

# **A ópera como teatro-musical: reflexões a partir da análise da sambópera A Traviata, de Augusto Boal.**

## COMUNICAÇÃO

*Hellem Pimentel Santos*

*Universidade Federal de Minas Gerais/Faculdade de Música do Espírito Santo – hellempimentel@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo refletir sobre a ópera como teatro-musical a partir da análise da sambópera *A Traviata* (2001/2002) - uma releitura da obra de Verdi, *La Traviata*. Discutir-se-á a expressividade dramática na ópera em detrimento do virtuosismo vocal, a função social deste gênero e suas delimitações de *status* e distinção social na atualidade. Nossos principais referenciais teóricos serão CARVALHO (2005), CANCLINI (2008) e BRECHT (2005).

**Palavras-chave:** Ópera. Teatro-musical. Sambópera. *A Traviata*.

### **The opera and musical theater: reflections from the analysis of the sambópera *A Traviata*, by Augusto Boal.**

**Abstract:** This paper aims to reflect on the opera and musical theater from the analysis of sambópera *A Traviata* (2001/2002) - a new approach to Verdi's work *La Traviata*. It will discuss the dramatic expressiveness in opera at the expense of vocal virtuosity, the social function of this genre and its delineations of social status and distinction today. Our main theoretical frameworks will CARVALHO (2005), CANCLINI (2008) and BRECHT (2005).

**Keywords:** Opera, Musical theater. Sambópera. *A Traviata*.

## **1. Introdução**

No ano de 1999 o dramaturgo Augusto Boal inaugura sua mais nova criação, a sambópera, que consiste na releitura de obras operísticas da tradição clássico-romântica, contextualizando-as culturalmente. Com alterações na estrutura da música e tratamento cênico teatral, Boal concebe a sambópera como um gênero intercultural, que mistura elementos de outras culturas à nossa, preservando a individualidade de cada uma.

Em pesquisa realizada no programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais<sup>1</sup>, objetivamos discutir as características que fundamentam a sambópera e identificar os elementos que a conceituam como um gênero multicultural, colocando em perspectiva conceitos como hibridismo, identidade e a concepção da ópera como teatro-musical. Para o presente trabalho, faremos um recorte deste último aspecto, discutindo a expressividade dramática na ópera em detrimento do virtuosismo vocal, a função social deste gênero e suas delimitações de *status* e distinção social na atualidade, a partir da análise da sambópera.

Foram feitas duas montagens no formato sambópera: *Carmen* (1999) e *A Traviata* (2002). Utilizamos a segunda para análise, devido ao fato de ter sido a única com gravação áudio visual que tivemos acesso, e essa seria uma fonte de extrema importância considerando que as escolhas cênicas de Boal influenciam nas decisões musicais – e vice-versa.

Sobre os aspectos musicais, a sambópera procura manter as melodias originais, mas as cadências virtuosísticas são simplificadas, e até mesmo eliminadas na nova versão; também algumas árias são transpostas para tons mais graves. Em relação ao tratamento vocal, pode-se dizer que há uma aproximação com a estética sonora da MPB, e com a técnica vocal utilizada em musicais – o *belting*. O texto é traduzido para o português e adaptado para uma linguagem popular, buscando a aproximação com os hábitos, objetos e expressões típicos da cultura brasileira. A formação instrumental é modificada: no lugar de uma orquestra, um grupo de choro - com cavaquinho, violão, clarineta, contrabaixo acústico e bateria, o que promove modificações na harmonia. Também os ritmos são alterados para ritmos mais próximos do repertório da música popular brasileira, como samba, maxixe, baião, choro, dentre outros.

## **2. Reflexões sobre a ópera a partir da sambópera**

Carvalho (2005), em seu livro “A Ópera como Teatro”, argumenta que a música sempre foi parte constituinte do teatro, mas devido intensificação de seu papel na estrutura da ação, ela foi aos poucos sujeitando o discurso dramático, dando origem à ópera e a outras formas de teatro musical onde há a autonomia dos processos musicais. “A história da instituição-ópera na Europa é, pois, a história da redução da ópera a ‘música de ópera’, a história da redução da ‘música de ópera’ ao bel canto” (CARVALHO, 2005:17).

O virtuosismo vocal em detrimento da expressividade dramática sempre foi uma preocupação constante na história da ópera. Em 1848 Verdi escreve a Salvatore Cammarano e fala do seu receio em direcionar o papel principal para uma das divas mais famosas da época: “A Tadolini tem uma figura bela e graciosa, e eu quero uma Lady Macbeth feia e má. A Tadolini canta na perfeição, e eu não quero que a Lady cante bem...” (VERDI, *in* CARVALHO, 2005:18).

