

A ópera barroca italiana

EUDINYR FRAGA

q

uando da publicação do primeiro volume da coleção de quinze que a Editora Perspectiva começou a lançar, em maio do ano passado, sobre a história da ópera, de autoria de Lauro Machado Coelho, intitulado *A Ópera na França*, louvamos o pioneirismo e coragem da empreitada. Já havia entre seus títulos alguns que envolvem a música contemporânea mas nunca havia aberto suas portas para um gênero que se encontra atualmente em plena revivescência: a ópera. Mesmo entre os jovens há um interesse cada vez maior por penetrar em um universo qualificado pelos apressados (às vezes, ignorantes) de obsoleto, no qual enxergariam os estereótipos dos cantores avantajados, às voltas com produções concebidas no espírito do século XIX, gritando, a plenos pulmões, sofrimentos e angústias de personagens completamente desprovidas de humanidade autêntica. Veja-se, por exemplo, o comentário infeliz de nosso grande Manuel Bandeira, com que encerra a “orelha” da edição de *Uma Nova História da Música*, de Otto Maria Carpeaux (1958): “... na medida do possível foram excluídas as preferências e idiossincrasias pessoais. Exemplo disso é a larga praça que faz a ópera, [...] A ópera atravanca mesmo o livro. Mas isso é fatalidade da ópera: atravanca sempre”. Do que se conclui, se for consolação, que todos nós temos o nosso dia de tolice...

O professor Peter Conrad, que foi docente de Literatura Inglesa em Oxford, em ensaio sobre o desenvolvimento da ópera (*A Song of Love and Death*) refere-se à atração que ela exerce: “A ópera é um mistério. Esta volumosa e custosa relíquia do passado [...] fascina aqueles que dela se aproximam, introduz os neófitos em um saber secreto e sensual, abordando aspectos da experiência que outras artes não possuem audácia para tratar. É o canto da nossa irracionalidade, da selvageria instintiva...”. E refere-se à cena em que Lucia (de *Lammermoor*), o vestido de noiva ensangüentado, após assassinar o marido, dialoga, prazerosamente, com a flauta, entregando-se a incríveis

Na página anterior, cena da descida dos deuses, em Germanico sul Reno, de Legrenzi

EUDINYR FRAGA é professor de Teatro Brasileiro na ECA-USP e autor, entre outros, de *Nelson Rodrigues Expressionista*.

A Ópera Barroca Italiana, de Lauro Machado Coelho, São Paulo, Perspectiva, 2000.

**Esboço de
Bernardo
Buontalenti
para figurinos
do intermédio
La Pellegrina**

pirotecnias vocais. Ópera, como qualquer arte, envolve convenção, artifício e a exigência de um código específico para compreendê-la, e depois, só depois, amá-la.

O que já é possível estabelecer, com o segundo volume, *A Ópera Barroca Italiana*, é a extraordinária riqueza do gênero, as múltiplas questões que propõe, artísticas, filosóficas, sociais. Embora associado a formas musicais, ele extrapola tais limites. Na verdade a música é o seu sustentáculo principal, queiram ou não alguns afoitos encenadores (e certa parcela do público) contemporâneos. Muitos dos seus enredos tornaram-se ingênuos ou mesmo risíveis, porque estreitamente relacionados à época que os produziu, mas esse é o preço que paga boa parte do teatro declamado do passado. Quem estaria disposto a encenar, atualmente, *Tosca* ou *Fédora*, de Sardou, ou *Le Roi s'Amuse (Rigoletto)* ou *Angelo (La Gioconda)*, de Victor Hugo? Sem esquecer que seriam montagens dispendiosas, tanto

quanto as de qualquer produção operística? Paradoxalmente, tais textos sobrevivem justamente pela nova dimensão que lhes foi dada pela música, envolvendo mais profundamente o público, e tornando-o cúmplice na fruição de uma obra artística que, a cada nova montagem, revela aspectos diferentes das anteriores.

Lauro Machado Coelho é professor de Literatura e História da Ópera, jornalista, crítico, não só de música mas também de cinema (demonstrando o mesmo conhecimento e sensibilidade), tradutor e ensaísta. As qualidades do primeiro volume repetem-se aqui: clareza e capacidade de síntese, elegância e propriedade de redação, exigindo do leitor apenas que se interesse por música (claro!). Ao mesmo tempo, procura sempre sincronizar a sociedade e o espírito artístico da época com o desenvolvimento do gênero operístico, mostrando-o não como um fato isolado, mas como decorrência natural do desenvolvimento artístico. O fator “informação cultural” está sempre presente mas acobertado, com muita propriedade, por um à-vontade e uma recusa sistemática de exibicionismos estilísticos, melhor dizendo, pretensamente estilísticos, a que se junta uma pitada de sadio humor.

