

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

HELLEM PIMENTEL SANTOS FIGUEIREDO

LA TRAVIATA à brasileira:
Diálogos culturais na sambópera de Augusto Boal

BELO HORIZONTE

2011

HELLEM PIMENTEL SANTOS FIGUEIREDO

LA TRAVIATA à brasileira:
Diálogos culturais na sambópera de Augusto Boal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música (Linha de pesquisa: Estudos das práticas musicais).

Orientadora: Prof. Dr.^a Ana Cláudia Assis

BELO HORIZONTE

2011

Aos meus pais,

Edina e José Carlos

por terem me dado os ensinamentos
mais preciosos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, dono de tudo o que sou e tenho. A Ele toda honra e toda a glória.

À minha orientadora, Ana Cláudia Assis, por todo o apoio, confiança e compreensão. Mais do que uma professora, você foi uma amiga, aconselhando e compartilhando momentos importantes da minha trajetória profissional e pessoal.

Ao meu marido Luiz Carlos Figueiredo, por todo o amor, carinho, paciência e compreensão. Sem seu apoio nada disso seria possível. Você foi a minha âncora e minha inspiração nessa caminhada; é com você que divido essa vitória.

Aos meus pais, por todo o apoio, carinho e esforços que fizeram pela minha educação e de minhas irmãs, e pela sabedoria com que nos guiaram ao longo da vida.

As minhas irmãs, Lorena e Aline, ao meu cunhado Marcelo, ao meu sobrinho Davi, e a toda a minha família, por entenderem minhas ausências e me apoiarem com todo o carinho.

Agradeço de forma especial à Raquel Rohr, amiga inestimável, por me incentivar desde o início e dividir comigo mais essa jornada. Você foi uma grande companheira de viagem e de vida. Agradeço também ao seu marido Eliezer Isidoro, por toda a amizade e apoio.

Aos amigos Vinícius e Nalu, César e Juliana, Willsterman e Sandra, por toda a hospitalidade e carinho com os quais nos receberam; a Clarice e Pierre, Fabíola e Jacó, por estarem sempre presentes, incentivando, apoiando e torcendo.

A Celso Branco, grande colaborador dessa pesquisa, por não medir esforços para disponibilizar as informações e pela amizade iniciada nessa trajetória; a Luiz Boal, cuja participação foi fundamental para a realização desse trabalho.

Ao professor Flávio Barbeitas, pela participação em minha banca de qualificação e pelas sugestões valiosas; e a todos os professores do Mestrado em Música da UFMG, em especial: Heloísa Feichas, Patrícia Santiago, Maurício Freire, Carlos Palombine e Fausto Borém, por todo o conhecimento compartilhado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFMG, e aos funcionários, professores e alunos desta Universidade com quem tive a oportunidade de conviver, especialmente a meus colegas: Darcy Alcantara, Myrna de Oliveira e Aline Tomanik, pelo companheirismo e amizade, e aos funcionários Geralda Martins e Alan Antunes, sempre prontos a colaborar.

Agradeço ainda a Faculdade de Música do Espírito Santo, por todo o apoio concedido durante esse período.

Por fim, agradeço a todos os meus alunos e coralistas, pelo interesse e dedicação à música, pelas trocas significativas e pelo compartilhar das mais lindas melodias.

Traduzir uma parte na outra parte
- que é uma questão de vida ou morte -
Será arte?

(Traduzir-se. Poema de Ferreira Gullar)

RESUMO

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. Esta releitura, além de uma crítica social, problematiza a questão do multiculturalismo no seio da sociedade brasileira. Tomando como objeto de investigação *A Traviata: A Metáfora do Desejo (2002)*, o presente trabalho pretende, portanto, 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. Partimos do pressuposto de que a sambópera é um gênero intercultural, resultado da experiência de Boal no exílio, e que faz parte das manifestações artísticas construídas no contexto da pós-modernidade, sinalizando para o plural, para a multiplicidade. Sob o ponto de vista metodológico procuramos confrontar as fontes documentais com as fontes audiovisuais, buscando identificar a forma como Boal, juntamente com Marcos Leite, Jayme Vignoli e Celso Branco, desenvolvem o multiculturalismo na construção da sambópera.

Palavras-chave: Sambópera, Augusto Boal, ópera, *A Traviata*, multiculturalismo, hibridismo, identidade.

ABSTRACT

The aim of this paper is to present a study showing the characteristics that underlie the gender created by Augusto Boal in 1999 called *sambópera* and identify the elements that conceptualize it as a multicultural gender, putting into perspective such concepts as hybridity, identity and the concept of opera as musical theater. *Sambópera* consists in rereading operas of classic-romantic tradition, contextualizing them culturally. This rereading, besides being a social critic, discusses the issue of multiculturalism within the Brazilian society. Taking as an object of research the work "A Traviata: A Metáfora do Desejo" (2002), we assume that *sambópera* is a cultural gender, result of Boal experience in exile, and that is part of the artistic context built in post-modernity, signaling to the plural, for multiplicity. From the methodological point of view we related the documentary sources with the audio-visual sources, in order to identify how Boal, along with Marcos Leite, Jayme Vignoli and Celso Branco have developed multiculturalism in the creation of *sambópera*.

Keywords: Sambópera; Augusto Boal, opera, A Traviata, multiculturalism, hybridity, identity.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 – Marília Medalha e Dina Sfat em <i>Arena conta Zumbi</i> , São Paulo, 1965.....	27
Fig.2 - Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Pitti em <i>Arena conta Bahia</i> , São Paulo, 1965	27
Fig.3 - <i>Murro em ponta de faca</i> , Áustria, 1980	29
Fig.4 - Augusto Boal e o Teatro do Oprimido em Paris, 1975.....	34
Fig.5 - Cláudia Ohana e Raul Serrador na sambópera <i>Carmen</i> , Rio de Janeiro, 1999.....	37
Fig.6 - Giuseppe Verdi (1813 - 1901)	59
Fig.7 - Cartaz de estreia de <i>La Traviata</i> , anunciando a ópera no teatro La Fenice de Veneza, no dia 6 de março de 1853	61
Fig.8 - Cena da sambópera <i>A Traviata</i> , IV Ato, música “Ciganas/Bumba-meu-boi”.....	74
Fig.9 – Cena de abertura da sambópera <i>A Traviata</i> , I Ato	84
Fig.10 - Elias Chamont representando Giorgio Germont (pai de Alfredo), caracterizado como um coronel nordestino, de chicote na mão. Ao lado direito, o grupo instrumental que acompanha a sambópera	84
Fig.11 - Cena da crucificação das “Violetas” - Sambópera <i>A Traviata</i> , II Ato	88
Fig.12 - Cena final: canonização e morte de Violeta - Sambópera <i>A Traviata</i> , IV Ato	88
Fig.13 - Cena da Crucificação de Violeta – Sambópera <i>A Traviata</i> , II ato	93
Fig.14 - Ana (Graça Duarte) e Alfredo (Raul Serrador) em cena - Sambópera <i>A Traviata</i> , II Ato	95

LISTA DE EXEMPLOS

Ex.1 - Partitura de “Brindisi” na versão sambópera	64
Ex.2 - Trecho da ária “Ah, fors’è lui che l’anima” - Ópera <i>La Traviata</i> (c.131-132)	67
Ex.3 - Cadência eliminada. Trecho de “Loucura! Loucura!” – Sambópera <i>A Traviata</i> (c. 21-26)	67
Ex.4 - Trecho da cabaletta “Sempre Libera” – Ópera <i>La Traviata</i> (c.186-194)	67 e 68
Ex.5 - Cadência simplificada. Trecho de “Sempre Livre” – Sambópera <i>A Traviata</i> (c. 53-64)	68
Ex.6 - Trecho da cabaletta “Sempre Libera” – Ópera <i>La Traviata</i> (c.168-172)	68
Ex.7 - Cadência adaptada com letra. Trecho de “Sempre Livre” – Sambópera <i>A Traviata</i> (c. 30-37)	69
Ex.8 - Mudança rítmica na melodia. Trecho de “Brindisi” - Sambópera <i>A Traviata</i> (c. 99-102)	69
Ex.9 - “Ciganas/Bumba-meu-boi”, indicando a adaptação da música de Verdi (chave) e a inserção de um trecho do próprio folgado (círculo) – Sambópera <i>A Traviata</i> (c.76-90)	72
Ex.10 - Trecho do Recitativo e Dueto nº8 “Pura siccome um angelo” – Ópera <i>La Traviata</i> (c.55-61)	75
Ex.11 - Inserção de trecho. Em “Cena e Dueto – 2º Ato – Sambópera <i>A Traviata</i> (c. 87-97)	75
Ex.12 - Indicação rítmica de “Toada Caipira”. Trecho de “Brindisi” - Sambópera <i>A Traviata</i> (c.1-3)	78
Ex.13 - Indicação rítmica de “Valsa Seresteira”. Trecho de “Brindisi” - Sambópera <i>A Traviata</i> (c.48-52)	78
Ex.14 - Indicação rítmica de “Samba”. Trecho de “Brindisi” - Sambópera <i>A Traviata</i> (c.100-102)	79
Ex.15 - Indicação rítmica de “Marcha Rancho”. Trecho de “Que Vergonha!” - Sambópera <i>A Traviata</i> (c.1-3)	79
Ex.16 - Indicação rítmica de “Tango”. Trecho de “Tango de Despedida” - Sambópera <i>A Traviata</i> (c.1-4)	80
Ex.17 - Indicação rítmica de “Frevo”. Trecho de “Tango de Despedida” - Sambópera <i>A Traviata</i> (c.45-51)	80
Ex.18 - Abertura Final (IV ato) - Sambópera <i>A Traviata</i> (c.1-15)	81
Ex.19 - Trecho de “Cena e Ária de Gemont” (II ato) - Sambópera <i>A Traviata</i> (c.21-25)	82

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Divisão dos atos e das peças na ópera La Traviata e na sambópera A Traviata	70
---	----

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	13
1.1.	Sumário detalhado:	16
2.	AUGUSTO BOAL, UM HOMEM “TRADUZIDO”	20
2.1.	Boal e a busca pelo povo	20
2.2.	A metáfora e os musicais	24
2.3.	Contrapontos político-culturais.....	28
2.4.	O Teatro do Oprimido	31
2.5.	Traduzindo a Sambópera.....	34
3.	HIBRIDISMO E IDENTIDADES CULTURAIS.....	40
3.1	Diálogos Interculturais	40
3.2	Mudança de Paradigma	44
3.3	A narrativa da Cultura Nacional.....	45
3.4	“Nas diferenças, vamos encontrar nossas identidades!” (Boal)	47
3.5	A sambópera como resgate do drama	49
4.	LA TRAVIATA À BRASILEIRA	56
4.1.	O compositor Giuseppe Verdi:	56
4.2.	A Dama das Camélias	59
4.3.	A Traviata de Boal:.....	62
4.3.1.	Sonoridade: “Verdi era brasileiro e não sabia!” (Boal).....	63
4.3.1.1.	Tonalidade.....	65
4.3.1.2.	Melodia.....	66
4.3.1.3.	Forma.....	69
4.3.1.4.	Canto.....	76
4.3.1.5.	Ritmo.....	77
4.3.1.6.	Instrumentação e Harmonia.....	81
4.3.2.	Encenação: A metáfora do desejo	83
4.3.3.	Libreto: Uma releitura nada edulcorada	94

4.4.	A sambópera e as críticas.....	99
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
6.	REFERÊNCIAS.....	106
6.1.	Referências bibliográficas.....	106
6.2.	Referência áudio-visual:.....	112
6.3.	Sites consultados.....	112
7.	ANEXOS.....	113
	Libreto da sambópera <i>A Traviata</i> (2002).....	113

1. INTRODUÇÃO

Augusto Boal (1931-2009) é conhecido em todo o mundo pelas suas práticas teatrais voltadas para o social. Depois de exilado pelo regime militar, Boal se dedicou a pesquisar formas teatrais que dessem voz aos oprimidos, tornando-os não apenas consumidores, mas produtores da arte e da cultura. Considerado uma espécie de Paulo Freire do teatro, Boal desenvolveu o “Teatro do Oprimido”, hoje praticado em mais de setenta países.

Em 1999 ele deu início a uma nova empreitada: a criação da 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. A presente pesquisa tem como objetivo discutir as características que fundamentam a sambópera e identificar os elementos que a conceituam como um gênero multicultural, a partir da análise de *A Traviata: A Metáfora do Desejo* (2002) - releitura da obra de Giuseppe Verdi. Ao interferir na estrutura musical da ópera, Boal introduz elementos da música popular num gênero canônico da música clássica (culto x popular); o tratamento cênico dado à sambópera visa atualizar e contextualizar histórias consagradas da tradição europeia (tradicional x moderno) e “combinar” diferentes culturas para encontrar a universalidade humana através das particularidades (global x local).

A motivação dessa pesquisa se deu pelo meu interesse em estudar formas que relacionassem a música e o teatro, e a utilização do recurso cênico na interpretação musical. Como regente de coral, meu trabalho é voltado para a prática do coro cênico, o que desperta minha curiosidade sobre o trabalho teatral com músicos cantores através da interpretação de músicas populares. Um dos precursores desse movimento foi o músico arranjador e regente Marcos Leite (1953-2002), escolhido por Boal para realizar a transposição musical da primeira sambópera: *Carmen* (1999), de Bizet. Pesquisando a trajetória de Leite, conheci a sambópera, e me interessei por sua proposta – “uma ópera cantada como MPB”

(LEITE, 1999: 131). A partir daí busquei informações sobre o idealizador da sambópera, Boal, e suas realizações artísticas.

A importância de Augusto Boal para a cultura brasileira como teatrólogo e pensador é indiscutível, visto que suas práticas teatrais são conhecidas e desenvolvidas no mundo todo. Seu engajamento político e social possibilitou a participação ativa da sociedade no teatro, transformando meros espectadores em atores, *espect-atores*, através do Teatro do Oprimido. A sambópera é parte desse universo criativo, unindo a música popular brasileira à música europeia, o drama operístico ao teatro brasileiro, possibilitando o aparecimento de novas linguagens artísticas.

Mesmo tendo sido uma proposta abraçada por Boal (pois ele apresentou um projeto para a criação da Companhia Carioca de SambÓpera)¹, considerada por ele de grande relevância em sua trajetória, a sambópera ainda é desconhecida de muitos, e até o presente momento não foi objeto de um estudo acadêmico. Portanto, estamos inaugurando o assunto com este trabalho, esperando contribuir com outras pesquisas no campo da musicologia.

Foram feitas duas montagens no formato sambópera: *Carmen e A Traviata*. A escolha da segunda para análise, nessa pesquisa, deve-se ao fato de ter sido a única com gravação áudio visual que tive acesso, e essa seria uma fonte de extrema importância considerando que as escolhas cênicas influenciam nas decisões musicais – e vice-versa. A sambópera *A Traviata* em DVD foi concedida por Luiz Boal, sobrinho do dramaturgo e produtor da montagem. Também foram disponibilizadas por um dos principais colaboradores dessa pesquisa, Celso Branco, as partituras adaptadas para sambópera, assim como vários documentos importantes sobre o gênero. A montagem de *A Traviata* é considerada por Boal como um aperfeiçoamento de sua nova técnica.

Para melhor compreender a filosofia da sambópera, estudaremos a trajetória humana e artística de Boal, suas influências, seu contexto social, e examinaremos essas informações como base de suas escolhas para a concepção da sambópera. Depois articularemos esses dados com a bibliografia escolhida, e por fim, analisaremos a montagem de *A Traviata*, investigando como Boal realiza sua proposta na prática e discutindo o hibridismo contido na obra.

¹ 1999

A metodologia empregada consiste na análise de documentos, como: artigos de jornais e revistas, críticas publicadas, depoimentos de Boal, Projeto Companhia Carioca de Sambópera, libreto das duas sambóperas apresentadas e vídeo da sambópera *A Traviata*. A análise do suporte áudio visual será apresentada a partir de três categorias, detalhadas no quarto capítulo desta pesquisa. São elas: sonoridade, encenação e libreto.

Também foi realizada entrevista não-estruturada com Celso Branco, que fez a tradução e adaptação do libreto de ambas as sambóperas juntamente com Boal, além de ter participado como ator-cantor. A entrevista não-estruturada é aquela

na qual o entrevistador apoia-se em um ou vários temas e talvez em algumas perguntas iniciais, previstas antecipadamente, para improvisar em seguida suas outras perguntas em função de suas intenções e das respostas obtidas de seu interlocutor (LAVILLE e DIONE.1999:190).

Segundo Laville e Dione (1999), essa abordagem é complexa e requer grande habilidade do entrevistador para conduzir seu interlocutor ao essencial, mantendo a personalidade em suas respostas. Mas se bem aplicada, ela

poderá sempre abrir o caminho a novos domínios de pesquisa, permitindo descobrir as perguntas fundamentais, os termos que as pessoas implicadas usam para falar do assunto, etc. Este é o papel exploratório frequentemente reconhecido às pesquisas que usam instrumentos pouco ou não-estruturados (idem).

A escolha por esse recurso deveu-se ao meu interesse em investigar as diversas facetas que a sambópera poderia trazer além daquilo que estava documentado. Por ser um assunto novo no meio acadêmico, suas potencialidades ainda não haviam sido exploradas, disponibilizando um grande leque para discussão. A entrevista não-estruturada possibilitou uma familiaridade maior com assunto, auxiliando na busca precisa das informações e no delineamento do foco da presente pesquisa. A oportunidade de organizar e participar da *Oficina de Montagem de Espetáculos*, ministrado pelo próprio Celso Branco, proporcionou a realização das entrevistas. Na ocasião, Branco assumiu a direção cênica do espetáculo “Beatles, Because All We Need is Love”, realizado pelo Coro Jovem da FAMES – do qual sou regente. Foram quatro encontros entre os meses de agosto e setembro de 2010.

O referencial teórico utilizará como corpo central os autores Canclini (2008) e Hall (2006), por abordarem a questão do hibridismo, da identidade e da pós-modernidade, além da autobiografia de Boal (2000), que apresenta algumas considerações importantes sobre suas escolhas para a sambópera. Para melhor visualização da totalidade do trabalho, apresentarei a seguir o resumo de todos os capítulos, aproveitando para expor as referências bibliográficas que darão sustentação aos temas abordados.

1.1. Sumário detalhado:

No primeiro capítulo será realizado o levantamento biográfico de Augusto Boal, buscando entender algumas de suas escolhas para a sambópera. Utilizaremos como fonte principal sua autobiografia “Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas”, de 2000. Veremos como sua posição política de esquerda influenciou sua arte, o que o faz buscar o diálogo com o povo brasileiro e a reflexão crítica das condições sociais através do teatro. Levantaremos alguns pontos sobre a idéia de *povo e popular*, a partir das indagações do próprio Boal, o que nos remeterá à questão da identidade nacional e da crise de identidade das sociedades pós-modernas. Neste ponto, a bibliografia consultada será REIS (2006), HALL (2006) e CANCLINI (2008). Será observado como algumas fórmulas utilizadas por Boal em experiências anteriores também serão aplicadas à sambópera, como a nacionalização dos clássicos, a metáfora, o tratamento cênico para os musicais. A discussão sobre o hibridismo na obra de Boal será analisada como consequência de seu exílio, em 1971, que lhe exigiu intenso contato com as culturas dos países onde morou. A sambópera é tida como resultado desse interculturalismo. Nossas referências teóricas serão CANCLINI (2008) que, a partir da citação de Edward W. Said, irá se referir à realidade do exilado como contrapontística, e HALL (2006), que usará o conceito de *tradução* para descrever aqueles que “foram dispersados para sempre de sua terra natal” (HALL, 2006: 88). Assim, o exílio é visto como condição ideal para que ocorra o hibridismo. Abordaremos algumas das principais características do Teatro do Oprimido de Boal, e como sua atuação no cenário artístico se encaixa nos movimentos democratizadores dos anos 60, utilizando como

suporte bibliográfico CANCLINI (2008). Mais adiante a sambópera será apresentada, e seus elementos principais serão observados em relação à concepção de Boal sobre o que é cultura, revelando como ele idealiza o hibridismo da sambópera: amálgama. Nossas fontes serão, principalmente, o projeto Companhia Carioca de Sambópera (1999) - confeccionado por Boal, e os libretos das duas sambóperas. Veremos que Boal realiza algumas tentativas para retornar ao meio teatral brasileiro, mas sua condição de “eterno exilado” influencia seu afastamento, sendo a sambópera a última empreitada nos palcos tradicionais.

O capítulo dois trará algumas considerações teóricas sobre os principais temas levantados no primeiro capítulo, como hibridismo, identidade, globalização e o gênero ópera. O hibridismo será discutido a partir das considerações de CANCLINI (2008). Analisaremos a escolha do termo *híbrido* para essa pesquisa, e suas contradições. Também utilizaremos RIOS FILHO (2010) para essa fundamentação. Questionaremos a escolha de Boal em usar a palavra multiculturalismo para classificar a sambópera, entendendo que o conceito de interculturalismo se encaixa melhor com as propostas do dramaturgo. Basearemos nossa escolha em CANCLINI (2008) e no artigo de VASCONCELOS (S/D). Observaremos que a sambópera possui os dois tipos de hibridação trabalhados por BAKHTIN (1981): a inconsciente e a intencional, e que o hibridismo relativiza a questão da identidade ao defini-la em relação ao “outro”. Baseados em HALL (2006), veremos como os movimentos político-sociais do século XX fragmentaram as identidades, descentrando o sujeito do seu “núcleo interior”, promovendo uma pluralidade de centros possíveis. Isso nos levará a questionar as identidades nacionais como inerentes a nós. HALL (2006) e REIS (2006) serão utilizados nessa discussão. Iremos observar como o tema nacionalista foi usado pelo compositor Carlos Gomes em suas óperas, e como a ópera foi perpetuada como valorização do estrangeiro em detrimento do nacional. Nossa fundamentação teórica estará no livro escrito por SQUEFF e WISNIK (2004). Mostraremos como Boal se posiciona em relação a isso, sua visão e crítica sobre a globalização = privatização = Leis de Incentivo a Cultura = mercantilização da arte, preferindo valorizar as diferenças culturais como reação à globalização; e a sambópera será uma forma de reafirmação de suas raízes culturais através de um gênero considerado universal. Para isso, utilizaremos mais uma vez HALL (2006), BOAL (2003), matérias de jornais e revistas que discorrem sobre a sambópera, assim como a transcrição do discurso de abertura do Simpósio Mudança de Cena

proferido pelo dramaturgo (1999). Discutiremos a concepção da ópera como teatro e algumas implicações dessa escolha; discutiremos também o sentido da ópera, desde suas origens até suas delineações de *status* e distinção social na atualidade; como ela se impõe como um gênero fechado a qualquer discussão sobre seu conteúdo, e como isso pode ser um dispositivo das sociedades modernas para diferenciar os setores hegemônicos dos subalternos. A sambópera aparecerá como resultado da insatisfação de Boal em relação ao que a ópera se tornou, e será uma tentativa de resgate de suas origens: o drama. Nossa base para este debate estará nos seguintes autores: CARVALHO (2005a), CANCLINI (2008), BRECHT (2005), SOUZA (2010), FERNANDINO (2008), GREEN (2005), além das matérias jornalísticas sobre a sambópera.

O terceiro capítulo será a análise dos elementos que tornam a sambópera um gênero híbrido, intercultural, integrador de valores nacionais e universais. Essa análise será feita a partir da montagem da sambópera *A Traviata* (2002). Primeiro, abordaremos brevemente a trajetória do compositor Giuseppe Verdi, contrapondo com sua obra em questão, e a novela na qual se baseou a ópera de Verdi e a sambópera de Boal: *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas. A sambópera vai buscar em Dumas a brutalidade da história, que, segundo Boal, a ópera “adocicou” (BOAL, 1999: 5). A versão original da ópera *La Traviata* será descrita de forma resumida, informado o contexto social onde ela foi composta e apresentada, bem como sua recepção. Veremos como *La Traviata* foge dos padrões de sua época, trazendo como protagonistas pessoas comuns, de carne e osso, e não heróis de temas épicos, como o público estava acostumado. Essa inovação provoca espanto na sociedade do século XIX. Com esse objetivo, nos apoiaremos especialmente em NEWMAN (1957), BATISTA FILHO (1987), CASOY (2008), CAMÒN (2006), PARKER (2001) e SUHAMY (1995). A análise será dividida em três categorias: sonoridade, encenação e libreto. Os principais documentos a serem analisados serão o vídeo e as partituras da montagem da ópera *La Traviata*; o vídeo e as partituras da montagem da sambópera *A Traviata*; além de depoimentos de Boal e artigos sobre a sambópera. Veremos como Boal contextualiza a sambópera com elementos da cultura popular brasileira: o tratamento vocal da sambópera; a transposição das árias para tons mais graves ou agudos – de acordo com a tessitura do ator/cantor; a simplificação e eliminação das cadências virtuosísticas; mudanças na forma da música original de Verdi em função do tratamento cênico; a fusão entre

os ritmos brasileiros e a melodia de Verdi; e a formação instrumental em grupo de choro, atuando diretamente na modificação da sonoridade harmônica. Observaremos as escolhas cênicas de Boal para a sua versão da obra de Verdi, e a transposição literária contextualizada na cultura brasileira. Serão escolhidos alguns trechos para exemplificar os dados levantados. Também discutiremos as críticas direcionadas à sambópera e as respostas de Boal. Por fim, levantaremos algumas questões sobre a montagem de Boal, e concluiremos que o interculturalismo do gênero é resultado da experiência de Boal no exílio, e que suas escolhas são baseadas em sua trajetória pessoal e profissional. Ainda, a sambópera é compreendida dentro de um contexto da pós-modernidade, contendo em si a representação de diferentes temporalidades históricas, culturas e gêneros musicais, apontando para o plural. Para tal entendimento, usaremos CANCLINI (2008), HALL (2006), GADAMER *in* CARVALHO (2005) e CASTORIADIS *in* ASSIS (2006) como nossos referenciais teóricos.

2. AUGUSTO BOAL, UM HOMEM “TRADUZIDO”

2.1. Boal e a busca pelo povo

Augusto Boal nasceu no Rio de Janeiro no dia 16 de março de 1931. Seus pais eram portugueses e vieram para o Brasil logo depois do casamento. Fixaram residência no Rio de Janeiro, onde montaram seu próprio negócio, uma padaria. Boal era o caçula de quatro irmãos.

Em sua biografia “Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas”, Boal conta que a inclinação para o teatro vem desde criança, quando brincava no quintal com os animais (que serviriam de refeição posteriormente), principalmente com aquele que era seu “animal predileto”: o cabrito Chibuco.

