

Ópera russa

A

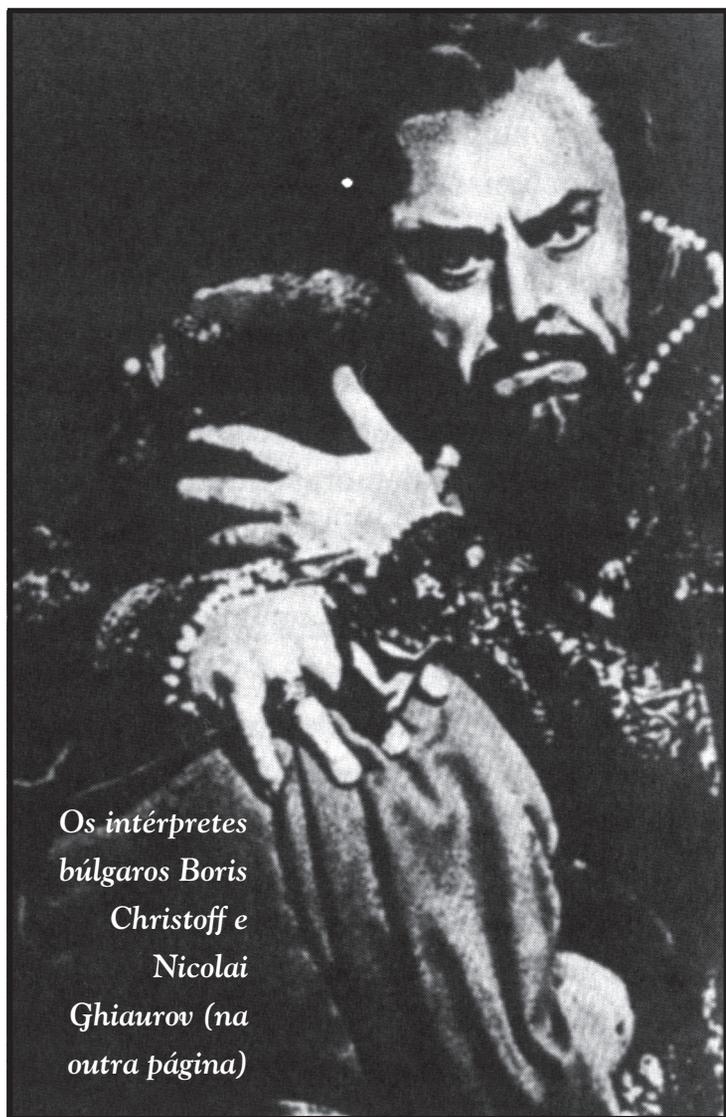
o iniciar, em 1999, a publicação da História da Ópera, de Lauro Machado Coelho, uma coleção que prevê 15 volumes, a primeira reação do leitor foi de entusiasmo a que se mesclou, imediatamente,

EUDINYR FRAGA

uma ponta de dúvida: 15 volumes? Decorridos menos de três anos a Perspectiva lança o quarto, dedicado à ópera russa. Parece repetitivo enfatizar, mais uma vez, a ousadia da editora paulistana ao assumir responsabilidade de tais dimensões, sobretudo nos tempos atuais, em que, geralmente, não se arrisca na diferença mas no previsível com a preocupação de obter retorno seguro, evitando “elitismos”, como se nível intelectual e sensibilidade fossem características de determinadas classes sociais.

E surge uma pergunta: uma coleção dedicada ao desenvolvimento da ópera pode realmente ser vista como preocupada com o novo? O que há de original num gênero surgido na Itália, em 1597, ou seja, há mais de quatro séculos, e que, na primeira metade do século passado, era visto, ou com complacência respeitosa (um velho e respeitável dinossáurio teimando em não morrer), ou com um sorriso de mofa, encarado como coisa tipicamente burguesa, amada por um público também pré-histórico, presumivelmente endinheirado, mais preocupado em ser visto do que em ver alguma coisa.

Tem-se que concordar que em São Paulo o repertório operístico está reduzido a mais ou menos quinze óperas, produzidas com



*Os intérpretes
búlgaros Boris
Christoff e
Nicolai
Ghiaurov (na
outra página)*

poucos recursos, cortando, muitas vezes, sem maiores explicações, as partituras, economizando vozes e dirigidas, muitas vezes mutiladas, “a um público jovem”, como se os jovens não merecessem o melhor. No exterior, contudo, é gênero em plena ascensão, prejudicado, sem dúvida, pelo alto custo das produções.

Se a memória não falha, há 62 anos as únicas óperas russas cantadas no nosso Teatro Municipal foram *Borís Godunóv* (versão em italiano, com Rossi Lemeni), de Mússorgski, *O Galo de Ouro*, de Rímski-Kórsakov, cantada em francês, numa montagem atraente, integralmente dançada, os bailarinos ocupando o centro do palco, tendo em sua volta os solistas e coro, e *Ievguêni Oniéguin*, de Tchaikóvski, produção bastante correta, na versão original. Quanto a *Mazeppa*, também de Tchaikóvski, aparece, de vez em quando, nos projetos do Municipal, mas continua, contudo, no terreno do inteligível. Provavelmente será apresentada numa futura grande temporada juntamente com *Parsifal* e a *Tetralogia*, de Wagner, *Os Troianos*, de Berlioz, e o *Don Carlo*, de Verdi. Afinal, dizem que a noção de tempo é uma ilusão, e não custa nada esperar.

