

# Ópera: uma Babel de linguagens

*Ingrid Rodrigues*

*Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)*

## **Resumo:**

A relação entre música e literatura se impõe na atualidade pela crescente aproximação dos conceitos relativos aos mecanismos sógnicos que as compõem. A ópera é um gênero híbrido que se abastece de várias referências artísticas, com a sua raiz principal no campo da música. Apesar disso, ela não seria possível sem a construção dos libretos, peças indiscutivelmente literárias, mas que raramente são abordadas como tais. Neste ensaio, buscamos elaborar um breve paralelismo entre literatura e música, evocando as origens e os modos de composição e de encenação da ópera.

Palavras-chave: Ópera; Literatura; Música; Teatro.

## **Abstract:**

The relationship between music and literature nowadays is required in the current enhanced approximation of concepts relating to their signic mechanisms. The opera is a hybrid genre that is supplied by various artistic references, with its main root in the music field. Nevertheless, the opera would not be possible without the construction of librettos, arguably literary pieces, although rarely addressed as such. In this essay, we seek to draw a brief parallel between literature and music, evoking the origins and modes of composition and staging of the opera.

Keywords: Opera; Literature; Music; Theater.

*Esforcei-me por restringir a música à sua verdadeira função de servir à  
poesia por intermédio da expressão.*

*Gluck*

## **Introdução**

**T**anto a música como a literatura detêm sistemas de signos específicos destinados a conduzir a mensagem comunicativa através da produção de efeitos estéticos peculiares aos seus meios. Esses sistemas, porém, podem se interligar em com-

posições híbridas, e mesmo encontrar tradução em aspectos técnicos, semióticos e cognitivos que não lhes sejam próprios. Apesar disso, estudar as relações entre diferentes códigos artísticos exige do pesquisador disposição para enfrentar resistências teóricas que dificultam a proposta da aproximação. Felizmente, isto não significa que essas tentativas não sejam válidas e que não possam render bons frutos.

A arte das palavras lida com um complexo jogo de combinações sintáticas e semânticas destinadas a produzir uma beleza que impressiona cognitivamente o receptor, à medida em que ele decifra esses arranjos através da leitura. Na música temos outro tipo de linguagem, de tal forma que os efeitos estéticos ocorrem mediante a alternância entre os sons e o silêncio, impressionando o sujeito sobretudo pela audição. Música e poesia, porém, utilizam valores similares provenientes da métrica, da rima, do ritmo, da técnica e do esforço do artista. Não são poucas as produções acadêmicas que tematizam as relações existentes entre a literatura e a música, não deixando dúvidas da viabilidade e pertinência dessa investigação. A semiótica, enquanto ciência da linguagem que opera com a articulação dos signos que extrapolam o verbal, fornece respaldo para o estudo aproximativo das artes.

## **O purismo crítico e as artes mestiças**

Entretanto, o melhor argumento em defesa dos estudos intersemióticos de literatura e música reside na realidade e no desafio que nos fazem as próprias obras. A modernidade assistiu ao enfraquecimento das fronteiras entre as artes, determinado pelos próprios textos, que ensaiam em seus campos experimentalismos diversos de “contaminação” com outras semioses: a poesia concreta, a música atonal e a performance são apenas alguns exemplos de artes limítrofes, que invadem territórios alheios e questionam o conceito de “pureza” nas artes. Há gêneros artísticos, porém, que já nascem mestiços e impuros, para os quais a noção de fronteiras é estranha e mesmo impossível. É o caso do teatro, que opera a fusão de vários elementos, trabalhando com o espaço, o tempo, o texto escrito, o texto oralizado, a encenação, a música, as artes plásticas, enfim: uma forma complexa e essencialmente dialógi-

ca. Mais recentemente, o cinema também surge de um entrecruzamento de signos: verbal, visual, auditivo, cinético, diferenciando-se do teatro pela fantasmagoria resultante de seu novo e até então insuspeitado suporte tecnológico.

Neste ensaio, dissertaremos brevemente sobre um desses gêneros “mestiços”, a ópera. O termo *ópera* provém do latim *opera*, plural de *opus* (“obra”, na mesma língua), sugerindo que esta combina as artes de canto coral e solo, recitativo e balé, em um espetáculo encenado. Trata-se, portanto, de uma composição dramática em que se combinam música instrumental e canto, com a presença ou não de um diálogo falado. Os cantores são acompanhados por um grupo musical, que em algumas óperas pode ser uma orquestra sinfônica completa. O drama é apresentado utilizando os elementos típicos do teatro, tais como cenografia, vestuários e atuação. No entanto, a letra da ópera (conhecida como libreto) é normalmente cantada, em lugar de ser falada. A este momento chamamos de recitativos. Que se dividem com as Árias, as canções propriamente. Poder-se-ia dizer que a ópera é o casamento perfeito entre a música e o teatro, onde eles se completam, em espaços que nem sabiam que precisavam ser preenchidos.

