

## POR QUE OUVIR ÓPERA HOJE? *TU SEI MORTA, MI VITA* EM *ORFEU* DE MONTEVERDI PODE DAR UMA BOA RAZÃO...

*Why should one listen to opera nowadays? "Tu sei morta, mi vita" in Monteverdi's Orpheus can give us a good reason*

Artur Ortenblad

### Resumo

Através de uma análise da cena *Tu sei morta, mi Vita* em *Orfeu* de Monteverdi busco mostrar relevância que a ópera e os mitos gregos podem ainda ter hoje em dia e como cada montagem da ópera enfatizará elementos diversos, mostrando possíveis leituras da mesma estória.

**Palavras-Chave:** Ópera. Mitos gregos. Relevância atual.

### Abstract

Through the analysis of the scene *Tu sei morta, mi Vita* in Monteverdi's *Orpheus*, I try to show the relevance that opera and Greek myths can still have today and how each performance of the opera will emphasize diverse elements, which can reveal possible interpretations of the same story.

**Keywords:** Opera. Greek Myths. Relevance nowadays.

Ópera é para a maioria das pessoas uma manifestação artística distante da realidade atual, de difícil compreensão para os não-iniciados. Cantada em geral em outros idiomas, uma ópera pode durar horas e retrata histórias que há muito tempo deixaram de pertencer à cultura comum da população em geral, pois se referem à mitologia, à Bíblia ou a romances e peças de autores de vários séculos atrás. É claro que esse conhecimento prévio contribui para uma maior apreciação da estória, mas ele é de maneira alguma essencial. Com um pouco de paciência e algumas informações, o ouvinte pode aos poucos aprender a obter prazer do contato com a ópera e não só isso, refletir sobre questões que continuam atuais, ou que por lidarem com arquétipos, são atemporais e universais. Por que não dar como exemplo a ópera *Orfeu* de Monteverdi, especificamente na cena onde um dos grandes temas da humanidade, a morte, é abordada?

Uma das primeiras óperas escritas, de 1607, *Orfeu* foi um grande marco na história da música, a gênese de um gênero que viria se consolidar nos séculos posteriores; foi uma obra experimental, onde se misturavam as tradições precedentes (a *Commedia dell'arte* no teatro e a tradição madrigalesca na música) em uma nova combinação que privilegia a trama da estória ao mesmo tempo em que dá um lugar fundamental à música – como veículo das emoções vivenciadas pelos personagens. A marcação da instrumentação ainda é flexível, porém já bem mais específica do que em outras obras da época – utiliza muitos instrumentos do Renascimento que logo depois deixariam de ser tocados, como o corneto por exemplo. Deve-se lembrar de que este período era uma época de transição, e de instabilidade política, quando o poder econômico passava da Península Ibérica e da Itália para a França e Holanda; era um tempo de conflitos religiosos, de novas ideias e de conhecimento e quando a Europa tinha contato com novas e distantes culturas e visões de

mundo, sendo assim um momento de grandes experimentações, descobertas e conflitos filosóficos. *Orfeu* encerra o Renascimento, abre caminho para a ópera, tradição barroca *per se*. Esta tradição permite reproduzir os embates dos opostos e jogar com eles, em tramas

onde o bem e o mal se misturam, em situações em que o masculino e o feminino despontam ambigualmente, em metamorfoses que exploram o improvável, o fascinante, o extraordinário.

O mito de Orfeu é rico em simbolismos – o artista Orfeu tem que ir ao inferno para se resgatar (e conceder a imortalidade aos outros) através da arte – o parto do inconsciente, aonde a sombra vem à luz. Essa verdade trazida por ele desafia a ordem pré-estabelecida do mundo dos homens; então ele é punido pela sociedade por ousar dizer coisas que ninguém quer ouvir. O conhecimento e o poder advindo dele são uma afronta, sendo prontamente condenados – seja o castigo de Adão e Eva por ter desobedecido a Deus e provado da fruta do conhecimento, seja o mito de Prometeu, que por roubar dos deuses a tocha da imortalidade, foi sujeito à tortura eterna dos abutres. Ou talvez o castigo seja apenas o conflito entre bem e mal trazido pela perda da inocência advinda do conhecimento. O mito de Orfeu também pode ser encarado pelo viés da tradição epicurista como necessária provação para o crescimento espiritual a partir do desapego das coisas terrenas e da renúncia ao mundo. Nesse contexto, a perda de Eurídice estaria relacionada à impossibilidade de resistir às tentações da carne.

