Trajetórias

Em 12 de setembro de 1911, a cidade de São Paulo registrou o primeiro dos inúmeros engarrafamentos de trânsito que se tornariam uma das suas características mais comuns nos anos vindouros. A fila de automóveis proveniente da Rua Barão de Itapetininga topou com os carros que vinham do Viaduto do Chá, trancando a movimentação dos veículos que desciam a atual Xavier de Toledo e a Conselheiro Crispiniano. Este caos wagneriano com epicentro na Praça Ramos de Azevedo tinha uma razão nobre de ser. A elite paulistana – só a elite andava de automóvel naqueles anos – tentava chegar a tempo de testemunhar na íntegra o espetáculo de inauguração do majestoso edifício recém-construído que passara a dominar a praça, e em cujo frontão, em baixo relevo, estava gravado seu nome, dali para frente sempre pronunciado com orgulho e respeito pelos paulistanos: THEATRO MUNICIPAL.

É verdade que, como quase tudo que se faz por aqui, a abertura das portas da nova casa de ópera paulista para o público, apesar dos oito anos gastos em sua construção, aconteceu sem planejamento. Cronistas menos elegantes diriam que foi feita a olho, ou melhor, no tapa. A obra foi entregue em agosto de 1911 e o prefeito, o Barão Raimundo Duprat, viu-se com um problemão nas mãos. Após a dinheirama consumida na construção, não tinha nada com o que abrir o teatro, para o qual a municipalidade não previra a formação de uma orquestra e de um coral estáveis – e muito menos um espetáculo de inauguração. Era preciso fazer algo com urgência, antes que a opinião pública se manifestasse contra. O prefeito, célere, formou uma comissão de inauguração com alguns vereadores. Os comissários, após inúmeros – e improdutivos – debates, jogaram a bomba nas mãos do empresário teatral Celestino da Silva, que sabia das coisas e localizou Titta Ruffo na vizinha Argentina. Ruffo, o maior barítono do mundo, havia montado uma companhia de ópera na Itália e excursionava pelas plagas sul-americanas. Convidado via telégrafo, aceitou vir inaugurar o Municipal com sua ópera favorita, Amleto, versão italiana do Hamlet, de Thomas.

A companhia de Ruffo se apresentou no novo teatro entre 12 de setembro e 1º de outubro, com catorze funções de oito óperas nada fáceis. Além do já citado Hamlet, durante aqueles dezoito dias subiram ao palco Il Barbiere di Siviglia, de Rossini, Manon Lescaut, La Bohème e Madama Butterfly, de Puccini, Rigoletto, de Verdi, Don Pasquale, de Donizetti, e a versão italiana do Tristan und Isolde, de Wagner. Temporada para ninguém botar defeito e que hoje, mesmo durante um ano inteiro, seria impossível repetir.

No total, considerando também as produções de 1911 dos outros teatros de São Paulo, o São José (dezessete títulos) e o Politeama (nove), de montagens provavelmente muito simples e não novas, São Paulo pôde assistir, naquele ano, à bagatela de 34 óperas diferentes. Quase meio século depois, em 1957, dois anos após a reinauguração do Municipal, que passara por uma grande reforma, a casa apresentou 28 óperas diferentes.

Em nossos dias, os números, se comparados com os anteriores, são decepcionantes. Em 2007, entre o TMSP, o Theatro São Pedro e os espaços menores do Sesc Pinheiros e Teatro Paulo Eiró (que apresentaram uma ópera cada um), tivemos catorze títulos encenados, número que cai para um total de treze – seis no São Pedro, sete no Municipal – em 2008.

Por que este decréscimo? A resposta é simples. A razão reside nas mudanças, tanto do conceito de produção de ópera ao longo do século XX quanto da atitude do público em relação ao espetáculo, cujo corolário imediato foi a elevação dos custos de fazer ópera, sempre um freio severo às produções.

Titta Ruffo e seus colegas saltimbancos – entre os quais havia nomes legendários como o tenor Alessandro Bonci e o soprano Graciela Pareto – trouxeram literalmente as óperas prontas dentro de seus baús de viagem.

