

## Mesa Redonda 4

### Considerações sobre a montagem de *Il Guarany* de Carlos Gomes no IV Festival Amazonas de Ópera

Luciane Viana Barros Páscoa  
UEA; GT RIdIM-Brasil - AM

Realizado pela produtora São Paulo/Imagem Data, o IV Festival Amazonas de Ópera aconteceu entre os meses de abril e maio de 2000, destacando-se quatro récitas de *Il Guarany*, de Carlos Gomes. A primeira récita se deu no anfiteatro da Ponta Negra, e foi realizada em concerto, com a abertura e trechos selecionados. A estreia, propriamente, aconteceu no Teatro Amazonas. A montagem teve a direção cênica de Iacov Hillel (1949-2020), cenografia de Renato Theobaldo, figurino de Elena Toscano, um elenco de cantores brasileiros e estrangeiros, uma equipe para maquiagem e pintura corporal, além da participação dos corpos artísticos do Teatro Amazonas.

Depois de um intervalo de 93 anos assistia-se novamente uma montagem de *Il Guarany* no palco do Teatro Amazonas, visto que a última récita registrada pelo musicólogo Márcio Páscoa (2000) foi realizada na temporada lírica de 1907, com a Companhia Lyrica Francesa, regida por Edouard Boni. O elenco era composto por Leon de Mendés (Ceci), Hughes (Peri), Valdor (Gonzalez), Darnaud (Dom Antônio), Manent (Cacique) e Tritignant (Dom Álvaro). Em 1907, a ópera foi cantada em francês, em quatro récitas consecutivas, com ótima recepção do público e da crítica (PÁSCOA, 2000, p. 387).

Incumbida de grande responsabilidade, a produção do espetáculo em 2000 foi meticulosa e seguiu uma proposta visual naturalista, com vários elementos conceituais inseridos nas soluções cênicas. A retomada da produção das óperas de Carlos Gomes foi iniciada pela produtora São Paulo/Imagem Data alguns anos antes, durante a realização de um ciclo gomesiano no Teatro Nacional de Sofia, na Bulgária. Em 1998, alguns dias após o encerramento do segundo Festival de Óperas de Manaus, a produtora levou ao Teatro Amazonas a ópera *Fosca* de Carlos Gomes na mesma montagem búlgara. Por ocasião desta passagem por Manaus,

foram feitos os primeiros contatos que resultariam na realização do Festival Amazonas de Ópera, em 1999 (MIRANDA, 2016, p. 39).

O objetivo deste estudo é apresentar os aspectos iconográficos, estéticos e simbólicos do espetáculo, observando o processo criativo através das fotografias produzidas por Alberto Cesar Araújo, que integram o acervo da produtora. Para isso, fundamenta-se nas teorias de Panofsky (2014), Kossoy (2002) e Chiaradia (2011), para a análise das fotografias e do espetáculo, procurando contribuir para a memória da ópera no norte do país.

No acervo da Casa da Ópera (que abriga a documentação da produtora São Paulo Imagem Data), há 166 tiras de filme fotográfico relativas à montagem de *Il Guarany*, de Carlos Gomes, no IV Festival Amazonas de Ópera, em 2000. Nos negativos consta a indicação do nome do fotógrafo Alberto César Araújo.

Jornalista e fotógrafo, Alberto César Araújo<sup>1</sup> nasceu em Manaus em 1970 e iniciou carreira como repórter fotográfico em 1991. Enquanto atuava em diversos veículos de imprensa do Amazonas e de outros estados do Brasil, desenvolveu seu trabalho junto à comunidade artística da capital amazonense, com fotografia de cena e reproduções de obras de arte. À época do I Festival de Óperas de Manaus, em 1997, realizou a captação de imagens de forma independente. A partir de 1998, foi contratado como fotógrafo oficial do evento e executou diversos trabalhos registrando os espetáculos realizados no Teatro Amazonas.

A atribuição de fotos de Roumen Koynov (fotógrafo búlgaro radicado em Manaus a partir de 2000), consta apenas no livro comemorativo produzido pela Secretaria de Estado da Cultura na ocasião dos 15 anos do festival, *Canto Lírico da Selva* (2011). Neste mesmo livro, não se encontrou menção aos produtores e ao diretor geral deste espetáculo, ou à produtora São Paulo Imagem Data.

Algumas características notadas na concepção do espetáculo indicam que a montagem procurou manter a fidelidade ao libreto, à concepção mais próxima do que provavelmente fora idealizado pelo compositor, efetuando, porém, uma interpretação estilística. Esta era a ideia dos produtores, em convergência com o diretor cênico Iacov Hillel (1949-2020).

