

Ópera, Paixão, Trabalho

“Il Tabarro” de Giacomo Puccini

Jorge Coli

O universo tempestuoso das paixões, próprio à ópera, não parece muito adequado ao tema do trabalho. Rousseau, em sua definição: “Ópera - Espetáculo dramático e lírico onde se busca reunir todos os encantos das belas artes na representação de uma ação apaixonada, para excitar, com a ajuda de sensações agradáveis, o interesse e a ilusão”,¹ caracteriza a natureza dos meios aí empregados. Eles provocarão no ouvinte efeitos indizíveis, viscerais e poderosos. *Ação apaixonada, excitação, sensações agradáveis, ilusão* são termos imprecisos buscando demarcar um fenômeno cultural capaz de intervir fortemente em nossas emoções e nos afastar da trivialidade do cotidiano, do esforço contínuo e pouco heróico imposto pelas obrigações da vida “verdadeira”. A ópera, fuga ou refúgio, é o momento extraordinário, ardente, quando podemos anular todas as asperidades à nossa volta para nos entregarmos, de alma aberta, a essas exaltações seqüestradoras. São os gozos ilusórios opondo-se às exigências do “real”.

Todos sabem, o domínio das óperas é o das paixões impossíveis, dos dilaceramentos, dos assassinios, dos suicídios, mas ainda da pompa, dos cenários magníficos, dos costumes suntuosos. Nele, o trabalho pode apenas encontrar um lugar episódico ou acessório. As bigornas, em *Il Trovatore*, estão lá para ritmar uma cena pitoresca. A de Siegfried transfigura o esforço através de um poder sobre-humano, desdenhando as tarefas laboriosas.

Criados e patrões

O cômico é o registro onde os personagens populares podem, historicamente, emergir. *A ópera séria* não reservava nenhum lugar para eles. No século XVII a *ópera buffa* caracteriza-se plenamente, e nela afirma-se o papel burlesco dos servidores. O princípio do trabalho é, portanto, pressuposto, mas ele se deixa entrever ali de um modo particular.

Um pouco ao modo desse mordomo de *O anjo exterminador*, os criados são cúmplices dos patrões e se fecham com eles no mundo das classes superiores. Jogando o jogo dos senhores, eles podem mesmo trocar de posição: as servas tornam-se patroas, os valetes comandam. Canta assim o Fígaro de Mozart: “se vuol ballare / Signor Contino / Il chitarrino / Le suonero”. A habilidade em manejar as relações humanas e sociais instaura um jogo de poder, no qual os criados podem, por vezes, dar as cartas. Mas, jogo pressupõe cumplicidade. À margem dos papéis sociais precisos, esses acólitos são aventureiros e intrigantes.

tes. Eles rodam à volta dos que pagam. Podem exercer profissões diversas, independentes e... malandras, como as enumera o Fígaro de Paisiello, mas estão sempre dispostos a associarem-se a um patrão. Beneficiando-se de um luxo que não lhes pertence - a imagem melhor é certamente a de Despina bebendo o chocolate de suas patroas, em *Così fan tutte*² - há neles um oportunismo que lhes permite saírem-se bem sempre, à sombra das riquezas de outrem. Parasitariamente, infiltram-se nas classes superiores que, justamente, lhes oferecem condições de existir.

Para tanto, necessitam de uma inteligência viva e astuciosa, de desembaraço, malícia, dissimulação de uma prodigiosa capacidade para engendrar tramóias. E as máquinas substituem o trabalho que, em verdade, não surge nunca. As fadigas de Leporello são provocadas não por qualquer labuta, mas pelas aventuras de seu patrão: em fim de contas, a vida feita de expedientes de ser servidores não parece cansativa, e a última palavra cabe ao Fígaro de Rossini: “che bella vita! Faticar poco, divertirsi assai, e in tasca sempre aver qualche doblone...”

Quando o povo sobe ao palco

O período romântico não possui a *vis cômica*, e com ele, os criados engraçados tendem a desaparecer. Quando as óperas românticas trazem personagens populares, eles estão inteiramente desvinculados de qualquer esforço laborioso. São aldeões em festa, ou feiticeiras terríveis: os primeiros derivados de um bucolismo sentimental, as segundas, de uma concepção que associa o povo - as mulheres, as crianças e os loucos - a uma sabedoria não racional, demoníaca e assustadora.

É no final do século passado que esta configuração irá se alterar. A moda dos assuntos realistas e humildes é a responsável pela aparição de heróis inesperados, originados do povo, ou melhor, de uma imagem fabricada a partir dele. Carmen ou Mimi não fazem parte do cortejo dos reis ou princesas do *grand opéra*, ao qual o público estava habituado.

Entretanto, mostrar as operárias de uma fábrica de charutos na saída do trabalho, ou costureirinhas “ricamando in casa e fuori” não significa abdicar àquelas características apaixonadas onde pode se refugiar a alma do espectador. Ao contrário, compositores, libretistas, diretores de teatro e público descobriam, gulosamente, todo um filão novo onde o pitoresco e a sensualidade podiam ser explorados. As antigas e gastas situações de lenda e de história eram vantajosamente substituídas por outras, cuja distância se encontrava no hiato entre as classes.