Chibuco foi meu primeiro ator, fez de mim verdadeiro diretor teatral. Eu era autoritário como são os diretores imaturos. Com ele, comecei minha carreira teatral: eu dirigia espetáculos caprinos sem jamais consultar meu elenco. Só mais tarde aprendi as alegrias do trabalho em equipe. (BOAL, 2000: 42)

Com dez anos, Boal e seus irmãos “faziam um teatrinho” baseado nos folhetins que seus pais recebiam toda semana. Mas ele nunca entrava em cena, “queria ser diretor” (BOAL, 2000: 81). A família era a plateia, e todos tinham que comprar bilhete com tampinhas de garrafa: “O ritual de pagar a entrada era importante – era o pacto que estabelecíamos com a plateia, sinal de aceitação mútua” (idem: 82). Como havia muitos papéis para poucos atores, cada irmão precisava interpretar vários personagens, assim como no *Sistema Coringa* que foi redigido posteriormente por Boal.

Minha admiração pelos atores data daqueles espetáculos. Tenho certeza que, a partir da primeira experiência com meus irmãos, adotei a ideia fixa de fazer teatro. Assim que a minha primeira temporada teatral infantil acabou, começou meu desejo de ser artista. Sou! (idem: 82).

Formou-se em Química - como desejava seu pai, que queria ver os filhos doutores - no ano de 1950, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e nesse mesmo ano embarcou para Nova York para estudar direção e dramaturgia. Retornou ao Brasil em 1956 e assumiu a direção do Teatro de Arena de São Paulo,

juntamente com José Renato², iniciando sua carreira profissional no teatro aos vinte e cinco anos.

O Teatro de Arena foi um dos muitos grupos de teatro que surgiram no final dos anos 50 e início dos anos 60, destacando-se como um símbolo de nacionalismo e resistência democrática, buscando contribuir para as transformações sociais no Brasil. A atuação de Boal foi decisiva para o engajamento ideológico do grupo, propondo a investigação de uma dramaturgia voltada para uma estética de esquerda, valorizando peças de conteúdo político e social, e promovendo discussões e reivindicações nacionalistas, muito presentes em meados dos anos 1950.

Desde o início de sua carreira Boal sempre teve seu posicionamento político muito claro, e usou sua arte para falar criticamente da condição social do povo brasileiro. Queria dialogar com o povo. No Arena, encontrou o local, o momento e companheiros para compartilhar suas convicções. O grupo inova, trazendo como protagonista de suas peças personagens como empregadas domésticas, operários, lavradores, enfim, o “povo”; algo que até então era inédito. Mas só isso não bastava:

(...) qual seria o destinatário do nosso teatro? Nosso público era classe média. Operários e camponeses eram nossos personagens (avanço!), mas não espectadores. Fazíamos teatro de uma perspectiva que acreditávamos popular – mas não representávamos para o povo! De que servia interpretar a classe operária e oferecê-la na bandeja, antes do jantar, à classe média e aos ricos? Ansiávamos por plateia popular, sem vê-la de carne e osso. A palavra povo: quimera. Sonho: dialogar com o povo... a quem nunca tínhamos sido apresentados. (idem:167)

Restava saber uma coisa: quem era o povo? Boal relata que eles não sabiam definir quem era o povo, nem o que faziam, mas sabiam o que não era: a classe média. Queriam trabalhar em favor do povo, a serviço do povo, mas eles também não eram *povo*. E chegaram a mais uma conclusão: “O *povo* não ia ao teatro”. Saíram, então, em busca do povo nas ruas, circos, pequenas e grandes cidades, cidades interioranas. Fizeram mil espetáculos à procura do povo. “Como era difícil chegar perto do povo (...)” (idem: 169).

² Renato José Pécora (1926) é fundador e idealizador do Teatro de Arena. Ainda como aluno da primeira turma da Escola de Arte Dramática - EAD, em São Paulo, onde se forma em 1950, José Renato sugere o formato em arena para um espetáculo e apresenta seu projeto como tese no 1º Congresso Brasileiro de Teatro, no Rio de Janeiro, em 1951. Destacou-se como diretor no Arena e no Teatro Nacional de Comédia (Rio de Janeiro), dedicando-se também à dramaturgia. Dirigiu *Eles Não Usam Black-Tie*, peça que marca o início do nacionalismo no teatro brasileiro.

Nessa busca, Boal vai descobrindo os diversos povos do Brasil: “japoneses de Marília, caipiras autóctones, (...), mineiros de Uberaba, cariocas de Copacabana, operários da Penha, alemães de Santa Catarina, italianos de toda parte (...)” (idem: 172). O Brasil e suas múltiplas identidades. Mas o povo que eles procuravam não era geográfico nem histórico: era o povo das classes. “Fomos atrás do povo nos campos e fábricas, tivesse a cor que tivesse, vestido como se embrulhasse. Povo era classe, fome, desemprego: nosso interlocutor” (idem: 173).

Os conceitos de *povo* e *popular* são dinâmicos: “Não há essência no popular – ‘o povo’ só pode ser definido dialogicamente”³ (MIDDLETON, 2003: 260). Segundo TRAVASSOS (2002: 2), esses termos “(...) são ambíguos. Designam ora a totalidade de um grupo étnico ou nacional (o povo brasileiro), ora as classes inferiores de uma sociedade estratificada (opondo-se, então, à elite)”.

Ao se discutir o povo como um grupo étnico – o povo brasileiro – entramos no campo inseguro das identidades nacionais e culturais. A questão da identidade tornou-se crucial na atualidade, principalmente com a intensificação do processo de globalização, que coloca em interconexão diferentes áreas do globo, provocando “ondas de transformação social” (GIDDENS, *in* HALL, 2006: 15). Stuart Hall concorda com o crítico cultural Kobena Mercer, quando este diz que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER, *in* HALL, 2006: 9).

Para REIS (2006: 10) a identidade brasileira está em crise permanente, talvez pelo tamanho territorial, ou pela multiplicidade histórica e cultural do país; critérios esses que são contestáveis para se definir uma nação. Lança-se mão, então, do discurso nacional: “considerar-se membro de um povo; ter a consciência de pertencimento a uma terra natal, a uma pátria, a um lugar de origem, a uma descendência, a uma alma comum, a um espírito nacional, ao gênio de um povo” (idem: 14). Hall nos alerta para o fato de que, na verdade, não nascemos com as identidades nacionais: elas são formadas e transformadas (HALL, 2006: 48 e 49). Abordaremos mais detalhadamente esse assunto no próximo capítulo.

As palavras *povo* e *popular* também podem significar uma classe social inferior, desfavorecida econômica e culturalmente, em relação à elite, à classe culta.

³ “There is no essence of the popular – “the people” can only be defined dialogically”.

Canclini, no livro “Culturas Híbridas” (2008), discorre sobre os processos constitutivos da modernidade como oposições: moderno/tradicional, culto/popular, hegemônico/subalterno, e diz: “O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado (...)” (CANCLINI, 2008: 205). Ele faz uma análise sobre o significado de “povo” e diferencia três usos da palavra “popular”: para o projeto político da modernidade, o povo é aquele que irá “legitimar um governo secular e democrático”; mas ao mesmo tempo é, também, “portador daquilo que a razão quer abolir: a superstição, a ignorância e a turbulência” (idem: 208); os folcloristas entendem o popular como suas tradições, “a essência da identidade e do patrimônio cultural de cada país”; já para os meios massivos, é aquilo que vende em grandes proporções, o que agrada a multidões. Na verdade, o que realmente interessa à mídia não é o popular, mas sim a *popularidade*, que reduz o povo a números, a estatísticas. Importa à indústria cultural a renovação constante, o “contato simultâneo entre emissores e receptores”, e não a preservação de uma memória de tradições. Assim, para os comunicólogos:

O popular não consiste no que o povo é ou tem, mas no que é acessível para ele, no que gosta, no que merece sua adesão ou usa com frequência. Com isso é produzida uma distorção simetricamente oposta à folclórica: o popular é dado de fora ao povo (CANCLINI, 2008: 261).

Apesar de serem três diferentes visões, é a mesma classe que ocupa posições subordinadas, concluindo Canclini que “a cultura popular pode ser entendida como resultado da apropriação desigual dos bens econômicos e simbólicos por parte dos setores subalternos” (idem: 273).

Se antes, as classes sociais definiam as identidades, hoje já não se pode dizer isso. Com a emergência das identidades politizadas – promovidas pelos movimentos sociais, como o feminismo, o ambientalismo – o sujeito assume diferentes posições, de acordo com os grupos políticos estabelecidos; às vezes tais identidades são contraditórias (Hall, 2006: 20 e 21).

A discussão sobre identidade faz-se necessária, pois uma das propostas da *sambópera* é tornar as grandes óperas e seus compositores “acessíveis aos nossos públicos” (BOAL, 1999: 6), realizando uma releitura brasileira da ópera, como veremos adiante.

2.2. A metáfora e os musicais

Boal buscava o povo, buscava a sua identidade. O Brasil passava pela valorização de tudo o que era “nacional”, e em 1962 o Arena inicia a fase da *Nacionalização dos Clássicos*, com a argumentação de que “nenhuma arte é universal se não for também brasileira.” (BOAL, 2000: 200). Queriam ver-se no universal, enxergar sua realidade nas obras clássicas, e escolheram a metáfora como meio de alcançar esse objetivo, fortemente influenciados pelas práticas e ideologias teatrais de Bertolt Brecht. A primeira peça escolhida foi *A Mandrágora*, de Nicolau Maquiavel (1469-1527).

Com *A Mandrágora* descobrimos a Metáfora (...). Abandonamos de vez o realismo em busca da realidade. Brecht: ‘O dever do artista não é de mostrar como são as coisas verdadeiras, mas como verdadeiramente são as coisas.’ Bravo, Bertolt! (BOAL, 2000: 200)

Escrita no início do século XVI, a peça conta a história do jovem Calímaco que se apaixona perdidamente por Lucrécia, uma mulher casada e fiel que não consegue engravidar. Com a ajuda de um rapaz sem caráter, de um frei ambicioso e da própria mãe da moça, Calímaco se disfarça de médico e convence o marido de Lucrécia que a solução para a esterilidade de sua esposa é uma porção de mandrágora, mas adverte que o primeiro homem que tiver relações sexuais com ela após a ingestão da planta, morreria imediatamente. Calímaco, então, sugere que se encontre outro homem que possa ser sacrificado no lugar do marido; ele mesmo se disfarça de mendigo para possuir Lucrécia. O jovem alcança seu objetivo e ganha o amor sua heroína. Considerada um marco no teatro ocidental, Maquiavel utiliza a trama amorosa para falar da arte de manipular, criando um interessante tratado de estratégia política para se chegar a um objetivo

Para Boal, nas peças escritas em tempos e lugares distantes, “onde se transubstancia uma sociedade viva e não se inventa simples fantasia”, três pontos principais se relacionam: primeiro, a realidade do autor na época e local em que a obra foi criada; segundo, a organicidade da história contada na peça; terceiro, a realidade do espectador atual, o público que assistirá ao espetáculo (idem: 202). Lucrécia representa, metaforicamente, o poder; a luta pelo poder político é transformado na luta pelo amor de uma mulher. A platéia que vivia no tempo do

autor sabia o que e quem estava sendo retratado ali, quem eram os personagens da vida política da Florença renascentista. Mas, segundo Boal, a metáfora política florentina precisava ser contextualizada para ser compreendida no cenário brasileiro.

Essa fórmula também foi usada na concepção da Sambópera, que utiliza a metáfora para universalizar, e assim abrasileirar, óperas do século XIX. No libreto da Sambópera *A Traviata* (2002), Boal escreve que a base de sua encenação é “imaginar o Desejo e encenar sua metáfora”. Veremos no quarto capítulo como Boal utilizou a metáfora na releitura da obra de Verdi.

Boal argumenta que a *Nacionalização dos Clássicos* não era antropofágica. Na antropofagia, o canibal acredita que incorpora as virtudes do inimigo ao comê-lo, assemelhando-se a ele, “mudando sua identidade, passando a ser o que era mais o outro” (idem: 199). Não era esse o desejo de Boal; ele queria encontrar as semelhanças entre as realidades, sem abrir mão das diferenças.

Nós respeitávamos as estruturas da obra *nacionalizada*; nela nos buscávamos. Ressaltávamos o que, nela, havia de nós e, de nós, nela – queríamos redescobrir nossa identidade, não trocá-la. (...) Arte antropofágica faz o *antropófago* se assemelhar ao *estrangeiro*. Nós, nele, queríamos nos reconhecer, ver como éramos – e continuarmos sendo. Parecidos diferentes. (idem: 200)

Em 1964, o golpe militar se efetiva, proibindo os Centros Populares de Cultura (CPCs)⁴ em todo o Brasil, e Boal vai para o Rio de Janeiro dirigir o show *Opinião*: espetáculo feito de forma teatral, onde os cantores cantavam uns para os outros, contando suas histórias. *Opinião* estreou no dia 2 de setembro de 1964, no restaurante Zicartola, com Nara Leão (que posteriormente foi substituída por Maria Bethânia, devido à fadiga vocal), Zé Ketti e João do Vale; e foi um sucesso. Cada um representava a si mesmo: Nara, a moça bem criada de Copacabana; Zé Ketti vinha do morro; e João do nordeste. Dori Caymmi foi o diretor musical. *Opinião* foi o primeiro protesto teatral coletivo contra a ditadura.

É importante notar que, ao dirigir o *Opinião*, Boal queria teatro, e não show; queria que os cantores dialogassem com as letras das músicas, de forma dramática, não lírica. Essa é a mesma concepção que ele usará na montagem das

⁴ O Centro Popular de Cultura - CPC foi criado em 1961, no Rio de Janeiro, ligado à União Nacional de Estudantes - UNE, reunindo artistas da área do teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc. Seu objetivo era a construção de uma "cultura nacional, popular e democrática", por meio da conscientização das classes populares.

Sambóperas, concebido como um espetáculo teatral, e não operístico, cantado sem a impostação lírica.

Com a experiência do *Opinião* na bagagem, Boal volta para São Paulo e monta, juntamente com Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, o musical *Arena Conta Zumbi*, dando início à fase dos musicais da companhia. *Zumbi* deu início ao Sistema Curinga, modelo dramatúrgico criado por Augusto Boal onde os atores se revezam em todos os personagens. São quatro os procedimentos fundamentais: a desvinculação ator/personagem (os atores podiam trocar de personagem, mantendo o gesto social específico de cada papel), coexistência de estilos e gêneros (cada cena é realizada num gênero: drama, comédia, revista, etc.), o ponto de vista ideológico e crítico, e o uso da música como elemento de conexão entre as cenas. O Curinga tinha a função narrativa de fazer as interligações, dar seu ponto de vista dos acontecimentos – O Curinga era a voz do Arena. Podia interromper o espetáculo a qualquer momento, pedir para determinada cena ser refeita, alterar, inverter, chamando a atenção da plateia para algo que julgasse importante, concentrando a função crítica e distanciada. Era o único que se mantinha no papel. A música tornou-se um elemento essencial à linguagem do espetáculo, interligando as cenas, enriquecendo a trama. Canções como *Upa Neguinho* e *Dandara* fizeram parte desse musical. Depois de *Zumbi*, ainda foram montados *Arena Conta Bahia*, *Arena Conta Tiradentes*, e mais tarde, *Arena Conta Bolívar*, repetindo-se a fórmula bem sucedida criada pelo grupo.

O Sistema Curinga é resultado da necessidade de se fazer teatro num momento de repressão e recessão. Com o golpe militar, a prática teatral foi ficando cada vez mais difícil: o público é pequeno e inexistem peças que retratem as mudanças da atualidade; o Arena tem poucos recursos e um elenco reduzido. O rodízio entre os atores foi a solução cênica encontrada para contar a saga da luta antiescravagista, de forma épica e crítica.



**Fig.1 – Marília Medalha e Dina Sfat em *Arena conta Zumbi*, São Paulo, 1965.
Fonte: Arquivo Augusto Boal – UNIRIO. Organizado por Clara de Andrade**



**Fig.2 - Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Pitti em
Arena conta Bahia, São Paulo, 1965.**

Fonte: Arquivo Augusto Boal – UNIRIO. Organizado por Clara de Andrade

Intensifica-se a censura à liberdade de expressão, e no final de 1968 o governo militar decreta o Ato Inconstitucional nº5, dificultando e, muitas vezes, impedindo o trabalho dos artistas. Para Boal, era impossível conciliar as duas coisas: “(...) como pode trabalhar um artista em ditadura, se o artista é aquele que, livre, cria o novo, e a ditadura aquela que, fazendo calar, preserva o velho? Arte e ditadura são incompatíveis. Essas duas palavras se odeiam!” (BOAL, 2000: 257)

2.3. Contrapontos político-culturais

Em 1971 Boal foi sequestrado, preso e torturado. Passou por interrogatórios, pelo pau-de-arara, choques, tortura psicológica. Nessa época ele já era reconhecido dramaturgo, e tinha boas amizades internacionais. Muitas cartas chegavam do exterior solicitando sua libertação, pedidos vindos da França, dos EUA, da Inglaterra e até do Japão. Foi julgado em pouco tempo, e antes da sentença final, o juiz lhe concedeu o direito de viajar e se juntar ao elenco do Arena - que estava turnê fora do país - com a prerrogativa de voltar ao tribunal no dia da sentença. Mas Boal sabia que a ditadura não prendia ninguém pela segunda vez; matava. Ele não voltou. Foi exilado.

Foram 15 anos de exílio, tempo em que elaborou, aperfeiçoou, sistematizou, teorizou e divulgou suas técnicas do Teatro do Oprimido, que o tornaram mundialmente conhecido. Mas também foi um tempo muito sofrido, de intensa saudade do Brasil: “Não conseguia me integrar em cultura que não era minha” (BOAL, 2000: 294). Quando esteve em Portugal, escreveu *Murro em ponta de faca*, trazendo para o palco sua solidão e a de outros exilados.

Exílio é meia morte, como a prisão é meia vida! A aparência de liberdade esconde laços de afetos rotos pela distância, parâmetros morais destruídos pelos confrontos, projetos de futuro retorcidos pelo tempo. Corrói por dentro (BOAL, 2000: 295).

Ao lembrar pessoas queridas que não suportaram o vazio do exílio e optaram pelo suicídio, Boal afirma:

O exílio desintegra – retira de cada um o seu papel primeiro, nega o indivíduo, sua função, seu íntimo eu sou! Ninguém é: o pai, a mãe, o filho, o amigo – ninguém é o que era, nem é o que será. Flutua! (idem)



Fig.3 – *Murro em ponta de faca*, Áustria, 1980.

Fonte: Arquivo Augusto Boal – UNIRIO. Organizado por Clara de Andrade

Durante o exílio, Boal morou na Argentina, Chile, Portugal e França, além de todas as viagens que fez para outros países, propagando o Teatro do Oprimido. Considerava-se um artista *em trânsito*. Retorna ao Brasil somente em 1986, à convite do então Secretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro, professor Darcy Ribeiro, para dirigir a *Fábrica de Teatro Popular*⁵. Em sua biografia, ele deixa claro o quão difícil foi viver esses anos, e mais ainda, como foi difícil voltar para a sua “casa”:

Em trânsito (...) eu visitava e achava o Rio estranho; não tinha tempo de ver o que olhava. As pessoas não eram iguais ao que haviam sido: vozes, timbres, pensamentos, tudo diferente. Em 86 fiquei morando e me dei conta do impossível. Ninguém volta do exílio, nunca! Jamais. (idem: 323)

O conceito de *tradução* é utilizado por Hall para descrever as identidades que transpassam as fronteiras culturais, “composta por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal” (HALL, 2006: 88). Essas pessoas precisam

⁵ O objetivo da Fábrica de Teatro Popular era tornar a linguagem teatral acessível a todos, como estímulo ao diálogo e à transformação da realidade social. Nesse mesmo ano, junto com artistas populares, Boal cria o Centro de Teatro do Oprimido – CTO.

“negociar com as novas culturas em que vivem, sem perder completamente suas identidades”. Elas estão ligadas aos seus lugares de origem, suas histórias, suas tradições, mas sabem nunca mais voltarão para “aquele lar”, pois o mesmo já não existe. Elas já não são mais o fruto de uma única experiência cultural, mas de várias, interligadas, diferentes e misturadas.

As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural ‘perdida’ ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas* (HALL, 2006: 88).

O exilado espera encontrar sua casa, sua pátria, seus amigos, exatamente como deixou, mas sabe que o tempo passou, tanto para ele quanto para o seu lugar de origem. As coisas mudaram. Hall coloca que “todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (idem: 71). São as “geografias imaginárias”, termo utilizado por Edward W. Said e citado por Hall: as imagens características de seu lugar (“as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá...”)⁶, e as localizações temporais (as tradições, as histórias, os mitos, o discurso da nação).

Canclini também cita Said, quando este utiliza uma expressão musical para se referir à realidade do exilado numa visão mais otimista - o contraponto:

A maioria das pessoas é consciente sobretudo de uma cultura, de um ambiente, de um lar; os exilados são conscientes de pelo menos dois, e essa pluralidade de visão dá lugar a uma consciência [sic] que – para utilizar uma expressão da música – é contrapontística... Para um exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente em contraste com uma lembrança de coisas em outro ambiente. Desse modo, tanto o novo ambiente como o anterior são vívidos, reais, e se dão juntos em um contraponto (SAID, *in* CANCLINI, 2008: XXXVIII).

O exílio oferece as condições ideais para a mistura entre culturas. A essa fusão chamaremos hibridação, pois entendemos, a partir de Canclini, que essa palavra abrange diversos contatos interculturais, até as mais complexas relações modernas, que os vocábulos usuais não conseguem mais comportar. É importante termos em mente que as estruturas das quais se originam a hibridação não são puras, pois elas mesmas vieram de hibridações. Como Hall nos adverte: “A Europa ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo,

⁶ Canção do Exílio (1843), de Gonçalves Dias (1823-1864)

uma única cultura ou etnia. As *nações modernas são, todas, híbridos culturais*” (Hall, 2006: 62).

Essa hibridação faz parte da formação de Boal, e tornou-se a principal característica da Sambópera: “A Sambópera é um gênero multicultural” (Boal, 1999: 5). Ele continua esse texto dizendo que o que mais admira em toda a diversidade de culturas com que teve contato é a semelhança entre as pessoas, que “para nós, são tão estrangeiros. Nos seus corações, são iguais, são como nós (...). São humanos!”

2.4. O Teatro do Oprimido

O primeiro espetáculo de Boal depois de voltar para o Brasil foi *O corsário do rei*, montagem que, segundo ele próprio, não foi muito acertada, pois faltou a simplicidade que o texto pedia. Mas o que mais nos chamou atenção foi a justificativa dos críticos, ao dizer que os anos no exílio deixaram Boal sem sintonia com a realidade do Rio de Janeiro (BOAL, 2000: 326). De volta ao lar, ele ouvia as mesmas coisas que ouviu em outros países: “‘Você é estrangeiro, não pode nos entender.’ Estrangeiro em minha própria casa. Não: simplesmente, eu era eu! Não tenho porque ser igual! Igual a quem? Alguém é igual? Não somos sequer iguais a nós mesmo” (idem).

Fez novas tentativas para retornar aos palcos brasileiros, mas não levou muito adiante. Sentiu-se desanimado com o descaso dos atores, que davam prioridade aos trabalhos na TV e no cinema, e com as dificuldades de produção. Aliás, a questão do patrocínio sempre foi uma forte crítica do dramaturgo desde que foram implantadas as leis de incentivo à cultura, que transferiram a responsabilidade do Estado para as empresas privadas.

Em 1992 candidatou-se como vereador pelo PT, e dos trinta projetos apresentados à Câmara, promulgou treze em Lei Municipal. Todos os projetos foram resultado do seu Teatro Legislativo, onde os espectadores (os cidadãos) participavam de uma Sessão Solene fictícia, buscavam soluções, redigiam leis e votavam. Nesse período, ficou afastado do teatro profissional, apenas trabalhando com o Teatro do Oprimido. Criado por Augusto Boal na década de 1970, o Teatro do Oprimido

é um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagens e improvisações especiais, que tem por objetivo resgatar, desenvolver e redimensionar essa vocação humana, tornando a atividade teatral um instrumento eficaz na compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais (BOAL, 2002:28).

Os fundamentos dessa metodologia são: converter os espectadores em “espect-atores”, e transformar toda ação “fictícia” em um exemplo para a mudança real. A partir da encenação de situações comuns vividas no cotidiano, atores e espectadores intervêm na cena, buscando possibilidades e soluções para a questão colocada, trocando experiências através da prática do teatro. A dramaturgia é construída a partir desse compartilhamento, e tem o objetivo de denunciar as relações entre opressores e oprimidos. Baseado nas teorias do pedagogo brasileiro Paulo Freire, que havia desenvolvido a "Pedagogia do Oprimido", Boal propõe a democratização dos meios de produção teatral levando o teatro até às camadas menos favorecidas, dando voz aos oprimidos por meio do *diálogo*.

Segundo Boal, o Teatro do Oprimido atua em três vertentes principais: educativa, social e terapêutica, e podem ter vários formatos, dependendo do objetivo que se pretende atingir. *Teatro Fórum, Teatro Imagem, Teatro Legislativo, Teatro Jornal, Teatro Invisível e Arco-Íris do Desejo* são as formas de se fazer o Teatro do Oprimido, que hoje é praticado em mais de setenta países.

Os movimentos democratizadores dos anos 1960 procuravam superar a característica insular da arte, buscando outras formas de se vincular aos receptores. O capítulo três do livro “Culturas Híbridas” (2008), de Canclini, chama-se “Artistas, Intermediários e Públicos: inovar ou democratizar?”, onde o autor faz uma reflexão sobre esses movimentos, dividindo a atuação democratizadora em três linhas: a primeira delas é a *contextualização pedagógica* das obras de arte, que oferece informações compactas aos “principiantes”. Consiste nas placas instrutivas dos museus, nas visitas monitoradas, nos concertos didáticos, etc. Canclini observa que pesquisas feitas sobre os públicos europeus e latino-americanos mostram que a contextualização das obras amplia sua legibilidade, mas não promove a “incorporação de novos padrões perceptivos”; as obras modernas continuam distantes para serem absorvidas no instante da visita. “O mais frequente é que o público desloque sua concentração da obra para a biografia do artista e substitua a luta com as formas pelos pequenos episódios históricos” (CANCLINI, 2008:137).