Quando uma companhia lírica itinerante partia da Itália, devia estar muito bem preparada. Além dos cantores principais, faziam parte do grupo de viajantes todos os músicos da orquestra com seus instrumentos, um ou dois maestros – com Ruffo veio Edoardo Vitale – e o pessoal do coro e da dança. Figurantes, camareiras e costureiras também subiam ao navio. A companhia trazia da Itália todas as partituras de orquestra e os cenários e elementos de cena das óperas que pretendiam apresentar. Estes cenários não deviam ser muito complexos, talvez pouco mais do que telas de pano pintadas, montadas sobre estruturas de madeira, mas funcionavam. Até os figurinos do coro vinham de casa.

Era, portanto, um caso curioso de teatro de repertório ambulante, cuja agilidade permitiu, como vimos, criar-se de improviso a temporada inaugural do Municipal com toda aquela variedade.

A aludida temporada de 1957 funcionou aproximadamente dentro do mesmo esquema. O TMSP abriu suas portas, de abril a dezembro, a vários empresários, que trouxeram a São Paulo desde um grupo de óperas de câmara de Buenos Aires até uma companhia de óperas alemãs – vieram todas com seus próprios cenários, figurinos e maestros –, a cujos espetáculos se intercalaram as récitas das óperas tradicionais produzidas pela casa. Para essas últimas, já tínhamos aprendido parcialmente com o exemplo da companhia lírica de Ruffo como administrar cenários. Embora não fosse um teatro de repertório, o Municipal dispunha de um depósito onde armazenava as produções até que se deteriorassem. Assim, se alguém se dispunha a reencenar algum título – e isso era mais comum do que se pensa, em função do gosto do público dos anos 1950 – era só tirar a poeira dos elementos cênicos e erguê-los no palco. Um cenário de Madama Butterfly, desde que tivesse a casinha no centro e a indefectível pontezinha do lado direito do palco, podia ser utilizado por anos a fio sem que ninguém se incomodasse com isso. Era até mais confortável essa ausência de novidades. Dava para prestar mais atenção nos cantores.

Naqueles anos – e esta foi uma postura que durou até a década de 1960, aproximadamente –, o freqüentador do teatro de ópera queria mesmo era ver os cantores cantarem. A maioria absoluta do público paulista e carioca, embora se portasse com respeito em relação às óperas alemãs e francesas, gostava de verdade dos argumentos e, principalmente, da vocalidade das óperas italianas. Para um amante paulistano de ópera da década de 1930 que ia assistir, digamos, à Tosca, um agudo brilhantemente colocado pelo Cavaradossi de plantão ao gritar “Vittoria, Vittoria” no nariz de Scarpia, daqueles que quase faziam o teatro vir abaixo de tantos aplausos, valia mais do que toda a técnica de iluminação moderna utilizada na ópera inteira. Essa era, então, a postura do público: ia-se ao teatro para ouvir os cantores. Os estudantes brasileiros de canto, direcionados por seus professores, a maioria deles antigos cantores, preocupavam-se tão-somente em cantar bem, em executar uma passagem bem feita, em administrar o fiato, fazer pianissimos e fortissimos na hora certa, não desafinar e atingir as notas agudas com perfeição. Se fizessem tudo isto, estavam prontos para vestir a peruca e o traje de algum personagem e entrar no palco para vencer. Todo o resto era acessório, inclusive o physique du rôle. Representava-se com a voz. Lógico que, se o cantor ou cantora fosse, além disso, um bom artista de palco, a coisa ficava melhor ainda. Todos que assistiram ao barítono carioca Paulo Fortes sabem do que estou falando. Mas não era uma exigência fundamental do teatro de ópera. Fazia quem podia ou quem queria. Nisso, seguia-se mais ou menos uma tendência mundial. Os americanos batizaram esse tipo de atuação do cantor de stand and deliver, algo como parar de pé e “fazer a entrega” da ária ao público sem se mover muito. Arrisco um pensamento profano: não sei se dois dos meus maiores ídolos canoros desde os tempos de adolescente, os tenores Beniamino Gigli e Jussi Bjöerling, teriam feito, nos dias de hoje, a carreira e a fama que fizeram em sua época só com a voz, já que não eram muito bons de palco.

