

CAROLYN ABBATE E ROGER PARKER

# Uma história da ópera

*Os últimos quatrocentos anos*

*Tradução*

Paulo Geiger

Copyright © 2012 by Carolyn Abbate e Roger Parker  
Publicado pela primeira vez em inglês na Grã-Bretanha pela Penguin Books Ltd.

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,  
que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

*Título original*

A History of Opera: The Last Four Hundred Years

*Capa*

Claudia Espinola de Carvalho

*Foto de capa*

Teatro alla Scala, Milão, durante uma performance (aquarela sobre papel), Escola italiana, (século XIX) /  
Biblioteca da l'Opera Garnier, Paris, França / Bridgeman Images

*Preparação*

Silvia Massimini Felix

*Revisão*

Huendel Viana

Márcia Moura

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Abbate, Carolyn.

Uma história da ópera : os últimos quatrocentos anos / Carolyn  
Abbate e Roger Parker ; tradução Paulo Geiger — 1ª ed. — São Paulo :  
Companhia das Letras, 2015.

Título original : A History of Opera: The Last Four Hundred  
Years

Bibliografia.

ISBN 978-85-359-2552-4

1. Ópera 2. Ópera - História I. Parker, Roger. II. Título.

15-00416

CDD-782.1

---

Índice para catálogo sistemático:

1. Ópera : Música : História : 782.1

[2015]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

[www.companhiadasletras.com.br](http://www.companhiadasletras.com.br)

[www.blogdacompanhia.com.br](http://www.blogdacompanhia.com.br)

# Sumário

<i>Lista das ilustrações</i> .....	9
<i>Prefácio e agradecimentos</i> .....	13
1. Introdução .....	21
2. Primeiro centenário da ópera .....	59
3. Ópera-séria .....	93
4. Disciplina .....	119
5. A ópera-bufa e a linha de beleza de Mozart .....	148
6. Canto e fala antes de 1800 .....	178
7. O problema alemão .....	202
8. Rossini e transição .....	225
9. O tenor assume a maioria .....	254
10. O jovem Verdi .....	282
11. A grande ópera .....	304
12. O jovem Wagner .....	335
13. Ópera-cômica, o cadinho .....	362
14. O velho Wagner .....	390
15. Verdi — ainda mais velho .....	425
16. Realismo e clamor .....	451

17. Ponto de inflexão .....	481
18. Modernidade .....	514
19. Fala .....	548
20. Estamos sós na floresta .....	577
<i>Notas</i> .....	613
<i>Referências bibliográficas</i> .....	629
<i>Índice remissivo</i> .....	639

# 1. Introdução

Ópera é um tipo de teatro no qual a maioria ou todos os personagens cantam durante a maior parte do tempo ou o tempo todo. Nesse sentido, é muito óbvio que ela não seja realística, e com frequência, no decorrer de seus mais de quatrocentos anos de história, tem sido considerada exótica e estranha. Além disso, é quase sempre bastante cara de se encenar e de se assistir. Em nenhum momento da história a sociedade, como um todo, conseguiu sustentar facilmente os custos exorbitantes da ópera. Por que, então, tanta gente gosta dela de maneira tão profunda? Por que dedicam suas vidas a apresentá-la, escrever sobre ela, assistir a ela? Por que alguns fãs de ópera atravessam o mundo para ver uma nova produção ou ouvir um cantor favorito, pagando imensas quantias por esse fugaz privilégio? E por que a ópera é a única forma de música erudita que ainda desenvolve de modo significativo novas audiências, apesar de que, no último século ou por volta disso, o fluxo de novas obras, que uma vez foi seu sangue vital, secou até se reduzir a um débil gotejar?

Essas perguntas são mais sobre a ópera tal como ela é hoje em dia: sobre aquilo em que a ópera se tornou no início do século XXI. No que se segue teremos muito a dizer sobre a história de nosso tema, sobre as maneiras em que a ópera se desenvolveu durante sua jornada de quatrocentos anos até nós; mas nossa ênfase será sempre no presente, no efeito que a ópera continua a ter sobre as audiências

no mundo inteiro. Nosso objetivo é lidar com uma forma de arte cujas obras mais populares e duradouras foram quase sempre escritas num distante passado europeu, criadas, portanto, em culturas muito diferentes das nossas, mas cuja influência em muitos de nós — e cuja significância em nossa vida hoje em dia — é ainda palpável. A ópera pode nos transformar: física, emocional e intelectualmente. Queremos investigar por quê.

## PALAVRAS E MÚSICA

Diz-se muitas vezes que a ópera, sendo essencialmente um teatro cantado, envolve uma batalha entre palavras e música. Óperas inteiras foram escritas sobre essa suposta batalha. Uma das mais famosas (ao menos nos livros de história) é a pequena obra cômica de Antonio Salieri *Prima la musica, dopo le parole* (Primeiro a música, depois as palavras), que estreou em 1786 em plena opulência da Orange-rie, luxuoso conservatório numa estufa, no Palácio de Schönbrunn, em Viena. Um poeta e um compositor têm de completar uma ópera em quatro dias. O poeta reclama da indignidade de se pedir a ele que invente palavras para uma música preexistente; o compositor retruca que a ansiedade do poeta é trivial — de qualquer maneira ninguém dá importância às palavras. Os termos básicos do conflito — as linhas de combate entre palavras e música — se apresentam repetidas vezes na história da ópera: *Capriccio*, de Richard Strauss, premiada na Staatso-per, a Ópera Estatal de Munique, durante um dos anos mais sombrios da Alemanha, o de 1942, trata do mesmo tema de um modo — compreensivelmente — mais desgastado e pessimista.

Na superfície, esse sentido de contínua competição pode parecer estranho: as palavras, afinal, proveem a história básica; a música então adiciona a essa história impacto e aura. Embora não seja de admirar que poetas de ópera e compositores às vezes discutam entre si (por uma razão: o relativo prestígio de suas profissões mudou muito no decorrer dos séculos), eles precisam um do outro e sempre precisaram. No entanto, assim que nos aprofundamos um pouco, a razão pela qual a oposição palavras/música é quase sempre tão tensa e ansiosa torna-se mais clara. Num libreto existem pelo menos dois domínios separados. O primeiro diz respeito ao elemento “narrativa”, basicamente o enredo e seus personagens; o segundo envolve a representação da narrativa em forma de texto, em palavras

específicas (e quase sempre poéticas). Enquanto o primeiro domínio tende a permanecer estável nas apresentações da ópera, o segundo pode ser muito variável. A poesia operística, o texto do libreto, raras vezes é considerada tão requintada como literatura a ponto de suscitar uma atitude reverente a cada vez que é apresentada. Existe, por exemplo, um contínuo e acalorado debate contemporâneo sobre se devemos ou não ouvir ópera traduzida, ou seja, na língua do público e não na língua original da obra. Aqueles que a querem traduzida estão na verdade alegando que o primeiro dos dois domínios do libreto, o que envolve o enredo e os personagens, é mais importante do que o segundo, constituído de determinadas palavras. Para turvar ainda mais as águas desse debate, no entanto, há mais uma circunstância, que o compositor Salieri aponta com bastante crueldade: a de que palavras postas em música tendem a perder boa parte de sua força semântica, e que essa perda é a mais extrema no caso da ópera.

