



Textos literários dramáticos e *Literaturoper*: à procura do texto ideal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Nazir Bittar
Orquestra Sinfônica de Franca

Resumo: Este artigo aborda as questões literárias que propiciam a musicalização mais fluente de textos que possam ser utilizados, sem um prévio desejo do autor, como texto operístico, originando assim um tipo específico de ópera chamada de *Literaturoper*, que tomou maior vulto no final do século XIX. Autores como Dahlhaus, Berger e Schmidgall apresentam as características de textos literários que poderiam ser considerados apropriados para uma musicalização ou não.

Palavras-chave: *Literaturoper*. Textos literários. Ópera

Literary dramatic texts and *Literaturoper*: searching for the ideal text

Abstract: This article discusses literary issues that provide the most fluent musicalization of texts that can be used as an operatic text without a prior desire for such use by the author, creating a specific type of opera called *Literaturoper*, which was in vogue in the late nineteenth century. Authors such as Dahlhaus, Berger and Schmidgall have the characteristics of literary texts that could be considered appropriate for text setting to music, or not.

Keywords: *Literaturoper*. Literary texts. Oper

Elementos indicadores da musicalidade do texto

Uma das questões mais intrigantes na avaliação dos textos literários que serviram ou servirão como *Literaturoper* é o aspecto da musicalidade já inserida no próprio texto literário em si. Mas quais são os elementos que tornam exequível a musicalização de um texto? Thomas Beck, em sua dissertação sobre os libretos de Ingeborg Bachmann, apresenta a categoria “Determinação semântica”, que sugere que o texto musicável é aquele que propicia lacunas em seu corpo onde se possa inserir música (GIER, 1998). Em outras palavras, afirma Claus Henneberg: “o libretista deve apenas oferecer apenas o tanto de esqueleto que o compositor precisa para colocar carne”¹.

Peguemos como exemplo as árias barrocas. O texto proporciona uma oportunidade de musicalização programática: quando o protagonista compara suas desventuras com tempestade em alto mar, há, geralmente, espaço para uma orquestração

¹ „Der Librettist darf nur soviel Skelett liefern, wie der Komponist braucht, um Fleisch daranzugeben“



ilustrando este momento. Se o texto versa sobre os atributos de um pastor, então certamente haverá condições para um solo de trompa. A música não traz nada de novo, senão aquilo que já está inserido no texto, ela apenas duplica estas informações tornando o momento musical um corpo único de texto e som. Em um texto a ser musicado, o libretista deve sugerir ou devidamente marcar os pontos onde o compositor poderá inserir informações unicamente musicais. A relação entre libretista e compositor em situações como esta pode trazer ao compositor mais ou menos liberdade de criação. Quando no texto há a exigência de dança, por exemplo, mas se não houver a especificação do tipo de dança e do número de coreografias, então fica a critério do compositor adequar estas exigências ao estilo da sua época; mas se o texto exige uma dança específica, então o compositor deve se ater a elas; o texto é soberano (GIER, 1998).

A dramaturgia das *Number Operas*² baseava-se no formato recitativo-ária. No início do século XIX esta tradição perde espaço, todavia a possibilidade de predestinar a estrutura musical da obra através do libreto, não. As informações do texto no século XIX não são tão claras e precisas como no Barroco, portanto o trabalho em conjunto entre compositor e libretista passa a ser mais do que necessário. Nos tempos modernos o texto reserva ao compositor uma liberdade maior, e é até possível compor mesmo contra as diretrizes do próprio libreto.

A determinação semântica do libreto, proposta por Beck, não significa um déficit em informação; parte da mensagem que seria dada verbalmente é posicionada em uma estrutura musical. O compositor, entretanto, que recebe um libreto para ser musicado, pode portar-se como um diretor de cena, que por sua vez segue as indicações inseridas no texto ou podem radicalmente fugir das mesmas e realizar suas próprias providências cênicas e musicais.

