

SEIS JOGADORES À PROCURA DE UM TABULEIRO: BONECOS DE PAPEL PARA LA CAMBIALE DI MATRIMONIO

Leonardo Augusto Bora¹

RESUMO: A fim de questionar as fronteiras entre linguagens artísticas e o caráter lúdico de um espetáculo operístico, como sugere Johan Huizinga, o trabalho, transitando pelo vasto campo das artes do espetáculo e da teoria teatral, enfoca a concepção dos figurinos da montagem de *La Cambiale di Matrimonio* do projeto Ópera na UFRJ, com estreia originalmente prevista para o primeiro semestre de 2020. Uma vez apresentado o histórico do referido projeto, serão debatidos os movimentos de pesquisa realizados para a idealização das roupas dos seis personagens que ocupam a cena. Na sequência, serão observados os desafios impostos pelo contexto pandêmico. Defende-se, sem pretensões conclusivas, que o experimento, mais do que o “produto final” em si, é um caso rico para a compreensão do quão potente pode ser o entrelaçar entre práticas artísticas *híbridas* e transdisciplinaridade.

PALAVRAS-CHAVE: ópera; figurinos; teoria teatral; transdisciplinaridade.

SIX PLAYERS IN SEARCH FOR A BOARD: PAPER DOLLS FOR LA CAMBIALE DI MATRIMONIO

ABSTRACT: In order to question the boundaries between artistic languages and the playful character of an operatic spectacle, as suggested by Johan Huizinga, the work, transiting through the field of performing arts and theatrical theory, focuses on the design of the costumes for the *La Cambiale di Matrimonio* montage of the Ópera na UFRJ project, with a premiere originally scheduled for the first semester of 2020. Once the history of that project and the libretto are presented, the research and the collage movements of references that was made for the idealization of the clothes of the six characters will be debated. In the sequence, the challenges imposed by the pandemic context will be observed. It is argued, without conclusive pretensions, that the experiment, more than the “final product” itself, is a rich case for understanding how potent can be the intertwining of hybrid artistic practices with the transdisciplinarity.

KEY-WORDS: opera; costumes; theatrical theory; transdisciplinarity.

¹ Doutor em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Bolsista CNPq), com período de mobilidade acadêmica (Doutorado Sanduíche) na Université Nice Sophia Antipolis (Bolsista Erasmus +), em Nice, França. Docente na UFRJ.

INTRODUÇÃO

Joaquim Maria Machado de Assis, no capítulo IX do romance *Dom Casmurro*, publicado em 1899 (justamente na “virada” para o “breve século XX”, na terminologia do historiador marxista britânico Eric Hobsbawm), apresenta a visão, apregoada pelo personagem Marcolini, de que “a vida é uma ópera e uma grande ópera” (ASSIS, 2002, p. 23). Marcolini, um “velho tenor italiano” (ASSIS, 2002, p. 22) cujos gestos denunciavam trejeitos de personagens interpretados em cena², defende, entre goles de vinho tinto, a tese de que este planeta é um enorme teatro construído por Deus para que Satanás, um “jovem maestro de muito futuro” (ASSIS, 2002, p. 23), pudesse executar uma ópera. O libreto, há muito escrito por Deus, fora deixado de lado – o Padre Eterno entendia “que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade” (ASSIS, 2002, p. 23). Uma vez que o roteiro se viu afanado e levado para as profundezas do inferno, a partitura foi composta por Satanás, que depois suplicou ao autor do texto a permissão para que a obra fosse encenada. Assim, nos termos do tenor, o mundo foi criado – uma casa de espetáculos esférica que cotidianamente vê a encenação de uma peça que “durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica” (ASSIS, 2002, p. 24).

A construção machadiana é, sem dúvidas, um berçário de investigações filosóficas – prato cheio para a teoria literária. Reflexões sobre autoria, visão maniqueísta de mundo, ceticismo, sem falar na interlocução com o “Bardo” William Shakespeare³, expoente do teatro eli-

2 Machado de Assis, por meio da voz narrativa de Bento Santiago (o protagonista, então metamorfoseado em “Dom Casmurro”), assim o descreve: “Trazia ainda os bigodes dos seus papéis. Quando andava, apesar de velho, parecia cortejar uma princesa da Babilônia. Às vezes, cantarolava, sem abrir a boca, algum trecho ainda mais idoso que ele ou tanto; vozes assim abafadas são sempre possíveis” (ASSIS, 2002, p. 22).

3 O diálogo com Shakespeare é algo recorrente na prosa do “Bruxo do Cosme Velho”. Bento Santiago argumen-

tado, tudo já foi tensionado e moldado em fortuna crítica. Um ponto que não pode passar despercebido, porém, é o explícito diálogo com o gênero operístico, havendo, nas linhas e nas entrelinhas do famoso capítulo IX, um olhar ambíguo, um sabor agridoce. A figura fantasmática de Marcolini, uma espécie de “profeta” cujas palavras ribombam na mente de Bentinho, exala melancolia e decadência. Há acordes trágicos nos gestos do personagem, que parece preso a um passado de glórias, perdendo os contornos identitários – quais gestos são dele mesmo, orgânicos e não-ensaiados, e quais gestos são dos personagens que interpretou, oriundos da construção ficcional? Ou é tudo a mesma coisa, amálgama de memórias, quebra de fronteiras subjetivas? Por outro lado, e justamente por isso a melancolia se espalha, há o amor e a devoção pela ópera, exaltação tão flagrante que gerou a metáfora debatida. Metáfora que adquire colorido ainda mais sofisticado se tomado o contexto finissecular no qual a obra foi publicada: a passagem do século XIX, quando “a ópera conheceu seu apogeu” (CARDOSO, 2015, p. 33), ao século XX, prenhe de incertezas, quando a ópera “ganhou a concorrência de novas formas de arte e entretenimento, como o cinema, o rádio, a TV e, mais recentemente, dos meios digitais” (CARDOSO, 2015, p. 33). Se houve quem questionasse a sobrevivência do teatro em face do cinema e da TV, dúvida que se mostrou risível, à ópera foi dada a extrema unção. Felizmente (há como advogar o contrário?), a arte é feita de permanências e renascimentos.

O presente trabalho, embebido do espírito crítico que espoca no texto de Machado e

ta, sobre a tensão entre o libreto de Deus e a música do Diabo: “O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as Mulheres patucas de Windsor. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que, ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário” (ASSIS, 2002, p. 24).

nas letras indóceis de Luigi Pirandello (de cuja peça mais festejada é extraído o jogo de palavras do título), se propõe a pensar possíveis caminhos a serem trilhados pela ópera neste começo de século XXI, com foco no contexto pandêmico da Covid-19, algo já tão expressivo para a compreensão da “era” em andamento. Nesse movimento, transitando pelo vasto campo dos estudos de cena e dramaturgia, será observado o projeto Ópera na UFRJ, criado em 1994 enquanto proposta de extensão transdisciplinar, unindo a Escola de Música, a Escola de Comunicação, a Escola de Belas Artes e, eventualmente, o curso de Dança da referida universidade. Mais especificamente, enquanto estudo de caso, o olhar enfocará a concepção e a elaboração dos figurinos para a montagem de *La Cambiale di Matrimonio*, de Gioachino Rossini, que, prevista para o primeiro semestre de 2020, passou por intensas transformações devido ao agravamento da crise sanitária de proporções globais e à impossibilidade de montagem física, no Salão Leopoldo Miguez. A opção por uma “ópera virtual” ancorada em desenhos, sem a materialidade dos tecidos, quebrou as expectativas pré-concebidas e exigiu que os figurinistas Igor Nascimento e Isaac Neves redefinissem as rotas criativas. Serão apresentadas as diferentes etapas do processo e perspectivado o salto em busca de novas linguagens, o que se torna mais relevante (tanto mais se pensarmos que se trata de um projeto acadêmico, voltado para a práxis de estudantes de graduação) que o “produto final”, a montagem “encerrada” – algo que não ocorreu. Em tal empreitada, os diálogos com a teoria teatral serão desfiados de modo difuso e multicêntrico, colorindo uma cena que se faz mosaico – tabuleiro para jogos de poder.

