

LA TRAVIATA / 1982

Um filme de Franco Zeffirelli

Realização: Franco Zeffirelli / **Argumento:** adaptação de Franco Zeffirelli da ópera de Giuseppe Verdi "La Traviata", sobre libreto de Francesco Maria Piave / **Fotografia:** Ennio Guarnieri / **Direcção Artística:** Franco Zeffirelli, com a colaboração de Gianni Quanranta / **Décors:** Jean-Michel Hugon / **Guarda-Roupa:** Piero Tosi, com a colaboração de Bruno Carlino / **Caracterização:** Giannette De Rosi / **Música:** Giuseppe Verdi, executada pela Orquestra e Coro da Ópera da Metropolitan de Nova Iorque, sob a direcção de James Levine / **Conselheiro Musical:** Rolf Feichtinger / **Montagem:** Peter Taylor e Franco Silvi / **Montagem Sonora:** Cesare D'Amico / **Post-Sincronização:** Max Wilcox / **Interpretação:** Teresa Stratas (Violetta Valéry), Plácido Domingo (Alfredo Germont), Cornell MacNeill (Germont, pai de Alfredo), Allan Monk (Barão Douphol), Axell Gall (Flora Bervoix), Pina Cei (Annina, a criada de Violetta), Maurizio Barbacini (Gastone), Robert Sommer (o médico), Richard Oneto (o Marquês d'Obigny), Renato Cestie (o jovem criado), Dominique Journet (a irmã de Alfredo), Ekaterina Maksimova, Vladimir Vassiliev e Gabrielle Borni (bailarinos), Luciano Brizzi (Giuseppe), Tony Ammirati (Mensageiro).

Produção: Tarak Ben Ammar para ACCENT FILMS, em associação com a RAI / **Distribuição:** ITC / **Cópia:** em 35mm, cor, legendada em português / **Duração:** 109 minutos / **Estreia em Portugal:** Cinema Londres, a 10 de Novembro de 1983.

AVISO: A cópia que vamos exhibir apresenta sinais de desgaste, nomeadamente riscos, pois trata-se de uma antiga cópia de circuito comercial. Pelo facto, apresentamos as nossas desculpas.

Se é velha a história das adaptações de ópera ao cinema, o grande surto do "filme-ópera" é relativamente recente e é consequência tardia da grande revolução (e o termo não é exagerado) que se verificou nas encenações e nas interpretações a partir dos anos 50 (a década de Visconti e de Callas, para escolhermos exemplos paradigmáticos num e noutro campo).

A televisão teve aqui um papel pioneiro em relação ao cinema, sobretudo, a partir dos anos 60, ao generalizar-se a transmissão de espectáculos que se deviam acima de tudo impor pela grandiosidade da encenação, mas também pela plausibilidade da representação dos cantores, agora vista de perto e no grande plano, não perdoando o olhar da câmara o que o olhar do espectador tradicional perdoava, ao longe, nas plateias ou nos camarotes.

Tudo, começou, talvez, por aposta do famoso director da ópera de Paris e que foi Rolf Liebermann. O **D.Giovanni** de Losey (como se disse quando esse filme passou) cronologicamente, o ponto de partida de um surto, que sucintamente se pode caracterizar em quatro tipos essenciais: chamada à realização ("mise-en-scène") de grandes nomes do cinema (na sequência também da experiência teatral tentada na

Ópera de Paris, por Liebermann com Losey, numa encenação discutidíssima de **Boris Godunov**); particulares cuidados na pré ou post-sincronização (conforme os casos) confiando os papéis principais a cantores e não mais a actores dobrados (como acontecera nos filmes ds anos 50); investimentos de somas avultadas (nalguns casos fabulosas) para que o espectáculo fosse tão sumptuoso quanto possível: dissolução das fronteiras teatrais passando a filmar-se em exteriores (caso **D. Giovanni** ou da **Carmen** ou do **Otello**) ou em décors que dissolviam o palco, impondo a dominante realista (caso da **Traviata** que vamos ver).

Franco Zeffirelli, o autor desta **Traviata** estava em boa posição para ser chamado a ocupar lugar de relevo nesta história.

Antigo assistente de Visconti, em filmes como **La Terra Trema**, **Belíssima** ou **Senso**, mas também nalgumas das suas mais famosas encenações teatrais e operáticas, era nome de relvo na tal revolução acima falada.

Muitos antes de começar uma carreira de realizador de longas metragens (o que só sucedeu em 67, com a adaptação shakesperiana do **The Taming of the Shrew**) já muitas encenações suas haviam dado brado. Não é nada despidiendo, para o caso do filme que vamos ver, recordar a enorme controvérsia que provocou a sua encenação da "Traviata" em Dallas (no seu primeiro trabalho na América) quando, ainda com Callas no papel titular (em 58) abriu as cortinas no prelúdio, para que, ao som dele, o público visse a protagonista moribunda, funcionando depois os três actos da ópera como um longo "flash-back". E foi ele quem encenou (para não me alongar em pormenores) uma "Aída" no Scala em 62, com 600 cantores e bailarinos, dez cavalos e estátuas de 60 metros de altura.