Realismo “próximo de nós”, embelezamento sentimental das “fatias de vida”, brutalidade e violência, embriagadoras, as novas óperas transpunham seus assuntos numa dimensão onde as projeções de seus ouvintes mostravam-se atualizadas e eficazes. O público “burguês” via “de cima para baixo” esse meio popular trazido pela música, ao mesmo tempo suficientemente próximo para lhe provocar arrepios “naturalistas”, e perfeitamente distinto para lhe

causar um efeito de estranhamento. O proletariado urbano começando a ter acesso aos teatros, projetava-se “de baixo para cima” e contemplava seu reflexo enobrecido, engrandecido, lírico e sentimental. Gustave Charpentier, em sua ópera *Louise* dá conta desta última situação. Na oficina de costura, duas operárias conversam: “Eu fui ver o *Pré aux Clercs* e *Mignon*, diz Irma. “Eu fui ver *Manon*”, lhe retruca sua camarada Camille. “É bonito?” pergunta a primeira. “Lindo. Sobretudo quando ela morre”.

Porém, se o sentimento dos humildes, intenso ou de uma tristeza infinita, torna-se então primordial, o meio onde vivem podem criar a comisseração, o clima oprimido, mas não é jamais o tema, pois a aventura sentimental toma sempre o primeiro lugar.

Na pequena obra-prima de Manuel de Falla, *La vida breve*, o coração de Salud é partido por razões sociais, pois seu noivo prefere um casamento rico. Nessa ópera, sabemos claramente que os pobres são infelizes: “Vivan los que rien, mueram los que lloran. La vida del pobre, que vive sufriendo, deve ser mui corta”, proclama a ária admirável. No entanto, o trabalho é evocado ali apenas pelo coro dos ferreiros de Albaicin, no início do primeiro ato, como um elemento de introdução profundamente melancólico, ultrapassando largamente a simples cor local, mas indiscutivelmente secundário em relação à trama. *La vida breve* inicia-se sob o signo do trabalho, constrói-se sobre as diferenças de classes, mas põe essencialmente em valor a paixão de Salud. Mesmo na ópera “realista” ou “naturalista”, nesse gosto pelo mundo da pobreza, o trabalho não toma um lugar determinado.

Louise - A vida difícil e a vida fácil

Mas existem pelo menos duas exceções. Uma delas já foi evocada: trata-se de *Louise*, de Gustave Charpentier. A outra, é *Il Tabarro*, de Puccini. Vejamos, em primeiro lugar, o caso de Charpentier.

As idéias socializantes do compositor, mesmo se vagas ou ingênuas, o levavam a buscar assuntos ligados ao mundo do trabalho. De origem modesta, filho de um padeiro, tendo começado sua vida como aprendiz de moleiro, ele sonhou com um teatro aberto a um público popular. Para uma das primeiras representações de *Louise*, oferece quatrocentas entradas às costureiras de Paris e promove uma campanha entre os diretores de teatro no sentido de admitirem gratuitamente os operários em certas noites. Uma de suas grandes aspirações era levar as massas populares aos espetáculos, animando algumas associações para esse fim.

Charpentier era também apaixonado por Montmartre, pela vida boêmia e “artista” daquele bairro, talvez superficial, mas que, para ele, era sinônimo de liberdade. Assim, renova a antiga oposição romântica entre o burguês e o boêmio, associando o proletário aos valores de trabalho, honradez e moral. No primeiro e no último atos de *Louise*, a família operária é caracterizada através de comportamentos rigorosos e austeros. Isto é, o burguês e o proletário estão - do mesmo lado, unidos pela mesma cadeia moral. Do outro encontram-se, li-

vres do trabalho, livres moral e sexualmente, o boêmio e o artista.³ Louise, a filha dos operários, se libertará ao se entregar ao amante e ao abandonar a família.

A visão de Charpentier é generosa, mas evidentemente simplista. Entretanto, o meio descrito é, pela primeira vez, tão importante, senão mais, do que as aventuras amorosas dos protagonistas.

O compositor -- que escrevia seus próprios libretos -- possui uma tendência a generalizar as dimensões de seus personagens, fazendo deles quase símbolos.⁴ Louise encarna o destino de todas as jovens operárias entregues ao amor livre (ou à prostituição, segundo os critérios morais do espectador), para se livrarem dos grilhões do trabalho e da família. Suas aventuras pessoais se atenuam no exemplo genérico e se dissolvem no meio onde elas estão imersas e que se torna primordial.

Um notável momento de caracterização desse meio se encontra na cena da oficina de costura (ato II, cena 2). As operárias, em volta das máquinas e dos manequins, falam de seus amores com profunda sensualidade. A ária de Irma, "Oh! moi, quand je suis dans la rue" -- cujas palavras são quase uma tradução literal da valsa de Musetta, na *La Bohème* de Puccini -- entrecortada pelo falar das companheiras, transmite um erotismo insatisfeito e turvo, emanando dessa juventude fechada entre as quatro paredes da oficina, obrigada a tarefas longas, intermináveis, fastidiosas. A opressão do trabalho faz sobressair o desejo insatisfeito.

