

Cartas

Otello de Verdi

Esperei que terminasse a publicação de cartas sobre a versão que o Teatro Municipal deu ao Otello, de Verdi, para introduzir na polémica uma participação estrangeira. Obviamente, não o faço como diplomata, mas como aficionado da música em geral e da ópera em particular.

Circunstâncias de trabalho impediram-me de assistir, como era de meu desejo, às representações de Turandot e da Tosca. Pude fazê-lo na última função de Otello, depois de pensar duas vezes, já que as críticas haviam sido relativamente frias e as cartas de leitores claramente desestimulantes. Foi, finalmente, porque tinha muitos desejos de pulsar a nova etapa do Municipal, um dos teatros que orgulha a América Latina e no qual havia estado pela última vez durante o lamentado ciclo de sua decadência.

Devo expressar que a função, considerando as críticas, constituiu-se para mim na mais grata das surpresas. Tive a sorte de viver "ao vivo e diretamente", praticamente todos os Otellos importantes que foram feitos na América, assim como conheço quase a totalidade dos grandes teatros de ópera do mundo. Em Otello, vi em cena diretores como Thomas Beecham ou Fernando Previtali; escutei Vinay no apogeu de sua carreira, o primeiro Otello cantado por Del Monaco e a versão de sua esplêndida madrepátria, o de Vickers, o de Mas Craken. Tive o privilégio de ver na mesma apresentação o insuperável Yago de Leonard Warren e a Desdêmona de Renata Tebaldi, cobrindo com sua voz incrível o coro, a orquestra e os companheiros de palco no concertante do terceiro ato. Há um par de meses assisti no Colón a uma excelente função dirigida por Molinari Pradelli, com Carlos Cossuta, que é hoje o Otello habitual do Scala, de Viena, e do Covent Garden, e com Gianpiero Mastromei. Tenho, em consequência, termos de referência concretos através de quase três décadas, recolhidos no teatro e não nas versões de alta fidelidade, como ocorre com muitos aficionados.

Com essa bagagem, posso afirmar — com a subjetividade característica dos amantes da ópera — que o Otello do Municipal teve digníssimo nível e que teria sido um êxito em qualquer teatro do mundo. Não é que não se pudesse fazer objeções. Desde o vestuário do pobre mouro, a quem mais uma vez se insiste em pintar de negro como se todos os mouros tivessem essa cor, até algumas falhas vocais, patinadas, como se costuma dizer, em passagens críticas de detalhes. Posso não concordar com a regi de Oscar Figueroa quando apresenta um Otello deliberadamente histórico e um Yago que diz "Ti spinge il tuo demon, e il tuo demon son io". Mas a concepção é de qualquer forma respeitável e consegue pontos de alta dramaticidade no segundo ato, assim como obtém uma desenvoltura geral dos personagens que supera o rígido emagrecimento que, entre parêntesis, acabava de ver uma vez mais na versão do Colón de Margarita Wallman.

Mas o mais importante foi o que se passou com o aspecto musical. Otello é um teste para uma casa de ópera, para sua orquestra, para seu coro. Não cabe a menor dúvida de que a orquestra soou brilhantemente, sob uma direção muito feliz do maestro Tauriello e que o coro alcançou níveis de excelência. Por exemplo, a beleza e afinação dos sopranos me pareceram destacáveis em qualquer plano internacional.

Quanto aos protagonistas, de novo a surpresa. O Municipal lançou um tenor — a quem muitas vezes escutei em Buenos Aires em papéis menores — que terá uma grande carreira internacional, sem a menor dúvida. Semelhante papel requer muita experiência que Simonella ainda não tem; deve polir sem dúvida uma certa — parcial — rusticidade; é certo que determinadas passagens de *Se Pel Cieľ Marmoreo Giuro* não soaram ideais. Mas o ouvinte veterano faz uma média. E a média foi ótima já que o que mais importa para conseguir um Otello perfeito é que o tenor ponha todas as notas. O ótimo Consultta cantava prudentemente de costas para o público a mortífera *Venere Splende* do final do duo de amor: Simonella sustentou-a, valente e afinadamente na boca de cena. É a primeira vez que ouço, acima do estalido da orquestra, o "O Gioia!" final de *Dio mi Potevi Scagliar*, ou a brilhante frase "O Glória!" de *Ni-un mi tema*. Quem que tenha ouvido no teatro Vickers ou Vinay pode objetar

como cantou este artista novato o *Exultate* ou *Ora e per Sempre Adio*? Nós argentinos devemos aos brasileiros a promoção daquele que será um grande tenor, em pouco tempo.