A segunda linha de atuação constitui-se em *levar as obras do museus e galerias a espaços comuns*, como praças, estações de metrô, fábricas. Mas essas obras - argumenta Canclini - “costumam tornar-se mudas” ao serem vistas por pessoas que andavam despreocupadamente pela rua sem se proporem a uma “experiência estética” (idem: 138).

A terceira via, a mais radical, consiste nas *oficinas de criatividade popular*, ou seja, “não popularizar apenas o produto, mas os meios de produção. Todos chegariam a ser pintores, atores, cineastas” (idem: 138). É nessa terceira linha de pensamento que Boal está inserido. Canclini conta que assistiu a peças teatrais de participação popular dirigidas por Boal, entre outras experiências felizes que mostravam pessoas sem uma formação artística produzindo obras valiosas. Mas depois de ter presenciado tantas outras tentativas artísticas decepcionantes esteticamente e fundamentadas numa ideologia acrítica, o autor questiona se as práticas que deram certo podem estar diretamente ligadas ao talento e a capacidade dos próprios profissionais que estão à frente do trabalho, de abrir os códigos do fazer artístico ao público não especializado (idem: 139).

O projeto modernizador prega que a cultura deve ser para todos. Mas quem estabelece o que é a obra de arte e como deve ser contemplada, senão os próprios setores hegemônicos? E de que adianta oferecer oportunidades iguais a todos, se os *capitais culturais* são tão diferentes? Será isso realmente a democratização da cultura? A democratização deve não só apresentar o “objeto” artístico, mas também dar as condições reflexivas e críticas.

Podemos concluir que uma política democratizadora é não apenas a que socializa os bens ‘legítimos’, mas a que problematiza o que deve entender-se por cultura e quais são os direitos do heterogêneo. Por isso, a primeira coisa que deve ser questionada é o valor daquilo que a cultura hegemônica excluiu ou subestimou para constituir-se (CANCLINI, 2008: 157).

A prática teatral de Boal aproxima-se desse objetivo ao possibilitar o diálogo e buscar a transformação social. Poderíamos dizer que a sambópera também tem um ideal democratizador, já que sua justificativa é tornar uma obra universal acessível ao público brasileiro. Veremos no quarto capítulo quais são os elementos que Boal utiliza para estabelecer esse diálogo.



Fig.4 - Augusto Boal e o Teatro do Oprimido em Paris, 1975.

Fonte: Cedoc - Funarte

2.5. Traduzindo a Sambópera

A Sambópera é um gênero criado por Boal que consiste na releitura cênica e musical de obras importantes da história da ópera, com o objetivo de aproximá-las do público brasileiro. Na releitura musical, as melodias são mantidas tal como concebidas pelo compositor; as harmonias, em alguns casos, são modificadas, sendo a maior responsável por essa mudança sua nova formação instrumental: em lugar de uma orquestra, um grupo de choro, com cavaquinho, violão, clarineta, contrabaixo acústico e bateria. Já os aspectos rítmicos são alterados para ritmos mais próximos do repertório da música popular brasileira, como samba, baião, maxixe, choro, dentre outros. Em relação à letra e 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*⁷. Ao falar da mudança rítmica da sambópera, Boal já explicita sua visão sobre a hibridez cultural: “Os ritmos originais deslizam

⁷ A análise sobre a estética vocal utilizada na sambópera encontra-se no quarto capítulo desta dissertação.

suavemente para ritmos culturais nossos (...). Não se trata de ritmos puros – tal não existe! – mas culturais, que são aqueles que estão impregnados em nós (...).” (BOAL, 1999: 4)

Já do ponto de vista cênico, Boal afirma que a sambópera é um gênero teatral, e não lírico. Ele acredita que a ópera se afastou de suas origens, deixando de lado os conflitos humanos e dando mais valor ao virtuosismo vocal e musical. Por isso, na sambópera, 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. Boal mais uma vez lançará mão da metáfora para “destacar e revelar o essencial das relações humanas” (idem: 5), e entende que essa essência só será encontrada buscando-se o multiculturalismo. O libreto original é traduzido e adaptado para uma conjuntura cultural mais próxima da realidade brasileira.

A sambópera marca o retorno de Augusto Boal aos palcos tradicionais. Foram montados apenas dois espetáculos no formato sambópera: o primeiro foi *Carmen*, de Bizet, em (1999); e o segundo foi *A Traviata*, de Verdi (2002) – que será o objeto de nossa análise. Ambos buscam a inspiração nas histórias originais, as novelas que serviram de base para a construção do libreto operístico.

Boal conta que a ideia da sambópera surgiu em 1982, quando ele morava em Paris e foi convidado pela Unesco para montar um espetáculo com artistas brasileiros residentes na França – a dupla brasileira *Les Etoiles*. Por incentivo de sua mulher Cecília Boal, escolheu encenar *Carmen*, de Bizet, e o fez à sua maneira:

Como não tínhamos violinos e trompas para tocar a música, então adaptamos a partitura para violão e cavaquinho. O sucesso foi enorme e fiquei com aquilo na cabeça, achando que um dia gostaria de montar a *Carmen* inteira desse modo (BOAL, in GUZIK, 1999h).

Na adaptação, enquanto um dos componentes da dupla cantava a “Habanera”, o outro interpretava “Eu fui às touradas de Madri”, marchinha de carnaval que fez sucesso na voz de Carmen Miranda.

A montagem de *Carmen* em versão sambópera teve a tradução para o português e adaptação para o teatro feita por Boal, a elaboração da poesia por Celso Branco, e a direção musical de Marcos Leite. “Um trabalho bem a três” (BOAL, in SANTOS, 1999c: 132). Leite iniciou o trabalho musical para a sambópera *A Traviata*, mas não pode dar continuidade devido à questões de saúde. O músico

faleceu em 2002, vítima de câncer. Jayme Vignoli foi o responsável pela direção musical de *A Traviata*, dedicando o trabalho a Marcos Leite (VIGNOLI, 2002, Libreto de *A Traviata*).

No dia 13 de maio de 1999, no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, estreou a primeira versão do gênero criado por Boal. No libreto da Sambópera *Carmem*, Boal discorre sobre sua concepção das culturas como híbridas:

A ideia de ‘cultura pura’ é abstração, puro ‘conceito’ sem existência concreta. Tentativas de se preservar a ‘pureza’ cultural são vãs, como a pureza étnica. As culturas dialogam, importam e exportam: formam-se, às vezes, ‘combinações’, onde algo totalmente novo surge, outras vezes ‘amalgamas’, onde certos elementos conservam parte da sua individualidade.

Ele divide a hibridação cultural com dois resultados: o primeiro seriam as *combinações*, onde dois elementos se unem para formar um terceiro completamente novo, diferente. Na entrevista para o jornal O Estado de São Paulo, no dia 18 de novembro de 1999, Boal cita um exemplo químico do que seria essa combinação, relembrando seus tempos de faculdade: ao se juntar ácido sulfúrico com zinco, o resultado será sulfato de zinco, que não é nem ácido nem metal, mas um sal. O segundo tipo seria o amálgama, onde dois elementos se unem para formar o terceiro sem perder suas propriedades de origem. A sambópera, segundo ele, se encaixa na segunda opção, onde “todos os elementos de outras culturas, misturados à nossa, permanecem com alguns dos seus traços essenciais visíveis” (BOAL, 1999a, libreto de *Carmem*).

Na releitura de *Carmen*, o “toureador” transforma-se em “goleador”, o grande herói nacional. A protagonista foi interpretada pela atriz Cláudia Ohana, que nos anos 80 estudou canto lírico quando morava na França. Em entrevista ao jornal O Globo de 13 de abril de 1999, ela conta que ficou um pouco confusa no início com as indicações de Boal:

Eu não entendia se deveria encarar uma cigana de Sevilha ou uma baiana de Salvador. Com o tempo entendi que ela poderia se uma mistura, uma mulher com um pé no samba e outro no flamenco (OHANA, *in* OLIVEIRA, 1999).



Fig.5 – Cláudia Ohana e Raul Serrador na sambópera *Carmen*, Rio de Janeiro, 1999.

Fonte: Celso Branco

Algumas críticas à Sambópera *Carmen* abordaram esse assunto dizendo que a ausência de referências brasileiras tornou o espetáculo apátrida, acontecendo em “lugar nenhum” (BARBARA HELIODORA, 1999), e que a intenção de aproximação com a cultura brasileira deu-se apenas na introdução de ritmos típicos na estrutura musical (MACKSEN LUIZ, 1999). Ambos os críticos concluem que não houve mudança significativa na estrutura da ópera para que a sambópera se firmasse como um gênero diferenciado. As críticas à *Traviata*, feitas por Bárbara Heliodora e Macksen Luiz reforçam suas impressões iniciais, sendo ainda mais duras - abordaremos seus conteúdos no quarto capítulo.

Leite analisa a sambópera como a “busca de uma linguagem” para um musical brasileiro, que tem suas referências no teatro de revista, nos musicais americanos e na ópera tradicional: “Bata tudo no liquidificador e se cria um formato brasileiro” (LEITE, *in* OLIVEIRA, 2000). O elemento fundamental desse novo formato seria o humor, “ingrediente incontestado de nossa brasilidade (...)”. Observaremos na análise da sambópera *A Traviata* a influência desses três gêneros: da ópera, que é a

base para a sua releitura; do teatro de revista, pela postura crítica, paródica e humorística; e dos musicais americanos, principalmente pela sonoridade vocal empregada.

Além de passar pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Londrina, a sambópera *Carmen* também foi apresentada em Paris, em julho de 2000. Durante a temporada de *Carmen*, Boal já ensaiava *A Traviata*, e fazia planos para muitas outras montagens: “(...) gostaria de montar uma série de óperas, misturando Wagner e Bossa nova, por exemplo, para firmar o gênero” (BOAL, *in* NÉSPOLI, 1999f). Ele também escreveu um projeto para a criação da “Companhia Carioca de Sambópera”:

Essa Companhia terá o objetivo inicial de pesquisar todas as formas possíveis de SambÓpera: drama, comédia, farsa; moderna e “de época”; todos os estilos e os compositores mais importantes da História da Ópera (...). Além da apresentação de espetáculos, a Companhia terá também a incumbência da realização de Seminários e Laboratórios em todas as cidades visitadas, afim de que cada espetáculo se prolongue além de si mesmo, na meditação e na prática de todos os seus espectadores e participantes (BOAL, 1999).

O projeto para ter um grupo fixo e remunerado que desenvolveria a linguagem da sambópera não aconteceu. Depois de *A Traviata*, Boal ainda propôs a montagem da ópera buffa de Rossini, *O Barbeiro de Sevilha*, em formato sambópera, mas não conseguiu captar os recursos aprovados⁸. Ele discordava ferrenhamente das Leis de Incentivo à Cultura, entendendo que essa era uma forma de privatizar também a cultura. Abordaremos esse assunto com mais detalhes no próximo capítulo.

Desde o começo de sua carreira, Boal manteve a postura de um pesquisador, que experimentava novas formas de se comunicar, de falar do político e do social, de mostrar a sua ideologia. A sambópera faz parte dessa pesquisa. Usando fórmulas que foram positivas em experiências anteriores, ele mexerá na estrutura do “sagrado”, tocará o intocável, um dos grandes símbolos do Canon musical: a Ópera.

Autor de vários livros, reconhecido internacionalmente, portador de honrarias, condecorações, títulos honoríficos, homenagens, distinções, prêmios de peso – como, por exemplo, a medalha *Pablo Picasso* concedida pela UNESCO aos artistas

⁸ O projeto para a montagem do Barbeiro de Sevilha foi apresentado ao PRONAC em 2004 e 2006. Documentos disponíveis no site www.cultura.gov.br/salic5.

que contribuíram brilhantemente com a arte – Boal é o homem de teatro brasileiro mais conhecido e respeitado fora do país. No ano de 2008 concorreu ao Prêmio Nobel da Paz, e em março de 2009 foi nomeado Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO. Como acontece com frequência, esse grande artista é valorizado muito mais no exterior do que em sua própria casa, e permanece desconhecido para grande parte do povo brasileiro.

Augusto Boal morreu no dia 2 de maio de 2009, aos 78 anos, lutando contra a leucemia. A Sambópera *A Traviata* foi a última tentativa de Boal nos palcos tradicionais, e pode ser considerada mais uma manifestação do permanente exílio do diretor do meio teatral brasileiro.

3. HIBRIDISMO E IDENTIDADES CULTURAIS

Para a análise dos elementos híbridos da Sambópera *A Traviata*, utilizaremos como principais referências bibliográficas os autores Néstor Garcia Canclini e Stuart Hall. Em seu livro *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade* (2008), Canclini propõe uma reflexão sobre as relações culturais na América Latina. Utilizando uma abordagem interdisciplinar, ele analisa o fenômeno de hibridação que ocorre nos países latino-americanos como a coexistência das tradições e da modernidade, e das negociações entre o culto, o popular e o massivo. Sua pesquisa nos será muito útil, já que a sambópera é definida em seu conceito, ideologia e estrutura como um gênero híbrido, que mistura o popular com o erudito, realiza uma aproximação temporal dos clássicos e reúne culturas de diferentes países. A escolha de Hall faz-se pela sua análise da atual “crise de identidade” resultante de uma nova visão não-essencialista do homem moderno. Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Hall argumenta que as bases que definiam a identidade do sujeito foram deslocadas, transformando suas identidades sólidas em identidades flexíveis, o que coloca em xeque a questão de uma identidade nacional. Tais deslocamentos ocorrem principalmente como consequência da globalização. A sambópera, ao fazer uma releitura de obras operísticas da tradição clássico-romântica, busca aproximá-las da realidade cultural brasileira, e elege elementos representativos de uma ideia de brasilidade, e neste sentido, resgatando uma perspectiva também nacionalista. Assim, o texto de Hall nos ajudará a problematizar o discurso do nacional que ocorre no contexto da sambópera enquanto um gênero da modernidade.

3.1 Diálogos Interculturais

O termo *hibridismo* é emprestado das ciências biológicas. Por mais que hoje se aceite sua utilização nos estudos culturais, isso não se deu sem incômodos e protestos, uma vez que originalmente a palavra *híbrido* costuma ser associada a

algo que é estéril - como a esterilidade da mula -, e, portanto, sem apontar para algo que se transforma em gerador de um novo elemento.

O termo também foi relacionado a teorias de cunho racista, como a eugenia, que pregava a combinação genética seletiva de seres superiores, em detrimento dos seres inferiores, o que favoreceria as qualidades raciais das futuras gerações. Os seres híbridos seriam infecundos, ou fracos e pobres geneticamente. Caberia à aristocracia definir quem eram os humanos inferiores - essa teoria resultou na eugenia nazista. Assim, a hibridação seria associada à dificuldade de desenvolvimento das sociedades, mas essa relação direta caiu por terra, quando a própria biologia mostrou que o cruzamento genético pode trazer melhoramentos ao produto final.

Em meio a tais desconfianças, porque insistir nesse termo? Canclini defende que o conceito de hibridismo consegue abarcar contatos interculturais diversos, e ao mesmo tempo; contatos estes que geralmente recebem nomes diferentes. Além disso, o termo pode ser utilizado para “interpretar as relações de sentido que se reconstróem nas misturas” mais complexas surgidas na pós-modernidade, que os nomes clássicos já não comportam. A definição de Canclini para o conceito de hibridismo é a seguinte:

Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (CANCLINI, 2008: XIX)

As estruturas discretas são aquelas que querem se passar por homogêneas, mas na verdade são produtos de outras fusões. Nesse sentido, muitos movimentos nacionalistas que pregam a preservação da “pureza racial”, ou o retorno a suas origens e tradições, são equivocados. REIS (2006) diz que nenhuma nação poderia querer reconstituir precisamente o conjunto de uma civilização, pois não se conhece “origens”, apenas “começos”(idem: 12). A história se encarrega de fazer parecer puras as formas heterogêneas.

A contradição que envolve a noção de hibridismo é interessante para a interpretação das fusões, pois existe também “aquilo que não se deixa hibridar” (CANCLINI, 2008:XXV). A hibridação pode ser vista, segundo SANTOS (2009) citado por RIOS FILHO (2010: 30), não apenas como um evento ao qual estamos

expostos e do qual não se pode fugir, mas também como uma escolha, “uma forma de experimentar o momento atual da humanidade”. Na introdução de *Culturas Híbridas*, referente à edição de 2001, Canclini lembra Cornejo Polar, quando este sugere uma analogia com o subtítulo⁹ de seu livro ao sugerir que é possível entrar e sair da hibridez:

Se falamos da hibridação como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual nos podem subordinar, entenderemos as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais.(CANCLINI, 2008: XXV)

Ao longo de seu livro, Canclini mostra como o culto, o popular e o massivo se articulam entre as diferentes temporalidades históricas e entre si, para assegurar sua continuidade. Um exemplo citado é o do tapeceiro de Oaxaca – México – que em sua loja vendia tapetes com imagens de Picasso, Miró e Klee. Ao ser indagado sobre as representações, aquele senhor de 50 anos mostrou um álbum com fotos e recortes de jornais sobre uma exposição que realizou na Califórnia, a convite de alguns turistas que trabalhavam no museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Em meia hora, vi aquele homem mover-se com fluência do zapoteco ao espanhol e ao inglês, da arte ao artesanato, de sua etnia à informação e aos entretenimentos da cultura massiva, passando pela crítica de arte de uma metrópole. (idem: 242)

O homem transitava pelos sistemas culturais sem nenhum conflito, e sentia-se à vontade para se inserir no moderno e no hegemônico sem renegar suas tradições. Talvez seja esse “entrar e sair” da hibridação, subordinar-se às “fusões”, estar aberto à modernidade e “jogar o jogo” da indústria cultural que estabeleça e atesta a continuidade de suas tradições.

As experiências de hibridação não são sempre prósperas. Não se pode pensar que todas as tentativas de fusões são “fecundas”. Por isso os processos de hibridação não são apenas celebrações, mas também “confrontação e diálogo”. O próprio Canclini observa que não é fácil identificar o que não se pode ou não se deixa hibridizar na arte e na cultura, devido a “uma visão simplificada da hibridação”

⁹ *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade.*

propiciada pela dominação mercantil da arte que quer “reduzir a arte a discurso de reconciliação planetária” (CANCLINI, 2008: XL).

É importante notar que Augusto Boal, ao se referir à sambópera, utiliza o termo ***multiculturalidade***. Porém, segundo a perspectiva de Canclini, *multiculturalidade* pressupõe segregação, ao contrário de *interculturalidade*. O conceito de *interculturalidade* é usado para indicar uma relação democrática entre diferentes culturas, buscando a integração entre elas sem anular sua diversidade, “fomentando o potencial criativo e vital resultante das relações entre diferentes agentes e seus respectivos contextos” (FLEURI, 2005), enquanto *multiculturalidade* “indica apenas a coexistência de diversos grupos culturais na mesma sociedade sem apontar para uma política de convivência” (VASCONCELOS, S/D: 02).

A intenção multicultural da sambópera, segundo seu criador, é trabalhar com a ambiguidade que existe dentro de cada cultura, já que “não existe uma cultura ‘pura’” (BOAL, 1999c: 132). “O que eu quero com a sambópera (...) é ter uma coisa híbrida, multicultural, polivalente”. E o objetivo é “resgatar o que é verdadeiramente essencial no comportamento humano” (BOAL, 1999: 5). Boal, por meio da sambópera, vai buscar as semelhanças entre as culturas, a essência do comportamento humano, misturando-as, sem anulá-las. Para ele, as culturas não são “solitárias, impenetráveis, mas ‘diálogos culturais’, que fazem sua riqueza, sua vida.”

Pelo sentido que Boal dá à palavra *multiculturalismo*, podemos entender que o melhor seria a utilização do termo *interculturalismo*, já que sua finalidade é estabelecer um diálogo intercultural, apontando a impureza existente na cultura de uma nação. A forma como Boal realiza essa mistura, segundo ele, é o amálgama, onde se juntam dois elementos para se formar um terceiro, sem que os elementos iniciais percam suas propriedades.

Hall (2006) observa que algumas pessoas veem o hibridismo como uma “poderosa fonte criativa”, gerando novas formas culturais mais adequadas à configuração atual da sociedade; enquanto outras apontam os danos que podem ocorrer com a “indeterminação, a ‘dupla consciência’ e o relativismo” presente nas fusões (HALL, 2006:91). Canclini alerta que o evento da globalização e a rapidez do mundo moderno multiplicaram as oportunidades de hibridação, mas que isso não deve implicar em “indeterminação, nem responsabilidade irrestrita”, e que tais

processos acontecem em meio a “condições históricas e sociais específicas” (CANCLINI, 2008: XXIX).

RIOS FILHO (2010) aborda os dois tipos de hibridação linguística trabalhados por BAKHTIN (1981): a inconsciente e a intencional. O hibridismo inconsciente seria a maneira como as línguas se misturam e mudam ao longo da história, enquanto o intencional promove a construção consciente da ironia, do enunciado de duplo sentido, com a intenção de “desmascarar o ‘outro’ que reside por detrás de uma única sentença” (RIOS FILHO, 2010: 33). Este último tipo possui forte cunho crítico e político.

Fazendo uma ponte com o discurso intercultural da sambópera, entendemos que Boal utiliza os dois tipos de hibridismo expostos por Bakhtin. O primeiro, inconsciente, está presente em sua condição de homem *traduzido*, exilado, que precisou dialogar e negociar com as várias realidades culturais dos países que o abrigaram. Todas essas culturas estão presentes nele, num constante contraponto, e não há como mudar isso. Já o hibridismo intencional acontece em seu propósito explícito de unir culturas diversas, trabalhar com a ambiguidade, preservar as particularidades, realizar uma (re)leitura crítica, social e política da história em que se baseia a ópera, contextualizando-a através da metáfora.

3.2 Mudança de Paradigma

Os processos de hibridação relativizam a noção de identidade. Ao se relacionarem, as culturas se reconhecem no “outro” como aquilo que elas não são. Sabe-se quem se é em contraponto com o “outro”, aquilo que é diferente. Essa ideia é baseada na teoria de Ferdinand de Saussure (1857-1913), linguista suíço cujos estudos propiciaram o desenvolvimento do *estruturalismo linguístico*. Sua teoria compreende o estudo da língua pela dicotomia significante x significado para compor o signo, e entende que o significado das palavras não é fixo; uma coisa é definida somente quando está em oposição com outra.

Podemos traçar uma analogia entre a teoria de Saussure e a identidade: assim como a língua, a identidade é algo não-fixo, que tem o seu significado emergido das relações de semelhança e diferença, e que se posiciona dentro de um

contexto específico - aquilo que é culturalmente sistematizado (Hall, 2006: 40 e 41). Assim, “as identidades são relacionais e mudam em cada relação” (REIS, 2006: 12).

A caracterização pela “diferença” é explorada por Hall em seu livro (2006) como um aspecto das sociedades pós-modernas, e que produz diferentes “posições do sujeito”. Para ele, os novos movimentos sociais que surgiram na segunda metade do século XX desgastaram a “identidade mestra” do indivíduo – a divisão através das classes sociais – e se dispersaram em outras identidades: o feminismo, as lutas raciais, os movimentos ecológicos, a política sexual, os movimentos pela paz, enfim, os principais movimentos que ocorreram, sobretudo, na década de 1960. Essa fragmentação veio constituir a *política das identidades* – uma identidade para cada movimento (HALL, 2006: 45). Se a identidade muda conforme a maneira que o indivíduo é confrontado, ela não é fixa, e pode ser “ganhada ou perdida” (idem: 21).

Ocorre, então, uma mudança histórica na concepção das identidades. O sujeito do iluminismo possuía um centro, um “núcleo interior”, que nascia com ele e permanecia imutável durante toda sua vida. Já o sujeito pós-moderno tem sua identidade definida historicamente, e não biologicamente; está em constante mudança, de acordo com o momento que está vivendo. A identidade aqui é entendida como uma “celebração móvel” (idem: 12 e 13). José Carlos Reis radicaliza ao dizer que

As identidades pós-modernas são criadas como nas estratégias de marketing das empresas, e os indivíduos escolhem e mudam as formas, as cores e os valores com os quais querem ser vistos e admirados. A identidade pós-moderna é feita de matérias flexíveis, coloridas, substituíveis, como o plástico e os aglomerados de madeira leves e bonitos (REIS, 2006: 13).

3.3 A narrativa da Cultura Nacional

A nova concepção do sujeito tem forte impacto na criação das identidades nacionais. Essas identidades não são inerentes a nós, mas construídas por meio de um conjunto de significados “que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmo” (Hall, 2006: 50). Para Hall, a cultura nacional é uma narrativa que nos prende ao passado, dando continuidade às tradições e às histórias de uma nação, ao mesmo tempo em que busca avançar em direção à

modernidade. As culturas nacionais alimentam-se das memórias de um passado ideal, heróico e glorioso (ou não), e que perpetuam e inventam tradições, símbolos e mitos que melhor se adéquem aos seus anseios.

Um dos grandes símbolos do nacionalismo foi a música. Iniciado no século XIX, o nacionalismo musical se utiliza de melodias e ritmos folclóricos de seu país e de mitos e histórias de sua terra como material base de composições. No Brasil, Carlos Gomes foi o primeiro compositor “a perceber na temática literária nacionalista (...) a fórmula de sucesso (...)” (SQUEFF e WISNIK, 2004: 22), e fez isso através do símbolo nacional italiano: a ópera. O nacionalismo de Carlos Gomes se dará por meio do tema empregado em sua ópera – o índio, sugerindo o resgate das origens do povo brasileiro. Ele não mexerá na estrutura do gênero operístico, nem irá diretamente ao folclore. Também manterá uma atitude de “retorno ao passado remoto sem compromissos” quando, em sua ópera *Lo Schiavo* (1889), opta por colocar o escravo como um índio aimoré, ao invés de um negro: afinal de contas, a abolição da escravatura no Brasil tinha acabado de acontecer¹⁰, e seria indigesto para a aristocracia da época aplaudir o amor e a revolta dos negros. Essa decisão não passou despercebida, e rendeu duras críticas a Carlos Gomes, como a da revista *Veja* de 20 de novembro de 1889¹¹: “O compositor (...) não teve coragem para colocar um negro como personagem principal, caindo no ridículo de fazer com que um índio - o corajoso Ibere - protagonizasse sua nova ópera.” Além da intenção de repetir o sucesso de *O Guarany*, Carlos Gomes sabia que o índio já não representava mais a mão de obra escrava das classes dominantes.

Convém comentar que a ópera, principalmente para italianos e alemães, mas também para a Europa de forma geral, tinha um sentido de unificação, de identidade nacional, enquanto no Brasil, as óperas não eram mais do que espetáculos dramáticos, representando uma realidade distante da vivida por aqui, e (talvez por isso mesmo) servindo de manifestação da aristocracia brasileira. As óperas europeias mostravam sociedades que se firmavam como nação, enquanto o Brasil ainda saía da semi-escravidão “feudal”.