Iacov Hillel, foi diretor, iluminador e professor. Considerado pela crítica como um encenador requintado, com reconhecida habilidade na iluminação cênica, Iacov Hillel, atuou como diretor de teatro infantil e adulto, dança, shows musicais e ópera. Israelense, chegou ao Brasil em 1955. Possuía formação em música, balé, artes plásticas e teatro. Começou a dirigir teatro em 1971, passando para dança e depois para a ópera. No decorrer de sua carreira, recebeu os prêmios da APCA,

<sup>1</sup> É mestre em Letras e Artes, pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas e atua como fotojornalista na Agência de Jornalismo Independente Amazônia Real, e como fotógrafo e curador.

o prêmio Molière, dentre outros. A partir da segunda metade da década de 1980, iniciou seus trabalhos como *régisseur* de óperas e musicais. Dirigiu as óperas *Otello* e *L'elisir d'Amore* no Theatro Municipal de São Paulo, essa última também apresentada no Festival Amazonas de Ópera, 1999. Dirigiu *Il Guarany* e *La voix humaine*, no Festival Amazonas de Ópera em 2000.<sup>2</sup>

Percebe-se que a formação artística ampla do diretor cênico refletiu em profundo conhecimento e em uma montagem que dialogou com referências artísticas diversas. Desse modo, verifica-se que a singularidade do espetáculo residiu na grande participação dos grupos locais (sobretudo balé e coro). A cor local, tão cara à concepção romântica no contexto criativo da ópera, pode ser apreciada através dos agentes da cena, de sua fisionomia, e das vozes dos cantores brasileiros (que se aproximavam da concepção estética original, para a qual os papéis foram pensados). O elenco de cantores deste espetáculo contou com Edoardo Itaborahy no papel de Peri, Cláudia Riccitelli como Cecília, Paulo Szot como Gonzalez, Alessandro Verducci como Cacique, Pepes do Vale como Dom Antônio e Enrique Bravo como Dom Álvaro (*CANTO*, 2011, p. 47).

Para este texto, foram selecionadas algumas imagens do conjunto de fotografias do acervo da Casa da Ópera, seguindo a concepção de sequência e série, conforme proposto por Filomena Chiaradia (2011, p. 58). O agrupamento de imagens que se conectam por diferentes razões pode ser considerado uma série, estabelecida a partir da intenção de ordenar conjuntos significativos. Para Chiaradia (2011), na história do teatro podem ser consideradas sequências, as imagens que reconstituem um argumento, uma narrativa. Séries dessa natureza, “não mostram necessariamente o desenvolvimento de uma história, de modo a capacitar o espectador a entender o argumentum da peça; mostram antes o desenvolvimento de uma produção teatral” (CHIARADIA, 2011, p. 59). Desse modo, foram organizadas sequências iconográficas correspondentes aos quatro atos de *Il Guarany*, que evidenciam aspectos marcantes da produção.

Durante a entrevista realizada com a produtora Rosana Caramaschi (2021), alguns aspectos que nortearam a composição do espetáculo foram aludidos. Em decorrência de alguns problemas técnicos na feitura de cenários no festival de 1999, os produtores decidiram que o cenário de *Il Guarany* precisava ser limpo e versátil. Após diálogo com o diretor geral do espetáculo, Cleber Papa, Hillel teve a ideia de uma visualidade que remetesse às naus portuguesas e suas velas, que seriam estampadas com imagens da carta de Pero Vaz de Caminha, elementos da cartografia quinhentista e cartas de viajantes, como Hans Staden. A distribuição dos troncos de madeira no palco, proporcionaram uma mudança versátil para os

2 IACOV Hillel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pes-soa109204/iacov-hillel>. Acesso em: 24 de agosto de 2021.

ambientes dos atos seguintes. Sobre o cenário, Iacov Hillel mencionou que “seria estranho aqui no Amazonas, produzir uma floresta cênica de papel, por exemplo. A alternativa foi a inspiração nos mapas e nas cartas de viajantes” (*Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 25 abr. 2000). Alguns dos adereços utilizados em cena foram inspirados nas cestarias indígenas, sobretudo no primeiro ato.