São muitos os motivos para essa perda. O fundo musical — a força dos instrumentos, bem como o tipo de música que eles executam — pode suplantar, tanto como acompanhar, a voz humana. Os compositores podem também usar as palavras como um tipo de fibra que sustenta a música: nos trechos cantados em coloratura, cascatas de ornamentos vocais sobre uma única vogal aberta reduzem o elemento verbal a um mero som, quase como um colorido tonal instrumental. Mas a voz em si mesma, em específico a voz operística, contribui a seu próprio modo para o desaparecimento do senso linguístico. Cantores de ópera, devido às exigências de volume e altura, precisam às vezes emitir sons de uma maneira que obriga a articulação verbal a assumir um papel secundário. As palavras serão obscurecidas, qualquer que seja a língua do libreto. Mesmo em línguas que conhecemos bem, ouvir o texto verbal de uma ópera pode ser frustrante: palavras isoladas ou expressões — “*la vendetta*”, “*das Schwert*”, “*j’ai peur*”, “*I am bad*” — assomarão brevemente à superfície da compreensão, mas o que vier depois será de novo afogado na atividade musical. Ouvintes ávidos podem memorizar longos trechos da poesia do libreto e então, quando estiverem ouvindo, ir buscar na memória as palavras que jazem por baixo daquele balbucio. Mas mesmo isso não significa que estão entendendo as palavras que sabem de cor, assim como cantores, em alguns casos, aprendem suas partes apenas foneticamente, sem ter mais do que uma percepção genérica do que na realidade estão dizendo quando cantam.

Alguns cantores são muito melhores do que outros na articulação verbal — na Alemanha, vem à mente Franz Mazura; na Itália, Giuseppe di Stefano —, mas

os exemplos opostos, de cantores que são famosos por sua imprecisão nesse aspecto, são provavelmente mais numerosos e incluem superestrelas respeitadas, como Joan Sutherland. (Não por acaso nossos exemplos de cantores que articulam com precisão são ambos de homens, e o de quem não articula bem é de uma mulher famosa por seu sofisticado canto em coloratura: quanto mais aguda a voz e mais elaborados os voos ornamentais, há menor probabilidade de entender as palavras.) Alguns ouvintes não se importam se as palavras ficam confusas; mas para outros a percepção de que a língua está sendo pronunciada com intenção, paixão e convicção é crucial, mesmo que nem sempre reconheçam ou entendam o que estão ouvindo. Esta última posição é poderosamente expressada pelo historiador Paul Robinson, quando salienta que apesar de as palavras específicas do libreto parecerem quase sempre de pouca importância em meio aos prazeres que a ópera pode proporcionar, ainda assim a verdade é que três horas de um drama no qual os personagens cantassem “lá, lá, lá” seriam intoleráveis.<sup>1</sup> Em outras palavras, faz muita diferença que o significado verbal esteja embutido de alguma forma na ópera, mesmo que o ouvinte nem sempre possa ouvir exatamente quais são as palavras que ocorrem no momento do canto.

O debate sobre o papel das palavras na experiência da ópera ganhou mais uma forma, especificamente contemporânea, nos infindáveis debates atuais sobre legendas super ou suprapostas. Quando os teatros de ópera encenam obras em sua língua original, deveriam eles suprir a plateia de traduções (mostradas acima do palco ou nos encostos das poltronas da fila à frente) de maneira a que *todas* as palavras possam ser claramente compreendidas? Muitos pensam que isso seria decerto um avanço, ao nos devolver o segundo domínio das palavras, que é o de seus significados específicos. Mas outros continuam a se opor ferrenhamente, alegando que uma exposição detalhada demais do aspecto semântico das palavras desviaria a atenção daquilo que é o mais importante na experiência operística. Como define o crítico britânico Rodney Milnes, “vai-se à ópera para escutar e olhar, não para ler”. Antes das legendas, o que frequentemente se esperava de um neófito é que fizesse o dever de casa: conhecer de antemão alguma coisa tanto da história quanto da poesia era considerado uma preparação necessária para fruir com prazer a experiência operística (como escreveu Milnes, “você deve ler antecipadamente”). Mas Milnes representa uma atitude historicamente limitada. Por uma razão: ler o libreto *enquanto* se assiste à ópera era uma prática comum em muitos teatros entre os séculos XVII e XIX. Como Samuel Sharp escreveu de Nápo-



les em 1767, reclamando da falta de velas nos auditórios, “escuras como as caixas são, seriam ainda mais escuras se as pessoas não trouxessem por sua própria conta algumas velas, sem as quais seria impossível ler a ópera”.<sup>2</sup> Isso se aplicava ainda mais forçosamente quando se tratava de obras estrangeiras: quando as óperas italianas de Händel foram apresentadas na Londres do século XVIII, foram publicados e disponibilizados libretos bilíngues juntamente com as produções. Mais do que isso, ler o libreto era apenas uma das atividades alternativas de que dispunham os frequentadores da ópera no passado; ainda havia os jogos de azar, jogar xadrez, comer, conversar, paquerar o (ou a) acompanhante de outrem, e, nas chamadas *loges grillées* (compartimentos com persianas), fazer coisas que um cavalheiro muito possivelmente nunca menciona. Em outras palavras, uma devoção exclusiva e absorvente ao que estava acontecendo no palco — que é a atitude que se presume de quem “vai à ópera para escutar e olhar” — não era a norma histórica, e, em grande parte da história da ópera, o ato de experimentar esse evento não estava focado de forma exclusiva no mundo teatral ou musical, nem mesmo nos documentos relacionados a esse mundo, tais como o libreto traduzido num livreto.