Depois, manifestou nos seus filmes (de **Romeo and Juliet** em 67, a **Endless Love** em 81, passando pelo conhecidíssimo **Jesus of Nazareth** de 78) idêntica ambição com resultados igualmente discutidos.

Mas, como o seu mestre Visconti, nunca se mostrou muito tentado a apostar no filme-ópera. As razões não eram as mesmas. Visconti considerava que "filme-ópera" era o **Senso** e que uma adaptação operática como uma adaptação teatral pouco tinha a ver com a sua concepção específica do cinema. Zeffirelli considerava, sobretudo, que não tinha meios. Se já o que fazia nos palcos era exorbitantemente caro, tarefa tal levada para o cinema, era aventura a que nenhum produtor se meteria.

O êxito comercial de **D. Giovanni** faz pensar alguns que não seria bem assim e abriram os cordões à bolsa para este caríssimo filme. Tudo foi pensado em função da "grande parada": os melhores intérpretes, o concurso dos melhores técnicos, belíssimos décors, faustoso guarda-roupa (assinado por Piero Tosi, colaborador regular de Visconti), e a mais cuidada post-sincronização. Não faltou o "dolby stereo" para que imagem e som tivessem a mais requintada qualidade.

Na concepção da obra, Zeffirelli retomou a sua ideia de trinta anos antes, apresentando-a com um longo "flash-back", já que o que começamos por ver (enquanto soa a prelúdio) é a casa "embalsamada" de Violette, com esta jazente na cama, contrapondo a sua imagem de moribunda à do esplendor do retrato romântico que vemos numa das paredes. E não falta o "criado mudo" - um jovem - que retoma aqui, um pouco, o lugar do criado de preto do **D. Giovanni** de Losey e a situação de olhar que Bergman atribuiu (com muito diferente carga) à criança loura espectadora da representação da **Flauta Mágica**.

Começámos pelo fim, para depois seguir literalmente a acção. Esta recria-se nos "lugares santos" da ópera: a casa de Violetta, no 1º. e no último acto, o "ninho dos namorados" que Germont destroça e a casa de Flora, onde tem lugar a festa fatal. Só o segundo acto exigia exteriores e tem-nos. Mas "para mais claramente afirmar a autonomia da linguagem cinematográfica", Zeffirelli introduziu ainda "inserts" na narração, ilustrando, por vezes, passagens do texto do argumento.

É assim que vemos, por exemplo, a irmã de Alfredo (vestida e penteada à Leonardo da Vinci), para que o espectador perceba melhor que ela, como o pai a descrevia, "pura siccome un angelo"; que um quadro idílico da família de Germont tenta mais convincentemente persuadir Violetta a ser dela "l'angel consolator"; que, no último acto, quando Violetta e Alfredo sonham com a sua felicidade perdida, os vemos passeando-se nos bosques.

Não julgo que o resultado alcançado exprima, como Zeffirelli pensava, a autonomia da linguagem cinematográfica, ou os seus recursos. Antes me parece que, pelo contrário, o que é sublinhado é um artifício que dissolve a componente teatral, sem a qual a convenção operática perde qualquer razão de ser. E, pessoalmente, acho tais efeitos de gosto mais do que duvidoso.

De um modo geral, e com a excepção da bem resolvida 2ª cena do 3º acto (em casa da Flora) todo o filme me parece assentar num contra-senso: revestir de realismo o que pertence à convenção que mais se lhe opõe (a da ópera) e tentar que a encenação oculte o que é inocultável, ou seja a própria raiz teatral da representação. Zeffirelli procede como quem não acredita na própria magia da ópera, na visão romântica do mundo de Verdi e a tentasse tornar "digerível" para um olhar contemporâneo e para ouvidos apreciadores de tais partituras. Julgo que prestou um mau serviço à ópera e ao cinema, ao tentar tornar aquela mais crível e este mais incrível.

E - à excepção de Teresa Stratas (mas para quê aquela direcção "expressionista" que a parece fazer surgir dum filme alemão dos anos 20?) - nenhum dos outros intérpretes é minimamente convincente. Há vozes magníficas? Há. Há belos "décors" e um espantoso guarda-roupa? Há. Mas, com tanto aparato, não há qualquer personagem ou qualquer frémito e de todo se perde a "estereofonia da carne profunda" que, na frase de Barthes, é a essência da ópera. E talvez seja a do cinema.

JOÃO BÉNARD DA COSTA