É importante destacar que os figurinos foram criados e confeccionados para esta produção. As peças mais complexas foram confeccionadas em São Paulo e os ajustes finais, foram realizados em Manaus. O figurino foi criado por Elena Toscano, a partir da proposta de Iacov Hillel. Foi estilizado e inspirado a partir de referências iconográficas presentes em pinturas históricas oitocentistas, como obras de Pedro Américo e Victor Meirelles (*A Primeira Missa no Brasil*, 1861), e também referências bibliográficas como a *História do Vestuário*, de Carl Kohler. O figurino de Ceci, por exemplo, é mais despojado. Levou-se em consideração, o fato de que a personagem é filha de um nobre, num ambiente tropical, portanto, o figurino precisaria ser mais leve e desconstruído. Nesse sentido, o figurino das mulheres da casa de Dom Antônio segue a mesma linha criativa.

O figurino dos homens propõe alguns contrastes simbólicos: Gonzalez, por exemplo, que personifica o vilão, usa um traje mais escuro, em tons de preto, assim como seu grupo. O figurino e o gestual de Gonzalez foi inspirado em composições pictóricas de Velásquez. O grupo alinhado a Dom Antônio usa um figurino com tons terrosos, do marrom e bege ao branco. O figurino utilizado pelo coro foi confeccionado com algodão rústico, de sacaria. Peri entra em cena seminu, o mais naturalista possível e aceitável para o momento. O figurino de Peri coloca o corpo em evidência, pois utiliza o tapa-sexo, a pintura corporal, maquiagem e adereços. Em registros de montagens do século XIX e XX, o personagem sempre está vestido, com um figurino que remete ao conceito do exotismo/orientalismo. Virmond, Tolón e Nogueira observam que:

De fato, na hierarquia operística, quanto mais elevado o desenvolvimento do personagem ou maior sua posição no contexto social, maior a quantidade de roupa. Em outras palavras, os índios do coro podem ser pobremente vestidos, mas o primo tenor, ou o índio-chefe, mesmo que em mesmas condições étnicas, terá seu corpo mais coberto. (VIRMOND; TOLÓN; NOGUEIRA, 2015, p. 382)

No segundo ato, cenário e adereços seguem a mesma linha de composição do primeiro. Cenas com grandes massas, com coro, eram a especialidade de Iacov Hillel. As composições visuais possuem eixo diagonal, com inspiração em elementos clássicos e maneiristas. Há referências da arquitetura neoclássica com

arcos romanos recortados nos tecidos estampados, e uma iluminação completa, alternada com a iluminação pontual. Percebe-se a fidelidade ao libreto, sobretudo na composição dos adereços, como visto na cena do quarto de Cecília, em que a personagem segura um alaúde.

O terceiro ato é o que possui maior movimentação e dramaticidade e foi o ato mais documentado visualmente neste espetáculo. Como se trata do ato com grande participação do coro e do balé, há uma singularidade da produção: profusão de corpos *seminus* com o corpo de dança do Amazonas. O coral do Teatro Amazonas era composto por cantores mais jovens e bem-dispostos à experimentação e movimentação cênica, assim como a mostrar partes do corpo. Segundo Rosana Caramaschi (2021), a intenção inicial de Iacov Hillel para essa produção, era deixar coro e balé o mais despidos possível, pelo fato de a montagem ser realizada no Amazonas, mas depois essa ideia foi reconsiderada e ajustada.

Neste ato já se observa a exuberância da pintura corporal, preparada para a montagem. O trabalho de caracterização foi realizado a partir de uma intensa pesquisa empreendida pela produtora Rosana Caramaschi (2021) com o objetivo de atender ao que pretendia o diretor cênico e o diretor geral. Uma das referências bibliográficas utilizadas para a caracterização da pintura corporal, foi *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*, organizado por Lux Vidal (2000). A produtora enfatizou que a pesquisa subsidiou e inspirou a montagem, mas que não pretendia ser um trabalho com rigor antropológico, por se tratar de um espetáculo de ópera.

O material utilizado na pintura corporal foi desenvolvido por uma empresa especializada em produtos para maquiagem cênica. Foi desenvolvida uma paleta de cores que uniformizasse os tons de pele. Os tons desenvolvidos e aprovados remetiam ao urucum e ao jenipapo para os detalhes da pintura. A concepção da pintura corporal partiu de um conceito de que o Guarani era um indígena litorâneo que transitava entre dois universos, o ambiente indígena e dos portugueses, e desse modo, sua pintura corporal deveria ser diferente dos Aimorés. Desse modo, carregava alguns adereços de civilização. Já a criação da pintura dos Aimorés, foi inspirada em mais de uma etnia (Xavante, Xerente e Karajás, por exemplo). Os Aimorés representam na ópera a resistência, eles estão mais imersos na floresta, no universo primitivo. Seus adereços remetem ao povo mais distante dos portugueses e de Peri (as tribos são inimigas). Nos Aimorés, há maior profusão das cores preto e vermelho, que são cores utilizadas nos ritos de guerra.