Charpentier é também atraído pelo trabalho de rua, mais irregular, aparentemente mais próximo de uma certa idéia de boêmia: mulheres que entregam leite, que catam carvão ou trapos, que dobram os jornais de manhã, que varrem; homens que empalham cadeiras, que vendem legumes, alpiste, roupas velhas. São figuras pitorescas, cujos refrões oferecendo serviços, entoados de modo muito harmonioso, criam um tecido musical de ressonâncias nostálgicas e ternas. O emaranhamento dessas frases musicais, dos fragmentos de diálogo, está freqüentemente no primeiro plano: Charpentier constrói um retrato desse mundo particular do trabalho pelo qual é atraído.

"Wagnerismo deliquescente, que dá lugar às lágrimas, à demagogia", "partitura que busca adular o público em seus instintos mais baixos" (*sic*), "que está nos antípodas do gosto francês", graves musicólogos já falaram mal demais dessa música para podermos aqui assinalar eventuais defeitos. Vale mais sublinhar algumas de suas qualidades: Charpentier sabe buscar em outros compositores (particularmente em Massenet e Puccini, mais longe em Wagner) contribuições sempre incorporadas às suas especificidades de estilo. Os motivos condutores são habilmente empregados, a orquestração é transparente, finíssima, aérea. A melodia, sempre submetida à palavra, torna-se uma espécie de recitativo-cantabile, aderindo perfeitamente a frase, valorizando a expressão dramática sem prejuízo de inteligibilidade: "cuja declamação é tão justa que não se perde uma única inflexão da palavra".⁵

Isto não me parece ter sido suficientemente assinalado: "primeiro Massenet e em seguida Charpentier, antes de Pelléas, desembarçaram os libretos

franceses de versos redondos demais, de rimas ricas, empregaram mesmo a prosa, respeitaram o ritmo das palavras e terminaram por desenvolver um perfeito tratamento musical do texto, correspondente a uma poética nova, mais “moderna”. A impressão de natural, ou antes, de *aisance* nas relações entre palavra e música, muito contribuíram para o notável resultado das cenas de *Louise* onde as conversas simultâneas e as superposições de frases, são fundidas à orquestração e ao desenvolvimento musical.

A tentativa de Charpentier em dar ao trabalho a função de elemento constitutivo do drama é excepcional. Se afastarmos algumas óperas do século XX -- *Wozzeck* ou *Cardillac*, por exemplo, nas quais o trabalho atinge uma dimensão fantasmagórica, de alegoria ou de símbolo, *Louise* é um caso quase único.

II *Tabarro*

Desta perspectiva, o tratamento dado por Puccini ao tema do trabalho, em *Il Tabarro*, toma um interesse particular.

Não é, longe disso, umas das óperas mais populares de seu autor. Pequena, com um só ato e uma duração de aproximadamente quarenta minutos, ela pertence a um tríptico.

É preciso lembrar que, no final do século XIX, o imenso sucesso de *Cavalleria Rusticana* e de *I Pagliacci* havia colocado em moda a forma daquilo que poderíamos chamar de ópera-conto: peças muito curtas, de ação condensada, conclusão rápida, brutal ou inesperada. Puccini, desde 1913, imaginara seu tríptico feito de composições do gênero. Juntas, poderiam preencher uma única *soirée*.

Depois de algumas hesitações sobre os libretos, Puccini estréia, em Nova Iorque, em 1918, seu *Trittico*, cujos painéis são *Suor Angelica* (escrita em 1917), *Il Tabarro* (o mais antigo, escrito em 1913), e *Gianni Schicchi*, de 1916. Mas essas pequenas óperas eram muito dissemelhantes para manterem-se unidas apenas por uma justaposição artificial. Os teatros do mundo inteiro as isolam, as associam com outras obras e, das três, *Gianni Schicchi* seja talvez a mais conhecida.

Il Tabarro é, entretanto, uma obra-prima. É preciso repetir muitas vezes para aqueles que ficaram surdos por causa de seus preconceitos, que Puccini é imenso compositor. *Il Tabarro*, ao contrário de suas outras óperas, não se entrega muito facilmente, mas possui prodigiosa densidade. Diziam Stravinsky: cada vez que a ouvimos, a música de Puccini parece mais bela.

Temas e personagens

O assunto é francês. Um certo Didier Gold havia escrito em 1910 uma peça em um ato - *La Houpellande*,⁶ pondo em cena um crime brutal, acontecido em um meio operário. Puccini possivelmente tenha se sentido atraído pela “violência da história de um naturalismo *grand-guignolesque*, como escreveu André Gauthier.⁷ Mas ele deve também, e sobretudo, ter ficado seduzido pela

atmosfera onde se passa a história. O libretista Giuseppe Adami, que também colaboraria em *Turandot*, faz da peça uma adaptação notável.

Gold havia imaginado um duplo assassinio: um pertencente à trama principal, ao triângulo amoroso Michel, Georgette e Louis; o outro, muito secundário, é cometido no mesmo momento, aumentava artificialmente a brutalidade, sem acrescentar-lhe força. Adami, sob a direção de Puccini, que seguia, passo a passo, a feitura do “libretto”, elimina o segundo crime, tornando assim o final mais concentrado e denso.