Meyerhold (1874 – 1940), um dos pioneiros na direção de atores-cantores, observa a questão do canto na ópera:

O canto de um papel de ópera, acompanhado de uma representação realista, arrancaria necessariamente ao espectador sensível um riso trocista. (...) O drama musical tem de ser representado de tal maneira que, nem por um segundo, um único espectador que seja, se ponha a questão de saber como é possível esta peça ser cantada e não falada (MEYERHOLD, in CARVALHO, 2005:19).

Compreender a ópera como teatro significa “colocar no centro da representação os processos cênicos”; e se o teatro é uma arte criativa, e não meramente reprodutiva, dá-se necessariamente “o problema da significação”, que está diretamente ligado às condições de sua recepção:

O espetáculo é o complexo de relações atual e único que se estabelece entre quem representa e quem assiste à representação, entre um coletivo de artistas e um público – eis o que não pode se esquecer quando se faz história do teatro ou quando se faz teatro. (CARVALHO, 2005:27)

Carvalho defende que a ópera e o teatro declamado precisam transmitir algo socialmente significativo, senão já não é teatro, e sim mero entretenimento. Nessa linha de pensamento, diretores optam por encenar a ópera traduzida e até mesmo efetuar intervenções na partitura original, como o alemão como Peter Konwitschny<sup>2</sup>.

Para Boal, a ópera se afastou de suas origens, “onde se musicalizavam os sentimentos humanos e onde se humanizava a música” (BOAL, 1999:3), deixando de lado os conflitos humanos e dando mais valor ao virtuosismo vocal e musical. A Sambópera será uma tentativa de Boal de resgatar o drama da ópera. Por isso, ela é concebida como um gênero teatral, e não lírico, onde toda a encenação é baseada na inter-relação dos personagens e no desenvolvimento da ação dramática, que não deve ser secundarizado pela emissão do canto.

O teatrólogo Bertolt Brecht (1898 – 1956) exerceu grande influência sobre a concepção teatral de Boal. Brecht foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo. Criador do Teatro Épico, seu trabalho concentrou-se na crítica artística ao desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista.

Um elemento de grande importância em seu teatro é o conceito de *Gestus*, ou *gesto social*: “expressão mímica e gestual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (BRECHT, in FERNANDINO, 2008). O *Gestus* não diz respeito somente ao movimento corporal, mas a toda a linguagem presente na representação, como a fala, os figurinos, o cenário.

Nesse sentido, a Música também adquire um papel específico: *gestiche musik* ou *música gesto*. (...) A *música-gesto* é um mecanismo que possibilita ao ator representar determinados *gestos sociais*, sendo de suma importância que o ator compreenda o gesto que a música encerra, caso contrário, desfigura-se sua finalidade didática (FERNANDINO, 2007:38)

Observamos algumas características do Teatro Épico de Brecht na montagem da sambópera *A Traviata*: a música tem um papel fundamental para revelar os significados das cenas e as contradições entre texto e subtexto. Boal utiliza o *gesto* da música para contar a sua versão da história. Por exemplo, quando Violeta aceita a “crucificação” e abre mão de seu amor por Alfredo, Germont (pai de Alfredo) agradece em ritmo de frevo, mostrando sua alegria por ter alcançado seu objetivo e a despreocupação com os sentimentos da protagonista<sup>3</sup>.

Brecht entende que a música no teatro deve “assumir uma posição política” e “revelar um comportamento”; não deve produzir apenas mera contemplação, e sim transformar os “fatores de prazer em fatores de ensinamento”, recobrando a função social do teatro. Mas a “velha ópera”, segundo ele, não quer discutir sobre o seu conteúdo, desejando apresentar-se apenas como simples iguaria ao espectador-ouvinte, sem maiores ambições; sua função social seria a de entretenimento. Isso dificultaria qualquer tentativa de renovação da ópera:

Todas as inovações que não ameaçam a função social da engrenagem, ou seja, a função de diversão noturna, poderiam ser postas por ela em discussão. Mas as que tornam iminente uma alteração desta função, que atribuem à engrenagem uma posição diferente na sociedade que pretendem aproximá-la (...) dos estabelecimentos de ensino ou dos grandes órgãos de informação, essas ela as põe fora de causa. (BRECHT, 2005:27)

Canclini observa que a modificação das convenções artísticas repercute na organização social: “Mudar as regras da arte não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão habituados a relacionar-se, e também os costumes e crenças dos receptores” (CANCLINI, 2008: 40). O meio artístico nutre uma relação de interdependência com a sociedade, adotando convenções para que a arte possa ser compartilhada, tornando-a um fato social. Mas as mesmas convenções diferenciam os que optam pelo fazer artístico dentro dos modos já consagrados e os que buscam a arte na ruptura, na inovação, na transgressão, como é o caso de Boal.

