

VERIDIANA PIOVEZAN

VOLÚPIA E PODER:
INTENÇÕES CÊNICAS E FIGURINO NA ÓPERA *SALOMÉ*

**Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação
em Teatro da Universidade do Estado de Santa
Catarina, como requisito parcial para obtenção do
grau de Mestre em Teatro.
Orientador: Prof. Dr. Edécio Mostaço**

**Florianópolis
2018**

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Piovezan, Veridiana
VOLÚPIA E PODER : INTENÇÕES CÊNICAS E FIGURINO
NA ÓPERA SALOMÉ / Veridiana Piovezan. -- 2018.
114 p.

Orientador: Edécio Mostaço
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro,
Florianópolis, 2018.

1. Ópera. 2. Figurino. 3. Encenação. 4. Salomé. I. Mostaço,
Edécio. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de
Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

VERIDIANA PIOVEZAN

VOLÚPIA E PODER: INTENÇÕES CÊNICAS E FIGURINO NA ÓPERA *SALOMÉ*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro.

Banca Examinadora:

Orientador: _____

(Prof. Dr. Edécio Mostaço)
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membros: _____

(Prof. Dr. Marcos Holler)
Universidade do Estado de Santa Catarina

(Prof. Dra. Rosane Muniz)
Centro Universitário Belas Artes

Florianópolis, 22/11/2018.

À Mirtes e Ronaldo Piovezan, meus pais, e
Yole Maria Vettorazzo Valles, minha avó.

AGRADECIMENTOS

Aos meu pais Mirtes e Ronaldo Piovezan, minha avó Yole Maria Vettorazzo Valles, agradeço pelo apoio incondicional, material e afetivo desde sempre.

À Edécio Mostaço, meu caríssimo orientador, muito grata pelo estímulo e pelas tantas orientações providenciais durante a produção dessa pesquisa.

À Livia Sabag, agradeço primeiramente pela oportunidade de trabalhar na montagem de *Salomé* em 2014, e pelas longas e frutíferas conversas sobre o processo de trabalho e o figurino no universo da ópera.

Aos profissionais envolvidos em ambas as montagens, os quais contribuíram com a elaboração dessa dissertação: Nadja Michael, David McVicar, Nicolás Boni, Michael Kupfer, Peter Bronder e Marcelo Amp.

Aos queridos amigos e colegas de trabalho, toda minha gratidão pelo carinho e apoio: Maurice Fückner, Bartira Davis, Lara Vainer Schucman, Izabela Soares, Rita Piffer, Sandra Martins, Kátia Marques, Martha Schuetze, Solange Nogueira, Camila Ceccato, Anna Roccatagliata, Solange Sebrian, Raquel Purper, Su Martins, Eliza Miranda, Paulo Carneiro, Nicole Koutsantonis, Marcello Girotti, Paula Baraldi, Gustavo Lanfranchi, Leonardo Martinelli, Irineu Franco Perpétuo, Felipe Oliveira, Caroline Boeta, Gabriela Guedes e Juliana Barcellos de Souza.

RESUMO

Esta pesquisa analisa duas encenações da ópera *Salomé*, de Richard Strauss: a feita para o *Royal Opera House* (2008), de autoria de David McVicar, e a feita para o Theatro Municipal de São Paulo (2014), de autoria de Livia Sabag, salientando suas intenções cênicas e referências iconográficas para a ambientação da obra, bem como a importância crucial do figurino para o espetáculo operístico. A partir de fontes bibliográficas, críticas e entrevistas realizadas com profissionais que trabalharam em ambas as montagens, este estudo examina de que maneira o conteúdo dramático e musical da obra pode ser desenvolvido e comunicado no palco por meio de diferentes abordagens e visualidades cênicas. O processo de elaboração dos figurinos para a montagem brasileira é também observado, considerando seus principais procedimentos técnicos e criativos articulados à proposta artística da encenadora, bem como coadunados ao trabalho de todos os profissionais que atuam para a encenação da obra.

Palavras-chave: Ópera. Figurino. Encenação.

ABSTRACT

This research analyzes two productions of the opera *Salome*, by Richard Strauss: the one made for the *Royal Opera House* (2008), by David McVicar, and the one made for the *Municipal Theater of São Paulo* (2014), by Livia Sabag, emphasizing the scenic intentions and iconographic references for the setting of the work, as well as the crucial importance of costume for the operatic spectacle. From bibliographical sources, critiques and interviews with professionals who worked on both productions, this study examines how the dramatic and musical content of the work can be developed and communicated on the stage through different approaches and scenic visuals. The process of designing the costumes for the Brazilian production is also observed, considering its main technical and creative procedures articulated to the director's artistic proposal, as well as being in line with the work of all the professionals involved in the staging of the opera.

Keywords: Opera. Costume. Staging.

Lista de Figuras

Figuras 01 e 02 - Croquis de Auguste Mariette para a estreia de Aida (1871). Khedival Theatre, Cairo.....	42
Figura 03 - Remontagem da encenação de Franco Zeffirelli da ópera Aida (2018). Teatro alla Scala, Milão.....	43
Figura 04 - A Aparição (1876). Aquarela de Gustave Moreau. Musée d'Orsay, Paris.....	46
Figura 05 - Maud Allan (1873-1956) como Salomé.....	67
Figura 06 - Produção da ópera <i>Salomé</i> (1949) com encenação de Peter Brook. Figurinos e cenário de Salvador Dalí. Covent Garden Opera Company.....	72
Figura 07 - Cena inicial da remontagem de <i>Salomé</i> (2012). Royal Opera House. Foto de Clive Barda.....	80
Figura 08 - Remontagem de <i>Salomé</i> (2012) - Royal Opera House. Foto de Clive Barda.....	81
Figura 09 - Salomé (Nadja Michael) e Jokanaan (Michael Volle). Primeiro traje de Salomé. Foto Clive Barda.....	82
Figuras 10 e 11 - Foto Clive Barda. Cena da dança (2010). <i>Royal Opera House</i>.....	84
Figura 12 - Salomé beija a cabeça de Jokanaan.....	85
Figura 13 - O carrasco com a cabeça decepada de Jokanaan. <i>Royal Opera House</i>. Foto Clive Barda.....	86
Figura 14 - Projeto cenográfico de Nicolás Boni, 2014	88
Figura 15 - Cena da dança. Ensaio geral. Foto Desirée Furoni.....	90
Figuras 16, 17 e 18 - Fotos do processo de confecção da cabeça cênica concedidas por Marcelo Amp, escultor que as confeccionou.....	91
Figuras 19 e 20 - Prova de figurino das personagens Herodias (Iris Vermillion) e Herodes (Peter Bronder).....	96
Figura 21 - Foto Alex Silva. Salomé (Nadja Michael) e Narraboth (Stanislas de Barbeyrach).....	97
Figura 22 - Ensaio geral. Cinco Judeus em primeiro plano e um dos criados, em segundo plano. Foto Desirée Furoni.....	97
Figura 23 - Ensaio geral. Ao lado direito: Nazarenos e o Pajem de Herodias. Ao lado esquerdo: Herodias e um dos Judeus. Foto: Desirée Furoni.....	98
Figuras 24 e 25 - Prova de figurino dos soldados. À esquerda o solista Paulo Menegon. À direita, o ator Gabriel Castilho.....	98
Figuras 26 e 27 - Prova de figurino dos criados. À esquerda a atriz Carla Martelli. À	

direita, o ator Henrique Rizzo.....	99
Figuras 28 e 29 - Prova de figurino. À esquerda o Escravo (Elisabeth Ratzersdorf) e à direita o Pajem de Herodias (Lidia Schäffer).....	99
Figura 30 - Ensaio geral. Cena da dança dos sete véus. Foto: Desirée Furoni.....	100
Figura 31 - Ensaio geral: Nadja Michael e Mark Steven Doss. Foto: Desirée Furoni...	100
Figura 32 - Nadja Michael. Vestido 1. Foto: Desirée Furoni	101
Figura 33 - Prova de figurino do vestido 1. Nadja Michael.....	102
Figuras 34, 35, 36 - Prova de figurino vestidos 1, 2 e 3. Annemarie Kremer.....	103
Figuras 37 e 38 - Prova de figurino. Protótipo do vestido 1 de Salomé.....	103

Sumário

1 INTRODUÇÃO	17
2 ABERTURA	23
2.1 OS PRIMEIROS TEMPOS.....	24
2.2 AS INOVAÇÕES DE MONTEVERDI.....	28
2.3 A LINGUAGEM POÉTICO-LITERÁRIA: O LIBRETO.....	29
2.4 O SENSO LÍRICO NO ESPETÁCULO OPERÍSTICO.....	30
2.5 O SÉCULO XVIII.....	31
2.6 O SÉCULO XIX.....	33
2.7 O NATURALISMO.....	36
2.8 O ORIENTE VISTO PELO OCIDENTE: EXÓTICO, SENSUAL E MÍSTICO.....	39
2.9 O SIMBOLISMO E O DECADENTISMO.....	44
3 INTERSEÇÕES ARTÍSTICAS: SALOMÉ DE STRAUSS E DE WILDE	51
3.1 O EPISÓDIO BÍBLICO E SUAS CORRESPONDÊNCIAS.....	53
3.2 TEXTO DRAMÁTICO E ÓPERA: POLÊMICAS E REVERBERAÇÕES.....	54
3.3 CONFIGURAÇÃO OPERÍSTICA.....	57
3.4 ESTRUTURA DRAMÁTICA.....	59
3.5 LIBRETO E MÚSICA.....	62
3.6 SALOMÉ, ARQUÉTIPO DA <i>FEMME FATALE</i>	64
3.7 A DANÇA DOS SETE VÉUS E SUAS SUTILEZAS CÊNICAS.....	68
3.8 EMBARAÇOS CÊNICOS E MUSICAIS DA PRIMEIRA MONTAGEM OPERÍSTICA.....	69
3.9 A ÓPERA <i>SALOMÉ</i> NO SÉCULO XX: ASPECTOS E DESAFIOS CÊNICOS.....	70
4 ABORDAGENS CÊNICAS DE DAVID MCVICAR E LIVIA SABAG: CORRESPONDÊNCIAS E DIFERENÇAS	75
4.1 INTENSA E ARROJADA: A MONTAGEM DE DAVID MCVICAR.....	77
4.2 ESPAÇO CÊNICO E FIGURINO.....	79
4.3 A DANÇA CONTA UMA HISTÓRIA.....	82
4.4 O “CHOQUE FINAL”.....	85
4.5 A MONTAGEM DE LIVIA SABAG NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO.....	87
4.6 CONCEPÇÃO E ESPAÇO CÊNICO.....	87
4.7 A CENA DA DANÇA: UM JOGO PROVOCATIVO.....	89
4.8 ATMOSFERA INQUIETANTE: SALOMÉ E A CABEÇA DECEPADA DO PROFETA... ..	90
4.9 AS COMPLEXAS RELAÇÕES HUMANAS: DUAS ENCENAÇÕES DA MESMA OBRA.....	91
5 FIGURINOS PARA SALOMÉ: CRIAÇÃO E PROCESSO	93
5.1 OS VESTIDOS DE SALOMÉ.....	101
5.2 REAÇÕES CRÍTICAS À ENCENAÇÃO.....	104
CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

1 INTRODUÇÃO

A ideia para esta pesquisa nasceu de meu interesse em estudar a inegável importância e valor do figurino cênico. Após o curso de especialização em figurino, seguido de um estágio num dos principais ateliês de trajes e acessórios cênicos em Milão, Itália, tive a oportunidade de trabalhar em diversas montagens de ópera no Brasil, atuando como assistente de figurino, figurinista e produtora¹. Tais experiências me estimularam a pesquisar mais profundamente sobre a concepção do figurino, especificamente para a ópera, considerando as características cênicas e musicais intrínsecas ao gênero. Porém, ainda que o figurino desempenhe funções de suma importância nas encenações, como veremos ao longo desta dissertação, são poucos os estudos² que tratam do figurino de ópera.

A princípio saliento que figurino é o termo que define os trajes e acessórios que atores, cantores e bailarinos vestem num espetáculo. Ele é utilizado como meio de expressão numa encenação, transmitindo significados segundo códigos simbólicos e conceitos figurativos. Por essa razão, sua presença em cena é significativa, uma vez que seu aspecto final contribui para exprimir o que não é dito a respeito do lugar, das circunstâncias e da personagem.

Além de colaborar com as relações estruturais da encenação, o figurino se relaciona com o corpo do ator, podendo influenciar sua postura e seu movimento cênico. Ademais, a pesquisadora Donatella Barbieri (2012) salienta que o figurino atua como um mediador entre o intérprete e o espectador – relação que se concretiza por meio de “uma resposta visual, sensorial, projetada via superfície, cor, forma, tecidos, movimento e peso” –, ou seja, ele “chama a atenção para o corpo, pelo que revela ou oculta, por meio de sua adaptação, pela maneira como ele organiza a composição e a proporção do corpo” (2012, p. 06, tradução nossa).

Nesta pesquisa, analisei duas montagens da ópera *Salomé*, de Richard Strauss: a encenação de David McVicar para o *Royal Opera House* (2008), e a produção, com direção cênica de Livia Sabag, no Theatro Municipal de São Paulo (2014), de cujo processo de criação e realização pude participar, atuando como figurinista e produtora de figurinos e

¹ No Theatro Municipal de São Paulo, como figurinista residente, de 2013 a 2015, trabalhei como produtora de figurinos e de adereços para 14 montagens operísticas.

² Há estudos interessantes publicados no Brasil que tratam do figurino; contudo, apenas alguns deles abordam, de modo breve, o figurino elaborado para a encenação de ópera. Cito aqui, em nível nacional, livros profícuos para entender a importância do figurino: Muniz (2004), Anchieta (2015), Carneiro Neto; Audi (2017), Viana; Muniz (2012). Em âmbito internacional, encontrei em Cunningham (1984) e Ingham; Covey (2003), ótimos guias do processo criativo e prático de realização de figurino. Vale salientar que a recente publicação de Barbieri (2017) é de suma importância para estudiosos do figurino em performances cênicas diversas.

adereços. Ambas as montagens foram concebidas a partir de visualidades muito diferentes entre si, levando ao palco de ópera uma nova maneira de perceber o conteúdo dramático e musical da obra de Strauss.

O texto dramático *Salomé*, de Oscar Wilde, que inspirou a ópera homônima de Richard Strauss, foi fundamental para a configuração das propostas artísticas dos encenadores. Assim, eles partiram de estudos e análises do texto teatral e do libreto da ópera correlacionados à música para desenvolver a concepção cênica das montagens, interpretando a obra por meio novas percepções estéticas³. Essa constatação levou-me a algumas questões pertinentes quanto às encenações contemporâneas de ópera que têm relação com o figurino, as quais justificam a relevância desse componente para o gênero.

Na atualidade, as encenações de ópera trazem ao palco diferentes abordagens dos títulos operísticos, as quais estão em acordo com a proposta cênica do encenador por meio de sua interpretação da obra. É nessa perspectiva que a discussão sobre o figurino ganha destaque, especialmente quando as montagens contemporâneas se dedicam a ajustar ou aproximar as demandas cênicas, sobretudo no tocante à visualidade, por meio de sentidos e conceitos relacionados à sensibilidade do público. Em suma, os tratamentos cênicos apresentados são variados e, porque não dizer, audaciosos, ainda que sejam rotuladas, de modo redutor, como montagens de caráter tradicional ou moderno, conforme salienta o crítico musical Leonardo Martinelli.

As montagens ditas tradicionais são aquelas que seguem as convenções cênicas de quando a ópera foi concebida, e são ambientadas na época em que se passa o enredo, tal como sugerido nas didascálias do libreto (MARTINELLI, 2012, p. 29). Já as produções modernas são comumente consideradas ousadas pelo público de ópera acostumado às tradicionais, pois além de transporem a encenação das obras para outro tempo e espaço, criando visualidades alternativas, tendem a efetuar mudanças significativas na narrativa da ópera. Alexandre (2007) reflete sobre as variadas possibilidades de transposição da ambientação cênica no teatro lírico. Resumidamente, para o crítico e diretor de ópera, as transposições cênicas podem ser cronológicas, geográficas, bem como de contexto histórico, social ou político, o que se

³ Quanto à interpretação da obra, Sutcliffe (2005) aponta que ela já não mais consiste em apenas “seguir as instruções dramáticas ou direções de palco adequadas à era em que a ópera foi criada” uma vez que o escopo da encenação de ópera procura “empregar as figuras vivas e o contexto como um espaço efetivo para focar nas ideias com as quais narrativa, texto poético e música estão em causa” (SUTCLIFFE, 2005, p. 324, tradução nossa). Há sempre uma interpretação da obra por parte de cada um dos encenadores aqui mencionados. Nas palavras de McVicar: “It’s always my interpretation because I’m an artist and I’m an interpreter of that artist, I’m not a creative artist, I’m not actually writing plays or making films” (MCVICAR, [2017] não publicado). Sabag, no que lhe concerne, assinala, “eu posso não usar essa palavra *interpretação*, posso usar outras palavras, mas acho que sim, é como você dá sentido para aquilo” (SABAG, [2017] não publicado).

evidencia pela linguagem visual da encenação, incidindo pontualmente na invenção e estruturação do figurino. Nessa perspectiva, observa Sutcliffe, “a liberdade de escolher um ambiente totalmente diferente na forma de período e localização originalmente concebida pelo compositor e libretista não é uma ruptura com a tradição” (SUTCLIFFE, 2005, p. 339, tradução nossa).

No tocante à realização do figurino, há duas linhas de concepção habitualmente utilizadas nas encenações de ópera: os figurinos de época ou históricos, são criações que procuram exprimir o que se conhece sobre as características de tempo e local da ação; enquanto o estilizado, por sua vez, segue uma estética abstrata ou atemporal – sem nenhuma indicação de um período determinado. No entanto, um traje estilizado pode também apenas sugerir ou assinalar uma época por meio de um recorte na modelagem, um acessório ou um adereço.

Antes de adentrar na apresentação das seções que constituem o presente trabalho, aponto algumas reflexões dos diretores cênicos das montagens analisadas referentes às encenações das obras do repertório operístico, trazendo também a visão deles sobre o componente figurino.

Sabag sublinha que “as obras são textos abertos”. À vista disso, seu processo de criação cênica se concentra na *sua* relação com a obra, em como aquele universo textual e musical se revela para ela. Com intuito de criar a partir da obra em si, e não por meio de outras concepções, Sabag procura, *a priori*, se distanciar da bagagem que obra traz de outras montagens (SABAG, [2017] não publicado).

Quanto ao figurino, a encenadora destaca que ele está “intimamente ligado à sua concepção [sobretudo porque] carrega muito fortemente a questão temporal e contextual” (SABAG, [2014] não publicado). Seria, portanto, difícil se desprender de tais referências, uma vez que o figurino traz em sua modelagem, cor, textura ou uma referência de contexto histórico, como reitera Sabag ([2014] não publicado).

Para McVicar, trata-se sempre de como contar claramente uma história, a partir do que ele acredita que o compositor tenha pretendido dizer, logo, honorificando a obra. A escolha por uma ambientação de época ou não da montagem é muito importante para o diretor, pois influi na maneira como ele pretende articular a narrativa da obra. Nesse sentido, ele explica que, pelo fato de estarmos lidando com obras antigas, muitas histórias funcionam apenas se ambientadas em determinados períodos históricos. Isto é, para McVicar, as transposições cênicas teriam um limite de datação, pois a montagem pode estar ambientada num contexto

histórico em que os aspectos sociais e morais inerentes à obra não fariam sentido (MCVICAR, [2017] não publicado).

Em referência ao figurino, McVicar aponta que “ele não pode dominar o artista, nem anunciar a personagem”. Assim, ele interfere no processo conceitual do figurino, em sua elaboração – desde a pesquisa à realização – participando também das provas de figurino. Embora a criação do figurinista seja de suma importância, o encenador reitera que é somente por meio das provas de figurino e na relação do intérprete com traje, que podemos assegurar se o desenho funciona ou não (MCVICAR, [2017] não publicado).

A elaboração do figurino, portanto, seja de época ou estilizado, está costurada ao processo cênico dos encenadores, contribuindo para apoiar as formas expressivas de criação artística no espetáculo operístico, dado que seu desempenho está entrelaçado às narrativas textual e musical, bem como às particularidades temporais, geográficas, sociais e, porque não dizer, morais e sentimentais da obra.

Foi possível entrevistar alguns profissionais⁴ que trabalharam nas montagens aqui analisadas. Embora nem todas as entrevistas sejam citadas ao longo do texto, elas foram fundamentais para meu entendimento da linguagem dramática das encenações de McVicar e Sabag, bem como para o aprimoramento das questões desenvolvidas nesta dissertação.

Para a preparação das seções, tomei por base os estudiosos, críticos e pesquisadores do universo teatral e operístico, procurando articular seus saberes acerca da teoria e da prática cênica. As seções 2, 3, e 4 foram desenvolvidas com escrita em terceira pessoa, sistematizando o conteúdo estudado a partir de diferentes fontes bibliográficas com minhas próprias análises e conclusões sobre os temas abordados.

Já a seção 5 foi escrita em primeira pessoa, posto que nela trato de aspectos dos figurinos por mim elaborados para a montagem de Livia Sabag no Theatro Municipal de São Paulo, em 2014. As entrevistas com os encenadores e com a soprano Nadja Michael são citadas e articuladas ao longo das seções, bem como a apreciação de críticos e estudiosos de *Salomé*, publicados tanto nos periódicos *online*, quanto no programa de sala (em ocasião da apresentação da ópera em São Paulo) e no texto produzido para o DVD (da montagem de McVicar).

⁴ Com a diretora cênica Livia Sabag foi feita uma conversa-entrevista através do *Skype*. De modo presencial (em São Paulo), entrevistei os seguintes profissionais: Nicolás Boni, cenógrafo, Peter Bronder e Nadja Michael, respectivamente tenor e soprano do primeiro elenco da montagem de Sabag. Vale destacar que Nadja Michael participou de ambas as montagens aqui estudadas, atuando como Salomé. Em viagem à Europa, tive a oportunidade de entrevistar o encenador David McVicar e o barítono Michael Kupfer, que participou do segundo elenco da produção do Theatro Municipal de São Paulo.

A segunda seção observa as particularidades da ópera enquanto obra de arte, evidenciando as grandes linhas de transformação do gênero entre os séculos XVI e XX, e sua consolidação como espetáculo. Considerando suas expressões artísticas substanciais – a música e o libreto –, busquei contextualizar o tema, bem como verificar o perfil artificial e o sentido lírico da ópera.

Com efeito, o figurino, desde o surgimento do gênero operístico, teve sua devida importância nas apresentações de ópera, embora fosse elaborado por um viés artístico bem diverso do nosso atual. À vista disso, esta seção aponta questões sobre seu caráter espetacular, ausência de pertinência histórica e de correlação com a dramaturgia textual que permeou sua concepção até o momento em que as correntes Naturalista e Simbolista lhe trouxeram novos sentidos criativos.

As particularidades estéticas do Naturalismo, Simbolismo e Decadentismo são também observadas com objetivo de elucidar suas influências, por meio de seus principais representantes – pintores, poetas, dramaturgos e encenadores – na concepção e representação da obra de Oscar Wilde. Considerei pertinente abordar na segunda seção as discussões sobre o Orientalismo levantadas pelo crítico-literário Edward Said, com o intuito de sondar em que medida o deslocamento de contextualização do termo oriental, imerso no imaginário ocidental como exótico, sensual e místico, incidiu na expressão artística da *Salomé* de Strauss.

O fechamento da seção aborda argumentos pertinentes de Oscar Wilde acerca das funções do figurino na encenação. Para além da simples incumbência de caracterizar a personagem, o traje cênico pode interferir na gestualidade dos intérpretes; sendo assim, o dramaturgo destaca o figurino como um componente determinante para enriquecer a ação dramática, também valorizando seus criadores, bem como a pesquisa estética e histórica para sua concepção.

As ligações artísticas e as correspondências estéticas entre a *Salomé* de Strauss e a *Salomé* de Wilde são examinadas na terceira seção, em que se apontam as influências e reverberações do texto teatral para a concepção da ópera. Ao longo do texto, são tratados aspectos do enredo em correlação com a música (configuração e estrutura dramática da ópera), tendo em conta a influência das qualidades dramáticas da obra de Strauss para sua encenação. Em específico, a terceira seção aborda as implicações quanto às especificidades da protagonista Salomé, vista como um arquétipo da *femme fatale*, logo, imbuída pela carga de “fascinação” e “luxúria”. As sutilezas cênicas da dança dos sete véus, cuja representação influenciou diferentes interpretações artísticas envolvidas pelo imaginário fantasioso do

Orientalismo são também ali tratadas, observando que a estética orientalista pode incidir tanto em sua encenação quanto em seu figurino.

Salomé estimula e instiga diversas leituras artísticas e propostas estéticas para sua encenação. Entretanto, montar *Salomé* não é uma missão simples para a equipe de trabalho do âmbito lírico, uma vez que seu enredo abarca aspectos sociais, espirituais, erotismo da protagonista, sensualidade e incesto. Mas também do ponto de vista musical, a ópera é considerada complexa. Assim, aponte na terceira seção, de modo breve, os embaraços cênicos e musicais da primeira montagem da ópera, bem como tratei de seus aspectos e desafios cênicos no século XX, a partir de um exemplo, a montagem “nada convencional” de Peter Brook (1949), em Londres, a qual suscitou polêmicas naquele contexto.

As abordagens e os caminhos seguidos por David McVicar e Livia Sabag para *Salomé* são abordados na quarta seção, salientando suas concepções cênicas e referências iconográficas para a ambientação da ópera. Em específico, tratei da dança dos sete véus e da cena final, cuja intensidade dramática foi explorada por ambas as montagens de modo eloquente. Na quarta seção, também examinei de que maneira os encenadores trataram as questões que perpassam *Salomé*, explorando as especificidades poéticas e musicais da obra e do texto de Wilde em acordo com suas intenções criativas para a encenação.

A montagem de David McVicar foi analisada por meio do registro audiovisual (DVD gravado pela *Royal Opera House* em 2008, que também mostra os bastidores do longo processo de criação da encenação), articulando este material às entrevistas que realizei com o diretor e com a soprano Nadja Michael. Com relação à montagem de Livia Sabag, salientei aspectos de sua concepção cênica em colaboração com o cenógrafo Nicolás Boni (ambos os artistas foram por mim entrevistados), considerando também as questões colocadas por Michael sobre a montagem.

Na quinta e última seção, discorro sobre as intenções criativas e os principais procedimentos para a elaboração dos figurinos da montagem de Sabag (2014). Nesse sentido, evidenciei os aspectos produtivos para a concepção desses figurinos, cuja colaboração da equipe técnica e criativa, bem como da encenadora, foi fundamental para seu desenvolvimento, uma vez que se trata de um processo que compreende experimentações em nível estético e estrutural. Por fim, considere pertinente citar algumas das reações críticas à encenação de Sabag, publicadas em *blogs* e periódicos *online*.

Em suma, procurei verificar como as várias camadas da *Salomé* de Richard Strauss podem ser desenvolvidas e comunicadas no palco por meio de diferentes abordagens e visualidades cênicas, dada a importância do componente figurino para a encenação operística.

2 ABERTURA

Tal como ocorre com outros formatos artísticos que nos foram legados pela tradição, também a ópera possui uma história, ou seja, os formatos hoje conhecidos representam desdobramentos de vários conteúdos que a constituem, embora ela, enquanto gênero, seja tomada em sua totalidade, querendo exprimir um dado espécime artístico singular e reconhecível. Gênero misto por excelência, conformado por várias expressividades artísticas unidas ao sabor das necessidades, ela articula o drama de modo peculiar e singular, dando ênfase aos aspectos musicais – vocais e instrumentais – que constituem sua estrutura básica integrada pela força da voz humana e da orquestra, ambas expressas por meio de uma partitura e de um texto poético chamado libreto.

A correlação entre música, ação e enredo se concretizam na encenação, ou seja, os manejos cênicos dos profissionais envolvidos nesse processo e cujo objetivo é a organização dos sentidos que aquelas personagens apresentam, por meio do canto, durante a maior parte do tempo. Em outras palavras, na perspectiva do fazer teatral, todos os profissionais envolvidos no processo de encenação de uma ópera têm como missão compreender as relações entre palavras e a dimensão musical, procurando comunicar um enredo fictício ao público. Técnicos e artistas, por meio de suas habilidades criativas, definem a representação do espetáculo lírico quando articulam forma e conteúdo e, dessa maneira, sustentam o valor artístico da ópera.

A ópera, enquanto “forma artística”, como ressalta Kerman, vigora em sua própria e consistente “coerência, intensidade e esfera expressiva” (1990, p. 12), pois, ao longo de sua história, o teatro lírico sempre tomou como incumbência tornar plausível seus componentes intrínsecos e também suas discrepâncias, por meio de ajustes de novas configurações estruturais, musicais e cênicas, desde que respaldadas no meio cultural de cada época.

