensier.
	(La traviata, Ato I, cena 5).

Em nossa concepção, entendemos que quanto mais a sociedade se escandalize com a libertinagem de Violetta, tanto maior será o impacto de perceber a nobreza de seu caráter, em situação análoga àquela apresentada pela personagem de Chico Buarque na canção *Geni e o Zepelim*, na qual

o pré-julgamento realizado pelo coro (símbolo da moral social religiosa cristã) não considera que Geni possa ter valores, ou seja, o comportamento de Geni é visto pela cidade como imoral pelo fato de ela não se enquadrar no modelo comportamental pregado pelo discurso religioso cristão (Kogawa, 2006, p. 6).

Com essa perspectiva, a *persona* de Violetta deve romper com o mito do “cidadão de bem”, segundo o qual supostamente diferenciam-se cidadãos “vis” de cidadãos “nobres” que (aparentemente) “fazem o que é correto” (a partir de uma visão maniqueísta sobre o que é certo e o que é errado) e que, supostamente, não se envolvem com libertinagens; mas, de fato, é evidente que a figura desse “cidadão de bem” não passa de uma obsessão do discurso hipócrita que procura criminalizar outros pelos vícios e delitos que eles mesmos cometem, discurso este materializado no personagem de Giorgio Germont, que se acredita “inspirado por Deus”, mas é justamente o agente da alienação

da felicidade da protagonista, instigando ainda seu próprio filho a cometer atos abomináveis contra a mulher pela qual se apaixonou. Talvez passe despercebido ao público o fato de Giorgio Germont estar presente na festa da casa de Flora no *Finale Secondo* – seria ele um *habitué* de seus serviços? Violetta, pelo contrário, é aquela que renuncia a sua própria felicidade pelo bem de seu amado e de sua irmã, uma jovem “pura” na qual ela mesma se vê refletida – se alguém tivesse se sacrificado por ela no passado, tal qual ela se propõe a fazer por aquela jovem neste momento, talvez Violetta não precisasse ter conduzido sua vida para o caminho no qual está.

Baseando-se nestas reflexões, a equipe criativa da montagem decidiu por uma concepção cênica que enfatizasse a dimensão hedonista do libreto, dispensando eufemismos visuais. Esta decisão implicou em uma classificação indicativa do espetáculo para maiores de 18 anos, proposta esta que gerou preocupação por parte da direção do teatro, manifestando-se através de e-mail à produção, questionando sobre o conteúdo sexual impróprio para menores. Pela primeira vez, após seis anos de parceria que incluíram 4 montagens de ópera e inúmeros concertos sinfônicos, a direção do teatro demonstrara preocupação com o conteúdo que seria apresentado. Esta proposta também gerou rejeição por parte de cantores solistas inicialmente escalados para o elenco que declinaram de sua participação ao tomar conhecimento de seu conteúdo, sendo substituídos antes do início dos ensaios. Entretanto, com grande experiência na montagem teatral de textos com conteúdo sexual explícito, a direção cênica tinha clareza sobre a exposição expressiva de cenas de nudez e obscenidade, de forma que seu impacto tivesse força artística, resguardando-se de qualquer traço de banalização. Esta pesquisa sobre a questão do corpo na cena por parte de Rodolfo García Vázquez foi realizada no âmbito da produção de sua companhia Os Satyros sobre romances do Marquês de Sade durante mais de 20 anos, pesquisa esta que incluiu títulos como *Sades* ou *Noites com os Professores Imorais* (1990), *A Filosofia na Alcova* (1992- 2016), *Os 120 Dias de Sodoma* (2005-2020), *Justine* (2009) e *Juliette* (2016). Partindo destas reflexões, surgiu então a referência ao conteúdo visual do filme *Eyes Wide Shut* (1999), escrito e dirigido por Stanley Kubrick, baseado na obra *Traumnovelle* (1926) de Arthur Schnitzler. No filme, o protagonista Dr. William (“Bill”) Harford (interpretado por Tom Cruise) consegue acesso de forma clandestina a um misterioso ritual de culto ao sexo de uma sociedade secreta. Nesta sequência, estão reunidas dezenas de pessoas em uma mansão

luxuosa, todos vestidos com capas pretas e portando máscaras do Carnaval de Veneza, enquanto mulheres nuas desfilam para o deleite dos mascarados. Em outros cômodos da casa é possível ver cenas de sexo coletivo. Esta referência dialoga diretamente com a proposta cênica de *La traviata*, pois observa-se uma sociedade que, mascarada, cultua a depravação sexual de forma anônima, com suas identidades encobertas pela capa e pela máscara, compondo um retrato visual da hipocrisia social. Assim, o figurino do coro ficou caracterizado pela utilização de uma capa preta com capuz e máscaras inspiradas na tradição veneziana. No primeiro ato, os bailarinos e bailarinas da Cisne Negro Cia. de Dança atuaram seminus, com figurinos reduzidos a roupas íntimas, interpretando *performers sexuais* que interagem com o coro e com o elenco, especialmente na cena do *Brindisi*. Muitos integrantes do coro, por baixo de suas capas, estavam somente com *lingeries*, transparecendo sua adesão anônima ao hedonismo desenfreado da casa de Violetta. Os cenários, de autoria de J. C. Serroni, traziam também uma espécie de submundo decadente e obscuro, com a mistura de formas neoclássicas com transparências, enfatizadas com a iluminação de Guilherme Bonfanti.



Figura 1 - Cenário de J. C. Serroni para o Ato I, com iluminação de Guilherme Bonfanti. Em cena, o coro da Associação Coral da Cidade de São Paulo e Cisne Negro Cia. de Dança.

Como característica marcante da iluminação de Bonfanti destacou-se a utilização de uma paleta de cores específica para as cenas das festas, estabelecendo o predomínio da cor violeta no Ato I – justamente por se tratar de uma festa na casa da personagem Violetta, enquanto no *Finale secondo* – que é uma festa na casa de Flora – a iluminação de cor vermelha.

Sobre a caracterização temporal da montagem, foi discutido o interesse de se relacionar o contexto original da obra com a modernidade, de forma que ficasse evidente que a montagem se passa nos dias atuais, mas sem perder os “contornos” do século XIX. Foi assim que surgiu a ideia, partindo de uma sugestão da figurinista Telumi Hellen, que a montagem adotasse a caracterização visual do movimento *Steampunk*.

## Uma ópera *in progress*

Na prática comum dos grandes teatros, as óperas são montadas de forma que a encenação é concebida integralmente antes do início do cronograma de ensaios. Isto se deve basicamente a 4 fatores: os custos de produção, a dificuldade de conciliação de agendas entre todos os artistas participantes do projeto, a programação intensa das salas de ópera e o gigantesco número de artistas envolvidos (que pode chegar a mais de 200 quando considerados elenco, coro, corpo de baile e instrumentistas).

No caso desta produção de *La traviata*, tal qual ocorrera em experiências anteriores na parceria entre o maestro Luciano Camargo e o diretor cênico Rodolfo García Vázquez, no entanto, o processo realizado compreendeu uma estruturação *a priori* do projeto e que conta, na etapa dos ensaios finais, com um processo de *devising*.

O *devising* é uma forma processual de encenação que é reconhecida no meio teatral pelo empoderamento criativo dos artistas envolvidos no projeto na fase de ensaios. A contribuição individual dos artistas envolvidos no projeto leva o processo de *devising* a um resultado singular, que não se repete. Uma montagem em *devising* conta, acima de tudo, com a contribuição das singularidades de cada artista envolvido. Como diriam Deirdre Heddon e Jane Milling (2013), “é peculiaridade do *devising* que seu produto dependa inteiramente das

várias contribuições dos criadores; cada produto de um *devising* é, portanto, único”.