¹⁰ A Lei Área foi sancionada no dia 13 de maio de 1888.

¹¹ Título da matéria: “De pele trocada: Em *Lo Schiavo*, Carlos Gomes escraviza índios, faz sucesso no Rio e se mete em confusões”, pág.100.
Site: http://issuu.com/daruich/docs/rep_blica_a_queda_da_monarquia_-_2_parte (em 16/09/2011)

(...) na medida em que o país foi se envolvendo em sua própria condição de colônia, os modelos de fora impuseram à história artística do país um constante voltar-se para o exterior no afã de encontrar no estrangeiro (França, Inglaterra e hoje Estados Unidos) o que não se vislumbrava aqui dentro (SQUEFF e WISNIK, 2004: 26).

3.4 “Nas diferenças, vamos encontrar nossas identidades!” (Boal)¹²

Essa importação do estrangeiro sempre incomodou Boal. Na década de 1950, ele e seus amigos faziam parte da claqué do Teatro Municipal do Rio: assistiam aos espetáculos de graça e tinham que obedecer às indicações de aplausos, risos, espanto, gritos, entre outras manifestações, o que possibilitou a Boal a apreciação de diversas óperas. Apesar de gostar do que via, tinha a impressão de que as montagens eram muito distantes do seu mundo (BOAL, *in* MARTINS, 2002a). A sambópera, assim como a *Nacionalização dos Clássicos* (realizada por Boal no Teatro de Arena), aponta para a busca de uma contextualização cultural de obras consideradas universais, pois para Boal, se a obra é universal, ela também é brasileira - aliás, ela só “será universal na medida em que for brasileira” (BOAL, 1999a, libreto de Carmen) - e precisa ser compreendida e gozada por brasileiros. Em relação à sambópera *A Traviata*, Boal reitera: “Respeitamos o que Verdi escreveu, mas nos respeitamos também. Temos que valorizar nossa identidade, massacrada na globalização” (BOAL, *in* MONTEAGUDO, 2002b).

Para Boal, as identidades só seriam encontradas nas diferenças; as peculiaridades de cada um deveriam ser valorizadas em meio a tendência à homogeneização cultural (BOAL, 1999i). Esse particularismo através do universalismo é trabalhado em Hall como uma característica da modernidade, principalmente do processo de globalização. Segundo Anthony McGrew (1992), citado por Hall, a globalização implica em “processos atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornado o mundo (...) mais interconectado.” (HALL, 2006: 67). Esse contato imediato entre diferentes locais tem uma dupla consequência: A primeira seria o fenômeno conhecido como

¹² Frase citada por Boal na abertura do Simpósio Mudança de Cena, ocorrido no Rio de Janeiro entre os dias 8 e 11 de junho de 1999.

“homogeneização cultural”, que procura igualar os gostos, os interesses, os desejos, formando “‘consumidores’ para os mesmos bens, ‘clientes’ para os mesmos serviços, ‘públicos’ para as mesmas mensagens e imagens” (idem: 73). A outra consiste na valorização das diferenças, da etnia, da tradição local. Ambas as formas, o ‘global’ e o ‘local’, coexistem nas sociedades modernas, articulando-se e adaptando-se as novas demandas do mercado.

Na concepção de Boal, a globalização como homogeneização é claramente nociva à arte, pois aspira transformar a criação artística em produto, condicionando-a à demanda do mercado. Para ele, o processo de globalização resulta na privatização dos bens do Estado, e “o que era de todos, passa a ser só de poucos” (BOAL, 1999i). A cultura também é privatizada através das Leis de Incentivo à Cultura, as quais Boal chama de “leis de sonegação fiscal”: “É sonegação fiscal, porque permite oficialmente que as pessoas soneguem uma parte do imposto que deveria ir para o governo para fazer publicidade de suas próprias firmas” (BOAL, *in* SEGLIN, 2000c). A privatização cultural deixa, então, o artista dependente do mercado – não é mais o Estado que oferece oportunidades iguais a todos, e sim o Mercado, cujo objetivo é o lucro.

Boal continua sua ideia, dizendo que, quando o artista cria arte, ele responde a uma necessidade individual; sua obra é sua identidade, inalienável, “não se pode vender porque o artista estaria se vendendo a si próprio, não apenas a sua obra, sua arte” (BOAL, 1999i). Mas a demanda do mercado despersonaliza a obra de arte, transformando-a em produto. Sua reação será buscar na particularidade a autonomia de sua criação:

(...) somos diferentes pelas culturas onde crescemos, países em que vivemos; somos iguais pela determinação de sermos nós mesmos, em nos recusarmos a ser extensões do mercado; somos semelhantes pelo desejo de dizer que nós somos nós, e cada um de nós, para que seja “nós”, antes de tudo é um “eu” - tem a sua identidade! Temos a nossa! (BOAL, 1999i).

Em seu livro “O Teatro como Arte Marcial” (2003), Boal narra sua empreitada em busca de patrocínio para realizar a montagem da sambópera *A Traviata*. O esperado é que não houvesse nenhuma dificuldade em encontrar empresários dispostos a patrocinar o espetáculo, visto o enorme sucesso que foi a experiência de *Carmen*, com apresentação em Paris e “crítica extremamente elogiosa” no jornal *The*

New York Times (NÉSPOLI, 1999). Mas a realidade foi bem diferente. Apesar das palavras de admiração ao projeto, as empresas procuravam algo que combinasse mais com os seus produtos.

Comerciantes querem vender, nada mais lógico. Loucura pensar que a nossa Violeta, heroína-prostitua, que morre tuberculosa no quarto ato fosse capaz de estimular, com seus agudos e suas frequentes tosses, a venda de pertences de feijoada. Deveríamos, talvez ter procurado um fabricante de penicilina ou pneumotórax...erro nosso! (BOAL, 2003:97).

No libreto, Boal relata a escassez de dinheiro para a montagem: “(...) esta Traviata foi feita com menos dinheiro do que o cachê diário que recebe a protagonista das versões luxuosas desta ópera.”

3.5 A sambópera como resgate do drama

Boal também enfatiza que a sambópera é um gênero teatral, e não lírico-musical. Essa concepção, além de estar diretamente ligada com o fato dele ser um “homem de teatro”, expressa seu desejo de resgatar a dramaticidade da ópera, visando a reflexão sobre suas origens (BOAL, 1999: 3). A ópera tem suas raízes na Tragédia Grega, definida por Aristóteles, em sua Poética, como a forma de “atingir uma purificação por meio de paixões como a piedade e o medo” (ROCHA FILHO, 1986: 26). Constituída de declamações rítmicas (ações) articuladas pelo coro e corifeu, a tragédia atuava na formação da sociedade através dos arquétipos mitológicos, fazendo recair o *pathos* sobre os espectadores, não apenas sobre os personagens, provocando a catarse que traria o sofrimento e a reflexão sobre a vida.

A primeira ópera surge no período barroco, composta por Rinuccini e Peri, e atinge sua forma conceitual em 1607, com *Orfeu* de Monteverdi. Desde então a ópera vive a tensão entre ser drama-musical ou musical-dramático, pois a simples inversão desses termos muda radicalmente sua concepção. Compositores de diversas épocas atuaram como defensores daquilo que acreditavam ser a ópera, privilegiando ou o libreto ou o tratamento ornamental da voz. Christoph Gluck, responsável pela primeira grande reforma da ópera, defende a ideia de que a música desse gênero precisa corresponder à verdade de um texto dramático. No ano de sua morte, Gluck diz:

Pretendi conduzir a música de volta ao seu verdadeiro objetivo, o de secundar o poema a fim de intensificar a paixão que ele exprime e acrescentar interesse às situações dramáticas sem interromper a ação ou prendê-la a ornamentos supérfluos. Acreditei que a música deve ser para a poesia o que a vivacidade das cores e uma feliz mistura de luz e sombra são para um desenho bem concebido, que anima a figura sem destruir seus contornos (*in* BATISTA FILHO, 1987: 15).

Carvalho (2005a), 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, 2005a: 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, 2005a: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, 2005a: 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, 2005a: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 Peter Konwitschny¹³.

Para Boal, a ópera se afastou de suas origens, “onde se musicalizavam os sentimentos humanos e onde se humanizava a música” (BOAL, 1999: 3), transformando-se “num show de virtuosos: Tenho com a ópera uma relação de amor e ódio porque com o tempo ela se tornou exatamente o contrário do que deveria ser” (BOAL, 2002c: 15). O que a ópera deveria ser, e o que ela se tornou? Para Boal ela transformou-se em “arte de elite” - um símbolo da cultura elitista, detentora da “Grande Música” (BOAL, 1999: 3). O repertório operístico faz parte do cânone musical e, historicamente, tornou-se manifestação máxima de arte, visto hierarquicamente como superior às demais práticas musicais. Seu consumo delineia *status* e distinção social. Boal vai buscar o significado da ópera na tragédia grega, onde a carga dramática era o ponto de maior relevância, criando, e essa busca resultou na criação da sambópera.

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.

¹³ Peter Konwitschny é referência do teatro musical contemporâneo. Destacou-se, entre outras montagens, pelo seu *Tristão e Isolda*, de Wagner, encenada no Teatro Nacional de Munique durante o Festival de Ópera de Munique de 1998. Sua montagem foi considerada como uma revisão pós-moderna que busca romper com as tradições das encenações wagnerianas, trazendo o conteúdo da obra para o nosso contexto atual.

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 protagonista¹⁴.

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 ópera, segundo ele, “recusa-se a qualquer discussão sobre o conteúdo e não teria outra ambição senão a de simples iguaria ao espectador-ouvinte” (SOUZA, 2010: 3); 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, *in* SOUZA, 2010: 3)

Para Squeff e Wisnik (2004) “a ‘universalidade’ da ópera italiana seria uma forma impenetrável” (SQUEFF e WISNIK, 2004:16). Será que a ópera poderia ser considerada um exemplo daquilo que não se deixa hibridar? 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

¹⁴ Essa análise será mostrada no quarto capítulo.

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.

(...) 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 nos 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. Muitos frequentadores de concertos e ópera não são exatamente apreciadores da “boa música”.

Em seu livro *Meaning, autonomy and authenticity in the music classroom* (2005), Lucy Green argumenta que a música pode fazer sentido de duas maneiras: pelos significados inerentes e pelos significados delineados. Os significados que são fabricados a partir do material sonoro, e estão contidos nele, são chamados de “**significados musicais inerentes**”. Desse processo fazem parte dois componentes: os ‘signos’ que compõem o material musical (um acorde, uma nota, uma frase) e os ‘referentes’ (a antecipação de uma acorde ou nota, o reconhecimento de uma melodia), que são constituídos do material musical. Ambos os componentes são formados socialmente, e só fazem sentido se houver familiaridade estilística por parte do ouvinte. Assim, a organização do material

sonoro só projetará significados musicais em virtude de um conjunto de convenções sociais. Os significados musicais inerentes são, pois, uma convenção.

Green explica que a palavra 'inerente' tem dois significados, pelo menos no idioma inglês. Pode significar que uma propriedade de um objeto é essencial, ahistórica ou natural - essa ideia é o oposto do que ela sugere com a utilização do termo. Também pode significar que uma propriedade de um objeto é contida dentro do objeto, mas sem qualquer sugestão que o que “está contido” seja essencial, ahistórico ou natural. É nesse sentido que a palavra “inerente” é aplicada. “Significados musicais inerentes” são “inerentes” na ideia de estar contido dentro de um objeto musical, na relação constituída historicamente, nas propriedades lógicas dos processos de fazer-significar. “Signos” e “referentes” são incorporados, embutidos, ou inseridos, e são assim inerentes dentro da matéria prima que constitui a música em questão. No entanto, eles são socialmente constituídos. (GREEN, 2005:4)

Mas existe outro aspecto do significado musical que não emerge da inter-relação do material sonoro, mas do contexto social musical e de suas mediações. São os **‘significados delineados’** – significados sugeridos pela música em relação a seu contexto social, como as roupas utilizadas pelos músicos, os locais onde a música é retransmitida, os valores sociais ou políticos associados à música, a prática musical dos ouvintes, e tudo mais que não está no ‘texto musical’. Os significados delineados podem ser muito diferentes de pessoa para pessoa. Alguns são compartilhados por um grupo social, enquanto outros são completamente individuais.

Grande parte dos frequentadores de espetáculos operísticos paga um valor alto pelos ingressos, vestem-se com ternos importados, casacos de pele, usam joias caras, dirigem carros luxuosos; as óperas são cantadas em outro idioma, e acompanhadas por grandes orquestras regidas por maestros famosos; envolvem cenários e figurinos majestosos, e são apresentadas nos maiores teatros; os cantores de ópera geralmente são conhecidos como divos e divas, e seus cachês podem chegar a valores exorbitantes. Tudo isso delinea o valor social e cultural da elite, das camadas hegemônicas da sociedade.

Ao realizar sua releitura da ópera através da sambópera, Boal atuará sobre o material musical, modificando seu significado delineado: a inserção de elementos da música popular, a tradução e adaptação do texto para o português, o uso de um

vocábulo coloquial, a mudança de foco do virtuosismo vocal para o tratamento teatral, a contextualização e, principalmente, a reflexão social e política contida na sambópera, contesta 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).

4. LA TRAVIATA À BRASILEIRA

Nesse capítulo analisaremos a montagem da sambópera *A Traviata*, a partir de uma perspectiva do interculturalismo, conforme discutido nos capítulos anteriores.

4.1. O compositor Giuseppe Verdi:

A sambópera *A Traviata* é baseada na obra de Giuseppe Verdi (1813-1901) *La Traviata*, que teve sua estreia em 6 de março de 1853. Verdi nasceu em Roncole, pequena vila do condado de Parma, Itália. Vindo de uma família de classe média, seu pai investiu desde cedo em sua educação. Posteriormente, mudou-se para Busseto em 1823, onde ingressou no ginásio e também se aperfeiçoou na música. Em 1832 tentou ingressar no Conservatório de Milão, mas não foi aceito devido a questões burocráticas e a sua técnica de piano não convencional. Ernest Newman (1957) nos traz a informação de que, para ingressar no Conservatório, os alunos deveriam ter menos de quatorze anos e Verdi já tinha dezoito. Talvez pudessem abrir uma exceção se ele tivesse mostrado aptidões extraordinárias, mas até então isso não ocorria.

Verdi era patrocinado por Antonio Barezzi, rico comerciante de Busseto, e passou a ter aulas com Vincenzo Lavigna, que havia trabalhado no La Scala por muitos anos. Embora, como nos mostra Parker (2001), posteriormente Verdi quisesse passar a idéia de que pouco aprendeu com Lavigna, este, além de ensinar-lhe música, inseriu-o na sociedade musical de Milão, onde cultivou relacionamentos que o auxiliariam mais tarde.

Após terminar seus estudos com Lavigna, retornou a Busseto em 1836, a fim de dirigir a Escola Municipal de Música e a Sociedade Filarmônica desta cidade. Neste mesmo ano casou-se com Margherita Barezzi, filha de Antonio Barezzi, e teve dois filhos com ela. Nesse período uma grande tragédia acometeu a família de Verdi: em abril de 1840 seus dois filhos adoeceram e faleceram ainda bebês; sua esposa também ficou doente, e em junho, mais um caixão saía de sua casa. Em meio a tal sofrimento, Verdi precisava escrever uma ópera cômica, conforme havia

sido acordado com o Teatro Scala. *Un Giorno di Regno* não agradou ao público, e nenhuma outra fria recepção o magoou tanto como essa. Em carta a Ricordi em 1859, Verdi lamenta:

Estais surpreendido pelo mau procedimento do público? Pois a mim, em nada me surpreende. O público sente-se feliz sempre que tem a oportunidade de fazer um escândalo. Aos vinte e cinco anos, ainda eu tinha ilusões e acreditava na sua cortesia; um ano depois, caiu-me a venda dos olhos, e vi claramente com quem estava a tratar. (...) este mesmo público tinha maltratado a ópera de um mancebo pobre, doente, que havia sido duramente provado pela sorte e cujo coração estava lacerado por terríveis desventuras. O público bem sabia de tudo isso, nem assim foi suficiente para soffrear-lhe a grosseria... Oh, se o público tivesse então, não quero dizer aplaudido, mas recebido a ópera em silêncio, eu não teria encontrado palavras suficientes para lhe agradecer... Nós pobres ciganos, palhaços ou aquilo que sejamos, somos forçados a vender por dinheiro os nossos esforços, os nossos pensamentos, os nossos entusiasmos; e por algumas liras o público compra o direito de nos aplaudir ou de nos vaiar. Temos de nos submeter (VERDI, *in* NEWMAN, 1957:24).

Dois anos depois de *Un Giorno di Regno*, Verdi estreia a ópera *Nabucco*, que foi um grande sucesso e é considerada o verdadeiro início de sua carreira. A soprano de *Nabucco* era Giuseppina Strepponi, que mais tarde veio a ser companheira de Verdi. A partir daí ele passou um momento de intensa produção, estreando 16 óperas em 11 anos, além de dirigir várias remontagens de suas obras. Com o sucesso que alcançou, Verdi podia negociar diretamente com os teatros, conseguindo que se pagassem preços melhores por seus trabalhos.

A música de Verdi tornou-se um grande símbolo artístico da unificação italiana. Com o fim das guerras napoleônicas, o Congresso de Viena de 1814¹⁵ dividiu a Itália em oito estados independentes submetidos a potências estrangeiras. Nesse mesmo período surgiram as manifestações nacionalistas que buscavam a unificação do território italiano e a retomada do poder; esse movimento foi denominado *Risorgimento*, e se localiza na história aproximadamente entre 1815 e 1870. A vigorosa música de Verdi e os temas operísticos da primeira fase do compositor foram adotados pelo povo italiano como o seu “canto de liberdade”. A referência à liberdade era inserida na ópera de forma não explícita, e o censor não podia impedir que o público encontrasse no tema o reflexo de sua realidade. Obras

¹⁵ O Congresso de Viena foi uma conferência entre embaixadores das grandes potências europeias (Áustria, Rússia, Inglaterra, Prússia e França) que aconteceu na capital austríaca, entre setembro de 1814 e Junho de 1815, cuja intenção era restabelecer a antiga divisão política da Europa

como *I Lombardi* (1843)¹⁶, *Ernani* (1844) e *Giovanna d'Arco* (1845) são alguns exemplos das óperas de Verdi que foram acolhidas como representação do patriotismo italiano. Muitas delas tiveram que passar por modificações e trocas de títulos pela censura, mas isso não impedia as manifestações. A ópera *La Battaglia di Legnano* (1849), por exemplo, teve seu nome mudado para *O Sítio de Haarlem*, e quanto mais se cantava na nova versão “Viva a Holanda!”, mais o público cantava “Viva a Itália!” (NEWMAN, 1957: 13).

Sérgio Casoy, escrevendo para a apresentação de *La Traviata* pela Cia. Ópera São Paulo (2008), divide a carreira de Verdi em etapas: a primeira é composta por um grupo de óperas com temas fortemente nacionalistas, que exaltam o *Risorgimento*. A segunda é marcada pelo melodrama romântico e demonstra um amadurecimento do compositor. As principais peças dessa fase são *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) e *La Traviata* (1853), consideradas a “trilogia do primeiro amadurecimento”:

(...) o Verdi que se aproxima dos quarenta anos busca argumentos e personagens de carne e osso. Interessa-lhe a psicologia que move seus protagonistas e a denúncia social. Tem um carinho todo especial pelos desvalidos, pelos rejeitados e pela sociedade tal como Violetta¹⁷, a quem ele descreve com extremo respeito. Não os condena nem os absolve, apenas os trata de maneira tolerante, generosa, porque os vê como seres humano, passíveis de erros que os seres humanos cometem (CASOY, 2008: 9).

Newman também faz essa divisão e considera a terceira fase de Verdi composta pelas óperas *Aida* (1871), *Otelo* (1887) e *Falstaff* (1893). Observa-se que os períodos de composição entre as peças se tornam maiores, se comparadas com início de sua carreira. Ainda segundo Newman, é na terceira fase que o compositor “atinge o completo domínio de todas as suas forças e realiza a sua melhor obra.” (1957:17).

Após a morte de sua esposa, Verdi iniciou um relacionamento com a soprano Giuseppina Strepponi, com quem viveria até o fim de sua vida. Ele a reencontrou em Paris, no ano de 1847. Quando o casal mudou-se para Busseto foi alvo de críticas da população local pois, além de não serem casados, Strepponi já havia se relacionado com outros homens antes, chegando a ter dois filhos ilegítimos. O pai de

¹⁶ As datas aqui citadas correspondem às estreias das óperas.

¹⁷ Protagonista da ópera *La Traviata*.

sua primeira esposa, Antônio Barezzi, a quem considerava um amigo querido, também reprovou o relacionamento dos dois. A este, Verdi escreveu uma carta, dizendo:

“Ela vive num país que tem o mau costume de se imiscuir frequentemente nos assuntos alheios, desaprovando tudo aquilo que não está de acordo com as suas idéias; daí provêm os mexericos, as intrigas, as críticas... (...) Não tenho nada a esconder. Na minha casa vive uma senhora solitária, com uma fortuna que a protege de qualquer necessidade. Nem eu nem ela temos que dar conta a ninguém das nossas ações. (...) Isto não pode continuar; mas se continuar, sou homem bastante para tomar a minha própria decisão. O mundo é suficientemente grande e a perda de vinte ou trinta mil francos não será nunca razão que me impeça de encontrar uma pátria noutra lugar” (VERDI, *in* CAMÓN, 2006:15).

O casal mudou-se para Paris, onde Verdi supervisionou remontagens de suas óperas. Foi nesse período que ele e Strepponi assistiram a peça *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, que veio a inspirar sua obra prima *La Traviata*.

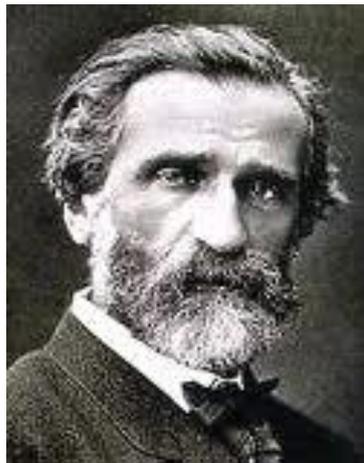


Fig.6 - Giuseppe Verdi (1813 - 1901)

4.2. A Dama das Camélias

A ópera *La Traviata* é baseada na obra de Alexandre Dumas Filho (1824-1895) "La Dame aux Camélias", de cunho autobiográfico. A protagonista da novela de Dumas Filho, Marguerite Gauthier, foi inspirada em uma das maiores cortesãs de Paris: Alphonsine Plessis. Após uma infância pobre e sofrida, Aphonsine conheceu o Duque de Guise, que a acolheu e cuidou de sua educação. Posteriormente ela mudou seu nome para Marie e introduziu a partícula *du* antes do sobrenome, conforme os moldes aristocráticos. Marie Duplessis teve muitos amantes e

admiradores, entre eles o pianista e compositor Franz Liszt. Dumas Filho a conheceu em 1844 e os dois tiveram um romance que durou três meses, mas Dumas, alegando não ter dinheiro para manter o padrão de vida com o qual ela estava acostumada, terminou o relacionamento. Marie morreu em 1847 de tuberculose.

Um ano após a morte de Marie, Alexandre Dumas Filho escreveu sua primeira novela, "A Dama das Camélias", que conta a história de amor entre a cortesã parisiense Marguerite Gauthier e o jovem Armand Duval (o autor preservou as iniciais de seu nome para o protagonista). Ao final, Marguerite morre de tuberculose nos braços de Armand. Dumas transformou sua novela em peça de teatro, e a estreou em 2 de fevereiro 1852, no Théâtre de Vaudeville; entre os espectadores das primeiras apresentações estavam Verdi e sua então companheira Giuseppina Strepponi.

Verdi "comoveu-se com a história da alma delicada da cortesã de luxo, condenada a morrer sozinha pela mesma sociedade que lhe nega a redenção de seu passado através do amor verdadeiro" (CASOY, 2008:8) e decidiu adaptá-la, encarregando Francesco Maria Piave como libretista. É possível que Verdi tenha encontrado na peça de Dumas Filho alguma semelhança com sua amada Strepponi, por todo o preconceito que ela sofreu em Busseto.

No libreto de Piave, Marguerite passou a se chamar Violetta Valéry, e Armand virou Alfredo Germont. A empreitada de Verdi foi audaciosa, já que o lançamento da novela e da peça de Dumas provocou grande escândalo nas camadas mais conservadoras de Paris do século XIX pelo argumento utilizado. Levar à cena um drama tão contemporâneo, em que uma prostituta morre de tuberculose e mesmo assim é elevada ao status de "heroína trágica" (SUHAMY, 1995:123) foi um "soco no estômago" de uma sociedade governada pelo convencionalismo e os bons costumes. Em vez de apresentar um tema épico com personagens nobres e imaginários, o compositor escolhe mostrar o universo cotidiano da burguesia do século XIX, com personagens de carne e osso, vestidos semelhantemente ao público; e assim denuncia o falso moralismo dessa sociedade.

A ópera passou pelos censores, mas precisou mudar de título, que inicialmente era *Amore e Morte* (CAMÓN, 2006: 16). *La Traviata* estreou no Teatro La Fenice, em Veneza, no dia 6 de março de 1853, e foi, segundo o próprio Verdi, um fiasco. Além de toda a polêmica do tema, o elenco não foi escolhido de forma

apropriada. O tenor e o barítono, respectivamente os intérpretes de Alfredo e Germont (pai de Alfredo), cantaram mal. A protagonista, Fanny Salvini-Donatelly, não possuía o vigor da juventude nem o físico adequado para a Violetta que Verdi idealizou. Ele insistiu na mudança do elenco, mas foi voto vencido. Assim, na estreia da ópera, no momento que a corpulenta Violetta foi desenganada pelo médico, o público começou a rir e não parou mais. No dia seguinte Verdi escreve ao seu amigo Emanuele Múzio: "*Traviata* ontem à noite - um fiasco. Foi culpa minha ou dos cantores? O tempo dirá." (VERDI, in CASOY, 2008: 10). Um ano depois *La Traviata* é novamente apresentada em Veneza, com enorme sucesso.



Fig.7 - Cartaz de estréia de *La Traviata*, anunciando a ópera no teatro La Fenice de Veneza, no dia 6 de março de 1853.