Há quem diga que a ópera, além de complexa, é estranha. Do ponto de vista de seu desempenho empírico, ela é complexa, dado que é um gênero cuja heterogeneidade mistura linguagens artísticas diversas, o que pode resultar estranho em relação aos padrões da verossimilhança com que se apresenta a vida comum. Mas, como adverte o linguista Vittorio Coletti (2017), a ópera só se consolida efetivamente quando representada, quando todos os seus componentes e sua complexidade expressiva estão plenamente realizados no palco. Ela, afinal, suscita afetos, explora sentimentos, e se justifica como espetáculo operístico quando exprime emoções, mas, ao mesmo tempo, revela e assume seu perfil artificial.

O debate em torno de sua complexidade não é atual, sobretudo quando se refere às relações entre música e palavras, coisas que nem sempre são correspondentes, bem como a gesticulação, os deslocamentos, a presença do coro, a dança ou os efeitos cenográficos que constituem alguns de seus elementos fundantes para a criação do espetáculo.

Portanto, se faz aqui necessário perceber de que modo a ópera eclodiu no âmago da corte, na virada entre os séculos XVI e XVII, e o que a impulsionou como gênero artístico. Em síntese, ao longo dos séculos, a ópera conheceu contextos históricos e sociais diversos e se desenvolveu por meio de elementos heterogêneos, até desembocar no postulado de Richard Wagner, já no século XIX, que afirmou ser ela uma Obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), um híbrido de linguagens artísticas diversas, porém, dispostas de modo harmônico.

2.1 OS PRIMEIROS TEMPOS

Segundo diversos autores, foi no âmbito da Camerata Florentina, uma espécie de clube de estudiosos ou academia, ao final do século XVI, que a ópera começou a ser esboçada enquanto gênero. Ali se discutia música e, especialmente, se recusavam os diversos encaminhamentos musicais então em voga. Se essa costuma ser apontada como sua origem, a partir da qual os fatos e os desdobramentos seguem uma sequência previsível, podemos encontrar algumas outras ascendências da ópera. O historiador Henry Raynor destaca que desde o século X, de acordo com manuscritos da Biblioteca de São Gall, o chamado “drama sacro” já enfatizava que a música emprestava um maior colorido e uma maior intensidade às palavras, em vários excertos independentes da liturgia (RAYNOR, 1981, p. 180).

Desde o século XV, as *mascherate* (mascaradas) cultivadas em várias cidades do norte italiano, no período do carnaval, passam a incorporar danças e, por essa razão, foram levadas para dentro das cortes francesas. Foi essa a primitiva origem do *ballet de cour* (balé de corte), que a França vai cultivar durante séculos, ocasião em que a junção de música e poesia se mostrava muito desenvolvida, incorporando também a dança. Assim, trinta anos antes da Camerata Florentina, os franceses já discutiam na Academia de Música e Poesia, em 1570, esses entrelaçamentos artísticos, nos quais o ritmo era fortemente perseguido, base tanto para o desenvolvimento melódico quanto coreográfico.

Um dos temas caros à Academia francesa foi a discussão relativa às obras da Antiguidade, textos trágicos e cômicos, cuja música se perdera nos tempos, e que deveriam conter, segundo as especulações, um estilo musical no qual os versos não eram apenas

matéria-prima, mas uma junção perfeita entre sonoridades vocais e instrumentais destinada a conferir maior intensidade aos sentimentos. Os homens cultos da Renascença estavam convencidos de que o teatro da Antiguidade teria sido um gênero musical, algo como uma ópera primitiva e ainda não desenvolvida, na qual a música não se destinava a “expressar” as palavras do texto, mas a transmiti-las com um máximo de eficiência, dado o domínio do tom e do ritmo. Foi esta a noção por eles introduzida naquela mistura de canto, dança, coro e música a que denominaram *ballet de cour*.

Segundo Raynor, o *ballet de cour* consistia em entradas, dançadas ou representadas por mímica, precedidas de versos cantados ou falados (*récites*), aos quais se seguiam cantos ao som de alaúde ou conjuntos musicais adornados pela mímica. Cantores e instrumentistas eram mantidos fora de cena, a menos que a presença do coro fosse necessária. Todo o estilo era cortesão, uma oportunidade de a nobreza mostrar sua dignidade, graça e habilidade na dança, se assim desejasse. O *ballet de cour* segue seu curso até o século seguinte, quando conhecerá uma reforma por meio de Lully.

Quanto à Camerata Florentina, ela procurou romper com as tradições populares, tal qual fizera o *ballet de cour*, mas investindo mais diretamente sobre a dramaturgia antiga, o que deu ensejo à criação de *intermezzi* (intermédios), cada um consistindo numa peça autônoma que podia destacar bailados, madrigais, motetos seculares, solos de canto ou obras para um conjunto instrumental, cada uma delas procurando ser um contraste alegre relativo à peça lida ou representada. Nas festividades de casamento de Cosimo I de Médicis com Eleonora de Toledo (1539), um único *intermezzo* continha quatro solos de canto e quatro madrigais, alguns para quatro e outros para oito vozes, todos com acompanhamento de orquestra.

A importância desses *intermezzi* foi se tornando cada vez maior e eles foram ficando cada vez mais elaborados, dando ensejo à criação de madrigais dramáticos. Ao se vincularem a temas tratados pela *Commedia dell'Arte*, esses madrigais vão explorar os temas mais leves, cômicos e satíricos, um prenúncio daquilo que, muito em breve, seria a chamada ópera-bufa. Outro fator, contudo, merece ser registrado: a Camerata, em seu projeto de se afastar da cultura popular, voltou-se cada vez mais para os temas sérios e para a utilização daquilo que ficou conhecido como *psicologia dos humores* renascentista, uma doutrina que defendia que cada humor é responsável por um dado perfil psicológico. Tal doutrina, vigente também em outros países europeus, ensejou as “afeições”, significando que uma peça musical só poderia conter um único humor dominante, um único estado de ânimo ou estado de espírito. Essa foi a

gênese da série de 14 caracteres típicos do barroco: o sério, o jovial, o universal, o misto, o libertino, até alcançar o melancólico.

Na coletânea *Le nuove musiche*, de 1602, uma reunião das primeiras composições da Camerata, Caccini escreveu em seu prefácio que “ao compor, seja seu principal objetivo bem-dispor os versos e declamar as palavras o mais inteligivelmente possível, não se deixando desviar pelo contraponto” (RAYNOR, 1981, p. 186), deixando claro que aquele conjunto de composições obedecia aos novos cânones almejados pelo grupo da Camerata. *Eurídice*, uma das primeiras composições aceitas como ópera, procurou manter o tom declamatório que, supostamente, seria praticado entre os gregos antigos quanto à declamação da tragédia.

Embora essa produção fosse McVicariamente destinada às cortes, em 1637, surgiu o primeiro teatro de ópera voltado para o público pagante em Veneza. Com o novo teatro, torna-se possível promover o espetáculo para um público mais vasto e heterogêneo e não apenas para a plateia exclusiva da corte, fato que, conseqüentemente, influenciou a produção operística em todos seus sentidos musicais e narrativos, mas, sobretudo, no que concerne à maior intensidade dramática dos afetos e das paixões. Neste novo contexto da ópera, quando ela começa a ser apresentada nos teatros públicos e não somente na corte, a base dos temas dos libretos passa do que antes tinha sua essência nos mitos e nas fábulas pastorais para a épica clássica e os temas históricos.

Agora, no espaço do teatro, além das montagens com temas históricos e mitológicos, a ópera manteve o foco no esplendor visual concebido para aquele contexto por meio de efeitos cênicos sofisticados, também muito explorados nas representações feitas na corte. Podemos assim afirmar que o público, além de ansiar pelo canto lírico e suas “acrobacias vocais” – diversamente do que antes tinha força no simples *recitar cantando* –, também desejava assistir ao que seria espetacular no palco cênico, considerando aqui o contexto do dispositivo plástico da corrente artística barroca na fruição da ilusão teatral.

Quanto ao aspecto espetacular, também encontramos em Roubine (2003), a respeito da estética barroca, a necessidade de explorar a exuberância do espetáculo, sobretudo em gêneros como balé de corte e ópera, e, portanto, sem se importar minimamente com o aspecto da verossimilhança. Assim, a ênfase no esplendor visual tem também ligação com temas nobres e mitológicos idealizados por meio da articulação de efeitos cênicos sofisticados e exibicionismo vocal, considerando ainda o desejo do público que frequentava o novo teatro de ópera San Cassiano. Conseqüentemente, a idealização plástica imponente se mantém como característica do gênero, tanto no teatro público como nas festas da corte.

Por ocasião de eventos festivos na corte, os espetáculos eram apresentados nas áreas internas e externas dos palácios ou em salas preparadas para tal mister, sempre com o intuito de surpreender o público aristocrata, que desejava satisfazer seu prazer estético. Assim, meticulosas reconstruções históricas ou qualquer alusão ao realismo não faziam parte dos desejos do espectador do período.

As festas da corte nos séculos XVI e XVII foram muito importantes para as apresentações teatrais, compreendendo, como aponta Fischer-Lichte (2002, p. 81), o “teatro, o mundo e a vida [em sua] relação mútua”, uma vez que toda e qualquer celebração na corte naquele período tinha de ser uma “performance teatral”.

Paralelamente a isso, tais celebrações – procissões, casamentos, funerais que duravam vários dias, ostentando sempre muito luxo e riqueza – poderiam estar relacionadas a um tema com suas devidas referências ao evento festejado, o que denota mais uma vez a intenção da aristocracia no intuito de “teatralizar a vida cotidiana”, demandando cenografias concebidas por meio de efeitos de maquinaria cênica, assim como a ênfase nos detalhes e ornamentos que compunham seus figurinos incrementados.

A criação dos figurinos e cenários, portanto, não considerava necessariamente a pertinência histórica, e nem se atentava à dramaturgia do texto que estava sendo encenado, embora algumas particularidades das personagens fossem invocadas por meio do uso de acessórios ou adereços, como coroas, turbantes etc. Em vista disso, o figurino dos espetáculos dessa época era elaborado e modelado conforme a moda vigente, recebendo, para compor o fausto almejado, complementos como adornos em plumas, passamanarias douradas e prateadas, e acessórios opulentos como coroas e elmos, posto que o objetivo fosse impressionar o espectador, seja na representação teatral ou na vida cotidiana.

Quando a pretensão de adaptar o figurino às particularidades da personagem em relação à faixa etária, bem como às suas exigências dramáticas ou em retratar a passagem de tempo, começa a influenciar a criação do traje cênico, a estética do artificialismo e do exagero barroco tende a desfalecer. Evidentemente, quando essa proposta passou a ser colocada em prática, houve dissenso por parte do público, mas aos poucos a novidade foi se consolidando.

É possível afirmar que, desde esse período, os componentes visuais eram já considerados fundamentais para a encenação da ópera, embora os cenários e figurinos, até o século XIX, fossem concebidos com a função de reforçar a ideia do maravilhoso e do espetacular. Sendo assim, a concepção do figurino em função do espetáculo, pertinente à época na qual se passa o enredo, e ligado às características inerentes das personagens, tem suas primícias apenas no final do século XVIII.

Em suma, a busca pela veracidade do traje não fazia parte da criação de figurino, assim como a inverossimilhança e artificialidade da ópera enquanto espetáculo também não seria uma questão problemática – eis que o descompromisso com a verossimilhança faz parte do espetáculo de ópera desde sempre, como já prenunciado em sua gênese.

Como veremos a seguir, a criação de figurinos é perpassada por influências de diferentes correntes estéticas ao longo da história, tais como o Naturalismo e o Simbolismo. Embora tais correntes tenham incidido na sua elaboração e na maneira de o público perceber o traje cênico, nenhuma delas é hoje descartada. Isso significa que, atualmente, a concepção de figurino toma para si funções que lhe são inerentes, como por exemplo, a caracterização das personagens. Entretanto, uma das atribuições essenciais do traje cênico tem como objetivo torná-lo mais coerente com as intenções dramáticas em correspondência às propostas artísticas da encenação.

Como podemos observar, a ópera, desde o seu nascimento como gênero nas cortes aristocráticas europeias, é permeada pelos preceitos emocionais da busca pelos afetos, em conjunto com a concepção cênica de caráter esplendoroso, de modo que a arte da elaboração cenográfica e dos figurinos acompanhou tais objetivos.

Em síntese, a ópera tem sua gênese na passagem do século XVI ao XVII, como uma configuração expressiva da cultura aristocrática; com o passar do tempo, se propaga pela Europa como uma das mais importantes formas de arte. O gênero passa por diferentes contextos históricos, sociais e políticos e, conseqüentemente, adquire novas subdivisões e linguagens diversas entre elas, como a ópera-séria, a ópera-bufa, a francesa (Grand ópera ou cômica), a alemã (*Singspiel* ou *Romantische Oper*), entre outras classificações.

2.2 AS INOVAÇÕES DE MONTEVERDI

Claudio Monteverdi (1567-1643), apontado como o primeiro compositor operístico, compõe, a pedido do Duque de Mântua, a ópera *Orfeu* (1607), representando um marco fundamental para a criação operística. A partir dessa ópera, a necessidade de confluir o poema com a música fez o espetáculo operístico atingir maior dramaticidade, admitindo que a música é também a expressão basilar na ópera, e não somente o libreto. Assim, o poema agora se concilia com a música e, conseqüentemente, o aspecto teatral se estabelece com novos procedimentos cênicos. Com a composição de Monteverdi para *Orfeu*, a música combinada com o poema intensifica o texto, bem como os afetos e as emoções nele mencionadas, e a ópera começa efetivamente a valorizar o drama.

Vale observar que já na primeira encenação dessa ópera também entram no processo criativo os efeitos cênicos dos *intermezzi*, espetáculos inseridos nos entreatos das comédias teatrais que tiveram grande influência nas produções operísticas. Os *intermezzi* uniam música e dança, priorizando o aspecto visual da cena por meio de elaboradas cenografias e figurinos, com preferência sempre por tecidos luxuosos e opulentos.

Foi a partir da necessidade de trocas rápidas de cenário e de efeitos especiais para os *intermezzi* que as novas experimentações cenográficas puderam ser aperfeiçoadas, passando a proporcionar maior mobilidade cênica. Por consequência, cenógrafos já preparados para grandes e rápidas movimentações dos componentes cênicos começam a fazer parte do processo de criação operística por meio de pinturas em perspectiva para os panos de fundo dos cenários.

Em território francês, o compositor italiano Jean-Baptiste Lully (1631-1687), criador da ópera francesa, tinha total apoio de Luís XIV e foi por ele nomeado musicista da corte. Não obstante tal *status* obtido por Lully, os preceitos da Camerata Florentina em relação à estruturação operística não diferem das peculiaridades da ópera francesa, ou seja, a “sustentação musical de um texto a ser valorizado nas mais sutis inflexões” (KOBÉ, 1991, p. 20), assim como a predileção por espetáculos requintados como balés e *intermezzi*, haja vista o desejo da aristocracia por *divertissements* e efeitos cênicos elaborados. Assim, segundo Kobbé – *O livro completo da Óperas* (1991), qualquer gênero de apresentação poderia ser um argumento para servir-se de maquinário cênico e elaboração sofisticada.

Ainda assim, é preciso considerar dois aspectos enfatizados no livro citado acima: o primeiro ligado ao fato de que os dispositivos cênicos podem também criar uma descontinuidade da ação dramática e, o outro associado à noção de que a ópera francesa, embora também marcada pelo fausto cênico em seu nascimento, seguiu uma estrada muito diferente da ópera italiana no aspecto musical.

2.3 A LINGUAGEM POÉTICO-LITERÁRIA: O LIBRETO

Como vimos, desde a sua gênese, a ópera tenta conciliar a complexa relação de duas linguagens: a musical e a poético-literária. Nesse sentido, é preciso considerar que o texto poético, o libreto, em geral escrito em versos, tem como base de sua composição um enredo e suas personagens. O libreto é um texto comprimido e totalmente adaptado para ser encenado

⁵ Interessante mencionar que esse material foi inicialmente publicado em 1922.

por meio da linguagem musical – em outras palavras, é sempre pensado e composto exclusivamente para a dramaturgia musical.

Pode parecer óbvio, mas é preciso compreender que música e libreto são complementares e essenciais para a compreensão do espetáculo de ópera. E, mesmo quando o libreto é concebido com base numa fonte literária já existente, ele sofre modificações para que se adapte à ópera e às suas convenções musicais, de modo que a linguagem fica constricta e o enredo e suas personagens são realocados.

Para Coletti (2017), o fato de os libretos se basearem em textos, personagens e acontecimentos já conhecidos talvez também seja resultado do intuito da ópera de oferecer mais “espaço” à linguagem musical e, conseqüentemente, moderar a questão da verossimilhança cênico-narrativa, visto que o público já teria conhecimento prévio do enredo.

Os primeiros textos da ópera têm como base os dramas pastorais, e articulam contextos nada verossímeis com o propósito de exacerbar os sentimentos apaixonados, com temáticas que abordavam argumentos apimentados com litígios amorosos entre pastores e divindades da mitologia grega. Entretanto, em 1643, com a composição de uma nova ópera de Monteverdi, *A Coroação de Poppea*, o assunto da ópera muda seu foco mitológico e começa a trabalhar com argumentos históricos, por consequência, essa ópera também passa a tratar de sentimentos tão abstratos quanto a música: amor, ódio, ciúmes, e inclui personagens cômicos de classes sociais mais baixas.

Em síntese, no contexto do século XVII, seja pelo viés estético do barroco ou pela música vocal, a encenação de ópera explorou a dinâmica do mirabolante em termos técnicos e cênicos, em paralelo às acrobacias vocais, de modo que o canto se tornou cada vez mais estilizado, ornamentado e em consonância com os aspectos dramáticos.

2.4 O SENSO LÍRICO NO ESPETÁCULO OPERÍSTICO

A ópera procura explorar suas qualidades sensíveis por meio da preponderância do aspecto lírico, dos sentimentos das personagens, da voz do cantor e dos números fechados, tais como ária, recitativos e duetos – predominantes na ópera italiana do final do século XVII ao XIX. É durante estes números fechados que cantam as personagens na ópera, com árias solistas, e também na apresentação dos duetos e tercetos, que os cantores expressam emoções e tornam predominantes os sentimentos, situação especialmente observada na ária, onde a importância do cantor e de sua voz, aliada ao acompanhamento da orquestra, são primordiais para a manifestação da expressão artística. Ou seja, a ária é um recurso dramático, por

meio do qual a personagem expõe uma intenção secreta do enredo revelando o caráter e a alma da personagem.

De outro ponto de vista, a ária pode ser um problema na perspectiva teatral, pois é configurada de modo estático, como um momento de “desabafo” do solista, no qual o tempo fica suspenso e nada ocorre além disso, pois é durante esse tempo interno que o cantor exalta os sentimentos e se manifestam as reflexões da personagem ou o comentário de um episódio cênico.

O estilo de canto denominado recitativo, que tem como intuito se adequar à cadência da linguagem falada com acompanhamento simples da orquestra, poderia conceder fluência à cena, pois é por meio dele que o cantor revela uma situação dramática. Para o encenador Michael Hampe (2016), além de o recitativo ser a passagem para a ária, pode ser um estilo muito frutífero aos cantores, de modo que, por meio dele, podem desenvolver suas habilidades técnicas na recitação cênica.

Em suma, essas formas fixas possibilitam ao cantor exhibir sua arte vocal e proporcionam uma boa comunicação teatral, considerando-se principalmente que, na composição musical da ópera, tais números têm uma razão para estarem presentes na configuração artística.

Embora já tivesse se instaurado na Europa com o aumento dos teatros públicos, no século XVII, o gênero operístico ainda fazia parte da cultura de corte. Nesse período, os cantores virtuosos eram muito valorizados pelo público, principalmente no que se refere aos cantores *castrati*. Georg Friedrich Händel (1685-1759) foi um compositor que, além de conferir muita importância à ária solista, enfatizou ainda mais o exibicionismo vocal também por meio de malabarismos do canto dos homens-soprano, os famosos cantores artificiais conhecidos como *castrati*⁶, os quais enaltecem a artificialidade da ópera uma vez que, nas palavras de Abbate e Parker (2015), eles eram um “símbolo de extravagância artística”.

2.5 O SÉCULO XVIII

O vínculo entre libretistas e compositores também tomou novos rumos ao longo do tempo e, no século XVIII, eles estreitaram relações, sempre com o objetivo de melhor adequar música e texto para a elaboração de uma ópera. Nesse mesmo século, Metastasio (1698-1782) foi um autor importante, que escreveu vários libretos e, principalmente, foi quem

⁶ *Castrati* (italiano) eram cantores do sexo masculino que, para conservar a voz aguda na idade adulta, passavam pela cirurgia de castração (remoção dos testículos – orquiectomia) antes mesmo da puberdade.

desenhou os novos contornos da ópera-séria que predominou até o surgimento de Mozart, outro notável compositor do universo operístico.

O fato de a reforma de Metastasio compreender a exclusão do elemento cômico também incidiu no engendramento da ópera-cômica que, com o tempo, passa a ser denominada como ópera-bufa e *dramma giocoso*. Também nesse contexto, a força dramática passou a ser exclusiva da ária constituída pelas acrobacias vocais dos cantores com intuito de reforçar o drama e as paixões humanas, bem como manifestar aspectos sublimes de personagens épicos provenientes da história antiga e mitológica.

Entretanto, a primeira grande reforma da ópera teve a coparticipação de ambos, libretista e compositor, entre eles, a dupla Ranieri de Calzabigi (1714-1795) e Christoph Willibald Gluck (1714-1787), cujo objetivo foi o de restringir a ornamentação vocal da ária, culminando com a criação da ópera *Orfeu e Eurídice*, em 1762. Suas óperas tratavam de enredos com base nas tragédias antigas.

Um dos principais intentos de Gluck era o de conter os exageros da ópera que tinha como estilo musical o canto muito elaborado, e dessa maneira, reparar as imoderações vocais de Händel, pois ele pretendia racionalizar a relação da música com o texto, o que veio a conferir um certo equilíbrio afetivo para o espetáculo, sem a necessidade da sucessão de árias.

Segundo *Kobbé* (1991), antes dessa reforma, compunha-se focando nos interesses dos próprios cantores com intuito de demonstrar suas façanhas vocais, o que conseqüentemente renuncia a qualquer verossimilhança dramática. Entretanto, Gluck inovou em forma e estilo a ópera, concedendo maior fluidez musical, sem deixar de considerar a relevância vocal e cênica, uma vez que a música se direcionava às premissas da trama e não mais aos impulsos dos malabarismos vocais, tal como assevera o encenador Fernando Peixoto (1985).

Abbate e Parker (2015), destacam que, entre as reformas de Gluck, está o retorno do coro, cuja importância – aumentada por Monteverdi, mas retraída nos libretos de Metastasio – passa a intervir por meio de diversificadas formas musicais, participando diretamente da ação dramática.

O gênero bufo, especificamente cômico, nasceu a partir das encenações da ópera-séria, tal como acima mencionado, pois eram apresentadas em forma de *intermezzi* durante os intervalos entre as cenas ou atos. Um dos propósitos deste gênero era o de aproximar o público do teatro ao enredo, diversamente do intento da ópera-séria, que pretendia contentar os reis e a nobreza. Os cantores *castrati*, a propósito, não existiam na ópera-bufa, visto que estariam associados ao artificialismo da ópera-séria.

A ópera-bufa evidencia a ação e os confrontos entre as personagens, bem como manifesta em sua configuração uma hibridização social. Foi a partir desse gênero que o compositor Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), em colaboração com o libretista Lorenzo Da Ponte (1749-1838), se inspirou para criar novas óperas.

Mozart compôs algumas óperas em gênero denominado *Singspiel*, que consiste num drama musical em língua alemã com diálogos falados que entram no lugar do recitativo, e tem preferência por personagens exóticas ou orientais, com o intuito de entreter um grande público, ou seja, de apelo popular, ele abrange amplo enredo, tal como demandam encenações em proposta excêntrica. Em suma, a diferença entre esse gênero e a ópera-bufa está na abordagem temática com seus enredos folclóricos.

Coletti (2017) explicita que, entre as mudanças estruturais e cênicas que incidem no gênero operístico ao longo do século XVIII, podemos perceber dois aspectos importantes para a sua encenação: as ações tornam-se mais incrementadas do ponto de vista teatral enquanto a música se conecta de forma mais pungente às circunstâncias das personagens. Todavia, o desempenho operístico predominante até meados do século XIX ainda tem foco na superabundância emotiva das personagens quando expressam emoções por meio do canto lírico.

2.6 O SÉCULO XIX

No início do século XIX, o compositor Carl Maria von Weber (1786-1826) compôs um *Singspiel* que tratava de lendas medievais alemãs, empregando os famosos *leitmotifs*, temas musicais recorrentes que indicam uma situação ou emoções durante a ópera, e que também serão amplamente utilizados nas composições wagnerianas.

Também neste século, os compositores italianos Vincenzo Bellini (1801-1835) e Gaetano Donizetti (1797-1848) despontaram no cenário operístico. Ambos, juntamente com Gioachino Rossini (1792-1868), são conhecidos pelo emprego do *bel canto*, um estilo de canto cuja intenção é a de expressar o drama por meio do canto e, ao prestigiar a melodia, estimula o virtuosismo e a improvisação dos cantores.

Bellini, nessa direção, compunha especificamente para os cantores e tinha como principal finalidade que a melodia fosse usufruída para associar as circunstâncias dramáticas por meio dos solos de voz, em tom sempre muito romântico, de maneira a provocar a emoção no público. Para Abbate e Parker (2015, p. 279), um dos aspectos interessantes de seu processo de composição está em seu propósito de “assegurar que o texto fosse exatamente o

que a música precisava” e, dessa maneira, enfatizar a correspondência entre palavra e música, aspecto que permeia o universo da ópera desde sempre.

O século XIX também produziu outros compositores muito importantes para o espetáculo de ópera, entre eles, Richard Wagner (1813-1883) e Giuseppe Verdi (1813-1901), que, mais do que efetivarem uma reforma no gênero artístico, revolucionaram a percepção do texto e da música propondo um novo tipo de espetáculo. Assim, do ponto de vista teatral, eles propuseram mudanças estruturais e cênicas na ópera, atingindo um lugar parecido, embora trilhando estradas diferentes.

Ambos os compositores também procuravam maior aderência do cantor ao seu papel, ou seja, tinham como objetivo que eles encarnassem as personagens para que o público “absorvesse a ilusão do mundo encenado”, salientam Abbate e Parker (2015, p. 452). Daí a preocupação de Verdi para que a montagem do espetáculo de ópera estivesse coadunada ao significado musical e dramático dos eventos narrativos.

Verdi procurou ressaltar em sua composição os aspectos interiores das personagens, sem se deixar levar pelos estereótipos de heróis ou vilões. Assim, podemos afirmar que o compositor, em seu cuidado com o efeito dramático, concedeu maior destaque aos aspectos subjetivos e psicológicos dos enredos, por meio de uma nova forma de representação musical e textual, articulando o drama no mundo intrínseco das personagens, afastando-se do artificialismo que tanto caracteriza o gênero.

Com o objetivo de revigorar e conciliar a relação entre texto, aspecto teatral e música, Wagner também elaborou novos conceitos para o espetáculo lírico. Por meio de uma orquestração expressionista e com o intuito de alcançar uma unicidade orgânica para a ópera, ele revolucionou o teatro lírico com um projeto ousado e pretensioso, aponta o crítico musical Lauro McVicarhado Coelho (2000, p. 230).

Para Wagner, o drama tinha de ser apreendido por meio da música, que é o componente essencial para a junção dos diversos elementos artísticos da ópera, pois é ela que melhor expressa o drama e o conteúdo psicológico das personagens. Em síntese, ele “preconiza um teatro no qual todas as artes se unam para comunicar simultaneamente os mesmos sentimentos e ideias ao espectador”, sustenta Carlson (1997, p. 314).

Se a ópera, como sabido, é formada por componentes diferentes entre si, o que ele propôs foi conciliar estes elementos na formulação de um drama lírico unitário, ao qual denominou a Obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), em que todas as discrepantes linguagens – música, dança, canto, poesia e dispositivos visuais de representação – deveriam se acomodar, ou melhor, se fundir harmoniosamente num espetáculo singular.

Em suma, a fim de unificar as expressões artísticas da ópera, Wagner, além da composição musical, foi também o autor de seus libretos. Ele acreditava ser fundamental vistoriar todos os aspectos da produção cênica do espetáculo, bem como evidenciar, por meio de detalhadas didascálias em seus libretos, como suas obras deveriam ser encenadas. Esta foi uma novidade e tanto para o universo da ópera, pois, pela primeira vez, não havia compositor e libretista diferentes para criar a obra.

Assim, um “único artista” engendrava o conceito musical e a ação dramática. Nessa conformidade, “a poesia, cujo veículo são as palavras, dirige-se básica e necessariamente ao entendimento, enquanto a música fala diretamente às emoções”, destaca Carlson (1997, p. 249).

Os libretos wagnerianos tinham enredos fundamentados no romantismo alemão, de modo que seu objeto dramático era composto por narrativas lendárias, buscadas nas origens da história teutônica e permeadas pela atemporalidade de um ambiente irreal. Ou seja, Wagner vai além do drama histórico, ao apelar para um Simbolismo mítico.