Na música, a passagem do tempo é audível através de elementos puramente sonoros. Tais elementos existem apenas para o ouvido, e todos os auxílios musicais à nossa percepção real do tempo são eliminados e substituídos por experiências tonais na imagem musical da duração. Entretanto, os elementos da literatura não são os sons, uma vez que, na poesia, as palavras não se destinam meramente aos ouvidos, mas também à percepção visual. Quando palavras e música se conjugam na canção, diz Brown, “a música engole não apenas as palavras, mas até mesmo as estruturas literais das palavras”. (BROWN *apud* BOTAFOGO, 2004, p. 21)

O som expressa mais do que as palavras, porque nossa compreensão do que ouvimos não parte apenas do texto, mas da junção do que o outro diz com a nossa concepção de mundo e a concepção que fazemos do outro. Isto é, nossa concepção de sentido se dá não apenas do que ouvimos, mas daquilo que podemos compreender e apreender a partir destes sons. Hans Koellreuter afirma que o homem é um ser musical. Toda atividade humana, voluntária ou involuntariamente, produz sons: a

natureza está repleta deles. Quando os sons se combinam em alternâncias simétricas, compassadas e rítmicas, nós fazemos música. Bohumil Med afirma que a música não é apenas uma manifestação artística; é também uma ciência, pois faz parte de um trabalho elaborado e requer uma técnica rebuscada, que interfere diretamente na execução e na reprodução do trabalho final que chega ao público. O compositor que leva a sério o seu trabalho artístico é um transformador, capaz de captar e processar aspectos da realidade à sua volta a fim de traduzi-los em música.

No Brasil, o gênero que mais exemplifica esse hibridismo entre literatura e música é a canção. Na mistura entre a letra e a partitura há um casamento sonoro que não permite aos ouvidos diletantes ou profissionais dissociar a música da letra. Ao ouvir o instrumental de uma canção, a letra invade automaticamente a memória. Quando executamos todas as vozes existentes na partitura, que corresponde a instrumentos diferentes em cada pauta musical, estamos executando o contraponto, que equivale à execução simultânea de todas essas vozes. Numa relação simples, para que possamos compreender as semelhanças entre um texto literário e uma composição musical, poderemos relacionar cada notação musical isolada a uma letra, vogal ou consoante. Cada frase melódica poderia ser comparada a uma sentença. E a execução completa do pentagrama seria a leitura de um texto. Cada código tem seu significado dentro de cada linguagem específica. Assim, no campo musical, temos ainda figuras musicais que representam as pausas e as respirações. São elas que conferem um caráter mais dinâmico à execução musical. “O texto, portanto, equivale à partitura musical; a leitura equivale a sua execução. A obra não é, porém, apenas o texto executado: é preciso ouvi-lo também.” (KOTHE, 1981, p. 17)

Quando mergulhamos no mundo musical, percebemos os múltiplos significados que a concepção da letra de uma canção pode trazer. Ela é dependente da sua formação melódica e harmônica. Em síntese, melodia é a leitura das notas soltas horizontalmente, e harmonia é a leitura verticalizada da obra. Os efeitos estéticos da música variam de acordo com o gênero musical a ser executado; nas melodias clássicas, cada estilo é marcado de acordo com a época. No caso da ópera, a história da sua origem segue paralela ao avanço da escrita e da modernização dos arranjos

musicais. Além de literatura e música, a ópera, como vimos, bebe da fonte do teatro ritualístico grego.

Segundo Christiansen, (2007) e Cross (1983), a ópera surgiu no início do século XVII, na Itália, para definir as peças de teatro musical, às quais se referia, com formulações universais como *dramma per musica* (drama musical) ou *favola in musica* (fábula musical), espécie de diálogo falado ou declamado acompanhado por uma orquestra. Devido ao seu local de origem, a maior parte das óperas é encenada em latim ou italiano. Suas origens remontam às tragédias gregas e aos cantos carnavalescos italianos do século XIV.