Naqueles anos, o centro do espetáculo era o cantor ou o grupo de cantores famosos. No caso do Brasil, ao receber ilustres nomes estrangeiros, era raro que o teatro viesse a determinar a exibição de uma ópera específica para só depois procurar o cantor. Era justamente o contrário. O sucesso das temporadas repousava nos grandes nomes que os empresários conseguiam contratar – e só aí as óperas eram escolhidas, em função do repertório que tais artistas se propunham a interpretar. Mesmo os figurinos eram, via de regra, de escolha individual dos intérpretes. Até os anos 1940, com raras exceções, os cantores de primeira linha se orgulhavam de manter sua própria coleção de trajes de cena. Antes da guerra, em Roma, existia uma alfaiataria caríssima, a

Casa d'arte Caramba, que preparava os trajes de cena sob medida para os grandes cantores do mundo todo. Ali, o tenor Giacomo Lauri-Volpi mandou fazer o gibão do Duque, em veludo verde entremeado de fios de ouro, que usou em cena dezenas de vezes em vários teatros do mundo para cantar o Rigoletto. Imaginem se algo assim seria possível nos dias de hoje.

* * *

Depois da II Guerra Mundial, muito provavelmente por influên-cia da mais massiva das artes visuais de então, o cinema, as produções de ópera passaram a requisitar cada vez mais o trabalho do diretor de cena especializado.

Aos poucos, o regista foi adquirindo a mesma importância do diretor musical. Pretendia-se, idealmente, que cada um cuidasse de seu território, e que trabalhassem em conjunto. Em muitos casos não é bem assim que acontece e, em certas produções – felizmente não em todas –, há uma batalha surda entre os dois diretores, onde o grande prejudicado acaba sendo o resultad-o do espetáculo. Hoje, fruto de um fenômeno que me parece uma pequena distorção de perspectiva do que seja a ópera neste universo de grifes que a sociedade atual vivencia, o regista acaba por tornar-se não raras vezes o nome mais destacado do espetáculo, relegando cantores e maestro a um segundo plano. Cuidado. A direção cênica é fundamental, desde que respeite os parâmetros estabelecidos pela partitura. É preciso não esquecer que ópera – pelo menos aquelas composições onde é preciso cantar – não se faz sem vozes, e, de preferência, vozes de qualidade. O bom diretor de cena deve trabalhar com a partitura nas mãos e deixar os cantores cantarem.

A transição do espetáculo centrado no cantor para as condições que acabamos de descrever deu-se gradativamente neste último meio século. O aspecto positivo dessa mudança, sempre que se consegue um equilíbrio consciente entre os diretores cênico e musical, é que hoje a preparação de uma ópera não é mais um recital – com roupas de cena e maquiagem – do Grande Tenor ou do Soprano Famoso, em torno dos quais tudo gira; uma produção atual é um trabalho de equipe, onde todos os envolvidos têm a mesma importância e responsabilidade. O tempo das prime donne passou. Ficou no falecido século XX.