Esse debate sobre a compreensão das palavras e do enredo numa ópera pode até mesmo assumir uma modulação ética. A noção de que o prazer se baseia no — ou pelo menos é incrementado com o — conhecimento (o que justificaria o trabalho prévio de adquiri-lo) aparece repetidas vezes na história da ópera. Quando *Der Freischütz*, de Carl Maria von Weber, foi apresentada pela primeira vez em francês, em Paris, no início da década de 1840, Richard Wagner achou que os parisienses, sem a devida informação, seriam tão incapazes de usufruir da obra que acabou escrevendo um elaborado ensaio instruindo-os quanto ao contexto da ópera, seu enredo e seu significado cultural.<sup>3</sup> Em outras palavras, o fato de que o público em Paris estava ouvindo uma ópera em francês não era, para Wagner, garantia de que entenderiam as palavras, e com isso entenderiam a história, e com isso entenderiam o significado da obra e com isso poderiam fruir do pacote inteiro. Legendas sobrepostas pareciam criar um curto-circuito no trabalho preparatório do tipo prescrito por Wagner — na forma de compreensibilidade verbal —, elas provêm um acesso fácil à história e, a partir daí, uma espécie de conexão cultural instantânea, uma sensação de pertinência.

Talvez, então, entender as palavras específicas não seja tão vital quanto pareceria ser para a experiência operística. Os que se opõem às legendas sobrepostas

alegam que esse entendimento poderá até se tornar uma distorção, contraproducente na absorção do aspecto teatral ou na atenção à música e à voz, que constituem especificamente o ideal da ópera. Podem estar certos; mas, de novo, a história da ópera nem sempre lhes dá razão. No texto que se segue, por exemplo, teremos muito a dizer sobre absorção e desinteresse, mas logo ficará claro que, historicamente, as plateias dos teatros passaram por essas experiências de diferentes maneiras em momentos diversos. Certos aspectos da ópera são agora, de forma rotineira — e acrítica —, considerados como pungentes para a alma (em geral são os componentes musicais), enquanto se considera que outros causam desencanto ou alheamento (uma “má poesia” ou um desempenho insatisfatório). Daí talvez a persistência, em diferentes períodos, da ideia da ópera como uma *Gesamtkunstwerk* — o famoso termo usado por Wagner —, que significa “uma obra de arte total” multimídia (palavras, música, cena), a experiência simultânea de vários registros e tipos de obra de arte.

Podemos continuar a examinar o caso considerando alguns exemplos de real violência contra a integridade da ligação palavra-música. Não estamos falando aqui sobre ópera apresentada em sua tradução — mesmo levando em conta que essa prática em si mesma já demonstra em parte que com frequência as palavras do libreto original são pouco importantes. Elas se constituem, no entanto, em conhecidos textos de ária substitutos, que foram escritos para uma música existente, e indecentemente bem-sucedidos nesse seu estado de transposição. Isso demonstra que pelo menos uma parte da música de ópera é potencialmente mutável e não específica em seu conteúdo, e a música que pareceria corresponder a um texto de ária sobre (digamos) um amado perdido — para expressar essa emoção à perfeição, para dispor as palavras específicas com sutileza e arte — também pode funcionar bem com um texto de ária diferente sobre outra coisa. Há notórios exemplos em óperas de Rossini, sendo talvez o mais famoso o da revisão de sua ópera italiana *Mosè in Egitto* (1818) para ser encenada em Paris sob o título *Moïse et Pharaon* (1827). Em *Mosè*, a soprano Elcia canta a cabaleta “Tormenti! affani! e smanie!” sobre os tormentos que afligem seu coração ferido. Mas quando Rossini reciclou a peça para a versão *Moïse* (assumidamente, com algumas mudanças) ele lhe deu outro caráter, um tom alegre que comemora uma feliz reviravolta no enredo: as palavras de abertura são “*Qu’entends-je, ô douce ivresse!*” (O que estou ouvindo! Oh, doce bem-aventurança!). Os que estiverem tentados a argumentar que esse tipo de mudança só é possível na ópera italiana *d’un certain âge*

terão de explicar como é que uma música que Wagner rascunhou em 1856-7, para terminar o terceiro ato de *Siegfried*, tinha anotado no rascunho “3º ato. Ou Tristão”, como indicação de que essa música específica poderia servir muito bem para quaisquer dessas peças.<sup>4</sup> Mas até mesmo textos de ária substitutos para músicas idênticas não chegam tão longe nos casos mais radicais. No início do século XIX, o libreto da ópera alemã de Mozart *Die Zauberflöte* (*A flauta mágica*, 1791) passou por uma fase de impopularidade, sendo tido como inane e ridículo. A música, no entanto, resistiu ao teste do tempo: Mozart já estava começando a ser canonizado. A solução foi enxertar à música um libreto totalmente novo: uma nova narrativa, novos personagens e novas palavras. Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio (1803-69), um polivalente literato cuja obra incluía vários volumes de poesia e coleções de canções populares, tinha escrito novos libretos para diversas óperas de Mozart. Em 1834 ele transformou *Die Zauberflöte* em *Der Kederich* (o “Kederich” é um penhasco que se eleva à margem do Reno). A ação da ópera agora tem lugar no Reno e envolve espíritos da água, referências a *Nibelungenlied* (canção dos Nibelungos) e a “Rudhelm” (que era antes chamado Tamino), um cruzado que voltava da Terra Santa. O locutor (o sacerdote que instrui Tamino no primeiro ato) passa a ser “Sibo, Lord de Lorch”, e Pamina, agora chamada “Garlina”, é sua filha, e não mais da “rainha da noite”. A rainha torna-se “Lore von Lurlei”, uma sílfide que flutua em seus brancos véus.<sup>5</sup> Em seu todo, o libreto alternativo funciona muito bem. Aqueles que conceberam ou os que apreciaram essa nova ópera devem ser condenados, ou eles sabiam alguma coisa que agora perdemos sobre como uma ópera pode se comunicar?