Quanto a Nelson Portella, não terá a voz obscura de Warren ou de Protti. (Quando o escutei pensei: que Figaro deve fazer este rapaz!) mas fez um Yago musical perfeito no terrível relato do *sonno* de Cassio, que quase sempre ouvi desafinar de ponta a ponta. Um Yago, além disso, de quem se percebeu cada palavra, cheia de sentido. Artista já feito, totalmente maduro — o que certamente não acontece com Simonella — que me pareceu incrível não ter conhecido em minha permanente presença no Colón de Buenos Aires. Finalmente uma palavra para Leyla Marins. Essa moça, grande artista de teatro, com caudal importantíssimo, será, se estudar firmemente, uma grande soprano, sem a menor dúvida uma futura importante soprano dramática. Que uma debutante cante *El Salce* como o fez Leyla, é realmente de surpreender.

Estendi-me demasiadamente, mas às vezes as opiniões de um estrangeiro têm o valor da objetividade e das comparações. Nada pior em arte e em especial na ópera que os rasgos de nacionalismo, quando primários. Na Argentina virtualmente paralisou-se o Colón durante a última etapa peronista. Um teatro de ópera custa particularmente por sua infraestrutura que tem de ter orquestra, coro, balé que possa enfrentar uma *Teatologia*, uma *Flauta Mágica*, um *Príncipe Igor*, um *Sansão*. Isto é o verdadeiramente caro. Se se o mantém e depois se esquece que para dar um *Tristão* há que ter um *Tristão* e que não se pode fazer a *Força do Destino* sem as cinco grandes vozes de que ela precisa, o que se faz é desperdiçar o investimento que se supõe ter que fazer possíveis esses esforços.

Otello que há que felicitar o Municipal pelo que está fazendo, que digase de passagem, é um exemplo singular da fertilidade da coordenação de esforços argentino-brasileiros no campo da arte. Este Otello é o primeiro que vi cantado por um elenco totalmente latino-americano. E posso assegurar que levava uma vantagem incalculável sobre todos os de qualquer província da Itália, como alguém disse, sem talvez a experiência vivida da qualidade desses teatros. Oscar Camillión, Embaixador da Argentina — Brasília (DF).

"Jesus de Nazaré"

Tem razão D Marcos Barbosa, em sua coluna do JORNAL DO BRASIL (4/8/78), ao comentar que o filme de Zeffirelli, *Jesus de Nazaré* (Segunda Parte), foi exibido "sem a badalada da primeira, cuja repercussão foi aumentada por coincidir com a Semana Santa". É verdade. A primeira parte, a que assisti, fazia prever bom nível de qualidade também na segunda, à qual D Marcos não regateou aplausos. Todavia, foi programada em uma semana, que não deu para ver com maior margem de antecedência, pois nem sequer dobrou. (...) Hamilton S. Kress — Rio de Janeiro.

Em sua crônica de análise à segunda parte do filme *Jesus de Nazaré*, publicada no Caderno B de 4 de agosto, Dom Marcos Barbosa foi muito feliz, como não poderia deixar de ser, ao corrigir o emprego incorreto do imperativo do verbo fugir na expressão em que João Batista, dirigindo-se ao povo, grita-lhe: "Fugai para as montanhas!", em vez de "Fugi para as montanhas!". Nota-se, pela transcrição feita por Dom Marcos Barbosa, que o desconhecimento das regras para a formação do modo imperativo levou o autor das legendas do filme não apenas a confundir o imperativo negativo com o imperativo afirmativo, como também a eliminar o *s* final da forma verbal *Fugais*, segunda pessoa, plural, do presente do subjuntivo, que, como se sabe, serve de modelo para a formação do imperativo negativo, para o que basta que se lhe anteceda uma negação, como *não, nunca, jamais*, etc. Para a formação do imperativo afirmativo "Fugi para as montanhas!" corretamente indicado por Dom Marcos Barbosa, toma-se como modelo a segunda pessoa, plural, do presente do indicativo, ou seja, *Fugis*. Ai, sim, a flexão verbal *fugis* perde o *s* final. (...) Expedido Daniel Cordeiro — Rio de Janeiro.

As cartas serão selecionadas para publicação no todo ou em parte entre as que tiverem assinatura, nome completo e legível e endereço que permita confirmação prévia.

Artes Plásticas



Gravura popular do Nordeste

MITO E CONSTRUÇÃO

Roberto Pontual

1 Num semestre dominado pela presença vindoura da 1ª Bienal Latino-Americana de São Paulo é natural que aumentem a quantidade e a frequência do noticiário em torno do que anda ocorrendo na arte da América Latina. Isto, aliás, já vem desde o semestre passado, quando se viu no Rio, até o incêndio do MAM, a mostra América Latina: Geometria Sensível. Acertos e erros à parte, o importante é que 1978 nos está oferecendo uma primeira boa oportunidade de conhecimento e debate da produção e do circuito artísticos no nosso continente. Além do mais, com diferença de uns poucos meses, teremos ido aqui — onde faltava tanta informação sobre o que acontece à nossa volta — do pólo da construção ao pólo do mito, da geometria à magia. Tudo o que se espera agora é que desse banho inicial se passe ao mergulho.