Resumidamente, *La Traviata* conta a história de uma cortesã parisiense, Violetta, que renuncia a sua fortuna para viver um grande amor com o apaixonado Alfredo. Mas Germont, pai de Alfredo, pede a Violetta que se afaste de seu filho, pois o relacionamento dos dois está por denegrir a honra da família, colocando em risco o casamento de sua outra filha, irmã de Alfredo. Sacrificando esse amor, Violetta volta a Paris e a sua antiga vida. Ao reencontrá-la, Alfredo a humilha, sem saber o real motivo de seu afastamento. Germont, arrependido, conta a verdade ao seu filho, que vai ao encontro da amada. Mas Violetta, abandonada por todos, se encontra em seus últimos suspiros, debilitada pela tuberculose. Depois de fazerem juras de amor, Violetta morre nos braços de Alfredo.

Essa obra marca também uma mudança na própria escrita musical de Verdi. No início de sua carreira, ele foi influenciado por outros italianos que compunham ópera, como Rossini, Bellini e, notadamente, Donizetti. Suas primeiras óperas

enquadravam-se na estética vigente à época, o *bel canto*. Contudo, após sua estadia em Paris, Verdi sofreu grande impacto do teatro, particularmente do melodrama francês. Teve contato também com o estilo da escrita francesa, que diferia do italiano, o que expandiu as possibilidades de utilização de vários elementos, principalmente da harmonia. Em *La Traviata* ele começa a abandonar os efeitos de virtuosismo gratuitos do *bel canto* e a manipular as formas musicais de maneira não convencional, buscando realizar o drama musical de um jeito mais natural.

Verdi sempre colocou sua extraordinária inspiração melódica a serviço da ação e da expressão dramática, a ponto de subverter os hábitos do *bel canto* e as categorias vocais tradicionais (...). Seu instinto teatral, seu gosto pelas situações contrastadas e as paixões violentas, sua capacidade de compreender e de interessar a humanidade inteira lembram o maior autor dramático, Shakespeare (SUHAMY, 1995:114).

A *Violetta* de Verdi continua a emocionar ainda nos dias de hoje – mais de um século e meio depois de sua conturbada estreia. Suas melodias estão entre as mais conhecidas da história da ópera. Como Verdi previu, o tempo mostrou o lugar de *La Traviata* na história.

4.3. A *Traviata* de Boal:

No Jornal do Brasil de 23 de janeiro de 2002, Boal coloca uma das razões que o fez escolher a *La Traviata* para a segunda sambópera, que estreou no dia 24 de janeiro de 2002, no Teatro Glaucio Gill, em Copacabana - Rio de Janeiro.

A obra é o oposto das tragédias gregas, onde o personagem principal tem todas as virtudes e apenas um defeito – mas é punido por ele. Em *La Traviata* acontece o contrário. Violeta tem todos os defeitos: é prostituta, inconseqüente, má. Só que tem uma virtude, a capacidade de amar. Mas também é punida por isso (BOAL, *in* MARTINS, 2002a).

Para a análise da sambópera *A Traviata*, utilizaremos 3 categorias que se influenciam mutuamente: sonoridade, encenação e libreto. Serão escolhidos alguns trechos que ressaltem as características interculturais que Boal idealizou em sua releitura. A análise será feita a partir do vídeo da sambópera *A Traviata*, filmado no

Teatro Gláucio Gill, no Rio de Janeiro, em 26 de janeiro de 2002; do vídeo da montagem tradicional de *La Traviata*, gravado em 2002, no Teatro Giuseppe Verdi di Busseto, na Itália; das partituras confeccionadas para a versão sambópera e das partituras originais de Verdi.

Apresento abaixo os personagens principais da ópera de Verdi que serão constantemente citados neste trabalho:

VIOLETTA VALÉRY	Cortesã
FLORA BERVOIX	Amiga de Violetta
ALFREDO GERMONT	Par romântico de Violetta
GIORGIO GERMONT	Pai de Alfredo
BARÃO DOUPHOL	Amante de Violetta
ANNINA	Criada de Violetta

4.3.1. SONORIDADE: “VERDI ERA BRASILEIRO E NÃO SABIA!” (BOAL)

Nessa categoria iremos discutir parâmetros estritamente musicais, como: tonalidade, melodia, forma, canto, ritmo, instrumentação e harmonia.

A direção musical e os arranjos de *A Traviata* foram feitos por Jayme Vignoli (1967), músico renomado principalmente na área do choro. Formado em composição pela Universidade do Rio de Janeiro (Uni Rio), seu principal instrumento é o cavaquinho, o qual começou a tocar com treze anos. Participou de vários grupos de música popular brasileira, além de atuar como professor em conservatórios e festivais. Já participou como instrumentista e diretor musical de diversas montagens teatrais, e acompanhou cantores renomados do cenário nacional.

Segundo Vignoli, o trabalho parecia complexo no início – trazer consagradas árias para o universo popular, mas depois foi acontecendo com naturalidade:

Salvo algumas poucas exigências do roteiro, as versões de cada ária e de cada recitativo acabaram surgindo como se fossem sugestões da própria partitura original. Como se o compositor tivesse tido alguma intenção de escrever um maxixe, uma toada, uma polca... (VIGNOLI, 2002, Libreto de *A Traviata*).

Jayme Vignoli conta que, ainda criança, era levado pelos pais à ópera no Teatro Municipal do Rio, e ao chegarem na varanda para tomar ar, entre um ato e outro, “ouviam a orquestra do vizinho Cordão do Bola Preta botando pra quebrar”. (VINGNOLI, 2002, Libreto de *A Traviata*). Resolveu seguir carreira musical no território do choro e do samba. Sua prática musical, sua escuta, sua maneira de tocar e compor, estão imersas na linguagem da música popular brasileira, mais especificamente do choro. E foi nesse idioma que ele desenvolveu a versão da sambópera da obra de Verdi: “A partir daí, restava a parte braçal do trabalho: reescrever a ópera nota por nota” (idem).

Ao reescrever a partitura para sambópera, Jayme também utiliza a linguagem mais usual ao meio em que está inserido e ao grupo que irá interpretá-la: as *leadsheets* - prática mais comum de notação da música popular, onde geralmente são apresentadas somente a forma, a melodia, as cifras da harmonia e, quando houver, a letra, ficando as decisões de dinâmicas, timbre e articulações por conta dos intérpretes.

Brindisi
(A Traviata)
Adaptação: Jayme Vignoli

I. Toada Caipira (Alfredo)

8

Brin de mim no ci-li-cer-da-a-le

gi-a que sa-ci-a e a-li-vi-a a dor que não quer pas-sar sem pre-encher nos-sa vi-da va

Ex.1 - Partitura de “Brindisi” na versão sambópera.

Para executar as informações que a partitura traz, é preciso ter uma ideia antecedente de como realizar as cifras, como caracterizar rítmica e harmonicamente o estilo indicado, entre outros aspectos não explicitados no texto notado. Cabe ao intérprete, através das convenções pré-concebidas, dar sentido à notação.

Ao adaptar a obra de Verdi, Vignoli encontrou muitos pontos em comum com sua prática musical:

Lembrando aqueles que hoje podemos considerar os primeiros chorões, comecei a me sentir cada vez mais em 'em casa'. O que eles faziam, lá pelo final do século XIX, era justamente tocar a música vinda da Europa utilizando cavaquinho, violão, flauta e às vezes percussão (idem).

A prática da releitura musical de peças “clássicas” no universo popular, no Brasil, data de meados do século XIX. O próprio choro surgiu não como um gênero, mas como uma forma abasileirada de tocar os estilos estrangeiros. O choro se formou, então, da maneira que o músico popular encontrou de tocar ao seu jeito a música que vinha da Europa e era consumida nos bailes da alta sociedade. A sambópera, de certo modo, revive essa prática buscando interpretar ao seu modo – brasileiro e popular – obras do cânone europeu.

4.3.1.1. *Tonalidade:*

Na transposição da ópera para a sambópera, as tonalidades são quase todas transpostas para tons mais graves, buscando assim uma tessitura mais cômoda para a realização do teatro-musical. Por exemplo, a peça Nº6 “*Ah, fors'è lui che l'amina*”, uma das grandes árias de Violetta, está originalmente no tom de Dó Maior, enquanto na adaptação para sambópera a peça está em Si b Maior. A intérprete de Violetta, a soprano Ana Baird, possui grande extensão vocal e boa técnica, sendo possível manter a tonalidade próxima da original (nesse caso, descendo 1 tom). Algumas de suas árias e recitativos permanecem no mesmo tom da ópera. A tessitura usada pela Violetta de Boal vai do lá² até o sib⁴; ou seja, mesmo que a sambópera procure uma tessitura de maior conforto e mais próxima da música popular, a intérprete de Violetta precisa alcançar notas consideravelmente agudas.

É interessante observar que o papel de Violetta Valéry é considerado um dos mais desafiadores da história da ópera (e um dos mais desejados também) pelo

virtuosismo e variedade psicológica que apresenta. Camón diz que para interpretar este papel “são necessários três sopranos: um coloratura (acto I), outro lírico (acto II) e por último um dramático (acto III)”, ou seja, “un soprano absoluto”, tipologia vocal difícil de encontrar (CAMÓN, 2006:18).

As transposições das peças realizadas por Alfredo são maiores, sempre para tonalidade mais graves, devido ao fato de Raul Serrador (intérprete de Alfredo) ser um barítono, e não um tenor como na ópera de Verdi. O *Recitativo e Ária* de Alfredo no início do II ato, por exemplo, inicia-se na versão original em Lá menor, depois modula para Mi b Maior e termina com a cabaletta em Dó Maior. A nota mais aguda é o sib3 e a mais grave mi2. A versão sambópera dessa ária começa no tom de Mi menor, modula para Sol Maior e finaliza-se em Fá Maior. Temos, então, a transposição para uma 4ª justa descendente (Lá m – Mi m), 6ª menor descendente (Mib M – Sol M), e 5ª justa descendente (Dó M – Fá M). A tessitura usada vai do lá1 ao mib3.

A famosa ária de Germont (pai de Alfredo) em “*Di Provenza il mar, il soul*” é considerada uma das peças imprescindíveis no repertório para barítono, e está no tom de Ré b Maior. Exige uma extensão que vai de réb2 a solb3. Para a versão sambópera, a ária é transposta ½ tom acima, passando à tonalidade de Ré maior. Elias Chamont Filho, o intérprete de Germont na releitura de Boal, não é barítono, mas possui a voz mais clara e aguda, aproximando-se da extensão do tenor.

Observa-se que as tonalidades são definidas de acordo com as características vocais do ator/cantor, diferente do que é praticado nas montagens operísticas, onde o cantor deve estar apto a realizar com excelência as árias de seu personagem, nas tonalidades escritas pelo compositor.

4.3.1.2. *Melodia:*

Na sambópera, procura-se manter a melodia praticamente como o original, com a diferença de que as cadências virtuosísticas são simplificadas, e até mesmo eliminadas na nova versão. A ária de Violetta “Ah, fors’è lui che l’anima” possui muitas dessas passagens, e algumas delas são excluídas por completo:

vo-lut-tà ne' vor-ty fierce and wild - - - - - ti-oi, di vo-lut-tà pe-de.light I'll steep my sense, and

Ex.2 – Trecho da ária “Ah, fors'è lui che l'anima” - Ópera *La Traviata* (c.131-132)

Me di-ver-tir! E mer-gu-lhar de vez-den-tro
do pra-zer - Me a-fo-gar no pra-zer! A vi-da go-zár! A vi-da go-

Ex.3 – Cadência eliminada. Trecho de “Loucura! Loucura!” – Sambópera *A Traviata* (c. 21-26)

Também a cabaletta “Sempre Libera”, que encerra o primeiro ato da ópera, é cheia de trechos de agilidade que muitas vezes são simplificados:

Fol-li-e! fol-li-e! fol-li-What fol-ly! what fol-ly! what fol-ly! Of joy I'll

ir!
die!

allarg.

Ex.4 - Trecho da cabaletta “Sempre Libera” – Ópera *La Traviata* (c.186-194)

53 *Mais Movido.*

Sou li - vre sou li - vre sou li - - - vre! Vi-vo só_ o pra - zer! Vi-vo só_ o pra -

A7(9) A7(9) D/A A B \flat /A A7(9)

Il-cia do co-ra - ção!

61

zer!

Ah!

Sem - pre

D D/C G7(9)/B C7(13) C7(13)

Ao S e Coda

Ex.5 - Cadência simplificada. Trecho de “Sempre Livre” – Sambópera *A Traviata* (c. 53-64)

Ainda, a cadência é aproveitada para comportar o texto, em vez de ser realizada por melismas:

lar, dee - - - vo - lar il pen -
noy, all - - - an - noy, all an -

p

Ex.6 - Trecho da cabaletta “Sempre Libera” – Ópera *La Traviata* (c.168-172)

Ex.7 - Cadência adaptada com letra. Trecho de “Sempre Livre” – Sambópera *A Traviata* (c. 30-37)

Na sambópera, o ritmo da melodia também é modificado em vários trechos, devido à mudança do acompanhamento rítmico da música. A releitura de “Brindisi”, que originalmente é uma valsa em 3/4, transforma-se num samba em 2/4, exigindo alterações rítmicas na melodia, conforme o exemplo abaixo:

Ex.8 – Mudança rítmica na melodia. Trecho de “Brindisi” - Sambópera *A Traviata* (c. 99-102)

4.3.1.3. Forma:

Enquanto na ópera de Verdi temos a *La Traviata* em três atos, na sambópera a trama é dividida em quatro atos, e as árias são subdivididas em várias partes. É possível que essa divisão tenha por objetivo facilitar a visão teatral de cada momento das árias. A nova organização fica assim:

ATOS		PEÇAS	
ÓPERA	SAMBÓPERA	ÓPERA	SAMBÓPERA
I Ato	I Ato	1. Prelúdio 2. Dall' invito trascoro è già l'ora 3. Libiamo ne'lieti calici (Brindisi) 4. Um di Felice, etérea 5. Si ridesta in ciel l'aurora 6. Ah, fors'è lui che l'amina Sempre libera degg'io	1. Abertura (instrumental) 2. Introdução e Cena 2 3. Brindisi 4. Valsa Dueto 5. Num dia Feliz (Misterioso) 6. Adeus... 7. Nasce o dia... 8. Ária de Violeta (Estranho...) 9. Canção de Violeta 10. Loucura! Loucura! 11. Sempre Livre/O amor
II Ato	II Ato	7. De' miei bollenti spiriti Annina, donde vieni? O mio rimorso! 8. Alfredo? Pura, siccome um Ângelo Non sapete quale affetto Dite alla giovine Morrò! La mia memoria 9. Dammi tu forza, o cielo! 10. Di Provenza Il mar, Il suol 11. Avrem lieta di maschere la notte 12. Noi siamo zingarelle 13. Di Madride noi siam mattadori È Piquillo um bel gagliardo Si, allegri	12. Cena e ária de Alfredo 13. Cena 2 – Alfredo e Ana 14. Marcha Rancho – Que Vergonha! 15. Cena e Dueto - 2º Ato 16. Pura como um anjo 17. Meu afeto... 18. Crucificação 19. Chora... 20. Dueto – Violeta & Germont 21. Tango de despedida 22. Carta de Violeta 23. “Violeta se mandou...” 24. Cena e Ária de Germont 25. Final - 2º Ato
	III Ato	14. Alfredo! Voi! Oh infamia orrible 15. Di sprezzo degno si stesso rende	26. Casa de Flora 27. Jogatina 28. Dueto Violeta & Alfredo – 3º Ato 29. Vingança d'Alfredo 30. Ária do Desprezo
III Ato	IV Ato	16. Annina! Dormivi? Addio del passato 17. Largo al quadrúpede 18. Parigi, o cara, noi lasceremo Gran Dio! Morir si giovine 19. Prendi, quest'è l'immagine	31. Abertura Final 32. Carta de Germont 33. Ária do Perdão 34. Ciganas/Bumba-meu-boi 35. Visita d'Alfredo 36. Nosso Futuro 37. Porque deixar o amor morrer? 38. Final (Morte de Violeta)

Quadro 1: Divisão dos atos e das peças na ópera La Traviata e na sambópera A Traviata.

Fonte: Hellem Pimentel

Outra mudança na forma musical é que algumas árias sofrem cortes na nova versão. Por exemplo, a última peça do II ato, “Di sprezzo degno se stesso rende”, possui 66 compassos e termina com todas as vozes – personagens e coro – cantando um acorde de Mib Maior. Na sambópera, a mesma música localiza-se no final do III ato, a “Ária do Desprezo”, e termina no compasso equivalente ao 38º da ária original; ou seja, são cortados 28 compassos da obra de Verdi (fizemos a equivalência porque os compassos são divididos de forma diferente da ópera). Também o final é modificado: existe um *ritornello* na última frase da música, com a indicação de se diminuir o volume gradualmente até sumir¹⁸, realizando o efeito conhecido como *fade out*. Também podemos observar que o balé do II ato da ópera é inserido no IV ato da sambópera, e que o balé dos Toureiros de Madri é excluído por completo.

No III ato da ópera de Verdi, depois que Violetta canta a ária “Addio del passato”, escuta-se ao fundo o coro cantando “Largo al quadrupede”, representando o carnaval de Paris:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
<i>Largo al quadrupede</i>	<i>Deixe passar o quadrúpede,</i>
<i>Sir della festa,</i>	<i>senhor da festa,</i>
<i>Di fiori e pampini</i>	<i>com flores e folhas de videira</i>
<i>Cinta la testa.</i>	<i>cobrindo sua cabeça</i>
<i>Largo al più docile</i>	<i>Dê passagem ao mais dócil</i>
<i>D’ogni cornuto,</i>	<i>de todos os chifrudos,</i>
<i>Di corni e pifferi</i>	<i>que seja saudado</i>
<i>Abbia il saluto.</i>	<i>por trompas e pífaros.</i>
<i>Parigini, date passo</i>	<i>Parisienses, dêem passagem</i>
<i>Al trionfo del Bue grasso</i>	<i>Ao triunfo do Boi gordo.</i>
<i>L’Asia, né l’Africa</i>	<i>Nem na Ásia, nem em África</i>
<i>Vide il più bello,</i>	<i>viram o mais bonito,</i>
<i>Vanto ed orgoglio</i>	<i>orgulho e vaidade</i>
<i>D’orgni macello</i>	<i>de todos os matadouros.</i>

¹⁸ “Repetir indefinidamente morrendo...”

*Allegre maschere,
Pazzi garzoni,
Tutti plauditelo
Con canti e suoni!*

*Alegres máscaras,
jovens loucos,
aplaudam todos
com cantos e música!*

Esse carnaval é representado na sambópera pela festa do bumba-meu-boi. A tradução da letra da ópera pode ter sido a justificativa de se inserir o folguedo, que também é conhecido como boi-do-maranhão. O bumba-meu-boi é resultado da combinação de elementos da cultura europeia, africana e indígena, e mistura a dança e o teatro, numa espécie de ópera popular. A adaptação para a sambópera utiliza parte da melodia de Verdi e insere trechos extraídos do folguedo, como mostrado a seguir:

76 Cig./Ms.
76 Sl. (Boi)
76 Hs.
76 Bateria

82 Cig./Ms.
82 Sl. (Boi)
82 Hs.
82 Bateria

87 Cig./Ms.
87 Sl. (Boi)
87 Hs.
87 Bateria

do - no da fes - ta! Lá vem o boi que tem flo - res na tes - ta Meu boi bo - ni - to vem chei - o de'a - dor - nos

Vem meu boi - bo - ni - to! Vem dan - çar a - go - ra! Vem
E - le é'o mais man - so de to - dos os cor - nos! Vem meu boi - bo - ni - to! Vem dan - çar a - go - ra! Vem
Vem meu boi - bo - ni - to! Vem dan - çar a - go - ra! Vem

Ex.9 – “Ciganas/Bumba-meu-boi”, indicando a adaptação da música de Verdi (chave) e a inserção de um trecho do próprio folguedo (círculo) – Sambópera A Traviata (c.76-90)

A letra da versão para a sambópera fica assim¹⁹:

<p><i>Ê! Abram alas pro dono da festa!</i> <i>Lá vem o boi que tem flores na testa</i> <i>Meu boi bonito vem cheio de adornos</i> <i>Ele é o mais manso de todos os cornos</i></p>	} Adaptação da música de Verdi
<p><i>Vem meu bonito!</i> <i>Vem dançar agora!</i> <i>Vem que já é dia!</i> <i>Já rompeu a aurora!</i></p>	} Extraído do folguedo
<p><i>Ê lá vem a fera! Deixa vir!</i> <i>Ê fera danada! Deixa vir!</i> <i>Ê lá vem a fera! Deixa vir!</i> <i>Ê fera danada! Deixa vir!</i></p>	} Extraído do folguedo
<p><i>Ê! Este boi é o grande tesouro</i> <i>Do nosso país cheio de matadouro!</i> <i>Vão mascarados brincar com esse boi!</i> <i>Se um deles pega ninguém diz quem foi.</i></p>	} Adaptação da música de Verdi
<p><i>Meu boi bonito</i> <i>Boi ventania</i> <i>Estrela do Norte</i> <i>Estrela do dia</i> <i>Ê, ê, ê Bumba-meu-boi</i> <i>Ê, ê, ê Bumba-meu-boi</i></p>	} Extraído do folguedo

¹⁹ A análise da letra do bumba-meu-boi na categoria sonoridade dá-se pelo objetivo de mostrar a mudança na forma da música original, mas também poderia ser analisada na categoria libreto. Como foi dito no início dessa análise, as categorias se inter-relacionam e influenciam umas as outras.



Fig.8 – Cena da sambópera *A Traviata*, IV Ato, música “Ciganas/Bumba-meu boi”.

Fonte: DVD sambópera *A Traviata*.

Como observado, a versão sambópera insere alguns trechos que a partitura original não possui. Outro exemplo está no II ato, na peça “Pura como um anjo”, quando Germont relembra a vergonha do passado de Violeta, e ela declara quão grande e puro é o seu amor por Alfredo, acreditando que esse amor a fará perdoada. Nesse momento é incluído o seguinte texto:

Germont: *“Então você é uma prostituta que virou virgem!?”*

Violeta: *“Não, sou uma virgem que os homens fizeram prostituta”*

84

Allegro.
a tempo

fre-do, e Di-o can-cel-le col pen-ti-men-to
Alfred, and Heav'n has blot- ted out my sin with my re-

allarg.

fa tempo

pp colla parte

Germont. Violetta.

mi-o! No-bi-li sen-si in-ve-ro! Oh co-me dol-ce mi suo-na il vo-stro ac-
pen-tance! Ah yes, thy heart is no-ble! Oh gentle words how they soothe my troubled

Ex.10 - Trecho do Recitativo e Dueto nº8 “Pura siccome un angelo” – Ópera *La Traviata* (c.55-61).

87

Violetta (3)

meu sen-ti-men-to mais pu-ro!

Não!

Ana/Filha

José

Germont

En-tão vo-cê é u-ma pros-ti-tu-ta que fi-zeu vir-gem?

87

Bm/A A7 D Dm V(You) G(You)

Orq.

92

Violetta (3)

Sou u-ma vir-gem que os ho-mens fi-ze-ram pros-ti-tu-ta!

Ana/Filha

José

Germont

No-bre é o teu sen-ti-

92

D(You) Bm/A A E7(95)

Ex.11 – Inserção de trecho. Em “Cena e Dueto – 2º Ato – Sambópera *A Traviata* (c. 87-97)

Esse trecho não é uma adaptação da ópera original, mas sim uma preparação para a cena que virá a seguir: a entrada de mais duas Violetas, uma representando “a virgem” e a outra “a prostituta”. Podemos observar aí mais uma mudança na forma original, com a participação de vários personagens em uma cena/ária que seria inicialmente um solo, e depois um dueto. A ação citada é, na ópera de Verdi, um diálogo apenas entre Violeta e Germont, mas na sambópera conta com a participação da filha de Germont e seu noivo (que não aparecem na versão original, mas são apenas citados), da falecida mãe de Alfredo e de dois padres (esses três, criados exclusivamente para a sambópera).

4.3.1.4. *Canto:*

O tratamento vocal busca valorizar o texto e a cena, e não usa a impositação lírica. Para Boal, “o canto lírico, muitas vezes, gera uma distorção dos fonemas, dificultando o entendimento das palavras” (BOAL, *in* MAGARIAN, 1999b). Poderíamos dizer que a estética vocal utilizada pelos protagonistas da sambópera aproxima-se dos musicais, e a principal técnica usada nessa manifestação artística é o *belting*. Essa técnica é caracterizada pela qualidade de sua projeção, clara e de alta energia, e descrita como uma extensão do registro de peito, onde os agudos são atingidos sem mudança de registro (COSTA e DUPRAT, 2008). Em entrevista realizada por Fausto Borém para a Revista Per Musi nº22, Ana Taglianetti²⁰ discorre sobre as características dessa estética vocal:

O *belting* consiste numa expressão vocal da “fala-cantada”. Estamos falando o texto, mas uma fala que se expressa em frequências sonoras específicas, as notas musicais. A clareza do texto teatral está em primeiro plano. Aqui, o objetivo é fazer teatro, é contar uma história. O texto precisa ser entregue para o público com absoluta clareza. A técnica do *belting* foi desenvolvida com este propósito. É, na verdade, uma mistura de estilos que acabou resultando numa técnica muito apropriada para a linguagem teatral. (TAGLIANETTI, *in* BORÉM, 2010)

²⁰ Ana Taglianetti é professora, cantora, atriz e diretora teatral especializada em ópera e teatro musical. Desde 2008, coordena o Projeto Musicais na UFMG, em Belo Horizonte, onde já dirigiu duas edições do espetáculo Uma Noite Na Broadway.

A utilização da técnica do *belting* vem de encontro com a proposta de Boal em colocar a ação dramática em 1º plano, considerando a sambópera como um gênero teatral.

Observamos na carreira dos protagonistas da sambópera a prática dessa técnica: Raul Serrador (Alfredo) é formado em canto lírico e dança contemporânea, atuando em diversos musicais; Ana Baird (Violeta) é atriz e participa de musicais desde os 7 anos.