A primeira obra considerada uma ópera, data aproximadamente do ano 1594 em Florença, no final do Renascimento. Chamava-se *Dafné* e foi escrita por Jacopo Peri e Rinuccini para um círculo elitista de humanistas florentinos, conhecido como a “Camerata”. *Dafné* foi uma tentativa de reviver uma tragédia grega clássica, como parte do amplo resgate da antiguidade que caracterizou o Renascimento. Um trabalho posterior de Peri, *Eurídice* – escrita para as bodas de Henrique IV e Maria de Médicis, em 1600 – foi a primeira ópera a sobreviver até a atualidade.

## Ópera: uma Babel de linguagens

A ópera nos aparece, essencialmente, como um espetáculo musical a ser interpretado por solistas, pelo coro e acompanhada por uma orquestra; porém ela não se realizaria sem o contributo de todas as demais artes envolvidas. A composição musical a que se denomina *ópera* é criada em torno de um enredo ou argumento literário, e destina-se a guiar e conduzir a representação dos atores de um drama, constituindo um elemento semanticamente importante na organização das cenas que devem compor uma narrativa com princípio, meio e fim. A apresentação dos atores, que também podem ser dançarinos e que são necessariamente cantores, é guiada pelo *libreto*, texto que – como o drama no teatro e o roteiro no cinema – representa a base da ópera, fornecendo sua matéria, seu conteúdo e, ao lado da partitura musical, sua substância.

A parte escrita da ópera contém a história a ser encenada – mais comumente, embora não obrigatoriamente (há libretos originais) – adaptada de um texto literário na forma dialógica necessária à encenação das personagens. A peculiaridade dessa encenação é que ela é cantada, e não dita. Os recitativos são desenvolvidos onde os diálogos cantados demonstram o virtuosismo dos cantores. Isso envolve a complexa articulação de vozes educadas e treinadas para atingir efeitos específicos, através de uma técnica rebuscada que permite a máxima extração do som do aparelho vocal do cantor, uma vez que precisa ser ouvida em todo o recinto do teatro, suplantando a orquestra, que fica posicionada no fosso à frente dos cantores, criando um verdadeiro paredão sonoro instrumental. O trabalho vocal lida com toda a musculatura do corpo, e pode ser considerado um verdadeiro exercício físico, que demanda um preparo e um amadurecimento comparáveis aos de um instrumentista. Para o cantor, o corpo é o seu instrumento. Há grande variedade de vozes: entre as masculinas, tenor, barítono e baixo; entre as femininas, soprano, mezzo e contralto, conforme vão do agudo ao grave. Cada extensão, porém, tem as suas derivações: o tenor, por exemplo, pode ser ligeiro, lírico ou dramático; o soprano pode ser coloratura, lírico, dramático, spinto, etc.

Mas a ópera também é o espaço das artes plásticas, envolvendo a cenografia, que abrange desde a engenharia e arquitetura dos teatros até o *design* e a decoração do palco, a criação dos cenários, com todos os seus elementos, e dos figurinos. Segundo Nelson José Urssi:

A cenografia, síntese histórica e tecnológica do ato projetivo cênico, abrange todo o processo de criação e construção do evento estético – espacial e da imagem cênica. O cenógrafo utiliza-se de elementos como cores, luzes, formas, linhas e volumes para solucionar as necessidades apresentadas pelo espetáculo e suas matizes poéticas em diversos meios e fins. Foi considerada, primordialmente, como suporte visual à dramaturgia. (URSSI, 2006, p. 14)

A ópera como novo estilo dramático a partir do século XVI revivia a aura do drama antigo, com o equilíbrio entre a música, a poesia e o teatro. Os cenários, inicialmente em *trompe l'oeil*, simulando a tridimensionalidade, eram a representação

do espaço idealizado e evoluíram à mobilidade e ao ilusionismo da cenografia dos múltiplos painéis onde perspectivas faziam a visão do espectador mergulhar no palco. A nova maquinaria cênica oferecia possibilidades mais ricas do que o habitual cenário da Renascença, e materializava as características do melhor período do teatro barroco.

## **A literatura sobe ao palco**

Claudio Monteverdi (1567-1643) foi um compositor, maestro e cantor italiano, que teria fornecido a base para a estrutura da ópera nos dias de hoje. Destacando-se como compositor de madrigais e óperas, tendo sido um dos responsáveis pela passagem da tradição polifônica do Renascimento para um estilo mais livre, dramático e dissonante, baseado na monodia e nas convenções do baixo contínuo e da harmonia vertical, que se tornaram as características centrais da música dos períodos seguintes, o Maneirismo e o Barroco. (CHRISTIANSEN, 2007)

Monteverdi é considerado o último grande madrigalista, certamente o maior compositor italiano de sua geração, e um dos grandes operistas de todos os tempos, além de uma das personalidades mais influentes de toda a história da música do ocidente. Não inventou nada novo, mas sua elevada estatura musical deriva de ter empregado recursos existentes com uma força e eficiência sem paralelos em sua geração, e integrado diferentes práticas e estilos em uma obra pessoal rica, variada e muito expressiva, que continua a ter um apelo direto para o mundo contemporâneo, ainda que ele não seja exatamente um compositor popular nos dias de hoje.