O texto literário mais procurado, portanto, para serem transformados em ópera, são justamente os textos teatrais, que, pela sua estrutura semelhante à ópera, são vistos como primeira alternativa na escolha do texto ideal. Todavia nem sempre o texto teatral é o mais indicado para ser transformado em ópera.

² Ópera baseada nos "numeri chiusi". Na ópera italiana do século XVIII, os espetáculos eram concebidos como uma alternância de recitativos e "numeri chiusi" (árias, coros, etc.), que eram mais propriamente as partes musicais que podiam ser destacadas do conjunto. Tal procedimento ainda continua em parte do século XIX e também existe em outras tradições além da ópera italiana.



O Drama como base literária para a *Literaturoper*

O que Dahlhaus *apud* Berger considera “dramaturgia” não é a teoria da produção e performance dramática, mas sim também a teoria do Drama, o que Aristóteles chama de ‘poética’. A dramaturgia está para o drama assim como ‘poética’ está para a poesia. Ele considera que ‘Drama’ é a representação no palco de ações envolvendo personagens que sofrem. Todavia ele entende que, se for para capturar as diferenças entre o drama falado (teatro) e a ópera, de um lado, e entre ambos e drama musical, do outro, devemos considerar os meios que cada um emprega para serem realizados (BERGER, 2008).

A ligação da ópera com o drama se faz desde o aparecimento do estilo dramático na ópera, que se dá juntamente com o drama da era moderna – o drama de Shakespeare e Racine. Palavra e música estão intrínsecamente ligadas em suas origens. Mas se na teoria ambas estão para servir o drama, na prática operística a música suplanta a palavra e transforma o ‘cantar’ no principal meio da ópera. Em comparação, percebemos que a forma mais discursiva da ópera não corresponde ao monólogo de uma peça falada. O que é central no teatro é marginal na ópera, e vice-versa. Os conflitos entre personagens são expressos através de árias, e não de diálogos como no teatro. A ária é também uma forma da personagem de expressar suas características e anseios, sem conectá-la ao passado ou ao futuro. Dahlhaus observa que em uma peça teatral, boa parte da ação não é vista pelo público. Na ópera, toda a cena está ligada ao local e ao momento em que ela se realiza. A expressão melódica, ao contrário da fala, não alcança o que está fora do momento presente (BERGER, 2008).

Segundo Berger (2008), o drama falado concentra-se na ação (mudança dinâmica de situações), a ópera na paixão (expressão estática dos afetos liberados pela situação); os protagonistas do drama falado relacionam o presente com o passado e o futuro, já os da ópera estão aprisionados ao presente.



Berger sugere o seguinte quadro:

Drama X Ópera

	Drama falado (teatro falado)	Ópera
Objeto representado	Ação	paixão
Temporalidade	Presente relaciona-se com passado e futuro	Presente isolado
	Drama falado (teatro falado)	Ópera
Tipo de discurso	Falado	Cantado
Forma de discurso	Dialogo	Ária

Fonte: BERGER, 2008.

A questão do ‘tempo’ na ópera e no drama falado (teatro falado) é relevante em todos os aspectos comparativos, pois na verdade é este o fator que resume em si as características mais divergentes entre os dois gêneros. Na ópera há uma dissociação do tempo em virtude da alternância entre ação e fala. Contudo, os tempos remotos não são evocados e não possuem característica impactante (DAHLHAUS, 1988).

As várias formas de tempo interligadas em uma cena operística (o tempo musical, o tempo no qual falam e agem as personagens e o tempo de suas emoções) e a medida do tempo real representado, relacionam-se entre si. A diferença entre o tempo representado e o tempo usado para apresentar a trama é, talvez, a característica que une a ópera ao romance que lhe deu origem, mas ao mesmo tempo é o que diferencia da peça teatral.