O PROJETO ÓPERA NA UFRJ

Não é exatamente uma novidade o fato de que o universo operístico exerceu, ao longo do século XIX, um enorme fascínio sobre as camadas médias urbanas da população brasileira,

com destaque para o Rio de Janeiro, o centro nervoso da vida da “corte”. O famoso dramaturgo Martins Pena, ao escrever a comédia *O diletante*, satirizava a histeria coletiva provocada pela estreia de *Norma*, de Vincenzo Bellini, no Rio de Janeiro de 1844. Desenhava-se um imaginário que foi deglutido por manifestações populares e ressignificado das mais diversas formas. O pesquisador Felipe Ferreira narra um fato curioso: os idealizadores da segunda edição do “Congresso das Sumidades Carnavalescas” (uma espécie de desfile pelas ruas centrais da cidade, com carroças e grupos de fantasiados que distribuía flores e doces), em 1856, convidaram “Giuseppe Verdi a compor dois hinos a serem cantados em seu passeio nos dias de carnaval. Verdi chegou a enviar carta aceitando o convite, mas não se tem notícia dessas composições” (FERREIRA, 2004, p. 143).

Verdi, autor de clássicos de repertório como *Nabuco*, *La Traviata* e *Rigoletto*, pode não ter composto músicas para os adocicados passeios carnavalescos do Rio de Janeiro do século XIX, mas é fato que trechos de óperas eram entoados pelos foliões, como atesta Edigar de Alencar: “por muito tempo foram cantadas no carnaval carioca coisas sem qualquer sentido carnavalesco. Cantigas de roda, hinos de guerra, canções folclóricas, trechos de ópera, árias de operetas, e até fados líricos...” (ALENCAR, 1965, p. 18-19). A carnavalesca Rosa Magalhães atendeu para isso ao desenvolver uma narrativa de enredo sobre a vida e a obra da compositora Chiquinha Gonzaga, em 1997. Segundo a autora, o Rio de Janeiro ganhou, na segunda metade do século XIX, o apelido de “Pianópolis”, “tal a quantidade de pianos e de pessoas que se dedicavam ao estudo musical” (MAGALHÃES e NEULANDS, 2014, p. 16). Ranchos e grandes sociedades absorveram elementos operísticos, sistema simbólico reprocessado no interior das escolas de samba. Coube a Joãozinho Trinta alimentar a ideia de que os desfiles das agremiações sambistas, no século XX, adquiriram o caráter de “óperas de rua” (visão que hoje, à

luz dos estudos decoloniais, soa bastante problematizável): “O régisseur é o carnavalesco. O maestro é o mestre de bateria. O enredo é o libreto. A bateria, a orquestra; enquanto os passistas, o corpo de baile. As alas são o coro e os destaques são os personagens principais da ópera. Os carros alegóricos são a cenografia” (GOMES e VILLARES, 2008, p. 52)⁴. Trinta, que, além de bailarino, trabalhou como assistente do cenógrafo, figurinista e carnavalesco Fernando Pamplona, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, viveu intensamente a produção de inúmeras óperas – trilha seguida pela colega Rosa Magalhães, que, entre tantos trabalhos desenvolvidos para óperas, foi a cenógrafa e figurinista de *A Menina das Nuvens*, “‘aventura musical em três atos’ composta por Heitor Villa-Lobos na década de 1950” (LEITÃO, 2019, p. 380) e encenada no Municipal do Rio, em 2015, com libreto de Lúcia Benedetti (ninguém menos que a mãe da artista, teatróloga e dramaturga que se notabilizou pela dedicação ao universo teatral infantil). Pamplona, por sua vez, materializou a cenografia de *Aida*, talvez a mais conhecida (e parodiada) ópera de Verdi (dado, em grande medida, à ambientação no Egito faraônico), na Praça da Apoteose: “um cenário com 65 m de largura e 25m de altura” (PAMPLONA, 2013, p. 171).

Sem dúvidas, a absorção (não-mensurável em termos precisos) de símbolos, nomes e modos de narrar próprios do universo operístico por parte de organizações populares, caso das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro,

⁴ O artista plástico Rubens Gerchman engrossa o coro: “O primeiro a pensar em ópera foi o cineasta baiano Glauber Rocha em *Terra em Transe*, filmado no Parque Lage, onde associou a imagem de movimentos, fantasias, estandartes e o batuque de candomblé nas praias do Rio. É a descoberta do Brasil. O princípio da miscigenação. Já em *Deus e o Diabo*, usou as Bachianas nº 5 de Villa-Lobos na caatinga. ‘O mar vai virar serão e o sertão vai virar mar.’ Glauber, indiscutivelmente, faz parte do universo de Joãozinho Trinta. Aliás, ele queria filmar *Uirapurú*, ópera inédita de Villa-Lobos. Já Joãozinho Trinta é a ópera popular em sua plenitude” (GERCHMAN in GOMES e VILLARES, 2008, p. 46).

ro5, contribuiu para a permanência da ideia de que a ópera é uma expressão artística “completa” e culturalmente “muito importante”; e isso mesmo entre pessoas que possivelmente nunca assistiram a um espetáculo dessa natureza, ao vivo, em um palco italiano. Hoje, por mais sólidos que ainda sejam os obstáculos simbólicos e financeiros que impedem o acesso da mais expressiva parcela da população brasileira (algo apontado por Alfredo Bosi, no ensaio *Cultura brasileira e culturas brasileiras*⁶) a locais como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, é fato que todos possuem uma vaga ideia do que seja uma ópera, algo instantaneamente ligado à erudição e às ideias de opulência, beleza, sofisticação e grandiosidade. A ária *Nessun dorma*, da monumental *Turandot*, de Giacomo Puccini, pode “ilustrar” comerciais de perfumes na TV ou ser inserida em uma cena de telenovela, de modo que, ainda que de maneira fragmentária, a linguagem operística circula por toda a sociedade. Há resquícios da “totalidade” wagneriana, algo muito bem explicado por Izak Dahora, autor

⁵ A força desse imaginário na contemporaneidade se fez notar em 1995, quando duas escolas de samba do Grupo Especial carioca apresentaram enredos em homenagem a ilustres figuras do universo operístico brasileiro: o compositor Antônio Carlos Gomes, na Unidos da Tijuca, sob a batuta do carnavalesco Oswaldo Jardim; e a cantora lírica Bidu Sayão, na Beija-Flor de Nilópolis, com assinatura de Milton Cunha. Em 1999, a Mocidade Independente de Padre Miguel homenageou a vida e a obra de Heitor Villa-Lobos, realizando uma apresentação antológica, lembrada como um dos grandes desfiles da última década do século XX. A visualidade do cortejo, concebida por Renato Lage, misturava elementos de cenários de óperas com imagens da natureza brasileira.