Monteverdi trabalhou num período de crise de valores estéticos. Até pouco antes de ele nascer, toda música séria do Renascimento era produzida dentro do universo da polifonia, uma técnica que combina várias vozes mais ou menos independentes num tecido musical intrincado e denso, de forte base matemática e com regras rígidas para composição, que estavam alicerçadas em fundamentos éticos.

O contexto para as transformações articuladas por Monteverdi foi o conflito entre o mundo católico e os protestantes, que em meados do século XVI estava atin-

gindo as proporções de uma guerra religiosa. Para combater os protestantes, o papado lançou o movimento da Contra-Reforma, onde a música sacra desempenhava um papel importante como instrumento de propaganda da fé ortodoxa. Entretanto, durante a Contra-Reforma, a polifonia também foi reformada, pois até então o interesse principal dos compositores jazia na música e não no texto, e se por um lado as missas polifônicas das gerações anteriores produziam um efeito psicológico de majestade e tranquilidade, por outro suas palavras não podiam ser compreendidas, pois estavam imersas em um tecido contrapontístico tão cerrado, onde várias vozes cantavam palavras diferentes ao mesmo tempo, que seu significado se perdia para o ouvinte. Segundo a lenda, a polifonia esteve perto de ser banida do culto, se não fosse Palestrina demonstrar, através de sua *Missa papae Marcelli*, composta em 1556, que ela podia sobreviver e ao mesmo tempo tornar o texto inteligível.

O propósito da Contra-Reforma, no que dizia respeito à música, era conferir inteligibilidade à composição, sem deixar de suscitar uma resposta emocional no ouvinte – pois muitos então viam a polifonia como excessivamente intelectual e fria. Para atender a essas novas necessidades, além da simplificação da polifonia, outros músicos trabalharam numa linha inteiramente diversa, dedicando-se a resgatar a *monodia*, ou seja, o canto ou recitativo solo acompanhado por um baixo de simples sustentação harmônica, o chamado *baixo contínuo*, que se estruturava verticalmente em acordes, e não mais em linhas horizontais, como fazia a música polifônica tradicional. O baixo contínuo permitia ainda dar uma atenção principal à ilustração do texto, e trabalhar com uma liberdade de improviso inexistente na polifonia, possibilitando a introdução de ritmos e cromatismos exóticos.

A primeira grande obra de Monteverdi não contemplou os temas sacros, baseando-se no teatro grego de Ovidio. *L'Orfeo* conta a história de amor entre Orfeo e Eurídice. A primeira encenação data do começo do século XVII e ainda restam partituras e partes do libreto. A representação tenta passar ao público a mesma emoção da leitura dos épicos. O teatro grego foi o fundamento para a estruturação da ópera, na preparação tonal, separação dos atores, na divisão de voz e na idealização do recitativo. “Tal como nas antigas tragédias gregas, o coro desempenhava



o papel principal, enquadrando os monólogos e diálogos dos solistas com uma série de madrigais e danças.” (CHRISTIANSEN, 2007 p. 22). A diminuição do uso dos coros foi um recurso para enaltecer as personagens principais. No caso de *L'Orfeo*, a divisão de voz indicava a importância das personagens dentro do enredo. O papel desempenhado pela voz é de extrema importância no desempenho do drama, pois ela evoca os sentimentos das personagens. Não era comum a participação de mulheres no teatro, o que obrigava os homens a representar todos os papéis, inclusive os femininos, para os quais eram muito valorizados os *castrati*.<sup>1</sup>

A segunda ópera atribuída a Monteverdi também é baseada na mitologia grega, *Il Ritorno D'Ulisse in Patria*, e traz vários aspectos diferentes para o espetáculo, acrescentando o elemento do humor à encenação. A ópera como entretenimento ocupava cada vez mais espaço em Veneza, determinando mudanças em sua estruturação e orquestração. O libreto foi criado com base nos livros XIII ao XXIII da *Odisseia* de Homero, para dar mais agilidade à trama. O drama foi a grande fonte da ópera. Da agonia barroca à peça cantada, a ópera vai-se adequando aos enredos propostos. Na ópera *Il Ritorno D'Ulisse in Patria*, observa-se a divisão entre coros e solistas. O coro deixa de ser, portanto, a força motriz que era em *L'Orfeo*, assumindo os solistas uma maior proeminência em termos musicais e dramáticos. Ao se modernizar, a ópera estabelece uma separação mais clara entre recitativos (na forma de discursos) e árias (canções). O papel de Penélope (mezzo-soprano) é notável pelas frases curtas e irregulares, utilizadas para expressar a sua perturbação emocional; é apenas no belo dueto final com Ulisses (barítono) que a sua música se torna mais suave e mais