Coelho (2000, p. 231) sublinha que, entre os conceitos indicados por Wagner, ganhou relevo o *Durchkomposition*, que se refere a uma composição *de uma ponta a outra*, indicando uma textura musical contínua sem a configuração em números e sem nenhuma segmentação entre os atos e as cenas. Sendo assim, o canto segue o que fora estabelecido na gênese da ópera com base nas proposições da Camerata Florentina, o *recitar cantando*. Dado que, para o compositor, a técnica do *recitar cantando* garante a fluência dramática, pois a narrativa não fica entrecortada, embora os monólogos contenham informações sobre o enredo, privilegiando sempre uma história contínua (COELHO, 2000, p. 231).

O fluxo musical contínuo, e sua contribuição para com o drama, foi uma preocupação da maioria dos compositores no final do século XIX. E o *Leitmotiv*, “técnica do tema recorrente que evoca ideias, personalidades e situações dramáticas”, sugere, por meio de sua estrutura simbólica, a interferência da música na ação, nos sentidos e nas emoções que, por sua vez, contribuem para a compreensão do drama, assevera Coelho (2000, p. 228). A propósito, para Kerman, a maior importância de Wagner está justamente nessa “ideia de continuidade musical [ou seja, na] melodia sem fim e no fluxo do *Leitmotiv*” (KERMAN, 1990, p. 12).

A composição de Wagner, portanto, altera definitivamente os solos de ária, tradicionalmente utilizados na estruturação musical do teatro lírico, pois à medida que ele pretendia conceder maior fluxo à narrativa, eles não estariam em conformidade com seus

propósitos de composição musical, pois congelam a ação e nada acontece durante sua execução, sendo substituída por duetos ou conjuntos maiores.

A reforma wagneriana também atingiu a função da orquestra, situando-a num fosso à frente da ribalta, atraindo inteiramente a atenção do espectador ao palco. Essa nova configuração, portanto, contribui para a produção dos aspectos visuais da encenação, especialmente a cenografia e os figurinos.

A fim de perceber tais influências, evidenciamos algumas questões do Naturalismo e Simbolismo, preconizando seus principais representantes: pintores, poetas, dramaturgos e encenadores, cujas propostas artísticas tecem uma trama interessante com o componente figurino, tanto quanto com a gênese do texto teatral *Salomé*, de Oscar Wilde que, por sua vez, ensejou a criação da ópera homônima do compositor Richard Strauss.

2.7 O NATURALISMO

A corrente naturalista, tal como propunha seu mais expressivo teórico Émile Zola (1840-1902), consiste na observação do mundo real, daí a busca pela veracidade dos aspectos psicológicos e sociais do ser humano. Na perspectiva teatral, o Naturalismo tinha como objetivo a representação realista, isto é, a reprodução fiel das situações, bem como por meio da concepção de meticulosas reconstruções históricas nos ambientes cênicos.

O encenador André Antoine (1858-1943), com o intuito de aplicar no teatro tais propostas advindas da literatura, em seu procedimento cênico tomou como base os princípios de Zola. Para ele, o papel do encenador seria alcançar unidade e coerência cênica, de modo que o espectador pudesse apreender a totalidade da verdade por meio da representação, como destaca Roubine (1998, p. 42).

No universo operístico, o termo realista é bastante paradoxal por razões óbvias e intrínsecas ao gênero, visto que a ação dramática e o enredo são articulados por meio do canto (ABBATE; PARKER, 2015, p. 451). Entretanto, como veremos mais adiante, o termo reaparece em meio aos pressupostos do Verismo, movimento que surge na Itália no final do século XIX.

Na perspectiva da ambientação cênica, o Naturalismo influenciou as abordagens operísticas, especialmente no tocante à produção de cenários e figurinos. Nessa sequência, encontramos algumas deduções que tangem a concepção do traje cênico – modelagem, peculiaridades têxteis (materialidade) e, sobretudo, função cênica.

Uma das contribuições dessa estética, quando pensada à luz da criação do figurino, encontra-se na demanda por uma primorosa construção da modelagem dos trajes, as quais têm de estar em acordo com a exatidão histórica. Para tal fim, esse procedimento exige uma profunda pesquisa sobre contextos históricos, sociais e econômicos diversos, bem como incide na utilização de tecidos e aviamentos autênticos. Contudo, o filósofo Roland Barthes afirma que o figurino verista, evidente nos espetáculos de ópera da corrente de mesmo nome (logo configurado pelos parâmetros da estética Naturalista), dissimula a percepção do drama, à medida que apresenta “um acúmulo de detalhes verdadeiros” (BARTHES, 1965, p. 17), perdendo, por consequência, sua função cênica.

No mesmo sentido, Pavis aponta que a representação do real nos cenários, objetos e figurinos é aquela que “pior sustenta a representação não estilizada” (PAVIS, 2008, p. 148), pois nessa configuração cênica, o espectador se distrai com os elementos verdadeiros, mesmo que identifique tais componentes como sendo parte de seu âmbito comum.

Assim, não é preciso desconsiderar o figurino em reconstrução histórica, mas sim apreender que sua expressão tem de estar em função do drama. À vista disso, podemos concluir que, embora a intenção para a criação de trajes e acessórios da corrente naturalista seja a imitação do real e a busca pela veracidade, diversamente das prerrogativas anacrônicas do período precedente, há sempre uma reelaboração, dita em outra palavra, uma estilização, pois seria impossível “reproduzir a realidade contemporânea sem se curvar às leis cênicas que fazem da imitação uma reprodução”, tal como salienta Roubine (1998, p.83).

Para além da função basilar do figurino, tal como a expressão das características implícitas das personagens e de seu contexto histórico-geográfico, há ainda outra peculiaridade, que tem a ver com sua textura e materialidade. Roubine (1998, p. 122) reitera que o figurino naturalista nos mostrou que a condição socioeconômica da personagem pode ser revelada por meio do material empregado em sua confecção, assim como pode evidenciar a circunstância da personagem por meio de seu desgaste ou de sua sujeira.

Isso, de certa forma, vai ao encontro do que aponta Barthes, ao considerar que a história intrínseca das personagens pode ser encontrada em sua materialidade e não nas formas e cores, considerando que “um bom figurino deve saber dar ao público o sentido táctil da coisa que é vista, mesmo de longe” (BARTHES, 1965, p. 17).

Todavia, tantas foram as críticas ao figurino concebido pela estética naturalista que concluíram não ser preciso mostrar tudo, evidenciar o “verdadeiro”, mas apenas sugerir. Nessa perspectiva, as propostas do Simbolismo ganharam força e passaram a influir na

criação do traje cênico, excluindo os famosos efeitos do real e qualquer determinação histórica e geográfica, como veremos a seguir.

Como mencionado anteriormente, foi na conjuntura do Naturalismo que a corrente verista nasceu como um novo gênero de ópera italiana, cujas características estéticas essenciais se refletem no formato do teatro musical e estão intimamente relacionados aos propósitos de Émile Zola. O siciliano Giovanni Verga (1840-1922), principal nome associado ao Verismo, aponta que a realidade contemporânea e suas questões socioculturais devem ser elucidadas por meio de seus aspectos repugnantes e miseráveis, bem como as manifestações psicológicas do comportamento humano. Por esse motivo, o enredo da ópera verista explora a temática realista, ou seja, os fatos e eventos da vida cotidiana ao convocar as personagens das classes sociais mais pobres, exaltando suas paixões arrebatadoras no texto e na música.

As obras mais representativas do verismo são *Cavalleria Rusticana* (1890), de Pietro Mascagni (1863-1945), e *Pagliacci* (1892), de Ruggero Leoncavallo (1857-1919), que tratam de temas cotidianos como a infidelidade e o assassinato. Embora suas partituras provoquem efeitos melódicos e orquestrais acentuados, seus enredos foram bastante criticados, reputados como McVicarabros e sinistros.

Segundo os autores Abbate e Parker, essa questão envolve alguns aspectos contundentes em relação à ópera, posto que seria difícil expressar acontecimentos “realistas” em termos musicais, uma vez que a música é “abstrata”. Além do que, como já salientado, o teatro lírico não é realista em sua configuração, fazendo com que conceitos como “Realismo” ou “Verismo” soem como contraditórios (ABBATE; PARKER, 2015, p. 470).

Para o encenador Fernando Peixoto, a obra de Mascagni tem uma partitura de cunho “dramático-musical antiwagneriano” (1985, p. 86) e, por isso, propõe a volta da linguagem tradicional italiana. Porém, o compositor Giacomo Puccini (1858-1924), com objetivo de proporcionar maior expressividade cênica e provocar impacto emocional, utiliza os temas musicais recorrentes correlacionados às circunstâncias dramáticas, tal como Wagner, embora também siga a tendência verista (PEIXOTO, 1985, p. 87).

Entre as principais óperas de Puccini, destacamos *Madame Butterfly* (1904) e *Turandot* (1926 – inacabada), as quais evidenciam o universo oriental e, como se costuma dizer, um “ambiente exótico”, coisa que, por sua vez, incide sobre a abordagem cênica do diretor para a encenação destas óperas e, por consequência, na criação dos cenários e figurinos. Em vista disso, no próximo item dessa dissertação, abordamos as questões associadas ao conceito de Orientalismo, tributário de noções como “exótico” e até mesmo do

atributo “sensual”, produzido pelo imaginário poético dos artistas do período, com o intuito de elucidar nossas reflexões acerca da criação e montagem cênica da ópera *Salomé*.

2.8 O ORIENTE VISTO PELO OCIDENTE: EXÓTICO, SENSUAL E MÍSTICO⁷

A partir da segunda metade do século XIX, muitos artistas de diferentes domínios se interessaram pela cultura oriental e tudo o que dela se compreendia, devido à predileção pelo exótico, pelo estranho ou por lugares místicos, que favorecessem o despertar da imaginação. Essa propensão ao Orientalismo inspirou a criação de óperas pelo viés do que seria “diferente” em termos musicais e visuais, o que atinge também as proposições observáveis nos desdobramentos sociais e emocionais contidos nos enredos.

O ensaio crítico-literário de Edward Said, publicado pela primeira vez em 1978, fomentou uma discussão contundente sobre as acepções do termo Orientalismo, por meio de uma análise cultural de cunho interdisciplinar, ponderando a relação do Ocidente com o Oriente da cultura árabe-islâmica. Said aponta que o Orientalismo é engendrado por meio de uma associação de princípios próprios do Ocidente, com base nas suas conveniências sociais e políticas. Por conseguinte, essa compreensão do que seria o Oriente, aos olhos do Ocidente, fomenta uma visão generalizada da cultura oriental e reproduz um imaginário bastante equivocado que subsiste até hoje, permeado por estereótipos.

No cerne dessa discussão, Said articula inferências interessantes sobre as circunstâncias de concepção da ópera *Aida* (1871), de Giuseppe Verdi, evidenciando que a obra faz alusão “tanto à história da cultura quanto à experiência histórica da dominação ultramarina” (SAID, 2011, p. 193). Ou seja, a ópera de Verdi não trata “sobre, mas da dominação imperial [no século XIX]” (2011, p. 193). Sua idealização foi moldada pelo próprio Orientalismo, que deturpou os preceitos da cultura oriental em favor de suas instâncias sociais e políticas.

O crítico musical Herbert Lindenberger, ao discorrer sobre as questões abordadas por Said acerca do Orientalismo, assinala que o termo poderia até expressar um lado coerente e positivo, mas a visão negativa é a que se sobressai. Por isso a implicação do termo numa visão preconcebida, que toma o Oriente como “estranho, exótico e misterioso”, bem como “sensual, irracional e potencialmente perigoso” (LINDENBERGER, 1998, p. 161, tradução nossa). Em suma, a partir das ideias críticas e da profícua discussão de Said, podemos sondar

⁷ As reflexões deste item são articuladas a partir do livro *Cultura e Imperialismo*, em específico do capítulo “O império em ação: Aida de Verdi” (2011, p. 187-218), do crítico literário Edward W. Said.

de que maneira o deslocamento de contextualização do termo *oriental* interferiu na concepção artística da ópera e, por sua vez, nas suas particularidades de encenação. À vista disso, apreendemos que algumas questões se inter-relacionam, como as percepções do Orientalismo anteriormente destacadas e a obra de Verdi, uma vez que ambas incidem na elaboração do enredo da ópera, da cenografia, do figurino e da música, procurando-se perceber em que medida tais concepções também perpassam *Salomé*, ópera de Strauss.

Assim, encontramos em *Aida* aspectos que tangem a situação da mulher oriental e que são também pertinentes em nossa discussão quanto à idealização da personagem Salomé. Tais questões envolvem o imaginário europeu no final do século XIX, embebido pela percepção da mulher oriental como um símbolo sensual proeminente, verificável em suas condições de dançarinas, concubinas e escravas, fazendo com que as manifestações de “erotismo feminino à l’orientale” (SAID, 2011, p. 202), evidenciadas por meio de sua representação cênica, reforcem o intuito de dominação do Ocidente sobre o Oriente.

No interior dessa proposição, Lindenberger (1988) também salienta que o imaginário a respeito da condição das mulheres orientais naquele período, além de enfatizar o deslumbramento pela alteridade racial, também sugere que há uma conexão entre a diversidade racial e de gênero que, de certo modo poderia ser considerado favorável, posto que desse ponto de vista a mulher oriental passa a ser vista como um símbolo para a mulheres ocidentais do período. Contudo, essa questão é bastante delicada, uma vez que estaria, tal como ressalta Said, determinada pela “dominação do gênero masculino, ou patriarcalismo, nas sociedades metropolitanas” (SAID *apud* LIDENBERGER, 1998, p. 187, tradução nossa).

Nessa direção, Lindenberger sublinha que a representação das danças orientais nas encenações de alguns títulos operísticos é, muitas vezes, permeada pela exaltação de um imaginário fantasioso de uma cultura sexual reprimida no Ocidente no contexto no século XIX. Em outras palavras, podemos perceber que a cultura ocidental absorvida por esse imaginário buscou no Oriente uma brecha para transferir seus desejos mais contidos. Entre os exemplos mencionados pelo autor, com base nesse argumento, encontramos a famosa *dança dos sete véus*, executada pela personagem Salomé, no texto dramático de Oscar Wilde e na ópera homônima de Richard Strauss (LINDENBERGER, 1998, p. 190).

A dança aqui mencionada, a propósito, tem relação direta com o componente figurino, já que desde as primeiras exibições, na ópera e na peça teatral *Salomé*, até hoje em dia, ele tende a ser removido pela cantora, desvelando seu corpo. Noutros tempos, entretanto, esta cena causou muito desconforto para as cantoras e atrizes, tanto pelo desnudamento do corpo, como pela dança em si.

Nesse passo, tais questões envolvem os desdobramentos cênicos e a utilização do figurino para a cena da dança de Salomé, considerando que ela estaria impregnada pela carga do imaginário exótico, oriental e sensual do século XIX, o que, por sua vez, mesmo atualmente, também pode intervir nas intenções de criação para sua encenação. Sendo assim, essa cena em específico e suas significativas implicações dramáticas serão abordadas com mais profundidade na análise de encenação da ópera *Salomé* e em sua relação com a música.

Ainda sobre a obra de Verdi, no contexto da produção de ópera no século XIX, Lindenberger destaca outras duas questões. A primeira delas é que, na perspectiva musical, embora considerem que haja um “som oriental” na música de Verdi, apenas em um trecho da partitura encontram-se vestígios desta sonoridade. Aliás, segundo o crítico, esse movimento de orientalização da música operística nesse período é de caráter cerimonial.

Por outro lado, como sabemos, a demanda pela fidelidade histórica na representação no século XIX foi por um bom tempo preponderante, sobretudo quando concebida de acordo com os desejos do público europeu. Assim, Lindenberger (1998, p. 172) enfatiza como uma segunda questão que a ilusão de autenticidade poderia ser obtida através dos componentes visuais como cenografia e figurino, de maneira muito mais veloz do que pela música.

Entretanto, podemos perceber que a composição cênica da ópera *Aida*, em especial por meio das componentes visuais de representação, foi configurada a partir da versão dos artistas europeus sobre o que poderia ser o Egito, mas não sobre o Egito propriamente dito. Ou seja, ela elimina o contexto tangível do país, por meio da cenografia e dos trajes cênicos, demonstrando mais uma vez que o Oriente é um “lugar essencialmente exótico, distante e antigo, onde os europeus podem se permitir certas exhibições de força” (SAID, 2011, p. 189).

Auguste Mariette (1821-1881) foi o egiptólogo francês responsável pelo libreto, cenários e figurinos da ópera de Verdi, cuja inspiração para concepção visual do espetáculo veio dos desenhos cênicos encontrados na *Description de l'Égypte*. Contudo, sobre esse aspecto, Said é pontual quando afirma que “as reproduções na *Description* não são descrições, e sim atribuições”, o que denota, mais uma vez, o intento de interpretação de uma cultura por meio de pré-conceitos, gerando uma concepção estereotipada também em nível plástico (SAID, 2011, p. 198). Said (2011, p. 202) supõe que, em relação especificamente ao figurino, as pesquisas iconográficas de Mariette possivelmente tomaram por base as ilustrações da *Description de l'Égypte*, porém, alterando a caracterização visual das personagens, tendo em conta para sua elaboração aspectos da moda europeia vigente do final do século XIX.

⁸ O *Description de l'Égypte* aparece pela primeira vez em 1809 como uma série de publicações. Este material apresenta uma detalhada descrição científica da história natural do Egito antigo.

Figuras 01 e 02 - Croquis de Auguste Mariette para a estreia de *Aida* (1871). *Khedival Theatre*, Cairo.



Fonte: Disponível em: <<https://www.gettyimages.com/detail/illustration/costume-sketch-for-aida-by-auguste-mariette-for-premiere-stock-graphic/165552228>>. Acessado em 10 out. 2018.

Em suma, procuramos aqui evidenciar de que maneira as influências “orientais” tomaram a produção de ópera no contexto do século XIX, considerando a delicada questão do *Orientalismo* proposto por Said e sua repercussão em nível historiográfico e musical. Embora não seja foco desta pesquisa aprofundar os aspectos musicais, destacamos, no entanto, algumas questões de modo breve, posto que a música está intimamente ligada ao título operístico analisado.

As reflexões aqui abordadas suscitam implicações relacionadas à atmosfera exótica de algumas óperas, apresentadas tanto pelo viés da narrativa como pelo viés musical, mas também pelas especificidades do contexto histórico e político de criação, que fazem parte da gênese das obras. Assim, seria pertinente questionar até que ponto todas essas influências incidem na encenação operística atualmente.

Para Abbate e Parker, "*Aida* é obsessiva no que tange ao ambiente exótico" (ABBATE; PARKER, 2015, p. 437). Segundo os autores, embora a encenação de *Aida* tenha sido muito admirada, e, portanto, requisitada nos palcos em meados do século XIX, atualmente, ela já não segue tão presente no repertório operístico, posto que demanda uma montagem custosa e, também, pelo fato de que ao público já não mais se interessa pelo tema cuja representação, de certa forma, induz a um “kitsch egípcio”.

Contudo, como é possível perceber na figura 03, no início de 2018 houve uma remontagem de *Aida* em comemoração aos 95 anos do diretor italiano Franco Zeffirelli (1923-), com direção de Marco Gandini. É interessante observar que o *site* de onde a imagem foi capturada descreve como “lendária” a montagem de *Aida* concebida por Zeffirelli em 1963⁹, com cenografia e figurinos de Lila De Nobili (1916-2002). Zeffirelli e Lila de Nobili são conhecidos por terem levado ao palco, ao longo do século XX, meticulosas reconstruções históricas dos figurinos e telões pintados nos cenários.

Figura 03 - Remontagem da encenação de Franco Zeffirelli da ópera *Aida* (2018). Teatro alla Scala, Milão.



Fonte: Disponível em: <<https://www.mymi.it/aida-alla-scala/#iTarBFAk4jKZLEYe.99>>. Acessado em 10 out. 2018.

Said (2011), por sua vez, sublinha que *Aida* foi concebida como um espetáculo imperial, cujo objetivo era impressionar, como também poderia causar estranhamento da plateia “quase exclusivamente europeia”. Em suma, a obra seria como “um monumento histórico determinado e uma forma estética especificamente datada” (SAID, 2011, p. 215). Para o autor, mesmo que atualmente a representação de obras concebidas e influenciadas pelo contexto do imperialismo, da dominação cultural e territorial, como no caso de *Aida*, de Verdi, não sejam consideradas por esses traços políticos, é importante ressaltar que tais particularidades são inerentes à ópera e estão, portanto, enraizadas no texto, em sua visualidade e na música, de modo que, se essas características não forem levadas em conta na encenação, “reduzimos tais obras a caricaturas, refinadas talvez, mas ainda caricaturas” (SAID, 2011, p. 215).

⁹ Acrescenta que é “um espetáculo que entrou para a história graças à sua reinterpretação refinada de um Egito imaginado por meio de sugestões pictóricas do Segundo Império” (tradução nossa).

Em síntese, essas questões incidem nos propósitos de encenação dos diretores operísticos, sobretudo em óperas cujo enredo é engendrado por aspectos culturais e sociais próprios do Oriente, podendo influenciar em uma ambientação cênica imersa em convenções simbólicas. Por consequência, acreditamos que o desenvolvimento da encenação estaria retido em preceitos políticos e sociais e assolado por determinações estéticas intrínsecas à obra.

No que concerne ao figurino, as inquietudes para com sua intenção estética na cena contemporânea são as mesmas, posto que qualquer pesquisa iconográfica de obras que abordam os temas “exóticos” suscita uma precisão histórica, pelo viés da indumentária do período ambientado.

De fato, a criação de figurinos de títulos como *Aida*, de Verdi, *Madame Butterfly* e *Turandot*, de Puccini, entre alguns exemplos, pode desencadear no processo criativo do figurinista aquele imaginário fantasioso próprio do Orientalismo. Contudo, esse imaginário, ao invés de apenas orientar a elaboração dos trajes cênicos, pode também restringir sua criatividade às convenções inerentes às obras. Porém, com a mudança de ambientação e, até mesmo, de narrativa das obras, prática muito comum nas encenações operísticas contemporâneas, o figurino pode ser concebido nos moldes de uma nova interpretação estética da obra.

Nesta dissertação, veremos como a encenação da ópera *Salomé*, embora imbuída pelos preceitos do Orientalismo – exótico, sensual e místico –, tal como aquelas acima citadas, tomou seu rumo cênico, apresentada por meio da análise de duas encenações dessa obra.

2.9 O SIMBOLISMO E O DECADENTISMO

O Simbolismo, corrente artística e literária desenvolvida a partir da França no século XIX, se destacou em diversas instâncias culturais – nas artes figurativas, na literatura e na música –, as quais se inter-relacionam na criação de diferentes conceitos e linguagens, influenciando a estética teatral e, por consequência, o figurino. O movimento preconiza que a realidade deveria ser invocada por meio de símbolos numa atmosfera mítica ou fora do cotidiano. Assim, essa corrente artística refuta as criações que tomam a realidade como um padrão, substituindo-a pelas sugestões, por meio de uma linguagem poética e alusiva, tal como descreve o historiador de teatro Oscar G. Brockett (2000, p. 502).

As ideias dos poetas simbolistas têm base numa nova linguagem, que envolve as sensações, emoções subjetivas e percepções dos sentidos, em forte contraste com as convicções da corrente naturalista, pelo fato de se basear em uma rede de equivalências

simbólicas conectadas às potencialidades sugestivas. Charles Baudelaire (1821-1867) foi umas das personalidades referenciais do Simbolismo, posto que idealizou o conceito de *poesia pura* desvinculada de argumentos morais ou sociais, em que o importante é a sugestão das palavras e símbolos, os sentidos e o princípio das correspondências.

Os artigos publicados na revista *Revue Wagnérienne*, fundada em 1885, têm como base os princípios estéticos do compositor Richard Wagner. Embora a proposta artística dele fosse preponderante nos assuntos da revista, nem todos os artistas que fizeram parte do movimento acolhiam a ideia de que a música fosse determinante para a união das diferentes artes, como também não percebiam a “obra representada como uma expressão artística total ideal” (CARLSON, 1997, p. 305), tendo em conta, como nos adverte o teatrólogo Marvin Carlson, o viés antiteatral dos simbolistas.

Em um artigo publicado nessa revista, o poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) expõe suas divergências em relação às proposições wagnerianas ao argumentar que “o mundo do espírito só poderia ser recriado, em seu próprio domínio, a imaginação” (CARLSON, 1997, p. 280), de modo que os elementos cenográficos, o figurino e os próprios atores minimizam a expressividade artística, uma vez que nada pode prejudicar “a harmonia ideal suscitada na mente do espectador pelo gênio do poeta” (CARLSON, 1997, p. 280).

Mallarmé foi uma das fontes substanciais de inspiração para Oscar Wilde na criação da peça *Salomé*. Ele foi um dos principais poetas do Simbolismo francês que, tal como Baudelaire, tinha o intuito de atingir a “poesia pura” em seus versos. Ele pretendia, com sua linguagem refinada e densa, de natureza alusiva, logo, não descritiva, comunicar-se com seu leitor por meio da sugestão de imagens, bem como da musicalidade do ritmo e dos sons da poesia. Entre seus principais poemas, consta *Herodiade*, publicado no ano de 1871.

Já o movimento literário conhecido como Decadentismo difundia uma maneira diversa de refletir os assuntos relacionados à moral, aos gostos e costumes da sociedade em meados do século XIX, como uma contraposição ao Naturalismo e ao cientificismo. Dentre os poetas e artistas do período envolvidos com o movimento, encontramos o pintor francês Gustave Moreau e o dramaturgo, poeta e escritor Oscar Wilde (1854-1900), autor da peça teatral *Salomé*, que acabou por influenciar pontualmente a composição da ópera homônima de Strauss.

Gustave Moreau (1826-1898) criava imagens evocativas em suas pinturas, as quais se relacionam intimamente com o universo místico e literário. A personagem bíblica Salomé fez parte dos temas escolhidos por Moreau para representação, de modo que seus “quadros eróticos” também ilustraram a imaginação de Oscar Wilde para a criação de sua obra.

Figura 04 - A Aparição (1876). Aquarela de Gustave Moreau. Musée d'Orsay, Paris.



Fonte: Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Apparition_by_Gustave_Moreau_detail_1876-1877_-_Fogg_Art_Museum_DSC02269.JPG>. Acessado em 10 out. 2018.

Ademais, é preciso sublinhar não somente a obra de Moreau, mas a descrição realizada pelo poeta do movimento decadente, Joris-Karl Huysmans (1848-1907), em seu romance *Às Avestas*, foi de igual importância para a intenção estética de Wilde na criação de *Salomé*, sobretudo no que diz respeito a uma das principais cenas que permeiam a obra: a dança que a personagem realiza para seu padrasto Herodes, após a qual exige a cabeça decapitada do profeta.

Assim, podemos perceber que a descrição de Huysmans¹⁰, além de suggestionar Wilde, instiga algumas considerações sobre o comportamento psicológico da personagem, as quais

¹⁰ Texto de Irineu Franco Perpétuo para o Programa de Sala em ocasião da apresentação da montagem da ópera *Salomé*, direção cênica de Livia Sabag, no Teatro Municipal de São Paulo, com estreia em 06/09/2014. No trecho a seguir, sobre a descrição da dança por Joris-Karl Huysmans no romance *Às Avestas*: “Na tradução de José Paulo Paes, o protagonista da obra via, nos quadros de Moreau, ‘enfim realizada aquela Salomé sobre-humana e estranha que havia sonhado. Ela não era mais apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torsão de seus rins, o grito de desejo e de lascívia de um velho; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, sacudidelas de ventre, estremecimento de coxas; tornava-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível luxúria, a deusa imortal da Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteirica as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto vê, tudo quanto ela toca” (PERPETUO, 2014, pp. 12-13).

estariam permeadas por aspectos ligados à sua sensualidade, posto que fazem parte do imaginário criado sobre Salomé como uma *femme fatale*.

Do mesmo modo, as influências literárias de Gustave Flaubert (1821-1880), com sua obra *Trois contes* (1877), e do poeta simbolista e decadente Jules Laforgue (1860-1887), com *Moralités Légendaires* (1887), foram utilizadas por Wilde para dar início à criação de seu texto. Em suma, não foi somente a literatura simbolista, mas também a pintura, que constituíram, na imaginação de Wilde, a urdidura de seu texto dramático.

Salomé é considerada a principal obra de Wilde, cujas intenções de criação têm estreita relação com os conceitos estéticos e literários dos poetas e teóricos franceses do movimento simbolista que, conforme salientado, tiveram em Richard Wagner uma de suas poderosas referências. Tal como acreditava Wilde, a conciliação das diferentes linguagens artísticas – visual, musical, poética etc. – que constituem um espetáculo é fundamental para sua elaboração harmônica, bem como para a configuração de um “efeito artístico” (WILDE, 1957, p. 123).

Além dos artistas simbolistas e decadentes já citados – Mallarmé, Moreau, Flaubert, Laforgue, Huysmans – que influenciaram a criação de Wilde está o dramaturgo Maurice Maeterlinck (1862-1949), por meio de particularidades evocadas no enredo, bem como em razão de sua escrita teatral, permeada pela poética por ele sugerida com o “uso insistente de cor, som, dança e descrição e efeito visual” assinalam os críticos William Tydeman e Steven Price (1996, p. 6, tradução nossa).