⁶ Nas palavras do autor, está historicamente posta uma visão esquemática e hierárquica que encara a multiplicidade cultural brasileira a partir das subdivisões “cultura universitária, cultura criadora extra-universitária, indústria cultural e cultura popular. Do ponto de vista do sistema capitalista tecnoburocrático, um arranjo possível é colocar do lado das instituições a Universidade e os meios de comunicação de massa; e situar fora das instituições a cultura criadora e a cultura popular” (BOSI, 1998, p. 309). Compreendida a existência do fosso, sugere o intelectual, em diálogo com nomes como Paulo Freire, que é preciso construir pontes – daí a importância do fomento dos projetos de extensão.

que leu a contrapelo o conceito de gesamtkunstwerk:

Tradicionalmente, a ópera está ligada às ideias de enlevo estético, complexidade harmônica (das muitas texturas sonoras), tramas que contrastam desejos de vida e de morte, paixões violentas (adaptadas muitas vezes de mitologias, romances de cavalaria, literatura), magnífico aparato de cenários e figurinos e engenho técnico que representam peripécias de heróis a transportarem o público ‘para o mundo glorioso da divindade e da eternidade’. Em suma, um modelo de espetáculo feito para arrebatar. Os desfiles, por sua vez, provocam também, à sua maneira, um emaranhado sensorial que afeta seus “atores” e seu público devido à trama sinestésica detonada pela musicalidade (com forte pendor para a percussividade de sua bateria) e por sua visualidade (DAHORA, 2019, p. 47-48).

Inserido nessa conjuntura, o projeto de extensão Ópera na UFRJ foi criado, em 1994, para celebrar a memória da Escola de Música, que desde o século XIX se dedica aos estudos operísticos, e para divulgar e popularizar a ópera não apenas no interior da comunidade acadêmica, mas extravasando os muros da Universidade e apresentando ao grande público uma possibilidade de primeiro contato direto com tão fascinante (e no mais das vezes distante ou mesmo inacessível) universo. André Cardoso, professor e regente da Orquestra Sinfônica da UFRJ, retorna à fundação da Escola ao tratar da genealogia do projeto:

Na história da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, iniciada em 1848 como Conservatório de Música, a ópera sempre teve um lugar de destaque e já merecia a atenção de seus fundadores. (...) Certamente a cena lírica exerceu seus encantos ao longo de toda a trajetória da Escola de Música e poderíamos ilustrar com muitos exemplos, começando pela criação das primeiras óperas nacionais por compositores oriundos do Conservatório de Música, com destaque para Henrique Alves de Mesquita (O vagabundo) e, principalmente, Carlos Gomes (A noite do castelo e Joanna de Flandres), o mais

importante músico brasileiro da segunda metade do século XIX e reconhecido internacionalmente como o principal compositor lírico das Américas (CARDOSO, 2015, p. 33-34).

Cardoso explica que em meados do século XX a Escola já se notabilizava por produzir espetáculos operísticos completos. Em 1949, quando se comemorava o centenário de fundação do Conservatório, foi encenada, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a ópera *Moema*, de Delgado de Carvalho. Os cantores eram “os alunos da classe de Declamação Lírica da professora Carmem Gomes (...)” (CARDOSO, 2015, p. 34). Nas décadas posteriores, dezenas de óperas foram produzidas para o Salão Leopoldo Miguez, localizado na Rua do Passeio, nas proximidades do Municipal. Em 1975, a montagem de *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, “abriu um novo e mais regular período de produções operísticas na Escola de Música, com até três títulos por ano até 1991” (CARDOSO, 2015, p. 36). Neste recorte temporal tão frutífero para os estudos operísticos na UFRJ, foram montadas obras célebres como *As bodas de Fígaro* (1985 e 1991) e *Così fan tutte* (1987), de Wolfgang Amadeus Mozart; *Madama Butterfly* (1976) e *La Bohème* (1977), de Giacomo Puccini; *O barbeiro de Sevilha* (1984), de Gioachino Rossini; *Fosca* (1981) e *Lo Schiavo* (1986), de Antônio Carlos Gomes.

A densa experiência acumulada ao longo de mais de 15 anos de grandes produções desaguou em 1994, quando surgiu a ideia de transformar essa tradição (que havia sofrido uma interrupção, em 1991) em um projeto acadêmico extensionista. André Cardoso descreve o desdobramento:

Foi em 1994, na classe de canto do professor Inácio De Nonno, que um grupo de alunos, conscientes da importância da experiência prática no palco, apresentou a proposta de retomar a produção de óperas. O título escolhido não poderia ser mais desafiador: *A flauta mágica*, de Mozart, cantada em português. Com o apoio do maestro

Roberto Duarte, do diretor da Escola de Música, professor José Alves da Silva, e da decana do Centro de Letras e Artes, professora Maria José Chevitarese, foi criado o projeto Ópera na UFRJ, que, a partir de então, passou a ser uma atividade de extensão das mais bem sucedidas em nossa universidade ao congregar alunos, professores e técnicos de diferentes unidades e artistas convidados, proporcionando um campo de qualificação acadêmica e profissional em ópera a estudantes de graduação de música, artes plásticas, teatro e dança da UFRJ (CARDOSO, 2015, p. 37).

Tinha início uma trajetória bem-sucedida (a despeito de algumas interrupções acarretadas por interdições do Salão Leopoldo Miguez) cujos princípios norteadores são o fomento dos debates operísticos no interior da universidade; o cultivo de reflexões permanentes acerca da teoria teatral e da obra de artistas que revolucionaram linguagens cênicas; a alimentação da transdisciplinaridade; o oferecimento de uma grande oportunidade de aplicação prática dos saberes difundidos nas salas de aula; a divisão desses conhecimentos com a comunidade acadêmica e a difusão da história da ópera para o público em geral, uma vez que as apresentações são gratuitas. No caso da parceria com o curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes, que oferece as habilitações em Cenografia e Indumentária, é importante o registro de que a assinatura dos projetos de cenários e figurinos é dos estudantes de graduação, cabendo aos professores a orientação e a supervisão dos trabalhos. Diante disso, não é difícil entender o porquê de dezenas de estudantes da EBA-UFRJ disputarem as vagas anualmente ofertadas pelo projeto – trata-se de uma excelente oportunidade para assinar uma produção de grande porte. Deve-se destacar, ainda, que a montagem de *Don Quixote nas bodas de Comacho*, do compositor barroco alemão George Philipp Telemann, inaugurou, em 2011, a itinerância do projeto, que passou a percorrer um circuito de teatros municipais do estado do Rio de Janeiro.

Obviamente, ocupar outras casas de espetáculo exigiu maior robustez financeira (basta pensarmos nos custos com deslocamentos, hospedagens etc.). Para isso, o apoio da FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), “a partir de 2012, se mostrou fundamental para que a produção dos espetáculos ganhasse em qualidade” (CARDOSO, 2015, p. 39) e em projeção. Em 2014, para comemorar os 20 anos do projeto, a Escola de Música da UFRJ encomendou a João Guilherme Ripper a ópera *O diletante*, baseada na já mencionada peça de Martins Pena. O espetáculo, cuja estreia ocorreu no Salão Leopoldo Miguez, em 25 de setembro de 2014, depois foi apresentado no Teatro Municipal de Niterói, no Teatro D. Pedro, em Petrópolis, no Auditório Horta Barbosa, do Centro de Tecnologia da UFRJ, e no Teatro Municipal de Macaé. Para 2020, o 26º ano do projeto, o título escolhido foi *La Cambiale di Matrimonio* (*O contrato de casamento*, numa livre tradução), farsa cômica em um ato de Gioachino Rossini, com libreto em italiano de Gaetano Rossi, cuja estreia se deu em 3 de novembro de 1810, no Teatro San Moisè de Veneza, desativado em 1818. Em não havendo impedimentos, a montagem deveria ser apresentada, no Salão Leopoldo Miguez, em julho de 2020. Depois, percorreria o circuito dos demais teatros.