Para acentuar a interpretação cênica, Ana Baird utiliza por diversas vezes o recurso do *drive vocal* - um efeito rasgado na voz, para transmitir agressividade e desprezo. A sambópera também define a estética vocal de acordo com o papel que o ator interpreta. Por exemplo, a personagem Ana, criada de Violeta, é apresentada na versão de Boal como uma figura mal humorada, que anda corcunda e mancando. Sua voz faz parte de sua caracterização: é rouca, esgarçada, desafinada, longe do ideal de uma boa cantora. Mas a mesma atriz interpreta outros personagens da trama, onde não há essa peculiaridade vocal. Observa-se, então, que as características vocais da personagem de Ana são intencionais, mesmo “ferindo” a técnica do canto. Podemos citar o exemplo no IV ato (o que seria equivalente ao III ato da ópera), quando Violeta escuta o som do carnaval e se compadece dos que sofrem em meio à festa:

Violeta: *Quanto dinheiro nós temos ainda?*

Ana: *Só tem vinte!*

Violeta: *Vamos dar dez a quem precisa!*

Ana: *Mas e pra mim, senhora?*

A frase de Ana “Mas e pra mim, senhora?” é cantada com raiva, e a voz da intérprete falha e não chega na afinação da nota, o que mostra toda a indignação da empregada que cuida de sua patroa procurando receber algo em troca.

4.3.1.5. *Ritmo:*

A maior mudança em relação à partitura de Verdi é a utilização de ritmos que se aproximam da cultura popular, principalmente a brasileira. Ritmos como maxixe,

samba, choro e frevo permeiam toda a adaptação musical da sambópera. Mas Vignoli também faz uso da valsa e do tango em muitos momentos. Podemos citar como exemplo a adaptação do “Brindisi”, uma das melodias mais conhecidas de Verdi: a fórmula de compasso dessa peça é 3/8, e o “tempo de valsa” se mantém do início ao fim da música. Na adaptação para a sambópera a fórmula de compasso passa a 2/2 (uma mudança do compasso composto para o simples), com indicação rítmica e interpretativa de “Toada Caipira”. Essa primeira parte é cantada por Alfredo, e como ele é um jovem do interior, sua transposição para sambópera é a de um caipira, com trejeitos, figurino e árias (canções) que remetem a esse perfil. No solo de Violetta, segunda momento da música, a indicação rítmica muda para “Valsa Seresteira”, e a fórmula de compasso para 3/4. Ambos os solos são acompanhados pelo violão e pelo contrabaixo.

A terceira parte da música é cantada por todos, agora em ritmo de “Samba”, com a fórmula de compasso 2/4. Nesse momento todos os instrumentos participam: clarinete, cavaquinho, violão, contrabaixo e bateria. Assim, na sambópera, temos três momentos para o Brindisi: a toada caipira, a valsa seresteira e o samba.

The image shows a musical score for the first part of the 'Brindisi' adaptation. It is titled '1. Toada Caipira (Alfredo)'. The score is written for voice and piano. The time signature is 2/2. A circled 2/2 time signature is visible in the piano part, indicating the 'Toada Caipira' style. The score includes a 'mod.' (moderato) marking and a key signature of one sharp (F#).

Ex.12 – Indicação rítmica de “Toada Caipira”. Trecho de “Brindisi” - Sambópera A *Traviata* (c.1-3)

The image shows a musical score for the second part of the 'Brindisi' adaptation. It is titled '2. Valsa Seresteira (Violetta)'. The score is written for voice and piano. The time signature is 3/4. A circled 3/4 time signature is visible in the piano part, indicating the 'Valsa Seresteira' style. The score includes an 'accel.' (accelerando) marking and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'Mais Movido. Um brin.' are visible.

Ex.13 - Indicação rítmica de “Valsa Seresteira”. Trecho de “Brindisi” - Sambópera A *Traviata* (c.48-52)

Ex.14 - Indicação rítmica de “Samba”. Trecho de “Brindisi” - Sambópera A *Traviata* (c.100-102)

Também podemos citar como outros exemplos a adaptação para Marcha-Rancho da cabaletta da ária de Alfredo (Ex.15) o “Tango de Despedida” (Ex. 16) e o frevo, que aparece na continuação do “Tango”, num momento em que Germont e o restante do grupo comemoram o sacrifício de Violeta. A utilização do frevo aqui serve muito bem para a intenção de deboche que a cena parece querer explicitar (Ex.17) e que nos remete ao conceito de “música gesto” do Teatro Épico de Brecht, apresentado no capítulo 3.

Ex.15 - Indicação rítmica de “Marcha Rancho”. Trecho de “Que Vergonha!” - Sambópera A *Traviata* (c.1-3)

2 ° ATO - Tango de Despedida

G. Verdi
Adaptação: Jayme Vignoli

VIOLETA

GERMONT

"Orquestra"

TANGO. $G_m(A09)$ $G_m(A09)$ $G_m(A09)$

nô

nô Vou mor - rer! E quan - do eu for só me -

Ex.16 - Indicação rítmica de "Tango". Trecho de "Tango de Despedida" - Sambópera A *Traviata* (c.1-4)

45

Viol. *Mais Movido.*

45

Germ. *Mais Movido.*

45

E_b/B_b $F7$ G_m F/A B_{bm} *Mais Movido.*

FREVO

49

Viol. Al - guém vai nos ou - vir vá'em - bora!

49

Germ. Meu co - ra - ção é

49

E_b_{bm}/G_b $F7$ B_{bm} E_b_{bm}/G_b $F7$

Ex.17 - Indicação rítmica de "Frevo". Trecho de "Tango de Despedida" - Sambópera A *Traviata* (c.45-51)

Os documentos referentes à Companhia Carioca de Sambópera (1999) mostram que Boal tinha grande influência nas escolhas musicais – já que sua prioridade era cênica. Observa-se suas indicações na página 7: “Neste ato, a música deve variar do pagode e da lambada ao estilo original de Verdi” e “A cena do

segundo ato... instrumentos baianos, ritmos dolentes, misturados com country paulista; tudo isso feito com extrema seriedade e nenhum deboche...”.

4.3.1.6. Instrumentação e Harmonia:

Enquanto na ópera original temos uma orquestra, na sambópera *A Traviata* o acompanhamento é feito por violão, violão tenor, cavaquinho, clarinete e clarone, contrabaixo, bateria e percussão; uma formação que resulta uma sonoridade muito próxima do choro.

Para a adaptação, Jayme Vignoli utiliza os temas da partitura de Verdi, com certa flexibilidade rítmica, dependendo do estilo escolhido. Por exemplo, o prelúdio que abre o I ato, é tocado por inteiro, com a melodia dividida entre violão, contrabaixo e clarinete. Também a abertura do III ato da ópera, é tocado na sambópera apenas pela metade, e segue a melodia composta por Verdi. Na ópera o instrumento solista é o 1º violino, enquanto na sambópera a melodia fica a cargo do cavaquinho, e tem uma segunda voz proeminente realizada pelo clarinete, conforme exemplo abaixo:

The image shows a musical score for the final act of the Samba Opera *A Traviata*, measures 1-15. The score is in G major and 2/4 time. It features a vocal line (Cav. CL) and a guitar accompaniment. The guitar part includes various chords such as Bm, C#m, Bm/D, F#, Bm/F#, F#, F, F#, D#, D, F#/C#, Bm, C#/G#, F#m, F#, B7, B7/E, Em, F#, F#/B, Bm, D7/A, D7/G, G, D7, G, and Em. An arrow points to the vocal line at the beginning of the first system.

Ex.18 – Abertura Final (IV ato) - Sambópera *A Traviata* (c.1-15)

Quanto à harmonia, a própria formação instrumental já sugere alguma diferença harmônica pela nova sonoridade, mais do que pela mudança das notas. A harmonia procura ser mantida conforme a partitura original, como nos indica o

próprio Vignoli: “Foi um desafio. A peça é tão perfeita que é impossível modificar o original. Fiz adaptações sutis nas harmonias para que soassem brasileiras.” (VINGNOLI, 2002a).

Um exemplo está na ária cantada por Germont, após seu filho receber a fatídica carta de Violeta (“Di Provenza il mar, il suo!”). Originalmente, essa cena é um diálogo entre Germont e Alfredo, mas a sambópera coloca outros personagens em cena, e Jayme Vignoli aproveita para criar uma parte coral, que acompanhará a segunda estrofe do solo de Germont. As vozes realizam a harmonia em boca *chiusa* e em vogal “u”, além de cantar trechos da letra. A divisão vocal acentua as dissonâncias contidas na harmonia.

Abaixo, o último acorde cantado pelo solista e pelos outros atores-cantores, mostrando um acorde de Ré Maior com a nona (mi) e a sexta (si):

The image shows a musical score for Act II of the Samba Opera 'A Traviata', measures 21-25. The score includes staves for Germont, M. (Mezzo-soprano), Fl. (Flute), Vn. (Violino), Pe. 1 (C.) (Piano 1), Pe. 2 (Piano 2), and a bass line with chords. The lyrics are 'e te a-mou e te a-mou...! Deus me ou-viu... Deus me ou-viu...!'. A circled area highlights the vocal line in measure 25, and an arrow points to the chord D6 in the bass line of the same measure.

Ex.19 – Trecho de “Cena e Ária de Germont” (II ato) - Sambópera *A Traviata* (c.21-25)

Outra mudança diz respeito aos recitativos, que na ópera são momentos em que a orquestra tem muitas pausas. Na sambópera, os recitativos muitas vezes mantêm a base harmônica contínua, que é geralmente realizada pelo violão.

4.3.2. ENCENAÇÃO: A METÁFORA DO DESEJO

A categoria Encenação refere-se ao tratamento cênico/teatral dado por Boal à sua releitura da ópera de Verdi. Ele faz questão de frisar que a sambópera “é um espetáculo teatral, não operístico”. Segundo Boal, sua inspiração está na novela de Dumas Filho, que apresenta uma Dama das Camélias mais realista, enquanto a versão de Verdi e Piave é mais “edulcorada”.

Estamos habituados a suntuosos espetáculos que, por tradição, traem o espírito torturado da Dama das Camélias, heroína do romance escrito pelo talentoso filho do Alexandre Dumas, em saudosa homenagem à sua ex-namorada, jovem camponesa, Marie Duplessis, que caiu na vida parisiense, como teria caído em um sex-site da Internet ou no calçadão de Copacabana, fossem seus os nossos tempos. Nosso espetáculo prefere lembrar que Marie-Violeta era miserável camponesa francesa, e não Sissi, Imperatriz da Áustria, hospedada no Chateau de Versailles. (BOAL, 2002, Libreto de *A Traviata*)

Boal irá contextualizar os personagens próximos a nossa cultura popular, a partir das próprias indicações do libreto de Piave. Assim, Violeta - apresentada como uma cortesã de luxo na obra de Verdi - transforma-se numa prostituta, vestida de trapos; na ópera, a personagem de Alfredo é apresentada como um rapaz do interior, e na sambópera é transposta para um caipirão; Germont, pai de Alfredo, por sua dureza e imposição à separação dos dois amantes, é representado como um coronel nordestino; o Barão, amante de Violeta, vira Senador.

Também a casa de Violeta, sempre tão *glamourosa* nas versões operísticas, é representada como um bordel, ao mesmo tempo em que se assemelha a um cemitério, com várias lápides. Existe uma lápide maior, no centro do palco, que é o caixão de Violeta. Durante o prelúdio do I ato, os homens/clientes do bordel retiram Violeta de sua sepultura, e a vestem como se a preparasse para uma festa (Fig.9). Na introdução da segunda música, as outras mulheres/prostitutas também são retiradas de seus túmulos, menores, espalhados pelo palco, e são vestidas pelos mesmos clientes.

Esse é o cenário que permanece por todo o espetáculo, diferente da maioria das versões da ópera, onde o cenário é mudado a cada ato e subdivisão do II ato. Os músicos instrumentistas aparecem o tempo todo em cena, pois ficam em cima do palco - e não no fosso, onde geralmente as orquestras ficam.



Fig. 9 - Cena de abertura da sambópera *A Traviata*, I Ato.

Fonte: DVD sambópera *A Traviata*



Fig.10 – Elias Chamont representando Giorgio Germont (pai de Alfredo), caracterizado como um coronel nordestino, de chicote na mão. Ao lado direito, o grupo instrumental que acompanha a sambópera.

Fonte: DVD sambópera *A Traviata*.

A interpretação e encenação de Boal procura contrapor o que ele chama de texto e subtexto da obra. O texto representa “as Vontades Dominantes” dos personagens, e o subtexto, “os desejos que não são racionais nem lógicos” (BOAL, 1999, Projeto Companhia Carioca de Sábópera). Assim, texto e subtexto se opõem o tempo todo, sendo a contradição um dos principais elementos da montagem. Para alcançar seu objetivo, Boal mais uma vez lançará mão da metáfora, como fez na década de 1960, com a *Nacionalização dos Clássicos do Teatro de Arena*.

As palavras que dizemos, no palco e na vida, são apenas o que resulta de um conflito interno de vontades e desejos! Este é o fundamento da minha encenação: imaginar o Desejo e encenar sua Metáfora. Quero imaginar – traduzir em imagens – o que não foi dito nem ouvido (idem).

Por exemplo, o sacrifício feito por Violeta, de abrir mão do seu amor para a “felicidade” do pai e da família de Alfredo, é representado como um sacrifício literal, remetendo à crucificação de Cristo. No diálogo entre Germont e Violeta, no II ato, é inserido um trecho musical que não está no original, para dar início a essa cena:

Germont: *“Então você é uma prostituta que virou virgem!?”*

Violeta: *“Não! Sou uma virgem que os homens fizeram prostituta!”*

Duas atrizes entram em cena, representando as duas faces de Violeta: a virgem e a prostituta. Germont, então, prepara-se para fazer o difícil pedido: ela deve se separar de Alfredo, pois o relacionamento dos dois estaria manchando a reputação da família de Germont, prejudicando o casamento da filha mais nova. Segue o trecho:

Germont: *Pura assim como um anjo Deus me deu uma filha*

Filha: *Mas o meu noivo não quer casar*

Noivo: *Estando você na família*

Germont, Filha e Noivo: *Não haverá cerimônia*

Filha: *Eu não serei uma herdeira!*

Noivo: *E vai perder o amor e ainda a chance de uma vida inteira!*

Essa ária, que originalmente é um solo de Germont e um diálogo entre ele e Violeta, aqui é compartilhada por outros personagens que não aparecem na ópera, mas são incluídos na trama por Boal. Quando o pai de Alfredo começa a cantar, aparece sua filha, vestida de anjo, e grávida! Também nesse momento entra em cena seu noivo, e a mãe de Alfredo - uma figura estranha, vestida com uma túnica, peruca loira, e uma máscara escondendo seu rosto. Essa última personagem chega carregando a cruz que será usada no sacrifício de Violeta.

Observamos aqui, como em várias outras cenas, a crítica explícita à hipocrisia do ser humano. Assim como Verdi já havia feito em sua *La Traviata*, talvez lembrando os males sofridos por sua companheira Strepponi, Boal escancara as entrelinhas do texto (o subtexto), buscando denunciar a mesquinhez e o comportamento interesseiro da sociedade “burguesa”.

A cena continua com o pedido de Germont e o sofrimento das três Violetas, que preferem a morte à separação. Germont, então, argumenta que o tempo passa e leva com ele a beleza da juventude, e não sobrar nada de uma união que “Deus não abençoou”. Nessa cena surgem mais dois personagens, dois padres que trazem as cruzes das outras Violetas. O diálogo desse trecho é bem interessante:

Violeta: *Por Deus, já chega!*

Entendo, mas é impossível! De Alfredo é o que preciso!

Germont, Filha, Noivo, Mãe: *Pode ser, mas todo o homem um dia se cansa da mesma mulher... Um dia tudo pode perecer. O tempo lento vai te corroer. As rugas fundas vão aparecer... E o que será? Não sabes!*

Padres: *O seu amor Deus não abençoou! Um belo dia e... tudo se acabou! Tu vais ver que Deus te castigou a caridade que tu não fizeste...*

Violeta: *Deus me livre desse dia!*

Germont: *Deixa logo esse sonho infeliz!*

Padre2: *Que na certa vai trazer tristeza.*

Germont: *E seja pra minha família um anjo consolador!*

Germont, Filha, Noivo, Mãe, Padres: *Violeta, te peço, pensa bem, é tempo ainda, vai! É Deus que inspira para o bem!*

Germont: *É Deus que inspira este pai!*

Germont, Filha, Noivo, Mãe, Padres: *É Deus que inspira as palavras deste pai!*

O falso moralismo que Verdi mostrou em sua obra - de forma mais elegante, mas nem por isso menos dura - Boal evidencia trazendo para a cena as cruzes, os padres, a filha/anjo grávida; além da adaptação textual.

Violeta aceita o sacrifício, dizendo-se vítima da ventura de uma filha “tão bela e pura”. Assim, as três Violetas são crucificadas, metaforicamente, em cruzes de bambu (Fig.11). No libreto de *A Traviata*, Boal explica que a escolha pelo bambu deveu-se à falta de recursos financeiros para a montagem; diferente das versões luxuosas das óperas, “nós, ao contrário, estamos condenado à criatividade” (BOAL, Libreto de *A Traviata*, 2002).

A Violeta que representa seu “lado” prostituta veste um biquíni vermelho, enquanto a representante de sua pureza veste uma burca. Germont, ao conquistar seu objetivo, canta para Violeta na cruz: “Tão generosa...O que posso fazer por você? Que quer em troca, tão generosa?”, ao mesmo tempo que lhe mostra um maço de dinheiro. Violeta diz que a única coisa que quer é que Alfredo saiba de toda a verdade quando ela morrer. A cena segue com Germont guardando o valor recusado, nota por nota, muito satisfeito.



Fig.11 - Cena da crucificação das “Violetas” - Sambópera *A Traviata*, II Ato.

Fonte: DVD sambópera *A Traviata*



Fig.12 - Cena final: canonização e morte de Violeta - Sambópera *A Traviata*, IV Ato.

Fonte: DVD sambópera *A Traviata*

Outro exemplo de metáfora é o tratamento cênico que Boal dá à cena da morte da protagonista. Tanto na obra de Verdi quanto na leitura de Boal, Violeta é representada como uma heroína. Mas a sambópera vai mais além e transforma Violeta em santa. No III ato de *La Traviata*, Violeta já está muito debilitada pela tuberculose, e ao final da ópera ela morre, na presença de Alfredo, Germont, Annina e do Doutor. Na sambópera, enquanto Violeta canta que o seu desejo é que Alfredo encontre uma virgem e se case, a criada Ana traz um manto; pai e filho vestem Violeta de santa e a levam para o caixão, que agora está colocado em posição vertical para acentuar a imagem da canonização (Fig.12).

Participam da cena, ainda, a filha de Germont, que faz a prova do seu vestido de noiva enquanto Violeta canta suas últimas palavras; o noivo, que observa sua futura esposa; a mãe e uma ajudante, que auxiliam na prova do vestido; o doutor e o padre, que posicionam o caixão para a beatificação. Ao mesmo tempo em que todos ao seu redor proferem palavras de esperança ao seu restabelecimento, colocam Violeta no caixão e têm atitudes que não correspondem ao texto.

Segundo Boal, “esses desejos, subtextos, estão muito presentes em *A Traviata*”, pois ele pretende “materializar os sentimentos com o uso de metáforas” (BOAL, *in* MARTINS, 2002a). O paradoxo permeia toda a construção da encenação, sempre em tom crítico.

Outra contradição entre texto e imagem está no trecho da vingança de Alfredo. Ele se sente menosprezado por ter sido “trocado”, e vai até à festa na casa de Flora; depois do diálogo com Violeta, Alfredo a humilha na frente de todos, lançando sobre ela o dinheiro ganho no jogo, e dizendo palavras cruéis. Os convidados observam toda a cena, perplexos, e cantam o seguinte texto:

Que indecência! Demência!
Me diz que é mentira! Não posso crer!
Quem ele pensa que é o caipira?
Tinha que ser!
Pra isso veio, que feio, mas que grosseria!
Isso é um horror! Horror!
É, isso é um horror!
Isso é que é ter prazer de pisar como quer
e mais uma mulher humilhar!

*É ter prazer de pisar numa mulher
e só pra todo mundo olhar!
Mas que horror!*

Mas ao mesmo tempo que reprovam a atitude de Alfredo, jogam-se no chão e começam a pegar, desesperados, o dinheiro espalhado pelo palco.

Como foi falado anteriormente, Boal modifica a quantidade de participantes de uma determinada cena, de acordo com sua leitura cênica. Com a justificativa de valorizar a ação dramática, ele acrescenta várias personagens em momentos de solo e dueto: “É um espetáculo carregado de imagens. Uma cena que originalmente teria apenas dois personagens, na minha montagem tem oito” (BOAL, *in* PIMENTA, 2002c). Um exemplo a ser citado está na ária de Violetta no I ato, composta pelo recitativo inicial e ária – que mostram uma Violetta apaixonada e deslumbrada pelo fato de “ser amada, amando!” – e a cabaletta – onde a personagem “cai em si” e canta que a única coisa que lhe resta é ser livre e se divertir. Na ópera original, a peça é interpretada apenas pela protagonista, sendo um dos grande momentos da soprano nessa obra.

Na sambópera, o recitativo continua como solo de Violeta, mas a primeira parte da ária é cantada também por todas as outras mulheres da cena, as prostitutas amigas de Violeta:

*Eu já sonhei com um príncipe
Dos meus delírios saiu, sim
De um sonho infantil
Será que agora é esse o tal
Alguma coisa me diz, não
Ele não é real*

Nesse momento Violeta está no centro do palco, dentro de seu caixão, cantando apaixonadamente, como se trocasse confidências com o público; as outras atrizes-cantoras estão num plano um pouco mais à frente, ao lado esquerdo, e também cantam para o público. Essa escolha de Boal remete ao ideal do príncipe encantado que permeia o sonho de todas as meninas, mesmo daquelas de “vida-fácil” – todas sonham com o grande amor, o amor verdadeiro.

O próximo trecho é cantado apenas por Violetta, pois traz uma particularidade da história de sua personagem:

*Veio me ver doente
Depois me chega contente
E nova febre ele ascende
E transforma em amor*

Na continuação, Alfredo aparece para cantar com Violeta, pois a passagem é a repetição melódica e textual de um trecho interpretado anteriormente pelo personagem. Alfredo fica num plano mais ao fundo, e canta voltado para Violeta, enquanto ela continua dirigindo-se ao público. É como se ele fosse uma doce lembrança, mas de tão real, também está presente fisicamente no palco. Os dois realizam um dueto com divisão de vozes:

*Ah! O amor, o amor verdadeiro
Que faz tremer o universo, o universo inteiro
Misterioso, misterioso cativo
Cruz, cruz e delícia
Cruz e delícia do coração!*

Mas Violeta percebe que está se enveredando pelos caminhos tortuosos do amor, e canta:

*Loucura! Loucura!
Mas que tortura é essa
Mas que mulher tola!
Sozinha e abandonada
Neste deserto de gente que é essa cidade lotada!
O que posso esperar?
O que devo fazer?*

Quando a protagonista começa a cantar “Loucura! Loucura!”, os quatro atores, que estavam o tempo todo na penumbra, no fundo do palco (atrás de Violeta), viram-se para frente e revelam o que estavam escondendo: os atores-

cantores seguram, cada um, um boneco com a imagem de um esqueleto, que será usado na encenação do próximo trecho da música. As perguntas feitas na passagem acima citada são respondidas por todas as mulheres, mais uma vez. Aqui, não só a Violeta, mas todas as cortesãs concordam que para elas só resta aproveitar a vida, se “afogar no prazer”, e que um amor verdadeiro é apenas ilusão:

*Me divertir!
E mergulhar de vez dentro do prazer!
Me afogar no prazer!
A vida gozar!
A vida gozar!*

A partir daí a música encaminha-se para o trecho final, “Sempre Livre”, onde todos participarão cantando e dançando. As mulheres dançam e se relacionam com os bonecos-esqueletos enquanto os homens apenas observam. Na segunda parte da música, eles disputam os bonecos com as mulheres, e se dirigem ao objeto como se ele representasse o “prazer”. É interessante observar que aquilo que está simbolizando o prazer, ao mesmo tempo representa a morte, assim como a casa de Violeta.

*Sempre livre, a vida que eu tive,
livre, livre, só de prazer
Alegria, festa e orgia
e fantasia a satisfazer
Voa leve o pensamento
Todo o tempo buscando o prazer!
Prazer!
Sempre livre, sou sempre livre
Para voar ao meu bel prazer!
Ai o prazer!
Ai o prazer!
Ai, vai durar até quando eu morrer!
Ai o prazer!
Ai o prazer!
Que me faz viver*

*Que me faz querer
Sinto me acender
Louca de prazer
Ah! Maravilhoso a gente assim gozar o prazer!*

A música “Sempre Livre”, que originalmente seria apenas um solo da protagonista, divide por todos os cantores-atores as angústias vividas por ela; a questão do grande amor e da busca pelo prazer passageiro é uma questão não apenas da Violeta, mas de todos os personagens, e assim também de todo o público.

Além disso, essa ária é um dos grandes momentos de Violeta na ópera: a música que todos esperam ouvir, que mostrará todo o seu virtuosismo, e “definirá”, juntamente com a ária do último ato “Addio del passato”, o posto de “diva” ocupado pela intérprete. Dividir esse momento com os outros personagens, assim como simplificar as cadências - como já foi mostrado anteriormente - é também uma forma de Boal questionar a forma como a música é empregada num gênero essencialmente dramático.

Esta interpretação não arbitrária nem aleatória, não busca a originalidade selvagem, mas corresponde exatamente ao que, na verdade, se passa na história da infeliz dama das camélias – é o sub-texto dessa ópera. (BOAL, 1999:7)



Fig. 13 – Cena da Crucificação de Violeta – Sambópera *A Traviata*, II ato.

Fonte: DVD sambópera *A Traviata*.

4.3.3. LIBRETO: UMA RELEITURA NADA EDULCORADA

Nessa categoria, abordaremos a tradução e adaptação do libreto de Piave e Verdi para a sambópera, e a contextualização cultural presente na nova versão. A transposição do texto é assinada por Augusto Boal e Celso Branco.

Celso Branco (1961) foi integrante do Grupo Vocal GARGANTA PROFUNDA, que teve a direção musical de Marcos Leite, perfazendo 18 anos de shows, 2 LPs e 6 Cds gravados. Neste grupo, atuou como cantor, ator e roteirista. Paralelamente, manteve as atividades de ator em montagens teatrais, diretor cênico de grupos musicais e ministrante de cursos, como “PRÁTICA DO CORO CÊNICO” e “MONTAGEM DE ESPETÁCULO”, onde a linguagem teatral é adaptada ao Canto Coral; e “OFICINA DA LETRA DA CANÇÃO”, um curso de criação de letras para a roupagem MPB, baseada nas estruturas clássicas do gênero. Atualmente desenvolve pesquisa ligada a história dos grupos vocais brasileiros dos anos de 1930 a 1958.