No teatro falado as cenas são consequência de um evento anterior e são, em si, origens de outras cenas que ainda estão por vir. Na ópera o tempo presente é o que rege e as cenas não são elos entre o passado e o futuro. Este isolamento temporal típico da ópera é importante para o conceito de drama específico que somente a ópera assume e, por conseguinte, faz com que o curso das ações como um todo torne-se irrelevante. É o que Dahlhaus chama de ‘momento capturado’, que contem sua substância dramática em si, como veículo motivador e direcionador da carga dramática das situações que provocam emoções. A realização musical na ópera é, portanto, o que está sendo representado no palco, o que é diferente da realização verbal do teatro falado, que permite que coisas façam parte do drama, mesmo que não estejam visivelmente representadas no palco (DAHLHAUS, 1988, p. 51).



A *Literaturoper*, por trazer em seus postulados o uso quase na íntegra de textos dramáticos do teatro falado, tem como fulcro de seu advento as características idênticas da dramaturgia da ópera e do teatro falado da era moderna, haja vista que ambos os gêneros tiveram seus inícios na mesma época. O teatro falado, porém, procurava a confrontação de seres humanos, ao passo que a ópera tangia as confrontações das atitudes humanas através de deuses clássicos ou poderes cristãos do céu e inferno. Para a música era, supostamente, mais fácil externar as questões do sobrenatural e do ‘maravilhoso’, enquanto representar conflitos humanos era tarefa para o teatro falado. Um diálogo como confrontação produzindo um momento decisivo na peça e um monólogo como um “diálogo interior” são estranhos à ópera, mas totalmente comuns no teatro falado. O recitativo, por sua vez, é de menor relevância para a dramaturgia da ópera, que baseia-se no conceito de drama constituído por significados musicais (DAHLHAUS, 1988, p. 53).

Segundo Dahlhaus (1988), não se pode esperar que haja na ópera o tipo de conexão que existe em uma peça teatral, na qual cada cena e cada parte da cena não são somente consequência de um evento anterior e condição para um evento que ainda esta por vir. Na ópera (*Number Opera*) as cenas são praticamente isoladas e não se responsabilizam pelo curso das ações como um todo. O tempo presente e o lugar representado no momento da ação no palco são importantes por si e não pelos acontecimentos pregressos ou consequências deles, que nos permitem premeditar.

Afetos e conflitos formam a base dos diálogos numa peça teatral. Na ópera, dominada pelas árias, estes diálogos são abertos. A argumentação racional como forma de manifestar o conteúdo do diálogo na peça teatral é consignado na ópera ao recitativo. Estes dois elementos - afetos como estrutura motivadora, na ópera e argumento racional como forma de expressão, no teatro, são inseparáveis, entretanto, no conceito do que é ‘dramático’ - se temos recitativo e ária ou simultaneidade de argumentos no diálogo da peça teatral é, para a concepção de drama, indiferente (DAHLHAUS, 1988, p. 54).

A temática da peça teatral como estofo para a linguagem operística

A história da ópera apresenta, dentro da questão da escolha de temas, uma grande diversidade que vai do mitológico ao realismo cotidiano. A literatura e o teatro, assim como a mitologia romana, nórdica e grega, formaram grande parte da produção operística desde os séculos passados até os tempos atuais. Todavia, é necessário questionar se toda peça