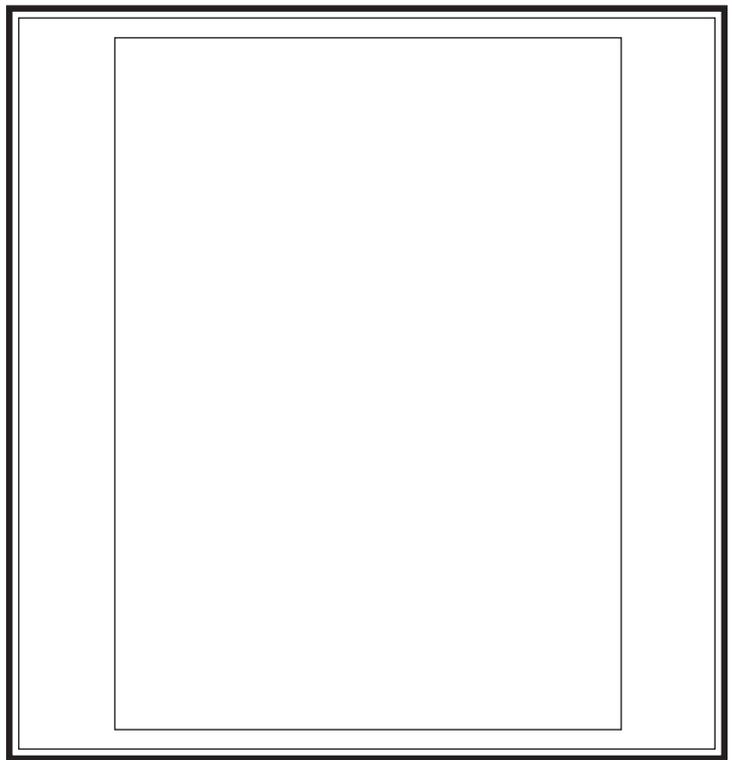
No atual volume acrescenta, com proveito, um glossário de mais de trinta páginas que se refere não somente à ópera mas à música em geral. Como será também obra de consulta, faz falta um índice de nomes e obras citadas. Também não fica claro o critério de tradução dos títulos e citações, já que são geralmente traduzidos mas, subitamente, só os encontramos no original, às vezes na mesma página em que há outros traduzidos. Cito como exemplo as páginas 147, 212, 237, 280. Um pequeno deslize, facilmente sanável: à p. 196, na referência a Luigi Riccoboni (e não Riccomboni como está grafado). Luigi pertencia a uma famosa família de cômicos *dell'arte*, que chegara a Paris em 1716 para preencher o vazio provocado pela expulsão desse tipo de comediantes por Luís XIV. Um detalhe curioso: o filho de Luigi, François, vai de certa forma se ligar ao teatro brasileiro por ter sido autor

de *L'Art du Théâtre (A Arte do Teatro)* que inspirou profundamente (digamo-lo assim) as *Lições Dramáticas*, de nosso primeiro grande ator, João Caetano.

No primeiro volume da coleção desenvolveu-se com precisão o aparecimento relativamente tardio da ópera na França, transformada em instituição em 1681, seu desenvolvimento e as características que adquiriu e que se conservam até hoje. No atual, delinea-se amplo quadro da ópera barroca italiana não só no seu país de origem mas também nos demais em que se desenvolveu posteriormente, transformada já em linguagem musical internacional.

A ópera é uma das poucas formas musicais que tem data precisa de nascimento, ou seja, o Carnaval de 1597, em Florença. Curioso que tal nascimento decorra de um equívoco já que se pretendia fazer renascer a grande tragédia grega do século V a.C. da mesma forma que a denominação Renascimento também é outro equívoco. Nada renasce na vida (à exceção de deuses...) e se o movimento renascentista houvesse sido apenas uma repetição de formas (e fórmulas) greco-romanas teria redundado num pastiche sem grande expressão. Na verdade reavaliou-se esse passado clássico, sintetizado por uma outra sensibilidade, originando nova expressão artística, talvez o movimento mais expressivo de toda a História da Arte Ocidental.

Houve teatro, evidentemente, na Renascença, apoiado nos grandes trágicos gregos e nos comediógrafos latinos, tudo sob a ótica de interpretação, também equivocada, da *Arte Poética*, de Aristóteles. Esse teatro, contudo, com algumas exceções, não foi capaz de alçar grandes vôos por estar preso servilmente aos modelos do passado. Ora, o que a Camerata Florentina, reunida em torno de Giovanni de 'Bardi e outros mecenas, pretendia era, justamente, ressuscitar a "grande tragédia grega" de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, criando uma ação dramática que se apoiaria na música (*dramma per musica*) e vice-versa, fundindo-a com uma concepção arquitetônica/pictórica que conduziria a uma espécie de "obra de arte total" (como a futura



gesamkunstwerk wagneriana), solicitando todos os sentidos do espectador.

A ópera (denominação que só se tornou comum posteriormente), contudo, logo adquiriu características próprias, sobretudo na disputa entre palavra e música, que persiste até hoje. Problema que foi resolvido com maior ou menor acerto nos diferentes cultores do gênero e nas diferentes óperas nacionais. Citando Grout (apud Coelho), "não existem dois países ou épocas que tenham se posto de acordo sobre a função relativa que a música a literatura ou o elemento espetacular deveriam desempenhar idealmente".