A partir do advento do regista, começa-se a pensar na encenação de uma ópera como a criação de um espetáculo conceitual, como um todo – que se pretende – harmonioso. Cenários, luz e figurinos devem integrar um só conjunto, e esse conjunto deve transmitir a mensagem implícita do diretor de cena ao público, a forma como ele lê o argumento cuja história a música da orquestra e as vozes irão contar. Isto implica num crescimento da complexidade de produção. A companhia de Titta Ruffo, assim como muitas outras nos anos subseqüentes, jamais teve essas preocupações. Era só desenrolar o cenário, botar no palco, abrir as partituras e mandar ver. Depois de meses cantando a mesma ópera em vários países, nem ensaiar era mais necessário, ainda mais numa época em que a movimentação cênica era mínima. Muito diferente do que se faz em nossos dias, quando uma produção é pensada, projetada e debatida antes de seus cenários e figurinos começarem a se materializar. É um esforço e um dispêndio que só encontram compensação financeira se o teatro que abrigar a produção for de repertório. O Metropolitan Opera House de Nova York, conhecido por suas produções milionárias, as utiliza, em média, cerca de 25 anos. Durante este período, em que os cenários e os figurinos permanecem rigorosamente conservados, as óperas voltam a cada dois ou três anos ao palco, o que permite, ao final, amortizar totalmente os custos fixos da montagem. Em São Paulo, o único exemplo bem-sucedido de tal procedimento até o momento é a ópera João e Maria, que indica claramente o caminho que o Municipal deve forçosamente seguir – ainda mais com a oficina de cenografia e figurinos própria, inaugurada no bairro do Canindé em setembro de 2008 – para manter-se como instituição cultural viável. João e Maria estreou no TMSP em junho de 2002, voltou ao palco em dezembro do mesmo ano e também em 2004, além de viajar para fora de São Paulo, chegando até Manaus em 2008.

* * *

Nestes últimos cinqüenta anos, o público de ópera, principalmente o dos grandes centros urbanos brasileiros onde espetáculos do gênero são oferecidos, mudou e mudou muito. Eu me lembro de uma ocasião, logo que

fiquei irremediavelmente apaixonado pela ópera – era pouco mais que um adolescente –, na qual alguns amigos oriundi, bem mais velhos do que eu, que amavam o canto lírico até as raias da irracionalidade, me levaram com eles a uma representação do Rigoletto. Após o tenor ter interpretado – não mal, devo dizer – "La donna è mobile", meus amigos o aplaudiram, gritaram "bravo" e se levantaram para sair, arrastando-me com eles para a proverbial pizza paulistana dessas ocasiões. Protestei, dizendo que a ópera não havia terminado. A resposta: "O tenor não tem mais ária nenhuma! Que é que nós vamos ficar fazendo aqui?" Eles não tinham ido à ópera; tinham ido assistir ao tenor. Não era essa a postura de todo o público, mas havia muita gente que só ia ao teatro assistir ao seu cantor favorito, sem se preocupar em saber sequer qual era a história da ópera. E isso, numa época em que as legendas não existiam.

O público de hoje é muito diferente. Para começar, as platéias de São Paulo são muito, mas muito mais jovens do que aquela-s que vemos nos teatros de ópera italianos no norte e no sul do país. Há uma grande quantidade de rapazes e moças abaixo dos trinta anos. Esta é uma geração criada dentro do império da imagem. Em seu cotidiano, estes jovens vêem mais do que ouvem, ou pelo menos, não ouvem sem ver. Nasceram assistindo à televisão. Consomem DVDs e programação de TV a cabo com avidez, além das novas mídias via internet. É a era do videoclipe. Nesse processo, incorporaram como válida toda uma linguagem visual do século XXI que define padrões de moda e beleza estritos para o mocinho e para a mocinha que se enamoram nos filmes de alta definição ou nas novelas de imagem digital, os quais querem ver mantidos, na medida do possível, no palco do teatro de ópera. A não-satisfação dessa expectativa redundará fatalmente numa perda do público jovem. Para que estes jovens brasileiros – independentemente de quanto amem o canto lírico, e hoje o amam mais do que nunca – continuem freqüentando o teatro de ópera, é necessário que o espetáculo embuta uma estética visual que se encaixe em seus parâmetros. Cantor gordo para fazer Rodolfo, o poeta paupérrimo de Montmartre na Bohème, de Puccini, não tem mais vez. Pavarotti foi o último, e pertencia a outra época. Um soprano de mais de cinqüenta anos, com as marcas inocultáveis que o tempo deixa em seu físico, mesmo mantendo a voz impecável, hoje causa mais risos do que emoção ao apresentar-se como Salomé na ópera de Strauss ou a Gilda no Rigoletto, ambas personagens com dezesseis anos. É por isso que muitos cantores maduros hoje, ao dar-se conta deste fato, deixam o palco de ópera e passam a apresentar-se em recitais, onde encontram uma sobrevida de muitos anos e muitos aplausos.