LA CAMBIALE DI MATRIMONIO: O “PAPEL” DOS FIGURINOS

La Cambiale di Matrimonio é tida como a primeira ópera de Rossini, compositor celebrado por trabalhos como *O barbeiro de Sevilha*, de 1816, *Otello*, também de 1816, e *Guillaume Tell*, de 1829. Pouco conhecida no cenário brasileiro, foi escolhida, pela cúpula do projeto (formada pela coordenadora geral Andréa Adour, pelo diretor musical Inácio De Nonno e pelo diretor cênico José Henrique Moreira), em parte, por isso: a possibilidade de difusão de um trabalho menos festejado. A trama não apresen-

ta grande complexidade: o comerciante Slook, que fez alguma fortuna em terras canadenses, deseja se casar com uma dama da alta sociedade britânica. Movido por essa ideia, envia uma carta ao magnata Tobias Mill, contratando-o para que lhe arranjasse um bom casamento. Mill enxerga, no horizonte daquele papel, uma ótima oportunidade para casar a própria filha, Fanny, que, imersa em sonhos românticos oriundos de leituras literárias, refutava com veemência um enlace matrimonial “contratado”. Fanny estava apaixonada por Edward Milfort, rapaz íntegro, belo e idealista. A chegada repentina de Slook, que embarcou para Londres em busca do amor prometido, mexe com a estrutura da casa, exigindo dos personagens uma rápida solução para o dilema. A astúcia dos empregados é determinante: Norton e Clarina traçam estratégias para driblar os objetivos (frios e dinheiristas) do patrão, de modo que, ao final, Edward e Fanny assumem o amor recíproco e levam Slook a uma generosa decisão: ele transfere o contrato de casamento para Edward, nomeando o novo casal como “herdeiros universais” do seu dinheiro oriundo do comércio de peles. Mill acata a mudança de planos e todos terminam felizes, às portas do casamento dos jovens enamorados.

O rápido passar de olhos pelo enredo dessa farsa, ópera de acordes bufos, expõe pontos de contato com O diletante, a começar pelo fato de que em ambas há a presença de “visitantes”, sujeitos broncos, alheios aos refinamentos (algo evocado até a contemporaneidade, na figura do “caipira”⁷), que se deslocam geograficamente e se veem inseridos em contextos urbanos, marcados por medidas e códigos sociais de “boa educação” (no caso de *La Cambiale*, a Londres do século XVIII; no caso de *O diletante*, o Rio de Janeiro da década de 1950, livre “atualização” de João Guilherme Ripper⁸ – mais especificamente, o bairro de Copacabana, símbolo dos “anos

dourados” e dos idílios bossa-novistas). Slook é um personagem que expressa fortes contrastes culturais enredados à tensão entre o rigor e a tradição ingleses, bordados no cosmopolita dia a dia da metrópole (Londres), e a possibilidade de enriquecimento do outro lado do Atlântico, nas terras colonizadas. Trata-se da imagem (estereotipada, por óbvio) de quem enriqueceu no “Novo Mundo” a ser desbravado, um território “selvagem”, indômito, com acentos das versões televisivas de Daniel Boone e Davy Crockett – ou, mais recentemente, do violento e hiper-realista *O regresso*, filme de Alejandro González Iñárritu.

Confusões geradas por interesses matrimoniais condicionados aos bolsos não são uma novidade nos palcos – ao contrário, uma recorrência na história da comédia de costumes. Impossível é não pensar no apelo persistente de *A megera domada*, de William Shakespeare, argumento adaptado, com absoluto sucesso, para o meio popular-massivo das telenovelas (no caso, *O cravo e a rosa*, da TV Globo, exibida no ano 2000, sob autoria de Walcyr Carrasco, e reprisada 4 vezes). Um exemplo teatral do século XX, no contexto brasileiro, é *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna. Nessa comédia livremente inspirada em *Aulularia*, de Plauto, um casal de empregados, Caroba e Pinhão, adquire importante função mediadora: são personagens postos em cena para costurar relações e apimentar tramoias a fim de conciliar múltiplos interesses. Não é exagerado dizer que Pinhão e Caroba podem ser comparados a Norton e Clarina – todos, na esteira dos tipos cômicos da *commedia dell’arte* italiana⁹, servem a diferentes “patrões”, feito o Arlequim de Carlo Goldoni, que, “por meio de artimanhas contínuas, vai vencendo cada dificuldade” (GOLDONI, 1987, p. XXIV). Salvatore D’Onofrio assim define essa linha-mestra: “a partir de um simples esquema de enredo (*canovaccio*), geralmente apresentando um casal de namorados em luta contra a proibição paterna, os intérpretes improvisavam diálogos e achados

7 Sobre a construção de tal persona estereotipada e bastante problematizável, ver: NASCIMENTO, 2018.

8 Fala-se em “atualização” porque a peça original, de Martins Pena, se passa no Rio de Janeiro de 1844.

9 Sobre o assunto, ver FREITAS, 2008.

cômicos ao sabor das circunstâncias” (D’ONOFRIO, 2007, p. 306).

Na primeira (e única, dada a pandemia de Covid-19) reunião presencial realizada para o debate do libreto de Gaetano Rossi, na Escola de Música da UFRJ, no dia 11 de março de 2020, o caráter plano e caricatural desses personagens foi enfatizado pelo diretor cênico José Henrique Moreira. Compreendidas a ausência de complexidade psicológica e a necessidade de decodificação imediata por parte do público (donde se pode extrair o amplamente debatido conceito de “personagens-tipo”), o diretor sugeriu que os figurinos a serem idealizados e desenvolvidos pelos estudantes de graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ (Artes Cênicas, com habilitação em Indumentária) Igor Nascimento e Isaac Neves, sob orientação deste autor¹⁰, partissem de caricaturas realizadas por ilustradores britânicos dos séculos XVIII e XIX, como George Cruikshank. Na mesma trilha, foi debatida a pertinência de se buscar um diálogo com outras expressões teatrais inglesas, como o Punch and Judy, tradicional puppet show (teatro de fantoches ou marionetes) associado ao imaginário cômico e mambembe da *commedia dell’arte*.

O trabalho de prospecção bibliográfica se deu em linhas cruzadas entre os dois figurinistas e as duas cenógrafas, as também estudantes de graduação do curso de Artes Cênicas da EBA-UFRJ (com habilitação em Cenografia) Joana Page e Sophia Chueke, sob orientação das professoras Andréa Renck e Cássia Monteiro. Enquanto os figurinistas decupavam os personagens, com o objetivo de traduzir em vestes as principais características físicas e psicológicas de

10 O meu ingresso no projeto Ópera na UFRJ se deu por meio do convite da professora da EBA Desirée Bastos de Almeida, orientadora de figurinos de dezenas de montagens operísticas anteriores. Disposta a dedicar mais tempo à pesquisa de doutorado em andamento, na PUC-Rio, ela me perguntou, no início de 2020, se eu tinha interesse em orientar o projeto de figurinos de *La Cambiale di Matrimonio*, substituindo-a por um ano. Aceitei o convite e embarquei no projeto, que iria se mostrar absolutamente imprevisível.

cada um (a ganância de Tobias Mill, a doçura da lady Fanny, o idealismo do gentleman Edward, a invisibilidade social dos pobres empregados e a rusticidade aventureira do outsider Slook), as cenógrafas buscavam soluções viáveis para expressar o “choque de dois mundos” no Salão Leopoldo Miguez, que, inspirado na Salle Gaveau de Paris, a rigor não é uma casa de espetáculos teatrais ou operísticos, mas uma sala para concertos - daí a presença de um enorme órgão Tamburini, instalado no palco desde 1954¹¹, o que é um desafio para qualquer proposta cenográfica.

