

Dido e Enéas 2008: Ópera e Teatro Ambiental na Encenação de Antônio Araújo

Menelick Pixinine de Carvalho

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO

Mestrando – Processos e Métodos Cênicos – Or. Prof. Dr. Lidia Kosovski

Bolsa CAPES

Diretor Teatral e Ator

Resumo: Neste trabalho, analiso a encenação da ópera *Dido e Enéas*, produzida pelo Teatro Municipal de São Paulo em 2008, no interior de um galpão da nova Central de Produção Técnica, com a direção cênica de Antônio Araújo. O aproveitamento de recursos e conceitos associados ao chamado “teatro ambiental” traz à tona a discussão sobre a teatralidade operística, no qual a tradição enfrenta contemporaneamente acomodações e rupturas. O sucesso de público e crítica obtido pela montagem indica uma mudança de paradigma da recepção do evento operístico. Compõem a comunicação a exibição de trechos da montagem e a leitura de trechos de entrevistas com artistas e produtores envolvidos no evento, realizadas por mim para este trabalho.

Palavras-chave: teatralidade operística; ópera; teatro ambiental; Teatro da Vertigem; Teatro Municipal de São Paulo.

Introdução

Neste trabalho, escrevo sobre a montagem da ópera *Dido e Enéas*, de Henry Purcell, produzida pelo Teatro Municipal de São Paulo (TMSP), em 2008, em homenagem à inauguração de sua nova Central Técnica de Produção Chico Giacchieri. Ocorreram duas temporadas, sendo a primeira com duas récitas (6 e 7 de setembro) e a segunda com três récitas (5, 6 e 7 de dezembro), ambas localizadas em um galpão da nova Central. A encenação, assinada por Antônio Araújo, lida com conceitos do teatro ambiental, tendo um impacto considerável sobre a produção operística nacional.

Teatro Ambiental

De acordo com os axiomas de Richard Schechner em busca de uma definição para o conceito de *Teatro Ambiental*, uma vez que todo o espaço que circunda a apresentação é considerado espaço cênico, será a ação dos atores que determinará a ocupação do espaço, em vez de qualquer fronteira previamente estabelecida entre artistas e platéia.

A relação tradicional do foco único ou principal para o espectador, que acompanhará um acontecimento cênico de cada vez, é quebrada por multi-focos (diversos eventos acontecem ao mesmo tempo, dividindo a atenção dos espectadores, estimulando uma sobrecarga de sentidos) ou focos locais (determinadas cenas que apenas uma parte da platéia poderá ver ou ouvir perfeitamente, gerando nos outros o potente estado criativo da

desatenção seletiva ou atenção flutuante). Não há nenhum tipo de dependência de um texto (que não precisa ser o ponto de partida ou o objetivo da montagem) ou de hierarquia entre os elementos da produção, todos possuindo igual valor expressivo, inclusive os atores, que em diversos momentos podem ser tratados como massa, volume, cor, textura e movimento, de forma que eles não são vistos propriamente como atores, mas como partes de um ambiente.

A relação com o espaço pode se dar de duas maneiras diversas, a partir de um espaço criado (um ambiente fictício, construído pela produção dentro de um espaço qualquer, onde o espectador entra em um lugar totalmente cênico e cenográfico) ou de um espaço dado (em que se aproveitam todas as características do ambiente em que se dá a apresentação, tal como ele é, realçando a realidade de sua matéria em contraste expressivo à ficção que se desenrola):

É possível combinar os princípios do espaço dado e criado. Cada espaço tem sua própria personalidade. Esta particularidade deve ser vivenciada, sentida, e respeitada. A espacialidade de um teatro ambiental não deve ser imposta cegamente a um lugar¹

Sobre a ópera

Composta pelo inglês Henry Purcell em 1687, com libreto de Nahum Tate, *Dido e Enéas* se insere no período barroco da História da Ópera. O libreto inspira-se em um mito clássico, de acordo com o qual, o herói troiano Enéas, em busca de um lugar onde pudesse fundar a nova Tróia, chega a Cartago. Lá se apaixona pela governante e fundadora da cidade, a Rainha Dido, que, também fugira de sua terra natal para ali fundar uma nova pátria. Seus amores são invejados pela Feiticeira de Cartago, que metamorfoseia um de seus elfos para que ele obtenha a aparência de Hermes, deus mensageiro de Zeus. O elfo vai até Enéas e exige que ele saia de Cartago. Obediente aos desígnios dos deuses, Enéas não discute. Transtornada com a partida repentina de seu amor, Dido se mata, encerrando a ópera.