Essa questão é interessante, mais do que tudo, por evocar, quase duzentos anos depois, uma época histórica cuja atitude cultural ainda é capaz de nos surpreender. E temos de nos perguntar por que ficamos tão chocados, e por que nosso atual temor de estar perdendo algo, nosso pessimismo cultural, transformou o espetáculo operístico numa atividade policiada por uma reverência bem próxima da que se tem por um objeto sagrado — uma reverência que em quase todos os casos não existia quando a obra foi criada. Abordar essas questões pode, por sua vez, nos estimular a fazer perguntas radicais quanto à suposta fusão dos — ou quanto à perfeita correspondência entre os — componentes da ópera (de novo a questão da *Gesamtkunstwerk*), mesmo em obras-primas canônicas. Isso poderá, afinal, sugerir que as apresentações de ópera informadas pela história podem ter sido feitas com muito mais liberdades criativas com o texto publicado

— muito mais irreverência — do que tudo que atualmente se vê. Por exemplo, quase todos os compositores de ópera do século XVIII passaram algum tempo escrevendo árias substitutas para as suas próprias óperas ou de outros compositores: quando uma obra era reencenada com novos cantores, o que seria mais natural do que jogar fora algumas das antigas árias e escrever algumas novas, mais adaptadas aos talentos do novo elenco? Mas quem ousaria ter tal atitude hoje em dia; mesmo — ou, no caso de Mozart, em especial — em ópera escritas exatamente naquela época?

O aspecto mais especificamente musical da ópera também está dividido de um modo ao qual vamos voltar com frequência ao longo deste livro. Por um lado há o que poderíamos chamar de “a música do compositor”, como anotada na partitura, um documento que poderia ser reproduzido impresso nesta página, ou, mais importante, que poderia constituir a base para um recital de voz e teclado em nossa sala de estar. Antes de existirem as gravações, essas apresentações em salas eram a forma mais comum de as pessoas apreciarem a ópera quando não no teatro, o que acontecia na maior parte do tempo. Essa partitura, essa música do compositor, é um registro essencial, mas não é isso que a maioria das pessoas entende por (e do que gosta como) ópera; o que ela nos oferece parece ser mais um lembrete daquilo que é a experiência operística. Para ter a coisa verdadeira precisamos de muito mais do que isso — o som de uma orquestra ao vivo, a visão do palco, e assim por diante. Mais importante do que tudo, o que está faltando é a voz, a específica e insubstituível qualidade das cordas vocais humanas, essa membrana distendida que cruza a laringe, vibrando na canção. É muito mais difícil falar da voz do que da “música do compositor”, em parte porque ela não é representável em símbolos, e assim não se pode registrá-la numa folha de papel. Mas isso não nos deve deter. Temos de ter em mente que a voz humana esteve quase sempre no centro da experiência operística. E assim, ao nos referirmos frequentemente — como historiadores devem fazer — à “música do compositor” neste livro, também estaremos nos lembrando de que as vozes que sustentam a música são da mesma maneira essenciais para a experiência operística da maioria das pessoas.

Aqui, um exemplo pode ajudar. No fim do terceiro ato de *Il trovatore*, de Verdi (1853), a ária cantada por Manrico, “Di quella pira”, contém e se encerra com “dós” do tenor, que pouco se coadunam com o restante daquele papel, notas

que, como se sabe há muito tempo, pouco têm a ver com esse compositor. Nenhuma partitura de uma época próxima à da primeira apresentação da ópera tem qualquer traço dessa nota. Apesar dessas circunstâncias, esses dós agudos constituem a mais famosa expressão vocal no mundo inteiro. Quando o maestro Riccardo Muti, famoso por se manter preso estritamente ao texto musical tal como escrito, e nada mais, abriu a temporada 2000-1 do La Scala com *Il trovatore*, ele instruiu o tenor a não cantar de forma alguma esses agressivos dós. O tenor estremeceu e obedeceu. Os *loggionisti*, fãs de ópera que frequentam o alto das galerias e que conhecem cada gravação em todos os seus detalhes, ficaram loucos de raiva, e gritos de “*Vergogna*” choveram sobre o palco.<sup>6</sup> Por que isso despertou tamanha paixão? Um jocoso crítico tinha antes tentado defender aquela nota, sugerindo que se ela não tinha vindo de Verdi deveria então ser considerada como um presente do povo italiano *para* Verdi. Seria fácil descartar essa ideia como sentimentalismo, ou mesmo como uma desconsideração propositada das intenções do compositor. Mas sua formulação também poderia estar expressando algo básico sobre a experiência operística, sugerindo que os fãs de ópera podem chegar a sentir que têm direito a determinadas notas, ou então aos específicos limites da voz que essas notas proporcionam.

Exatamente por ser uma experiência tão difícil de se expressar com palavras, as emoções despertadas quando se ouvem as vozes da ópera podem ser imensamente poderosas e levar a sentimentos de devoção que pareceriam irracionais aos outros, os que são insensíveis à ópera. É importante ter essa extrema devoção em mente, porque sem isso a história da ópera e de como ela se comunica pode parecer inexplicável. Aspectos importantes da experiência operística podem ser de muito pouca importância para os que estão presos à emoção criada pela voz. Eles podem não entender o enredo. Podem não entender nem mesmo as palavras (e, como mencionado há pouco, em momentos culminantes da voz as palavras quase sempre desaparecem, como se tivessem sido consumidas). Mas a força da voz humana ainda os sustenta.

Uma exploração vigorosa dessa devoção irracional à voz é apresentada num filme francês de 1981, de Jean-Jacques Beineix, chamado *Diva*. O filme é uma estranha mistura de estilos, parte comédia, parte drama — e para alguns é famoso principalmente por causa de sua espetacular cena de perseguição com motocicletas. Um excerto, logo no início, mostra um jovem carteiro de Paris, Jules, assistindo ao recital de uma grande cantora de ópera americana, cuja peculiaridade é sua

recusa a fazer gravações. A devoção dele à sua voz é tão profunda que ele leva um gravador escondido para a sala de concerto. A estrela entra em cena, e assim que começa a cantar Jules entra num estado de transe de tanta felicidade, esquecendo-se do que tencionava fazer: a voz o fizera se desligar da realidade. O interessante, do nosso ponto de vista, é como essa ação de cantar é tratada no filme. Estamos ouvindo a ária de uma ópera italiana do final do século XIX (“Ebben? ne andrò lontana”, da obra de Alfredo Catalani *La Wally*, 1892). Obviamente, essa ária tem um texto, mas o filme não se preocupa em sublegendar as palavras; não fazemos ideia de sobre o que ela está cantando, e podemos supor que Jules ignora da mesma maneira — ele não dá importância a isso, nem nós. Mais do que isso, esta não é uma apresentação operística, a ária está fora de contexto, fora do ambiente do enredo, cantada por alguém que não está vestido a caráter, que não finge estar representando um papel. Nada disso parece importar. O que cativa Jules é o canto puro da ópera, destituído de narrativa e talvez mesmo de uma língua. É um caso-limite, é claro, o ponto extremo de um espectro; mas a cena serve como um lembrete de como esse aspecto tremendamente poderoso da música de ópera pode funcionar, de tudo aquilo de que a voz não precisa para fazer seu impacto.