O mergulho nas ilustrações de Cruikshank (VOGLER, 1979) revelavam uma constante: a presença de globos terrestres em charges e cartazes, evidente tentativa de se compreender um mundo em aceleradas transformações, no contexto da Revolução Industrial, com as fronteiras imperialistas sendo redefinidas mediante o uso da pólvora e das balas de canhão. Já o diálogo com a história do Punch and Judy (SPEIGHT, 1955) delineava os aspectos caricaturais e estereotipados necessários para a compreensão da farsa (acentos também observáveis nas ilustrações de John Tenniel para Alice no País das Maravilhas e Alice através do espelho, ambas as obras de Lewis Carroll). Enquanto as cenógrafas exploravam a estética dos mapas de campanhas e pensavam soluções não-convencionais para o uso do globo terrestre, os figurinistas voltavam os olhos para o imaginário carnavalesco em sentido amplo, conjunto de manifestações festivas que podem ser analisadas a partir da chave da inversão, com a ênfase dada ao baixo corporal, ao grotesco e às deformidades físicas. Nos termos de Mikhail Bakhtin, filósofo da linguagem russo e pesquisador de festejos carnavalescos do medievo europeu, os corpos grotescos observáveis em “festas dos tolos, charivaris, carnavais, festas do Corpo de Deus no seu aspecto público e popular, diabruras-mistérios, soties e farsas” (BAKHTIN, 2008, p. 24) são “abertos e

11 Informações do sítio da Escola de Música da UFRJ. Ver: <https://musica.ufrj.br/>. Acesso em 15/04/2021.

incompletos” (BAKHTIN, 2008, p. 24). Igor Nascimento e Isaac Neves, que já haviam participado de outros projetos operísticos da UFRJ e acumulavam experiências em ateliês de escolas de samba e de outras produções espetaculares (teatro e TV), atentaram para tais “aberturas” e “incompletudes”, pensando em figurinos que tanto “deformassem” os corpos como revelassem um excesso de pequenos detalhes - acúmulo de sobreposições de técnicas têxteis e elementos decorativos como botões, laços e fivelas.

Os primeiros estudos de figurinos, apresentados no início de abril de 2020, revelavam a preocupação com a busca por texturas inusitadas e a presença marcante da *commedia dell’arte*. Para Norton e Clarina, os figurinistas propuseram vestes retalhadas (ecos arlequins), com chapéus, golas e caracterização de clowns. Tudo em preto, branco e variações de cinza – a fim de reforçar a invisibilidade, as roupas a serem vestidas por tais personagens não revelariam outras cores, restando a ideia de “apagamento”. Tobias, enquanto expressão do poder patriarcal e da ganância do empreendimento imperialista britânico, usaria casaca e cartola intencionalmente desproporcionais, maiores (recurso comum em fantasias carnavalescas, quando peças como chapéus são estruturadas sobre “esqueletos” de arame), de cortes abruptos e tons sóbrios, amadeirados. Com isso, desenhava-se um estereótipo de grandeza e busca pelo sucesso comercial (a qualquer custo, pouco importando os sentimentos da filha). Fanny e Edward trajariam vestes em tons complementares (verde e rosa), suaves, com a presença de recursos associáveis a noções de doçura, tranquilidade e leveza, como luvas, babados, rendas, frufus e laçarotes. Uma sombrinha elegante complementar a roupa dela; a dele, uma cartola delicada. Por fim, Slook deveria traduzir, à primeira vista, um espírito aventureiro, intrépido, despojado de finesses cortesãs – daí a opção por chapéu de vaqueiro, casaco em tons terrosos formado por retalhos de peles e tiras de couro tramando uma espécie de cota, com fivelas e detalhes metálicos que denuncia-

riam a vida agreste do desbravador ultramarino.

“QUARENTENA LÍRICA”: O JOGO DOS PAPÉIS

O agravamento da crise sanitária gerada pela pandemia de Covid-19 obrigou a coordenação do projeto, ainda no mês de abril de 2020, a repensar os rumos do espetáculo. Diante do cancelamento das aulas e da evidente impossibilidade de montagem física, com orquestra e plateia, em julho daquele ano, houve um primeiro adiamento: a montagem de *La Cambiale* da UFRJ deveria estreiar em 3 de novembro de 2020, quando a estreia mundial no Teatro San Moisé completaria 210 anos. A possibilidade de montagem física, porém, parecia (o que viria a se comprovar) impossível mesmo para novembro. Também não parecia otimista a ideia de filmar um espetáculo no palco do Leopoldo Miguez, sem plateia e sem orquestra, divulgando-o nas redes - a montagem dos cenários, a feitura dos figurinos (com etapas de compras, modelagem, costura, provas etc.) e toda a logística de deslocamentos e bastidores poderiam oferecer riscos à saúde de técnicos, professores e estudantes. Começou a ganhar concretude, nas reuniões periódicas ocorridas via plataformas digitais, a viabilidade de uma “ópera virtual”, algo inédito na história do projeto – e, por isso mesmo, bastante desafiador. A navegação em busca de novas linguagens artísticas levou as equipes de cenografia, indumentária e direção cênica a uma mesma ilha conceitual: a ideia de jogo. Parafraseando Luigi Pirandello, um “jogo de papéis”.

O jogo dos papéis é o título da peça de Pirandello mencionada no início de Seis personagens à procura de um autor, ou seja, um jogo metaficcional do dramaturgo italiano, cuja obra pode ser inserida no contexto da dita “crise do drama”, quando os signos da modernidade se impõem e a linguagem teatral passa por intensas transformações. No crepúsculo do século XIX, dramaturgos como Henrik Ibsen, Anton Tchekhov e August Strindberg desenharam

cenas e personagens extremamente complexos e multifacetados, levando os diretores a novas concepções de cenários, figurinos, iluminação, tempo e espaço cênicos. Pirandello bebeu dessa fonte e abraçou a experimentação, empreitada que pode ser conferida pelo público italiano quando da estreia de *Seis personagens à procura de um autor*, em 10 de maio de 1921. As primeiras rubricas do autor indicam um cenário inusual, naquela época: “Ao entrarem na plateia, os espectadores encontrarão o pano de boca levantado e o palco como é durante o dia, sem bastidores nem cenário, quase escuro e vazio, para que tenham desde o início a impressão de um espetáculo não preparado” (PIRANDELLO, 2004, p. 35). É nesse “não-cenário” que se dá a encenação de um saboroso jogo teatral – e a palavra “jogo”, aqui, não é um mero acessório. Para a compreensão das dimensões narrativas da peça, fundamental é um mergulho na ideia de “jogo”, aspecto debatido por Aurora Fornoni Bernardini, em prefácio intitulado *Pirandello: Máscara, persona e personagem*. Diz a autora:

Uma pergunta logo surge: por que será que o autor faz questão de mencionar o segundo ato da peça *O jogo dos papéis* que está sendo ensaiada entre as risadas e os comentários irônicos dos atores? À parte a tirada do Diretor: “quem entender já está de parabéns”, a menção à peça, que realmente existe e foi encenada em 1918 (adaptada da novela *Quando se entendeu o jogo*), parece contribuir para introduzir jocosamente e explicar certos conceitos paradoxais, como o papel da dupla razão/instinto (casca/recheio) que serve de eixo à vida como jogo de papéis estabelecidos etc., que serão um artefato útil para a compreensão do drama dos seis personagens (BERNARDINI in PIRANDELLO, 2004, p. 17).