Branco participou da adaptação e do elenco das duas montagens em sambópera: "CARMEN" e "A TRAVIATA". Ao falar dessa última, ele confirma a influência do texto de Dumas Filho também para a confecção da nova letra:

Fomos atrás do romance de Alexandre Dumas, *A dama das camélias*, no qual é baseada *La Traviata*. A obra tem uma maldade, uma crueldade e uma violência que a ópera adocicou. Resgatamos esses aspectos. (BRANCO, *in* MARTINS, 2002)

A sambópera tem a letra traduzida do italiano para o português, e adaptada para uma linguagem popular. Busca a aproximação com os hábitos, objetos e expressões típicos da cultura brasileira.

No início do II ato da ópera de Verdi, Alfredo pergunta à Ana de onde ela vem, e a empregada responde que estava em Paris para vender os cavalos, as carruagens e tudo o que sua senhora ainda possuía. Na sambópera, Ana vai à cidade “vender umas bijuterias e umas roupas” que são de sua patroa, porque “de poesia todo o dia, ninguém vive” – uma crítica a Alfredo, que na ópera é poeta (Fig. 13). Em outro momento, o mensageiro chega para entregar a Alfredo a carta onde Violeta termina o romance com ele. A frase dita pelo mensageiro, na adaptação para

a sambópera: “Estava ela já no carro, me deu um troco pro cigarro e me pediu que eu trouxesse isso”.



Fig.14 – Ana (Graça Duarte) e Alfredo (Raul Serrador) em cena - Sambópera *A Traviata*, II Ato.

Fonte: DVD sambópera *A Traviata*

Na sambópera, o Barão transforma-se em Senador (como vimos anteriormente), e diz, em relação a Alfredo: “Não fui com a cara desse putu”. Outro é o momento em que Alfredo e o Barão/Senador estão jogando cartas na casa de Flora. Na versão de Boal e Celso, percebendo que Alfredo ganhou do Senador, Flora canta: “As férias lá no campo o senado vai pagar!”, numa clara referência à corrupção na política brasileira.

Abaixo, observaremos a adaptação feita pela sambópera para a música do “Brindisi”, comparando com a letra original da ópera, em italiano, e sua tradução para o português.

Original - Italiano	Tradução - Português
<p>Alfredo: <i>Libiamo, libiamo ne'lieti calici</i> <i>Che la bellezza infiora.</i> <i>E la fuggevol ora</i> <i>S'inebrii a voluttà.</i> <i>Libiamo ne'dolci fremiti</i> <i>Che suscita l'amore,</i> <i>Poichè quell'ochio al core</i></p>	<p>Alfredo: <i>Bebamos destes alegres cálices</i> <i>que a beleza cobre de flores;</i> <i>e que este pequeno instante</i> <i>se embriague de prazer.</i> <i>Bebamos nas doces emoções</i> <i>que despertam o amor,</i> <i>porque seu olhar ao coração</i></p>

<p>Omnipotente va. <i>Libiamo, amore fra i calici</i> <i>Più caldi baci avrà.</i></p> <p>Tutti: <i>Ah, libiam; amor fra' calici</i> <i>Più caldi baci avrà</i></p> <p>Violetta: <i>Tra voi, tra voi saprò dividere</i> <i>il tempo mio giocondo;</i> <i>Tutto è follia nel mondo</i> <i>Ciò che non è piacer.</i> <i>Godiam, fugace e rapido</i> <i>è il gaudio dell'amore,</i> <i>è un fior che nasce e muore,</i> <i>nè più si può goder.</i> <i>Godiam</i> <i>c'invita un fervido</i> <i>accento lusinghier.</i></p> <p>Tutti: <i>Ah! Godiamo!</i> <i>la tazza e il cantico</i> <i>la notte abbellà e il riso;</i> <i>in questo paradise</i> <i>ne scopra il nuovo dì.</i></p> <p>Violetta: <i>La vita è nel tripudio</i></p> <p>Alfredo: <i>Quando non s'ami ancora.</i></p> <p>Violetta: <i>Nol dite a chi l'ignora,</i></p> <p>Alfredo: <i>É il mio destin così ...</i></p> <p>Tutti: <i>Godiamo,</i> <i>la tazza e il cantico</i> <i>la notte abbellà e il riso;</i> <i>in questo paradiso</i> <i>ne sopra il nuovo dì.</i></p>	<p>é onipotente. <i>Bebamos, amor, que o amor entre os cálices</i> <i>encontrará beijos mais ardentes</i></p> <p>Todos: <i>Ah! Bebamos, o amor entre os cálices</i> <i>encontrará beijos mais ardentes</i></p> <p>Violetta: <i>Com vocês saberei partilhar</i> <i>os meus momentos de alegria;</i> <i>neste mundo é loucura</i> <i>tudo o que não seja prazer.</i> <i>Vamos nos divertir, pois fugaz e passageiro</i> <i>é o gozo do amor;</i> <i>é uma flor que nasce e morre,</i> <i>não mais de poderá desfrutar.</i> <i>Vamos nos divertir!</i> <i>Que uma voz ardente</i> <i>e sedutora nos convida.</i></p> <p>Todos: <i>Ah! Vamos nos divertir!</i> <i>As taças e o canto</i> <i>embelezam a noite e o riso,</i> <i>E que neste paraíso</i> <i>nos encontre o novo dia.</i></p> <p>Violetta: <i>A vida está no prazer.</i></p> <p>Alfredo: <i>Quando ainda não se ama...</i></p> <p>Violetta: <i>Não diga isso a quem o ignora.</i></p> <p>Alfredo: <i>Assim é o meu destino</i></p> <p>Todos: <i>Ah! Vamos nos divertir!</i> <i>As taças e o canto</i> <i>embelezam a noite e o riso,</i> <i>E que neste paraíso</i> <i>nos encontre o novo dia.</i></p>
---	---

Versão - Sambópera

Alfredo/Todos:

*Brindemos no cálice da alegria
que sacia e alivia a dor que não quer passar.
Pois vem preencher nossa vida vazia
e nos guia, nos inebria e faz sonhar*

Alfredo:

*Brindemos também aos tremores
que vem com os grandes amores;
aos frios, suores e ardores
que nascem dentro do peito
com um olhar.*

*Brindemos o amor e o beijo ardente,
e mais quente nosso desejo assim será.*

Todos:

E mais quente nosso desejo assim será.

Violeta/Mulheres:

*Um brinde ao prazer de estar com vocês
e com todos que vão buscar ou que querem dar prazer.
Se nada mais resta nem presta no mundo,
vamos fundo nesse segundo a vida beber.*

Violeta:

*A vida é como areia que da mão escorre,
a vida é feita a flor que se abre e morre,
a vida é que nem jorro, é que nem um porre,
então não percamos tempo, vamos gozar!*

Todos:

*Brindemos ao tempo e ao momento fugaz
que nos traz delícias a mais,
prazer pra gozar.*

Todos:

*Nós brindamos à festa, à farra e a alegria
porque sem uma cachaça ninguém pode passar,
e também ao prazer que se leva da vida,
na orgia até o sol raiar.*

Violeta:

A vida é só aquilo que se vive agora.

Alfredo:

Um grande amor sempre tem sua hora.

Violeta:

Prazer e amor não se joga fora.

Alfredo:

O meu destino é sempre amar. Ah!

Todos:

Brindemos no cálice da alegria

que sacia e alivia a dor que não quer passar.

Brindemos o amor e o beijo ardente,

e mais quente nosso desejo assim será.

Ah! Tudo assim será!

Enquanto Alfredo brinda o amor, Violeta brinda o prazer fugaz, e desacredita num amor verdadeiro e duradouro. Para acentuar essa característica no texto da protagonista, a adaptação utiliza expressões cada vez mais enfáticas: a vida é como areia que escorre das mãos, como a brevidade de uma flor e como a intensidade e o imediatismo do jorro e do “porre”. A palavra “porre” é de uso informal e regional brasileiro, e se encaixa muito bem com a proposta cênica desse trecho. Em outro momento, os participantes da festa brindam à farra e à alegria “porque sem uma cachaça ninguém pode passar”. Essa mesma estrofe termina brindando “o prazer que se leva da vida na orgia até o sol raiar”, trocando a elegância da letra original, “e que neste paraíso nos encontre o novo dia”, por uma palavra que sugere libertinagem sexual, desregramento, excesso.

No libreto de *A Traviata*, Celso Branco compara a moléstia de Violeta – a tuberculose, praga que assolou o século XIX – com a AIDS do século XX: ambas as doenças cruéis, fatais, que representaram uma espécie de punição para aqueles que andavam errantes na vida. Para Branco, a crueldade é algo inerente à história da dama das camélias, e só seria possível mostrar isso de forma clara se o espetáculo estivesse próximo da nossa realidade.

Essa leitura da ópera *La Traviata* de Verdi e Piave busca desmascarar a consciência e explicitar essa maldade. Para isso, foi imprescindível aproximar o contexto dessa história cantada, escrita originalmente em ritmo em língua italianos, para a nossa conjuntura cultural, abasileirando a música e a letra. (BRANCO, 2002a, Libreto de *A Traviata*)

4.4. A sambópera e as críticas

A sambópera mistura melodias europeias a ritmos que fazem parte da cultura brasileira; traduz e adapta o libreto do italiano para o português, usando uma linguagem coloquial que se aproxima do vocabulário dos centros urbanos; e transpõe cenário e personagens para dentro de um contexto representativo dos diversos “brasis” que somos nós. A hibridez está na fusão dos ritmos, representação de culturas diferentes e na mestiçagem do próprio povo brasileiro. Também está na utilização de um gênero símbolo da classe hegemônica/culta para uma releitura com elementos característicos da classe subalterna/popular. O uso da metáfora acentua o humor crítico contido nas sambópera, o que mostra a influência do Teatro de Revista, conforme citado no capítulo 2.

A sambópera recebeu vários elogios, mas também duras críticas. Veremos duas delas em especial: “Para que serve uma sambópera?”, de Bárbara Heliodora; e “Um espetáculo equivocado”, de Macksen Luiz. Escolhemos essas críticas porque Boal as responde na carta intitulada “Óculos Escuros”. Bárbara Heliodora chama atenção para um ponto interessante com relação à adaptação musical:

A releitura (...) não é muito convincente, pois o samba não chega a se afirmar muito, talvez por ser difícil mexer na justeza da música de Verdi: o ritmo de três por quatro, muito presente, parece infenso a alterações rítmicas, de modo que uma boa parte da bela partitura resulta apenas empobrecida. (BARBARA HELIODORA, 2002)

Ao analisarmos a música de Verdi, podemos observar que ela é permeada de subdivisões ternárias, o que de certa forma limita a utilização de ritmos mais característicos da cultura brasileira. No livro “Ritmos Brasileiros” (2007), Marco Pereira faz a transcrição de diversas fórmulas rítmicas provenientes do acompanhamento rítmico-harmônico de canções folclóricas e populares. Dos trinta e sete ritmos grafados por ele, apenas cinco possuem subdivisão ternária. O aproveitamento de ritmos como samba, maxixe e choro, muitas vezes exige a modificação da estrutura rítmica original da melodia. O resultado é que muitas árias são adaptadas para o ritmo da *valsa seresteira* - uma adaptação da valsa europeia, tocada de forma mais lenta, que surge no século XIX na forma de canção sentimental, e que muitas vezes se confunde com a modinha.

Mas ao afirmar que essa possível limitação resulta num empobrecimento da “bela partitura”, Heliadora acaba por comparar a partitura original de Verdi à adaptação feita para a sambópera, sem observar suficientemente que ambas atendem a objetivos diferentes. A sambópera pretende explorar a partir de uma obra tipicamente europeia, as possibilidades rítmicas culturais, principalmente os ritmos considerados pertencentes à cultura brasileira, o que não se reduz apenas ao samba. A sonoridade de um grupo de choro serve muito bem à proposta da releitura brasileira da obra de Verdi.

Para Heliadora, “a maior – porém não a melhor” alteração é a adaptação do libreto, que “procura manter um clima de baixo meretrício ao mundo das cortesãs criado por Dumas Filho”. Ela também repete sua crítica feita à sambópera Carmen, sobre a falta de localizações claras, o que torna “a encenação um pouco confusa”. Mas pela fala do próprio Boal, talvez essa seja realmente sua intenção: localizar a história no Brasil, mas deixar aberto para que todas as culturas se encontrem nessa obra “universal”. Boal entende que a sambópera “é um espetáculo carregado de imagens”: a casa de Violeta é, ao mesmo tempo, bordel e cemitério; a própria Violeta é santa e prostituta. Toda essa mistura pode trazer a sensação de uma indeterminação.

Macksen Luiz levanta a questão do uso da metáfora para “abrasileirar” a ópera. Ele lembra que essa mesma fórmula já foi utilizada por Boal na “Nacionalização dos Clássicos”, nos anos 60, para emprestar nova “função social” ao texto. Para Macksen, aquele momento histórico aceitava essa apropriação devido às limitações impostas pela censura. Mas a mesma fórmula aplicada ao gênero operístico resultava numa indeterminação não-funcional, pois “não se alcança o formato do gênero (ópera) e não se concretiza um espetáculo com componentes cênicos que tenham respiração teatral.” Ele também ressalta que a metáfora reforça “aquilo que por força narrativa está claro por si mesmo”, considerando-a “desnecessária por sua obviedade”. Mas talvez seja exatamente nessa obviedade que a sambópera articula seu humor irônico.

A crítica de Luiz nos remete à situação do exilados que retornam ao seu lugar de origem, abordada no capítulo 2: aqueles que passam pelo exílio esperam encontrar seu lar tal como o deixou; mas o tempo passou, e tudo é diferente. Aquele que volta do exílio luta para se encaixar entre lembranças e realidade. Boal busca

retomar seu trabalho de onde parou, mas o contexto já não é o mesmo dos anos passados.

A essas duas críticas, Boal responde de forma direta através da carta “Óculos Escuros”. Ele inicia seu texto assim: “Caros Companheiros da Traviata, nunca o título de um espetáculo foi tão adequado ao grupo que o criou – em cena e fora dela! – como este. Somos transviados, sim (...). Somos artistas, logo transgressores” (BOAL, *in* SOUZA, 2010). Ele continua contando a história de um crítico de arte que ia às exposições sem tirar os óculos escuros, e saía de lá dizendo que as obras não tinham cores vivas. Boal o compara com um determinado crítico que teria dito que seu espetáculo seria equivocado – ele não cita o nome de Macksen Luiz. Esses óculos representariam a visão condicionada a um padrão de arte, que não permitiria o crítico enxergar além da “engrenagem”. Ao abordar a crítica de Barbara Heliodora, Boal diz:

Quando pergunta para que serve a Sambópera, podemos entender essa pergunta no seu sentido maiúsculo – para que serve o teatro? – ou minúsculo: para que serve Barbara Heliodora? O teatro serve para que estudemos esteticamente o ser humano - é o que fazemos com a Traviata; no sentido minúsculo, francamente não sei...Será que ela sabe? Para que serve? Essa é uma pergunta que o crítico deveria responder e não perguntar. (BOAL, *in* SOUZA, 2010)

Souza nos lembra que Heliodora faz parte de um grupo de críticos ligados à “pureza da arte”, o que entra em contradição com “as propostas híbridas” do teatro de Boal. Essa atitude conservadora desestimularia o impulso criativo dos artistas; assim, os críticos atuariam como “bombeiros da arte”, apagando o fogo criador (idem: 4).

A gente faz tudo para dialogar com o espectador. Todo o meu trabalho é diálogo. (...) o meu trabalho é social. E também o que me interessa muito é a questão lúdica: o riso, que desmonta, ou qualquer coisa que incomoda, como a sambópera (BOAL, *in* SANTOS, 1999c)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interculturalismo presente na sambópera pode ser visto como resultado da experiência de Boal no exílio, da sua convivência “contrapontística” com as mais diversas culturas. O exilado é “o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertence a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’” (HALL, 2006:88). Para quem está no exílio, o tempo parece “estacionar”. Essas pessoas esperam encontrar a pátria tal como a deixaram, mas sabem que isso não é possível. O tempo passou para todos. Boal, ao retornar para o Brasil, sentiu o estranhamento das coisas e das pessoas; estava tudo diferente. Só então percebeu o inevitável: “ninguém volta do exílio, nunca! Jamais” (BOAL, 2000:323).

Seu exílio involuntário, de certa forma, nos afastou de sua criação artística, e ao mesmo tempo permitiu a divulgação do seu trabalho no exterior. O retorno a “Nacionalização dos Clássicos” através da metáfora demonstra uma tentativa de recuperar o tempo perdido, aquilo que foi interrompido abruptamente. Mas o discurso nacionalista, vivido tão intensamente por ele, já perdia sua força, e a luta pelos ideais políticos e sociais dava lugar ao individualismo, tão característico do século XXI. Numa tentativa de retornar aos palcos tradicionais com a sambópera, Boal mais uma vez sente-se exilado, mantendo-se à margem do teatro brasileiro; e a crítica teve um papel fundamental para isso.

A sambópera mantém o olhar crítico e inquieto do teatro de Boal, e procura sua justificativa no universal x particular: “Se é universal também é brasileira” (Boal, *in* MARTINS, 2002a). Para ele, a sambópera é uma forma de aproximar a obra de Dumas Filho e Verdi do público brasileiro. Mas é interessante notar que ele escolhe exatamente um símbolo da arte hegemônica para realizar sua empreitada: o teatro – considerado aqui como o espaço físico. Podemos então nos perguntar: Quem geralmente, no contexto social brasileiro, vai ao teatro? Que delineações o teatro traz para esse público?

De modo geral, o teatro, como estrutura física, contém a ideia do local onde se realizam concertos, óperas e grandes espetáculos teatrais, onde os ouvintes se sentam e assistem em silêncio o que está sendo apresentado no palco, onde as pessoas vão bem vestidas e pagam para entrar. O teatro também é um símbolo da

cultura de elite, desde sua arquitetura até suas convenções. O hábito de ir ao teatro ainda está muito distante da realidade de grande parte da população brasileira. Mesmo Boal, que tem um histórico de usar a dramaturgia para contestação social - como o seu Teatro do Oprimido -, ao realizar uma apresentação na sala de teatro, não alcançará o “povo”. Provavelmente seu público será composto de classe média para cima, principalmente por admiradores de suas práticas teatrais, pessoas altamente intelectualizadas. A prática do teatro de rua aceita a “*desglamourização*”, mas a transposição dessa prática para o espaço social teatro enfrenta muitas oposições, já que na nossa tradição, o prédio (espaço físico) do teatro é visto como um espaço elitizado.

Outro paradoxo diz respeito aos gêneros musicais escolhidos para compor a sambópera. As árias de Verdi transformam-se em chorinho, maxixe, toada, samba e até bumba-meu-boi. Mas até que ponto o choro e o maxixe são gêneros populares para a sociedade brasileira? Muitos indivíduos consideram o choro, assim como a bossa nova, por exemplo, fazendo parte do universo clássico.

Canclini nos alerta que a *noção de público* como um “conjunto homogêneo de comportamentos constantes” é perigosa:

O que se denomina público, a rigor, é uma soma de setores que pertencem a extratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidade diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado. Sobretudo nas sociedades mais complexas, em que a oferta cultural é muito heterogênea, coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações díspares com bens procedentes de tradições cultas, populares e massivas. Essa heterogeneidade se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de temporalidades históricas distintas (CANCLINI, 2008:150).

Ao fazer a releitura musical da obra de Verdi, Boal - juntamente com o diretor musical da sambópera *A Traviata* Jayme Vignoli - escolhe os gêneros representativos do repertório “canônico” popular brasileiro, que possuem suas credenciais pelo refinamento harmônico e melódico e a necessidade do apuramento técnico para sua realização.

A leitura de Boal da pobre cortesã remete-nos à ideia de Gadamer, citada por Carvalho (2005), sobre a “absoluta coincidência temporal entre a obra e quem respectivamente a contempla”, pois que “a obra de arte tem sempre a sua própria atualidade”: “A produção de sentido desloca-se, portanto, do autor para o receptor ou observador. Numa formulação mais radical do próprio Gadamer, ‘a obra de arte

que diz alguma coisa confronta-nos conosco próprios” (in CARVALHO, 2005: 208, 209).

Será, pois, essa interpretação de Boal abusiva? Para ele, que foi preso, torturado, exilado, e que sempre usou a dramaturgia em favor de causas sociais e políticas, o drama da *Dama das Camélias* não poderia ser diferente. Como ele mesmo diz nos últimos parágrafos do libreto de *A Traviata*:

(...) vivi alguns dos melhores anos da minha vida no exílio (...). Não podia voltar à pátria amada clamando aos microfones que continuo em busca dos meus chinelos e do meu cachorro: sei que o vira-latas morreu faz tempo, e os chinelos, livros, CDs e rotos sapatos se perderam nos caminhões de alguma mudança apressada. Não esperem, de mim, a pureza de um passista da Mangueira (BOAL, 2002).

Sua experiência musical e social resulta na abordagem crítica da sambópera. Mas será a releitura de Boal inautêntica? O filósofo e sociólogo alemão Theodor Adorno traz, em sua *Teoria da Interpretação*, o conceito de “historicidade interior” das obras, referindo-se a uma “lei imanente que a faz mudar ao longo do tempo, levando a diferentes etapas da solução do problema que ela encerra” (Carvalho, 2005:206). A obra de arte, como a interpretação, é vista como um processo inconcluso (um *Unabgeschlossenes*), como algo que “vai se tornando”. Nesse aspecto, a teoria de Adorno aproxima-se da teoria da História de Walter Benjamin, para quem a articulação histórica do passado não se resume em conhecê-lo, mas sim em “ganhar a transmissão do novo ao conformismo que dela pretende apoderar-se”, contendo em si mesma a “dialética da sua contemplação”, captando a essência da obra no seu devir histórico (idem: 206 e 207).

Esse conceito de obra de arte pode aqui ser apropriado no contexto da sambópera, visto que ela busca captar a essência da obra para torná-la autêntica em relação ao contexto social em que está inserida, acreditando, assim, torná-la mais acessível ao público ao qual ela se dirige, no caso, o público brasileiro.

Neste sentido, podemos dizer que a sambópera é um gênero teatral que coloca em perspectiva a noção de autenticidade bem como os significados de contradição e ambiguidade. Assim como grande parte das manifestações artísticas construídas no contexto da pós-modernidade, a Sambópera pode ser interpretada como coexistência de diferentes representações histórico-musicais que se alteram no contato entre si (CASTORIADIS, in ASSIS, 2006:237). A pós-modernidade aqui é

entendida a partir da ideia de Canclini, que a concebe, não como uma etapa que substituiria a modernidade, mas sim “como um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar” (CANCLINI, 2008: XXX).

A sambópera problematiza um gênero do cânone da música clássica, questiona a “pureza cultural” existente na ideologia das identidades nacionais, busca no universal a afirmação de suas particularidades. Ela sinaliza para o plural, para a multiplicidade ou, nas palavras de seu criador, ela é exemplo de "multiculturalidade" (BOAL, 1999).

6. REFERÊNCIAS

6.1. Referências bibliográficas

ALCANTARA NETO, Darcy. Aprendizagens em percepção musical: um estudo de caso com alunos de um curso superior de música popular. 2010. 241 f. Dissertação (Mestrado em Educação musical) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

ASSIS, Ana Cláudia. Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954). 2006. 268f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

BAPTISTA FILHO, Zito. *A ópera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BOAL, Augusto. *O Teatro como Arte Marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____ Libreto de A Traviata, Rio de Janeiro, 2002.

_____ Em entrevista a Ana Cecília Martins. In: Tem Verdi no samba. *Jornal do Brasil*, 23/01/2002a.

_____ Em entrevista a Clarissa Monteagudo. In: Tragédia mais brasileira. *Jornal O Dia*, Rio de Janeiro, 25/01/2002b.

_____ Em entrevista a Letícia Pimenta. In: Verdi em ritmo de samba. *Jornal do Brasil – Revista Programa*, Rio de Janeiro, p.15, 25/01/2002c.

_____ *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. 2a Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002d.

_____ *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____ Em entrevista a Simone Oliveira. In: Sambópera Carmen. *Folha de Londrina* – Caderno Cultura, 06/06/2000a.

_____ Em entrevista a Marcelino França. In: Carmen requebra no palco. *Folha de Londrina*, 06/06/2000b.

_____ Em entrevista a Jackeline Seglin. In: Os altos e baixo da arte. *Folha de Londrina/Folha do Paraná*, 08/06/2000c.

_____ Projeto Companhia Carioca de Sambópera. Rio de Janeiro, 1999.

_____ Libreto de Carmen, Rio de Janeiro, 1999a.

_____ Em entrevista a Dalila Magarian. In: Yes, nós temos sambópera, *Revista Aplauso* – Guia de teatro, ano II, nº7, 1999b.

_____ Em entrevista a Renata Santos. In: A Sombra de Carmen. *Revista Bravo!*, São Paulo, 05/1999c.

_____ Em entrevista a Roberta Oliveira. In: A Carmen de Boal. *Jornal O Globo* - Segundo Caderno, Rio de Janeiro, p.1, 13/04/1999d.

_____ Em entrevista a Daniel Koslinski. In: Nasce a Sambópera. *Jornal do Brasil* - Programa, ano 15, nº7, p. 28, 14/05/1999e.

_____ Em entrevista a Beth Néspoli. In: Boal cria amálgama de culturas em “Carmen”. *Jornal O Estado de São Paulo* – Caderno 2, 18/11/1999f.

_____ Em entrevista a Valmir Santos. In: Boal ronca cuíca na “Carmen” de Bizet. *Jornal Folha de São Paulo*, 18/11/1999g.

_____ Em entrevista a Albert Guzik. In: Boal dá a cor dos trópicos à “Carmen” espanhola. *Jornal da Tarde SP*, 18/11/1999h.

_____ Palestra de abertura do Simpósio Mudança de Cena, Rio de Janeiro, 8 e 11 de junho de 1999i.

BORÉM, F. Entrevista com Ana Taglianetti, Daniel Souza e Fernando Bustamante sobre o Projeto Teatro Musical na UFMG. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.232-239.

BRANCO, Celso. Entrevista concedida a Hellem Pimentel Santos Figueiredo, na cidade de Vitória – ES, entre Agosto e Novembro de 2010.

_____ Em entrevista a Ana Cecília Martins. In: Tem Verdi no samba. *Jornal do Brasil*, 23/01/2002.

_____ Libreto de A Traviata, Rio de Janeiro, 2002a.

_____ Libreto de Carmen, Rio de Janeiro - RJ, 1999.

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.