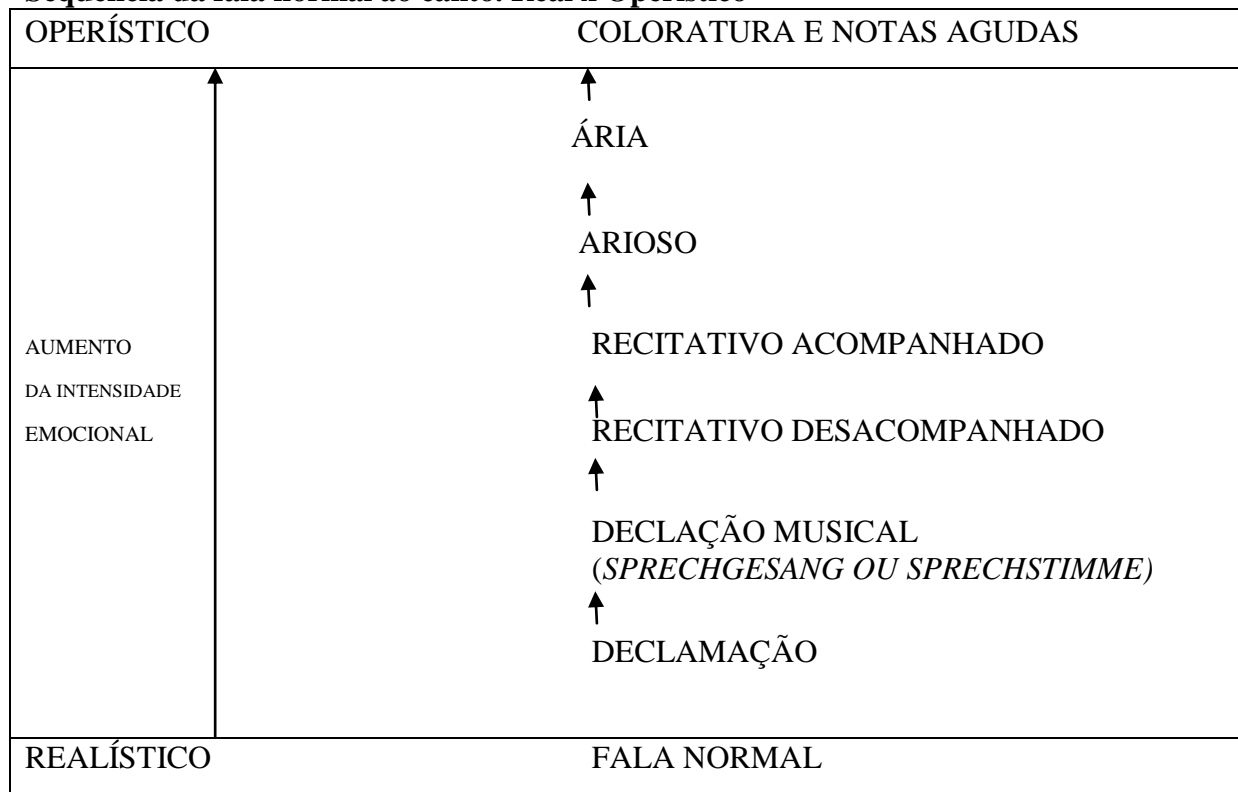


teatral, se todo texto literário é material possível de ser transformado em ópera. Em uma de suas máximas, Verdi declara: “Tudo pode ser colocado em música, verdade, mas nem tudo terá efeito”

Segundo Gary Schmidgall (1980), há mais de 25 tentativas de transformar a peça teatral de Shakespeare *A tempestade*, mais do que qualquer outra obra do autor inglês. Chabrier e Mendelssohn são apenas exemplos destas tentativas frustradas. O insucesso destes vários compositores em musicar a peça teatral, certamente não se dá por incompetência musical destes compositores e sim, seguramente, pelo material dramático que não abre precedente para um elemento musical em sua trama. Segundo Ferruccio Busoni “temas propícios para a ópera são aqueles, que não podem existir ou atingir expressão completa sem a música”. No caso de *A tempestade*, talvez a visão dramática e a música inerente à poesia sejam tão autossuficientes que não há espaço para uma possível musicalização deste texto (SCHMIDGALL, 1980, p. 100).

Mas o que é operístico? Quais elementos um texto precisa ter, ou não deve ter, para que seja feita uma musicalização bem sucedida? No preâmbulo de seu livro *Literature as Opera*, Schmidgall apresenta a seguinte ilustração:

Sequência da fala normal ao canto. Real x Operístico



Fonte: SCHMIDGALL, 1980.