O que importa é a qualidade do estudo de Lauro, sempre com aquela linguagem aparentemente simples, direta, que tanto agrada aos que conhecem a matéria, como também àqueles que apenas se deixam envolver pela magia operística, sem maiores preocupações, a não ser desfrutar de uma experiência sensorial. Mas, tanto para uns, como para outros, é leitura que se abre

para um universo misterioso, aparentemente longínquo da sensibilidade ocidental, mas, na realidade, de extrema riqueza e que influenciará enormemente a produção européia, a partir do final do século XIX. As idéias de Mússorgski, por exemplo, “foram apanhadas no ar por Debussy ou por Stravínski que, por sua vez, transmitiram ao século XX a sua febre de progresso”.

A música sempre “desempenhou um papel fundamental na vida das comunidades eslavas”, diz o autor. Eu diria que a

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

A Ópera na Rússia, de Lauro Machado Coelho, São Paulo, Perspectiva, 2001.



música sempre teve uma presença marcante em todas as comunidades, desde as mais sofisticadas até as mais primitivas. Por ser arte que se liga à idéias abstratas, que só adquirem sentido na imaginação do ouvinte, ela sempre foi privilegiada por nunca “ser”, está sempre “sendo”. É claro que, com o desenvolvimento gigantesco dos meios de comunicação, fica difícil escapar de uma orientação sub-reptícia, que, disfarçadamente ou não, nos orienta para um juízo de valor. Dir-se-á que a ópera não é terreno tão abstrato: há sempre o libreto, os elementos cênicos, coro, bailarinos e, sobretudo, a presença poderosa dos solistas. Que se fundem harmoniosamente na criação de um espetáculo total. Até mais ou menos recentemente, não havia legendas nos palcos líricos e, que se lembre, ninguém se sentia prejudicado pela sua ausência. Algumas más línguas insinuavam mesmo ser preferível imaginar que os intérpretes se expressavam numa bela e convincente linguagem poética, o que, convenhamos, nem sempre corresponde à verdade... Aliás, Riccardo Muti, diretor artístico do Scala, até hoje, não admite o recurso, considerando-o desnecessário. Esquecem os detratores da ópera que o seu território não é o racional,

do realismo terra-a-terra (mesmo nas óperas dita veristas). É sempre o mundo estilizado, recriado poeticamente pela força avassaladora da música. Na verdade, boa parte dos libretos do século XIX foram inspirados por peças de sucesso na época, que faziam a cabeça dos espectadores. Seria como transformar atualmente em óperas certas telenovelas (cuja estrutura, aliás, não deixa de ser a dos velhos melodramas). Daqui a cem anos o que vai ser dito desse veículo de comunicação tão amado pelo nosso público? Aliás, sem precisar ir tão longe: algumas peças de Nelson Rodrigues, denominadas míticas pelo crítico Sábado Magaldi (*Álbum de Família, Anjo Negro, Senhora dos Afogados, Dorotéia*), provavelmente se prestarão a ser “operizadas”, as duas primeiras, sobretudo.

Retornando à Rússia, vê-se como as manifestações populares nunca prescindiram de jogos rituais ligados a ciclos agrários, vida quotidiana (casamentos, morte) e, sobretudo, a ritos religiosos e da procriação, com forte apelo erótico que sempre persistiu, mesmo disfarçadamente, após a cristianização. *A Sagração da Primavera*, de Stravinski, não deixa de ser uma referência (sofisticada) a tais ritos,



envolvendo-os numa atmosfera de alta sensualidade, atingindo mesmo aquela aura de *mania*, de possessão irracional.

A ópera italiana só atingiu a corte russa no século XVII, quando na corte dos Romanov começou a se desenvolver uma atividade teatral entremeada por cantos e danças, seguindo os modelos da corte francesa de Luiz XIV, utilizando nem sempre música original mas uma compilação de diversas fontes musicais. No reinado de Catarina, a Grande (1762-96), São Petersburgo, a capital, torna-se importante centro cultural, importando óperas italianas e francesas. Libretos em russo, sobre temas locais, eram pouco frequentes, preferia-se fazer adaptações. As companhias estrangeiras recebiam tratamento diferenciado das nacionais que, por sua vez, privilegiavam os teatros da província, nos quais atingiam, mais diretamente, público menos exigente.