Ao aspecto físico, pelas mesmas razões de público e pelas exigências da natureza moderna do espetáculo lírico, hoje deve somar-se a habilidade do cantor em representar. Ninguém discorda de que a quantidade de vozes de alta qualidade com que contávamos no mundo era infinitamente superior há quarenta anos. É um prazer ouvir as gravações daquela época. São aulas de canto. Mas experimente assistir a alguns dos vários DVDs históricos que foram recentemente publicados, trazendo apresentações dos anos 1960 de teatros italianos. É necessário ter paciência e boa vontade para ver, em cena, os detentores gordinhos daquelas vozes antológicas, movendo-se de forma desajeitada e interrompendo a apresentação o tempo todo para, saindo do personagem, agradecer ao público pelos aplausos. Vem-me à mente, particularmente, a lembrança de uma Tosca em branco e preto gravada em Tóquio, em 1961, onde Renata Tebaldi, alta e imponente, tem que olhar para baixo o tempo todo para ver seu Cavaradossi, o tenor Gianni Poggi, baixinho e gordo como uma barrica, usando uma faixa na cintura que o faz parecer o ajudante do Capitão Gancho no Peter Pan, de Disney. As vozes são belíssimas, mas a cena não convence. Nós, que acompanhamos os espetáculos de ópera ano a ano sem parar, só nos damos conta da intensidade da enorme evolução da movimentação cênica nas últimas décadas quando assistimos a um desses vídeos antigos, e nos sentimos culpados por não gostar deles tanto quanto gostamos na primeira vez que os vimos. Mesmo aqueles que colocam a voz antes de tudo e acima de tudo – creio que eu me incluo no grupo – exigem hoje uma encenação compatível com aquilo que nos acostumamos, inconscientemente, a ver.

Não sabemos se o ovo nasceu antes da galinha. O espetáculo evoluiu porque o público mudou? Ou o público foi mudando com a modernização do espetáculo? A resposta, qualquer que seja, é retórica e sem importância. O que importa, realmente, é entender que a ópera, como sempre foi desde a sua criação, é uma arte em evolução, tanto em sua composição musical quanto na encenação, quer seja de obras novas ou daquelas que, como quer a grande tradição, são sempre revisitadas. Qualquer teatro, inclusive o de ópera, reflete, na leitura de textos clássicos, a conjuntura do momento em que está sendo representada. O que acontece no mundo, fora

do teatro, tem influência, às vezes inconsciente, às vezes indireta, mas significativa, no trabalho do diretor de cena e na maneira como ele motiva seus artistas. A própria evolução tecnológica, que caminha a passos cada vez mais velozes e é absorvida pelos mecanismos e dispositivos eletrônicos utilizados para a realização técnica da produção, tem seu peso próprio na linguagem do espetáculo.

O desafio para os jovens cantores hoje é terrível. Primeiro, precisam achar sua voz real. Têm de ter a sorte de encontrar um professor que, após classificar a voz do aluno corretamente – e muitos, infelizmente, não sabem fazer isso, cometendo erros absurdos –, além de ensiná-lo a cantar, ensine-o também a interpretar, a usar a voz teatralmente. É preciso incutir no aluno o conceito de intelecção do texto. Mesmo que o objeto de estudo seja uma simples canção em outro idioma, o estudante deve aprender desde cedo o significado e o peso de cada palavra na frase. Senão, por não conhecer a língua em que canta, fatalmente irá cantar os substantivos de qualquer jeito, desprezar os adjetivos e colocar uma ênfase emocionada nas preposições. Imaginem o trabalho requerido para aplicar estes mesmos cuidados à extensão de uma ópera inteira. Depois, vem a escolha correta do repertório. Papéis inadequados para um sistema fonador ainda em formação podem destruir um grande valor potencial para sempre, ainda mais num país como o nosso, em que a pressa de estrear é enorme, porque a oferta de vozes é absurdamente maior que a sua procura. Na ânsia de não perder uma oportunidade, perde-se às vezes uma carreira.