A palavra “impacto” é justificada. Em geral, as heroínas das óperas serão cantadas em vozes de soprano de registro agudo. A cantora deve poder se fazer ouvir acima de uma orquestra de até cem componentes, inclusive (no século XIX e depois) com muitos instrumentos que evoluíram constantemente com vistas a produzir um volume de som incrementado, em especial uma formidável falange de instrumentos recentemente inventados, metais de sonoridade agressiva. Microfones e discretas amplificações são às vezes usados, mas isso quase sempre é tido como vergonhoso, um recurso do qual os verdadeiros cantores de ópera não necessitarão jamais. Assim, a cantora, sem ajuda, pode ter de se fazer ouvir em todos os cantos de um auditório onde estão sentadas mais de 3 mil pessoas — um lugar cavernoso no qual os assentos traseiros dos balcões ficam a muitos, muitos metros do palco. No Metropolitan Opera de Nova York os assentos mais afastados estão a mais de 45 metros do palco, distância que um especialista em acústica teatral chamou de “assombrosa”.<sup>7</sup>

É verdade que, desde o século XIX, prevalece a tendência de que a orquestra toque num espaço abaixo do nível da plateia, na frente do (e parcialmente sob o) palco, uma posição que serve para abafar um pouco o som. Mas a presença desse “poço” e a necessidade econômica de se plantarem cada vez mais assentos nos

teatros modernos também significa que hoje em dia raramente o palco avança sobre o auditório, como era típico em tempos mais antigos. A cantora, portanto, tem de projetar a voz de um espaço recuado, cujo prosclênio em forma de arco tende a bloquear implacavelmente o som. Dependendo do tamanho do teatro, essa façanha de projetar a voz pode aproximar-se do miraculoso.

Quando um novo Metropolitan Opera foi inaugurado em Nova York em 1883, o crítico de arquitetura do *New York Times* aproveitou a ocasião para cantar maravilhas sobre seu “vasto auditório” e para fazer comparações de tamanho entre casas de ópera contemporâneas no mundo inteiro, dando-nos um relance das dimensões do prédios e das de seus maiores congêneres na Europa no final do século XIX.<sup>8</sup> Segundo a informação do *Times*, o auditório em Covent Garden tinha 24 metros de fundo por dezenove de largura; o “novo” teatro do Ópera, em Paris (ou seja, o Palais Garnier, na praça da Ópera) tinha 28 metros por vinte; o auditório do Met (abreviação de Metropolitan) foi descrito como tendo 29 metros por 27. Em Munique (o Nationaltheater, destruído em 1943 e reconstruído no início de 1960) o tamanho do auditório era menor, vinte metros por dezoito; em Viena as dimensões eram (e são) 25 metros por vinte metros. O que também se destaca no Met de 1883 é a *altura* do auditório. Com 25 metros, ele era entre quatro e seis metros mais alto do que qualquer outro dos mencionados, com exceção do San Carlo, em Nápoles, um notório celeiro. Essa altura implica um aumento da capacidade e uma distância maior do palco aos lugares mais altos; na hipotenusa do triângulo (cujos catetos são a distância medida no chão e a altura) isso representa uma distância de 3,48 metros no Covent Garden, em comparação a 38 metros no Met de 1883. No Covent Garden há pouco mais de 2 mil assentos; no Met, cerca de 3 mil. Essas diferenças no tamanho certamente terão consequências na acústica, não importa como seja estruturado o interior. Mais do que isso, terão consequências de percepção na experiência musical do evento, que pode ser próxima e impressionante, ou longínqua e imbuída de (talvez mágica) distância.

O novo Metropolitan Opera, que foi inaugurado em 1966, é ainda maior, embora sua capacidade (3800 assentos) seja menor do que a do Chicago Lyric Opera, que é de 4300. Mas, assim parece, o volume de som pode ser ainda extremamente alto, mesmo longe do palco. Em dezembro de 2006, o Metropolitan apresentou um espetáculo especial de *Die Zauberflöte*, de Mozart, numa versão em inglês, reduzida, para jovens. Quando o crítico do *New York Times* Anthony Tommasini entrevistou essa jovem audiência querendo saber qual fora sua reação,

foi-lhe dito repetidas vezes que as vozes estavam muitas altas, e por isso foram desagradáveis.<sup>9</sup> Impressionado com tais comentários de um público acostumado com poderosos amplificadores de palco e fones de ouvido em altos volumes, ele considerou que a percepção de volume não era uma questão de decibéis em si mesmos, mas da percepção de decibéis *humanos* em estado “cru”. De um som alto sem “apoio”; de uma percepção daquilo a que um som deva estar próximo. A fisiologia dessa proeza, a dos decibéis humanos, merece que façamos uma pausa para examiná-la. A cantora usa seu diafragma para trazer ar aos pulmões e então impulsioná-lo para fora, projetando sua voz (produzida na laringe) para várias câmaras de ressonância no crânio. Ao mesmo tempo, ela usa os músculos de sua garganta, a mandíbula, os lábios e a língua para fazer variar o som, que então transmite para fora pela boca e pelo nariz. Esse processo é comum na produção do som da voz humana; mas quem canta ópera gera esse som de maneira inigualável, liberando imensas forças acústicas; se o cantor guiar a voz diretamente em sua direção de uma distância próxima, você terá de recuar e tapar os ouvidos. Há muito poucas pessoas que dispõem do equipamento corporal básico — a força e a flexibilidade musculares absolutas — para fazer isso; ainda menos são as que conseguem dominar essas ações bem o bastante para proporcionar a outras um prazer musical.