Corriqueiras, expressões como “jogos teatrais” ou “jogo de cena” conduziram os olhares dos artistas que se dedicavam à produção de *La Cambiale* aos jogos de tabuleiro, ferramentas lúdicas que expressam jogos de poder. O historiador holandês Johan Huizinga, em sua obra *Homo Ludens*, explica o seguinte:

Desde os tempos mais primitivos, a humanidade tem conhecido grande número de jogos de mesa, sendo que as sociedades primitivas lhes atribuíam grande importância devido ao predomínio do fator sorte. Mas quer sejam jogos de azar ou de habilidade, sempre se encontra neles um elemento de seriedade. Não se caracterizam por uma atmosfera de alegria, sobretudo quando o elemento sorte tem uma importância mínima, como no xadrez, nas damas, no gamão, no jogo do assalto etc (HUIZINGA, 2007, p. 220).

Em outras palavras: seguindo as pegadas de Pirandello e Huizinga, as cenógrafas e os figurinistas enxergaram no horizonte dos jogos de tabuleiro uma rica possibilidade de investigação cênica – tradução de forte apelo plástico dos jogos de poder intercontinentais (as relações entre metrópole e colônia, os mapas geopolíticos do mundo) e dos jogos de poder familiares, ao redor do contrato de casamento (a palavra paterna versus o desejo da filha). Os artistas perceberam que por debaixo do verniz cômico e quase desprezioso de *La Cambiale di Matrimonio* existe um móvel de madeira carcomida (daí a presença de uma mesa, no cenário), retrato de padrões culturais e disputas sociais prementes (a invisibilidade da “criadagem” e o machismo que circunda a “compra” de uma esposa são apenas dois exemplos, os mais óbvios e persistentes). Um jogo de tabuleiro, por vezes comercializado como “brinquedo”, expressa uma determinada visão política de mundo, um complexo de valores e ideais competitivos. Não à toa nomes importantes para o pensamento filosófico ocidental do século XX, como Walter Benjamin e Giorgio Agamben, ensaiaram reflexões sobre jogos e brincadeiras. É de Agamben a ideia de que “o jogo tem uma pedra no meio do seu caminho da qual não se pode desembaraçar” (AGAMBEN, 2008, p. 97). Indubitavelmente, eram muitas as pedras no caminho da montagem operística em andamento, de modo que o diálogo com o universo dos jogos sorveria doses de ironia e desafio.

Huizinga é preciso ao afirmar que “a fun-

ção do jogo”, em termos gerais, pode “ser definida pelos dois aspectos fundamentais que nele encontramos: uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa” (HUIZINGA, 2007, p. 16). No caso da ópera analisada, não apenas se observa a representação em si, ingrediente do teatro desde a Antiguidade clássica, como um enredo (o libreto de Rossi) assentado em uma disputa – disputa que possui regras e letras miúdas (afinal, um contrato!). São partes indissociáveis dos jogos, pontua o autor, a existência de regras e a natureza “extra-ordinária”: “o indivíduo disfarçado ou mascarado desempenha um papel como se fosse outra pessoa, ou melhor, é outra pessoa” (HUIZINGA, 2007, p. 16). Em outro fragmento, é desenrolado um breve comentário acerca dos jogos teatrais: “(...) o esportista joga com o mais fervoroso entusiasmo ao mesmo tempo que sabe estar jogando. O mesmo verificamos no ator, que, quando está no palco, deixa-se absorver inteiramente pelo ‘jogo’ da representação teatral ao mesmo tempo que tem consciência da natureza desta” (HUIZINGA, 2007, p. 22).

O jogo de tabuleiro escolhido para nortear as subsequentes etapas da pesquisa, seguindo um critério básico de aproximação e pertinência temáticas, foi o Monopoly, amplamente comercializado ao redor do mundo, cujos princípios básicos são os mesmos do “Banco Imobiliário” – criação da designer de jogos Elizabeth J. Magie Phillips. Nas raízes da criação do jogo está o livro *Progresso e Pobreza*, de Henry George, publicado em 1879 e convertido em fenômeno editorial da época. Na obra, o autor investiga o aparente paradoxo entre o progresso industrial e o aumento dos índices de miserabilidade, violência urbana, alcoolismo e suicídio, algo ligado, até hoje, à concentração de renda e à perversidade do mercado financeiro. Os levantamentos realizados pelos estudantes revelaram que o primeiro nome do jogo foi *The Landlord’s Game*¹² (O jogo do senhorio, numa possível tradução), o que direcionou os olhos dos figu-

rinistas para a figura centralizadora de Tobias Mill, cujos desenhos das vestes “incorporaram” o colorido e o aspecto gráfico do tabuleiro de Monopoly: a parte frontal da casaca do magnata passou a exibir “casas” (quadrados e retângulos, uma espécie de sobreposição de retalhos) nas cores observáveis em tabuleiros de diferentes décadas. Nesse mesmo fluxo, os demais estudos de figurinos passaram a expressar a ideia de que os personagens deveriam ser lidos, a um só tempo, como jogadores (atores/agentes) e peças (peões/fantoches) de um jogo: cantores-jogadores sobre um palco-tabuleiro.

O caráter lúdico da proposta ganhou contornos ainda mais fortes quando, depois que os primeiros croquis foram apresentados para toda a equipe, a direção cênica bateu o martelo e definiu que a “ópera virtual” (apelidada de “quarentena lírica”) assumiria a forma de um teatro de papel, releitura dos famosos teatros de brinquedo, muito populares na Inglaterra do século XIX (alguns exemplares do período podem ser conferidos no acervo do Victoria and Albert Museum, instituição dedicada às artes decorativas). Uma versão física (maquete) desse teatro seria confeccionada, apresentando, de maneira não-realista (porém fiel aos detalhes observáveis na arquitetura da edificação), o frontão do prédio histórico da Escola de Música da UFRJ e os interiores do Salão Leopoldo Miguez. Dentro dessa caixa teatral, no palco, estaria montada, com o devido respeito para com a escala, a mesma cenografia que havia sido proposta para uma eventual montagem física. Nesse cenário, os cantores desempenhariam os seus papéis enquanto bonecos de papel (paper dolls). Um exercício metateatral, pois sim.

O pesquisador Sinésio da Silva Bina, em sua dissertação de mestrado (que se dedica ao estudo da obra de Pirandello), discorre sobre metateatralidade e artificialidade do personagem de ficção, enfocando os jogos da dramaturgia:

se há, no século XX, uma dificuldade para se de-

12 Ver <https://landlordsgame.info/>. Acesso em 16/04/2021.

finir a relação entre realidade e ilusão, também há para se definir a personagem dramática. E se esta se configura paradoxalmente como uma “realidade artificial”, e tanto a arte quanto a realidade são ambas projeções da consciência humana e ambas ilusão, podemos falar também de uma “artificialidade real”, para nos referirmos à artificialidade da realidade. Aqui residiria a forte presença do metateatro na dramaturgia moderna: nessa diluição das fronteiras entre arte e realidade. E quando a personagem dramática, além de ser uma “realidade artificial”, se torna consciente desse seu caráter e se mostra também como “artificialidade artificial”, ela se torna também personagem metateatral (BINA, 2007, p. 81).