CAMÓN, Eugênia. *Grandes Óperas*, vol.2. Trad. Renato Neves. São Paulo: Editora Planeta De Agostini do Brasil Ltda, 2006. Título original: Edición Especial Gran Ópera.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; Trad. da introdução

Gênese Andrade. 4.ed., 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARVALHO, Mário Vieira de. *A partitura como 'Espírito Sedimentado': em torno da teoria da interpretação musical de Adorno*. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, 2005. Páginas: 203-224.

_____ *'Por Lo Impossibles Andamos' A Ópera como Teatro: De Gil Vicente a Stockhausen*. Porto: Ambar, 2005a.

CASOY, Sérgio. *La Traviata e sua origens*. In: *Libreto de La Traviata pela Cia. Ópera São Paulo*, 2008.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

COSTA, L.; DUPRAT, A. Belting: uma visão otorrinolaringológica. *ACTA ORL/Técnicas em Otorrinolaringologia*, São Paulo, vol. 26, nº1, p. 13-14, 2008.

DENORA, Tia. Music Sociology: getting the music into the action. *British Journal of Music Education*, Cambridge, v. 20, issue 2, p.165–177, julho/2003.

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.

FISCHER, Leonel. Público recebe com entusiasmo nova “sambópera” de Boal. *Revista BIS*, 31/01/2002.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HELIODORA, Barbara. Boal não leva até o fim sua proposta de abasileiramento. In: *Jornal O Globo*, 19/05/1999.

_____ Para que serve uma sambópera? *Jornal O Globo*, 2/02/2002.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. *A Construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 340p. Título original: *La construction des savoirs: Manuel de méthodologie em sciences*.

LUIZ, Macksen. Prevalece a identificação com a ópera. *Jornal do Brasil*, 23/05/1999.

_____ Um espetáculo equivocado. *Jornal do Brasil*, 14/02/2002.

LEITE, Marcos. Em entrevista a Simone Oliveira. In: *Sambópera Carmen. Folha de Londrina – Caderno Cultura*, 06/06/2000.

_____ *Libreto de Carmen*, Rio de Janeiro, 1999.

MELO, Aldo Rezende. O Teatro do Oprimido e as tradições libertadoras, In: *Revista Paulo Freire* nº3. Sergipe, Setembro/2009.

MIDDLETON, Richard. Locating the People: Music and the Popular. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Org.). **The Cultural Study of Music: a critical introduction**. New York e London: Routledge, 2003. p. 251-262.

NÉSPOLI, Beth. Boal cria amálgama de culturas em “Carmen”. *Jornal O Estado de São Paulo – Caderno 2*, 18/11/1999f.

NEWMAN, Ernest. *História da Grandes Óperas e Seus Compositores*. Trad. Antônio Ruas. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1957. Título original: *Stories of the Great Operas*. vol 3.

OHANA, Cláudia. Em entrevista a Roberta Olibeira. In: *A Carmen de Boal. Jornal O Globo – Segundo Caderno*, Rio de Janeiro, 13/04/1999.

PARKER, Roger. *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001. vol. 26.

PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros, para violão*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PIEIDADE, Acácio. Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Per Musi: Revista de Performance Musical, nº23, Belo Horizonte, 2011, p. 103-112.

REIS, José Carlos. Pode-se falar de uma identidade nacional brasileira? In: *As identidades do Brasil 2: de Calmon a Bonfim – A favor do Brasil: direita ou esquerda?* Rio de Janeiro: Editora FGN, 2006.

RIOS FILHO, Paulo. A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea. Revista do Conservatório de Música da UFPel, nº3, 2010, p. 27-57.

ROCHA FILHO, Rubem. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: Ed. INACEN, 1986.

SOUZA, Clara. A Traviata: transgressão e marginalidade na Sambópera de Augusto Boal. Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Belo Horizonte, 2010.

SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SUHAMY, Jeanne. *Guia da Ópera*. Trad. Paulo Renato Neves Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 1995.

VASCONCELOS, Luciana. Interculturalidade. In: *Mais definições em trânsito*. Salvador: ISBN 978-85-60667-03-1. CD-ROM

VERDI, Giuseppe. Ópera La Traviata. Kalmus Vocal Score, 6482 (Partitura).

_____ ; VIGNOLI, Jayme. Sambópera A Traviata. (Partitura).

VIGNOLI, Jayme. Libreto de A Traviata, Rio de Janeiro, 2002.

_____ Em entrevista ao Jornal O Globo, Zona Sul. In: Os pilares que dão raízes brasileiras à “Traviata”, 21/02/2002a.

6.2. Referência audiovisual:

VERDI, Giuseppe. Ópera La Traviata (DVD). Gravado no Teatro Giuseppe Verdi di Busseto – Itália: Rai Trade, 2002.

VERDI, Giuseppe; BOAL, Augusto. Sambópera A Traviata (DVD). Gravado no teatro Gláucio Gill, Rio de Janeiro - Brasil: Olhar Brasileiro Produções Artísticas, 2002.

6.3. Sites consultados

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURA – TEATRO

www.itaucultura.org.br

CENTRO DO TEATRO DO OPRIMIDO

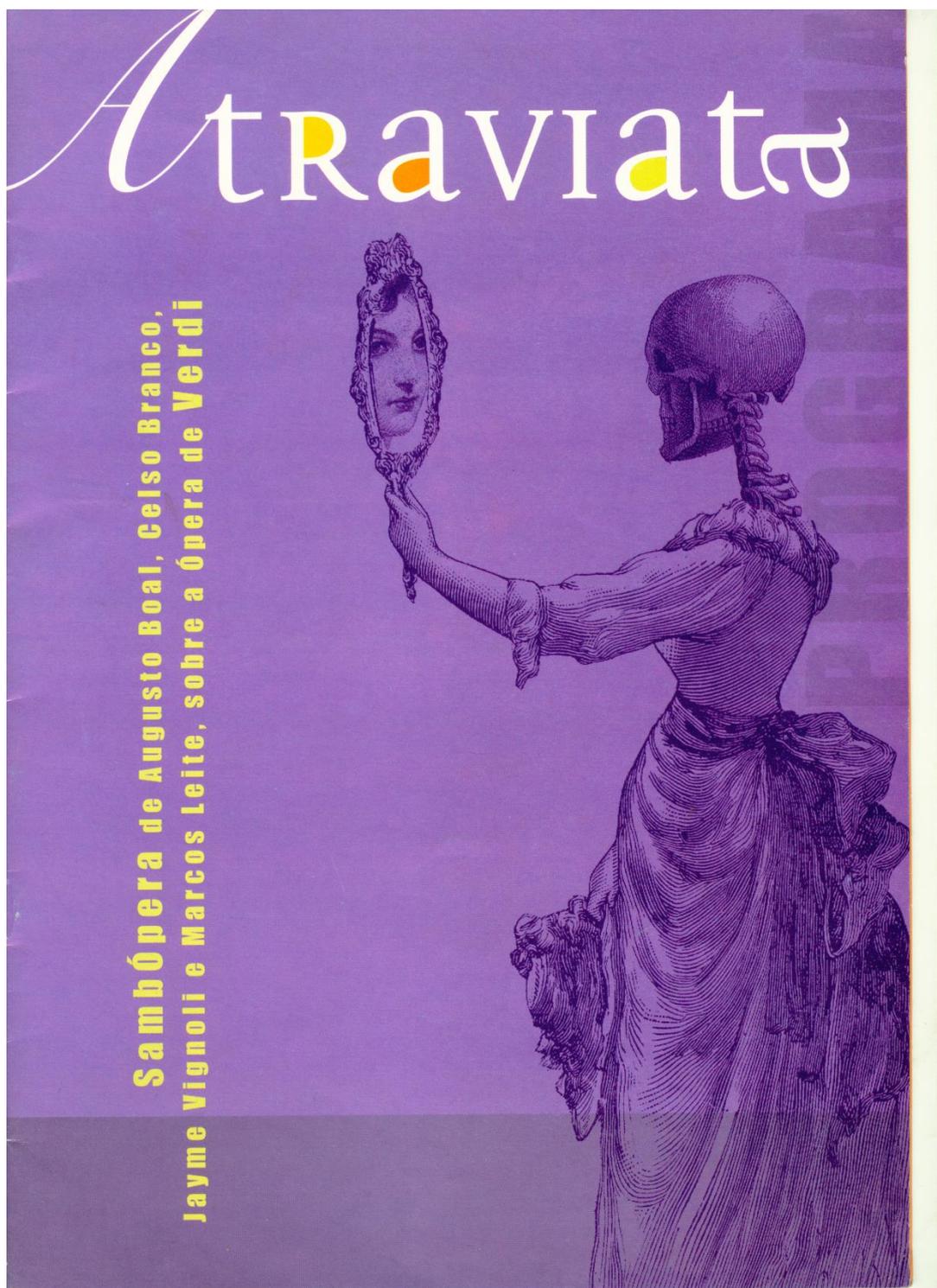
www.ctorio.org.br

REVISTA VEJA, 20 DE NOVEMBRO DE 1889

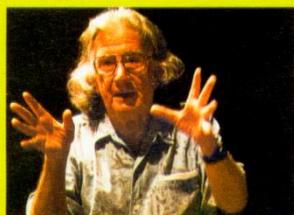
http://issuu.com/daruich/docs/rep_blica_a_queda_da_monarquia_-_2_parte

7. ANEXOS

Libreto da sambópera *A Traviata* (2002)



A metáfora DO DESEJO



Desta vez, decidi não escrever nada!

Diretores costumam escrever algumas linhas para explicar seus espetáculos. Desmesurado, transbordo sempre o espaço que me é dado. Desta vez, decidi não escrever nada!

Tenho razão, pois teria que escolher entre duas opções extremas: ou escreveria coisa singela e sintética, do tipo - "Fiz o que me deu na cabeça, e pronto!" - ou, mais enfático - "Fiz assim porque é assim que eu gosto e ninguém tem nada com isso; não se metam na minha vida porque eu não me meto na vida de ninguém!" - ou escreveria um livro.

Um livro de 300 páginas seria séria insensatez, pois esta Traviata foi feita com menos dinheiro do que o cachê diário que recebe a protagonista das versões luxuosas desta ópera. Luxo e pobreza. Estamos habituados a suntuosos espetáculos que, por tradição, traem o espírito torturado da Dama das Camélias, heroína do romance escrito pelo talentoso filho do Alexandre Dumas, em saudosa homenagem à sua ex-namorada, jovem camponesa, Marie Duplessis, que caiu na vida parisiense, como teria caído em um sex-site da Internet ou no calçadão de Copacabana, fossem seus os nossos tempos. Nosso espetáculo prefere lembrar que Marie-Violeta era miserável camponesa francesa, e não Sissi, Imperatriz da Áustria, hospedada no Chateau de Versailles.

Amigos meus, que já dirigiram grandiosas óperas em majestáticas cenografias, contam que se sentem diretores de trânsito e não de teatro, obrigados a realizar verdadeiros milagres para contrariar uma das fundamentais leis da Física: dois corpos não podem ocupar, ao mesmo tempo, o mesmo lugar no espaço. Na ópera tradicional, podem e ocupam! Corpos e mais corpos - em geral bem nutridos - ocupam, amontoados, os mesmos centímetros quadrados de palco, deixando ao diretor a única liberdade de imaginar como teria sido belo o seu espetáculo, se tivesse tido a felicidade de contar com algumas centenas de excelentes coristas... a menos.

Não é o meu caso: devo fazer dez bravos atores e atrizes ocuparem o palco e a plateia, com seus corpos elásticos e suas vozes tão lindas. Não é difícil: conto com excelentes músicos e diretor musical, e com artistas plásticos de igual excelência.

Imaginar: palavra que me sorri quando a vejo. Imaginar: criar imagens. Imagens de quê? Daquilo que cantam os personagens? Seria pleonasma: não sou capaz desse delito estético. Não quero dizer aos olhos o que os ouvidos já perceberam. Não chovo no molhado.

As palavras que dizemos, no palco e na vida, são apenas o que resulta de um conflito interno de vontades e desejos! Este é o fundamento da minha en-cenação: **imaginar o Desejo e encenar sua Metáfora**. Quero imaginar - traduzir em imagens - o que não foi dito nem ouvido. Quero fazer resplandecer, no palco, a palavra que não foi pronunciada.

Não é simples? Então, por que buscar *a quinta pata do gato*, como dizem os nossos irmãos argentinos, martinizados pelo FMI? Nosso espetáculo é, candidamente, apenas isso: em cena, vocês verão **Desejos** descabelados - a-morais e inconscientes - e não **Vontades** bem penteadas.

Resta-nos um consolo: as versões douradas desta ópera estão condenadas a ser cada vez mais ricas e luxuosas...até que se decrete a inevitável Moratória. Nós, ao contrário, estamos condenados à criatividade.

Bastará isso para justificar o fato de que três Violetas são crucificadas em cruces de bambu? Madeira de lei é cara, e os bambus possuem lindos nós muito mais estéticos do que a monótona lisura do pinho de Riga. Por que desprezá-los, se andam por aí, machos e fêmeas, neste país tropical?

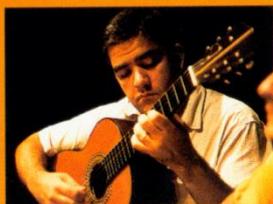
Neste espetáculo, como sempre, está presente o meu multiculturalismo: vivi alguns dos *melhores anos da minha vida* no exílio, de cá pra lá, em países tão diferentes uns dos outros - e ainda mais diferentes de si mesmos! Não podia voltar à pátria amada clamando aos microfones que continuo em busca dos meus chinelos e do meu cachorro: sei que o vira-latas morreu faz tempo, e os chinelos, livros, Cds e rotos sapatos se perderam nos caminhões de alguma mudança apressada.

Não esperem, de mim, a pureza de um passista da Mangueira.

Augusto Boal

A Traviata

Confesso que fiquei meio preocupado. Por onde começar? Será que dou conta?



Jayne Vignoli

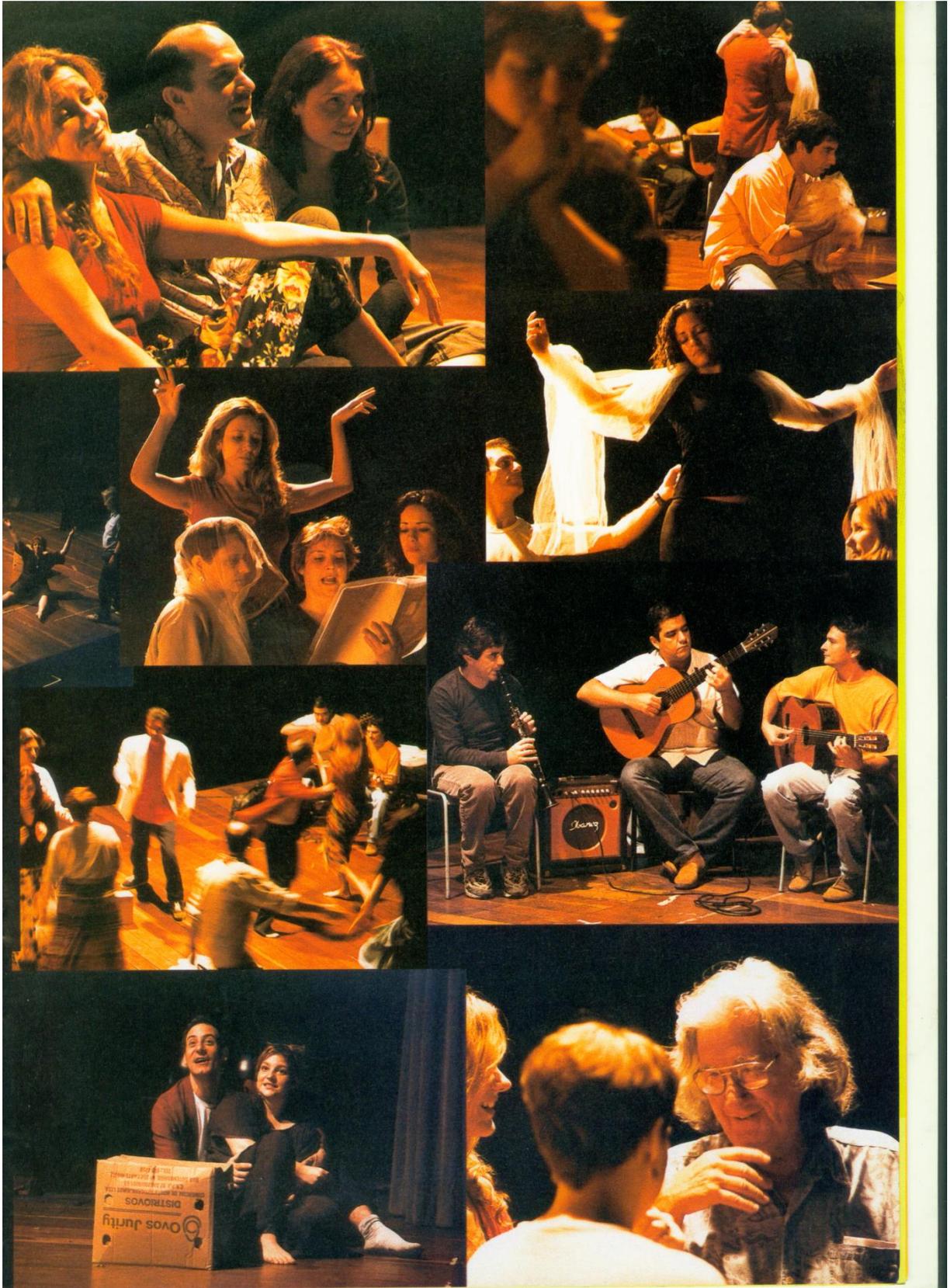
Trazer consagradas árias para o universo da música popular brasileira. A solução seria entrar fundo na obra do genial Verdi. Algo como mergulhar na Fontana di Trevi, em Roma, e emergir das águas do Piscinão de Ramos, próximo à quadra da Imperatriz Leopoldinense, com a sambópera pronta debaixo do braço. Tinha um longo caminho a percorrer.

Talvez esse percurso tenha começado ainda na infância, quando era constantemente levado por meus pais à ópera no Teatro Municipal onde, entre um ato e outro, íamos tomar ar nas varandas laterais e de lá ouvíamos a orquestra do vizinho Cordão do Bola Preta botando pra quebrar. Ouvi sim muita ópera, mas acabei fisdado pelo som do cavaquinho que tem me levado a tentar entender e desvendar os mistérios e prazeres do samba e do choro. Mistérios e prazeres da música.

Lembrando aqueles que hoje podemos considerar os primeiros chorões, comecei a me sentir cada vez mais "em casa". O que eles faziam, lá pelo final do século XIX, era justamente tocar a música vinda da Europa utilizando cavaquinho, violão, flauta e às vezes percussão.

Salvo algumas poucas exigências do roteiro, as versões de cada ária e de cada recitativo acabaram surgindo como se fossem sugestões da própria partitura original. Como se o compositor tivesse tido alguma intenção de escrever um maxixe, uma toada, uma polca... A partir daí, restava a parte braçal do trabalho: reescrever a ópera nota a nota. Isso feito, viria a melhor parte: tocar e cantar A Traviata. Nessa hora foi muito bom contar com excelentes e talentosos atores-cantores e músicos.

Enfim, para mim é uma honra enorme assinar minha primeira direção musical para teatro ao lado de grandes figuras como Giuseppe Verdi e Augusto Boal. Aliás o pontapé inicial quem deu foi outro craque, o meu querido amigo Marcos Leite, a quem dedico meu trabalho.



Alguém da sua família está vivendo com uma mulher que há pouco tempo era prostituta. Qual é a sua reação?



Celso Branco

MULHER IMORAL

Na condenação da prostituição, Deus aparece muito responsabilizado e na Traviata ele é até inquirido! Mas não é a nossa moral que deveria se incomodar? Sabemos ... não vai se incomodar. É a dura realidade. “Cada caso é um caso”, nos defendemos. Invariavelmente, porém, não iremos aceitar a ex-prostituta na família, porque a “vergonha” fere a “honra” e impede o amor ora de um, ora de outro. Todos temos pena da Madalena arrependida, mas não estranharemos que ela tenha algum castigo mais cedo ou mais tarde. E a culpa, claro, é de Deus que também não perdoa, de todo, esse crime. Nós apenas agimos à sua imagem e semelhança e purgamos culpas em humanos expiatórios.

A mulher “livre” que somente busca o “prazer”, sem preocupações e nem altruísmos, não pode viver impunemente em nenhuma sociedade. Seu castigo será “ao menos” a impossibilidade do amor. Essa é a nossa justiça moral! Essa é a história da Traviata, a Dama das Camélias, a mulher que aceita sua condenação, provando, desta forma, a sua extrema pureza de caráter! Sacrificando-se heroicamente! Ainda assim será melhor que a ex-piranha morra logo pra ser um capítulo esquecido na história de todos que a rodeiam. Toda tragédia contém uma grande maldade e a mulher que distribuía suas camélias é querida e ao mesmo tempo desprezada por todos. Sua doença, a tuberculose, ajuda nesse sentido, pois representou, para o século XIX, o mesmo que a Aids para o final do XX: um sinal, quase divino, da culpabilidade daqueles de vida “notívaga” e “ociosa”. “Ela ia morrer mesmo”- desferimos essa frase e a consciência se aquieta e encerra o assunto.

Essa leitura da ópera La Traviata de Verdi e Piva busca desmascarar a consciência e explicitar essa maldade. Para isso, foi imprescindível aproximar o contexto dessa história cantada, escrita originalmente em ritmo e língua italianos, para a nossa conjuntura cultural, abraçando a música e a letra.

A montagem da nossa Traviata, que segue a da sambópera Carmem (adaptação da ópera de Bizet), com basicamente a mesma equipe de produção, tem desta vez a colaboração das mãos seresteiras do maestro Jayme Vignoli e mostra as canções maravilhosas de um Verdi brasileiro, com uma abordagem teatral inédita e provocante de Augusto Boal. A mulher imoral está condenada, mas não a beleza eterna das suas melodias.

Cronologia

1844

Alexandre Dumas Filho conhece Marie Duplessis, uma cortesã famosa que durante cinco anos encantou os círculos elegantes de Paris. Dumas já estava apaixonado por ela há dois anos, época em que a conhecia apenas de vista.

1845

Os dois passam um verão idílico em Saint-Germain, na vila de Dumas pai. Voltando à Paris ela retorna à vida mundana e se une ao compositor Franz Liszt, que parece ter sido a grande paixão da sua vida.

1846

Marguerite se casa com o Visconde Édouard de Perégaux com quem, no entanto, nunca chega a viver.

1847

Tendo um definhamento rápido, durante o qual continuou recebendo visitas constantes de Liszt, Marguerite morre em pleno carnaval, com apenas 23 anos.

1848

Alexandre Dumas Filho, com 24 anos, escreve o romance *A Dama das Camélias*, que rapidamente o projeta como autor de sucesso. Transformada em peça por ele, a história encontra resistência da censura, dos teatros e de várias atrizes que se recusavam a realizá-la.

1852

Finalmente estréia, no Théâtre du Vaudeville, *A Dama das Camélias*, com uma atriz irlandesa. No final desse mesmo ano, Verdi encanta-se com a peça e resolve musicá-la. O libretista Francesco Piave, costureiro colaborador de Verdi, adapta a peça, mudando o nome dos personagens e suprimindo outros.

1853

Estréia de *La Traviata* no teatro La Fenice de Veneza. O público, que não estava acostumado a ver os personagens com roupas de sua própria época, considerou pouco respeitável também assistir a alta burguesia relacionada à prostituição e, chocado, protestou: "É imoral!" Isso, aliado à inadequação dos cantores, resultou em fiasco. Verdi defendeu-se: "a culpa é minha ou dos cantores? O tempo dirá". No ano seguinte com algumas adaptações a ópera tornou-se um sucesso.

ficha técnica



Direção Geral . . . AUGUSTO BOAL

Direção Musical e Arranjos . . . JAYME VIGNOLI

Tradução e Adaptação . . . AUGUSTO BOAL & CELSO BRANCO

ELENCO

Violeta Valery . . . ANA BAIRD

Alfredo . . . RAUL SERRADOR

Germont, Cliente . . . CHAMONT

Senador, Padre I . . . CELSO BRANCO

Violeta 2, Prostituta, Ana, Cigana . . . GRAÇA DUARTE

Flora, Mãe, Cigana . . . CARMEN LEONORA

Gastão, Padre II, Doutor . . . MAURÍCIO DETONI

Prostituta, A Filha, Cigana . . . THAÍS GULLIN

Prostituta, Violeta 3, Cigana . . . ILMA DIAS

Coronel, Noivo, José, Cavaleiro . . . MARCUS PETRUCCIO

MÚSICOS

Cavaquinho e Violão Tenor . . . JAYME VIGNOLI

Violão . . . LUIZ FLAVIO ALCOFRA

Clarinete e Clarone . . . RUI ALVIM

Contrabaixo . . . RAUL D'OLIVEIRA

Bateria e Percussão . . . AFFONSO NETTO



EQUIPE TÉCNICA

Produção Executiva . . . VITOR JK

Cenários, Figurinos e Adereços . . . CHRISTINA AUGUSTO e ZÉ MÁRIO

Elementos Cênicos . . . ANÍBAL M. L. GONÇALVES

Iluminação . . . RENATO MACHADO

Design Gráfico . . . RUTH MARINA LIMA

Fotos . . . DÉBORA 70

Sonorização . . . PRO AUDIO

Preparação Vocal e Ensaios . . . MAURÍCIO DETONI

Assistente de Direção Musical e Ensaios . . . LUIZ FLAVIO ALCOFRA

Assessoria de Imprensa . . . LUCIANA MEDEIROS e EVA NETTO

Assistentes de Produção . . . RENATA DEL GIUDICE e VALDECI SILVA

Assistente Cenário . . . DANIEL SCHNEIDER

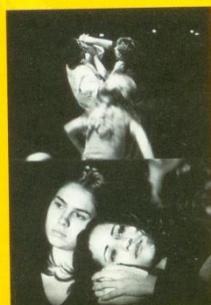
Assistentes Figurinos . . . ANA LOURUSSO e ALÍCIA FERRAZ

Assistente de Iluminação e Operador de Luz . . . GIBA DE OLIVEIRA

Operadores de Som . . . GUGU e SÉRGIO

Produção . . . LUIZ BOAL

Realização . . . OLHAR BRASILEIRO PRODUÇÕES ARTÍSTICAS



REALIZAÇÃO
Olhar Brasileiro
Produções Artísticas

APOIO



Governo do Estado do Rio de Janeiro
Secretaria do Estado de Cultura
Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro
Teatro Gláucio Gill

PATROCÍNIO