2 Entre a desaparecida mostra do MAM e a próxima em São Paulo, exatamente os pólos do mito e da construção na arte da América Latina constituem o tema do seminário que o Departamento Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro estará promovendo de 28 deste mês a 1.º de setembro. Seu desenvolvimento se dará através de quatro palestras ilustradas com diapositivos (a cargo de Fábio Magalhães, Aracy Amaral, Frederico Moraes e deste redator) e de uma mesa-redonda no último dia. Completa-o a reapresentação da série de pinturas *Lenda do Coati-Puru*, com que Glauco Rodrigues participou da Arte Agora II: Visão da Terra, em 1977, no MAM. As palestras e a mesa-redonda, sempre com entrada franca, serão realizadas a partir das 20h30m, num dos auditórios do campo da Universidade, no Maracanã.

3 Além das quatro esculturas em ferro de Amílcar de Castro, a única coisa que restou como memória da mostra América Latina: Geometria Sensível, salva do incêndio, foi o livro com idêntico título, que se editou para acompanhá-la. Com 240 páginas e quase 300 ilustrações em preto e branco, ele traz estudos de Frederico Moraes (*A Vocação Construtiva da Arte Latino-Americana — Mas o Caos Permanece*), Angel Kalenberg (*O Universalismo Construtivo*: Joaquín Torres García), meu (Brasil: *as Possíveis Geometrias*), Jorge Alberto Manrique (*Os Geometristas Mexicanos*), Marta Traba (*Venezuela: Como se Forma uma Plástica Hegemônica*), Eduardo Serrano (*A Geometria na Arte Contemporânea da Colômbia*) e Damián Bayón (*A Geometria Sensível: uma Vocação Argentina*). Reúne também informação e ilustração da obra dos 27 brasileiros, mexicanos, venezuelanos, colombianos, peruanos, uruguaios e argentinos então representados na mostra. Antes vendido apenas no MAM, o livro começa agora a ser distribuído às livrarias do país.

Um outro livro de publicação recente, dando conta da atividade criadora na América Latina, é *Pintura y Escultura en Nicaragua*, de Jorge Eduardo Arellano, que recebi há poucos dias. Embora graficamente precário, suas 216 páginas e inúmeras ilustrações em preto e branco nos transmitem ampla informação e análise em torno da arte em território nicaraguense, desde a época pré-hispânica até a atualidade. Diz o autor, no parágrafo inicial: "A ausência de uma tradição pictórica na Nicarágua era óbvia até 1950. Mas então, já há dois anos, Rodrigo Peñalba, consagrado na Europa e nos EUA, assumira a tarefa de instaurar e dirigir a Escola Nacional de Belas Artes." Dai para cá, um dos artistas mais detalhadamente estudado por Arellano é o pintor Armando Morales (1927), de cuja obra ele diz ser internacionalista, porém independente da hegemonia nova-iorquina, vivida diretamente pelo artista nos EUA. Quem se interesse pelo livro *Pintura y Escultura en Nicaragua* pode tentar obtê-lo através de Mercedes Gordillo, diretora da Galeria Tague (Apartado 2945 — Managua/Nicarágua).