De acordo com os críticos, a primeira montagem de *Salomé* aconteceu somente no ano de 1896, uma encenação de Aurélien Lugné-Poe (1869-1940), no Théâtre de l’Oeuvre em Paris, um espaço que tinha como finalidade prosseguir com as intenções artísticas simbolistas nas produções cênicas. Entretanto, as proposições do Simbolismo tiveram maior êxito nas páginas do que no palco, e muitos de seus apreciadores já constatavam que “o Simbolismo, em sua forma pura, se volta contra si mesmo e se torna uma impossibilidade dramática” (TYDEMAN; PRICE, 1996, p. 25, tradução nossa).

No cerne dessa discussão, alguns autores¹¹ salientam que o Simbolismo não conseguiu se sustentar no âmbito cênico, uma vez que o teatro lida diretamente com corpos humanos e que, muito evidentes no palco, poderiam prejudicar as intenções simbólicas (PAVIS, 2013, p. 13). É nesse sentido que se dá o embate, dado que o intuito dos simbolistas era o de exaltar a relevância da “palavra do poeta”, dessa maneira, os princípios da teatralidade seriam por eles

¹¹ ROUBINE (2003); PAVIS (2013); CARLSON (1997).

menosprezados, uma vez que poderiam dificultar a obtenção da ilusão almejada (ROUBINE, 2003, p. 122).

Tydeman e Price notam que em 1902, a montagem de *Salomé*, na encenação de Max Reinhardt (1873-1943) para o Kleines Theater, em Berlim, foi articulada dentro dos propósitos simbolistas e dos princípios da Obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner, a qual influenciou, por sua vez, o compositor Richard Strauss, que esteve presente à estreia. Ademais, as recorrências textuais e poéticas de Maeterlinck encontradas no texto de Wilde também incidiram na abordagem do encenador, quando ele efetivamente substituiu a “linguagem pelo som, movimento e dança” [chegando a] “uma quase forma operística de produção” (TYDEMAN; PRICE, 1996, p. 32, tradução nossa).

Em relação aos componentes visuais dessa encenação, é oportuno destacar a contribuição fundamental das propostas de iluminação do suíço Adolphe Appia (1862-1928) – cenógrafo, iluminador e encenador –, em estreita relação com o teatro lírico. Instigado pelos preceitos de Wagner, ele concebeu uma renovada visualidade para o palco, apoiado especialmente no ritmo visual, visando a alcançar uma unicidade artística quanto à encenação de ópera.

Em 1895, Appia publicou um de seus mais importantes títulos: *A encenação do drama wagneriano*. Nesse texto, ele renega as soluções cênicas desenvolvidas por Wagner em Bayreuth em benefício de formas geométricas, rampas e escadas, construindo planos para o deslocamento dos cantores, sem referências diretas a um ou outro ambiente evocado nos enredos. É nesta acepção que Appia afirma sua atitude simbolista, criando ritmos – visuais e sonoros em concordância –, valorizando tanto o canto quanto a partitura musical. Sua renovada concepção da iluminação, em que explora contrastes de luz e sombra, reforçava as ambiguidades e sugestões de ambientes entrevistados na cenografia. Como já mencionado, as obras de Wagner têm forte relação com o universo lendário, o que favoreceu aos simbolistas nele entreverem uma matriz artística de grande força criativa.

Quanto ao figurino, Roubine salienta que o Simbolismo propõe inferências interessantes para sua elaboração em conjunção com a cena, como por exemplo, a utilização da cor como função simbólica, que num sentido imediato poderia tanto influenciar a apreensão do espectador quanto ressaltar características psicológicas e sociais das personagens. O teatro poético dos simbolistas tinha como intuito a criação de uma atmosfera cênica, de modo que a colaboração e fusão harmônica dos componentes figurino e cenografia tornaram-se primordiais para a encenação (ROUBINE, 1998, p. 34).

Como já apontado, o Simbolismo e o Naturalismo trouxeram importantes contribuições para a concepção de figurinos cênicos, seja em âmbito operístico ou teatral. Contudo, faz-se necessário discutir alguns pontos relevantes com pertinência no debate sobre sua criação e que se refletem quanto ao emprego dos figurinos no teatro lírico.

No último ensaio da publicação *Intenções – Quatro Ensaios sobre Estética*¹², intitulado *A verdade das máscaras* (1957), Oscar Wilde trata de questões pertinentes ao figurino à luz das propostas artísticas do dramaturgo William Shakespeare para a encenação de seus textos. Wilde é perspicaz quando delinea claramente o sentido do figurino, pois indica com precisão os aspectos relativos às funções do traje cênico que ainda são relevantes – principalmente ao salientar que o figurino não deve evocar apenas as características da personagem, mas sua principal incumbência é atuar de modo direto com a cena. Este ensaio mostra como Shakespeare percebia a importância do traje cênico, concluindo que o figurino e seus respectivos acessórios são fundamentais para a “aumentar a intensidade da ação dramática” quando estão, e devem estar, em correlação direta com a representação cênica (WILDE, 1957, p. 210).

Como sabemos, o figurino é composto pela união de matéria, forma, cor e particularidades de um dado período histórico, sendo então submetido ao efeito artístico e dramático da encenação. No que diz respeito à estruturação dos trajes, seja em modelagem de época ou não, Wilde reconhece que ela interfere diretamente na gestualidade dos atores. Em outras palavras, a fisicalidade do ator, assim como seu gestual cênico, tem de se amoldar às particularidades da modelagem de cada traje. Para tanto, ele sugere que se façam cada vez mais ensaios com o figurino, para que os atores percebam que “há uma forma de gesto e atitude, não somente apropriada a cada molde de estilo, mas dependente deste” (WILDE, 1957, p. 239).

Ademais, Wilde nota a importância da sensível tarefa dos profissionais envolvidos na criação dos trajes e acessórios na encenação das peças de Shakespeare, tendo em vista a primorosa atenção do dramaturgo a cada um desses detalhes, que por sua vez, devem estar em conjunção com a caracterização estética indispensável e específica de cada personagem.

Algumas questões acerca das reconstruções históricas dos figurinos são salientadas por Wilde neste ensaio, ao compreender a ciência arqueológica, ou seja, a pesquisa de cunho histórico, como algo significativo para criação cênica, pois oferece dados substanciais à

¹² Os ensaios de Oscar Wilde deste livro foram reunidos pela primeira vez em 1891. Antes disso, eles haviam sido veiculados por meio de publicações periódicas em anos diferentes. O ensaio aqui explorado, *A verdade das máscaras*, foi publicado pela primeira vez no ano de 1885.

elaboração de figurinos de uma época específica, em contraposição à “atmosfera anacrônica” que contagiava a cena teatral do século precedente, no caso, o século XVIII.

Para Wilde, o figurinista pode, nessa condição, uma vez decidida a data na qual se passa o enredo, recorrer a um arqueólogo para converter a pesquisa documental em efeitos cênicos, tal como fazia Shakespeare ao unir a exatidão histórica dos figurinos ao seu método de ilusão, com intuito de criar maiores efeitos dramáticos e inusitados. Em síntese, salienta Wilde que,

A arqueologia na sua qualidade de ciência não é boa nem má: é apenas um simples fato. O valor depende inteiramente da maneira como é empregada, e só um artista pode fazê-lo. Nós nos dirigimos aos arqueólogos para aos materiais e aos artistas para o método (WILDE, 1957, p. 224).

A precisão histórica do traje, nos adverte Wilde, tem de ser considerada de modo coerente, evitando a mistura de épocas diversas, o que poderia causar um desequilíbrio cênico, posto que a harmonia dos trajes para a produção do efeito dramático é fundamental. Wilde conclui que “se a roupa não é arqueologicamente correta e artisticamente apropriada, deixa de ser natural e verossímil: só é teatro no sentido artificial” (WILDE, 1957, p. 236). Para tanto, a autenticidade do figurino é essencial, conquanto tenha como intuito a “perfeita ilusão”, já que ele não é o protagonista do espetáculo.

3 INTERSEÇÕES ARTÍSTICAS: *SALOMÉ* DE STRAUSS E DE WILDE

Dizem que a tragédia de uma vida de artista está em não poder realizar seu ideal. Mas a verdadeira tragédia de tantos artistas é a realização por demais completa desse ideal. Assim realizado, o mesmo ideal perdeu a beleza, o mistério, e passa a formar um novo ponto de partida para um ideal diferente. Eis porque a música é o tipo perfeito de arte. A música jamais pode exprimir o seu último segredo.

Oscar Wilde

O texto teatral *Salomé*¹³, de Oscar Wilde, transformou-se em ópera, envolvendo musicalmente os sentidos dramáticos e as características emotivas que emergem da interpretação do episódio bíblico; para Wilde “a música é o tipo perfeito de arte” (1957, p. 149). A ópera *Salomé* de Richard Strauss se inspirou na obra do dramaturgo; teria ele manifestado as nuances sensíveis do texto em sua partitura musical sem “jamais exprimir o seu último segredo”? Para tentar responder esta indagação, é primordial perceber as correspondências estéticas entre a tragédia de Wilde e a partitura musical de Strauss, observando os pontos de ligação entre as duas obras, bem como suas incidências na encenação operística.

É significativo observar as considerações acerca da *Salomé* de Wilde, as quais salientam a necessidade de música no texto, enfatizando que a peça e, evidentemente, a cena da famosa dança dos sete véus, pedem por um tratamento musical. O texto de Wilde, tal como a ópera de Strauss, com apenas um ato, é escrito numa ação contínua, evidenciando seus inerentes momentos dramáticos. Em razão disso, ressalta o crítico operístico Charles Osborne, a peça é inacreditavelmente adequada para uso musical, e as três cenas principais que envolvem o drama “parecem clamar por música” (OSBORNE, 1988, p. 45, tradução nossa).

Em relação à passagem do texto de prosa para a ópera, é comum encontrar análises que tratam das consequências positivas e negativas desse processo. Quanto aos aspectos positivos podemos listar que a obra de Strauss elucida as sutilezas do texto Wilde bem como características de personagens.

¹³ *Salomé* tem em sua grafia o uso do acento tônico quando escrito em línguas portuguesa e francesa e sem acento no alemão e no inglês (PERPETUO, 2014, p. 15).

O compositor Gustav Mahler, ao comentar a obra, assevera: “Como eu sei há muito tempo, você nasceu dramaturgo! Admito que através da sua música você me fez entender pela primeira vez o que é a peça de Wilde” (DIRKES-THRUN, 2014, p. 02)¹⁴.

Nessa mesma direção, a tradutora da peça para o alemão, Hedwig Lachmann, valorizou o desempenho de Strauss, alegando que ele retratou musicalmente questões que não teriam sido abordadas na escrita de Wilde. Para o crítico operístico Sergio Casoy “a música de Strauss conseguiu, com uma fidelidade raríssima na história da ópera, reproduzir todos os aspectos do drama sem distorcê-los” (CASOY, 2006, p. 238), expressando a dimensão do texto e explorando questões inquietantes das personagens.

Quanto à música, como observa a pesquisadora Petra Dierkes-Thrun, o compositor, esclarece as divergências intrínsecas entre as personagens ao revelar a decadência e a intensidade sensual delas. Assim, Strauss produziu em sua música um efeito palpável, sendo até chamado por alguns críticos de “ilustrador”, pois “ilumina as personagens nas mais extremas paixões e agonias” (DIERKES-THRUN, 2014, p. 50, tradução nossa). Dessa maneira, por meio de linhas musicais ásperas e brutais, o compositor exaltou um ambiente sombrio de emoções perturbadas, ou seja, de uma “música nervosa”, tal como se referiu o pai de Strauss sobre sua ópera¹⁵.

Sob outra perspectiva, há as apreciações que enfatizam os aspectos negativos da composição. Dierkes-Thrun destaca que muitas delas argumentam que, embora a partitura de Strauss seja renovadora e modernista do ponto de vista musical, combinando um efeito orquestral excepcional em bitonalidade dissonante; ele fracassa justamente ao tentar adaptar a tragédia, por remover o processo original do dramaturgo utilizando-a com suas próprias proposições. Entretanto, é relevante observar e compreender que além da evidente diferença entre os gêneros, encontramos as disparidades entre a estética simbolista-decadente inerentes ao texto teatral por um lado, e a emergência do modernismo na música operística de Strauss, por outro, como reforça a autora. Em outras palavras, ambas as obras foram engendradas em contextos sociais e estéticos diversos, os quais, inevitavelmente, influem no tratamento das mesmas (DIERKES-THRUN, 2014).

¹⁴ No original: "*As I have known for a long time, you are born dramatist! I admit that through your music you have made me understand for the first time what Wilde's play is all about*".

¹⁵ Após ouvir alguns trechos da ópera *Salomé* tocados no piano por Strauss, seu pai lhe diz: “Oh Deus, que música nervosa. É exatamente como ter formigas em suas calças”. Para Osborne, “uma reação imediata compreensível para uma partitura extremamente neurótica” (OSBORNE, 1988, p. 38, tradução nossa).

3.1 O EPISÓDIO BÍBLICO E SUAS CORRESPONDÊNCIAS

A peça teatral de Oscar Wilde se inspirou na passagem bíblica do Novo Testamento, descrita nos evangelhos de São Mateus (BÍBLIA, Mateus, 14, 3-11) e São Marcos (BÍBLIA, Marcos, 6, 17-28)¹⁶. Nas duas narrativas, o breve episódio ocorre durante a celebração do aniversário de Herodes – soberano da Judeia – em seu palácio, e citam a dança realizada pela enteada do tetrarca e a subsequente decapitação do profeta João Batista¹⁷. Ambos os evangelhos atribuem a morte do profeta à princesa que dança para Herodes, cujos nome e idade são incógnitos nos textos bíblicos citados, tal como sua dança não é propriamente descrita. A princesa, portanto, é tão-somente apontada como a *filha de Herodias*¹⁸; contudo, tomamos conhecimento da designação *Salomé* por meio da indicação do historiador romano Flávio Josefo do século I da era cristã.

O sentido subentendido nos evangelhos se apoia no fato de que Herodias tinha clara intenção “vingativa” de eliminar o profeta, pois ele havia condenado seu casamento com o cunhado, o rei Herodes, configurando sua conduta como incestuosa e sem legitimidade. Salomé, portanto, teria sido instigada por sua mãe a dançar para seu padrasto e, em contrapartida, exigir a cabeça decepada do profeta num prato, uma vez que o tetrarca teria prometido à princesa lhe conceder o que ela pedisse. Logo, a decapitação de João Batista estaria determinada por Herodias, porém, engendrada como uma atuação conjunta com a filha, subjugada aos desejos da mãe.

O enredo de ambos os evangelhos incentivou a imaginação de vários artistas¹⁹ dos âmbitos pictórico, literário e musical. Eles reinterpretaram o argumento bíblico à luz de suas linguagens artísticas, concebendo novas obras em diferentes tratamentos e criativas adaptações, tendo em conta o pressuposto de que o público, naquele contexto, estaria muito mais atraído e interessado pelas diversas abordagens do tema do que no assunto bíblico em si.

¹⁶ O episódio do narrado provém do Novo Testamento, encontrados nos relatos de São Mateus e São Marcos. Dentre as fontes pesquisadas para a elaboração desta seção, não há consenso dos números específicos dos capítulos. Quanto aos números aqui colocados seguem a indicação apontada pelo crítico musical Sergio Casoy (2006, p. 237).

¹⁷ Sobre a denominação do profeta João Batista, seguiremos ao longo do texto usando as grafias: Jokanaan e Jochanaan. No entanto, há mais de uma grafia nas fontes utilizadas por este trabalho. Tydeman e Price explicam que “pelo mesmo símbolo, Wilde soletrou Iokanaan como inicial I; outros (incluindo Strauss) preferiam a forma ‘Jokanaan’” (1996, p. xii, tradução nossa).

¹⁸ Nas traduções bíblicas podem ser encontradas tanto o nome *Herodiade* quanto *Herodias* para designar a mãe de Salomé e esposa de Herodes.

¹⁹ Nas artes visuais: Van der Weyden; Cranach, o velho; Ticiano e Caravaggio; Klimt; Kokoschka. Na literatura os poemas de Mallarmé e Apollinaire, e na música a ópera *Hérodiade* de Massenet, baseada no texto homônimo de Gustav Flaubert.

Inclusive, algumas destas elaborações artísticas foram base para o texto teatral de Wilde, resultando em uma interação instigante entre diferentes vertentes artísticas.

A tragédia simbolista de Wilde, por sua vez, impulsionou a produção de outras linguagens artísticas, sendo adaptada à dança, ao cinema, à ilustração e à música – em nosso caso, ao gênero operístico. Para os autores Tydeman e Price (1996, p. 113), o fato da tragédia ter sido traduzida para tantas outras linguagens confirmam a força da obra de Wilde em instigar a criatividade de artistas de outros domínios, que favoreceram a disseminação da obra.

3.2 TEXTO DRAMÁTICO E ÓPERA: POLÊMICAS E REVERBERAÇÕES

Salomé é uma peça teatral escrita em francês, diversamente da língua nativa de Oscar Wilde, publicada em fevereiro de 1893. Conta-se que o verdadeiro impulso do autor para escrevê-la surgiu em virtude de uma atriz francesa mundialmente famosa, chamada Sarah Bernhardt. Em suma, Wilde idealizou a atriz para representar sua protagonista, dado que todos os seus atributos – personalidade encantadora, eminência vocal e virtuosismo no movimento –, encaixavam-se perfeitamente para a atuação de sua Salomé. Contudo, Sarah Bernhardt nunca teve a chance de representar o papel, em razão da censura sofrida pela peça (TYDEMAN; PRICE, 1996; CASOY, 2006).

Wilde faz alusão ao texto bíblico, porém, o reinterpreta à sua maneira, inserindo personagens não citadas nos evangelhos, como o Jovem Sírio, capitão de Herodes, e o Pajem de Herodíades, uma vez que eles se tornam fundamentais para a evolução da ação dramática. A versão do autor, influenciada pelas vertentes do Decadentismo e do Simbolismo, apresenta uma narrativa permeada por erotismo e morte, resultando num suicídio e dois assassinatos, misturada às tendências necrófilas. O enredo do texto dramático, portanto, não enfatiza as atitudes de Herodias como observado nas narrativas bíblicas, mas evidencia as ações de Salomé – agora, como protagonista, ela assume o plano central do drama.

A Salomé concebida por Wilde é uma adolescente inconstante e caprichosa, cuja conduta oscila entre a castidade e a sensualidade, mostrando-se uma personagem fascinante e irresistível, embora autoritária e dissimulada. Em síntese, a volúpia de Salomé estaria implícita na peça, uma vez que ela é retratada como uma adolescente que se utiliza da sedução para conseguir o que deseja e, assim, instigar a execução do profeta.

Além da sensualidade veemente da protagonista, o texto expõe a obsessão do tetrarca por sua enteada, comportamento que poderia ser percebido como um desejo incestuoso.

Contudo, aponta Casoy, não encontramos no texto bíblico ou em documentos históricos nenhum indício do desejo obsessivo do tetrarca por sua enteada e, muito menos, de que a dança possuísse um intuito lascivo (CASOY, 2006, p. 236).

Muitas foram as polêmicas que envolveram a peça teatral *Salomé*, as quais incidiram drasticamente em suas primeiras encenações, alegando que a obra, além de obscena, era “sexualmente perversa”. Assim, sua primeiríssima montagem foi censurada sob o pretexto de que seria proibido representar a decapitação de personagens bíblicas em palcos britânicos, embora o censor tenha admitido, tempos depois, que sua reprovação tinha a ver com a combinação ofensiva de erotismo feminino e blasfêmia religiosa.

Da mesma maneira, a peça foi contestada por motivos que se voltavam contra a conduta de Wilde, considerado pela sociedade do século XIX como aquele que teria desafiado a moral e os bons costumes, direcionando sua aspereza artística em sentido oposto às instituições religiosa e intelectual daquele contexto social. Em vista disso, os autores Tydeman e Price salientam que ele foi julgado como extravagante e ultrajante e sofria descrédito em razão de sua homossexualidade. Assim, a peça, por sua vez, estaria imbuída pela “identidade oculta” do escritor, daí a crítica enfurecida qualificando a obra como libidinosa, sem naturalidade e nociva (TYDEMAN; PRICE, 1996, p. 01).

Tais críticas não deixaram de atingir Strauss, apontando que as implicações musicais “extravagantes” do compositor estariam ligadas ao invólucro de perversão sexual e libertinagem do escritor do drama. Ademais, toda essa aversão pela obra de Wilde engendrou a especulação de que ela não teria o mérito da arte musical de Strauss.

Entretanto, vale ressaltar que, a despeito das críticas, com argumentos divididos entre positivos ou negativos, a ópera de Strauss foi acolhida pelo público com entusiasmo, ainda que o aspecto de imoralidade e perversidade do enredo tenha, naquele contexto, abalado sua recepção, como veremos a seguir.

Quanto à encenação da ópera de *Salomé*, o regente da *Wiener Hofoper*, Gustav Mahler, encantado pela nova produção de seu amigo Strauss, planejava estreá-la mundialmente em Viena. Contudo, a censura não poupou esforços para banir a apresentação da ópera, dizendo-se, tal como no Reino Unido, contrária à representação da decapitação de figuras bíblicas e de espetáculos no domínio da “patologia sexual”.

Os autores Tydeman e Price observam que, entre as primeiras críticas da ópera, após sua estreia em Dresden, em dezembro de 1905, podemos encontrar algumas considerações que tangem, especificamente, aspectos do texto de Wilde, apontando que não lhe faltam

qualidades artísticas, embora a cena em que Salomé beija a cabeça decapitada do profeta²⁰ seja a mais repugnante já representada no palco (TYDEMAN; PRICE, 1996, p. 126).

A encenação no *Metropolitan Opera House* em Nova York, no ano de 1907, não durou uma apresentação – os motivos pelos quais a ópera foi retirada de cartaz logo após sua estreia também têm a ver com o conteúdo dramático do texto de Wilde. Tal como aponta a autora Dierkes-Thrun (2014, p. 99), o *Theatre Magazine* publicou a avaliação do famoso crítico inglês Herman Klein sobre essa montagem e, segundo ele, a sensação de repulsa não tem a ver com a personagem Salomé e sua dança voluptuosa, mas com a cena em que a protagonista beija e acaricia a cabeça decapitada.

Tendo em vista os padrões morais arraigados do século XIX e início do XX, era intolerável a exposição cênica da cabeça decepada, bem como a interação da personagem com ela nessa cena, provocando, além da indignação, a sensação de ojeriza. É possível afirmar que, ainda hoje, tal entendimento sobre o texto de Wilde persista, acompanhando as subsequentes encenações da ópera, uma vez que carrega a bagagem de reprovação moral daquele contexto.

Sob outra perspectiva, o enredo de *Salomé* fascina e atrai o público, justamente por tratar de temas tão controversos que envolvem questões sociais e de gênero. Hoje, a cena da cabeça decepada, embora impactante, talvez não cause a mesma repercussão no público quanto tivera no início do século XX, uma vez que a plateia contemporânea assimila sua teatralidade.

Assim, podemos concluir que são inúmeras as leituras artísticas e propostas estéticas da obra presumidas para o palco operístico. Nessa perspectiva, as produções de *Salomé* podem tanto enfatizar a questão de gênero e incesto, como orientar o tema para um sentido espiritual e religioso ou ainda, simplesmente, contar uma história de amor. Da mesma maneira, elas enfatizariam o poder sexual ou a fragilidade da protagonista, destacando a influência do contexto social e político da corte corrupta e decadente de Herodes, entre outras abordagens cênicas.

²⁰ De acordo com o libreto, antes de Salomé receber a cabeça decepada do profeta, Herodes tenta persuadi-la a mudar de ideia, propondo outras diversas recompensas à princesa, ao mesmo tempo em que alega que seu pedido seria repugnante. Ele diz: “(...) A cabeça decepada de um homem, separada de seu tronco, é uma visão nauseabunda (...)”, bem como ele a julga, após observar “chocado” o comportamento de Salomé, que afaga de modo viçoso a cabeça decepada: “(para Herodias em voz baixa) Ela é um monstro, tua filha. Eu te digo, ela é um monstro”. Cf. Libreto da ópera *Salomé* publicado no Programa de Sala do Teatro Municipal de São Paulo, 2014, com base na edição de Adolph Fuster, Berlin (1905), tradução Mário Videira, p. 70 e 76. Disponível em: <<https://issuu.com/theatromunicipal/docs/1409-tmsp-salome-web>>. Acessado em 12 out. 2018.

Tal como referido, um dos focos de desaprovação do texto de Wilde tem a ver com sua inclinação sexual e, à vista disso, o enredo passou a ser considerado como um “drama homossexual”, gerando polêmicas e debates em torno da questão, que reverberam sobre a encenação da ópera ainda hoje. Uma das evidências desse aspecto é percebida na relação de duas personagens – a idolatria e “paixão” do Pajem de Herodias pelo Jovem Sírio, ambos do sexo masculino. Do ponto de vista musical, Strauss marcou o papel do Pajem como contralto, uma voz feminina. Assim, nas encenações da ópera, a personagem é necessariamente cantada por uma mulher, embora a designação de sua aparência possa ser elaborada como sendo do gênero masculino, procedimento que se materializa através do componente figurino. A escolha pelo gênero masculino ou o feminino na caracterização visual do Pajem segue a abordagem presumida em cada diferente encenação.

Tais peculiaridades acima destacadas sobre a obra de Wilde podem tanto escandalizar o público como levá-lo ao teatro, se consideramos a busca do espectador por novidades e excentricidades. Talvez esse invólucro de censura e sensacionalismo tenha funcionado como estímulo para o sucesso subsequente da ópera de Strauss, mesmo que ela também tenha sido muitas vezes criticada pelo fato de seu enredo envolver elementos narrativos impudicos, como apontado anteriormente.

Entretanto, não são apenas os aspectos libidinosos do libreto que surpreendem e causam impacto, uma vez que a partitura “nervosa” de Strauss não deixa a desejar quanto às sensações que podem causar no espectador. Nesse sentido, argumenta Perpétuo, “quem não encontrasse horrores suficientes nos fatos que se desenrolavam sobre o palco, poderia assim mesmo se chocar com a agressiva bitonalidade do idioma musical de Strauss” (PERPETUO, 2014, p. 15).

3.3 CONFIGURAÇÃO OPERÍSTICA

Nascido em Munique e filho de um dos melhores trompistas de seu tempo, Franz Strauss, que era membro da orquestra de corte de Munique, Richard Strauss (1864-1949) esteve desde a infância imerso no universo criativo da música. Sua trajetória musical, por conseguinte, teve início bastante cedo e, com 21 anos, ele já atuava como regente assistente na Ópera de Meiningen (COELHO, 2000, p. 306).

A eminência de Strauss como regente seguiu paralela a seu percurso como compositor operístico, tornando-se uma referência significativa para a música alemã, também em virtude de sua habilidade na composição de poemas sinfônicos.

Para o crítico musical brasileiro Lauro McVicarhado Coelho (2000), uma das principais habilidades de Strauss se encontra no fato de que, além de empregar na composição o requinte de sua escrita, o compositor, por meio de sua delicada percepção, apreendia qual a forma musical mais adequada para corresponder aos argumentos apresentados. Ou seja, o compositor entendia que para cada assunto diverso era necessário utilizar uma escrita apropriada que se amoldasse à natureza íntima de cada obra.

O crítico e musicólogo estadunidense Joseph Kerman enfatiza a capacidade de Strauss de se mover por meio dos conceitos dramáticos nas suas composições; logo, em *Salomé*, ele mantém suas características cruciais – coerência, força dramática e unicidade –, urdindo engenhosamente a obra numa conformação semelhante à de um poema sinfônico (1990, p. 213).

Sua terceira produção operística, *Salomé* (1905), é considerada pelos críticos como sua melhor obra e a que impulsionou efetivamente sua carreira como compositor de ópera. Nessa obra, Strauss emprega a escrita musical em linguagem “atonal, áspera e modernista” (COELHO, 2000, p. 310) [evocando uma] “música sensual e super-refinada” (COELHO, 2000, p. 311).

Strauss escolheu utilizar os procedimentos musicais wagnerianos, os famosos *Leitmotiv* e os efeitos dramáticos da associação. De acordo com o crítico musical estadunidense Alex Ross, Strauss percebia a música “como um lugar de conflitos, um campo de batalha entre extremos” e, por esse motivo, trabalhava com formas musicais sinuosas “muitas vezes questionando a possibilidade de um verdadeiro final feliz” (ROSS, 2009, p. 19), ao contrário dos dramas musicais wagnerianos arrematados pelo êxtase do sublime e da superação espiritual. Para Dierkes-Thrun, o compositor se afastou do conteúdo que envolve argumentos religiosos e humanistas, os quais configuram a música de Wagner como mística, vinculada à fé dos heróis e das heroínas (DIERKES-THRUN, 2014, p. 55).