Seria lugar-comum mencionar que ter essa capacidade não significa de modo algum que a pessoa que a tem possa sempre representar convincentemente uma heroína de ópera, sob o ponto de vista do aspecto visual. Elas podem, por exemplo, ser fisicamente grandes, em todas as direções. Na verdade, uma outra caricatura comum da ópera (que já vem de longe em sua história) é a da grotesca inadequação entre a cantora e a imagem física que o drama faz pretender. O que mais surpreende é que esses descompassos parecem não ter tido grande importância; ou, ao menos, não tiveram durante longos períodos da história da ópera, mesmo em tempos em que essas caricaturas circulavam. A ópera é o único espetáculo — o único “algo ao qual você assiste” — em que a atração física no sentido convencional tem relativamente pouca importância. A comparação com o teatro ou o cinema é óbvia; e o caso também é diferente no que se refere ao balé, que é tão artificial quanto a ópera, de outras maneiras, mas no qual uma bailarina de uma estatura acima do normal, ou um bailarino demasiadamente baixo não seriam tolerados. Só a ópera pode admitir rostos imperfeitos e formas que não seguem a estética da moda, minimizando essas agressões às nossas expectativas vi-



suais, ou até mesmo celebrando-as ao som do canto. É claro que essa tolerância tem tido oscilações. É possível que nossa cultura contemporânea, tão dominada pelo visual, e na qual uma certa imagem de perfeição física é tão obsessivamente valorizada, esteja entre as mais intolerantes para com as formas corporais “erradas”. Mas ainda é uma questão de gradação. Os teatros de ópera atuais são lugares em que a aparência de um personagem raramente tem prevalência. Nesse sentido, a ópera pode prover um espaço no qual se pode apreciar uma verdade alternativa e valiosa.

#### CONTANDO A HISTÓRIA, A QUESTÃO DA REALIDADE

Escrevemos no início deste capítulo que a ópera não era realística. Isso é verdade em relação tanto a suas capacidades narrativas quanto aos que nela atuam. Por exemplo, há sempre uma falta de verossimilhança mesmo nos elementos racionais da ação, a parte que é tirada diretamente de uma fonte literária (com frequência uma peça preexistente). Como os personagens passam seu tempo cantando, eles usam relativamente poucas palavras, e assim enredos e sentimentos têm de ser condensados: o texto fonte é às vezes tão comprimido que se torna ridículo quando retirado do ambiente da ópera. Um bom teste de jogo de salão para um aficionado da ópera poderia ser: descreva o enredo de *La forza del destino* de Verdi (a primeira versão era de 1862; Verdi depois a reviu em 1869) numa só sentença coerente. Denis Forman tentou fazer isso em *The Good Opera Guide*: é aquele em que um marquês é morto no estouro de uma pistola e sua filha vestida de monja descobre que seu amante assassinara o irmão dela bem em frente à porta de sua cela, no mosteiro.<sup>10</sup> É verdade, essa descrição salta grandes trechos no meio da trama (a maior parte da ópera, de fato). Omite também o fato de que a filha também morre, assassinada por seu irmão logo antes de ele expirar; e que, na primeira versão, o amante responde a toda essa carnificina rogando uma praga para a humanidade e se jogando de um precipício próximo. Mas os trechos que faltam nesse resumo realmente não são essenciais. *La forza del destino* é o que Verdi chamava de “uma ópera de ideias”,<sup>11</sup> na qual números musicais que satisfazem o grande público são menos importantes do que marcantes assuntos humanos e temas abstratos tais como o “destino” do título. O que resultou disso foi algo perto de uma vasta novela encenada em palco, com todo tipo de gestos extra-

vagantes que não levam a lugar algum. É um caso extremo de impetuosidade narrativa, mas de modo algum a mais improvável. Realmente, entre os elementos essenciais do drama operístico parecem estar a exagerada coincidência, as motivações obscuras e (sendo trágicas) múltiplas mortes. Se se põe a música de lado, as tramas estão bem no ponto para a paródia ou o kitsch; e o texto poético é comumente de segunda classe, no melhor dos casos seguindo fórmulas-chavão. Isso desnudado, resta muito pouco que possa explicar por que a ópera merece ser apreciada, o sentimento que constitui a base do famoso desenho animado de Kim Thompson, *Todas as grandes óperas em dez minutos* (1992). Ela cobre a essência do épico *Der Ring des Nibelungen* de Wagner (1876) — dezesseis horas de apresentação durante quatro noites — em menos de dois minutos. Eis aqui somente as primeiras duas óperas:

*O anel dos Nibelungos* é na verdade mais uma minissérie, formada por suas quatro óperas completas. Umas jovens num rio têm ouro, e um anão o rouba e faz com ele um anel. O deus Wotan traz o ouro de volta mas há uma maldição no anel e dois gigantes tomam o ouro, um mata o outro e então se transforma num dragão que vai guardar o anel. Wotan quer o anel, e assim decide que seu filho humano ilegítimo, Siegmund, o pegará para ele. Enquanto isso, Siegmund se apaixona por sua irmã, há muito por ele perdida, Sieglinde. Ele vai lutar com o marido dela e assim Wotan manda Brünnhilde protegê-lo, porém muda de ideia e lhe ordena que em vez disso mate Siegmund, mas ela se recusa, e assim Wotan faz com que o marido de Sieglinde o mate e então Wotan mata o marido também, só por diversão. Ele pune Brünnhilde pondo-a para dormir numa montanha, num anel de fogo.

No fim do filme o narrador diz:

É isso aí. Isso é a ópera. Não se precisa saber mais nada. É só uma porção de gente fantasiada se apaixonando e morrendo. *Yup*, é tudo que é. Oh, com exceção da música. Tem canto também? Olhe só, na verdade eles não dizem nada, e por isso eles cantam tudo. É muita música. *Yup*. Até que algumas delas são bem boazinhas também.

Mas antes de rir e continuar, devíamos admitir que aqui há um problema. Todos os amantes da ópera irão concordar que a história, o elemento narrativo, pode muitas vezes ser risível; mas é também essencial. Podemos parecer não estar

confortáveis com ele, mas não podemos viver sem ele. Em outras palavras, narrativa e ópera estão interligadas num incômodo abraço. Nenhuma das duas quer o divórcio, mas uma coabitação tranquila é quase sempre impossível. Nesse sentido, a dimensão da narrativa está mais para dimensão verbal como um todo. É mais um exemplo de como a ópera pode nos fazer esquecer: esquecer que não compreendemos a língua que está sendo cantada; esquecer as medidas físicas do cantor, e o fato de que ele está interpretando um ardente e atlético jovem trovador, embora esteja mais perto dos 62 do que dos 26 anos; esquecer que só temos uma duvidosa ideia daquilo que está acontecendo no palco. A ópera se comunica de maneira estranha, imprevisível; ela apela para algo que está além da estreita dimensão cognitiva.