Os personagens são também modificados em seus caracteres. A Georgette de Gold não tem escrúpulos ou pudor, ela mesma propõe que Louis se torne seu gigolô: “Ah! si tu voulais, je partirai avec toi, au faubourg; tu ne travaillerais pas, tu es trop mignon...je ferais de l'argent pour nous deux...on aurait que du bonheur”.

A Giorgetta da ópera, ao contrário, torna-se uma mulher carregada de amargura, querendo apenas sair do meio onde vive com o homem amado. Adami não nos diz muitas coisas a seu respeito. Alguns traços de seu passado -- seu amor por Paris e Belleville, e a perda de seu filho -- são revelados pouco a pouco, mais habilmente dispostos do que na peça, numa construção teatral muito apropriada à música que Puccini deverá escrever. Música tecida com transcrições graduais, atenuando as oposições dramáticas, suavizando o contraste entre personagens.

Louis, perdendo sua honestidade um pouco simplória, torna-se, na ópera, muito mais complexo: para ele Adami escreve um trecho totalmente inexistente na peça original, espécie de amarga reflexão sobre o trabalho, sobre a qual nós voltaremos.

Michel, enfim, papel principal da peça, destinado por Gold ao grande ator De Max, abandona a grandiloquência prolixa e não muito convincente que o caracterizava no texto francês. Assim, por exemplo, o trecho: “tu ne revois donc pas les belles rives que nous avons frolées? Les haltes sous les saules quand le soleil tapait trop dur? Le clapotis aux confluent des rivières? et les soleils levants! et les incendies du soir!”, será reduzido por Adami à belíssima frase, tão simples: “Ti ramenti le ore che volavan via su questa barca trascinate dall'onda?” Aliás, depois da música já composta, em 1921, Puccini irá ainda pedir a Adami um substituto para o primitivo longo monólogo que concluíra a ópera. O primeiro, excessivamente próximo do de Gold, era uma descrição contemplativa e metafórica do Sena como imagem da vida; o definitivo, mais dramaticamente eficaz, torna-se a expressão angustiada das dúvidas do personagem.

Além disso, Gold emprega uma linguagem oscilando entre um registro que se quer popular e um outro, de um lirismo tagarela. Tudo soa terrivelmente falso e artificial -- mesmo se é possível justamente encontrar um encanto muito datado na peça. Adami afasta toda veleidade de imitação da fala vulgar ou da gíria e condensa, enxuga as frases num estilo sonoro e eficaz.

A paisagem musical

Uma vez armado o esqueleto sólido e sugestivo, Puccini vai por mãos à obra. E as intervenções semânticas da música darão uma nova dimensão -- genial -- ao texto. Ela fará com que a imagem do trabalho surja com vigor.

Mas não nos enganemos. Nem Puccini, nem Adami quiseram fazer uma ópera sobre o trabalho ou, menos ainda, defender uma tese social ou política. O resultado, entretanto, nos afasta dos *frissons* provocados pela crônica policial que Gold dramatizara: a ela acrescenta-se uma natureza social que a peça não possuía. Isto não é intencional -- por felicidade! --, mas emerge através dos movimentos emocionais próprios ao gênero da ópera.

Para uma obra tão curta, onde tudo deve ser necessário, Puccini emprega uma prodigiosa economia de meios. Sua orquestra se concentra nas cordas, em particular nas cordas graves, criando um ambiente sombrio, aveludado, e noturno. Sobre essa textura, os outros timbres emergem, manifestam-se, permanecendo, no entanto, sempre integrados.

Isto também acontece com as vozes. Leibowitz⁸ analisou admiravelmente o papel da melodia na música de Puccini: invenções fulgurantes que não se desenvolvem através do canto, sempre truncado e chegando com frequência às formas do recitativo, mas que são retomadas, lembradas, retrabalhadas pela orquestra.

Em *Il Tabarro* as vozes são ainda mais absorvidas pela trama instrumental, mais contínua e presente talvez do que em outras obras. São os instrumentos que se encarregam de dispor os motivos condutores que Puccini emprega de modo intuitivo, inspirado, não programático. A orquestra determina o quadro geral da ação, é o motor do desenvolvimento dramático, a criadora do meio -- a paisagem -- onde estão imersos os personagens.

Ela arrasta tudo como um rio. A atmosfera aquática envolve os personagens, seus esforços, suas paixões e ações: "ópera cor de Sena", dizia o compositor. Este efeito é obtido imediatamente, desde a breve introdução cujos elementos constitutivos voltarão sempre, até o final da obra: o desenho ondulante, em tempos ternários, cuja célula fundamental são as três colcheias descendentes, sobre as quais o tema das quintas paralelas, de movimento flexuoso, suave, se desenrola lentamente, melancolicamente, *num andante moderato calmo*⁹:

exemplo 1

Andante moderato calmo ♩ = 58

ppp

2. Ed.

Num dado momento, ela é substituída por uma variante um pouco mais animada, um pouco mais sinuosa:

exemplo 2



André Gauthier, a respeito desta introdução orquestral fala de um Puccini paisagista¹⁰ e efetivamente o discurso movente, “fluvial” é completado por pinceladas admiráveis: a celesta, por exemplo, empregada logo depois do crescendo mais intenso, que soa como reflexos sobre a água. Mas Puccini emprega também sons “realistas”, novos, que se integram à música e possuem funções semânticas precisas, situando melhor a “paisagem”: sirenes de rebocadores e buzinas de automóveis.