O movimento decadentista do final do século XIX, apontado na seção anterior, influenciou os enredos operísticos engendrados nesse contexto, combinando sentimentos melancólicos e de desolação. Nessa atmosfera, portanto, a produção literária do dramaturgo Oscar Wilde, encontrou terreno fértil para explorar tais aspectos, bem como evidenciar as particularidades singulares e “pervertidas” da conduta humana. Em síntese, o século XIX se debruçou nos estudos das condições sociais e psicológicas do ser humano, investigando os aspectos misteriosos e vulneráveis da mente (COELHO, 2000, p. 296).

Os princípios artísticos das correntes simbolista e decadentista são claramente invocados na ópera de Strauss: encontramos aspectos dramáticos de sua partitura

concernentes à dinâmica da peça, tais como, angústias e contradições, bem como a combinação de “fixação sexual, frustração, exaustação nervosa e obsessão das personagens” (OSBORNE, 1998, p. 45). Com efeito, é possível afirmar que o compositor respondeu musicalmente a todas as inquietudes e obstinações que permeiam o emocional dos protagonistas, também salientados na tragédia de Wilde.

Porém, Kerman (1990, p. 215) aponta que Strauss não conseguiu ir além das afeições ou de uma concepção autêntica, uma vez que enfoca por demais na forma, a qual pode ser “perigosamente precisa, perigosamente falsa”, minando o íntimo sentimental do enredo. Segundo o autor, a fragilidade das obras não estaria relacionada à sua compreensão técnica, mas ao fato delas carecerem de imaginação, tornando-se, assim, um “âmbito de artificialismo emocional” posto que Strauss não consegue “estar à altura de qualquer sentimento, ou ideia legítima que não fosse a forma”.

Em síntese, *Salomé* ópera e *Salomé* peça teatral possuem as particularidades das correntes simbolistas-decadentistas, uma vez que ressaltam ao público o efeito corporal de sinestesia e sensação de choque. Assim, através do primeiro drama modernista de Strauss, as particularidades textuais de Wilde foram transpostas numa partitura “explosiva e enérgica”, arrepiando e “excitando” o público, embora para alguns, sua música possa ser torturante e confusa, mais pela perspectiva musical do que pelo seu conteúdo dramático.

3.4 ESTRUTURA DRAMÁTICA

A narrativa da ópera de Richard Strauss, com libreto de Hedwig Lachmann, se desenrola num ato único, sucedendo-se no Palácio de Herodes. Por ocasião da comemoração de seu aniversário, o soberano da Judeia oferece um banquete aos nobres e altos dignitários.

A ópera não tem abertura, tendo seu início com uma frase cantada pelo tenor que interpreta a personagem Narraboth, o capitão dos guardas (o Jovem Sírio na peça de Wilde). Além dele, um grupo de soldados presentes na cena faz comentários sobre aspectos da personalidade de Herodes e sobre os convidados do banquete.

A partir do *Livro Completo da Ópera* (KOBBE, 1982), o Pajem de Herodias, cuja afeição por Narraboth é evidente, também participa desta cena, aconselhando o capitão dos guardas a tomar cuidado com a princesa e seu temperamento “neurótico”. Todavia, inutilmente, posto que Narraboth demonstra claramente sua afeição por Salomé através de olhares apaixonados. Salomé, no que lhe diz respeito, escapa do banquete de seu padrasto bastante incomodada com os olhares incestuosos de Herodes voltados a ela. O contexto em

que se encontra, do ponto de vista emocional, é conturbado e conflituoso, uma vez que ela estaria imersa num universo em que as pessoas procuram tão-somente “satisfazer seus desejos”, buscando por novas sensações, as quais ela mesma também busca intensamente. Ainda invisível ao público, com uma voz que ecoa da cisterna por estar preso por Herodes, surge na ópera a personagem Jokanaan. Atraída pela voz, Salomé exige que o profeta seja liberado, contrariando a ordem de seu padrasto. Narraboth, embora não pretenda desobedecer ao tetrarca, acaba cedendo, pois sente verdadeiro fascínio pela princesa.

De acordo com Osborne (1988, p. 47), através da fala de Jokanaan, Salomé conecta informações pertinentes ao enredo: Herodes sente profundo temor pelo profeta, o qual também emite opiniões maldosas sobre sua esposa Herodias.

Seu encontro com Jokanaan e o subsequente desdobramento da cena é um dos pontos altos e bastante aturcidos da ópera: Salomé, enfeitiçada não mais pela voz, mas pela figura, tem seu desejo intensificado. Daí a linguagem musical de Strauss intensa, combinada à confissão de desejo da princesa pelo profeta – sua fala exalta a beleza de seu corpo, de seus cabelos, de sua boca. Para o profeta, no entanto, Salomé é uma “alma perdida”, já que sua emotividade inconstante, expressa em seu comportamento e fala, o incomoda profundamente (KOBBE, 1992, p. 554).

Em vista disso, Alex Ross (2009, p. 21) nota que, nessa importante cena da ópera, quando ocorre o “enfrentamento” entre Salomé e Jokanaan, denota-se claramente uma oposição: “ela, o símbolo da sexualidade instável, ele, da retidão ascética” (p. 21), posto que, ao tentar seduzi-lo, é por ele rejeitada, insultada e amaldiçoada.

Para Osborne, no momento em que a princesa contesta a beleza do profeta, a orquestra favorece a dramaticidade da cena expressando “ternura e tranquilidade, quase como um arrependimento da perda da inocência” (1988, p. 49, tradução nossa). Assim, em seu cantar lascivo dirigido ao profeta, ela manifesta um desejo frustrado, enquanto ele (ainda) está vivo, salienta Osborne. Todavia, tal desejo será, ao final da ópera, perversamente consumado, numa cena impactante em que ela afaga a cabeça decepada de seu corpo.

Para Kobbé, o tetrarca, além de supersticioso, expõe um comportamento cambiante, que oscila entre nuances de lucidez à quase loucura. Ademais, salienta Kobbé, “raramente a luxúria obsessiva terá sido retratada com tal força quanto na música de Herodes, que a cada compasso deixa implícito o medo e a decadência da personagem” (KOBBE, 1988, pp. 554-555). No mesmo sentido, Ross aponta que o tetrarca é “um retrato da neurose moderna, um sensualista que anseia por uma vida moral” (2009, p. 21), por consequência, em nível musical podemos perceber “o balanço entre os estilos sobrepostos e humores cambiantes”.

Herodes, sua esposa e os convidados do banquete vão ao terraço. Após ter bebido, bastante vinho, o tetrarca questiona inquietamente onde estaria Salomé, escorrega no sangue de Narraboth e se surpreende com o suicídio do guarda, ordenando que o corpo seja dali retirado imediatamente. Mais uma vez a voz de Jokanaan soa da cisterna, desta vez ouvida por todos os presentes na cena. Herodias, cujo comportamento insensível e frio expressa seu ódio pelo profeta, menosprezando-o, ordena-o seu silenciamento. Ela censura seu esposo, lembrando sobre o medo que ele sente do profeta, daí o questionamento dela quanto ao motivo pelo qual ele não teria entregue o profeta aos judeus (OSBORNE, 1988, p. 50).

O tetrarca considera o profeta um homem santo, “inspirado por Deus”, por esse motivo o mantém preso na cisterna, sem nenhuma disposição de entregá-lo aos judeus. Esses argumentam ter o direito de julgá-lo, resultando numa discussão teológica. É, nesse contexto alvoroçado, que os Nazarenos, pela perspectiva cristã, vão declamar que “o messias está entre eles, já tendo ressuscitado mortos” (KOBBE, 1982, pp. 554-555).

Com a intenção de evidenciar o dissenso religioso presente na corte de Herodes, Strauss estabeleceu uma repetição das falas dos judeus com frases sobrepostas e tumultuadas, diversamente do texto teatral de Wilde, onde são pronunciadas somente uma vez. Após o rebuliço sobre o significado das predições do profeta, o tetrarca consegue persuadir Salomé a dançar a dança dos sete véus, prometendo oferecer-lhe tudo o que pedir. Ela, hesitante em princípio, aceita a proposta contanto que ele a recompense com o que ela desejar. A dança agrada evidentemente o tetrarca; seu deleite, todavia, se dissolve no momento em que ela pede a cabeça decepada de Jochanaan numa bandeja de prata.

Mais do que algo instigado por sua mãe, o pedido de Salomé tem a ver com sua ânsia por obter algo que não lhe foi concedido: a atenção e o amor do profeta, em específico, beijar seus lábios vermelhos. Da mesma maneira, a McVicarabra solicitação poderia ser entendida como uma vingança ou mesmo revolta contra sua mãe, seu padrasto e a corte decadente e dissimulada na qual ela vive. A força dramática dessa cena, seu subtexto e sua representação estariam, então, relacionados com a abordagem da direção, cada qual enfatizando um aspecto pertinente ao seu tratamento cênico, como veremos a seguir.

Por acreditar na santidade do profeta e temer que esta morte possa prejudicá-lo de alguma maneira, Herodes se aterroriza com a exigência da princesa, fazendo-lhe outras ofertas (pedras preciosas, joias, pavões brancos, poder etc.) para dissuadi-la (OSBORNE, 1988, p. 52). No entanto, ela segue insistindo de modo obstinado até que sua exigência é atendida. Para Ross,

Depois de nos incomodar com dissonâncias nunca antes ouvidas, Strauss nos perturba agora com acordes simples de alegria necrófila. Não obstante o grau de perversidade do tema, trata-se de uma história de amor, e o compositor faz jus à de sua heroína. “O mistério do amor”, canta Salomé, “é maior do que o mistério da morte”. Herodes está aterrorizado com o espetáculo engendrado por seu próprio desejo incestuoso. “Cubram a lua, cubram as estrelas!”, diz ele com voz áspera. “Algo terrível está para acontecer!”, vira-se de costas e sobre as escadas do palácio (ROSS, 2009, p. 21).

Salomé, sentindo-se extasiada com o recebimento da cabeça decepada em suas mãos, a acaricia como se fosse um troféu e a beija como se estivesse num êxtase erótico. A cena do monólogo final da protagonista, direcionada à cabeça decepada do profeta, é o ápice da ópera, podendo representar dois mundos diversos: o sincero de Jokanaan e o decadente no qual vive Salomé. O final da ópera exacerba o horror e o choque sentido por Herodes, que ordena que sua enteada seja executada.

Ao tratar dos elementos simbólicos, a Lua, desponta em ambas as obras (a de Wilde e a de Strauss), por meio de uma linguagem metafórica, como um tema recorrente que conduz as ações, retratando as transformações circunstanciais do enredo, bem como sugere o estado emocional das personagens. Nesse viés, a dupla natureza de Salomé e suas oscilações sentimentais estariam associadas à Lua e, por sua vez, às cores branca e prata que simbolicamente a representam, as quais podem também exaltar o aspecto de feminilidade, e ao mesmo tempo, evocar a frieza e a castidade da princesa.

3.5 LIBRETO E MÚSICA

O libreto da ópera *Salomé* utilizou a tradução para a língua alemã realizada por Hedwig Lachmann. Strauss tinha como intuito se aproximar do texto original de Wilde, alterando-o minimamente²¹, para tanto foram realizados pertinentes ajustes de linguagem, que compreenderam alguns acréscimos e muitas supressões, pois o estilo do libreto operístico difere da prosa dramática, dado que há nele partes cantadas e não faladas.

A peça teatral de Wilde chegou a Strauss por meio do poeta vienense Anton Lindner, que percebeu o potencial do texto e propôs ao compositor transformá-lo em ópera, preparando de antemão a versificação das cenas iniciais do libreto que ele mesmo pretendia escrever. Todavia, o interesse de Strauss pela obra despontou efetivamente após assistir, em Berlim, a montagem da peça dirigida pelo encenador Max Reinhardt, em 1902, com texto traduzido em

²¹ Segundo Osborne (1998), Strauss escolheu seguir palavra por palavra a versão escolhida, subtraindo um terço dos diálogos e reorganizando a ordem das palavras em algumas sentenças para que, ao se encaixar na dimensão operística, mantivesse as proporções musicais. Além disso, algumas personagens menores foram suprimidas, mas o Pajem de Herodias, os soldados e os Capadócios foram preservados pelo compositor.

alemão. Foi, portanto, a partir desta estimulante encenação, com a tradução de Hedwig Lachmann, que Strauss identificou as possibilidades musicais do texto e deu início à composição de sua *Salomé*.

De acordo com Tydeman e Price, a versão em alemão seria mais interessante, como ponto de partida para apoiar a nova aventura operística de Strauss, do que a versificação apresentada por Lindner, uma vez que partindo desta tradução, ele poderia encontrar uma adequada orientação para lidar com as palavras para música, ou seja, acomodar musicalmente o texto por meio da configuração musical (TYDEMAN; PRICE, 1996, p. 123).

Como sabemos, originalmente a ópera contém árias e recitativos, cada qual com sua função dramática, sendo o recitativo aquele que concede fluência para a narrativa e a ária o momento no qual o enredo praticamente congela para que se expressem as emoções. Entretanto, este não seria mais o caso da disposição musical de *Salomé*, uma vez que ela já não segue mais esta estrutura tradicional. Para tanto, Strauss abandona os versos e os números musicais tidos como “convenção na ópera” resultando numa “prosa musical fluente, quase um poema sinfônico vocal, com rica e densa instrumentação wagneriana”, conforme nota Perpetuo (2014, p. 15).

Para Ross (2009), o compositor tinha talento para começos. Strauss procurou a melhor maneira para elaborar a abertura da ópera, utilizando a primeira frase da peça de Wilde²². Assim, *Salomé* tem início sem introdução ou *overture*, exprimindo apenas as primeiras palavras de abertura através do canto da personagem Narraboth. O interessante de todo esse processo, é a articulação de um conteúdo por meio de um texto teatral e de uma música que, embora seja considerada como sensacionalista, tem o condão de exacerbar seus conflitos inerentes, explorando a intensidade das sensações, sejam elas de repulsa ou paixão; por fim, provocam no público sentimentos contraditórios ainda hoje. E talvez essa seja de fato, uma das incumbências do teatro lírico.

Tal como mencionamos na seção anterior, as questões acerca do Orientalismo perpassam o conteúdo dramático e musical da ópera *Salomé*, atribuindo à personagem central a carga de “fascinação” e “luxúria” pela estética orientalista. À vista disso, Richard Strauss apontou numa publicação, *Reminiscências das Primeiras performances das Minhas Óperas* (1942):

Há muito que eu criticava o fato das óperas baseadas em temáticas orientais e judias não possuírem a verdadeira cor oriental e o sol escaldante. As necessidades do momento me inspiraram com harmonias verdadeiramente exóticas, as quais

²² Com base na tradução de Lachmann: “*Wieschönist Prinzessin Salome heutenacht!*”. Em português: “Quão linda está a princesa Salomé hoje à noite” (tradução nossa).

cintilavam como tafetá, particularmente nas cadências estranhas (*apud* OSBORNE, 1998, p. 41, tradução nossa).

A música composta para a dança dos sete véus combina valsa com harmonias orientalizantes e temas de outras partes da ópera. Ao que tudo indica, esse era um dos desejos de compositor: tomar o substancial do clima orientalizante na música. Esse foi o último trecho da ópera concebido por Strauss, e para muitos críticos musicais e diferentes autores, ele é considerado banal, desapontando pela “vulgaridade dos ritmos martelados e do exótico colorido pseudo-oriental” (ROSS, 2009, p. 21).

Para Kerman (1990, p. 214), o trecho evoca uma ambientação do Oriente Médio, seguindo seu ritmo de modo espalhafatoso e permeado por fantasias hollywoodianas. Similarmente, ao notar que o trecho teria sido composto por último, Osborne descreve-o como “um *pout pourri* virtual de temas familiares, apresentado sem significado dramático, e que sua orquestração é um tanto menos imaginativa do que a do resto da ópera” (OSBORNE, 1998, p. 51, tradução nossa). No entanto, Ross acredita que o compositor possivelmente teria consciência de seus procedimentos, se considerarmos que “essa é a música que agrada a Herodes e serve de contraste ao horror do que está por vir” (2009, p. 21).

3.6 SALOMÉ, ARQUÉTIPO DA *FEMME FATALE*

Diversamente de sua homônima bíblica anódina, a Salomé de Wilde é apontada como arquétipo de uma *femme fatale*²³ por ser consciente de seu poder e manipulação sobre os homens. Ela carrega os traços de encanto misterioso que seduz, fascina e dilacera, exacerbando seu lado cruel e McVicarabro, tão caros ao período. Sua obstinação tem como consequência a morte do profeta, arquitetada por sua vontade e desejo, diferente da versão bíblica, na qual é orientada por sua mãe.

Assim, tanto na peça teatral quanto na ópera²⁴, a personagem Salomé é reputada como um arquétipo da sedutora *femme fatale*, como a mulher que incita o proibido e alicia o perigo, e efetivamente, tal imagem não teria existido sem o Decadentismo francês e o contexto do século XIX. A personagem simboliza a combinação da perversidade sexual com aspectos de

²³ A *femme fatale*, termo original em francês, é um arquétipo feminino ou personagem modelo usado na arte pictórica, literatura, poesia, ópera e, mais tarde, no cinema. Seu perfil envolve a beleza alinhavada ao erotismo, a sensualidade de suas atitudes que, ao mesmo tempo atraem, ameaçam e destroem o homem. Proeminente na virada do século XIX para o XX, a *femme fatale* é tipicamente uma vilã atraente, misteriosa e sedutora.

²⁴ Sobre arquétipos femininos na ópera ver: MORBIO (2009); CLÉMENT (1993). Também destacamos aqui personagens do universo da ópera que também são consideradas como arquétipos da *femme fatale*: Carmen, de Georges Bizet (1838-1875); Manon e Thais, de Jules Massenet (1842–1912); Manon Lescaut, de Puccini (1858-1924); Alcina, de Georg Friedrich Händel (1785-1759); Lulu, de Alban Berg (1885-1935), entre outras.

loucura, vista como aquela que perde o controle ou como uma representante do empoderamento feminino, tão temido no contexto oitocentista. Como salienta Mutran, “cabe a Salomé subverter o costume masculino de louvar a beleza feminina, ao falar da alvura da pele, nos cabelos negros e nos lábios rubros do profeta, lábios que deseja beijar” (MUTRAN, 2014, p. 22).

Como já mencionado, essa carga de erotismo e perversidade da personagem teria inspirado Wilde através da imaginação do escritor decadente Joris-Karl Huysmans, cuja descrição da dança de Salomé baseada na pintura de Moreau exacerba a visão predatória do arquétipo feminino que seduz com traços de crueldade. Ademais, Huysmans vai além desse perfil, sugerindo que suas atitudes estariam imbuídas pela histeria, uma doença tida como foco dos estudos psicológicos sobre as patologias mental e física no final do século XIX. Para ele, havia uma correspondência entre as atitudes transgressivas de forte intensidade erótica da dançarina à histeria, enfatiza a autora Dierkes-Thrun (2014, p. 79).

Segundo o filósofo belgo-italiano Daniel Salvatore Schiffer, a dança lasciva e enfeitiçante de Salomé, influenciada pelos jogos perversos da decadência, implica em questões relacionadas tanto às características emocionais da personagem, quanto às consequências, uma vez que Wilde fez da performance algo sedutor que salienta o poder de Salomé (SCHIFFER, 2010, p. 131).

A pesquisadora ítalo-inglesa Donatella Barbieri aponta que a obra de Wilde incentivou outras interpretações estéticas (ópera, filmes e dança)²⁵, sobretudo no que concerne ao “empoderamento de Salomé através da dança dos sete véus, seu desnudamento, sua lascívia assassina, revelando complexas e modernas perversões sexuais, e relacionamentos de poder que desafiaram a ideologia de gênero arraigada” (BARBIERI, 2017, p. 117, tradução nossa).

Inspiradas na dança de Salomé²⁶, outras variantes de representação elaboraram suas próprias versões como a atriz, dançarina e coreógrafa canadense Maud Allan (1873-1956), com sua performance solo denominada *The Visions of Salome* (1906), e também a bailarina americana Ruth St. Denis (1879-1968), apresentando, em 1906, sua performance *Radha*.

²⁵ Apontamos algumas versões cinematográficas da obra de Wilde: *Salomé* (1918), um drama mudo estadunidense, dirigido por J. Gordon Edwards (1925-), com a atriz Theda Bara (1885- 1955); *Salomé* (1953), filme estadunidense estrelado por Rita Hayworth (1918-1987) e dirigido por William Dieterle (1893-1972); *Salome's Last Dance* (1988), filme britânico de Ken Russell (1927-2011). Também a partir da obra de Wilde, encontramos o filme-documentário *Wilde Salomé* (2011), escrito e dirigido por Al Pacino.

²⁶ Vale aqui salientar a performance da atriz e dançarina Loïe Fuller (1862-1928), que também representou Salomé. Sua obra inovadora e fascinante, *Dança Serpentina* (1895), ao utilizar em sua performance a fluidez da seda branca para envolver-se, teve um impacto, também determinado pela tecnologia da iluminação elétrica. Assim sendo, salienta Ribeiro (2013, p. 135): “quando ela representa Salomé, teatraliza-a”.

De acordo com a pesquisadora Paula Gomes Ribeiro, Maud Allen fascinou o público londrino com sua performance, vivificando as discussões relativas ao colonialismo inglês, imperialismo e orientalismo, influenciando também as questões sociais acerca das mudanças que atingiram as atribuições de gênero daquele contexto. Ademais, esta autora ressalta que, tanto Ruth St. Denis como Maud Allen, ao se utilizarem da iconografia do Médio Oriente para suas concepções coreográficas, foram intérpretes significantes para as manifestações da dança oriental na virada do século XIX ao XX (RIBEIRO, 2013).

Barbieri, por sua vez, nota que as performances acima destacadas tiveram como inspiração a Bíblia, no caso de Allen, e o hinduísmo na apresentação de St. Denis, assim, elas:

Foram projeções Ocidentais da misteriosa sedutora, e corrompendo interações culturais, essas danças [foram] construídas em ideias de uma “Outra” mulher oriental. No entanto, a expressão física encontrada por Allen e St. Denis através do habitar os seus corpos pode contribuir com a autoafirmação das mulheres através da dança (BARBIERI, 2017, p. 118, tradução nossa).

Para a autora Dierkes-Thrun (2014), Maud Allen foi a primeira artista feminina que acolheu e adaptou a Salomé de Oscar Wilde por meio de sua própria visão criativa, desnudando seu corpo. Não obstante, sua performance foi dada como provocativa uma vez que quebrava os paradigmas daquela época. Analisando a performance de Allen na perspectiva de seu figurino, seu impacto no público e funcionalidade cênica, Barbieri ressalta que, o traje²⁷ por ela utilizado “materializou o empoderamento sensual e assassino”, à medida que ele se desprende das normas vigentes de vestuário da época, que procuravam marcar a cintura feminina com o uso espartilho, chamando atenção para os quadris como uma parte do corpo de poder sexual.

²⁷ “The double circle around her wig, reminiscent of Greek warriors, is made of strings of pearls. Her breasts are also encrusted with pearls, concealing the nipples with conspicuous red jewels. With strings of pearls suspended like a low-slung belt, elegantly garnishing the pubic area” (BARBIERI, 2017, p. 119).

Figura 05 - Maud Allan (1873-1956) como Salomé.



Fonte: Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Maud_Allan#/media/File:MaudeAllanSalomeHead.jpg>. Acessado em 10 out. 2018.

Nesse sentido,

Ambas as sexualidades masculinas e femininas são projetadas nesta *femme fatale* persona vestida em carne nua, adornada com o conteúdo do tesouro Oriental [ou seja, seu figurino] descreve a determinação de matar através do fascínio, uma dança em joias refletoras de luz, em que o desejo mortal é armado através do traje (BARBIERI, 2017, pp. 119-120, tradução nossa).

Contudo, observa Barbieri, tal representação em 1918, foi contra a dançarina, pois ela foi incriminada, tanto pela imprensa como pelo tribunal, por efetuar perversão sexual misturada à necrofilia (ao beijar a cabeça decepada de João Batista). Assim, “o desempenho inovador da performance de *Salomé*, tão eficazmente executado por meio de seu figurino, tornou-se paradoxalmente uma ameaça imaginada que destruiu sua carreira”, conclui Barbieri (2017, pp. 119-120, tradução nossa).

Em suma, nota Ribeiro,

A retórica da representação da dança de Salomé aprofunda-se, na cultura visual, verbal e musical, na época visada, desenvolvendo-se em associação – acentuando ou revendo –, o discurso do orientalismo que certifica a necessidade de distinguir (e subordinar) o outro enquanto exótico, feminino, corporal, sensual e irracional (RIBEIRO, 2013, p. 130).

As argumentações acima apontadas tratam dos aspectos da dança de Salomé, observando as instâncias do arquétipo da *femme fatale* e o imaginário fantasioso do Orientalismo, cuja propensão ao escândalo envolve tanto a performance em si quanto seu figurino. Acreditamos que tais questões atualmente ainda permeiam o universo cênico

operístico, embora nem todas as encenações de *Salomé* retratem sua heroína pelo viés da representação de uma *femme fatale* e nem com figurino orientalizante, apelando ao tão contestado desnudamento.

3.7 A DANÇA DOS SETE VÉUS E SUAS SUTILEZAS CÊNICAS

A didascália do texto teatral de Wilde é bastante lacônica, exprimindo de modo sucinto: “Salomé dança a dança dos sete véus” (TYDEMAN; PRICE, 1996, p. 130). Já Strauss teria deixado algumas orientações para a encenação da dança²⁸, embora muito depois da estreia da ópera. Para ele, não haveria necessidade de uma dramatização da dança, que deveria ser comedida e, sobretudo, séria e decente. A interação com a personagem Herodes seria desnecessária, uma vez que ela deve ser dançada de maneira oriental e como se fosse performada num tapete de oração. Assim, com o intuito de intensificar os atributos de castidade da princesa oriental, Strauss pretendeu, para o desempenho da dança, uma gestualidade simples e limitada.

Ribeiro menciona ainda outras instruções cênicas de Strauss para a representação da dança fatal de sua heroína (quinze anos após a estreia da ópera). Inspiradas a partir do livro ilustrado de Gaston de Vuillier, *La Danse* (1898)²⁹, as instruções referem-se à gestualidade e às atitudes da bailarina. À vista disso, a autora conclui que a imagem que Strauss propôs para a dança “se mantém no domínio da estetização oitocentista de uma alteridade” (RIBEIRO, 2013, pp. 138-139); isto é, trata-se de uma representação que adapta princípios históricos e míticos de lugares e épocas diversas, misturada à iconografia ocidental e oriental da dança.

Do ponto de vista cênico, a dança continua sendo bastante desafiadora nos dias hoje, uma vez que nos deparamos com situações adversas para serem contornadas, como por exemplo, o fato de a cantora lírica nem sempre estar preparada para dançar. Daí a escolha de uma bailarina profissional para substituí-la durante esse número.

O encenador inglês Peter Brook (1925-), nesse sentido, argumenta que a dança tem de ser estilizada, posto que nenhum cantor tem a obrigação de ser dançarino. Para ele, quanto mais a dança for interpretada pela orquestra e apenas indicada pelo cantor, provocaria “menos embaraço e maior ilusão” (BROOK *apud* TYDEMAN; PRICE, 1996, p. 130). Assim sendo, os autores Tydeman e Price (1996) concluem que, por um lado, Brook insistia que a

²⁸ Tais indicações foram feitas para a montagem do diretor Erich Engel, em 1930.

²⁹ Este livro apresenta referências históricas e estéticas da dança através das épocas, bem como abrange um capítulo sobre danças orientais.

gestualidade da dança deveria ser estilizada e que a música teria de servi-la como um incremento da intensidade dramática, produzindo mais força do que a parte dançada; por outro, Strauss persevera que ela seja aristocrática, minimamente histriônica e distintamente oriental.

Atualmente, é comum que ela seja dançada pela própria cantora, muito embora, essa não seja uma tarefa simples – nem para o diretor cênico e nem para a cantora –, lidar com a coreografia de uma cena que, musicalmente é “como um intermezzo que divide a ópera de um ato com estrutura sinfônica contínua em duas partes”, enfatiza Casoy (2006, p. 243). E, ainda, com duração de aproximadamente dez minutos – tempo supostamente longo sem o canto, para uma encenação operística. Assim, em muitas montagens, o apoio de um profissional que elabore e acompanhe a coreografia é fundamental para o desempenho corporal da cantora, tal como observamos nos exemplos das montagens de David McVicar e Livia Sabag.

Há também outra dificuldade que afeta essa cena e, sobretudo, a cantora protagonista. Tal como ressaltou a cantora lírica Maria Ewing, numa montagem de *Salomé* de 1988, é preciso considerar que a exigência vocal para cantar essa ópera é elevada e desafiadora. A complexidade não se encontraria na dança em si, a qual é dançável, uma vez que deve ser encenada; contudo, salienta Ewing, há implicações que atingem a questão do canto. Portanto, é fundamental ponderar que uma cantora que interpreta a personagem Salomé permanece cantando no palco por pelo menos uma hora antes dessa cena e, uma vez terminada a dança, ela ainda tem uma cena fatigante que dura por volta de vinte minutos de canto, que exige bastante da cantora do ponto de vista vocal e emocional (TYDEMAN; PRICE, 1996, p. 130).