(...) os inovadores corroem essa cumplicidade entre certos públicos: às vezes, para criar convenções inesperadas que aumentam a distância em relação aos setores não preparados; em outros casos (...) incorporando a linguagem convencional do mundo

artístico às formas vulgares de representar o real. Em meio a essas tensões se constituem as relações complexas, nada esquemáticas, entre o hegemônico e o subalterno, o incluído e o excluído. Essa é uma das causas pelas quais a modernidade implica tanto processos de segregação como de hibridação entre os diversos setores sociais e seus sistemas simbólicos. (CANCLINI, 2008:40)

A ópera faz parte do Canon da música clássica universal; é “patrimônio do mundo”. De maneira geral, o patrimônio histórico de um povo é determinado pelos setores hegemônicos, como forma de perdurar sua ideologia. São eles que fixam “o alto valor de certos bens culturais: os centros históricos das grandes cidades, a música clássica, o saber humanístico” (idem: 160). Canclini lembra que toda cultura é resultado de uma seleção, uma escolha baseada na recepção da sociedade, na forma como ela entende seus signos. A ópera representaria *status*, o poder da classe hegemônica, a distinção daqueles que “conseguem apreciar” essa arte; são os “bem nascidos”, os que “possuem cultura”, diferentes da massa popular. Pelo que representa, a ópera é muitas vezes usada para a legitimação da superioridade, sem necessariamente estar associada ao seu valor musical.

Para Boal, a ópera tornou-se “exatamente o contrário do que deveria ser”, transformando-se em “arte de elite” (BOAL, 2002a:15). Sua prática teatral sempre foi socialmente engajada e buscou o diálogo com o povo<sup>4</sup>, e a sambópera faz parte dessa história: ela propõe a contextualização cultural de obras consideradas universais, pois para Boal, a obra “só será universal na medida em que for brasileira” (BOAL, 1999a).

### **3. Considerações finais**

Ao realizar sua releitura da ópera através da sambópera, Boal problematiza um gênero do cânone da música clássica, buscando aproximar a obra de Verdi do público brasileiro através da inserção de elementos da música popular, da tradução e adaptação do texto para o português, do uso de um vocábulo coloquial, da mudança de foco do virtuosismo vocal para o tratamento teatral, da contextualização e, principalmente, da reflexão social e política contida na sambópera, contestando a sacralidade da ópera e sua própria utilidade atual. Ele desafia os *ritos de legitimação*: aqueles que “instituem uma diferença duradoura entre os que participam e os que ficam de fora” (CANCLINI, 2008:192).

## Referências:

- BOAL, Augusto. *Projeto Companhia Carioca de Sãmbópera*. Rio da Janeiro, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Libreto da sãmbópera Carmen*. Rio de Janeiro, 1999a.
- \_\_\_\_\_ *Verdi em Ritmo de Samba*. Revista Programa, Rio de Janeiro, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Sãmbópera A Traviata (DVD)*. Direção de Luiz Boal. Gravado no teatro Gláucio Gill, Rio de Janeiro - Brasil: Olhar Brasileiro Produções Artísticas, 2002a.
- BRECHT, Bertolt. *Notas sobre a ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*. In: Estudos sobre teatro. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; Trad. da introdução Gênesse Andrade. 4.ed., 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CARVALHO, Mário Vieira de. *'Por Lo Impossibles Andamos' A Ópera como Teatro: De Gil Vicente a Stockhausen*. Porto: Ambar, 2005.
- FERNANDINO, Jussara. *Música e Cena: Uma proposta de delineamento da musicalidade do teatro*. 2008. 149 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- SANTOS, Hellem. *La Traviata à brasileira: diálogos culturais na sãmbópera de Augusto Boal*. 2011. 125f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

## Notas

---

<sup>1</sup> Dissertação realizada sob a orientação da prof. Dr<sup>a</sup> Ana Cláudia Assis, defendida em 2011, intitulada “*La Traviata à brasileira: diálogos culturais na sãmbópera de Augusto Boal*”.

<sup>2</sup> Peter Konwitschny destacou-se pela montagem de Tristão e Isolda, de Wagner, encenada no Teatro Nacional de Munique durante o Festival de Ópera de Munique de 1998.

<sup>3</sup> Essa análise foi desenvolvida no quarto capítulo da dissertação apresentada.

<sup>4</sup> As concepções de “povo” e “popular” são discutidas na dissertação de onde foi extraído este artigo. Com base em Canclini, conclui-se que “a cultura popular pode ser entendida como resultado da apropriação desigual dos bens econômicos e simbólicos por parte dos setores subalternos” (2008:273).