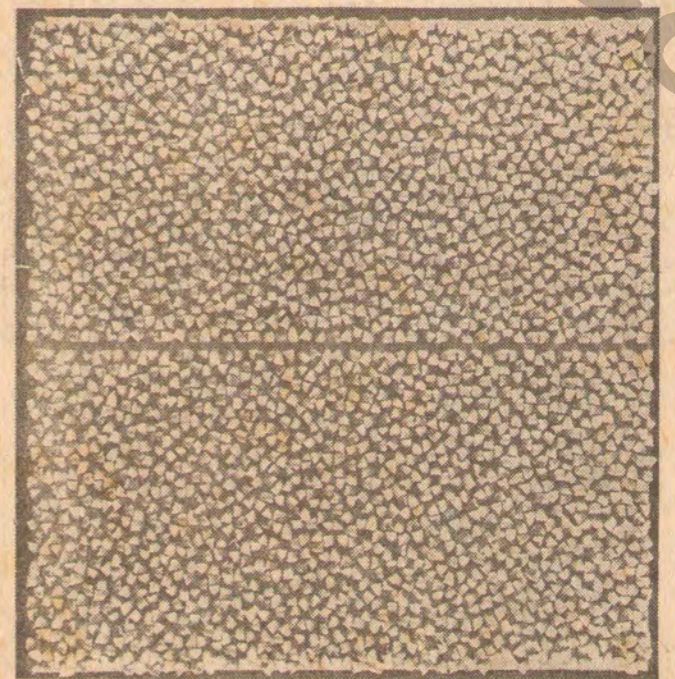
4 A partir da próxima quinta-feira, 17, o artista mexicano Ulises Carrion (1941) estará realizando, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, um programa de atividades intitulado Sessão Continua. Dele constam a conferência *A Nova Arte de Fazer Livros, três performances* e quatro vídeo-tapes. Depois de estudar literatura e filosofia em Paris e no México, Carrion transferiu-se para Amsterdã em 1970 e ali fundou a galeria Other Books and So, dedicada a livros de produção especial. A linguagem, nas suas possibilidades sonoras e espaciais, é o núcleo de seu trabalho enquanto artista. Ainda em relação à Pinacoteca de São Paulo, uma outra informação no âmbito latino-americano: está regressando de Caracas, depois de 45 dias como estagiário no Departamento de Didática da Galeria de Arte Nacional venezuelana,

Paulo Portella Filho, do setor de educação artística da Pinacoteca. Com a atenção cada vez maior que está dando à pesquisa e à documentação da arte no continente, a Venezuela vai-se transformando em meca neste setor. Ali funciona, por exemplo, o Centro de Investigação, Documentação e Difusão das Artes Plásticas na América Latina CIDAPAL, instalado com toda a pompa em junho último, no Museu de Belas-Artes de Caracas.

5 Está para encerrar-se, na Sala Mendoza, de Caracas, a mostra de quatro artistas brasileiros que ali se encontra desde o dia 23 de julho. Organizada pela Galeria Luisa Strina, de São Paulo, a exposição reúne pinturas, relevos e esculturas de Luiz Paulo Baravelli, Eduardo Sued, Wesley Duke Lee e Sérgio de Camargo, num total de 20 trabalhos, geralmente de grande formato. Como é fácil notar pela indicação dos nomes, o conjunto exibido foge a qualquer tom de regionalismo: a linguagem de todos os quatro artistas é de alcance internacional, em que pese a brasilidade imanente de sua estrutura, aberta tanto para a expansão emotiva quanto para a disciplina construtiva.

Ainda no que se refere à divulgação da arte brasileira no exterior cabe mencionar a edição do livro *Brasil - Cultura*, preparado pelo Setor Cultural e de Difusão da Embaixada do Brasil em Buenos Aires. No seu número 31, datado de junho, além de matérias sobre literatura, cinema, teatro, música, folclore, ciência e tecnologia, ele traz um texto ilustrado de Ana Larravide em torno da gravura popular do Nordeste brasileiro. A este respeito, aliás, o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo bem poderia ter promovido um levantamento acurado do setor para incluí-lo na amostragem e/ou na documentação da próxima Bienal latino-americana, em novembro. O fato é que nessa manifestação de inventividade popular se concretiza esplendidamente o tema *Mitos e Magia*, que o evento paulista escolheu para norteá-lo.

6 Mais documentação: sob os cuidados do crítico e historiador argentino Damián Bayón, hoje dividindo o seu tempo entre Europa e EUA, está sendo preparado o catálogo da coleção latino-americana do Museu da Universidade do Texas, em Austin (cujo diretor há muitos anos, Donald B. Goddard, bem conhecido no Brasil, acaba de ser afastado do cargo). A coleção, embora desigual em qualidade e essencialmente eclética, tem diversas obras de categoria, de artistas como Marcelo Bonevardi, Romulo Maccú, Miguel Ocampo, Kasuya Sakai, Antonio Seguí, Glorindo Testa, Mario Toral, Fernando Botero, Edgar Negret, Omar Rayo, Enrique Tabara, Rodolfo Abularach, Carlos Mérida, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Vicente Rojo, Armando Morales, Fernando de Szyszlo, José Gamarra, Nelson Ramos e, evidentemente, Torres García. O Brasil estava representando na coleção latino-americana do Museu de Austin, até o fim do ano passado, por 23 obras (pinturas, desenhos, gravuras ou esculturas) de 14 artistas, entre os quais Antônio Henrique Amaral, Sérgio de Camargo, Anna Bella Geiger, Marcello Grassmann, Arcangelo Taneli, Raimundo de Oliveira, Candido Portinari e Mira Schendel.



Sérgio de Camargo
Relevo
madeira pintada
1971
col. Gilberto Chateaubriand (Rio)