---

1. *Castrato* (plural *castrati*) é um cantor masculino cuja extensão vocal corresponde em pleno à das vozes femininas, seja de soprano, mezzo-soprano ou contralto. Esta faculdade numa voz masculina só é verificável na sequência de uma operação de corte dos canais provenientes dos testículos, ou então por um problema endocrinológico que impeça a maturidade sexual. Conseqüentemente, a chamada “mudança de voz” não ocorre. A castração antes da puberdade (ou na sua fase inicial) impede a libertação para a corrente sanguínea dos hormônios sexuais produzidas pelos testículos, os quais provocariam o crescimento normal da laringe masculina (para o dobro do comprimento), entre outras características sexuais secundárias, como o crescimento da barba. Quando o jovem *castrato* chega à idade adulta, o seu corpo desenvolve-se, nomeadamente em termos de capacidade pulmonar e força muscular, mas a sua laringe não. A sua voz adquire, assim, uma tessitura única, com um poder e uma flexibilidade muito diferentes, tanto da voz da mulher adulta, como da voz mais aguda do homem não castrado (contratenor). Por outro lado, a maturidade e a crescente experiência musical do *castrato* tornavam a sua voz marcadamente diferente da de um jovem. O termo *castrato* designa não só o cantor, mas também o próprio registro da sua voz.

expansiva em termos líricos.

As óperas que sucederam as produções de Monteverdi, apesar de não terem raízes mitológicas, ainda preservavam o espírito dramático. Mais tarde, houve algumas subdivisões que não trouxeram prejuízo às raízes da ópera, apenas mais versatilidade, abrindo possibilidades para os novos compositores que surgiriam nos séculos seguintes.

## O libreto operístico

O libreto é a raiz da criação de toda ópera, o primeiro passo de qualquer grande composição. Christiansen (2007) fala da importância dos *librettos* (do italiano: pequenos livros que continham as adaptações musicalizadas de uma história) para a realização do espetáculo: os textos eram encomendados aos “libretistas” (adaptadores ou criadores) pelos maestros, pois sem eles não era possível iniciar a composição da música nem orquestração da ópera.

A criação dos libretos, na sua versão mais conhecida, consiste na adaptação de um texto literário já existente. O libreto se assemelha a uma peça teatral, onde são demarcadas as falas das personagens, bem como a divisão dos atos e das cenas. As primeiras óperas surgiram da adaptação das tragédias gregas. Com o passar dos anos, as adaptações focalizaram os enredos de grandes romances. Assim, a ópera foi se atualizando, convocando ao palco os grandes textos representativos dos vários períodos literários e musicais ao longo da história.

A centralidade do libreto, porém – tal como ocorreu com o texto dramático e ainda ocorre com o roteiro cinematográfico – nem sempre foi reconhecida. Muitos maestros não davam a devida atenção aos libretistas, não reconhecendo devidamente o papel do seu trabalho. Às vezes, faziam encomendas a vários libretistas simultaneamente, ficando com aquela versão que mais lhes agradava. Por vezes, o libretista necessitava fazer vários ajustes no produto final para que o libreto se adequasse melhor à obra que estava surgindo. Alguns maestros, mais cuidadosos, procuravam manter o mesmo libretista, a fim de assegurar uma uniformidade em suas obras; porém a questão autoral não era respeitada nem considerada.

Linda Hutcheon (2011), afirma que a adaptação é um fenômeno de ubiquação em todas as linguagens artísticas e também está diretamente ligada à questão da intersemiose. O processo de adaptação dos enredos, sejam eles mitológicos, históricos ou romanescos é tão importante quanto o processo de criação da própria obra original, por se tratar de uma tradução – uma *transcrição* criativa – que precisa ser inteiramente repensada e adequada ao novo meio onde será encenada. Não existe uma adaptação “legítima” ou “fiel”, assim como não é possível uma tradução literal e absoluta. Cada obra criada a partir de outra é necessariamente uma leitura da primeira, contaminada com a perspectiva, a visão de mundo, os horizontes de expectativa e as intenções de seu leitor.