Os adereços foram preparados com cordas, sisal, e penas naturais. Após o espetáculo, esses adereços foram descartados, pelo desgaste causado pela movimentação cênica e pelo suor. Optou-se por não utilizar adereços nas cabeças dos aimorés, para evidenciar o movimento e enfatizar que era um povo mais restrito à floresta. Somente o Cacique usa um adereço na cabeça, por estar mais resguardado na aldeia. Estas escolhas possibilitaram maior mobilidade e desenvoltura aos baila-

rinos, que foram dirigidos por Jofre Santos, responsável pela coreografia do balé. Iacov Hillel também dialogou sobre a coreografia, tendo em vista sua experiência como bailarino. Foi utilizado em alguns momentos da coreografia, elementos da dança Quarup.

Hillel e Santos procuraram explorar os volumes e a composição diagonal, para ressaltar a sensação de ritual. No libreto é destacado que Aimorés são antropófagos, tanto que Peri ingere veneno, para, no caso de ser morto e devorado, envenenar toda a tribo. Desse modo, o uso das lanças e flechas, precipitam a dramaticidade e elevam a tensão, pois em algum momento no ritual, há a iminência do perigo, e pode haver sangue e violência. Os artefatos utilizados trazem os elementos dessa agressividade, assim como a expressão visível nos bailarinos do Corpo de Dança do Amazonas. Neste ato, o cenário se transforma numa floresta de troncos ganha contornos primitivistas.

Do quarto ato há poucos registros fotográficos. Trata-se de um ato conclusivo e contemplativo, sua iluminação é mais baixa e o aspecto é de penumbra. No cenário, os tecidos agora representam o subterrâneo do castelo, com alusão às arcadas romanas da arquitetura neoclássica. A cena da explosão teve grande efeito visual, que pode ser notado nos registros remanescentes. Manteve-se a fidelidade ao libreto, visível na cena final, em que Peri salva Ceci e aponta-lhe o céu.

Conclui-se que o cenário estabelece uma relação metafórica com o libreto, e o figurino, uma relação mais descritiva e convincente, para propiciar a imersão do espectador no ambiente da ópera. A concepção estética do espetáculo procura dialogar com o romantismo e o naturalismo, distanciando-se de representações mais estereotipadas dos personagens, vistas em outras produções desta ópera de Carlos Gomes. Esta montagem emblemática pode ser considerada o ápice do projeto dos produtores, cuja pesquisa iniciou em 1994, com objetivo de montar as óperas de Carlos Gomes, para o centenário de morte do compositor, em 1996.

## Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CANTO Lírico da Selva*: Festival Amazonas de Óperas – 15 anos. Manaus: Edições Governo do Estado/ Reggo Edições, 2011.
- CARAMASCHI, Rosana. Entrevista concedida a Luciane Páscoa. São Paulo/ Manaus, 22 ago. 2021. (Google Meet)
- CHIARADIA, Filomena. *Iconografia teatral*: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1994.
- IACOV Hillel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109204/iacov-hillel>. Acesso em: 14 de agosto de 2021.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- LIBRETTO di C. D’Ormeville, A. Scalvini, musica di A.C. Gomes. *Il Guarany* (19 Marzo 1870). In: (<http://www.librettidopera.it/guarany/guarany.html> )Último acesso em 10 de maio de 2021.
- MIRANDA, Eva. *Quando il sol più ferve e bolle*: Análise do espetáculo L’Elisir d’amore apresentado no III Festival Amazonas de Ópera (1999) a partir do arquivo da produtora São Paulo Imagem/Data. Manaus, [s.l], 2016. Mestrado em Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas.
- O GUARANI de Carlos Gomes é a grande atração. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 25 de abril de 2000, p. C3.
- PANOFISKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Manaus*. Manaus: Editora Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2000.
- VIANA, Fausto. *O traje de cena como documento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.
- VIDAL, Lux.(org). *Grafismo indígena*: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel/Edusp, 2000.
- VIRMOND, Marcos; TOLON, Rosa; NOGUEIRA, Lenita. Iconografia e Exotismo em *Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes. *Anais do 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical: Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos*. Salvador: RIDIM-Brasil / PPGMUS-UFBA, 2015.