Estamos no Sena, num “chaland” ou “péniche” -- isto é, num barco de fundo chato, destinado ao transporte fluvial de cargas, tão caracteristicamente francês, até hoje fazendo parte integrada das imagens do Sena: é o *barcone* do libreto.¹¹

Da paisagem ao meio social

O barco está ancorado perto de Notre Dame. É hora do crepúsculo. Neste cenário poético, uma outra presença invade os seres: a do trabalho. Ouvimos o canto dos estivadores, o ritmo se torna mais marcado, sem que haja ruptura, pois o tema do rio retorna sempre.

Sacos de cimento são descarregados. No dia seguinte, deve-se carregar ferro. O porão está quase vazio, e o término de uma jornada exaustiva: “Ora la stiva e vuotata, chiusa e la lunga giornata...”

Sobre a canção dos estivadores, surge um diálogo, próximo de um recitativo: Giorgetta, fria diante das solicitações de seu marido, dá de beber aos trabalhadores:

exemplo 3

MICHELE (He kisses her. Georgette offers him her cheek instead of her lips.)
 (La bocca: Georgetta gli porge la guancia e non la bocca)
 (descends to the hold)
 (s'abbina verso la stiva e vi discende)

Just one kiss, my be - lov - ed...
 Un tuo ba - cio, o mio a - mo - re...

STEVE DORES - Tenors
 SCARICATORI - Tenors

Soon we shall part, and my dear Mar - gue - rite will yield me her
 chiv - sa è la lun - ga gior - na - ta, e Mar - got l'a - mor ti da -

Tinca e Talpa, carregando nos ombros a sacaria, reclamam do trabalho, da canseira: "Tinca: Sacchi dannati, mondo birbone; Talpa: Ah! questo sacco spacca il groppone." Bebem, e a música se anima, numa espécie de esboço de brinde:

exemplo 4

LOUIS (pointing to Georgette who carries a pitcher of wine and glasses)
 LUIGI (indicando Georgetta che reca la brocca del vino e i bicchieri)

ben ritmato

Here comes our lovely ho - stess! Come on, boys, we're drink - ing! Now all - to
 Ec - co la la pos - sa - ta!... Ra - gaz - si, si be - ve! Qui, tutti insiem

Allegretto con vivacità ♩ = 184

(Everybody responds to his call, surrounding Georgette who distributes the glasses.)
 (Tutti accorrono alla chiamata, facendosi intorno a Georgetta che distribuisce i bicchieri)

L. - ge - ther! Hur - ry, quick - ly! Good friendship and wine in -
 te - sti! Le - sti! Pron - ti! Nel vi - no tro - ve - rem l'e - ner -

sciolte

A vida dura e o trabalho fatigante são insistentemente assinalados. A fuga pela embriaguez surgirá mais adiante.

A primeira cena nos havia mostrado a patroa esquivando-se diante de seu marido. De um modo muito sutil, Puccini, fazendo-a aproximar-se de Luigi, nos dá a ouvir pela primeira vez o tema (em pizzicato, pelos baixos), que ameaçará constantemente a união dos jovens amantes:

exemplo 5

GEORGETTE - GIORGETTA (to Louis, as though to induce him to dance with her)
(to Luigi, come p. r. subito a ballare con lei)

LUIGI I en - joy on - ly
Io ca - pi - sco u - na

(to the others)
(agli amici)

You will now hear an ar - tist!
Sen - ti - re - te che ar - ti - sta!

O italiano e o realejo

Giorgette, retracando numa frase este tema, diz gostar apenas da música que faz dançar (“Lo capisco una musica sola, quella che fa ballare”). Dança primeiro com Tinca, que é desajeitado. Logo, Luigi o substitui. O realejo, desafiado (os musicólogos várias vezes lembraram a seu respeito a feira de *Petruschka*), cria, com sua pequena valsa, uma forte sensação de mal-estar.

Porém, chega o patrão e a dança pára. Michele conversa com a esposa. Guardará consigo Tinca e Talpa, mas também Luigi -- do qual não tem necessidade, mas que não quer ver morrendo de fome, pois o trabalho não somente é duro, como raro.

Depois de um momento de respiração lírica, quando Giorgette se abandona na contemplação do crepúsculo (“Non sembra un grosso arancio questo sole che muore nella Senna?”), onde reaparece a maravilhosa celesta dos reflexos, ouve-se o tocador de realejo, que vende ainda uma canção. Aqui existe uma ironia de Puccini consigo mesmo, desapercibida se nos referirmos apenas à ópera, mas que se revela inteiramente através da leitura da peça francesa de Gold.

Nesta, o homem do realejo é dito “italiano” (“Louis, hélante un joueur d’orque de Barbarie qui passe par le quais. Et pis, toi, l’Italien, on te fout deux thunes de macaroni, si t’y vas d’un air avecta boîte à musique! Il a une gueule de singe, mais il joue comme un ange. C’est un artiss’, quoi”). Ele vende, na ópera, uma canção que conta a história infeliz de uma certa Mimi, que morreu

esperando seu namorado. E a orquestra pisca o olho ao público, fazendo surgir a primeira frase da narração de Mimi em *La Boheme*: “Si, mi chiamano Mimi.”

exemplo 6

VENDADOR DE CARIÓTIPOS (COMO O REALTEJO)

quasi a tempo.....a tempo

pp *pp* *p* *m. d.*

That's the story of Mi - mi!
È la sto. ria di Mi - mi!