Assim, embora não valorizado como deveria, o libreto tem, por princípio, um estatuto de gênero, por definir o conteúdo da ópera. A composição musical, teatral e cenográfica que constituem o espetáculo estão diretamente ancoradas ao conteúdo textual do libreto, que funciona como um mapa do espetáculo, orientando toda a produção. A relação entre forma e conteúdo não pode ser definida, portanto, por uma dicotomia. Investigar onde começa uma obra e onde termina a outra equivale a tentar descobrir a própria natureza da arte. O poder de expressão do produto que está sendo fabricado está na fusão de forma e conteúdo: uma espécie de amálgama. Segundo Cecília Salles (1998), o autor de uma obra está presente no todo da obra. Não será encontrado em nenhum elemento separado do todo, e menos ainda no conteúdo da obra, se estiver isolado do todo.

A grande maioria dos maestros não são libretistas; não estão capacitados, portanto, para as exigências de uma produção literária. Sua formação é musical. Apesar disso, há várias exceções, como Arrigo Boito (1842-1918), que atuou em ambas as áreas. Boito, curiosamente, não foi um maestro excepcional, mas seus libretos são de grande importância:

Boito foi responsável pelo início do processo de renovação do texto para o drama lírico peninsular. Seus dois trabalhos mais significativos nessa área são, evidentemente, *Otello* e *Falstaff*, que escreveu para Verdi, dois modelos de gênero, em que se realiza o raro milagre da perfeita fusão poema/música. (COELHO, 2002 p. 29)

O libreto é, portanto, o pai dessa interseção entre artes: é o primeiro gesto, é a sílaba antes da nota, é a linha antes do compasso. É notação literária, antes de notação musical. Apesar de não ser necessariamente de autoria do maestro, o libreto traduz a alma da composição. É o que se quer representar. Nada se concretizaria sem a criação do mesmo. O libreto é a base; a música é o ornamento. Deste casamento intersemiótico, surge uma filha: a ópera. Esta cresceu e se modificou, com várias faces e modelos representativos. Em quatro séculos de existência, a ópera preservou seus parâmetros de teatro cantado, modernizando-se e aprimorando-se de acordo com seu compositor e o seu lugar de origem. Não foi apenas na Itália que a ópera se popularizou; em muitos outros países da Europa ela ganhou adeptos que contribuíram grandemente para o seu sucesso e perpetuação, trazendo inovações em sua estrutura, sobretudo musical, além de agregar (ou sedimentar) a participação de outras artes.

## Drama per Musica

A ópera é uma arte combinada. “A música, escrita pelo compositor para ser percebida pelo ouvinte, necessita de um intermediário, ou melhor, de um intérprete. A música não é apenas uma arte, mas também uma ciência.” (MED, 1996, p. 9). Essa combinação de arte, ciência, teatro e literatura sofreu vários processos de transformações e subdivisões. O teatro falado iniciado no século XVI deu origem principalmente a três tipos de ópera: *Ópera Seria*, *Ópera Buffa* e *Opereta*.

A Itália é o berço da ópera, mas os rebentos desta arte escolheram diferentes cantos da Europa para se desenvolver. O alemão Friederic Handel fez o caminho inverso. Viajou até a Itália para aprender todas as inovações que este novo estilo apresentava. A *ópera séria*, do ponto de vista técnico musical, trazia árias mais extensas, para poder dar voz ao sentimento expresso pelos cantores. Era necessário muita emoção e desgaste vocal e as arias da *capo*<sup>2</sup> normalmente utilizavam *castrati*

---

2. Da *capo*, do começo. As árias da *capo* utilizavam uma melodia primeiro, seguida de uma melodia contrastante com a primeira. Posteriormente repete-se a primeira melodia.

nas suas apresentações, pela resistência necessária para tal. Era um festival de virtuosismo dos solistas, com enredos muito trágicos e longos, além de uma orquestra maior e muito mais variada.

Com o passar dos anos, viu-se a necessidade de um enredo mais leve e ágil, com temas burlescos e personagens cômicos. Assim, surgiu a *ópera buffa* nos *Intermedi* das óperas sérias, para causar divertimento ao público. Os temas giravam em torno de traições, relações extra-conjugais, rivalidade entre patrões e empregados, entre outros assuntos que chegavam mais próximo do espectador. E fizeram bastante sucesso. Contudo, mesmo tratando-se de um gênero considerado “menor”, não se pode depreciar os grandes nomes e as grandes óperas cômicas. *Le Nozze Di Figaro*<sup>3</sup>, de autoria de Mozart, é uma das mais importantes e populares óperas de que se tem conhecimento. *Don Giovanni*<sup>4</sup> também é um exemplo de *ópera buffa* que caiu no gosto popular, mas que não abriu mão da sua erudição e da pompa na sua composição, na escolha dos cantores e na orquestração.