O que, tudo junto, nos leva àquilo que talvez seja a principal improbabilidade na ópera: o fato de que a maioria dos personagens canta a maior parte do tempo. Aqui devemos ter o cuidado de não exagerar: afinal, um drama que é cantado ou recitado é provavelmente mais a regra do que a exceção em toda a história mundial. Mas o tipo de drama cantado que surgiu na Europa Ocidental por volta de 1600 foi, assim mesmo, uma densa e radical peculiaridade que causou consternação desde o momento em que começou. Esses debates sobre ópera, embora quase sempre intensos, nunca conseguiram conter os excessos da ópera, ou ao menos não por muito tempo. Logo logo a ópera estava difundida demais para que escrúpulos de cunho filosófico acabassem prevalecendo. Logo logo qualquer um podia ser personificado num palco de ópera: deuses e cocheiros, piratas e virgens vestais, todos cantando e bem recebidos, ou ao menos tolerados. Embora elementos de desconforto quanto a esses cantares tenham sido recorrentes na história da ópera. Esse desconforto deve-se ao fato de que os personagens operísticos ao longo da história — a começar por Orfeu, um dos primeiros — prontamente acolheram momentos que seriam cantados até mesmo num drama falado, ou, se for possível imaginá-lo, na vida real. A ópera está cheia de serenatas a um amado distante e de canções que acompanham uma bebida compartilhada por aliados no crime ou no amor; todo tenor ou barítono que faz jus a seu salário vai saber entrar vitoriosamente num palco com uma guitarra na mão. O fato de que esses momentos são lugares-comuns na ópera é significativo, e sugerem que todos nós precisamos de um toque de realidade — momentos nos quais possamos relaxar uma (voluntária) suspensão de nossa descrença, deixando, por um ou dois instantes, de nos mantermos na ficção de todos esses personagens que cantam

uns para os outros. Mas tais momentos de pausa não deveriam nos desviar de contemplar aquilo em que, afinal, é o que a ópera quer que acreditemos.

Podemos dar um salto na imaginação e pensar por um momento em como seria habitar um mundo todo operístico; um mundo em que transcorre uma vida cotidiana e o tempo passa normalmente, mas no qual tudo — cada ação, cada pensamento, cada discurso — está engrenado numa música que nunca tem fim. Semelhante ao tipo de experimento imaginário explorado no filme *O show de Truman* (1998), de Peter Weir, no qual Jim Carrey aos poucos vai tomando consciência de que sua vida inteira está sendo representada para um programa de TV do tipo *reality show*. Qual seria nosso papel em outro tipo de fantasia criada pelo homem, na qual tudo em torno de nós fosse ópera?

Pensem nas questões metafísicas que esse estado de ópera iria suscitar. Primeiro, e mais importante: quem está fazendo a música? Saberemos que estamos cantando, que estaremos constantemente mergulhados e nadando em sons musicais? Ou vamos manter a ilusão de que o palco-mundo é na verdade bem comum e de que estamos ouvindo música mediante um processo mágico? Quando a música parece ser onisciente e presciente, de quem é a mente que nos está contando seus segredos? Essas especulações podem parecer fantasiosas, ou mesmo ociosas; mas refletir sobre seu significado acaba sendo importante para nossa compreensão da ópera. Os cineastas constantemente têm transformado em capital artístico a manipulação das expectativas do público quanto às origens dos sons nos filmes: eles vêm do mundo dos personagens ou são comentários do cineasta sobre esse mundo? Nossa atitude em relação à narrativa poderá ser mais complexa se essas duas fontes às vezes se confundirem? Exatamente da mesma maneira, os compositores de ópera (e não só os do passado recente) jogaram com a ideia de uma origem musical cambiável, de explorar e enriquecer a experiência operística fazendo-nos refletir sobre a questão básica: *de onde vem a música?*

Pensar nessas questões também enfatiza a existência do “maravilhoso” na ópera; o fato de que tudo isso é, de tantas maneiras, fundamentalmente irrealista, e não pode ser apresentado como um modelo perceptível de como levar a vida ou compreender o comportamento humano. Nenhuma pessoa leva a vida numa canção, nem ouvindo sempre uma música fabulosa em torno dela. Este é um ponto crítico, já que essa fundamental inverossimilhança, mesmo que não acabe restringindo a ópera a certos tipos excepcionais de personagens (um deus ou elfos

ou ninfas aquáticas), num sentido mais amplo determina a preferência da ópera por narrativas extremas: momentos de paixão extraordinária e dilemas impossíveis; a magia e o irracional; eventos históricos em nível mundial. O teatro falado também pode chegar a extremos em suas tramas materiais, habitadas por fantasmas e improváveis reviravoltas do destino. Mas nunca poderá se igualar ao irrealismo central da ópera, que é o contínuo cantar. E essa característica fundamental fez com que os libretos de ópera quase nunca tratassem do que é *comum*, coisa que o teatro falado pode bem fazer. Mesmo quando (por breve tempo) os libretos estiveram sob a bandeira do “realismo”, no século XIX, sua realidade era imensamente sobrecarregada. Obras modernistas, como *Jonny spielt auf*, de Ernst Krenek (1927), ou *La Voix humaine*, de Francis Poulenc (1959), não contradizem isso, indo de encontro ao gosto histórico da ópera ao incluir cenas de autoconsciente banalidade, a vida cotidiana feita arte: *La Voix humaine* encena, afinal de contas, nada mais do que uma ligação telefônica. O primeiro recitativo de Stravinsky em *A carreira do devasso* (1951) tenta algo semelhante. Começa com as palavras (cantadas) “Ana, minha querida, estão precisando de seu conselho na cozinha”, frase que certamente é um deliberado estratagem para nos causar estranheza, para nos dizer que *O devasso* será uma ópera famosa. Caso diferente é *Lulu*, de Berg (1937), onde os pequenos rituais da alta burguesia coexistem num contraponto desencontrado com atos de assassinato e traição. Em *Lulu*, como em outros exemplos do Modernismo alemão, o impulso de encenar fatos mundanos alinhou-se durante a época de Weimar (1918-33) com um populismo estético muito teorizado e politizado: com a ideia de que compositores de obras de arte deveriam produzir *Gebrauchsmusik*, música para uso diário, ou *Zeitopern*, óperas sobre o contemporâneo, sobre temas tópicos.

Mas essas são exceções. Na maior parte de sua história a ópera desprezou eventos e ações comuns; ou, como fez *Lulu* com grande fama, tratou-os como um contraponto surreal de uma mais dramática e violenta hiperexistência. É difícil que um personagem de ópera prepare uma xícara de chá, ou leia um jornal, ou calce as meias; os que o fizessem estariam embebidos num reverso cômico da normalidade, ou estariam, deliberadamente, banalizando. Em *O anel dos Nibelungos* de Wagner, o anão Mime é posto em uma situação ridícula quando cozinha um bom desjejum para o imperioso jovem herói Siegfried, com a implicação de que cozinhar, assim como ler jornal, tomar chá ou calçar meias são, por seu caráter de coisa comum, excluídos das alturas da verdadeira paixão ou de um signifi-

cado mítico. A ironia em *Siegfried* (que dificilmente foi intenção de Wagner) é que os esforços do próprio Siegfried para reforjar a espada mágica de seu pai Siegmund, acompanhados como são de muita limadura, decantação, avivamento do fogo e medições de temperatura podem, ao ser encenados, escorregar facilmente para uma paródia de atividades domésticas: é como cozinhar um desjejum sob o efeito de um excesso de testosterona.