Coelho traça rapidamente a pré-história operística desde os gregos, passando pelo cristianismo e o lento reaparecimento do fenômeno teatral, no qual a música sempre teve o papel ativo de manter a ligação com os textos sagrados dos quais a palavra começava a afastar. Nos espetáculos musicais cortesãos a música reinava sacrossanta, inexistindo ação dramática que desenvolvesse uma narração. É o que propõe o *dramma per musica* florentino, dirigido inicialmente à aristocracia, classificado como *la delizia dei principi*. De Florença o

**Um castrato
em caricatura
do século
XVIII, de
Rowlandson**

novo gênero logo se estendeu para Mântua, Roma e Veneza. Nesta última cidade, no dia 6 de março de 1637, inaugura-se o primeiro teatro aberto ao público: San Cassiano. “A partir desse momento, a mais italiana das formas de expressão musical abre os braços a todas as camadas sociais e, durante muito tempo, será a forma privilegiada de expressão nacional.”

A ópera, nascida nos estertores do século XVI, ideologicamente ligada ao Renascimento, vai, contudo, se desenvolver “sob a égide do Barroco que (no qual) viverá os quase 150 anos seguintes”. É preciso insistir na capacidade de síntese de Coelho traçando em apenas sete páginas, com surpreendente clareza e propriedade, um perfil desse movimento artístico, originário da península itálica, que logo se estende por todo o mundo ocidental. Também o capítulo dedicado a Metastasio é bem mais elaborado do que as referências pouco claras a esse dramaturgo/libretista que se encontram em muitos manuais de história do teatro. Acompanha-se, fascinado, a verdadeira enxurrada de compositores e obras por todo o século XVII, eis que, a partir de 1650, todo o ambiente musical europeu se inspirou no modelo italiano de ópera, até o advento do Classicismo musical, já na segunda metade do século XVIII. Com três compositores italianos, pouco ou nada conhecidos no nosso país, Jommelli (1714-74), Traeta (1717-79) e Di Majo (1732-70), encerra-se essa viagem ao mundo operístico barroco.

O autor não se limita a citar nomes das óperas mas sempre se preocupa em dar ligeiro resumo dos enredos. Complicadíssimos, aliás, repletos de peripécias e golpes de teatro que fariam inveja ao mais inventivo autor de novelas televisivas. Curiosa, também, a exigência do *lieto fine* (final feliz), já que as obras deviam se pautar por elevadas exigências morais, obrigando a intervenção do *deus ex-machina* ou, como diz Lauro, obrigando as personagens a tomar, na conclusão, um súbito acesso de bom senso... Há também sempre uma indicação de gravações e vídeos, tendo em vista que muitas dessas obras estão em processo de redescoberta e, sobretudo, de reavaliação.

Pena ser nosso comércio fonográfico tão pobre, importando sempre as mesmas coisas, sobretudo no que se refere ao período barroco, representado, eternamente, pelas *Quatro Estações*, de Vivaldi.

Coelho dedica, evidentemente, especial atenção a compositores mais famosos, que permanecem em cartaz até hoje, nos grandes centros musicais, tais como Monteverdi, Cavalli, Vivaldi, Haendel (cuja fase mais criadora se desenvolveu no Reino Unido e que lá, até hoje, é classificado como compositor “inglês”...), Pergolesi, Johann Christian Bach, na época mais famoso que seu pai, Johann Sebastian Bach, no futuro, gênio musical incontestável. É curiosa a informação de Johann Christian ter sido um dos precursores do motivo recorrente, que levaria à sistematização wagneriana do *leitmotiv*.

O culto do *bel canto*, o fenômeno dos *castrati* (jovens que eram emasculados para conservarem a pureza de timbre dos adolescentes), a ópera séria, o aparecimento da comédia (cuja ópera cânone é *La Serva Padrone*, de Pergolesi), que só receberá “carta de nobreza”, através do grande dramaturgo Goldoni e do compositor Galuppi, enfim nada escapa à pesquisa de Coelho. Ao término do extenso volume conclui-se que nosso interesse pelo tema apenas se intensificou, aguardando os próximos lançamentos.

Finalizando, não se pode evitar certa melancolia sobre o cultivo do gênero no nosso país. Sempre os mesmo compositores e obras, a eterna confusão entre moderno e modernoso gratuito (em encenação recente, a época da *Traviata* foi deslocada para Paris, na década de 20, o que não impediu o anúncio da chegada de uma anacrônica carruagem (!) no final do segundo ato), o infantil orgulho de certo diretor de um espetáculo operístico no Rio, proclamando, em alto e bom som, que, solicitando a repetição de determinado trecho e ao ser inquirido sobre qual o compasso a que se deveria retornar, teria respondido: “Sei lá de compasso. Não conheço música”. Só nos resta dizer como Millôr Fernandes: “É...”, e retornar à leitura sobre a história da ópera.