Trata-se, é claro, de uma brincadeira de Puccini consigo próprio, que se assume enquanto italiano comedor de macarrão e se identifica com o homem do realejo. Mas também, como no ateliê de *Louise*, onde se falava de *Mignon* e *Manon*, a evocação, no palco, de um público popular para essas óperas sentimentais: as costureirinhas retomarão, em coro, o tema de Mimi.

A resignação diante das paixões

Surge um novo personagem, a Frugola, que se destaca do clima sonoro geral, mais caracterizada musicalmente: um *allegro enérgico* e uma orquestração mais áspera, com trompetes em uníssono e cordas “*col légnò.*” Frugola catava objetos, e sua primeira canção é uma espécie de *momento mori*: a vida dos objetos que ela recolhe ensina a relatividade das paixões, dos desejos: todos, objetos cobiçados ou pobres, acabam no mesmo saco. Em seguida, ela tomará o ronrom de seu gato como a melhor filosofia da vida: não desejar o que não se pode ter. Mas esta é uma lição impossível.

Aqui começa se configurar um dos pontos chaves da ópera. A vida de cada um de nós é apresentada árdua, difícil o tempo do “real” não corresponde ao tempo desejado, ao tempo verdadeiro. Pois a “verdadeira vida” não começa justamente quando se escapa desse real? *Il Tabarro* apresenta dois registros: o do cotidiano, insuportável, mas que pode ser esquecido através da fuga em direção de um outro, o dos desejos, dos sonhos, da bebedeira.

Isto será imediatamente enunciado. Frugola ralha com Talpa: ele bebe demais, não tem vergonha? Não, é a resposta. O vinho faz bem. Pode-se afogar nele os pensamentos de revolta: se eu bebo, eu não penso; se eu penso, não rio.

Volúpia, sonhos, revolta

Neste momento começa o monólogo que Adami escreveu para Luigi, inexistente na peça original. A linha melódica é tensa, num arioso onde as frases são estiradas, com frequência traçadas de baixo para cima, culminando num fortíssimo e traduzindo um esforço desesperado. O texto de Adami é o seguinte: “Tens muita razão; melhor não pensar, baixar a cabeça e curvar a espinha. Para nós, a vida não tem mais valor, e toda alegria se converte em pena. Os sacos nas costas e a cabeça baixa para o chão! Se olhas para cima, cuidado com a chicotada. Ganhas o pão com o suor, e a hora do amor te é roubada! Roubada entre espasmos e medos que obscurecem a mais divina embriaguês. Tudo nos é negado, tudo nos é retirado, a jornada já é escura desde a manhã. Tens muita razão: melhor não pensar. Baixar a cabeça e curvar a espinha”.¹²

Estranha ópera esta, onde a ária principal do tenor não é uma romança de amor, mas uma reflexão sobre a condição operária, sobre a alienação, e mais precisamente, sobre a alienação do prazer, do tempo de vida “verdadeiro”, anulado pelas exigências do trabalho! Luigi não é de modo algum um revolucionário mas *Il Tabarro* constata, e esta constatação imprime uma densidade social que os personagens carregam inevitavelmente. Ainda mais que estas observações não surgem num momento secundário da ópera, mas num instante particularmente relevante trata-se da grande ária do tenor iluminando com suas reflexões todo o universo instaurado pela obra.

A própria Frugola, apesar de sua canção ajuizada foge também para o sonho, parecido com o dos três ministros chineses de *Turandot* que querem escapar ao império sangrento: uma pequena casa no campo, uma vida tranqüila. Desse modo, diz Frugola, pode-se mais tranqüilamente esperar a morte, o único remédio para todos os males.

Giorgetta replica que seu sonho é outro. Como Luigi, nasceu em Belleville, bairro popular e animado de Paris. E só o ar da cidade grande, do subúrbio, a alimenta. Luigi se junta a ela, numa evocação de sublime lirismo. De novo, Puccini se entrega à composição matizada de uma paisagem sugestiva, desta vez, paisagem de sonho. É particularmente singular o fato de que neste dueto os dois amantes não falem de amor, como em todas as outras óperas, mas se unam em sua aspiração, na evocação da vida que poderia ser e que não é.

É necessário lembrar que esses diversos momentos - monólogo de Luigi, canção de Frugola, direto exaltante são talhados na mesma massa musical, por assim dizer. Assim, este exemplo da arte pucciniana em esbater as passagens, criando um *fade in* musical, na superposição de duas imagens sonoras, a da canção do gato, que se termina, e a do rio, que retoma seus direitos:

exemplo 7

Andante moderato come il I. Tempo
quasi lo stesso movimento

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The tempo and mood are indicated as 'Andante moderato come il I. Tempo quasi lo stesso movimento'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo).

O patrão, o empregado: o marido, a traição

Enquanto Michele inspeciona o porão, ouve-se de novo, bem claramente o tema da água, suavemente colorido pelas vozes, à distância, de um tenorino e de um sopranino. Luigi e Giorgetta conversam, a medo, sobre a noite precedente, noite de amor que puderam ter o tema da ameaça, angustiante, acompanhando o diálogo.