Sempre me pareceu estranha a maneira como Monteverdi forja a reação de Orfeu à morte de Eurídice, por não haver nenhum artifício aparente de dramaticidade, como estamos tão habituados em óperas de períodos posteriores. Depois de várias audições, percebi como a cena funcionava. A forma em que a notícia é dada é muito direta: logo que a mensageira chega, Orfeu, já pressentindo algo de ruim, pergunta um pouco agitado “De onde vem, pra onde vai, a que vem?”... A resposta: “Sua bela Eurídice...” está em mi maior. A reação de Orfeu “Ai de mim, o que ouço?” está em sol menor, tonalidade que está em relação de tritono com mi maior. A mensageira continua ainda em mi: “sua diletta esposa...” em um politonalismo mostrando o choque travado entre o lugar psicológico de inocência onde Orfeu ainda se encontra, com a realidade que lhe está por ser revelada. Ela continua: “é morta” em uma cadência fraca, de sol maior (ou mi menor) para lá menor, realizada apenas com o acompanhamento do baixo contínuo. O *lá* do baixo não dá um sentido de resolução à melodia, que termina na nota mi; uma incongruência que retrata musicalmente a vida de Eurídice ceifada antes do tempo. A cadência passa uma sensação de algo obsoleto, medieval, e falso, forjado. Logo que Orfeu recebe a notícia, diz somente: “ai de mim”, cantando um movimento 4-3, agora sim, resolvendo a cadência, só que em um acorde maior – que via de regra – seria para expressar felicidade! Suponho que seja uma demonstração do temperamento doce de Orfeu, o que cria um efeito algo patético, mas extremamente realista e moderno, pois uma expressão de dor tão curta e fraca mostra um choque profundo do personagem. Mesmo alguém que não seja músico, apesar de não saber nomear os processos harmônicos da passagem musical, percebe seu caráter e sente o que ele expressa.

Podemos também encarar a reação inicial de Orfeu como de alguém de uma época onde a morte estava muito mais presente, onde as pessoas estavam sujeitas a perder seus entes queridos muito mais repentinamente, e assim, também eram mais sujeitos a esperarem por ela. Hoje somos menos conformados, além de querermos um final feliz para tudo. Se já no século XVII Monteverdi e Striggio<sup>1</sup> tiveram que dar um final feliz à estória – pois a versão grega era muito crua – atualmente ninguém aceitaria a morte tão passivamente, nem acreditaria que ela foi vontade de um deus. “Que o homem não confie na felicidade passageira” – esse texto é cantado na ópera – é a lembrança de estarmos

---

<sup>1</sup> Alessandro Striggio (Ca.1573-1630) diplomata da corte de Mântua, filho de compositor de mesmo nome, foi quem escreveu o libreto de Orfeu.

sujeitos ao sofrimento nessa vida de impermanência, um lembrete a todos os ouvintes. Nem mesmo o Príncipe de Mântua, a quem a ópera fora destinada, deixaria de estar sujeito ao sofrimento, pois mesmo com tanto poder, não poderia evitar a morte, e assim, pode-se traçar um paralelo entre ele e o próprio Orfeu.

Depois da discreta reação de Orfeu, a mensageira conta os detalhes da morte de Eurídice; são os pastores que demonstram primeiro toda a sua indignação com o destino e, aqui a música é mais dissonante do que o trecho anterior (“*Ahi caso acerbo*”— “Que acontecimento amargo, que destino impiedoso e cruel”). Todos vão se manifestar por tamanha perda, dessa forma validando e ampliando o sentimento de Orfeu. Este então se expressa de maneira mais articulada e efetiva na ária “*Tu sei morta, mi vita*”, ainda com estupefação, questionando: “Você morreu e eu ainda vivo? Você partiu e eu ainda estou aqui?” A maneira com que a cena é construída faz com que se atinja diretamente o ponto de vista do personagem, em vez de dar uma exibição espetacular de sua reação como centro das atenções. Pois afinal não é exatamente o que acontece quando alguma desgraça sucede a alguém? A própria pessoa fica em estado de choque, e são os que estão próximos que se manifestam livremente, e essas lamentações parecem ser o combustível para o principal afetado cair em si e se aperceber da dimensão da dor pela qual está passando. Por isso, quanto mais modesta for a primeira reação de Orfeu à notícia da morte de Eurídice, mais eficaz será o efeito dramático da cena. Ao mesmo tempo, essa dor não pode passar despercebida pelo público, senão a cena deixa de ser verossímil. A cena toda parece como se um segundo tivesse sido alargado para um tempo muito maior, pois a densidade dramática do momento não permite que ele seja expresso em tão pouco tempo. O que Orfeu diz em seguida poderia ser interpretado em um sentido figurado, ao traduzir mais o que ele sente, do que pretende fazer: ele poderia ir até o mais profundo dos abismos para que Eurídice novamente pudesse ver a luz das estrelas, e se nem isso ele conseguisse, preferiria ficar lá com ela. Gosto de entender dessa forma menos literal, na qual Eurídice não morreu de verdade, mas está morta no sentido figurado apenas – perdeu sua alma, perdeu a verdade. Orfeu tem a missão de ir até o fundo da escuridão, onde Eurídice está, e se não for para recuperá-la, aguentar com ela seus sofrimentos e vivenciar o inferno com ela.