Por sua conta, o futuro cantor, durante o período de formação, deve procurar se munir do maior cabedal de informações possível, aprendendo idiomas e sua pronúncia correta, fazendo cursos de postura cênica de teatro, cuidando da dicção. Foi-se o tempo – tão comum na Itália da passagem para o século XX – em que grandes cantores sequer liam música, faziam tudo de ouvido. Hoje, o mercado mundial exige profissionais especializados. O cantor ideal, além de possuir voz e fogo interior, deve ser um musicista. Num mercado de concorrência selvagem como o brasileiro, um atributo a mais pode ser o diferencial decisivo no impulso inicial de uma carreira.

O número de óperas produzidas nos vários teatros líricos brasileiros, todos estatais, tende a manter-se pequeno como hoje ou mesmo a diminuir, em função da crise financeira constante que ano a ano se acentua, e cuja origem não nos compete discutir aqui. O único aspecto positivo disso é que, premidos pela pouca verba vinculada a cada nova montagem, principalmente nos teatros menores, os produtores têm redescoberto títulos contemporâneos que envolvem poucas trocas de cenários – que hoje são praticamente virtuais, resolvidos pelo desenho de luz – e têm poucos personagens. A crise nos levou a ser criativos. Mas é uma situação de desconforto, tanto para os profissionais como para o público, principalmente numa cidad-e de enorme potencial como São Paulo, que tem condição de absorver tantas óperas quanto forem montadas a cada ano nos vários espaços da cidade, desde que as produções tenham qualidade material e intelectual.

A grande solução para a ópera nos grandes centros brasileiros é colocá-la nas mãos da iniciativa privada, fugindo da obrigatoriedade da mudança de direção de cada teatro toda vez que o poder executivo do qual aquele teatro depende muda, democraticamente, de mãos. Quatro anos de prazo é um período excelente para o rodízio administrativo nos estados e nas prefeituras, mas é péssimo para um teatro de ópera, cujas temporadas devem ser planejadas ao menos com cinco anos de antecipação, evitando sobressaltos artísticos e financeiros. Sonho com o dia em que, digamos, quarenta das maiores empresas brasileiras, contribuindo com cotas iguais, decidam bancar um projeto como esse, que envolveria a construção, numa das marginais de São Paulo, de um grande centro que abrigasse todo um complexo voltado à ópera, algo enfim similar ao Lincoln Center de Nova York. Além do grande teatro de ópera, pequenas salas para recitais, espaços para palestras, quem sabe uma escola de música e de canto, bibliotecas, restaurantes, loja de partituras e discos. Um centro, enfim, que os amantes da música freqüentassem não apenas em dias de espetáculos, mas que se tornasse seu ponto de encontro, seu fórum de debates informais, sua segunda casa. Embora sem visar lucro imediato, a administração deste núcleo deveria ter cunho empresarial e não político, sendo confiada a elementos oriundos das empresas cotistas, que a conduziriam com a mesma eficiência com que tocam seus negócios, sem desperdícios, com objetividade, cuidando da criação de corpos estáveis e do pessoal de apoio. Isso não implicaria, evidentemente, em esvaziar o TMSP de sua função. Ao contrário, o surgimento de um novo centro estimularia a troca de experiências e o intercâmbio de espetáculos, somando a tradição da casa da Praça

Ramos às inovações do novo centro. Após pouco tempo, o retorno institucional para as empresas participantes seria de enorme significância e seguramente São Paulo se tornaria uma referência mundial em termos de ópera.

Será que veremos isso acontecer um dia?

ENSAIO PUBLICADO NO LIVRO COLETIVO ÓPERA À BRASILEIRA, organizado por João Luiz Sampaio. Editora Algol, 2009.

www.algol.com.br