Em lugar algum a afinidade da ópera com o irreal é mais óbvia do que em seus métodos e meios de manipular o tempo. A ária do terceiro ato de *Il trovatore* cantada por Manrico, com seu dó agudo, novamente, oferece uma nova instância do clássico. Manrico está prestes a se casar com sua amada Leonora quando entra um mensageiro para informá-lo de que sua mãe foi capturada por um inimigo mortal e está a ponto de ser queimada na fogueira. Ele reúne seus companheiros de armas e saca de sua espada; eles têm de ir resgatá-la *imediatamente*. Mas então, em vez de se apressar, Manrico se vira para a plateia e canta duas estrofes (bem longas) da cabaleta “Di quella pira”, onde não se excluem prolongados dós agudos e uma elaborada *cadenza* escrita para o coro. No segundo ato de *Os piratas de Penzance*, de Gilbert e Sullivan (1880), que como todas as operetas usam óperas italianas sérias como principal alvo de sua sátira, há uma paródia muito apropriada. Um pequeno regimento de polícia se prepara para o combate no coral “Quando o inimigo desembainha sua espada”, número que termina com infundáveis repetições de “Sim, vamos, avante sobre o inimigo, avante sobre o inimigo”. O general sai por um momento do contexto da ópera para comentar causticamente: “Sim, mas *não* se está indo”.

Exemplos correlatos, mas ainda mais espetaculares, de como a ópera dá pouca importância à realidade, ocorrem frequentemente quando os principais personagens são obrigados a morrer em cena. Exemplo clássico é a última cena de *La traviata*, de Verdi (1853), na qual a cortesã Violetta sucumbe à tuberculose. No enredo, os pulmões da personagem tinham sido destruídos; mas a Violetta operística canta sem qualquer dificuldade perceptível, produzindo um belo e bem sustentado som. Uma soprano que ousasse dar um cunho realístico ao sofrimento de Violetta, pigarreando e tossindo, estaria desconfigurando o espírito da ópera. Pessoas mortalmente feridas que, apesar disso, seguem cantando de forma melíflua são habitantes da ópera em seu estado normal; aceitamos a fantasia sem resistir; na verdade, a realidade é que seria chocante. O caso de Violetta demonstra que a ópera envolve um perpétuo desencontro entre o que, com base em perso-

nagens humanas, se supõe ser plausível no mundo real e aquilo que o desempenho musical vai exigir tanto dos cantores quanto das audiências.

Podemos avançar mais nessa questão. A ideia de que a ópera, comodamente, põe de lado uma Violetta moribunda em benefício de uma florescente e poderosa Violetta operística nos leva a uma distinção crítica, que vai aparecer diversas vezes neste livro: a da diferença entre o personagem tal como existe nas palavras do texto, que poderíamos chamar de *personagem do enredo*, e o personagem correspondente que existe na música, o *personagem da voz*.

Um personagem de enredo poderia ser, por exemplo, Wolfram von Eschenbach no *Tannhäuser* de Wagner (1845), um pretendente tedioso e desinteressante que prega uma devoção amorosa casta. No libreto de Wagner, ele é companheiro inseparável de — e por contraste um realce para — Tannhäuser (tenor), o eroticamente sofisticado anti-herói ao qual a heroína não consegue resistir. Mas como personagem de voz, Wolfram (barítono) não é simplesmente um paralelo ou um equivalente; é construído por meio de um amálgama entre a música destinada ao personagem de enredo e as proezas de desempenho que a música extrai do cantor. Na competição de canto do segundo ato entre Tannhäuser e Wolfram, há um momento ímpar na decorosa serenata de Wolfram. Exaltando a grandiosidade do cenário, ele canta “meu olhar se embriaga de ver”, numa exótica progressão em harmonia mourisca acompanhada de um longo descenso lírico na melodia do barítono. Esta é a única passagem verdadeiramente sensual em toda a competição de canto, superando tudo em Tannhäuser. Marca o aparecimento de um personagem de voz, de um Wolfram alternativo cujos atributos estão além de, até mesmo em conflito com, os do personagem de enredo. O mesmo contraste aparece na famosa ária de Wolfram no terceiro ato, “Estrela vespertina”. As palavras são estudadamente poéticas, sobre um personagem de boa alma, mas a sensualidade que emana da voz conta uma história bem diferente. Talvez devêssemos pensar na estranha reviravolta verbal na serenata de Wolfram no segundo ato — no trecho que fala sobre ficar embriagado pelos sentidos ao se ver o cenário — como uma escorregada na linguagem do personagem de enredo, um momento em que o personagem de voz, por um instante, se manifesta nas palavras.

Poder-se-ia bem apropriadamente argumentar que essa mesma distinção entre personagem de enredo e personagem de voz também ocorre em dramas falados. Quem quer que tenha assistido a um monólogo de Shakespeare ou a uma tirada de Victor Hugo vai perceber que o recitador em questão muda o regis-

tro de voz quando chega a esses pontos de transição. Mas na ópera essa distinção é muito mais extrema, muito mais *espetacular*. O Manrico que precisa se apressar para resgatar sua mãe é o Manrico de enredo; o que no meio do palco canta dós agudos é o Manrico de voz. A Violetta de enredo está morrendo de tuberculose e luta desesperadamente para respirar; a Violetta de voz canta de modo robusto, lamentando, mas também em certo sentido *celebrando* na canção sua morte iminente. E essa diferença enfatiza, mais uma vez, que a tensão entre as representações da realidade humana e a música onipresente é uma característica básica da ópera. A preocupação com a verossimilhança é subjacente à tendência geral da ópera por libretos com personagens míticos ou divinos, ou que envolvam uma sobrecarga de magia ou emoção ou de outros extremos: a teoria é que a música pertence mais, ou é mais inteligível nesses casos. No fim, no entanto, a verossimilhança é descartada, seja como for. Afinal, a ópera nunca poderá ser outra coisa que não irreal.