Sobre a montagem

Nesse diálogo entre encenação e espaço, Araújo aproxima-se e afasta-se de conceitos do *Teatro Ambiental*. Afasta-se, na medida em que separa explicitamente o

¹*"It is possible to combine the principles of transformed and found space. Every space has its own given character. This particularity ought to be lived-in, felt, and respected. An environmental theater design should not be blindly imposed on a site."* SCHECNER, Richard: 1994; p. xxxvi. Livre tradução minha¹

espaço a ser ocupado por espectadores (duas arquibancadas com 200 lugares no total) e o espaço ocupado pelos artistas. A orquestra e o maestro, fixos em um mesmo lugar durante toda a apresentação marcam o limite da divisão entre o espaço de assistir e o de encenar. O foco da cena, por sua vez, tende a ser único, com alguma utilização de multi-focos nas cenas de multidão (o que não chega a ser realmente uma experiência multi-focos, pois existe geralmente hierarquia entre os focos). Claramente a narrativa estabelecida pela música assume um papel central entre os elementos da montagem, sendo fundamental, enquanto fio condutor dramático, para a estruturação de todos os demais elementos. Da mesma forma, os solistas ocupam posição de destaque na encenação, em relação ao Coro e à comparsaria.

No entanto, a montagem aproxima-se do *Teatro Ambiental* quando o galpão não é disfarçado para parecer um teatro de ópera. Não se trata da estética do *espaço construído*, mas do *espaço dado*. A todo o momento, o galpão revela-se exatamente como ele é: não um teatro, mas um galpão de uma Central de Produção Técnica. Ainda que os artistas restrinjam-se a ocupar apenas o espaço delimitado para a encenação, ao reconhecer que aquele espaço é um pedaço de um galpão, todo o galpão (e conseqüentemente toda a Central Técnica) torna-se espaço cênico.

O aproveitamento do *espaço dado* se dá desde antes da apresentação começar. Uma hora e meia antes do espetáculo, o público pode visitar os locais onde são guardados, desde o início do ano, cenários e figurinos de óperas recentes. Além disso, as especificidades do espaço transparecem em cena. Como o galpão possui uma entrada para veículos de grande porte, o encenador se aproveita disso e faz entrar em cena um caminhão que, quando abre sua parte traseira, revela estarem lá dentro Dido e Enéas, e que, ao sair de cena, revela a presença da Feiticeira e de seu séquito de bruxas, escondidas atrás dele. Um ônibus também entra e sai de cena, ocupado pelo *Coral Paulistano* e pelos atores do *Teatro da Vertigem* (que nesse momento representam Marinheiros e o povo de Cartago, no momento da partida do séquito de Enéas para Roma). De acordo com a produtora Eliane Lax, em entrevista concedida a mim para este trabalho:

O trabalho foi todo desenvolvido com reaproveitamento de material velho. Ferramentas e aparelhos utilizados no dia-a-dia da Central de Produção foram integrados à encenação; e elementos em estado bruto, como pedaços de madeira, ferro e plástico, ganharam papel de objetos de cena. O figurino, contemporâneo, foi todo definido no acervo do teatro. Tínhamos caminhões reais nas cenas, dirigidos por motoristas funcionários públicos, foram utilizadas diversas máquinas (esmeril, serra circular) reais, funcionando realmente, operadas por funcionários públicos também.

Claro que a utilização de tal maquinário, além de ônibus e caminhão, provocava ruídos sonoros. Com o objetivo de que esses ruídos não perturbassem a execução da música, Araújo aproveitou-se da peculiaridade de que esta ópera não possui música contínua, mas é dividida em números musicais completos, cada um inteiro em si mesmo. Desta forma, os ruídos da vida real interferem na ficção dos números musicais intercalando-se a eles: os barulhos e sons próprios do galpão ocorrem entre o final de um número e o início do seguinte.