Musicalmente falando, esta é a ópera mais negra de Mozart. A soturnidade gótica dos primeiros compassos da abertura define desde logo o tom, com suas escalas cromáticas ascendentes e as suas erupções de trombone (um instrumento exclusivamente associado à majestade vingativa do comendador) e, um pouco por toda a partitura, existe sempre uma corrente de inquietação e ambiguidade harmônica. (CHRISTIANSEN, 2007, p. 64)

As *operetas*, pequenas óperas, são enredos mais ligeiros e dotados de um estilo operístico mais leve. Mais recitativa que cantada, surgiu na França do século XIX e trouxe mais leveza e agilidade ao cenário da ópera. A *Ópera Ballo* é o tipo de ópera que tem o acompanhamento de bailarinos e dançarinos, podendo ser séria ou cômica. E os bailarinos não precisam ser necessariamente os cantores. É a adição de mais uma arte a este gigantesco hibridismo denominado ópera.

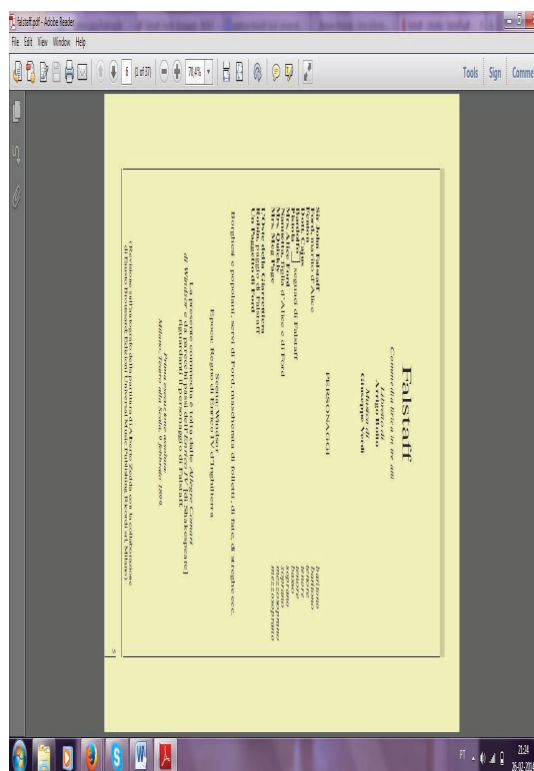
## Breve síntese de *Falstaff*

---

3. *As bodas de Fígaro*. Música de Wolfgang Amadeus Mozart (1786) e Libretto de Lorenzo da Ponte.

4. *Don Giovanni*, libretto de Lorenzo da Ponte e música de Mozart (1787).

Se pudéssemos citar apenas um nome para representar o cenário da ópera italiana de todos os tempos, escolheríamos o de Giuseppe Verdi. Verdi foi responsável pela criação de inúmeras obras musicais, 26 óperas e teve uma grande influência durante o *Risorgimento*.<sup>5</sup> Sua última obra, *Falstaff*<sup>6</sup>, baseou-se numa obra literária, a peça de Shakespeare *The merry wives of Windsor*. Arrigo Boito, libretista da obra, trouxe à tona uma história interessante e cômica, que satiriza seu protagonista. O enredo é praticamente igual ao da peça. Para Milton Cross (1983) o grande diferencial em *Falstaff* é o arranjo musical. A ópera foi pensada para um grupo muito bem articulado, e as vozes são marcadamente para as personagens. “Em vez de ter escrito árias completas, Verdi enche a partitura de frases melódicas memoráveis, que parecem brotar naturalmente da comédia”. (CHRISTIANSEN, 2007 p. 220). *Falstaff* encerra, assim, um ciclo de grandes óperas e de um grande compositor.



*Falstaff*, de Verdi:  
Capa do libretto adaptado de Arrigo Boito e Partitura do Primeiro Ato.<sup>7</sup>

5. Movimento de unificação da Itália, que antes era composta por pequenas províncias independentes.

6. *Falstaff*, ópera Buffa. Última ópera de Verdi, encenada pela primeira vez no Teatro Ala Scalla, 1893.