Foi fundamental a contribuição de alguns cantores para o processo de construção dos figurinos, como no caso de Giorgio Germont, cujo figurino adquiriu vernizes patrióticos a partir da construção da personagem realizada pelo barítono Rodolfo Giuliani, além da expressiva contribuição do tenor Cleyton Pulzi para a composição do figurino de Alfredo Germont.

## A identidade visual do estilo *Steampunk*

Denomina-se *Steampunk* uma tendência visual-estilística surgida na década de 1980 nos Estados Unidos e Europa que rapidamente se espalhou por vários países entre os fãs de ficção científica que adotaram o gênero tecno-fetichista retrovitoriano. Segundo Cristine Ferguson (2011, p. 66),

Suas características incluem um inventivo estilo de vestimenta anacrônico baseado em modas vitorianas retrabalhadas e adaptadas (mas raramente autênticas de época), incluindo o interesse na criatividade “faça-você-mesmo” ligada a valores ecológicos de recuperação e reciclagem, além da participação em jogos com tema vitoriano, *cosplay* e *Live Action Role Playing (LARP)*. Menos frequentemente, mas ainda assim apaixonadamente, o *steampunk* também foi abraçado por alguns como uma forma de práxis política contracultural cujo objetivo é desfazer, simbolicamente ou via ação direta, os legados do capitalismo vitoriano, do sexismo e do imperialismo<sup>4</sup>.

---

4 “Its hallmarks include an inventive anachronistic dress style based on reworked and retrofitted (but rarely period-authentic) Victorian fashions, an interest in DIY creativity linked to the green values of reclamation and recycling, and participation in Victorian-themed gaming, *cosplay*, and *Live Action Role Playing (LARP)*. Less frequently, but nonetheless passionately, *steampunk* has also been embraced by some as a form of counter-cultural political praxis whose goal is to undo, whether symbolically or via direct action, the legacies of Victorian capitalism, sexism, and imperialism” (tradução nossa).

Entretanto, a tendência *Steampunk* não constitui um conceito estrito, mas engloba várias correntes dentre suas diferentes manifestações. Em pesquisa desenvolvida na Universidade de Alberta (Canadá), Mike Dieter Perschon (2012) discute as dificuldades de definição da tendência denominada *Steampunk*, afirmando que, em síntese, “empregando uma abordagem baseada em evidências para o estudo do *Steampunk*, identificamos três componentes encontrados nos mais de 60 romances ou contos *Steampunk* lidos: o neovitorianismo, retrofuturismo e tecnofantasia”<sup>5</sup> (Perschon, 2012, p. 5).

O aspecto neovitoriano do estilo *Steampunk* foi decisivo para sua adoção na montagem, uma vez que preserva os “contornos” estilísticos da moda do século XIX, com vestidos armados e bufantes, mas alterados em cores, tecidos e recortes, incluindo adaptações com aberturas ousadas nas saias revelando pernas com meias, ligas e lingerie aparente. Esta combinação de características sintetiza com precisão a proposta de se realizar uma montagem dentro do espectro da modernidade, incluindo uma sensualidade ostensiva, mas mantendo contornos de época – no caso, a época Vitoriana – que também faz uma alusão à questão da relação social entre a “nobreza”, representada pelo Barão Douphol, pelo Marquês D’Obigny e pelo Conde Gastone de Letorières, de cujo círculo integrava também Alfredo Germont. Nas roupas masculinas, o uso de diferentes cartolas e quepes combinados com ternos e sobrecasacas de época compõe um estilo análogo, especialmente quando são associados a elementos marcados temporalmente tais como o uso de óculos escuros e outros adereços associados à tendência *cyberpunk*.

---

5 “Employing an evidence-based approach to the study of steampunk, I have identified three components found in almost all the sixty-plus steampunk novels I have read: neo-victorianism, retrofuturism, and technofantasy” (tradução nossa).



Figura 2 - Figurinos de Telumi Hellen inspirados no estilo *Steampunk*  
Da esquerda para direita: Gastone (Felipe Vidal), Alfredo (Mar Oliveira), Marquês  
D'Obigny  
(Marcos Toshio), Violetta (Joyce Martins) e Flora (Andréia Souza).

É importante salientar que o estilo *Steampunk* vai muito além de uma identidade visual peculiar, mas projeta um comportamento e uma visão crítica da sociedade. Ferguson (2012, p. 71) esclarece que a tendência

não nega os estereótipos populares sobre o período vitoriano como uma idade das trevas dominada pelas várias injustiças do sexismo e da repressão sexual, do racismo e do classismo que a modernidade ocidental procurou posteriormente derrubar. Pelo contrário, reifica essas estruturas e sugere que elas só podem ser exorcizadas com

sucesso através dos voos fantásticos – “delírios absinticos”  
do que imagina ser um verdadeiro *Steampunk*.<sup>6</sup>

Portanto, o aspecto retrovitoriano da tendência *Steampunk* não constitui uma visão nostálgica ou reacionária em relação à sociedade do século XIX, mas antes um posicionamento crítico perante os princípios e comportamentos dessa sociedade, ponto este que coaduna com nossa concepção cênica da obra. O prefixo *Steam* (do inglês “vapor”) configura uma ironia em relação à obsessão governamental britânica com a universalização das estradas de ferro e do desenvolvimento das máquinas a vapor – uma clara crítica ao capitalismo industrial. Ao caracterizar suas vestimentas com engrenagens e outros dispositivos associados à maquinaria, compreende-se como mensagem subliminar que “o progresso industrial britânico passou por aqui”.

Com efeito, a presença simbólica da máquina constitui um elemento determinante da linguagem visual *Steampunk*. Para Ferguson (2012, p. 67), “o único atributo definitivo compartilhado pela maioria dos *Steampunks* parece ser estético, ou seja, um interesse comum na interface visual entre o estilo retrovitoriano e a tecnologia contemporânea”<sup>7</sup>. Por esta razão, os recorrentes momentos em que ocorre comunicação escrita na ópera *La traviata* foram representados como elementos de comunicação digital contemporânea.

## **A máquina *Steampunk*, comunicação digital e Annina ciborgue**

A presença simbólica da máquina foi evidenciada em diversos aspectos da montagem, incluindo cenários, figurinos, na comunicação digital e, em especial, na construção da personagem Annina, interpretada pela soprano Julia Polim. Foram combinados elementos retrotecnológicos

---

6 “It does not deny popular stereotypes about the Victorian period as a dark age dominated by the various injustices of sexism and sexual repression, racism, and classism which Western modernity has subsequently sought to overthrow. On the contrary, it reifies these structures, and suggests that they can only be successfully exorcised through the fantastical flights – ‘absinthine delusions’ of what it imagines as genuine steampunk” (tradução nossa).

7 “The only definitive trait shared by most steampunks seems to be an aesthetic one, namely a common interest in the visual interface between retro-Victorian style and contemporary technology” (tradução nossa).

(em formato de engrenagens e outras formas associadas a antigas tecnologias à vapor) com elementos de tecno-fantasia futurista, incluindo a comunicação digital e referências ciborgues.



Figura 3 – Ato I – Mobiliário com caracterização maquinária de J. C. Serroni. Joyce Martins interpreta Violetta, com figurino retrovitoriano de Telumi Hellen.

Nos cenários, observa-se no Ato I a presença de um canapé (Figura 3) e dois bancos caracterizados com engrenagens e barras de ferro, além dos elementos decorativos nas grandes portas de ferro e na escada de acesso. Nos figurinos, além da caracterização das personagens principais realizada pela figurinista Telumi Hellen, o coro contribuiu de forma colaborativa elaborando os próprios figurinos, com destaque para a caracterização do barítono Ari Lima (Figura 4). Os adereços *Steampunk* utilizados pelo tenor Cleyton Pulzi também foram contribuições do próprio cantor para sua caracterização do personagem Alfredo Germont. Observe-se que os figurinos dos dois elencos são bastante diferentes entre si, tendo sido criados como peças únicas, e não foram duplicadas para uso dos diferentes elencos.