Assim, a dança dos sete véus na ópera *Salomé* perpassa as instâncias acima citadas, sendo considerada como uma cena complexa, bem como permeada pelas premissas estéticas do orientalismo. Os pressupostos aqui ressaltados quanto à cena da dança são fundamentais para a concepção cênica de *Salomé*. É notório que a encenação da dança passou por transformações significativas ao longo dos anos, sempre com o intuito de aprimorar sua densidade dramática e, como podemos perceber, seus desafios cênicos não são poucos, uma vez que envolvem questões físicas e vocais, influenciando consequentemente na ideação e estruturação de seu figurino.

3.8 EMBARAÇOS CÊNICOS E MUSICAIS DA PRIMEIRA MONTAGEM OPERÍSTICA

A produção de *Salomé*, do ponto de vista de sua representação musical e cênica, envolve aspectos desafiadores seja para seu regente e orquestra, como para o encenador e sua

equipe criativa. Em sua primeira montagem, a linguagem moderna e nada convencional da composição de Strauss amedrontou os músicos da orquestra, resultando num protesto contra a complexidade técnica da ópera. Ademais, a interpretação de Salomé, segue caminhos dificultosos para a soprano, tanto pelo viés cênico quanto musical. Além da exigência vocal, é necessário injetar boa dose de emoção e energia física para o desempenho do papel. Como nota Casoy: “Salomé não é um papel para uma cantora de pouca experiência” (2006, pp. 241-245).

Seguindo a recomendação de seu compositor, ela deveria ser cantada, idealmente, como se fosse uma adolescente de 16 anos, todavia com a voz de uma Isolda, personagem da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner. Assim sendo, para uma interpretação eloquente da protagonista, é necessário adaptar as características de uma “mulher frágil” com a potência vocal de uma “heroína wagneriana”, considerada um dos papéis mais árduos para sopranos na história da ópera (DIERKES-THRUN, 2014, p. 64).

Também na primeira montagem da ópera, a soprano dramática Maria Wittich, provocou rebuliço, argumentando que o papel da protagonista era vocalmente extenuante, dada a espessura da orquestração. Do ponto de vista dramático, Wittich se recusou a interpretar a cena da dança, alegando que ela seria indecorosa, por conseguinte, a cantora foi substituída por uma bailarina profissional.

Como podemos perceber, os fundamentos para a configuração do papel da protagonista da ópera abrangem aspectos líricos e psicológicos, uma vez que a cantora tem de alinhar a força do canto com a interpretação de “uma criança sofisticada, mas perturbada pelo surgimento de sentimentos sexuais próprios”, ressaltam Tydeman e Price (1996, p. 134, tradução nossa). Segundo esses autores, as sopranos com físicos mais atléticos conseguem ser mais convincentes, uma vez que exploram com mais facilidade o rancor infantil da personagem. Entretanto, para os autores, as melhores interpretações de Salomé foram aquelas que puderam perceber a instabilidade da personagem, e, desta maneira, se entregaram à sua volubilidade, nuances e contradições.

3.9 A ÓPERA *SALOMÉ* NO SÉCULO XX: ASPECTOS E DESAFIOS CÊNICOS

A configuração criativa da ópera *Salomé* estimula a elaboração artística de diversos âmbitos do fazer teatral: direção, iluminação, cenografia e figurino, entrelaçando seus talentos a cada nova montagem cênica. Além de seus desafios cênicos, a ópera de Strauss instiga a exploração de produções inovadoras, procurando articular os sentidos musicais e implícitos da

obra, bem como o conteúdo do enredo de Wilde. Em outras palavras, encenar *Salomé* nunca foi tarefa simples para uma equipe de trabalho do universo lírico, considerando que o enredo envolve aspectos sociais e espirituais, sensualidade e incesto e o erotismo da protagonista. Tais aspectos podem, por exemplo, induzir a diferentes tratamentos cênicos que ressaltem a questão de gênero, como também a complexa e contraditória relação entre as personagens que fazem parte da corte decadente de Herodes.

Na perspectiva da linguagem visual, o figurino, por meio de um amplo leque de possibilidades de criação, vale-se de material pictórico, têxtil e de construção de modelagens muito diferentes entre si, haja vista as inúmeras direções para a concepção cênica dessa ópera.

No tocante à obra de Wilde, os autores Tydeman e Price (1996, p. 174) concluem que, a despeito de suas inúmeras possibilidades de interpretação, seu conteúdo talvez se mantenha ainda hoje, inconstante e incerto, considerando que ele pode se transformar de acordo com as mudanças sociais, políticas e percepções quanto à sexualidade, em cada diferente contexto histórico. Como sabemos, o impacto do trabalho depende também da ênfase dramática escolhida pela abordagem cênica; todavia, ele estaria relacionado às intersecções sociais e políticas de circunstâncias diversas. Em síntese, salienta Mostaço (2015, p. 91), os “conteúdos de época sofrerão a crítica contemporânea da encenação ou serão rigorosamente inscritos no quadro referencial de sua própria época em um contexto sociocultural”.

As produções de ópera oscilam entre as encenações ditas tradicionais e as modernas, cada qual agradando uma categoria de público, e determinados críticos. Assim, nem toda mudança temática, visual ou narrativa contentaria a todos e, conseqüentemente, suscitaria polêmicas quanto à sua concepção cênica³⁰.

Historicamente, não foi diferente com *Salomé*. A montagem de Peter Brook para o *Covent Garden* de Londres, em 1949, foi alvo de severas críticas conservadoras, ao apontarem que o encenador teria ignorado a tradição e as convenções operísticas. Sua abordagem cênica, considerada como nada convencional, contou com a arte do pintor espanhol surrealista Salvador Dalí para desenhar seus cenários e figurinos. Para Brook, o pintor seria a melhor opção para revelar visualmente aquelas personagens estranhas e não realistas, uma vez que Dalí é o único artista que já em sua estética possui naturalmente a “degeneração erótica de Strauss e as imagens de Wilde” (TYDEMAN; PRICE, 1996, p. 132). Não obstante, a crítica salientou que também Dalí teria interpretado equivocadamente a obra de Strauss.

³⁰ Cf. Introdução, em que é apresentada a discussão sobre montagens tradicionais e modernas.

Antes da estreia desta produção, Brook enfatizou que a música de Strauss seria como “uma a droga produtora de alucinações” a qual teria o poder de suscitar “a mesma reação emocional que a imagem visual altamente estilizada, artificial, retórica e elaborada do original de Wilde”³¹. Dessa maneira, a função da direção da ópera, bem como do cenógrafo, é a de descobrir uma abordagem no *estilo teatro* que o próprio Wilde fornece em seu texto.

De acordo com Tydeman e Price (1996), no tocante aos figurinos, os críticos apontaram que os trajes chamavam muita atenção, posto que eram extravagantes e, além disso, incômodos. Ou seja, ao invés de auxiliar o cantor, os figurinos incapacitavam a movimentação cênica.

Para Brook, os figurinos estilizados de sua produção teriam sido construídos justamente com o intuito de evitar o movimento dos cantores e, por sua vez “expressar o drama com seus mais expressivos instrumentos, suas vozes” (SUTCLIFFE, 1996, p. 23). Dessa forma, foram aproveitadas certas visualidades para sugerir a lascívia decadente da corte de Herodes, e o estranho universo de Wilde-Strauss, ressaltando questões pertinentes da tragédia do dramaturgo.

Figura 06 - Produção da ópera *Salomé* (1949) com encenação de Peter Brook. Figurinos e cenário de Salvador Dalí. *Covent Garden Opera Company*.



Fonte: Disponível em: <<http://www.roh.org.uk/news/a-century-of-salome-at-the-royal-opera-house>>. Acessado em 10 out. 2018.

Após a desaprovação da crítica e do público, Brook escreveu para o jornal *Observer*, questionando: afinal, “o que determina a direção de *Salomé*?” Tal interrogação teve como resposta a própria argumentação do encenador, insistindo que a preparação da concepção

³¹ Disponível em: <<http://lukacsrants.blogspot.com.br/2009/02/peter-brooks-salome.html>>. Acesso em 13 jul. 2017.

cênica de uma ópera envolve, preponderantemente, a música e o libreto. Ao considerarmos que uma encenação operística se fundamenta nos aspectos musicais e dramáticos da obra, articulando-os visualmente, porque, questiona mais uma vez Brook, “nós deveríamos temer a fantasia e a imaginação, mesmo numa casa de ópera?” (TYDEMAN; PRICE, 1996, p. 132, tradução nossa).

Segundo Tom Sutcliffe (1996) o “crime” de Brook consiste no fato de ele não ter seguido as indicações do compositor e do libretista; não obstante, a montagem desagradou simplesmente porque nem o público e nem a crítica especializada estaria preparada para uma mudança do ponto de vista dramático visual. No fim das contas, a tentativa controversa de Brook agitou o universo “sagrado” da ópera, impulsionando a encenação do teatro lírico, durante o século XX, na exploração de melhores maneiras de comunicação no palco cênico e na ênfase da “verdade teatral, significado e intenção” (SUTCLIFFE, 1996), que se tornaram, assim, os novos paradigmas do teatro lírico.

4 ABORDAGENS CÊNICAS DE DAVID MCVICAR E LIVIA SABAG: CORRESPONDÊNCIAS E DIFERENÇAS

A encenação operística articula música, texto e concepção visual a fim de comunicar uma história no palco. Como sabemos, as propostas cênicas para o teatro lírico são infinitas, uma vez que são elaboradas por meio de diferentes interpretações do libreto e da música. Entre as alternativas de ambientação cênica para a ópera, há aquelas que seguem as indicações de datação do libreto e o local onde se passa o enredo, como também aquelas que transpõem a encenação para outro contexto histórico e localização geográfica.

As transposições espaço-temporais dos títulos operísticos produzem diferentes posturas cênicas nas atuações dos intérpretes, influenciando na estruturação do traje cênico e, por consequência, na recepção do público, tal como aponta Mostaço (2015, p. 91), assinalando que “novas leituras efetivam novas apreensões de significado”.

O processo criativo de encenação de ópera é concebido a partir da análise do libreto em correlação com a música, explorando simultaneamente os aspectos dramáticos da obra, bem como os dispositivos cênicos de representação. Em cada nova produção de um título operístico, as diversas abordagens têm estreita relação com a produção de visualidade cênica, influenciando desde a concepção da cenografia (disposição do espaço cênico, efeitos visuais e projeções de vídeos), a iluminação, e pontualmente, a caracterização das personagens por meio do figurino e do visagismo (maquiagem e perucas).

Salomé é uma obra cuja temática perpassa questões sociais, políticas, religiosas e de gênero, sugerindo um conjunto de referências iconográficas através do libreto e da música. Apesar disso, cabe ao diretor e sua equipe criativa e técnica, explorar as diferentes camadas da obra que estejam de acordo com sua intenção criativa para a encenação.

Como vimos até aqui, são diversas as particularidades inerentes ao texto teatral de Wilde e à ópera de Strauss que estão em correspondência com a conjuntura histórica na qual as duas obras foram concebidas. Estas indicações são relevantes para a concepção cênica do encenador, ainda que ele escolha ambientar a obra noutro contexto, tal como nas montagens aqui analisadas de Sabag e McVicar.

A elaboração do figurino para o espetáculo operístico está articulada a partir das diferentes abordagens cênicas, as quais estão sintonizadas em indissociável simbiose com a proposta artística do encenador e com o trabalho de diferentes artistas que atuam numa montagem: cantores, atores, bailarinos e figurantes. Em *Salomé*, podemos encontrar correspondências estéticas inerentes à obra, que podem ou não serem mantidas nos trajes e

acessórios cênicos, tais como aspectos do Orientalismo, bem como as referências judaico-cristãs.

Quanto à dança dos sete véus, existem várias possibilidades de interpretação e desenvolvimento de sua dramaturgia. Sendo assim, a criação do figurino para essa cena pode tomar como ponto de partida as referências orientais, como também optar por características iconográficas diversas, seguindo outras direções estéticas. O véu (sejam eles sete véus ou apenas um) é utilizado na encenação da dança como um suporte para seu desenvolvimento, embora para alguns encenadores ele seja considerado um acessório imprescindível, há aqueles que o substituem por outros componentes cênicos ou o excluem da cena.

São comuns as encenações contemporâneas em que, após a remoção dos sete véus, a cantora termine a dança totalmente nua. Todavia, para evitar a nudez das cantoras, uma vez que nem todas apoiam essa concepção, é utilizado um figurino de base – normalmente um vestido –, para disfarçar a nudez. Dessa maneira, os véus “orientalizantes” seriam utilizados apenas como parte do figurino, e não como aparato para o desnudamento da cantora. O perfil da *femme fatale* de patologia histórica da protagonista fomentou a discussão relacionada ao texto teatral de Wilde, atingindo, por sua vez, a ópera de Strauss. Estes traços “perversos” da personalidade de Salomé, podem interferir na atuação das cantoras e, por consequência, na criação de seu figurino.

Afinal, o que é de fato indispensável para representar Salomé? Quais aspectos cruciais da obra têm de ser enfatizados em sua encenação?

A presente dissertação não tem como intuito julgar se a abordagem cênica está “correta” ou não, mas sim perceber que as várias camadas estéticas do texto de Wilde e da música de Strauss podem ser desenvolvidas por meio de diferentes perspectivas de comunicação no palco. Em outras palavras, procuramos demonstrar como é possível trabalhar o cerne das questões do libreto e da música, articulando os dispositivos inerentes à prática teatral, tais como cenografia, figurino, iluminação e atuação dos intérpretes por meio de diferentes abordagens e visualidades cênicas.

4.1 INTENSA E ARROJADA: A MONTAGEM DE DAVID MCVICAR³²

David McVicar é um diretor cênico escocês, muito bem-conceituado no âmbito operístico europeu e estadunidense e reputado, tanto pela crítica como pelo público de ópera, como um diretor “não convencional”, devido às suas abordagens cênicas ousadas e intensas.

Numa entrevista concedida para esta dissertação³³, ao mencionar suas diretrizes de trabalho, o diretor ressaltou que os cantores são os principais instrumentos para o desenvolvimento da encenação operística; logo, a maneira como os cantores atuam em seus papéis contribui, substancialmente, para o êxito do trabalho. Em vista disso, para McVicar, é essencial apoiar a performance dos intérpretes, considerando que o relacionamento crucial em qualquer evento teatral se dá entre o artista e o público. Em suas palavras, “se qualquer coisa que estou fazendo atrapalhar essa comunicação, é um fracasso” (MCVICAR, [2017] não publicado).

Assim, a qualidade artística deste diretor tem relação com seu trabalho desenvolvido com os cantores, uma vez que ele procura conduzi-los através dos aspectos dramáticos da obra, respondendo de modo profícuo às nuances da música e do libreto.

McVicar sublinha que procura em suas encenações a maneira mais clara de contar uma história, coincidentemente honrando a obra. Em outras palavras, ele se empenha em estar de acordo com aquilo que ele acredita ser “o que o compositor quis dizer”, posto que se trata sempre da *sua* interpretação da obra.

Em 2008, estreou sua montagem de *Salomé* para o *Royal Opera House* de Londres, cujo sucesso foi significativo e, por essa razão, ela foi remontada três vezes no mesmo palco britânico (nos anos de 2010, 2012 e 2018), com diretores cênicos da casa de ópera e diferentes cantores. Vale salientar que, embora alguns cantores se repitam nas remontagens, elas não contam com o elenco original da primeira produção.

A concepção cênica do diretor para a montagem de *Salomé*, alinhavada ao desempenho criativo da cenógrafa e figurinista Es Devlin, inspirou-se na estética do filme de

³² A montagem de 2008 para o *Royal Opera House - Covent Garden* (registrada ao vivo em 03, 06 e 08 de março do mesmo daquele ano) contou com os seguintes cantores: Nadja Michael (Salomé) Michaela Schuster (Herodias), Thomas Moser (Herodes), Joseph Kaiser (Narraboth), Michael Volle (Jochanaan), Pajem de Herodias (Daniela Sindram), Soldados (Christian Sist e Alan Ewing), Capadócio (Vuyani Mlinde), escravo (Pumeza Matshikiza), Judeus (Adrian Thompson, Martyn Hill, Hubert Francis, Ji-Min Park, Jeremy White), Nazarenos (Iain Paterson, Julian Tovey), carrasco (Duncan Meadows), e a orquestra da casa de ópera, com regência de Philippe Jordan e direção cênica de David McVicar. A equipe criativa desta encenação contou com a colaboração dos artistas: Es Devlin (cenografia e figurinos), Wolfgang Göbbel (desenho de luz), Andrew George (coreografia e movimentação cênica), Leo Warner e Mark Grimmer (*video design*).

³³ Entrevista realizada com o encenador David McVicar, por Veridiana Piovezan, em 26.02.2017, Londres, Inglaterra. Arquivo de mp4, duração 32.54. Com transcrição de Camila Ceccato. Tradução nossa.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975), de 1975 – *Salò*, ou *120 Dias de Sodoma* –, cuja narrativa é ambientada na Itália, sob o comando do ditador Mussolini em 1944, ou seja, no contexto fascista. O filme, por sua vez, é uma releitura da novela *Os 120 Dias de Sodoma*, do Marquês de Sade, de 1785. Pasolini foi um artista controverso, tal como Wilde, em seu tempo. *Salò*, ou *120 Dias de Sodoma* foi banido por 25 anos das telas do cinema, por ser julgado obsceno, depravado e pornográfico. Atualmente, entretanto, é considerado como uma obra-prima, cuja temática ainda se sustenta por meio de um debate pertinente sobre as questões políticas, sociais e sexuais.

Nesta encenação de *Salomé*, o diretor transpõe a obra de Strauss para a época do fascismo, construindo outra narrativa para a ópera, cujos aspectos infamantes e coincidentemente inquietantes são evidenciados através dos componentes visuais, bem como da atuação dos intérpretes, tal como na obra cinematográfica de referência.

Ao discorrer sobre sua abordagem cênica, o diretor salienta que a personagem Salomé é mítica, ou seja, a Salomé que conhecemos, é, na verdade, uma fabricação mítica, portanto, não haveria razão para encená-la no período bíblico. Assim, seu foco de interesse para encenar a ópera, se concentrou na “leniência e na sociedade incrivelmente opressiva da corte de Herodes, o mundo de Herodes” procurando compreender de que maneira “os desejos sexuais de uma mulher podiam se tornar tão violentos e pervertidos” (MCVICAR, [2017] não publicado. Tradução nossa). Por consequência, as atitudes de Salomé são decorrentes do universo destrutivo no qual ela vive, em suas palavras: “se ela não é uma aberração, ela é um resultado natural da sua corte, do seu mundo, de sua sociedade” (MCVICAR, [2017] não publicado. Tradução nossa).

De acordo com a visão do diretor³⁴, a escolha da ambientação cênica pelo viés da iconografia fascista é pertinente, já que a depravação moral do mundo de Herodes seria compatível com os princípios daquele contexto e da sociedade fascista, logo, influenciando as ações de Salomé. Nesse sentido, vale dizer, que a referência do filme de Pasolini, ao retratar aspectos sórdidos do comportamento humano simultaneamente a uma estética opulente – percebida nos figurinos de algumas personagens da trama – foi substancial para essa

³⁴ McVicar, ao tratar sobre o comportamento de Salomé e sua escolha de ambientação cênica nos explica: “I don’t think it’s revenge, I just think it’s – It’s like going ‘We’ll be together. I know better than you do that we were meant to be together, but you won’t let me, so I’ll kill you, but then we’ll be together’. Why would someone think that way? That led to all the decisions of this strange sort of 1940s fascist state that they were all in, which is not meant to be specifically in Germany, it’s not meant to be, it could be anywhere. We used the iconography of fascism to talk about Herod’s world and to talk about how someone could think that, what she thinks, how it would seem logical, how it’s possible in societies like that” (MCVICAR, [2017] não publicado).

abordagem, uma vez que o cineasta revela os traços de crueldade do ser humano que se justificariam numa sociedade fascista.

Segundo Price, diretor e cenógrafa acertam cenicamente quando revelam, de modo menos agressivo, “como a tirânica complacência do poder sobre a vida e a morte em *Salomé* remove todo o erotismo de uma obra, cuja propensão de escândalo, especialmente na dança dos sete véus, é muito frequente” (2008b, p. 11, tradução nossa). Trata-se uma ópera que presume que algo de perturbador pode acontecer, todavia, para Price, a “simples nudez” da cantora, na cena da dança, não seria tão impactante quanto o comportamento das personagens, os quais são “incapazes de resistir aos impulsos horripilantes que acabam por levar à destruição de si mesmos e dos outros” (PRICE, 2008a, p. 06, tradução nossa).

Em suma, a montagem em questão, através dos dispositivos materiais e visuais de representação espelhados pela vil conjuntura fascista, desloca o foco para a articulação psicótica entre as personagens e nas consequências de seus atos, expondo os aspectos repugnantes e despóticos do ser humano.

4.2 ESPAÇO CÊNICO E FIGURINO

O cenário da montagem é estruturado em dois pavimentos, enfatizando no andar inferior, onde se passam a maior parte das cenas, a decadência moral das personagens. A escolha do diretor e da cenógrafa para tal disposição teve o intuito de enfatizar as ações dramáticas do libreto, considerando a fragmentação e os aspectos opressivos de uma sociedade decadente.

O jantar lustroso para comemorar o aniversário do tetrarca acontece na parte superior do cenário em contraste com a ambientação ríspida do andar inferior, onde está localizada a cisterna que aprisiona o profeta. Essa parte do cenário é reproduzida como sendo uma área de serviço (um porão, uma cozinha), onde ficam os criados, os guardas, o carrasco e algumas prostitutas, representando o submundo por meio de azulejos encardidos e tubos de cobre expostos. Ao lado direito do palco (na perspectiva do público), há uma escada em espiral através da qual as personagens circulam entre os dois andares, contribuindo com a dramatização de várias cenas ao longo do espetáculo.

O desenho de luz da montagem sugere uma atmosfera austera, intensificando os aspectos perturbadores inerentes à obra. Embora a Lua seja evocada simbolicamente ao longo do drama, ela parece ser aqui representada apenas pela luz dura que incide sobre a escada.

Figura 07 - Cena inicial da remontagem de *Salomé* (2012). *Royal Opera House*. Foto de Clive Barda.



Fonte: Disponível em: <<http://www.markronan.com/2012/06/salome-royal-opera-covent-garden-may-2012/>>. Acessado em 19 out. 2018.

Em relação ao figurino, os criados são apresentados em uniformes com modelagem primorosa, nas cores preta e branca, ao passo que as prostitutas, que nas cenas iniciais estão nuas, trajam *lingerie* em cores claras (entre o bege e o branco), e evocam a estética dos anos de 1920. Já os guardas vestem uniformes em cor marrom escuro que denotam o contexto fascista da década de 1940, compondo o figurino com botas militares e guarnecidos com espingardas. O carrasco, trajado com um casaco longo transpassado, aparece em cena com uma espada em mãos, porém descalço. A cantora que faz o papel do Pajem de Herodias é caracterizada como sendo do gênero masculino, vestindo também um uniforme militar – contudo mais simples em relação aos trajes dos guardas e em tonalidade mais clara.

As personagens femininas (atrizes e cantoras protagonistas) trajam vestidos elegantes, confeccionados em tecidos que evidenciam sua suntuosidade, inspirados na moda de 1920. Os figurinos das atrizes são complementados por acessórios e adereços, tais como turbante e piteira, os quais denotam a mesma época de referência estética dos trajes.

O terno a rigor (calça, paletó e colete) constitui os figurinos dos judeus, nazarenos e alguns atores, também em tecidos finos. O quinteto de judeus complementa seu traje com gravata borboleta e acessórios que simbolizam sua religião como o chapéu *quipá* e o *talit* (xale com franjas). Embora os nazarenos também usem o *quipá*, seus figurinos são diferentes dos judeus em tonalidade, modelagem e acessório – usam gravata tradicional e não borboleta.

O casal Herodias e Herodes veste trajes de gala, cujas texturas revelam seu luxo: vestido verde petróleo em cetim de seda, bordado com pedrarias em tons de verde, azul e violeta e paletó em veludo preto, em sentido oposto ao figurino do profeta Jochanaan, que traja longo casaco marrom, camisa e calça comprida, em aspecto sujo e desgastado.

Figura 08 - Remontagem de *Salomé* (2012) - Royal Opera House. Foto de Clive Barda.



Fonte: Disponível em: <<http://www.markronan.com/2012/06/salome-royal-opera-covent-garden-may-2012>>. Acessado em 10 out. 2018.

Salomé veste três trajes diferentes ao longo da encenação. Seu primeiro vestido é prateado em tecido lamê, adornado com rendas e pedrarias. Por baixo do vestido, ela traja uma combinação de seda branca. Durante a dança dos sete véus, o vestido prateado é substituído (em cena) por um segundo vestido – confeccionado em tule e ornado com pedrarias, em modelagem romântica –, sugerindo a moda dos anos 1950. Pouco depois, este vestido é também tirado, e Salomé permanece apenas com a combinação branca, seguindo com ela até o final da encenação.

Analisando as particularidades do primeiro vestido de Salomé e sua ligação com aspectos sensíveis da personagem em correlação à encenação, é possível perceber que ele caracteriza a personagem, por meio de sua modelagem e textura, como uma menina-mulher sofisticada, pertencente a uma sociedade abastada, e simultaneamente o traje é consoante a interpretação da cantora, cuja expressão intimidadora revela a depravação moral do mundo escuro e violento no qual ela vive, também explícito no texto de Wilde e na música de

Strauss. Esse figurino é, portanto, eficaz do ponto de vista da designação da personagem, bem como em relação à ação cênica desenvolvida durante o tempo em que é utilizado em cena. Ele também pode ser percebido como um vestido que sugere, em sua cor e textura, os aspectos da Lua – cujo simbolismo estaria entrelaçado à dupla personalidade da personagem: a castidade e o erotismo³⁵.

**Figura 09 - Salomé (Nadja Michael) e Jokanaan (Michael Volle). Primeiro traje de Salomé.
Foto Clive Barda.**



Fonte: Disponível em: <<https://www.churchtimes.co.uk/articles/2008/7-march/books-arts/visual-arts/unpleasantness-below-stairs>>. Acessado em 19 out. 2018.

4.3 A DANÇA CONTA UMA HISTÓRIA

Oscar Wilde deixou a cena da dança dos sete véus para a imaginação dos diretores, dado que não há indicações cênicas sobre ela em seu texto. Já para Strauss, a dança deveria ser moderada e aristocrática, sem exacerbar a sensualidade da personagem. Suas interpretações cênicas são diversificadas, muito embora, alguns diretores priorizem as referências da tradicional dança Oriental ou a redutiva opção de encenar um *strip-tease*.

³⁵ Sobre tais particularidades da personagem, McVicar aponta que seu intuito para esta encenação foi o de “explorar quais eram as pressões ao redor dela que a fariam escolher o que ela escolheu”, nesse sentido “Salomé, ao invés de ser uma mulher obcecada com sexo [ela] é, na verdade, obcecada pela castidade” (MCVICAR, [2017] não publicado).

Talvez os aspectos psicológicos próprios de sua narrativa sejam mais relevantes do que a simples conotação de sedução, tal como aponta Nadja Michael³⁶. De acordo com a cantora, a dança conta uma história sobre o que de fato ocorre antes e depois dela, entre Herodes, Herodias e Salomé. Ou seja, a dança tem suas causas e consequências na trama, bem como na relação entre as personagens. Para Michael, a cena estaria permeada pelo abuso mental e físico, ainda que tais instâncias estejam nas entrelinhas da trama, é algo terrível.

Tais colocações acima destacadas pela cantora têm relação com a solução cênica intrigante efetuada pela abordagem de McVicar, retratando uma família complexa que teria passado por episódios desagradáveis e destrutivos: o padrasto teria abusado de sua enteada quando ela era criança. À vista disso, a cena da dança nessa montagem é um momento onírico, onde a postura sedutora de Salomé não é enfatizada, posto que seu intuito é o de demonstrar, de modo poético e ao mesmo tempo insultuoso, essa mensagem ao público. Assim, a dinâmica repulsiva que há entre as personagens é sugerida nesta cena, cujo tratamento dramático almeja suscitar sensações entre eles, como se estivessem “revivendo um trauma”.

Para tal fim, são empregados dispositivos cênicos ao longo da cena, que contribuem pontualmente para seu desenvolvimento, tais como a estruturação do cenário, o desenho de luz intimista, a projeção de vídeo num telão. Os objetos que integram a cena são poucos, porém, determinantes para intensificar as ações dramáticas: uma boneca de pano, vestidos elegantes pendurados numa arara, uma pia branca, um espelho.

Nessa conformação, a cenografia explora o deslocamento das paredes durante todo o tempo, conferindo dinamismo à cena, da mesma maneira que a projeção do vídeo por meio de um telão, transmite diferentes imagens que têm relação com o andamento dramático. No que concerne à utilização do vídeo numa montagem, McVicar assinala que pode ser um recurso interessante, contudo, é preciso tomar cuidado para que ele não domine a cena, posto que seu principal objetivo é o de complementar as ações e não as sobrepor (MCVICAR, [2017] não publicado).