Ora: os personagens da ópera, transformados em “bonecos de papel”, seriam uma expressão possível dessa metateatralidade e “artificialidade artificial”, conforme o defendido por Bina. O autor é preciso ao informar que “apesar de ser um termo que teria sido cunhado recentemente, o metateatro em si não é uma característica exclusiva do drama moderno; ele já se faz presente, marcadamente, nas peças de Shakespeare e de Calderón, por exemplo” (BINA, 2007, p. 48). Trata-se, portanto, de algo muito mais antigo do que as experimentações cênicas de Luigi Pirandello, realizador que, inserido no contexto da arte de vanguarda, redigiu obras que assumiram o “teatro dentro do teatro” (BINA, 2007, p. 50), extraindo disso um espesso sumo reflexivo. A utilização do termo enquanto ferramenta conceitual por nomes como Lionel Abel, na década de 1960, dinamizou as discussões, na seara dos estudos teatrais. No caso da montagem de *La Cambiale* aqui estudada, a direção cênica e os demais realizadores assumiram, deliberadamente, o “teatro dentro da ópera”, entendendo que a metalinguagem era um caminho dos mais estimulantes. A artificialidade se tornava um pressuposto, açulando discussões teóricas acerca do já mencionado drama moderno, que, nos termos de Bina, “reflete essa multiplicidade de percepções, de incertezas, e relativiza a relação entre realidade e ilusão. Assim, também entra em conflito com a tradição dramaturgica que

defendia uma estrutura dramática absoluta, rígida, fechada em si mesma (...)” (BINA, 2007, p. 50).

Uma vez sedimentada a certeza de que nenhum rolo de tecido seria cortado para a costura de saias, calças e casacas, o desafio dos figurinistas foi transformar croquis em paper dolls para o toy theater. Integrados, os projetos de cenografia e figurino seriam realizados em duas etapas: num primeiro momento, a realização dos desenhos em meios físicos (o grafite, o nanquim e as tintas sobre a materialidade do papel); na segunda (mais longa e imprevisível) etapa, a pós-produção, com o emprego de ferramentas digitais e a necessidade do diálogo com estudantes e professores de computação gráfica. Em nenhum momento foi cogitado o uso de técnicas como a animação em stop motion (quadro a quadro). A direção cênica desejava que apenas os rostos dos cantores (que gravariam as suas participações com câmeras de telefones ou computadores, em casa, mediante o uso de chroma key – tecido de fundo adquirido e enviado pela produção do espetáculo para diferentes localidades da cidade e do estado do Rio de Janeiro, procedimento que exigiu uma ainda maior flexibilidade de tempo) fossem digitalmente inseridos nos bonecos, o que reforçaria o caráter contrastante e experimental, com imperfeições desejáveis (um certo “ar retrô”, em diálogo com produções da TV Cultura da década de 1990, como o infantil *Glub Glub*). O uso de diferentes ferramentas para as gravações, as mudanças de iluminação e a presença de ruídos, portanto, tudo isso não era visto como algo negativo ou prejudicial – ao contrário, “marcas do tempo”: fragmentos de um retrato do período pandêmico. Tal empreitada se via inserida em uma conjuntura maior de debates acerca da necessidade de se viabilizarem outras possibilidades cênicas, adaptadas a um contexto de privação do contato físico. Ao longo dos anos de 2020 e 2021, a produção e a exibição de peças teatrais e shows musicais no formato online cresceram exponencialmente, o que expressou, por óbvio, a resistência do setor

cultural (que enfrentava, ainda, perseguições ideológicas, no cenário brasileiro) e o desejo de misturar linguagens, ativando novos sentidos artísticos.

Buscando alguma expressividade e maior variação de imagens a serem exploradas pela equipe de computação gráfica (liderada pelo professor Luciano Saramago, da Escola de Comunicação da UFRJ), foi decidido que os figurinistas elaborariam 5 bonecos em poses diferentes para cada personagem – um total de 30 desenhos, 30 paper dolls. As posições, selecionadas pelo diretor cênico e pelo diretor de movimentos Marcellus Ferreira, com base nos desdobramentos do libreto, partiram de ilustrações francesas do século XIX, realizadas para o estudo das “12 posturas básicas de um ator”. Igor Nascimento riscou e arte-finalizou os desenhos entre os meses de agosto e setembro de 2020. Em linhas gerais, os conceitos debatidos na primeira etapa do projeto, quando as pranchas com colagens de referências foram elaboradas, não sofreram grandes alterações. Os figurinos de Tobias, Fanny e Edward concentravam o colorido extraído dos tabuleiros de Monopoly, com destaque para a presença de variações de tons de rosa (imagem 1); nos figurinos de Norton, Clarina e Slook (imagem 2) não se utilizou a cor rosa, estratégia intencional, uma vez que tais personagens (os empregados e o viajante) deveriam carregar nas suas vestes uma ideia de não-adequação ao espaço, provocando, assim, os olhos (e a reflexão crítica) dos espectadores.

Concluídos os desenhos, veio a espera: ainda em um período de incertezas e indefinições com relação à pandemia de Covid-19 (que, no Brasil, se mostrou mais letal, no primeiro semestre de 2021), o projeto desdobrava-se na vida acadêmica, aguardando os tempos mais amenos de uma possível finalização.

CONCLUSÕES

O escritor, tradutor, ator e diretor teatral Fernando Peixoto, em sua obra *Ópera e Encenação*, afirma que o “breve século XX” (expressão de Hobsbawm mencionada na introdução deste trabalho) foi marcado por sucessivas renovações nas concepções de cena e dramaturgia. Sem dúvidas, o impacto causado pelas proposições de “artistas pensadores” como Bertold Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor é perceptível até hoje, mexendo com as estruturas do teatro ocidental ao incorporar o transe e o rito, relativizar o “textocentrismo” e buscar outros espaços de encenação e outras formas de se pensar o uso da iluminação, dos figurinos e dos adereços cênicos (como ignorar o impacto do uso de bonecos, na obra de Kantor?). Pode-se mencionar, ainda, o próprio Luigi Pirandello, considerado um “estrategista” (BERNARDINI in PIRANDELLO, 2004, p. 17) ou um “exímio jogador” (BINA, 2007, p. 37) que renovou a linguagem do teatro moderno ao propor “artimanhas metateatrais” (BINA, 2007, p. 50). No alvorecer do século XXI, discussões mais atentas sobre diversidade, representatividade e narrativas decoloniais ganharam as ruas e os palcos, deslocando o olhar de pesquisadores e realizadores para matrizes teatrais não-ocidentais e não-eurocentradas (no caso brasileiro, notam-se as investigações de teatralidades indígenas e afro-diaspóricas, bem como a disputa do espaço urbano e a construção de coletivos – fundamental, por exemplo, é o pensar do impacto e dos desdobramentos atuais do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, no que tange às reflexões acerca da desigualdade social e da necessidade de se edificarem outras epistemes; pode-se mencionar, ainda, o Teatro Experimental do Negro e o papel mediador de Abdias Nascimento). Os conceitos de happening e performance também se espalharam e geraram frutos, provocativos e desestabilizadores, destacando-se a produção de artistas como Marina Abramovic e Yoko Ono. Uma artista como Denise Stoklos ocupa a cena



Imagem 1: Paper dolls dos personagens (de cima para baixo) Tobias, Fanny e Edward, elaborados a partir das “12 posições básicas de um ator” pelo figurinista Igor Nascimento. Concepção: Igor Nascimento e Isaac Neves. Técnica: aquarela e nanquim sobre papel Canson. Acervo do autor.