Figura 4 – *Finale Secondo* – Festa na casa de Flora – Cena do Jogo de Cartas  
Adereços *Steampunk* com engrenagens, relógios de corda e peças articuladas.  
Da esquerda para a direita: Alfredo (Cleyton Pulzi), Gastone (Felipe Vidal),  
Convidados de Flora (Caíque Dantas e Ari Lima, autor de seu próprio figurino, membros  
do coro)

Como um símbolo do desenvolvimento tecnológico do século XXI, a *soubrette* Annina foi caracterizada como uma personagem ciborgue, parcialmente humana, parcialmente robô. No ato 2, cena 6, a personagem é chamada à cena pela protagonista não por uma campainha (como indica o libreto), mas Violetta a chama em voz baixa, de forma semelhante ao funcionamento de um famoso dispositivo eletrônico doméstico da atualidade que atende por *Alexa*. Annina tem o braço direito robotizado, com aplicações luminosas em Led, além de uma maquiagem que caracteriza seu pescoço e uma parte de seu rosto como robotizado, de autoria da maquiadora Ana Paula Costa. Sua movimentação corporal foi especialmente trabalhada para que adquirisse uma gestualidade robotizada, incluindo movimentos de liga/desliga e comandos dados por um gesto de queda lateral do pescoço, em uma citação visual do personagem Joe, interpretado por Jude Law, no filme *Artificial Intelligence* (2001) – um projeto deixado inacabado por Stanley Kubrick e dirigido por Steven Spielberg, no qual os andróides

são capazes de demonstrar sentimentos. Seguindo as referências dessa citação, a personagem Annina, mesmo sendo uma ciborgue, apresenta reações emotivas quando confrontada com situações controversas, por exemplo quando Violetta digita a mensagem em seu braço biônico informando a Flora que vai à festa, ou quando o Doutor Grenvil a informa que Violetta tem poucas horas de vida, no último ato. Na Cena e ária de Germont, no Ato 2, Annina assume a linha originalmente escrita para Giuseppe, demonstrando grande inquietação, situação esta que provoca um *Bug* em seu sistema causando seu desligamento. Alfredo, ao dizer as palavras “*Il so... ti calma*”, reinicia seu sistema, reestabelecendo sua postura convencional. Além dos característicos adereços ciborgues, o figurino de Annina também segue o traço retrovitoriano *Steampunk* (Figura 5).



Figura 5 – Ato 2 – A *soubrette* Annina ciborgue interpretada pela soprano Julia Polim. Braço, rosto, pescoço e perna robotizada, com maquiagem de Ana Paula Costa.

Em diversos momentos da ópera o libreto indica comunicações escritas entre as personagens. A primeira delas surge no Ato 2, cena 4, quando o criado Giuseppe entrega uma carta de Flora convidando Violetta para uma festa. Em nossa montagem o personagem Giuseppe foi cortado e, em seu lugar, Annina apresenta a mensagem a Violetta

em um *display* que fica na palma de sua mão, e a protagonista digita a resposta no mesmo *display*. Na cena 6, o texto “*reca tu stessa questo foglio*” foi substituído por “*reca tu stessa questo messaggio*”, e Violetta mais uma vez “digita” a mensagem na palma da mão de Annina que, apesar de ciborgue, se mostra surpresa pelo conteúdo da mensagem, conforme rubrica do libreto. Em seguida, a protagonista hesita para escrever uma mensagem a Alfredo, mas opta por utilizar o próprio celular para digitar a mensagem. Enquanto Violetta escreve, é surpreendida pela chegada de Alfredo, que a interroga: “*Che fai?... a chi scrivevi?*”. Assim, a frase “*Dammi quel foglio.*” foi substituída por “*Dammi quel fone.*”. Na cena 7, toda a intervenção do Comissionário foi excluída e, em seu lugar, toca o telefone de Alfredo, que faz a cena lendo a mensagem de Violetta recebida em seu celular e, em vez de ler “*Alfredo, al giungervi di questo foglio...*” lê “*Alfredo, al giungervi questo messaggio...*”. Já no fim da cena 8, é também pelo telefone que Alfredo recebe a mensagem de que Violetta estará na festa na casa de Flora, despertando sua ira. No Ato 3, cena 4, o célebre momento em que Violetta lê a carta de Germont, foi substituído por uma entrada do próprio Germont na lateral do palco enviando a mensagem via áudio pelo seu celular, enquanto Violetta, em sua cama, recebe o áudio e o escuta na voz de Germont em tempo real.

## O moralismo hipócrita de Giorgio Germont

A figura do patriarca familiar que “zela pela honra da família” constitui o elo disruptivo da trama, claramente representado no romance de Dumas Filho através de um discurso contundente ao filho Armand:

Que você tenha uma amante, está muito bem; que você lhe pague, como um homem galante deve pagar o amor de uma mulher da vida, não pode ser melhor; mas que você esqueça as coisas mais santas por ela, que permita que o rumor da vossa vida escandalosa chegue até o fundo da minha província e que lance a sombra de uma nódoa sobre o nome honrado que eu lhe dei, isto não pode ser, eis o que não acontecerá (Dumas Filho, 1953, p. 151).

Na obra de Dumas Filho as intenções do patriarca são expostas de maneira clara e escandalosa, convencendo o filho a abandonar sua

amante proscrita. Conforme observa Souza et al. (2022, p. 6), em sua lógica moral,

Ter relações sexuais com Marguerite é permitido socialmente e não macularia o “honrado” nome da família, mas estabelecer um enlace amoroso com uma cortesã iria desonrar o nome da família. É uma dupla moral que exclui e, ao mesmo tempo, considera mulheres de camadas populares potencialmente ideais para relações sexuais, mas indignas de afeto e respeito.

No libreto de *Piave* a tarefa do patriarca passa a ser mais desafiadora e cruel: ele deve convencer a própria Violetta a abandonar o amor de seu filho Alfredo, utilizando argumentos morais que já eram demagógicos no século XIX, mas que chegam no século XXI com sua atualidade renovada pela onda ultraconservadora que tomou força na política mundial a partir da segunda década, e que no Brasil foi materializada no trinômio “Deus, pátria e família” – mas que carrega em seu bojo valores flagrantemente contraditórios, tais como o militarismo político, o armamentismo civil e o total descompromisso com princípios democráticos.