Conforme acima salientado, Salomé troca de figurino ao longo da cena, interagindo com apenas um véu de seda no início, cuja leveza do tecido auxilia a coreografia e a

³⁶ Entrevista com a cantora que interpretou Salomé nas duas montagens aqui analisadas, concedida ao *San Francisco Opera House*, publicada em 31.03.2010, por ocasião da montagem da ópera. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ItqYM4sjDQY>>. Transcrição e tradução nossa. A soprano dramática Nadja Michael interpretou a personagem Salomé em algumas casas de ópera, com diferentes tratamentos cênicos: no *Teatro alla Scala* (2007), com encenação de Luc Bondy; *Royal Opera House* (2008), com direção de David McVicar; *San Francisco Opera* (2009), com direção e coreografia de Séan Curran; Teatro Municipal de São Paulo (2014), com direção de Livia Sabag; *Teatro Filarmonico di Verona* (2018), com direção de Marina Bianchi.

gestualidade da cantora. Seu vestido de tule e pedrarias (seu segundo traje na montagem) é trazido ao palco por uma figurante, disposto sobre um manequim de costura, desempenhando um papel essencial nesta cena, dado que é com ele que Salomé dança com Herodes³⁷. Esse figurino, em feitiço que indica sofisticação combinado à leveza do material empregado, apoia a coreografia da dança, enfatizando o átimo delirante do casal, bem como a vulnerabilidade da princesa.

Figuras 10 e 11 - Foto Clive Barda. Cena da dança (2010). *Royal Opera House*.



Fonte: Disponível em: <<https://www.roh.org.uk/productions/salome-by-david-McVicar>>. Acessado em 10 out. 2018.

Em resumo, a cena da dança foi concebida como se fosse uma história dentro de outra, revelando o abuso que sofrera Salomé em sua infância e que fez dela uma adolescente imatura e incerta de sua autoestima. Entretanto, quando ela finalmente tem autonomia para escolher sua recompensa, ela impressiona a todos com seu “horripilante” desejo. A Salomé de McVicar, ao pedir a cabeça do profeta, demonstra ter todo o poder em suas mãos.

³⁷ No DVD com montagem de 2008 há dois discos, sendo um deles com a montagem de 2008, e o segundo intitulado *David McVicar: A Work in Process* que revela os bastidores da encenação: ensaios, reuniões com diretores artísticos do teatro, encontros com a cenógrafa etc. Neste, pudemos perceber a importância do trabalho do coreógrafo Andrew George para o desenvolvimento corporal das personagens, sobretudo na coreografia da cena da dança.

4.4 O “CHOQUE” FINAL

Figura 12: Salomé beija a cabeça de Jokanaan.



Fonte: Robbie Jack/ Corbis Entertainment Getty Images.

Os momentos finais da ópera são tensos e críticos para as personagens, assim como para o desempenho cênico dos cantores, tanto quanto podem ser terríveis para o público. Na cena concebida por McVicar, a interação de Salomé com a cabeça decapitada e ensanguentada do profeta, ao mesmo tempo em que é intensa, é repugnante.

A produção da cabeça cênica do profeta³⁸ foi engendrada com intuito de parecer “real”. Daí a determinação para que ela fosse confeccionada de acordo com os precisos semblantes do cantor e com cabelos naturais muito bem fixados para que, durante a cena, os artistas pudessem puxá-lo, sem que se soltassem facilmente. Além disso, foi considerado que o peso da cabeça fosse o natural de uma cabeça humana, diferindo dos comuns adereços cênicos que, em sua produção, optam pela leveza. Por dentro dela foi inserido um dispositivo para que o sangue fosse jorrado, ininterruptamente, manchando a combinação branca de Salomé e muito provavelmente com propósito de enfatizar o aspecto repulsivo da cena

Ao invés da cabeça cênica decepada ser entregue à princesa numa bandeja de prata, ela é trazida pelo carrasco, despido e ensanguentado, como na imagem a seguir.

³⁸ Produção cabeça decapitada de Jochanaan, no *Royal Opera House*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cLLe-fnraDs&t=79s>>. Acessado em 10 out. 2018.

Figura 13: O carrasco com a cabeça decepada de Jokanaan. *Royal Opera House*. Foto Clive Barda.



Fonte: <https://www.culturewhisper.com/r/opera/royal_opera_house_covent_garden_richard_strauss_salome/10381>. Acesso 15 out. 2018.

Para o crítico Daniel Albright³⁹, a montagem de McVicar ressalta os aspectos obscuros de Salomé e de Jokanaan, qualificando-os como “obsessivos-compulsivos e loucos de luxúria”. Nessa acepção, a encenação é concebida por meio de uma dramaturgia contundente, cuja atuação, sobretudo da cantora, expressa desespero, raiva e, ao mesmo tempo, determinação. Tal leitura consiste em perceber a complexidade da personagem e o quanto ela pode ser enigmática, explorando em sua atuação um certo sadismo, ao mesmo tempo que invoca prepotência e rispidez, ao invés do simples aspecto de uma “mulher sedutora”.

Em síntese, as questões aqui colocadas interpelam diferentes pontos de vista sobre os aspectos intrínsecos e substanciais que conformam e, de certa forma, justificam, a encenação de McVicar para *Salomé*.

4.5 A MONTAGEM DE LIVIA SABAG NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO⁴⁰

³⁹ Disponível em: <http://www.operatoday.com/content/2010/08/david_McVicars_.php>. Acesso em 06 set. 2015.

⁴⁰ Com regência de John Neschling e orquestra desta casa de ópera. A equipe criativa contou com o trabalho dos seguintes artistas: Nicolás Boni (cenografia), Wagner Pinto (desenho de luz), André Mesquita (coreografia),

A montagem da ópera *Salomé*, estreou em 2014, dirigida por Livia Sabag. Sua abordagem cênica se inspirou na iconografia orientalista do século XIX, ambientando a corte de Herodes num “oriente antigo suspenso no tempo e espaço”⁴¹.

Em relação ao processo criativo da produção brasileira, a cantora Nadja Michael, que interpretou a personagem Salomé em ambas as montagens analisadas nesta dissertação, salienta que foi fascinante trabalhar pela primeira vez com uma encenadora mulher. Segundo ela, a encenação de Sabag, por meio de um toque feminino, atingiu aspectos sensíveis do libreto e da música. Concentrando-se na essência da obra, a encenadora evidenciou a vulnerabilidade das personagens por meio de uma estética pura – evocando “as ondas, as redondezas da Lua”, a qual se refletiu também nos figurinos por mim realizados (MICHAEL, [2016] não publicado).

A propósito da Lua, Livia Sabag explica que ela “funciona como uma espécie de espelho, que sugere ao mesmo tempo o universo interior das personagens e diversas facetas de Salomé”. Assim, pelo fato da Lua transmitir significados intrínsecos à obra, a diretora propôs revelá-la por meio da iluminação cênica. Segundo a diretora, seu intuito não era o de “representá-la como uma forma concreta, mas como uma luz que incide sobre o cenário” (SABAG, 2014, p. 32).

4.6 CONCEPÇÃO E ESPAÇO CÊNICO

A encenação de Livia Sabag contou com o trabalho do cenógrafo Nicolás Boni, para a criação de um espaço cênico que evocasse, em suas formas e texturas, aspectos inerentes à ópera de Strauss. Nesse sentido, salienta Sabag: “sempre me chamou atenção o contraste entre a sensualidade e a aridez presentes na obra. Por isso criamos essa coexistência da sinuosidade das dunas do deserto e a dureza do concreto do palácio”. Com intuito de retratar a solidão e o afastamento das personagens, diretora e cenógrafo conceberam um cenário dividido em níveis

Simone Batata (visagismo), com figurinos e acessórios por mim elaborados. No elenco principal: Nadja Michael e Annemarie Kremer (Salomé), Peter Bronder e Jürgen Sacher (Herodes), Iris Vermillion e Alejandra Malvino (Herodias), Mark Steven Doss e Michael Kupfer (Jokanaan) e Stanislas de Barbeyrac e István Hovárth (Narraboth), Lidia Schäffer (Pajem de Herodias), Paulo Chamié-Queiroz, Rubens Medina, Eduardo Trindade, Miguel Geraldí, Sérgio Righini (Judeus), Carlos Eduardo Marcos e Sérgio Weintraub (Nazarenos), Saulo Javan e Paulo Menegon (soldados), Jessé Vieira (Capadócio) e Elisabeth Ratzendorf (escravo).

⁴¹ Texto da diretora cênica Livia Sabag entregue na ocasião da apresentação do projeto de encenação da ópera. Muitas das informações desta seção assim como todas as citações diretas presentes foram retiradas desse texto que, no entanto, não foi publicado.

distintos, criando áreas de isolamento, pois embora eles se inter-relacionem “estão fechados em suas obsessões”, elucidada Sabag.

Figura 14: Projeto cenográfico de Nicolás Boni, 2014.

Fonte: Arquivo pessoal.



Em suma, orientada pelas obras de Wilde e de Strauss, Sabag procurou, por meio da “suspensão temporal e espacial levemente fantasista” salientar nesta montagem “o aspecto aberto e simbólico da obra” criando, portanto, “um universo onde as sutis e profundas questões das personagens [tivessem mais] força que talvez não encontrassem em um mundo mais realista”.

Em acordo com a abordagem efetivada, o banquete do tetrarca não é visível ao público, pois ocorre num âmbito subterrâneo, dado que o palácio de Herodes estaria simbolicamente “enterrado” no deserto, remetendo à paisagem do Oriente Médio. Este espaço escondido, nota Sabag, possui relação com questões pertinentes ao enredo: “o aprisionamento das emoções, a repressão dos desejos de Salomé e o medo existencial de Herodes”. Numa entrevista com Nicolás Boni⁴², o cenógrafo reitera que esta imagem, puramente simbólica, além de evocar uma espécie de tumba enterrada, contribui para sintetizar, de certa maneira, todos os acontecimentos que se desenrolavam com as personagens.

4.7 A CENA DA DANÇA: UM JOGO PROVOCATIVO

⁴² Entrevista com cenógrafo Nicolás Boni concedida para esta dissertação, 17/12/2016, mp4, duração 28.33 minutos, em São Paulo.

De acordo com as propostas da encenação, a cena da dança dos sete véus foi configurada cenograficamente valendo-se das referências orientalistas de pinturas do século XIX, com a intenção de ressaltar sua sensualidade. Assim, quando o primeiro cenário se abre, ele invoca os haréns e os banhos orientais, compondo o espaço cênico com sete mulheres parcialmente submersas em uma piscina, vestidas com trajes em modelagem simples, com a leveza da seda pura, em cor bege.

Para o cenógrafo Nicolás Boni, “o momento da dança é um dos mais difíceis de *Salomé*, porque a música é muito mais decorativa do que o resto da ópera”. Nessa acepção, nos explica Boni que ele e a diretora procuraram, a partir da combinação entre música e cena, revelar uma ambientação oriental através dos desenhos dos vitrais, mosaicos e das cores. Boni também ressalta que, durante essa cena, entraram na cenografia diferentes cores, tais como: vermelho, amarelo, verde, azul etc., já que o cenário fora concebido inteiramente nas cores cinza, preto e branca (BONI, [2016] não publicado).

Esse novo colorido da cena contribuiu para evidenciar o aspecto oriental da encenação, bem como os aspetos dramaturgicos da cena, tal como ressalta o crítico musical Nelson Rubens Kunze⁴³, apontando que o auge da montagem foi “a bela abertura do deserto descobrindo um rico interior de vitrais coloridos” sendo esta uma “solução que quebrou a aridez cinza predominante”. Além disso, segundo o crítico, a encenação é “funcional e proporciona o suporte necessário para desenrolar a trama”.

A idealização cênica da diretora para essa cena procurou revelar a lascívia associada ao mundo de Herodes. Para Sabag, no momento em que Salomé consente dançar para ele, é quando ela “entra estrategicamente no mundo luxurioso e corrompido do tetrarca para manipulá-lo e afirmar seu poder”. Daí a representação sensível da volúpia nesta abordagem cênica.

Salomé entra em cena também com um véu escondendo seu rosto, em meio às bailarinas que dançam vigorosamente na parte inferior do cenário. Em sua dança, ela interage primeiramente com o véu e, a seguir, com as bailarinas presentes, terminando a cena na área da piscina, onde ela tira, numa contraluz, seu vestido em tecido diáfano e o substitui por outro (um robe), também na cor cinza. Em seguida, aquelas paredes que tinham sido abertas para a cena da dança, se fecham.

⁴³ Disponível em: <<https://www.concerto.com.br/textos/arquivo/orquestra-e-solistas-brilham-na-salome-do-theatro-municipal-de-sp?id=457>>. Acesso em 16 dez.2016.

Figura 15 - Cena da dança. Ensaio geral. Foto Desirée Furoni.



Fonte: Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/otavio-dias/por-que-a-opera-salome-fez-minha-cabeça-e-a-de-outros-espectado_a_21679565/>. Acessado em 15 out. 2018.

4.8 ATMOSFERA INQUIETANTE: SALOMÉ E A CABEÇA DECEPADA DO PROFETA

A cena final da ópera nessa encenação invoca uma atmosfera angustiante através da atuação intensa da protagonista com a cabeça decapitada: além de afagá-la, ela a beija. Da mesma maneira que evidencia seus aspectos terrificantes através do sangue do profeta, que vai se espalhando pelo cenário durante a interpretação da cantora.

As cabeças cênicas foram modeladas assim que os dois cantores chegaram em São Paulo, tomando por base a confecção feita pela produção do *Royal Opera House* (especificamente na montagem de David McVicar). Assim, elas⁴⁴ também foram engendradas com o objetivo de evidenciar seu aspecto realístico, no que se refere à pintura da pele, arcada dentária, postigos naturais de sobrancelhas, barba, cabelo, e peso, tanto quanto elas teriam de ser funcionais, de modo que a movimentação da boca e das pálpebras seriam fundamentais para o desenvolvimento dramático da cena.

⁴⁴ A cabeça cênica nesta montagem foi produzida pelo escultor Marcelo Antonio Martins Pereira (nome artístico: Marcelo Amp), em São Paulo.

Figuras 16, 17 e 18: Fotos do processo de confecção da cabeça cênica concedidas por Marcelo Amp, escultor que as confeccionou.



Fonte: Arquivo pessoal.

4.9 AS COMPLEXAS RELAÇÕES HUMANAS: DUAS ENCENAÇÕES DA MESMA OBRA

Embora os tratamentos cênicos de McVicar e Sabag sejam diversos, sobretudo em relação à visualidade e orientação iconográfica, ambos destacam a decadência moral das personagens, suas contradições e tensões. O comportamento de Salomé é decorrente de uma sociedade perversa e agonizante, seja ela ambientada no contexto fascista ou no oriente estilizado do século XIX.

Notamos que ambas as encenações enfatizam a relação complexa entre as personagens Herodes, Herodias e Salomé, explorando suas angústias e fragilidades por meio de uma atuação eficaz de seus intérpretes. Nesse sentido, aponta Sabag, é preciso considerar que, fundamentalmente, “essas três personagens buscam, de formas diferentes, fugir ou sair das situações de opressão ou prisão em que se encontram [entretanto], como o olhar para o outro é paradoxalmente centrado em si mesmo, não há conexão possível, a tragédia é inevitável” (SABAG, 2014, p. 33).

A cena da dança, tão determinante na ópera, foi concebida pelos dois encenadores por meio de narrativas, espaço cenográfico, coreografia e figurinos completamente diferentes, cada qual evocando os sutis aspectos do texto e da música. No que concerne à cena final, ambas exploraram a intensidade das angústias e incongruências emocionais da personagem, perceptíveis na movimentação cênica bem como no figurino: nas duas montagens elas vestem

trajes que denotam sua vulnerabilidade. Além disso, nas duas montagens, a cabeça cênica decapitada foi produzida com intuito de “parecer real”, seja em seu peso ou volume.

É possível que o ambiente fascista do século XX, visualmente decadente e ostensivo da encenação de McVicar, tenha conseguido exacerbar a música “agressiva” e os excessos de Strauss, revelando as inquietudes das personagens, da mesma maneira que a abordagem apurada e orientalizante do século XIX de Sabag tenha comunicado, de modo mais sutil, as angústias e obsessões do fim de uma era, mas que, todavia, são ainda pertinentes e nos assolam de modo perturbador.

Seria necessário, então, perceber a personagem Salomé, procurando compreender seu lado verdadeiramente humano? Ou seria essa protagonista, nascida nos tempos bíblicos, revigorada nos ares do Decadentismo e do Simbolismo do século XIX, vinculada ao arquétipo *femme fatale* e impregnada pelas críticas afiadas a seu dramaturgo, uma figura ainda misteriosa? Em sua frase final, perturbadora e poética, canta Salomé: “E o mistério do amor é maior que o mistério da morte”.

Para a cantora Nadja Michael, é preciso considerar que o enredo da ópera é tão rico quanto sua personagem principal e, por consequência, estimula inúmeros tratamentos cênicos para enfrentar o papel dessa jovem menina. Há muitas camadas na obra que podem ser exploradas, entre elas o fato de a personagem compreender o que seria uma relação afetiva. Sob esse aspecto, a ópera envolve um “jogo ameaçador de poder, um jogo no qual você pode perder tudo, até mesmo sua vida” (MICHAEL, [2016] não publicado). Embora Salomé tenha conseguido o que desejava, ela identifica que há um vazio em sua vida. Nesse sentido, Michael nos esclarece que é nesse contexto audacioso que a personagem percebe o que ela nunca vai ter na vida: o amor.

De acordo com Michael, a cena final com essa “menina que está se transformando em mulher” e que “experimenta o horror e a crueldade”, representaria: “Você tem que matar aquilo que você poderia amar?” ([2016], não publicado).

Em síntese, trata-se de uma obra pujante em significados, que pode nos revelar aspectos de nossa própria realidade. Sem dúvida, McVicar e Sabag evidenciaram as facetas de uma das obras mais chocantes do âmbito operístico de modo convincente e lírico.

5 FIGURINOS PARA *SALOMÉ*: CRIAÇÃO E PROCESSO

O figurino “é uma invenção, muitas vezes poética, daqueles que o criaram”, aponta o encenador Giorgio Strehler (1985, p. 19, tradução nossa). Assim, para além de suas intrínsecas funções na cena operística, é fundamental considerar que o pilar de idealização do figurino, envolve um longo processo de trabalho, em que procedimentos técnicos e criativos são articulados entre si.

Desde que comecei a trabalhar com figurino para o espetáculo de ópera, compreendi que sua concepção exige um método tão fascinante quanto espinhoso, solicitando experimentações em nível plástico e estrutural, seja ele elaborado em estética estilizada ou de época, em confecção simples ou complexa.

É um processo contínuo: da pesquisa teórica e iconográfica ao desenho, da escolha dos materiais que melhor se adaptem ao modelo e às técnicas de estruturação, da prova de figurino com os intérpretes ao palco. Nos entremeios desse percurso, ainda que seja possível prever algumas dificuldades de cunho técnico-criativo, podem surgir dúvidas e necessidades, apontando questões nunca antes refletidas. Afinal, cada montagem é única, posto que ela traz para o palco, um novo olhar, uma interpretação, e, por conseguinte, uma nova plástica da obra.

Muitas dessas demandas aparecem devido aos motivos inerentes à prática teatral: a encenação se conforma à medida em que vai sendo ensaiada e experimentada. Por essa razão, mesmo que o figurino já esteja definido em termos conceituais, ele pode ser totalmente modificado, sempre com intuito de melhorar sua funcionalidade cênica.

Nesse sentido, reitera Sabag⁴⁵: o figurino se amolda a partir da correlação entre sua criação e execução, portanto, não basta ter o conceito, é preciso também considerar que sua realização passa por vários experimentos, uma vez que ela está relacionada com o corpo dos cantores e com a construção da personagem. Assim sendo, para que haja uma realização satisfatória dos figurinos, a colaboração entre os todos profissionais é fundamental, dado que o processo envolve várias etapas, emprega matérias-primas diversas e tem de vestir fisicalidades diferentes.

Nesta seção, procuro discorrer sobre o processo de concepção dos figurinos e acessórios para a ópera *Salomé* (2014), evidenciando os principais caminhos seguidos por

⁴⁵ Entrevista com Livia Sabag, em 28.09.2017, na qual ela discorre sobre a importância do figurino na encenação, e nosso processo criativo para a montagem da ópera *Salomé*.

min em colaboração com a encenadora Livia Sabag e com a equipe técnico-criativa⁴⁶, sem deixar de citar nossos percalços durante seu desenvolvimento. A equipe⁴⁷ de figurino e acessórios (modelista, cortador e costureiras) foi contratada especialmente para essa montagem e trabalhou na *Central de Figurinos do Teatro Municipal de São Paulo* por um mês. Quanto aos acessórios e adereços, optei por dividir a confecção entre a equipe contratada e outros profissionais⁴⁸ especializados.

O visagismo das personagens foi concebido juntamente com a equipe responsável pela maquiagem e penteado, procurando seguir uma estética simples e delicada. Optamos pelo uso de apliques (barba e cabelo) para caracterizar os Judeus, e perucas para as personagens Salomé⁴⁹ e Jochanaan⁵⁰.

Tal como já mencionado, as encenações de ópera⁵¹ contam com cantores solistas, coro de vozes femininas e masculinas, atores, bailarinos e figurantes. Nessa configuração, é comum que sejam convidados dois elencos para cantar as partes dos protagonistas. Isto é, o elenco de uma mesma montagem, se alterna entre uma récita e outra por diferentes razões, entre elas, conciliar as agendas de trabalho dos cantores e a necessidade de preservar a voz dos mesmos. Assim, um dos desafios para o figurinista de ópera está na criação de um mesmo modelo de traje para dois elencos, considerando suas distintas estruturas físicas.

Nessa produção foram realizados duplos figurinos para as personagens Salomé, Herodias, Herodes, Narraboth e Jochanaan. Porém, por motivos de orçamento, a mesma capa confeccionada para Herodes, foi utilizada pelos dois cantores. Desta maneira, a cada apresentação, foram realizados ajustes no seu comprimento, uma vez que eles têm alturas diversas (vinte centímetros de diferença entre um e outro).

Os trajes dessa montagem foram confeccionados sob medida. À vista disso, fizemos provas de figurino com todos os intérpretes. Essa prova é um dispositivo fundamental no processo de execução, cujo intuito é apreender se o modelo se adapta à constituição física do intérprete e quais mudanças devem ser feitas no tocante à forma, volume e comprimento do traje. Habitualmente, em produções de ópera, sobretudo para os figurinos dos protagonistas,

⁴⁶ Considerando aqui todos os profissionais envolvidos no processo: cenógrafo, iluminador, visagista, intérpretes (cantores, atores, bailarinos) bem como modelista, costureiras, aderecistas.

⁴⁷ Maurice Fückner (modelista/ *draping*/ alfaiataria), Sergio Alves (cortador), Elisangela Dally, Célia Pereira Rocha, Cristina França, Silvia de Castro (costureiras).

⁴⁸ Eduardo Laurino: confeccionou os chapéus dos Judeus e o turbante de Herodias. Edméia Evaristo, costureira especializada em couro, elaborou os cintos dos guardas. Boca de Cena Produções Artísticas produziu a coroa de Herodes, bem como as lanças, escudos e capacetes dos soldados.

⁴⁹ A peruca (cabelos longos, na cor castanha escura) foi utilizada apenas pela solista Nadja Michael.

⁵⁰ Para essa personagem foram confeccionadas quatro perucas de cabelos longos com penteado *dreadlocks*, sendo duas delas para os solistas e as outras para a cabeça cênica.

⁵¹ No caso de *Salomé*, não havia coro.

são feitas *provas de tela*⁵², com propósito de assegurar sua vestibilidade. Dado o curto tempo de produção, nem todos os trajes dos protagonistas passaram por essa *prova*, tendo sido experimentados diretamente no tecido escolhido para seu feitiço.

Salomé foi a terceira produção operística⁵³ em que trabalhei com Sabag e, como pudemos observar até aqui, trata-se de uma obra que articula, em seu texto e música, elementos contextuais e aspectos cênicos complexos; não obstante, eles foram estimulantes em nossa parceria criativa. À princípio, procurei apreender as questões inerentes à obra de Strauss e ao texto dramático de Wilde em relação ao tratamento cênico da montagem. Durante esse processo de análise e estudo, as longas conversas com a diretora foram fundamentais para dar início ao projeto de figurino. Assim, partindo de reflexões substanciais acerca de ambas as obras (Wilde-Strauss), tomamos decisões pontuais para a criação dos figurinos, procurando revelar os aspectos contextuais das personagens em coincidência às suas ações dramáticas.

As pinturas orientalistas (TROMANS, 2008)⁵⁴ foram as principais referências iconográficas utilizadas para a concepção desse projeto, sobretudo aquelas que retratam a indumentária do Oriente Médio. Seguindo o viés de criação estilizada, procurei exprimir nos figurinos a estética oriental de modo simplificado, em conformidade à caracterização das personagens e aos propósitos dramáticos da encenação. Desta maneira, os figurinos foram desenhados com base no *shapes*⁵⁵ oriental, também considerando-se os diferentes físicos dos intérpretes e a proposta de ambientação cênica de evocar aspectos do oriente antigo.

Com o intuito de salientar as características inerentes às personagens, decidimos distinguir os grupos que compõem a obra (protagonistas, Judeus, Nazarenos, guardas, soldados, dançarinas, bailarinas e bailarinos, atores e atrizes), por meio de diferentes texturas e cores. Ou seja, as cores dos trajes, em tonalidades sóbrias, tinham como objetivo assinalar as circunstâncias sociais e as particularidades sensíveis das personagens, da mesma maneira que os tecidos, em diferentes tramas e sem nenhum tipo de estampa, poderiam simbolizar tais questões.

Foi nesse sentido, por exemplo, que optamos pela frieza das cores azul e púrpura para os trajes de Herodias (vestido e capa) e de Herodes (túnica e capa), confeccionados em

⁵² A prova de tela é feita com algodão cru.

⁵³ *Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini: montagem para o Palácio das Artes, em Belo Horizonte, maio de 2013. *The Turn of the Screw*, Benjamin Britten, junho de 2013, no Teatro São Pedro, São Paulo.

⁵⁴ Esse livro foi publicado em ocasião da exposição com mesmo título, em Londres, organizada pelo *Tate Britain*, juntamente com o *Yale Center for British Art*. Essa publicação apresenta pinturas de artistas britânicos datadas nos séculos XVII, XVIII e XIX.

⁵⁵ *Shape* é uma denominação que se refere à forma e ao feitiço do traje.

tecidos refinados como o veludo e a seda, já que eles fazem parte de um mundo luxuoso, contudo moralmente decadente. Nessa mesma configuração, Narraboth, o capitão da Guarda, vestiu um casaco curto em textura jacquard (que mistura em sua trama as cores prata, dourado e azul escuro) compondo seu figurino com calça, camisa e chapéu.

Figuras 19 e 20: Prova de figurino das personagens Herodias (Iris Vermillion) e Herodes (Peter Bronder).



Fonte: Arquivo pessoal.

Já nas túnicas, capas e chapéus dos Nazarenos e do Capadócio foram usados tecidos como linho e algodão em tons de areia e terra, sugerindo aspectos do deserto. Os cinco Judeus vestiram essa mesma combinação de figurino (túnica, capa e chapéu), todavia, alternando seus materiais entre lã, linhos e tecidos sintéticos, nas cores cinza e preto (apenas detalhes em bege), as quais expressavam o posicionamento religioso mais severo dessas personagens. Seus figurinos foram complementados com diferentes modelos de chapéus tradicionais judaicos.

Figura 21: Foto Alex Silva. Salomé (Nadja Michael) e Narraboth (Stanislas de Barbeyrach).



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 22 - Ensaio geral. Cinco Judeus em primeiro plano e um dos criados, em segundo plano. Foto Desirée Furoni



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 23 - Ensaio geral. Ao lado direito: Nazarenos e o Pajem de Herodias. Ao lado esquerdo: Herodias e um dos Judeus. Foto: Desirée Furoni.



Fonte: Arquivo Pessoal.

Os soldados (cantores e atores) vestiram trajes em tons de preto, marrom e dourado (saia longa, blusa em tricô e sandália), complementando seus figurinos com acessórios e adereços em estética oriental (elmos, chapéus, escudos e laças em dourado envelhecido). Já os cinco criados que integravam as cenas (atores), usaram figurinos confeccionados em tecidos mais simples, como algodão e linho, em cores bege, cinza e verde.

Figuras 24 e 25: Acervo pessoal. Prova de figurino dos soldados. À esquerda o solista Paulo Menegon. À direita, o ator Gabriel Castilho.



Fonte: Arquivo Pessoal

Figuras 26 e 27: Prova de figurino dos criados. À esquerda a atriz Carla Martelli. À direita, o ator Henrique Rizzo.



Fonte: Arquivo Pessoal.

O Pajem de Herodias e o soldado, interpretados por cantoras, foram caracterizados como sendo do gênero masculino. O Pajem vestiu calça, colete e camisa em diferentes tons de verde e o soldado uma calça e camisa em cores cinza e preta. Ambos em textura rústica.