Imagem 2: Paper dolls dos personagens (de cima para baixo) Norton, Clarina e Slook, elaborados a partir das “12 posições básicas de um ator” pelo figurinista Igor Nascimento. Concepção: Igor Nascimento e Isaac Neves. Técnica: aquarela e nanquim sobre papel Canson. Acervo do autor.

enquanto realizadora completa: o Teatro Essencial, criado por ela, refuta qualquer excesso e celebra a emancipação do texto, do corpo e da cena. Para Peixoto, com relação às produções operísticas, é essencial “estender o conceito de renovação ao terreno da cenografia e dos figurinos, enquanto definição de espaço e imagem, assim como é imprescindível transformar (...) a maneira de representação dos cantores” (PEIXOTO, 1985, p. 27).

A pandemia de Covid-19 afetou enormemente a produção cultural em escala planetária, obrigando milhares de trabalhadores da cultura e artistas cujas produções pressupõem aglomerações (no caso de uma montagem operística física, é fácil visualizar a orquestra, a plateia, o elenco principal, o coro, os bailarinos, sem falar nos bastidores e na cadeia produtiva que mobiliza centenas de profissionais de variadas áreas) a terem de repensar as suas possibilidades de atuação profissional e os seus próprios papéis e dramatizações sociais, no interior de uma coletividade adoecida. Para grandes produtoras, casas de espetáculos e megaempreendimentos da indústria do entretenimento, o desafio maior era equacionar as contas, ou seja, lidar com os rombos financeiros provenientes da interrupção de contratos e do fechamento das bilheterias. Para o projeto Ópera na UFRJ, por outro lado, o maior desafio era ocupar um ano letivo esfacelado com a produção de um espetáculo que não oferecesse riscos à saúde de estudantes, técnicos e professores. O cancelamento do projeto sequer foi cogitado. Pairava um consenso: era possível pensar em “estratégias de sobrevivência” (expressão utilizada por Felipe Ferreira para se referir a manobras de negociações políticas realizadas por agremiações sambistas, na primeira metade do século passado, para evitar o definhamento que extinguiu outras manifestações carnavalescas, como os corsos, os ranchos e as grandes sociedades). A produção da “ópera virtual” é um retrato desse período ainda em aberto, pontuado de interrogações.

Levando-se em conta que o projeto Ópera na UFRJ possui fins acadêmicos, com os objetivos maiores de difundir os estudos operísticos e mobilizar estudantes de graduação ao redor da montagem de um espetáculo de grande porte, a busca por novas linguagens cênicas e metodologias de ensino, pesquisa e extensão pode ser compreendida enquanto importante processo pedagógico, não livre de tensões, disputas, recuos e conflitos – possíveis tijolos para a construção de epistemologias, cenas e dramaturgias de contornos mais híbridos e inclassificáveis. Mais do que o “produto final” (inacabado por tempo indeterminado, devido aos atrasos durante as etapas de gravações caseiras e ao volume enorme de material a ser editado ou pós-produzido pela equipe de computação gráfica), o processo de confecção do “teatro de brinquedo” e dos 30 bonecos de papel, em específico, é capaz de despertar os interesses críticos e criativos de inúmeros outros estudantes e professores, desvelando improváveis horizontes investigativos e sobreposições de técnicas e referências.

Para os figurinistas, conforme o que foi remotamente apresentado (e premiado com menção honrosa) na 42ª Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural da UFRJ, na manhã do dia 23 de março de 2021, o panorama parcial revela que as demandas e mazelas encontradas ao longo do processo (as “pedras no caminho” - ecos de Drummond e Agamben) sinalizam a necessidade de um maior domínio de determinadas ferramentas, como programas computacionais de animação. A busca por uma certa autonomia no que diz respeito à manipulação das ferramentas digitais disponíveis é algo a ser sublinhado. “Resumindo a ópera”, para usar de um clichê (recurso pertinente, dados os tantos clichês de *La Cambiale di Matrimonio*), dos desafios da referida montagem brotam ideias que servem de lanternas para a iluminação de outras metodologias. Longe do fechamento das cortinas, tal caminhada transdisciplinar pode ser lida como um experimento dos mais ricos e criativos – ta-

buleiro aberto na mesa, convite a jogadas futuras. Uma espécie de “ópera de making off”, parafraseando a expressão utilizada por Sinésio Bina (2007, p. 64) para a compreensão das lacunas do texto de Pirandello. A sorte lançada está – que rolem os dados do tempo!

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Infância e História. Destrução da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ALENCAR, Edigar de. O carnaval carioca através da música. Rio de Janeiro: Rio IV Centenário / Freitas Batos, 1965.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Dom Casmurro. São Paulo: Ática, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec, 2008.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. Pirandello: Máscara, persona e personagem (prefácio). In: PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de autor. Tradução Sérgio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

BINA, Sinésio da Silva. O jogo dos papéis: um estudo sobre a personagem dramática em Seis personagens à procura de um autor, de Luigi Pirandello. Dissertação de Mestrado – PPG Letras/Estudos Literários, UFMG. Belo Horizonte: 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-73QLDF>. Acesso em 25/05/2021.

BOSI, Alfredo. Dialética da Colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARDOSO, André. Uma Universidade encantada pela Ópera. In: ALBINO, José Mauro; CARNAVAL, Márcia (Org.). Ópera na UFRJ – 20 anos. Escola de Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FAPERJ,

2015.

DAHORA, Izak. Arte Total Brasileira. A teatralidade do “Maior Show da Terra”. Niterói: Cândido, 2019.

D’ONOFRIO, Salvatore. Forma e sentido do texto literário. São Paulo; Ática, 2007.

FERREIRA, Felipe. O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FREITAS, Nanci de. A commedia dell’arte. Máscaras, duplicidade e o riso diabólico de Arlequim. In: Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares – TECAP UERJ, v, 5. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2008. Disponível no seguinte sítio: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12599>. Acesso em 15/04/2021.

GOLDONI, Carlo. Arlequim, servidor de dois amos. Comédia em três atos. Tradução: Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

GOMES, Fábio; VILLARES, Stella. O Brasil é um luxo. Trinta carnavais de Joãozinho Trinta. São Paulo: CBCP, 2008.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEITÃO, Luiz Ricardo. Rosa Magalhães. A Moça Prosa da Avenida. São Paulo: Outras Expressões, 2019.

MAGALHÃES, Rosa; NEWLANDS, Maria Luiza. O Inverso das Origens. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2014.

NASCIMENTO, Emanuel Angelo. A enunciação do humor: estereótipo e discurso em piadas de caipira. In: Linguagem, v. 28. São Carlos: UFSCar, 2018. Disponível em:

<http://www.linguagem.ufscar.br/index.php/linguagem/issue/view/17/showToc>. Acesso em 15/04/2021.

PAMPLONA, Fernando. O encarnado e o branco. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

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

SPEAIGHT, George. The History of the English Puppet Theatre. London: George G. Harrap & Co. Ltd., 1955.

VOGLER, Richard A. Graphic Works of George Cruikshank. North Chelmsford: Courier Corporation, 1979.

<https://landlordsgame.info/>. Acesso em 16/04/2021.

<https://musica.ufrj.br/>. Acesso em 15/04/2021.

Submissão: abril

Aceite: maio de 2023