Giorgio Germont foi interpretado pelo baritono Rodolfo Giugliani, que comemorou 20 anos de carreira participando de nossa montagem de *La traviata*, cantando o papel que interpretou mais de 100 vezes, incluindo montagens em teatros da América do Sul e Europa. O figurino elaborado por Telumi Hellen criou um visual caricato da figura considerada como “cidadão de bem”: o homem honrado que carrega as cores da bandeira de seu país (neste caso, o Brasil) em uma faixa verde-amarela análoga à faixa presidencial, coberta com insígnias e distinções militares. Sua virilidade e predisposição à violência é representada por um cinturão semelhante àqueles concedidos a lutadores de box vitoriosos em seus combates, bem como no uso de botas militares. Seu surgimento no palco na cena 5 do Ato 2 não podia ser mais eloquente: ao entrar na casa de Violetta, saca um imenso revólver e coloca-o sobre a mesa, assustando a anfitriã. Este gesto, criado pelo diretor cênico e ausente em qualquer rubrica do libreto original, vem apresentar a truculência do personagem – seu subtexto indica: “eu tenho uma proposta a fazer a você, e é importante que você aceite, para que eu não tenha que tomar uma atitude mais drástica”. A resposta de

Violetta não poderia ser mais adequada para tal gesto: “Senhor, eu sou a proprietária e estou em minha casa. Permita-me que eu me retire, mais pelo seu bem do que pelo meu”, demonstrando destemida indignação frente àquela atitude covarde. A princípio, Germont utiliza a vitimização de seu filho para justificar seu intento (e, possivelmente, a utilização da violência, se necessário): “Ele está entregando todos os seus bens” – mas Violetta contesta: “Até o momento ele não se atreveu. Eu refuto” e demonstra, diretamente na tela de seu celular, as operações de compra e venda de seus bens, a fim de sustentar a vida que leva com Alfredo. Impressionado com a situação e percebendo que seu argumento inicial fora desmontado, Germont desqualifica Violetta questionando: “O teu passado te acusa?” Violetta responde, alegando que o amor redimiu seu passado. Germont muda de estratégia, “elogiando” a nobreza do sentimento de Violetta, começando a ganhar sua empatia. Assim, apela à indulgência da protagonista, transferindo a ela a responsabilidade sobre o destino de sua família: “O pai de Alfredo te pede para decidir o destino de seus dois filhos”. Violetta se espanta ao saber que Alfredo tem uma irmã “pura como um anjo”. Germont percebe que o argumento de salvar uma jovem pura convencerá Violetta. A partir desse momento, a protagonista deixa de olhar diretamente para o seu interlocutor e passa a olhar para um ponto fixo no espaço – em sua imaginação, Violetta vê refletida sua própria história, identificando-se com a jovem – tivesse ela a oportunidade de ter um casamento honrado, certamente sua vida seria diferente. Este pensamento domina de tal maneira seu pensamento que, apesar de toda a truculência do homem, ela entrega seu amor em sacrifício: “Abrace-me como se eu fosse sua filha – isso me deixará mais forte”. Germont mostra sua atitude manipuladora e dissimulada, “acolhendo” o sofrimento de Violetta: “Chore, pobrezinha. Vejo que é supremo o sacrifício que te peço. Sinto na alma as tuas penas; coragem, e o teu coração nobre vencerá!” – sim, a “nobreza” do coração de Violetta é imediatamente valorizada a partir do momento no qual ela se entrega à conveniência de seus interesses.

Tendo convencido Violetta a abandonar Alfredo, na cena 8 Germont procura seu filho para convencê-lo a voltar à sua família, utilizando o argumento religioso sobre todo o sofrimento que o pai teve em sua ausência. A ária *Di Provenza il Mar* culmina na frase “*Dio mi guidò!*” (“Deus me guiou!”) – momento no qual Ciugliani saca mais uma vez o revólver, admirando-o como se fosse um instrumento sagrado, criando uma tensão irônica entre o Deus que o guia e o revólver em

sua mão (figura 6), revelando a incoerência entre o discurso cristão e a tendência ao armamentismo civil.



Figura 6 – Ato 2 – Rodolfo Giugliani interpreta Giorgio Germont empunhando um revólver: “Deus me guiou”. Mar Oliveira interpreta Alfredo Germont.

Na segunda estrofe da ária, no ponto culminante análogo ao “*Dio mi guidò!*”, Giugliani fecha os olhos levantando a mão direita, com a mão esquerda no coração, reproduzindo um gesto típico de louvor ou adoração praticado por correntes fundamentalistas cristãs (figura 7): “*Dio m’èsaudi!*” (“Deus, me escutou!”).



Figura 7 – Ato 2 – Rodolfo Giugliani interpreta Giorgio Germont entoando “Deus me escutou!”, contracenando com Mar Oliveira interpretando Alfredo.

## A atuação da Cisne Negro Cia. de Dança

A Cisne Negro Cia. de Dança constitui um conjunto independente criado pela bailarina e coreógrafa Hulda Bittencourt em 1977 na cidade de São Paulo, e desde então se destaca por seu extenso e variado repertório, criado por renomados coreógrafos brasileiros e estrangeiros (Cisne Negro, 2006). Realizou diversas turnês internacionais, incluindo atuações na Europa, África, Estados Unidos, América Latina e China, tendo recebido ainda vários prêmios e condecorações, tais como o Prêmio Governador do Estado para a Cultura (2012), Ordem do Ipiranga (2010), Prêmio APCA (2002) entre outros.

A primeira colaboração da Cisne Negro Cia. de Dança com a Associação Coral da Cidade de São Paulo/UNIOPERA aconteceu no espetáculo *Mozartissimo*, com coreografia original de Gigi Caciuleanu e Dan Mastacan para uma seleção de obras de Mozart, sob direção de Dany Bittencourt e regência de Luciano Camargo. As apresentações foram realizadas no Teatro Santander São Paulo nos dias 4 e 5 de dezembro de 2021. Durante a produção do espetáculo, ocorrida

ainda durante o período da Pandemia, as limitações de ensaio da coreografia com a orquestra fizeram com que o regente participasse dos ensaios de preparação da Companhia, a fim de refinar e favorecer o entrosamento entre música e dança. O sucesso desta produção motivou o planejamento da participação da Cisne Negro Cia. de Dança na produção da ópera *La traviata*, na época ainda programada para ocorrer em 2022, mas que só veio a se realizar no ano de 2023.

A coreografia de Dany Bittencourt para o *Finale Secondo* da ópera *La traviata* foi originalmente concebida para a montagem de 2018 do Theatro Municipal de São Paulo, com a direção cênica de Jorge Takla, que contou com a atuação da Cisne Negro Cia. de Dança. Em nossa produção foi realizada uma notável reelaboração da coreografia, que se tornou mais voluptuosa, mas preservando suas características originais, que unem passos do balé clássico com a dança contemporânea, referenciada em elementos da dança popular espanhola no *Coro di Zingarelle e Coro di Mattadori Spagnuoli*. No *Coro di Zingarelle* destacou-se a interação da coreografia com a cena entre Flora e o Marquês D'Obigny, que interagiu diretamente com as bailarinas durante a coreografia (figura 8).



Figura 8 - Finale Secondo - *Coro di Zingarelle*  
Marcos Fujimoto interpreta o Marquês D'Obigny em interação com a Cisne Negro Cia. de Dança

No *Coro di Mattadori Spagnuoli* destacou-se a atuação de Isabelle Dantas e Cesar Cirqueira, que interpretaram passos delicados de balé clássico em contraste com a vigorosa dança dos toureiros, de forte traço popular espanhol, criada por Dany Bittencourt (figura 9).



Figura 9 - Finale Secondo - *Coro di Mattadori Spagnuoli*  
Isabelle Dantas e Cesar Cirqueira dançam passos de balé clássico combinados com a dança dos toureiros da Cisne Negro Cia. de Dança.

Para o Ato I foi criada uma coreografia inteiramente nova para a nossa produção. Enquanto o coro estava inteiramente coberto com capas e máscaras, os bailarinos da Companhia expunham seus corpos *seminus* para o deleite dos convidados de Violetta Valéry, como *gogo dancers* ou *strippers* durante a festa. Para a cena do *Brindisi* foi criada uma coreografia que se iniciava ao estilo de valsa clássica e que, aos poucos, se transforma em uma dança orgiástica – na primeira parte, destacam-se os casais mistos (homem e mulher); durante o solo de Violetta, surgem casais homo masculinos e femininos, além de combinações de três e quatro pessoas. No verso final, todo o coro, elenco e balé se unem em um movimento lascivo e frenético que conduz ao acorde final – um êxtase que arrebatava todos os bailarinos (figura 10).