Figuras 28 e 29: Acervo pessoal. Prova de figurino. À esquerda o Escravo (Elisabeth Ratzersdorf) e à direita o Pajem de Herodias (Lidia Schäffer)



Fonte: Arquivo pessoal.

As atrizes que representaram as banhistas, como já mencionado, tiveram seus figurinos elaborados em seda leve e transparente, na cor bege, denotando a sensualidade dos haréns orientais. Da mesma maneira que os vestidos e véus das bailarinas, porém em diferentes tons de cinza, prezavam pela fluidez, acompanhando os movimentos coreográficos da dança.

Figura 30 - Ensaio geral. Cena da dança dos sete véus. Foto: Desirée Furoni.



Fonte: Arquivo pessoal.

Jochanaan vestiu uma túnica simples, em lã rugosa, na cor verde acinzentada, desgastada por meio do procedimento de envelhecimento após sua confecção, sugerindo a passagem de tempo e as condições angustiantes da personagem aprisionada numa cisterna.

Figura 31 - Ensaio geral: Nadja Michael e Mark Steven Doss. Foto: Desirée Furoni.



Fonte: Arquivo pessoal.

5.1 OS VESTIDOS DE SALOMÉ

Figura 32 - Nadja Michael. Vestido 1. Foto: Desirée Furoni



Fonte: Arquivo pessoal.

Criar figurinos para uma personagem tão fascinante como Salomé é uma tarefa desafiadora para qualquer figurinista, uma vez que se trata de uma menina-mulher, cujo comportamento é tão misterioso como ambíguo. Inicialmente, procuramos entender como poderíamos conceber o figurino de uma personagem que demonstra, ao mesmo tempo, determinação e fragilidade em suas atitudes, evidenciando sua sensualidade de maneira delicada e elegante. Para o compositor da obra, Salomé se caracteriza como uma adolescente de 16 anos, com “voz de Isolda”, como apontado na seção anterior. Nessa lógica, como vestir uma mulher madura, de voz “poderosa”, como uma jovem princesa? Quais seriam, então, os *shapes* e os materiais têxteis que pudessem sugerir essa designação de menina-mulher?

Em suma, embora a obra de Strauss, bem como o texto de Wilde, nos indique traços de sua personalidade, sugestões para sua caracterização visual e aspectos relevantes de seu contexto, a elaboração de seus trajes para essa montagem passou por algumas etapas, até chegarmos a um desenlace criativo.

Uma vez decidido que ela teria dois vestidos longos, sendo um deles para a maior parte da apresentação (vestido 1), e outro que seria utilizado durante a dança e na cena final (vestido 2), procurei desenhá-los em acordo com nossas reflexões sobre as diferentes facetas

dessa jovem princesa, considerando também as referências estéticas do orientalismo (atmosfera e *shape*), a corporeidade das duas cantoras e seus movimentos cênicos.

Ambos os vestidos foram confeccionados com fendas na parte inferior, assim, à medida que a cantora se movimentava, elas se abriam, evidenciando a sensualidade da personagem; já quando fechadas, salientavam sua natureza de “menina”. Esse figurino, portanto, se transformava durante a apresentação, ressaltando o caráter ambivalente da personagem.

No tocante à textura e cor do primeiro figurino (vestido 1), nossas escolhas foram assertivas, optando pela mistura da cor prata com tonalidades de cinza, e pela utilização de tecidos delicados como a seda⁵⁶, em contraposição ao veludo mais pesado. Nossa intenção era a de salientar os aspectos da Lua, por meio da textura do veludo molhado, ao mesmo tempo em que as transparências das sedas pudessem exprimir a sensualidade da personagem. Entretanto, após a primeira prova de figurino, o modelo do primeiro vestido passou por algumas mudanças em seu *shape*, em razão de que o desenho do busto não valorizava a cintura, nem salientava o aspecto menina-mulher da personagem. As fendas e a cauda do vestido (em veludo molhado) foram mantidas, porém, a parte superior foi redesenhada procurando revelar, por meio de suas linhas arredondadas, a feminilidade de Salomé.

Figura 33 - Prova de figurino do vestido 1. Nadja Michael.



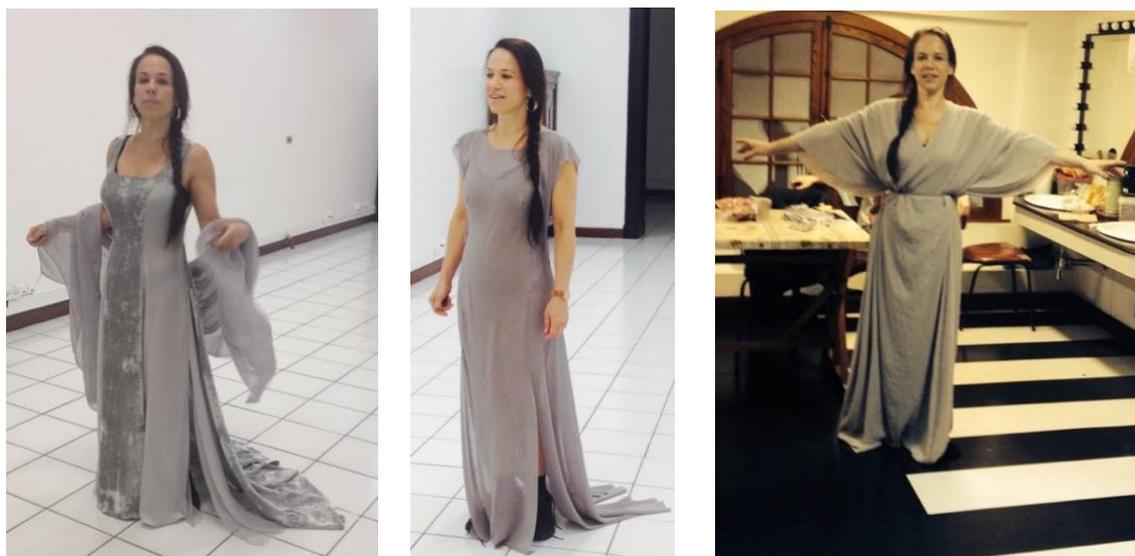
Fonte: Arquivo pessoal.

Conforme já mencionado anteriormente, o vestido para as cenas de dança assim como o da cena final (vestido 2) foi realizado tal como o modelo concebido para as bailarinas,

⁵⁶ Foram utilizados três tipos diferentes de seda: crepe, musseline e *chiffon*.

todavia com tecido e cor diversa (em crepe de seda, em cinza escuro). Durante os ensaios decidiu-se que esse segundo vestido seria retirado logo após a dança, por consequência, um terceiro indumento (vestido 3) foi confeccionado para as cantoras, seguindo as mesmas propostas de cor e materialidade dos anteriores. Assim, na cena final, elas vestiram um hobby cinza claro em crepe de seda.

Figuras 34, 35 e 36 - Prova de figurino vestidos 1, 2 e 3. Annemarie Kremer.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 37 e 38 - Prova de figurino. Protótipo do vestido 1 de Salomé.



Fonte: Arquivo pessoal.

Vale ressaltar que essa prova de figurino foi feita com um tecido muito próximo, em peso e cor, do modelo desenhado, e foi por mim experimentado (figura 37 e 38), visto que as cantoras ainda não tinham chegado a São Paulo. Essa circunstância justifica a necessidade das provas de figurino, dado que é por meio delas que podemos detectar problemas em relação à sua estruturação, e, principalmente, compreender se o desenho proposto está de acordo com a abordagem cênica e com as tantas nuances dramáticas das personagens. É uma etapa providencial do processo, na qual a presença da diretora é fundamental.

5.2 REAÇÕES CRÍTICAS À ENCENAÇÃO

A encenação de *Salomé*⁵⁷ venceu o prêmio *Melhores do Ano 2014* do Guia da Folha Online – categoria “Ópera”, sendo também escolhida pelos jurados do *Prêmio Concerto 2014*, promovido pela Revista Concerto⁵⁸, como a melhor produção de ópera daquele ano. De acordo com essa publicação, Livia Sabag é uma diretora com carreira consolidada em âmbito operístico. Em suas encenações, “mais do que a dicotomia tradição versus vanguarda [ela] aposta na direção de atores e na movimentação cênica como elementos fundamentais do discurso narrativo”. A maior parte das críticas à montagem ressaltam o excelente desempenho musical dos solistas, bem como da orquestra sinfônica e regência. Entretanto, no tocante à encenação, as opiniões se dividem entre aquelas que confirmam a força dramática da montagem e as que apontam seus “deslizes cênicos”.

O jornalista e crítico musical João Luís Sampaio⁵⁹ salientou que em face de “uma partitura tão visceral” a encenadora escolheu “cenários de tons cinzentos, quase neutros, que colocam o foco na música – e, do ponto de vista cênico, na direção de atores”. De acordo com o crítico musical Sidney Molina⁶⁰, além da performance memorável da soprano Nadja Michael, a encenação da talentosa diretora cênica, contou com desenho de luz e cenografia que envolveram a música, beneficiando a projeção vocal dos cantores.

⁵⁷ Disponível em: <<http://theatromunicipal.org.br/2015/01/06/salome-e-escolhida-melhor-opera-de-2014-pelo-guia-da-folha-e-revista-concerto/>>. Acesso em 30 ago. 2018.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.concerto.com.br/sites/default/files/janfev-2015_site.pdf>. Acesso em 30 ago. 2018.

⁵⁹ Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,opera-salome-traz-uma-terra-devastada-de-desejos,1558560>>. Acesso em 30 ago. 2018.

⁶⁰ Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1512766-critica-soprano-tem-atuacao-memoravel-em-salome.shtml>>. Acesso em 30 ago. 2018.

Por outro lado, o também crítico musical Jorge Coli⁶¹, apontou que o cenário “desenxabido e descolorido” não teria contribuído para a encenação, muito menos os figurinos “que nem se fundiam, nem eram ressaltados; desapareciam numa insignificância inexistente”. Em suma, para Coli, “tudo sugeria uma montagem semicênica, sem grande cuidado na direção de atores”, embora a cena da dança tivesse conseguido vivificar a neutralidade da montagem.

A meu ver, a abordagem cênica da diretora trouxe ao palco a dramaticidade da obra de Strauss por meio de uma concepção visual harmônica e coerente, e de um trabalho perspicaz e consistente realizado com todos os intérpretes (solistas, atores e bailarinos) e equipe criativa (cenografia, figurino, iluminação, coreografia e visagismo).

Para Sabag a encenação “é um trabalho coletivo, até o último segundo” (SABAG, [2017] não publicado). Daí sua disponibilidade para discutir abertamente sobre o conteúdo criativo da obra e questões práticas da encenação com todos os artistas envolvidos na montagem. Essa conduta da diretora é fundamental para a equipe de trabalho, pois além de nos dar segurança, nos apoia durante um processo que envolve tantas minúcias técnicas e disposições estéticas para sua realização. Sua presença nas provas de figurino, a propósito, foi imprescindível para a realização dos mesmos, tanto quanto nossos diálogos sobre as características específicas de cada personagem e seus deslocamentos no palco.

Quanto ao figurino, acredito que ele esteve em correspondência com a dramaturgia da encenação na medida em que explorou suas principais funções: caracterização das personagens, adaptação às diferentes fisicalidades dos intérpretes, também contribuindo com a movimentação cênica dos mesmos. As escolhas dos tecidos, materiais e paleta de cores para sua realização estiveram em consonância com as intenções da direção ao evocarem as facetas das personagens, integrando-se às referências simbólicas e orientais do cenário. A neutralidade da cor cinza predominante do cenário e a atmosfera misteriosa criada pela iluminação também contribuiu com a linguagem estilizada, textura e cores dos figurinos.

Em relação ao primeiro vestido de Salomé (vestido 1), especificamente, tal como já apontado acima, resolvemos (durante a prova do protótipo) modificar o desenho da parte superior do traje. Creio que sua solução final conseguiu exprimir os aspectos sensíveis da personagem (feminilidade, sensibilidade e volúpia) por meio de uma modelagem simples e elegante. Contudo, analisando-o de outro ponto de vista, a parte superior alterada resultou num desenho um tanto “eclesiástico”, por isso, acredito que ele poderia ter sido melhor

⁶¹ Disponível em: <<https://www.concerto.com.br/textos/arquivo/duas-princesas?id=460>>. Acessado em 16 set. 2016.

elaborado, explorando em seu *shape*, o contraste entre a aspereza e a sensualidade, tal como salientou a própria encenadora ao mencionar sobre sua percepção da obra de Strauss. Como nos adverte Arruga, mesmo que as escolhas estéticas sejam contestáveis, é fundamental apreender nesse processo, que o figurino para o gênero operístico deve ser ponderado como um forte elemento cênico incorporado num “discurso dramático em relação direta com a música” (ARRUGA,1985, p. 28).

Essa é apenas uma análise crítica de meu próprio trabalho que me fez repensar em outras possibilidades de expressão simbólica deste primeiro traje de Salomé. Não se trata aqui de justificar um “erro” ou uma escolha descabida, mas de compreender que o trabalho de criação de figurino, além de ser correspondente às propostas cênicas, desenvolve-se a partir de um imenso universo de alternativas estéticas e adaptações funcionais.

O sentido do figurino, portanto, é coerente com as opções estéticas para cada diferente abordagem tanto quanto está vinculado às condições materiais e de realização disponíveis num determinado contexto. Sendo assim, aquela conjuntura de trabalho nos levou a uma solução estética e estrutural para aquele traje, também considerando uma produção em que diferentes profissionais trabalham para a concretização de um espetáculo, seguindo uma mesma abordagem cênica.

Se consideramos o figurino como um componente da encenação, não seria profícuo analisá-lo separadamente dos outros elementos que compõem a cena. No caso desta montagem, é possível afirmar que ele esteve em equilíbrio com os efeitos estéticos dos outros componentes cênicos tão fundamentais quanto o figurino.

CONCLUSÃO

Salomé é uma bela obra! Bela justamente porque explora, através da articulação do enredo com a música, as facetas suscetíveis de suas personagens de modo pungente, provocando no público sensações instigantes e paradoxais. Impossível não ser tocado por sua intensidade dramática e musical. Impossível sair do teatro, após assistir sua encenação, alheio a qualquer sentimento, seja ele de repulsa, choque, fascínio ou compaixão.

Por ser tão rica em forma e conteúdo, a conformação artística de *Salomé* estimula variadas abordagens cênicas para o palco, cada qual focando em determinados temas que permeiam a obra de Strauss. Entre esses temas, encontramos as complexas e obsessivas relações entre as personagens, as intrigas familiares, o perfil lascivo da protagonista, o dissenso religioso, uma história de vingança – ou seria uma história de amor?

O fato de a ópera compreender diferentes aspectos sociais e morais não faz dela uma obra simples de ser representada; pelo contrário, encenar *Salomé* exige muito empenho e estudo por parte dos profissionais do âmbito operístico, sobretudo porque esses temas, de certa forma, fazem muito sentido na conjuntura sociocultural contemporânea. Ou seja, muito tempo se passou desde que a ópera foi concebida; todavia, seu enredo é ainda bastante pertinente, considerando-se os sentidos contraditórios do comportamento humano, as obsessões e o jogo de poder e sedução que engendra nossa sociedade, deixando-nos tão vulneráveis quanto as personagens.

Após entrevistas, leituras, análises, conversas com orientador e amigos, pude observar os tantos vieses psicossociais da obra, entendendo que ela representa um sentimento social de ânsia e insatisfação que perpassa nosso contexto contemporâneo. *Salomé* me mostrou o quanto nossas atitudes podem ser moldadas pelas circunstâncias, quando estamos suscetíveis e desconectados, e que a busca pela satisfação dos desejos egocêntricos é danosa para nossa existência.

É nesse sentido que considero providenciais as montagens escolhidas para análise nesta pesquisa, dado que ambas salientaram pontos veementes do enredo que têm relação com questões significativas nos dias de hoje, indispensáveis, a meu ver, para encenar uma obra tão visceral quanto sensível.

Elegemos aqui duas encenações de *Salomé*: a montagem do *Royal Opera House* (2008), de David McVicar, e do Theatro Municipal de São Paulo (2014), de Livia Sabag. Embora tenham sido elaboradas por meio de referências iconográficas muito diversas, ambas trabalharam de modo eloquente as questões significativas do libreto e da música, explorando

tanto pelo viés dramático como pelo visual, o ambiente caquético e corrupto no qual estão inseridas as personagens, bem como os aspectos despóticos e repugnantes da conduta humana.

McVicar construiu uma outra narrativa para a ópera. Inspirado no filme de Pasolini – *Salò*, ou *120 Dias de Sodoma* (1975) –, ele transpôs a obra para o contexto fascista, concentrando sua dramaturgia cênica na relação perturbada e repulsiva das personagens.

Sabag, através da iconografia orientalista, explorou em sua encenação a oposição entre os aspectos áridos e sensuais da obra, salientando a angústia das personagens envolvidas num jogo de projeção psicológica, no qual suas emoções e desejos estão reprimidos.

Embora a encenação de ópera tenha passado por certas limitações em sua expressão cênica desde seu nascimento como gênero, acredito que, atualmente, haja mais espaço para expressar as diferentes percepções e interpretações das obras clássicas do repertório, por meio de transposições espaço-temporais, mudanças de narrativa, bem como da utilização de “impressionantes” concepções visuais, conforme as encenações aqui analisadas, cujas representações seguiram uma linha estilizada e, como se costuma dizer, “modernas”, através da transposição espaço-temporal da obra de Strauss.

Conduzir novas leituras, transpor e interpretar, ou explorar determinados argumentos que a obra conjura são caminhos interessantes e frutíferos para se encenar uma ópera. Contudo, a meu ver, é fundamental que a encenação seja elaborada a partir de uma construção cênica coerente com os aspectos musicais e textuais atinentes à obra. Em outras palavras, se o encenador coloca em cena muitos símbolos, fazendo uso exagerado dos dispositivos de representação visual, a encenação tende a ficar confusa, desviando-se do primitivo sentido da obra.

Assim, partindo de minha própria experiência como espectadora e profissional do âmbito operístico, creio que, por meio de poucos e equilibrados elementos cênicos, e de uma configuração cênica e interpretação bem embasada, consistente e direta, pode-se evidenciar a dramaticidade da obra.

Quanto ao figurino, sigo a mesma linha de reflexão. Como componente visual da encenação, ele caracteriza as personagens, relaciona-se com o corpo do intérprete, e por consequência, com sua movimentação cênica, dentre outras funções. Porém, eminentemente, o figurino contribui com as ações dramáticas. Trajes e acessórios por demais extravagantes ou que misturem muitas referências históricas e simbólicas podem desequilibrar a montagem, chamando mais atenção do que o conjunto cênico apresentado no palco. Já nos advertiu Barthes, “o figurino deve sempre guardar seu valor de pura função, sem estrangular nem

encher linguíça”, não deve nunca substituir a significação do ato teatral por valores independentes” (1965, p. 16, aspas do autor).

Nesse sentido, considero os figurinos de Es Devlin para a montagem do *Royal Opera House* bastante eficazes, posto que evocam, por meio de fardas e botas militares, o caráter fascista e opressor pretendido pelo diretor para sua encenação. Ademais, os trajes luxuosos da montagem nos indicam a riqueza social das personagens; entretanto, suas ações dramáticas ao longo da performance evidenciam suas atitudes ardilosas e austeras. Assim, esses figurinos elegantes fazem um contraponto interessante com a severidade dos trajes militares vestidos por algumas personagens.

Os figurinos estilizados, por mim realizados para a montagem de Sabag, inspirados na iconografia orientalista do século XIX, foram concebidos em total diálogo com a encenação. Por meio de trajes elaborados em modelagem com recortes retos e simples, e confeccionados em tecidos elegantes e rugosos, procurei salientar a dissonância entre a sofisticação e o universo decadente e obscuro, bem como entre os aspectos de castidade e o requinte de erotismo presentes na obra. Eles podem ser julgados inexpressivos, mas com certeza cumpriram com sua função cênica, sem estorvar a abordagem contundente da diretora.

Quanto à realização de figurinos para ópera, reitero que é um trabalho que estimula tanto a criatividade como a versatilidade durante o longo processo de pesquisa, desenhos e adaptações estéticas e estruturais necessárias, envolvendo profissionais especializados num procedimento coeso e sensível.

Considerarei pertinente comentar, de modo breve, sobre uma última versão de *Salomé*, concebida pelo diretor cênico italiano Romeo Castellucci, apresentada no Festival de Salzburg, na Áustria, em agosto de 2018. Ao discorrer sobre sua abordagem cênica, num vídeo⁶² publicado *on-line* pelo festival, o diretor declara que, nessa obra, “o elemento mais interessante é o papel dedicado à *coisa*, entendido como um campo do desejo”. Para ele, esta seria a tensão mais pertinente da obra de Strauss, pois ela “pertence a cada um de nós, no profundo, portanto, é uma psicologia do profundo”.

De acordo com Castellucci, é por meio de *Salomé* que “nós nos olhamos, nos vemos”. Sendo assim, trata-se de “transformar os elementos desse drama potente em alguns deslizamentos de sentido e significado, de modo que a tensão de *Salomé* possa fazer parte de nós, e possa nos falar”. Procurando se desvincular dos estereótipos que envolvem a protagonista, sua proposta cênica pretendeu ser “paradoxalmente mínima”, ou seja, com

⁶² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=njr-FZ251co>>. Acessado em 15 out. 2018. Tradução nossa.

poucos elementos, fazendo com que a ela fosse “funcional por subtração”, salienta o encenador.

No final da ópera, canta Salomé: “E o mistério do amor é maior que o mistério da morte”. Se a morte é um enigma que o homem custa a desvendar, entre tantos outros mistérios da vida, o amor então pode ser algo muitas vezes impossível de definir e cuja interpretação ultrapassa a própria *'ratio'* humana, eis que, como dizia Pascal, ironizando o racionalismo cartesiano, “o coração tem suas razões que a própria razão desconhece”.

Avidez, tensão, violência e a busca insensata por poder são condutas que perpassam a ópera *Salomé*, tanto quanto continuam assolando nosso universo contemporâneo. Uma das obras mais chocantes do âmbito operístico nos mostra como ainda estamos imersos em sentimentos lúgubres, ao invés de inspirações tão mais dignas do ser humano, como o respeito e a compaixão.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, C.; PARKER, R. **Uma história da ópera**: os últimos quatrocentos anos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALEXANDRE, I. A. Lost in transposition. In. MERLIN, C. (Org.). **Opéra et mise en scène**, Paris, n. 241, p. 32-39, nov. 2007. Número especial.
- ANCHIETA, J. de. **Cenograficamente**: da cenografia ao figurino. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.
- ARRUGA, L. Figure che invocano di farsi ritratto. In. GARAVANI, V. (Prod.) **L'Atelier dell'illusione**. Livro da Exposição dos figurinos do *Teatro alla Scala*. Bérgamo: Grafiche Mazzucchelli, 1985.
- BARBIERI, D. **Costume in performance**: materiality, culture and body. London: Bloomsbury, 2017.
- BARBIERI, D. Encounters in the archive: reflections on costume. **V&A Online Journal**, Londres, n. 4, p. 1-15, 2012. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no.-4-summer-2012/encounters-in-the-archive-reflections-on-costume/>>. Acessado em 20 out. 2012.
- BARTHES, R. As doenças do figurino no teatro. **Cadernos de teatro**, IBCEC, Rio de Janeiro: n. 31, p. 16-19, jul./ago./set. 1965.
- BÍBLIA. **Sagrada Bíblia Católica**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.
- BROCKETT, O. G. **Storia del Teatro**. Venezia: Marsilio Editore, 2000.
- CARLSON, M. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.
- CARNEIRO NETO, D.; AUDI, R. (Orgs.). **Imaginai!** O teatro de Gabriel Villela. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017.
- CASOY, Sergio. **Óperas e outros cantares**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CLEMENT, C. **A ópera**; ou a derrota das mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- COELHO, L. M. **A ópera alemã**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COLETTI, V. **Da Monteverdi a Puccini**: Introduzione all'opera italiana. Torino: Einaudi editore, 2017.
- CUNNINGHAM, R. **The magic garment**: principles of costume design. Illinois: Waveland Press, 1989.

- DIERKES-THRUN, P. **Salome's Modernity**: Oscar Wilde and the aesthetics of transgression. Michigan: University of Michigan Press, 2014. E-book. ISBN 978-0472036042.
- FISCHER-LICHTE, E. **History of European Drama and Theatre**. Londres: Routledge, 2002.
- HAMPE, M. **The Craft Art of Opera**. Woodbridge: The Bouydell Press, 2016.
- INGHAM, R.; COVEY, L (Orgs.). **The costume technician's handbook**. New Hampshire: Heinemann, 2003.
- KERMAN, J. **L'opera come dramma**. Torino: Einaudi, 1990.
- KOBBÉ, G. **O livro completo da ópera**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LINDENBERGER, H. **Opera in History**: from Monteverdi to Cage. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- MARTINELLI, L. A ópera no caminho da modernidade. **Revista Concerto**, São Paulo, n. 188, p. 28-30, out. 2012.
- MORBIO, V. C. **Femme Fatales all'Opera**. Torino: Umberto Allemandi&C/ Amici della Scala, 2009.
- MOSTAÇO, E. **Soma e subtração**: territorialidades e recepção teatral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- MUNIZ R., R. **Vestindo os nus**: o figurino em cena. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- MUTRAN, M. H. O Crepúsculo do Século XIX em *Salomé*, de Oscar Wild. In: Strauss, R. **Salome** [programa do espetáculo]. São Paulo: Teatro Municipal de São Paulo, temporada 2014, pp. 21-27. Disponível em: <<https://issuu.com/theatromunicipal/docs/1409-tmsp-salome-web>>. Acessado em 12 out. 2018.
- OSBORNE, C. **The complete Operas of Richard Strauss**. New York: Da Capo Press, 1988.
- PAVIS, P. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS, P. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PEIXOTO, F. **Ópera e encenação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- PERPETUO, I. F. Salomé. In: Strauss, R. **Salome** [programa do espetáculo]. São Paulo: Teatro Municipal de São Paulo, temporada 2014, p. 10-17. Disponível em: <<https://issuu.com/theatromunicipal/docs/1409-tmsp-salome-web>>. Acessado em 12 out. 2018.

PRICE, S. **Oscar Wilde's Salome**. [Texto produzido para o DVD da montagem de David McVicar]. United Kingdom: Opus Arte, 2008a.

_____. **Salomé** – un reflet complexe et captivant de son époque. [Texto produzido para o DVD da montagem de David McVicar]. United Kingdom: Opus Arte, 2008b.

RIBEIRO, P. G. Exotismo e morte: a dança de Salomé como paradigma da representação do poder feminino no início do Séc. XX. In: ACCIAIUOLI, M.; CASTRO, P. F. (Coord.). **A Dança e a Música nas artes plásticas do século XX**. Lisboa: Colibri Cesem/IHA, 2013.

RAYNOR, H. **História social da música: da Idade Média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

ROSS, A. **O Resto é Ruído: escutando o século XX**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral 1880-1980**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SABAG, L. Quatro perguntas para diretora Lívia Sabag. In: **Strauss, R. Salome** [programa do espetáculo]. São Paulo: Teatro Municipal de São Paulo, temporada 2014, p. 32-34. Disponível em: <<https://issuu.com/theatromunicipal/docs/1409-tmsp-salome-web>>. Acessado em 12 out. 2018.

SAID, E. W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHIFFER, D. S. **Oscar Wilde**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

TYDEMAN, W.; PRICE, S. **Wilde: Salome**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

STREHLER, G. Della materia di cui son fatti i sogni. In: GARAVANI, V. (Prod.) **L'Atelier dell'illusione**. Livro da Exposição dos figurinos do *Teatro alla Scala*. Bergamo: Grafiche Mazzucchelli, 1985.

SUTCLIFFE, T. **Believing in Opera**. New Jersey: Princeton University Press, 1996.

_____. Technology and interpretation: aspects of “modernism”. In: Cooke, M. **The Cambridge Companion to Twentieth – Century Opera**. New York: Cambridge University Press, 2005.

TROMANS, Nicholas (Ed). **The Lure of the East Orientalist Painting**. Londres: Tate Publishing, 2008.

VIANA, F; MUNIZ R., R (Orgs.). **Diário de Pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

WILDE, O. **Intenções**. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1957.

Entrevistas ainda não publicadas:

BONI, N. **Cenografia e Encenação:** Processo criativo para montagem da ópera *Salomé* no Theatro Municipal de São Paulo. Entrevista concedida a Veridiana Piovezan. São Paulo, 17 dez. 2016.

MCVICAR, D. **Opera and performance in *Salome* production.** Entrevista concedida a Veridiana Piovezan. Londres, 26 fev. 2017.

MICHAEL, Nadja. **Opera and singer performance in *Salome* production.** Entrevista concedida a Veridiana Piovezan. São Paulo, 09 dez. 2016.

SABAG, L. **Encenação operística.** Entrevista concedida a Veridiana Piovezan. São Paulo, via Skype, em 03 ago. 2017.