7. Disponível online: <<http://www.teatroallascala.org/includes/doc/2012-2013/libretto/falstaff.pdf>>

## Considerações Finais: a arte do futuro, *Imago Mundi*

*O mundo inteiro falava a mesma língua, com as mesmas palavras. Ao emigrar do oriente, os homens encontraram uma planície no país de Senaar, e aí se estabeleceram. E disseram uns aos outros: ‘Vamos construir uma cidade e uma torre que chegue até o céu, para ficarmos famosos e não nos dispersarmos pela superfície da terra’. Então Javé desceu para ver o que os homens estavam construindo, e disse: ‘Eles são um povo só e falam uma só língua. Isso é apenas o começo de seus empreendimentos. Agora, nenhum projeto será irrealizável para eles. Vamos descer e confundir a língua deles, para que um não entenda a língua do outro’. Javé então os espalhou pela superfície da terra e eles pararam de construir a cidade. Por isso, ela recebeu o nome de Babel.*

*Gênesis, 11, 1-9*

Como um reflexo da torre de Babel – antes da enigmática e de modo algum bem intencionada intervenção de Javé –, a ópera seduz não apenas por sua notável habilidade dialógica, capaz de congrega diferentes linguagens artísticas, intercambiando-as mutuamente e fazendo-as soar em consonância; mas sobretudo por sua impressionante habilidade de reunir sobre o palco uma infinidade de talentos humanos, realizando-se como o resultado de uma vasta produção coletiva e colaborativa, mestiça e desterritorializada, onde cada indivíduo contribui generosamente com a sua pequena parte para a realização da grande obra que se expressa como uma imensa cosmogonia dramática, metáfigura utópica de um mundo movido pela compreensão e pela boa vontade, destinado tão somente a produzir encantamento e êxtase. Literatura, música, pintura, teatro, dança – todas essas artes se misturam neste espelho decaído da misteriosa torre bíblica do Gênesis, desafiando a autoridade deste Criador que parece temer a força que representa a união de suas criaturas.

Richard Wagner, que além de compositor escrevia libretos e participava de suas encenações, deixou-nos textos teóricos importantes como *A obra de arte do futuro* (1850) e *Ópera e Drama* (1851), em que propõe a noção de “obra de arte total” – *gesamtkunstwerk* –, a síntese de todas as artes. Conceito que define o drama, a arte total, como a união de música, literatura, arquitetura e pintura com uma intenção única: oferecer ao homem a imagem do mundo: *Imago Mundi*. O lugar onde este

acontecimento maravilhoso se realiza é a cena teatral, e a obra de arte universal que ele engendra seria a ópera.

Antes de Wagner, Wolfgang Amadeus Mozart afirmou, em *A flauta mágica* (1791), ato I, cena 19: “Se a virtude e a justiça espalharem a glória pelo caminho dos grandes, então a terra será um reino celeste, e os mortais, semelhantes aos deuses”. Dentre os seus pares, Mozart foi provavelmente aquele que se notabilizou pela compreensão da ópera como uma atividade alquímica e iniciática, devido à unidade a que o gênero parece naturalmente conduzir, mediante a articulação da diversidade de seus meios, a partir da unidade de propósitos de todos os esforços particulares que arregimenta em seu projeto. Não por acaso, suas óperas foram concebidas como verdadeiros rituais, possuindo vários níveis de percepção e de significado. Em novembro de 1791, pouco antes de morrer, Mozart compôs uma pequena cantata de despedida, “Em alta voz anuncia nossa alegria”, deixando aos homens dispersos sobre a superfície da terra uma mensagem de esperança de um temp(l)o de solidariedade – que misteriosamente chama de “Hoje” –, quando já não haverá confusões e desentendimentos, e todas as artes ecoarão como uma e mesma língua:

Em alta voz anuncia nossa alegria  
O alegre soar dos instrumentos.  
O coração de cada Irmão sente  
O eco destes muros.  
Portanto, consagremos este lugar,  
Pela cadeia de ouro da fraternidade,  
E com verdadeira humildade de coração,  
*Hoje*, o nosso Templo.



## Referências

- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOTAFOGO, Judit. *Sinfonia das águas: um mergulho no mundo da música e da poesia*. Recife: Nova Presença, 2004.
- CHRISTIANSEN, Rupert. *Guia da ópera*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- CROSS, Milton. *As Mais famosas óperas*. Rio de Janeiro: Editora TecnoPrint, 1983
- CRUZ, Manuel Ivo. *O essencial sobre a ópera em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2011.
- KOELLREUTTER, Hans-J. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- KOTHE, Flávio René. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília, DF: Musimed, 1996.
- SALES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.
- URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.