Figura 10 - Ato 1 - *Brindisi* - Cisne Negro Cia. de Dança interpreta gogo dancers e strippers. Jéssica Leão interpreta Violetta Valéry e Cleyton Pulzi interpreta Alfredo Germont.

No último ato destacou-se também a cena do *Baccanale*, na qual a Cisne Negro Cia. de Dança interpretou foliões de rua que passavam por trás da janela do quarto de Violetta Valéry. Os próprios bailarinos escolheram seus figurinos do vasto acervo pertencente à Companhia, selecionando roupas jocosas e coloridas que apareciam como sombras ao fundo do palco, criando uma atmosfera onírica para os momentos finais da protagonista.

## Questões de interpretação musical

A ópera *La traviata* foi executada segundo a nova edição da Casa Ricordi (Milão, 1999). A orquestra foi composta de acordo com a orquestração original, que inclui os sopros de madeira a 8 (2 flautas, 2 oboês, 2 clarinetes e 2 fagotes), 4 trompas, 2 trompetes, 3 trombones

e tuba (executando a parte de *cimbasso*<sup>8</sup>). A percussão foi executada por um timpanista e um percussionista complementar. O efetivo de cordas contou com 8 primeiros violinos, 5 segundos violinos, 3 violas, 4 violoncelos e 2 contrabaixos; este efetivo é compatível com as limitações de tamanho e de formato do fosso de orquestra do Teatro Bradesco, que apresenta cerca de 18 metros de largura, mas menos de 4 metros de comprimento, de forma que madeiras e metais são colocados em fila única, logo abaixo da beira do palco, enquanto as trompas ficam à esquerda do regente, atrás dos primeiros violinos, e a percussão à direita, atrás dos contrabaixos. A opção de se utilizar somente 3 violas se dá pela impossibilidade de se montar a segunda estante para dois instrumentistas, pois devido à escassez de espaço de montagem, os violoncelos precisam ser posicionados atrás da primeira estante de violas (se houvesse duas estantes completas de violas, corria-se o risco de se perder a comunicação entre o chefe de naipe de violoncelo e os demais chefes dos naipes de cordas). É importante salientar que a configuração do fosso da orquestra no Teatro Bradesco favorece de forma substancial a projeção sonora dos instrumentos de corda, de forma que, mesmo em número relativamente reduzido em relação a proporções convencionais da orquestra verdiana, foi necessário indicar aos instrumentistas, de forma geral, uma execução em volume comedido, a fim de se equilibrar a sonoridade com os naipes de sopros e com as vozes solistas, devido a essa vantagem de ressonância. A execução da obra foi inteiramente acústica, utilizando-se somente uma captação da orquestra para retorno dos cantores no fundo do palco.

Como medida de economicidade em relação à contratação de uma banda completa para atuação específica nesta cena, a banda interna do Ato I (*Valzer-Duetto nell'Introduzione*) foi executada por um piano de cauda em cena, tocado a 4 mãos, alternando-se posteriormente com a orquestra principal. A opção por utilizar-se um piano em cena deveu-se à intenção de preservar a profundidade sonora da cena, uma vez que o coro se refere a uma música ouvida ao fundo, em outro

---

8 Segundo Alexander Constantino (2010), não há um consenso entre regentes e instrumentistas sobre o uso da tuba sinfônica na execução das partes escritas para cimbasso nas óperas de Giuseppe Verdi. O autor defende a utilização do instrumento original, que apresenta uma sonoridade característica de instrumento de metal de som aberto. Entretanto, consideramos a sonoridade da tuba sinfônica moderna – aveludada e com ressonância mais grave – mais adequada para o amálgama sonoro dos sons graves nas passagens orquestrais em tutti, independente do fator de evidente escassez de disponibilidade de um instrumentista executante de cimbasso que disponha do instrumento para a execução da obra.

cômodo da casa. Com a saída do coro, a música passa a ser tocada pela orquestra principal na Cena 3, momento em que Violetta e Alfredo ficam sozinhos no palco, trazendo a sonoridade novamente para a região frontal do palco. Na cifra 12, quando Gastone interrompe a cena romântica do casal protagonista, a música volta a ser tocada pelo piano em cena, até a saída do personagem, quando a orquestra retoma o acompanhamento, 8 Compassos depois. Esta alternância de profundidade do som impacta de forma decisiva a cena, conferindo certo “realismo” cênico para a música ambiente da casa de Violetta ao fundo, em oposição ao acompanhamento orquestral frontal, que envolve a tensão emocional do momento em que os personagens se revelam mutuamente apaixonados.

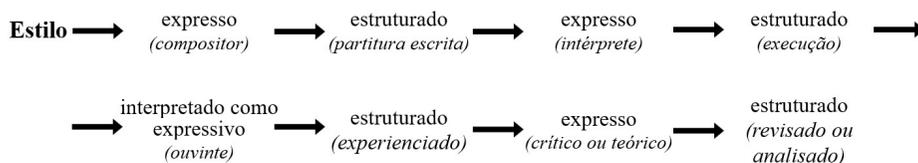
Também por medida de economicidade, a parte de harpa da Cena 5 (*Scena ed Aria Violetta - Finale Atto 1*) foi executada ao violão pelos próprios cantores que interpretaram Alfredo (Cleyton Pulzi e Mar Oliveira), acompanhando seu próprio canto enquanto entoavam a resposta à ária, com o instrumento em *scordatura* de meio tom abaixo da afinação convencional do instrumento, a fim de facilitar a execução dos acordes de acompanhamento. Esta opção coaduna com a decisão de trazer a cena à modernidade, uma vez que a figura do seresteiro que acompanha seu próprio canto ao violão constitui uma referência da contemporaneidade.

A banda interna do *Baccanale* do Ato 3 foi suprimida, de forma que o coro entoou sua parte a *capella*, acompanhado somente por instrumentos de percussão simples tocados pelos próprios integrantes do coro.

Foram realizados os cortes tradicionais, mas que não são indicados na partitura: Ato 1 - *Scena ed Aria Violetta* - corte a partir de 4 Compassos antes de “*A me, fanciulla*”, até 5 antes da cifra 17; Ato 2 - *Scena ed Aria Alfredo* - da cifra 4 até 20 Compassos antes do fim e *Scena ed Aria Germont* - do Compasso 29 do *Assai moderato* até o *Poco più vivo*, no final; Ato 3 - *Addio del passato* - do Compasso 14 da cifra 2 até 3 Compassos antes do fim da ária; do Compasso 73 após a cifra 6 (“*Parigi, o cara*”) até 8 antes do fim e de 8 Compassos antes da cifra 10 até a cifra 11. Na cena final - a morte de Violetta - optou-se pelo congelamento das personagens na cena (Germont, Alfredo, Grenvil e Annina), enquanto a protagonista levanta-se, como uma alegoria espiritual do levantamento de sua alma. Por essa razão, as

partes cantadas pelas demais personagens no *Andantino* e no *Allegro* finais foram omitidas, mantendo-se o epílogo sinfônico da obra.

Com relação à abordagem estilística, foi proposta uma interpretação baseada no ciclo que relaciona *expressão e estrutura*, idealizado por Robert Hatten (2004, p. 11), que pode ser compreendido a partir do seguinte diagrama:



Quadro 1 - Cadeia de estruturas expressas e expressões estruturadas (Hatten, 2004, p. 11)

A proposta de Hatten compreende que “a obra constitui uma expressão de estruturas potenciais de um estilo generativo” (ibid., p. 10). Por esta razão, compreendemos como caminho para uma interpretação consistente da obra estudar as expressões estilísticas propostas pela partitura em sua dimensão estrutural, em relação direta com a dramaturgia da cena.