Chega Michele, e Luigi lhe pede para desembarcar em Ruão. Michele recusa, pois se o desemprego está em todos os lugares, em Ruão é pior. Luigi ficará.

Michele sai para acender as lanternas do barco. Luigi confessa a Giorgetta que quis abandoná-la porque não suporta dividi-la com Michele. Marcam um encontro para mais tarde: o sinal será o fogo de um fósforo.

Como seria bom se pudessem fugir, partir, deixar para trás a vida que levam, entregar-se à volúpia que lhes é negada: então, a sombra de um assassinato se projeta no interior de uma imagem decadentista e preciosa, cujo tom será mais freqüente em *Turandot*: “io te lo giuro, non tremo a vibrare il coltello, e con goccie di sangue fabricarti un gioiello”. Isto é dito num crescendo intenso, que se interrompe para dar lugar a uma descida cromática dos violinos, acompanhada pelo tema da ameaça e cobrindo a retirada célere de Luigi. Sozinha, Giorgetta exprime a dificuldade de ser feliz. A frase é enunciada simplesmente, sem acompanhamento de orquestra, e isto põe acentuado destaque ao sentido das palavras.

A partir deste momento o drama se concentra e a figura de Michele domina. Surge, primeiro, sua violência -- diz a Giorgetta que Tinca deveria matar sua mulher, uma sem-vergonha. Em seguida, sua ternura, e sua tristeza, se revelam: por que Giorgetta não o ama mais? Não é verdade, ela o ama, mas está com sono, quer dormir. Mas ela não dorme nunca! É que a cabina é pequena e muito abafada. E Michele sabe porque ela não pode dormir: desde que perderam o filhinho, as insônias não a deixam. Michele evoca o tempo que se foi quando ele os protegia, a esposa e o filho, com seu manto. Nesta palavra, o tema terrível da cena final é anunciado.

A evocação continua sob a forma de uma espécie de *berceuse*, num vai-e-vem próximo do ritmo que caracteriza o rio.

Giorgetta sai. Ouvem-se longos acordes sustentados pelos baixos, acordes sombrios como a noite que caiu. Sobre eles, pouça o canto de dois namorados ao longe, o toque de recolher de uma caserna, os sinos de uma igreja. A paisagem noturna foi traçada.

Só, Michele, envolvido pelo tema sinistro do manto, se interroga, com suspeitas. Sabe que a mulher tem um amante. Sente-se encadeado e quer dividir essas cadeias com esse amante, que não sabe quem é. Acende o cachimbo. A música se precipita num 2/4 sacudido.

Luigi se aproxima, pensando distinguir o sinal de Giorgetta. Michele o assassina ferozmente e dissimula o cadáver sob o manto.

Surge Giorgetta, um pouco ansiosa. Ela diz ter tido remorsos pela dor que lhe causou com suas recusas. Michele a convida a se aproximar. Quando ela lhe pede para ser protegida como outrora, pelo manto, ele a atira sobre o cadáver de Luigi.

* * *

O crime final não é diretamente provocado pela condição social dos personagens, mas está inserido nessa condição. Envolvidos pela atmosfera do rio, vistos do interior de seus esforços, numa faina rude, esses personagens existem à medida que estão mergulhados num meio que os impregna e determina.

Não se trata do crime único, cometido por personalidades de exceção, como acontece na grande tradição da ópera e do teatro. Trata-se de *um crime*, como qualquer outro, acontecido num meio operário. Poderíamos dizer, secretado por esse meio. A brutalidade do ato não elimina a sutileza na caracterização dos conflitos sociais. O patrão e o operário pertencem ao mesmo mundo, e estão ligados pelas mesmas cadeias, assim, aprisionados no mesmo amálgama sonoro. Michele não é o vilão, nem Luigi o tenor heróico e sem mácula a luta entre os dois não dá num imediatismo caricatural é sobre o meio, tão admiravelmente caracterizado pela música, que a responsabilidade recai. O meio preciso, física e socialmente caracterizado. E como, além disso, os personagens de Puccini sempre possuem uma espécie de vivido "carnal" absolutamente extraordinário, tudo se passa em relações corporais de desejo contrariado e de esforço físico, de cansaço embrutecedor e de embriaguês sonhadora. *Il Tabarro* é uma evidente demonstração de complexidade pucciniana, e de seu poder em engendrar um *pensamento* através da música.

NOTAS

1. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Ed. Art et Culture, 1977. v. I, p. 387.
2. Eis a cena completa, primeiro ato, cena 8, de Despina:
"Che vita maledetta
e il far la cameriera!
Dal matino alla sera
si fa, si suda, si lavora e poi
di tanto che si fa nulla é per noi.

E mezz'ora che sbatto;
il cioccolatte é fatto ed a me tocca
restar ad oclarlo a secca bocca?
Non é forse la mia comme la vostra?
O garbate signore
che a voi dessi l'essenza e a me l'odore?
Per Bacco, vo' assagiarlo

(Lo assagia)

Com'e buono!

(si pulisce la bocca)

Vien gente! Oh cielo, sono le padrone!"