Se o ambiente se constitui, portanto de uma *Cartago/São Paulo/galpão*, um *reino/cidade grande* com passarelas de andaime, torres de paletes de madeira e tapetes de plástico-bolha, atravessado por ônibus, caminhões e motocicletas, o figurino segue a mesma lógica: de rompimento com a tradição e valorização do espaço urbano, real e presente. A Feiticeira se veste como radical evangélica. O deus-mensageiro Hermes é representado como um motoboy entregador de FedEx. O Coral desempenha também a função de habitantes de Cartago/funcionários do galpão (todo o séqüito da Rainha anda com pranchetas de madeira, canetas e papéis como se estivessem catalogando perpetuamente o acervo da Central).

Na cena final, após cantar sua ária suicida, o célebre *Lamento de Dido*, a cantora liga um rádio por meio do qual se ouve novamente sua voz cantando um trecho da ária. Enquanto ouve, ela passa uma fita listrada (amarela e preta, como a que os policiais utilizam para isolar locais onde houve crimes ou acidentes) em volta de sua boca. Um menino aparece e enrola todo o corpo da cantora em plástico bolha. Depois coloca uma placa sobre o corpo com os dizeres *Dido e Enéas 2008*. E assim acaba a montagem. Conservada pelo plástico e devidamente etiquetada, Dido não é mais rainha, personagem ou mesmo arte, é um objeto a mais para compor o acervo da Central. Assim, a própria função do espaço se sobrepõe ao enredo de forma definitiva nesta cena de conclusão.

A única crítica oficial foi publicada no jornal *A Folha de São Paulo* por Arthur Nestrovski, que se conclui da seguinte forma:

Não é fácil dar vida a personagens tão alegóricos, num roteiro tão abreviado como esse, em que nenhum caráter tem tempo de evoluir. Por conta disso mesmo, a montagem de Antonio Araújo acaba indo mais longe: faz da vida uma das máscaras da morte e toca, assim, de dentro para fora, na essência da ópera, lá dentro do galpão de produção (NESTROVSKI, Arthur: 2008).

Conclusão

Este trabalho se destaca do que costumamos assistir da produção operística em nosso país, não apenas pelo experimentalismo da montagem, que flerta com conceitos tão

avessos à tradição canonizada, como o *Teatro Ambiental*, mas pela impressionante aceitação por parte dos órgãos fomentadores de tal tipo de evento (o TMSF e a prefeitura de São Paulo), dos artistas envolvidos, do público de ópera (cujo entusiasmo motivou a ocorrência de uma segunda temporada) e da crítica especializada. O *Dido e Enéas* de Antônio Araújo é um sinal da existência da ópera enquanto uma arte viva, que responde questões, instiga anseios e dialoga com tempo presente e com o espectador atual. Espera-se com o acontecimento de iniciativas semelhantes, uma revalorização e redescoberta de um gênero, cuja potência artística, a julgar por temporadas pelo mundo a fora, está longe de fenecer, e que se constitui em um campo fértil, praticamente virgem em nossa terras, para experimentações e descobertas artísticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARLSON, Marvin. *Places of Performances: The Semiotics of Theatre Architecture*. Nova York: Cornell Paperback. 1993

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

FERNANDES, Sílvia. *Teatro da Vertigem: Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

MACHADO, Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro. *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

NESTROVSKI, Arthur. "Dido e Enéas" Vai à Essência da Ópera, em Ótima Encenação. Arthur Nestrovski. <http://www.arthurnestrovski.com/textos.php>. 9 de dezembro de 2008, consultado em agosto de 2010.

PAVIS, Patrice. *O Teatro no Cruzamento das Culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e Encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1985.

SCHECNER, Richard. *Six Axioms for Environmental Theater*, in *Environmental Theater*. Nova York: Aplause. 1994

SORMOVA, Eva and EYNAT-CONFINO, Irene. *Space and Post-Modernism Stage*. Praga: Divadelní ústav. 2000.