Em linhas gerais, o estudo das tópicas musicais procura investigar a maneira pela qual os compositores utilizaram referências cruzadas de estilos para estruturar obras musicais. As tópicas, enquanto lugares-comuns, referenciam a expressão musical, associando elementos musicais ao repositório cultural de uma sociedade, que inclui não só as próprias referências musicais dessa sociedade, mas também referências literárias, dramáticas e pictóricas, desdobrando-se para questões sociais, tanto do ponto de vista do comportamento como também das particularidades sociológicas que implicam nas relações sociais entre indivíduos. Para Raymond Monelle (2006, p. 29), “a tópica musical localiza a música na história e na cultura”<sup>9</sup>.

---

9 “The musical topic locates music in history and in culture” (tradução nossa).

Portanto, um dos principais desafios do estudo das tópicas musicais é encontrar, em obras exclusivamente instrumentais, referências semióticas que possam indicar possíveis caminhos de significação para a expressão musical. Nesse contexto, a ópera, por sua dimensão literária e dramática, constitui uma fonte primordial destas relações, uma vez que seu texto cantado, associado com expressão dramática de sua cena, relaciona de forma inequívoca elementos expressivos musicais e extramusicais, criando lugares-comuns estilísticos carregados de significações. Danuta Mirka (2014, p. 28) reitera, sobre a significação tópica, que “ela se estende, por um lado, até associações de estilo e gêneros com afetos e, por outro lado, sua associação com contextos sociais”<sup>10</sup>.

Para além de *La traviata* conter em si uma ampla gama de referências estilísticas, é essencial compreender os elementos que constituem seus traços expressivos singulares. Encontra-se ao longo da ópera duas tópicas particularmente marcantes: a **valsa** e o **estilo galante**. A recorrência destas tópicas revela em grande medida a ambiência escolhida por Verdi para a construção das cenas e o caráter dos personagens. Para Eric McKee,

A dança era uma parte vital e vibrante da imaginação criativa de ouvintes, intérpretes e compositores do século XVIII. Além disso, as coreografias de cada dança (e a maneira como se as executava) foram associadas a sentimentos determinados ou “moções da alma” (*Gemüthsbewegungen*), personagens e indicativos de classe social. E, de acordo com escritores do século XVIII, o vocabulário dos gestos de dança abrangia toda a gama da condição humana, do grave ao alegre, do nobre ao vulgar (in Mirka, 2014, p. 164)<sup>11</sup>.

---

10 “[topical signification] extends, on the one hand, to associations of styles and genres with affects, and, on the other hand, to their associations with social contexts” (tradução nossa).

11 “Dance was a vital and vibrant part of the creative imagination of eighteenth-century listeners, performers, and composers. Moreover, the choreographies of each dance (and the manner in which one performed them) were associated with particular feelings or “motions of the soul” (*Gemüthsbewegungen*), characters, and indications of one’s social class. And, according to 18th century writers, the vocabulary of dance gestures encompassed the entire gamut of the human condition from grave to gay, from noble to vulgar” (tradução nossa).

Tratando especificamente da tópica *valsa*, o mesmo autor atribui temas e associações relativas à sua recorrência, entre as quais destacam-se o **romance**, a **vertigem** e a **imoralidade** (ibid., p. 176). Por se tratar de uma dança específica para casais, a expressão musical da valsa denota de imediato uma narrativa sobre o amor sentimental romantizado; sendo uma dança típica dos salões da corte, infere-se um amor idealizado (tal qual o amor de Violetta e Alfredo). Por ser uma dança essencialmente giratória, a **vertigem** indicada por McKee se revela não por um suposto perigo em sua execução, mas pelo desafio “do casal se manter abraçado por toda a duração da música, continuamente movendo-se em círculos”<sup>12</sup> (ibid., p. 176). A ideia da vertigem decorrente de um “desafio de se manter abraçado” constitui uma brilhante metáfora relativa às dificuldades que os protagonistas enfrentam para realizar seu amor. Com relação à **imoralidade** associada à tópica da valsa, o autor cita Goethe, afirmando que

No romance de Goethe, Werther revela sua inquietude frente à consciência dos poderes eróticos da valsa. Por causa da natureza sexual implícita do abraçar na dança, muitos críticos da época, incessantemente insistiam que, se o *Deutscher-Walzer* fosse dançado, apenas casais casados deveriam ser autorizados a fazê-lo. Escrevendo em 1782, um desses críticos, Karl Zangen, defende firmemente sua posição sobre o assunto: “Não consentiremos que nossas esposas, filhas ou amadas sejam abraçadas pelos braços de outros homens, unidas peito a peito com eles em um completo abandono imprudente de si mesmas, volteadas ao redor da música selvagem”<sup>13</sup> (citado apud Witzmann 1976, p. 61 em Mirka, 2014, p. 178)

Esta visão histórica sobre a dimensão imoral da expressão musical da valsa corrobora a já mencionada citação de Maschka

---

12 “[...] that couples maintained their embrace throughout the entire dance while continuously turning in circles” (tradução nossa).

13 In Goethe’s novel, Werther reveals his uneasy awareness of the erotic powers of the Waltz. Because of the implicit sexual nature of this embrace, many critics of the time, quite unsuccessfully, urged that, if the *Deutscher-Walzer* was danced at all, Only married couples should be allowed to do so. Writing in 1782 one such critic, Karl Zangen, firmly stakes out his position on the matter: “We shall not consent that our wives, daughters or beloveds should be embraced other men’s Arms, chest to chest with them in a full reckless abandon of themselves, being tossed around to wild music” (tradução nossa).

(2019, p. 819) que se refere à valsa como expressão do vício em prazer claramente ostentado no Ato 1 de *La traviata*. Esta referência tópica constitui um dos elementos determinantes para a decisão de nossa equipe criativa de construir uma dramaturgia sexualmente explícita.

Ainda sobre a recorrência da tópica de valsa na obra de Verdi, cabe também observar que essa expressão é persistente em quatro momentos principais do protagonismo de Violetta (além dos momentos já citados do *Brindisi e Valzer Duetto*), com sua expressão gradualmente transfigurada, mas mantendo elementos basilares da expressão de valsa:

1. *Ária Sempre libera* (Ato 1) – tópica de valsa em combinação com a tópica brilhante (*virtuoso*) – reflete a plenitude hedonista da personagem;
2. *Ditte a la giovine* (Ato 2) – valsa lenta e melancólica, quando Violetta aceita a proposta de Germont para abandonar seu amor por Alfredo;
3. *Alfredo, di questo core* (*Finale Secondo*) – valsa lenta e melancólica, quando Violetta responde à infâmia de Alfredo na casa de Flora;
4. *Ária Addio del passato* (Ato 3) – valsa triste em combinação com as tópicas *pianto e sospiro*.

A segunda tópica recorrente na ópera *La traviata* constitui o chamado **estilo galante**. Elemento expressivo notável em diversos momentos da obra, verifica-se particularmente identificado com a linguagem musical do personagem Alfredo. Segundo Mary Hunter (in Mirka, 2014, p. 62),

É geralmente considerado como certo que o estilo galante – a base primária do estilo clássico – era de origem operística. Tanto a ópera séria quanto a ópera bufa contribuíram com a periodicidade regular das frases musicais e com a textura de melodia acompanhada para

a ruptura dos hábitos musicais barrocos, mas apenas a ópera bufa é considerada por ter contribuído para a variedade de tópicos – os contrastes rápidos tanto entre frases como também dentro de frases claramente definidos e notavelmente orientados para a cadência, que são regularmente assentadas como a característica definidora deste estilo<sup>14</sup>.