Após a ária de Orfeu, o coro de pastores ainda repete o que havia falado logo depois de receber a notícia (“*ahi caso acerbo*”), desta vez de forma ainda mais dissonante, dando força dramática à cena. A mensageira e os pastores ainda se lamentam outras vezes e há duas novas intervenções do coro. A cena se encerra então com o tema nos violinos, aquele que aparecera logo no começo da ópera, depois da fanfarra inicial de metais. Enquanto a fanfarra é um paralelo aos aspectos externos do reino de Mântua (o poder e a riqueza), a melodia dos violinos representa a vida privada, o aspecto humano, as qualidades mais sutis da corte (a nobreza e a cultura). Mas depois de tão terrível acontecimento, o sentido que esse tema carrega é outro: uma grade tristeza, uma perda irreversível.

Depois de 250 anos de esquecimento, as primeiras edições e performances modernas de Orfeu aparecem no início do século XX. Nos últimos quarenta anos, houve várias produções diferentes da ópera, usando instrumentos de época. Vale comentar algumas, pois já é interessante perceber como cada uma lidou com as diferentes variáveis de cantores, grupos instrumentais, palcos e cenários em épocas distintas. Começamos com a mais antiga, a versão de Nikolaus Harnoncourt, de 1978<sup>2</sup> figura fundamental na pesquisa

---

<sup>2</sup> **Montagem de Nikolaus Harnoncourt (1978)**

Direção Musical: Nikolaus Harnoncourt

Direção cênica (1978): Jean-Pierre Ponnelle

Orquestra e coro: *Das Monteverdi-Ensemble des Opernhauses Zürich*

*Ballet des Opernhauses Zürich*

da prática musical histórica e divulgação de obras barrocas esquecidas, sua interpretação associada à direção cênica de Jean-Pierre Ponnelle traz grande força dramática ao fazer um uso muito bonito dos simbolismos na cena, em uma visão teatral e estilizada do drama, até pela escolha de um canto mais declamado do que cantado—tira partido dos contrastes entre povo (pastoril, ingênuo) e nobreza (valiosa, sábia), gerando efeitos pitorescos; há também o

contraste entre humanos e figuras mitológicas. No entanto, Harnoncourt escolhe caracterizar Orfeu como humano e a interpretação do cantor ressalta o lado apaixonado e humano de Orfeu. Um forte simbolismo é usado quando, ao saber da morte de Eurídice, Orfeu deixa cair a rosa que levava consigo. Esse gesto sugere a perda de sua inocência — seria uma metáfora para o próprio casamento? A perda da virgindade, do idealismo, o peso das responsabilidades: a Eurídice noiva morre e dá lugar à Eurídice dona de casa, o Orfeu noivo morre com ela – morre o próprio amor do casal — e esse amor tem que ser resgatado no inferno conjugal...

A versão de Jordi Savall, de 2002<sup>3</sup>, caracteriza um Orfeu muito doce. Como o cantor não é bonito nem expressivo como ator, a solução é aproximá-lo a um anjinho barroco, em uma caracterização mais mitológica, e talvez por isso mais sujeita a extrapolação— ou seja, tudo ali passa a ser uma alegoria. Já na produção de William Christie e *Les Arts Florissants*, de 2008<sup>4</sup>, Orfeu é representado por um cantor mais velho, com voz mais encorpada, se desviando assim da figura mítica e se aproximando ao humano pelo elemento masculino da sua voz. Utilizam-se trajes do século XVII, em tons alaranjados e vermelhos, enquanto no inferno as roupas são todas brancas e Orfeu veste negro. Cada cena é como um quadro da época.

Enquanto isso, a leitura da Ópera de Lyon, de 2004<sup>5</sup>, é mais realista – o figurino caracteriza uma nobreza mais despojada, mais *humana*, mas esse realismo não funciona muito do ponto de vista dramático, porque a visão do diretor interfere demais com detalhes que não fazem muito sentido. Para citar apenas um exemplo, os pastores são caracterizados como homossexuais. O que isso tem a ver com a estória? Se for uma necessidade do diretor levantar a bandeira gay, seria mais apropriado fazê-lo em uma estória que desse a ele essa oportunidade, como é o caso da ópera *Billy Budd* de Benjamin Britten. Outra escolha muito estranha é a mensageira ser consolada por Orfeu, quando se esperaria o contrário.