3. Eis um diálogo, segundo ato, cena 3, de Louise:

"DEUXIEME PHILOSOPHE (ironique)

Mais les ouvriers méprisent les bourgeois!

PREMIER PHILOSOPHE

Ah! Ah! tu crois ca!

(...)

Mon cher, l'idéal des ouvriers c'est d'être des bourgeois... le désir des bourgeois: être des grands seigneurs... et le rêve des grands seigneurs: devenir des artistes!

LE PEINTRE

Et le rêve des artistes?

PREMIER PHILOSOPHE

Etre des dieux!"

4. Essa tendência irá afastá-lo do tom realista e familiar de Louise, quando Charpentier escrever a sua ópera seguinte, seqüência da primeira: Julien. Demiurgo de seu mundo social, Charpentier tende a valorizá-lo criando alegorias a partir de sua própria classe. Assim, o personagem de Louise, em Julien, aparece como A Beleza, A Jovem, A Filha, A Avó. Além disso, deparamo-nos com um Hierofante, um Mago, Moças do Sonho, Fadas, Quimeras e outras abstrações, as quais intervêm ao lado de representantes simbólicos de diversas funções sociais: O Cigano, O Operário, O Estudante, A Burguesa, tudo isto misturado com uma multidão de Levitas, Augures, Sábios, Servos e Servas da Beleza, Amantes Homens, Amantes Mulheres, Poetas Eleitos, Poetas Decaídos, Lenhadores, Trabalhadores Braçais, Camponeses, Camponesas, Boêmias, Bretãs. Multidão de Festa e Multidão de Carnaval, Bailarinas Sagradas e Bailarinas de Festa, como enumerá a partitura. Acrescentemos que as diversas cenas se passam em: Montanha Sagrada e Vale Maldito, Templo da Beleza, Paisagem em Eslováquia, Um Lugar Selvagem na Bretanha, Um dos Boulevards e a Place Blanche, em Paris... Mas é de se notar que esta acumulação simbólica, razoavelmente ingênua, pode ter sido um traço de época. Albéric Magnard, na belíssima Guercœur, ressuscitada, recentemente, por Michel Plasson, também faz transcórre a ação num

etéreo mundo de símbolos. E o Lazare, de Bruneau, a partir de texto de Émile Zola tende para o simbolismo generalizador. Isto sem contar a "verdadeira" poética do simbolismo que, com Maeterlinck e Debussy, ou D'Annunzio e Montemezzi resultaram nestas extraordinárias obras que são *Pelléas et Mélisande* e *L'amore dei tre re*.

5. LALO, Pierre. "Le théâtre lyrique en France". In: *De Rameau à Ravel*. Paris: Albin Michel, 1947. p. 365.
6. GOLD, Didier. *La houppelande*. Pièce en um acte représentée pour la première fois à Paris au Théâtre Marigny le 1er septembre 1910, Librairie Théâtrale du "Nouveau Siècle", Paris. 1911.
7. GAUTHIER, André. Puccini, col. "Solfeges", ed du Seuil, Bourges, 1961. p. 129.
8. "L'oeuvre de Puccini et les problèmes de l'opéra contemporain", in *Histoire de l'opéra*, Buchet/Chastel, Nevers, 1957.
9. Os exemplos musicais foram extraídos da edição de Mario Parenti (1960), para canto e piano, em inglês e italiano, editada por Ricordi, Milão, 1974.
10. GAUTHIER, *op. cit.*, p. 130 e HUGHES, S. *Famous Puccini Operas*. 2.ed., New York: Dover Publication Inc.
11. Eis o cenário:

"Un angolo della Senna, dove è ancorato il barcone di Michele.

La barca occupa quasi tutto il primo piano della scena ed è congiunta al molo con una passerella.

La Senna si va perdendo lontana. Nel fondo il profilo della vecchia Parigi e principalmente la mole maestosa di Notre-Dame staccano sul cielo di un rosso meraviglioso.

Sempre nel fondo, a destra, sono i caseggiati che fianchegiano il lungo Senna e in primo piano alti platani lussureggianti.

Il barcone ha tutto il carattere delle consuete imbarcazioni da trasporti che navigano la Senna. Il timone campeggia in alto della cabina. E la cabina è tutta linda e ben dipinta con le sue finestrette verdi, il fumaiolo e il tetto piano, a mo' d'altalena, sul quale sono alcuni vasi di gerani. Su una corda sono distesi i panni ad asciugare. Sulla porta della cabina, la gabbia dei canarini.

É il tramonto."

12. "Hai ben ragione;
meglio non pensare,
piegare il capo
ed incurvar la schiena.
Per noi la vita
non ha più valore,
ed ogni gioia
si converte in pena.
I sacchi in groppa
e giù la testa a terra!
Se guardi in alto,
bada alla frustata.
Il pane lo guadagni col sudore,
e l'ora dell'amore va rubata!
Va rubata fra spasimi e paure
che offuscano l'ebbrezza più divina.
Tutto è conteso,
tutto ci è rapito,
la giornata è già buia alla mattina!
Hai ben ragione;
meglio è non pensare.
Piegare il campo
ed incurvar la schiena!"

Jorge Coli, historiador e musicólogo, é professor no Depto. de História da UNICAMP.