Entende-se por estilo galante um conjunto de elementos que evocam a elegância dos padrões de perfeição e equilíbrio característicos do estilo clássico, combinados com uma expressão jovial de agitação comedida e engenhosidade. Um de seus principais indicadores é o emprego do *baixo de Alberti* e demais fórmulas de acompanhamento análogas. Compreende também a ocorrência de frases estruturadas em períodos ou sentenças proporcionais, harmonias simples (pouca movimentação harmônica), linhas cantáveis melodiosas, muitas vezes caracterizada pelo uso abundante de ornamentos, em especial de apojaturas, e direcionamento melódico condicionado à cadência. Apresenta características de articulação peculiares, tais como o *staccato* em notas repetidas e as ligaduras curtas, que também podem ser considerados como indícios do estilo galante nas linhas instrumentais. Nos instrumentos de corda, caracteriza-se pela utilização de golpes de arco que partem de fora da corda, em especial o *spiccato* e o *sautillé*, que conferem uma sonoridade leve e caprichosa à expressão musical.

Transpondo-se este conjunto de características para a composição de associações extramusicais, entende-se que o emprego do estilo galante como expressão estilística típica associada ao personagem Alfredo confere ao personagem um caráter jovial e equilibrado, além de seu característico refinamento de modos que o identifica com o que se convencionou chamar *alto estilo* na música. Essa nobreza de caráter é enfatizada pela sutil recorrência rítmica na linha de canto do Alfredo de figuras pontuadas que evocam

---

14 It is generally taken as given that the galant style – the primary basis for the classical style – was operatic in origin. Both opera seria and opera buffa contributed regular periodicity and melody-plus-accompaniment texture to the break from baroque musical habits, but only opera buffa is said to have contributed the jostling variety of topics – the quicksilver contrasts both between and within clearly defined and palpably cadence-oriented phrases, that are regularly seated as the defining feature of this style (tradução nossa).

subliminarmente o caráter nobre da tópica *abertura francesa*, conferindo ao personagem uma nobreza heroica sem a necessidade de se recorrer à tópica militar, amplamente utilizada em outras óperas de Verdi, mas curiosamente ausente na *La traviata*. A ária *De' miei bollenti spiriti* (Ato 2) apresenta uma típica caracterização do estilo galante, cuja altivez de caráter coloca o personagem em oposição à postura hedonista de Violetta no fim do Ato 1. A música de Giorgio Germont também é, em grande medida, caracterizada pelo estilo galante, não obstante sua linha melódica ser mais *cantabile* e menos heroica do que a linha do filho Alfredo, marcando também o seu caráter “supostamente” nobre. Entretanto, algumas sutilezas em seu discurso – tanto verbal como musical – denotam sua postura dissimulada, criando uma tensão irônica na cena.

Outras tópicas marcantes na ópera são: a *contradança*, que é a música que dá ambiência às festas, tanto na casa de Violetta (Ato 1 – *Introduzione e Stretta dell'Introduzione*) e na casa de Flora (*Finale II – Allegro brillante*); tópica *música tradicional espanhola* ou *música cigana espanhola*, que caracterizam os bailados do *Finale II*; e o *Sturm und Drang*, que é a música impetuosa da cena da infâmia (*Finale II*, cena 15).

Esta análise demonstra a forma como Verdi constrói musicalmente toda a dramaturgia da ópera – os cenários, as personagens e os momentos de tensão. Toda a dramaturgia cênica está refletida na música: aqui se verifica a grandeza da obra – se o texto verbal fosse excluído, o drama seria inteiramente preservado na música. Esta compreensão estrutural-estilística da obra constitui uma importante ferramenta para a construção de uma interpretação musical e cênica da obra. Entretanto, “a identificação de tópicos é apenas o primeiro estágio da análise; a interpretação precisa seguir”<sup>15</sup> (Agawu, 2014, p. 50). São incontáveis os elementos e técnicas que compõem a aplicação interpretativa das tópicos musicais na preparação e no ato da performance; contudo, o detalhamento deste processo ultrapassaria o escopo deste artigo, reservando-se para futuras publicações especificamente dedicadas ao assunto.

---

15 “Identifying topics, however, is only the first stage of analysis; interpretation must follow” (tradução nossa).

## O desafio do espaço para a ópera

Um dos grandes desafios desta montagem de *La Traviata* foi a questão do simbolismo do espaço. Tradicionalmente, a ópera vem sendo realizada com investimentos públicos em teatros dedicados à sua realização. Na cidade de São Paulo, basicamente, o público de ópera pode contar com duas salas com programação contínua: o Theatro Municipal de São Paulo (mantido pela prefeitura) e o Theatro São Pedro, sob responsabilidade do Governo Estadual.

Estas duas salas são as principais responsáveis pela formação e manutenção do público de ópera na metrópole paulista. A UNIOPERA vem, desde 2010, buscando ampliar o acesso à produção operística na cidade de São Paulo. A partir de uma convicção de que uma metrópole de mais de vinte milhões de habitantes tem um grande potencial para a cultura operística, a UNIOPERA busca realizar suas produções com o intento de atender a uma possível demanda reprimida. Desde 2018, a UNIOPERA passou a realizar suas produções no Teatro Bradesco, um espaço de 1439 lugares localizado em um shopping center na região da Pompeia, zona oeste da cidade. Esta iniciativa independente, apresentada em um teatro fora do circuito hegemônico da ópera em São Paulo, levanta uma série de questões para seus produtores e criadores e também para o mundo paulistano da ópera, a saber:

- ao ser desafiado a assistir uma ópera fora dos espaços já consolidados e sem a estrutura de verba pública que as montagens tradicionais contam, quais são as mudanças na experiência estética usufruída pelos críticos e amantes da ópera em geral?

- o fato de uma ópera acontecer em um espaço eminentemente comercial afeta a percepção da obra?

- o sucesso de público alcançado por nossa montagem de *La Traviata* indica a existência de uma demanda reprimida de espectadores de ópera que não se sentem seguros para frequentar as salas de espetáculo tradicionais, localizadas em regiões com dificuldade de acesso?

- levantamentos da UNIOPERA indicam alta porcentagem do público de *La Traviata* que nunca havia ido a uma ópera<sup>16</sup>. O fomento à criação de novos públicos para a ópera é um dos objetivos centrais da instituição. Em que medida o fato de *La Traviata* ter ocorrido em um teatro de shopping impactou (positiva ou negativamente) nesses números? Em que medida este novo público pode também se transformar em público frequente dos espaços hegemônicos da ópera em São Paulo?

- a experiência inédita da UNIOPERA pode inspirar novas organizações a se mobilizarem em experimentos na área da música erudita?

- o teatro Bradesco, ao constatar o grande êxito de público do trabalho, pode eventualmente se sensibilizar e abrir seu espaço para outros projetos na área?

- em que medida os projetos da UNIOPERA ajudam a ampliar o mercado de trabalho para os artistas da música erudita, contribuindo para sua estabilidade profissional?

Estas questões constituem reflexões pertinentes à pesquisa em ciências das artes performáticas e indicam novos desdobramentos para futuras investigações que possam avaliar o impacto social da prática artística na sociedade, de forma que os gestores de espaços culturais possam considerar estas informações ao elaborarem diretrizes para a programação desses espaços.

---

16 Em um público total verificado no borderô de 10.254 espectadores nas oito récitas realizadas por esta produção de *La Traviata*, 579 pessoas responderam à pesquisa de satisfação. Deste total, 64,1% (371 respostas) afirmaram não ter visto nenhuma produção operística anterior, e 90% (521 respostas) consideraram a produção excelente, boa ou satisfatória.