Houve, mesmo, um tipo especial de *vaudeville* que teve prestígio até 1830, satirizando impiedosamente a corrupção dos altos escalões (lá como cá...), os escândalos sociais, a obsessão de valorizar modismos estrangeiros em detrimento dos autênticos valores nacionais. Lauro aduz que “num

estilo muito parecido com o do teatro de revistas brasileiro da década de 1950”. A partir de 1830 Auber, Meyerbeer, Halevy, Weber, Rossini, Bellini, Donizeti dominam o mercado operístico russo, com preferência às óperas cantadas em alemão (Mozart, Beethoven, Weber, Marschner). Com o progressivo aumento das escolas de música e o surgimento de um novo público estudantil, imbuído de ardor patriótico, exige-se, cada vez mais, ver e ouvir, no palco, problemas de sua nação, na sua língua. Encomendam-se, inclusive, óperas no Ocidente como, por exemplo, *La Forza del Destino*, de Verdi, ouvida recentemente no nosso Municipal, estreada em São Petersburgo, em 1862.

A ópera russa, propriamente dita, data de 1836, com o lançamento de *A Vida pelo Tsar*, de Mikhaíl Glinka. Embora houvesse forte censura desencorajando temas políticos cantados em russo, Nicolau I gostou muito da música e se sentiu lisonjeado pelo título. Logo seguiram-se outras, como, por exemplo, *Ruslân i Liudmíla* (1842), do mesmo compositor. Os procedimentos de Glinka vão influir nas obras de Mússorgski, Rímski-Kórsakov e até em algumas de Tchaikóvski e, mesmo, no *Demônio*, de



Nesta página e na anterior, dois desenhos de Konstantín Korovín para uma montagem da Khovânshtchina em 1911

Rubinstéin (1875). Lauro, após analisar a produção de Dargomyjski e Seróv, preocupa-se em estudar separadamente os compositores denominados cosmopolitas (profissionais, fortemente influenciados pela ópera ocidental que ambicionavam estabelecer um diálogo paralelo entre esta e a produção lírica russa) e os classificados como nacionalistas (muitas vezes dilettantes, o que significava não se preocupar com o ensino formalista dos conservatórios, mas com o aproveitamento de estruturas musicais típicas do país, visando exaltá-lo e justificá-lo ideologicamente).

Rubinstéin, Tanêiev (utilizou a *Orestíada*, de Ésquilo, na ópera de igual título) e, sobretudo, Tchaikóvski, incluem-se no primeiro grupo, entre outros, e Mússorgski, Borodín, Rímski-Kórsakov e César Cui, no segundo. O último, aliás, no grupo dos Cinco (a *Kútchka*) foi o que manteve posições nacionalistas “mais vagas e indefinidas”. Acrescente-se que Balakírev, o quinto integrante, não se interessou pelo gênero lírico.

Cabe ressaltar a defesa intransigente que faz Machado Coelho de Tchaikóvski, músico mais que amado, não só na sua pátria mas em todo o mundo musical (Brasil, inclusive), vítima do esnobismo de uma pretensa *intelligentsia* que o acusa de se colocar numa corda-bamba entre o inegável talento melódico e a tendência para se alongar desnecessariamente, sem muita organicidade, buscando, vez por outra, soluções fáceis que, na opinião de seus detratores, beira o *kitsch*. Esquecem, ou fingem esquecer, que a turbulência emocional da sua música, oscilando entre violentos transportes de paixão e momentos de sinceridade emotiva, reflete, certamente, a angústia e o descontrole emocional dos seus problemas particulares. Lauro chama a atenção para ter sido Stravínski um dos primeiros, na década de 1950, a começar “a reavaliação

de sua obra”. Tchaikóvski é autor, sem contestação, de duas obras-primas do gênero lírico: *Ievguêni Oniéguin* e *A Dama de Espadas*.

A alta qualidade da obra de Mússorgski é enfatizada, assim como é criticado o trabalho reorquestrador de Rímski-Kórsakov, que, embora imbuído de boas intenções, veio, na verdade, deturpar a originalidade e a criatividade do material mussorgskiano, sobretudo em *Borís Godunóv*, ópera ícone de toda psique russa, cuja escrita a coloca “tão à frente do seu tempo”. É pertinente lembrar o comentário de Alfred Newman sobre esse trabalho de remanejamento a que se entregaram esses compositores: “o que há de engraçado nessas óperas russas”, observou alguém que fazia parte do público do Teatro Drury Lane, durante a grande temporada russa de 1914, “é que todas elas são escritas por outra pessoa, que não o compositor”. Referência, sobretudo, a *Príncipe Igor*, de Borodín, cuja partitura foi em muitas partes refeita, senão mesmo completada, por Glazunóv e Rímski.

O livro termina com referências a uma série de compositores menores do início do século XX, alguns, inclusive, posteriores à Revolução Russa de 1917. Lauro (que, inclusive, lê russo: traduziu e organizou *Anna Akhmátova: Poesia 1912-1965*) mostra no último parágrafo a dívida da composição ocidental com os procedimentos musicais russos “que irão condicionar a sua própria evolução”. Como sempre há a costumeira indicação de gravações e vídeos, sem esquecer a cuidada parte iconográfica.

A Ópera na Rússia permite ao leitor, estudioso ou simplesmente interessado, entrar em contato com esse mundo musical, à primeira vista tão distante, tornando-o de tal forma familiar que seus característicos “estranhamentos”, ao invés de afastá-lo, obrigam-no, na verdade, a reconhecê-lo, mais uma vez, a universalidade do idioma musical.