No que diz respeito ao aspecto visual, é muito bonita a produção do Teatro La Scala de Milão, de 2009<sup>6</sup>, com direção musical de Rinaldo Alessandrini, com a opção do diretor de

---

<sup>3</sup> **Montagem de Jordi Savall (2002)**

Direção Musical: Jordi Savall no *Gran Teatre del Liceo de Barcelona*  
Orquestra e Coro: *La Capella Real de Catalunya*

<sup>4</sup> **Montagem de William Christie (2008)**

Direção Musical: William Christie  
Diretor Cênico e de figurino: Pier Luigi Pizzi  
Orquestra e coro: *Les Arts Florissants* (Caen), *Les Saqueboutiers* (Toulouse)

<sup>5</sup> **Montagem de Philipp Picket com a Ópera de Lyon (2004)**

Regente: Philipp Pickett  
Direção Cênica: Antonio Latella  
Coreografia: Deda Cristina Colonna, Nicole Kehrberger  
Cenários e figurinos: Emanuela Pischetta  
Orquestra e Coro do *Nouveau Studio, Opéra National de Lyon*

<sup>6</sup> **Montagem de Rinaldo Alessandrini no *Scalla de Milão* (2009)**

RAI. RUM., VOL. 02 Nº 01, 42 - 155, RIO DE JANEIRO, JUN., 2014



cena Robert Wilson pelos cenários estáticos e quase surrealistas e uso de maquiagem que ressalta arquétipos como na tragédia grega, tornando os personagens meio fantasmagóricos. Com o tempo, torna-se demasiado fria, pois a estilização dos figurinos e

gestos nos afasta da realidade do que está sendo expresso pelos personagens. Há ainda a montagem de Rouats, de 2011<sup>7</sup> com Jonathan Sells como Orfeu, na qual pessoas em branco ficam se abraçando na ária de Orfeu “*Tu sei Morta mi vita*”. Isso me parece mais uma cena de um filme espírita. O cantor consegue bravamente não ser distraído por esses movimentos sem sentido e pelo cenário tão pouco inspirador. Se não têm nada a dizer, para quê ser diferente?

A inovação cênica precisa ter um sentido, suscitar uma reflexão que tenha relação com a estória. Por exemplo, se é para inovar, seria muito interessante uma montagem em que Eurídice fosse uma viciada em drogas – morta figuradamente – e em que Orfeu estaria disposto aos maiores sacrifícios para recuperá-la, mesmo que fosse para conviver com ela e seu vício. O senhor dos infernos seria o próprio vício, que lhe mostraria que para que pudesse recuperar Eurídice, Orfeu teria que confiar na capacidade dela em se salvar – ou seja, não olhar para trás – e de certa forma abandonar também seu vício por ela. Alguns poderiam discordar dessa visão, mas pelo menos ela teria algo de novo a dizer ao invés de apenas querer ser original.

Por se tratar de uma obra tão rica, é interessante perceber como cada execução da ópera leva a uma nova leitura. A cada uma, um elemento pode ser ressaltado, em detrimento de outro, o que mostra que nunca haverá uma única interpretação correta, mas sim abordagens que se adequam mais a determinados temperamentos e tendências pessoais ou mesmo tendências de uma época, principalmente seus exageros, no caso de uma versão equivocada. Essa é a grande prova de que uma obra com Orfeu sempre terá algo a dizer.

## REFERÊNCIAS:

- ALESSANDRINI, Rinaldo. Milão, 2009. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=SyPUJwGEUgA>> Acesso em: 7 abr. 2014.
- CHRISTIE, William. Toulouse, 2008. Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=v\\_r8S6TGpLo](http://www.youtube.com/watch?v=v_r8S6TGpLo)> Acesso em: 7 abr. 2014.
- HARNONCOURT, Nikolaus. Zurich, 1978. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=EcRFFmgVGlc>> Acesso em: 7 abr. 2014
- PICKET, Philipp. Lyon, 2004. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OwB4SxQMlto>> Acesso em: 7 abr. 2014
- ROUATS. Sursee, 2011. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Kk0Zt1DnGn0>> Acesso em: 7 abr. 2014.

---

Diretor Musical e regente: Rinaldo Alessandrini

Diretor Cênico: Robert Wilson

Orquestra e coro do *Teatro alla Scala*

<sup>7</sup> **Montagem de Rouats no Stadttheater Sursee (2011) (Afinação A=440Hz)**

Direção Musical: Peter G. Meyer

Direção Cênica: Dirk Vittinghoff

Coro: *Jugendchor Sursee*

Orquestra: *Vokalensemble Sursee*



SAVALL, Jordi. Barcelona, 2002. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=0mD16EVxNOM>>  
Acesso em: 7 abr. 2014.