## Conclusão

A pesquisa das ciências da performance implica na possibilidade inexorável de sua realização prática enquanto espaço de aprendizado e experimentação. As artes performáticas – a música, o teatro e a dança – constituem processos práticos de aplicação e construção do conhecimento. Por esta razão, o pesquisador-artista precisa obrigatoriamente desempenhar um papel ativo e transformador junto ao objeto de sua pesquisa, que é a própria performance, configurando uma circunstância típica para a pesquisa-ação. Neste contexto, Thiollent (2011, p. 110) destaca que

No plano da ação, o maior desafio talvez seja o de juntar as exigências da tomada de consciência (ou da conscientização, a um nível mais profundo) com as exigências científico-técnicas. As transformações intencionalmente definidas não se traduzem apenas ao nível das consciências individual ou coletiva. Há também aprendizagem de saber fazer e aquisição de novas habilidades.

Portanto, o primeiro desafio das artes performáticas é a sua própria realização – a viabilidade de sua produção enquanto existência do espaço de pesquisa e aprendizado. A ópera historicamente dependeu do financiamento estatal para sua subsistência e, infelizmente, no contexto brasileiro em especial, observa-se que os entraves burocráticos governamentais se tornam limitadores do desenvolvimento e da ação artística reflexiva em sua prática. Superar estes desafios através de uma produção independente realizada por uma entidade não-governamental, inteiramente financiada pela venda de ingressos, constituiu desde o seu planejamento um vasto aprendizado. É evidente que os mecanismos de marketing estratégico para alcançar essa realização são complexos e não puderam ser abordados neste artigo, uma vez que estabelecem por si um objeto de pesquisa específico. Contudo, concluímos que o caminho do sucesso de uma produção artística passa obrigatoriamente pela fidelidade aos princípios artísticos, sem fazer concessões à força homogeneizadora da indústria da cultura ou à moralidade de plantão. Nesse sentido, é necessário que a equipe criativa “mergulhe” na obra de referência, de forma que o conhecimento de seu cerne artístico indique as inferências necessárias

para sua interpretação nos dias atuais, tornando a obra viva mais uma vez. São inúmeras as resistências à ação reflexiva da performance em relação à obra de arte performática – óperas consagradas como *La traviata*, justamente por seu amplo conhecimento, tornam-se vítimas de sua própria fama: público e artistas *apegam-se* a determinados paradigmas da obra, em especial às supostas “montagens de época”, e criam resistências quando surgem ideias capazes de ressignificar a obra de arte em nosso tempo. Reiteramos que não é necessário que uma obra seja atual para fazer sentido – são inúmeros os caminhos de ressignificação de obras históricas. Contudo, tão desafiador quanto olhar para o passado sob a ótica da obra de arte, é o desafio de se olhar o mundo à nossa volta e perguntar: qual é a obra de arte do presente? Qual é a obra de arte que nossa sociedade precisa nos dias de hoje? Estas perguntas certamente sinalizam os caminhos que conduzem à consistência da performance artística, que se projeta sobre a obra do passado, ressignificando-a. E ao olharmos para o espelho do mundo de hoje, muitos são os incômodos que surgem – são justamente estes que produzem as resistências a tudo o que é transformador – e a obra de arte é, por excelência, o “incômodo” transformador. Cabe à equipe criativa elaborar uma produção consistente, na qual a música e a cena sejam complementarmente expressivas, seja pela ênfase, seja pela contradição, de forma que a obra possa efetivamente dialogar com as questões do ser humano do século XXI.

## Referências

AGAWU, Kofi. Music as discourse: **Semiotic adventures in romantic music**. Oxford University Press, 2014.

CISNE NEGRO. Cisne Negro **30 anos de dança**. São Paulo: Retrato Editora, 2006.

CONSTANTINO, Alexander. The *Cimbasso* and Tuba in Operatic Works of Giuseppe Verdi: a Pedagogical and Aesthetic Comparison. Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas: Dallas, 2010.

DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das camélias**. São Paulo: Saraiva, 1953.

FERGUSON, Christine. "Surface Tensions: Steampunk, Subculture, and the Ideology of Style". *Journal of Neo-Victorian Studies*. 4(2) University of Glasgow, 2011. <https://eprints.gla.ac.uk/59454/> (acesso: 22/12/2023).

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HATTEN, Robert. **Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes**. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

HEDDON, Deirdre; MILLING, Jane. "A prática do *devising*". *Revista Alberto*, N. 6. São Paulo (SP): SP Escola de Teatro, 2013. <https://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2023/06/ALberto-Edicao-6.pdf> (acesso: 11/02/2024)

KOGAWA, João Marcos Mateus. "Geni no entremeio de uma arena de vozes". *Revista Urutágua*. N. 10. Maringá (PR): Universidade Estadual de Maringá, Ago.-Nov.2006. <http://www.urutagua.uem.br/010/10kogawa.pdf> (acesso: 18/12/2023)

MASCHKA, Kloiber Konold. **Handbuch der Oper**. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle; J. B. Metzler, 2019.

MARTÍN SÁEZ, Daniel. "La crisis de la ópera en la obra de Theodor Adorno. Historia y crítica de un tópico infundado". *Opus*, v. 27 n. 1, p. 1-19, jan/abr. 2021. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2021a2711> (acesso: 06/05/2023)

MIRKA, Danuta (Ed.). **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, Raymond. **The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral**. Bloomington: Indiana University Press, 2006

PERSCHON, Mike Dieter. *The Steampunk Aesthetic: Technofantasies in a Neo-Victorian Retrofuture*. Tese de Doutorado. Edmonton: Universidade de Alberta (Canadá), 2012.

PORTER, Andrew et al. **Mestres da ópera italiana II: Verdi, Puccini**. Tradução de Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1989.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg.** 60th anniversary edition. Edited by Leonard Stein, translated by Leo Black. Los Angeles: University of California Press, 1984.

SOUZA, César Martins; GUERRA, Gutemberg Armando Diniz; SOUSA, Neide Maria Fernandes Rodrigues. “Da dupla moral social ao sacrifício vicário em *A dama das camélias* de Alexandre Dumas Filho e *Lucíola* de José de Alencar”. Revista Feminismos. Vol. 10, N2 e 3, maio-dez/2022.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação.** 18. Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

## Sobre os autores

Luciano Camargo é regente, compositor e professor da área de regência e canto coral do Instituto de Artes da UNESP. Bacharel em Música com habilitação em Regência pela Universidade de São Paulo (1998), mestre (2012) e doutor (2017) em música pela mesma instituição. Atua na área de música como regente de orquestra e coral, com ênfase no repertório vocal-sinfônico. Foi diretor de música sacra do Kantorei St. Peter und Paul (Freiburg im Breisgau - Alemanha) e Diretor Artístico da Orquestra Acadêmica de São Paulo e do Coral da Cidade de São Paulo (UNIOPERA). Foi professor de regência no Curso de Música da Universidade Federal de Roraima (UFRR) de 2017 a 2023.

Rodolfo García Vázquez é doutorando em teatro pela ECA - USP, na área de teatro decolonial, tendo escrito para inúmeras publicações nacionais e internacionais sobre temas como teatro decolonial, movimentos identitários no teatro contemporâneo e teatro ciborgue. Também é pesquisador e diretor teatral, dramaturgo e cineasta brasileiro, nascido em São Paulo. Em 1989, fundou a cia de teatro Os Satyros com Ivam Cabral. Dirigiu mais de 100 peças teatrais, 5 montagens de óperas e 3 filmes, tendo atuado em mais de 20 países. Recebeu os mais importantes prêmios do Brasil além de ter sido premiado em vários países do mundo. Também é um dos co-fundadores da SP Escola de Teatro, onde atua como coordenador do curso de direção.

É consultor pedagógico da MT Escola de Teatro e professor visitante nas Universidades de Estocolmo, Birmingham, Oslo, Helsinki e Berlin (Ernst Busch).

Recebido em 19/02/2024

Aprovado em 12/06/2024