O ímpeto do compositor, segundo Schmidgall, é guiado por esta escala, e, juntamente com seu libretista, busca por momentos que permitam serem elevados à categoria de ópera. Nesta busca, o material textual deve oferecer ao compositor algo a dizer e não somente colocá-lo capturado em uma estrutura hermética, sem chances de expressividade.

Em uma biografia de Händel, escrita por Mainwaring no século XVIII temos a seguinte definição:

[...] se a poesia abunda com imagens nobres, e descrições forjadas, e contiver um pouco de caráter, sentimento ou paixão, o bom compositor terá a oportunidade de externar seus talentos. Onde não há nada capaz de ser expresso, o que ele apenas pode fazer é entreter o público com meras passagens ornamentais de sua própria autoria (SCHMIDGALL, 1980, p. 230).³

Definir, portanto, qual texto oferece estas liberdades ao compositor e libretista é o primeiro passo a ser tomado. O segundo é estabelecer a mediação entre as duas formas de arte. Alguns compositores são mais receptivos à dominação linguística, como Gluck, Mussorgsky e Britten e outros menos, como Mozart e Berlioz (SCHMIDGALL, 1980): A liberdade com o texto, é portanto, uma questão particular variável de compositor para compositor.

Não é possível transformar todo tipo de peça teatral em ópera. Sem modificá-la, perturbá-la e corrompê-la mais ou menos. Eu sei disto. Mas há várias formas inteligentes de processar esta tarefa de profanação, que são impostos por exigências musicais – Berlioz (BERLIOZ, 1862, p. 317).⁴

³ “If poetry abounds with noble images, and high wrought descriptions, and contains little of character, sentiment, or passion, the best composer will have no opportunity of exerting his talents. Where there is nothing capable of being expressed, all he can do is entertain his audience with mere ornamental passages of his own invention...”

⁴ “It is not possible to transform any sort of play into opera without modifying it, disturbing it, corrupting it more or less. I know this. But there are many intelligent ways to prosecute this task of profanation (ce travail profanateur) that is imposed by musical exigencies”.



Conclusão

Os estudos supracitados mostram que há sim critérios para avaliar se um texto literário já existente pode ou não ser transformado em ópera. A musicalidade do texto em sí, ou seja, as informações subliminares que corroboram para a musicalização do texto, nem sempre é algo observável à prima vista. A prosódia da linguagem falada do texto teatral não corresponde automaticamente à prosódia da linguagem cantada da ópera. A tentativa de alguns compositores de musicar textos teatrais na ilusão de que eles por estarem próximos à realidade operística pudessem trazer algum efeito mais convincente, é frustrada à medida que se percebe que a concepção do teatro falado engloba muito mais atributos do que sua mera condição de texto produzido para diálogos. Há postulados desde os gregos que diferenciam bem as características do que é falado e do que é cantado, e mesclar estes atributos é caminhar sobre terreno inóspito. Graças aos recentes estudos sobre *Literaturoper*, pode-se entender questões como a ineficácia de algumas tentativas de transformar em ópera alguns textos literários, assim como o sucesso absoluto de outras musicalizações de textos pré existentes, que graças às coincidências em sua elaboração puderam proporcionar ao compositor situações nas quais musicar o texto fora tarefa exequível e prazerosa.

Referências:

BERGER, K. **Carl Dahlhaus's conception of Wagner's Post-1848 Dramaturgy**. Muzykalia VIII: Zeszyt niemiecki, 2008.

BERLIOZ. **A traves Chants**, 1862 (reprint 1970). p. 317.

DAHLHAUS, C. Die Dramaturgie der italienischen Oper. In: _____. **Geschichte der italienischen Oper**. Bd. 6, hg. Von Lorenzo Bianconi Und Giorgio Pestelli: Laaber, 1988.

GIER, A. Perspektiven der Librettoforschung: die Gattung Libretto und ihre Theorie. Vortrag Bochum. **Musikwissenschaftl. Institut der Univ.** v. 25, n. 6, 1998.

SCHMIDGALL, G. **Literature as Opera**. New York: Oxford University Press, 1980.