



som e silêncio

# Dissonâncias municipais

CRISTINA TARDÁGUILA

**Ao ser reformado, o Municipal do Rio ganhou um piso de madeira reluzente, poltronas de veludo *bois de rose fermé*, um novo maquinário cênico e um teto que já não corre o risco de cair\* em cima da platéia. Os músicos e cantores continuam infelizes.**

Embora faltasse apenas uma hora para o início da apresentação da Orquestra Filarmônica de Munique, os 117 músicos ainda não haviam iniciado o único ensaio geral previsto para aquela récita. Naquela noite, 29 de setembro, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro – reaberto quatro meses antes, depois de dois anos e meio fechado para reformas – receberia um dos grandes personagens da música erudita internacional, o maestro indiano Zubin Mehta. No programa, obras de Giuseppe Verdi, Max Bruch e Gustav Mahler.

Mehta, de 74 anos, se atrasara trinta minutos devido ao trânsito. Ao sair do camarim, reclamou do calor e da falta de ar-condicionado. Do proscênio, virou-se para trás e encarou a concha acústica montada no fundo do palco – uma enorme estrutura de madeira que vai do chão ao teto. Intrigado, escrutinou os spots que formavam uma constelação de luzes sobre sua cabeça e notou as poltronas de veludo *bois de rose fermé*.

“Mudaram as cores, não foi?”, perguntou em inglês a um dos organizadores do concerto, que balançou a cabeça afirmativamente. Mehta é um velho conhecido do teatro. Desde 1982, já regeu ali inúmeros concertos. Terminada a inspeção, cumprimentou os músicos em alemão, ergueu os braços, produziu o silêncio e, segundos depois, a música.

Passados vinte minutos, interrompeu o ensaio e pediu ao clarinetista László Kuti, sentado na penúltima fileira, embaixo da concha acústica, que projetasse mais o som. O rapaz de 28 anos pareceu desconcertado, mas reagiu rapidamente ao pedido. Encerrado o breve ensaio, o maestro foi para seu camarim.

No caminho, Mehta comentou: “Os instrumentos da seção de madeira – principalmente o clarinete e a flauta – estão muito fracos. Não sei explicar.” E completou, grave: “Os músicos estão tocando como sempre tocam, mas não conseguem ter muita presença. A concha acústica está diferente. Precisa de ajustes. Os instrumentos de corda, por outro lado, soam bem, muito bem.”

Duas semanas depois, no mesmo palco, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Oseps, apresentaria a 3ª Sinfonia de Mahler sob a regência do maestro nicaraguense Giancarlo Guerrero. Durante os cinquenta minutos de ensaio, Guerrero parou os músicos várias vezes pedindo que acelerassem o andamento e tocassem com mais vibrato, não só para valorizar a expressividade das notas, mas para sustentá-las por mais tempo. A sala parecia seca – os sons morriam com rapidez, como se engolidos pelo ar.

Intrigado, o percussionista paulista Eduardo Giancesella – que também percebera que algo não estava direito – resolveu investigar. Perguntou aos colegas da orquestra se também haviam notado a falta de reverberação, o pouco retorno. Sim, a sensação era de todos.

Foi quando resolveu examinar a concha acústica. Com o nó dos dedos fez toc-toc na madeira e, intrigado, pediu ao montador da orquestra um desses canivetes que só faltam falar. Abriu uma reguinha e mediu a espessura da concha: quatro milímetros, quase nada. “Isso aqui é um aspirador de som!”, teve vontade de gritar. Inaugurado em 14 de julho de 1909, o Municipal foi durante décadas uma das melhores salas de concertos do país. Em seu palco, apresentaram-se Maria Callas, Arturo Toscanini, Heitor Villa-Lobos, Igor Stravinski, Arthur Rubinstein e Rudolf Nureyev, entre tantos outros artistas que definiram o século passado.

De arquitetura inspirada na Ópera de Paris, o prédio ficou conhecido por sua cúpula esverdeada, a águia dourada de 6 metros de envergadura que encima o telhado e os mármore de Carrara que revestem as paredes internas e as escadarias.

Ele é resultado de uma curiosa fusão de dois projetos arquitetônicos – o “Águila”, do engenheiro Francisco de Oliveira Passos, e o “Isadora”, do arquiteto francês Albert Guilbert – que terminaram empatados na final do concurso promovido pelo então prefeito Pereira Passos.

Em 100 anos, o Municipal passou por apenas quatro reformas. A primeira, em 1934, aumentou a sua ocupação em quase 500 lugares. A outra, em 1975, levou três anos e modernizou as instalações. A seguinte, levada a cabo em 1996, construiu o edifício anexo, que passou a ser usado para os ensaios dos artistas.

Em outubro de 2007, a atriz e cineasta Carla Camurati foi chamada por sua amiga Adriana Rattes, nomeada meses antes secretária de Cultura do estado, para assumir a Fundação Theatro Municipal. Tanto Rattes – sócia de uma rede de salas de cinema – quanto Camurati não tinham experiência na administração pública.

Aos 50 anos, Carla Camurati dirigiu filmes e óperas. Atribui-se a ela um papel relevante na chamada “retomada” do cinema nacional – no início dos anos 90, o filme *Carlota Joaquina*, produzido e dirigido por ela, foi visto por cerca de 1 milhão e 300 mil espectadores. Como atriz, atuou em mais de vinte filmes e dezenas de novelas. É também responsável pela direção cênica de cerca de dez óperas, como *O Barbeiro de Sevilha* e *Madame Butterfly*.

Diretores que assumem grandes salas internacionais de concerto geralmente possuem experiências mais ricas dentro do mundo da música erudita. Pedro Caffi, do Teatro Colón, por exemplo, é barítono e maestro. Antes de assumir o cargo, dirigiu a Camerata Bariloche e a Filarmônica de Buenos Aires. Nicolas Jöel, da Ópera de Paris, esteve por quinze anos à frente do Théâtre du Capitole de Toulouse. Peter Gelb, do Metropolitan Opera House, de Nova York, foi presidente da divisão americana da Sony Classical Records. Talvez por isso o convite para administrar o Municipal do Rio tenha pego Carla de surpresa. Ela ficou tão aturdida que demorou três dias para falar da proposta com o marido, o cineasta João Jardim.

“Eu sabia que o teatro estava em condições muito ruins, que a situação do telhado era uma catástrofe, pois ele tinha sido mal consertado e estava oxidado”, disse Carla em outubro, num café no bairro do Leblon, no Rio. “Já tinha ouvido, por exemplo, que, quando a Lady Diana esteve lá, ela se sentou na primeira fila do balcão nobre e uma goteira só não ficou pingando nos joelhos dela porque puseram uns baldes no telhado”, contou.

Apesar dos problemas, decidiu aceitar o cargo. Uma de suas ideias era restabelecer imediatamente o calendário operístico da casa. Porém, um mês depois de sua posse, a necessidade de reformar o teatro se impôs com a ênfase insofismável de uma quase tragédia. No final do ensaio da ópera *Carmen*, uma sanca de gesso, um trambolho mais comprido do que um automóvel, despencou sobre a plateia vazia do balcão nobre. “Foi quando eu pensei: ‘Esse teatro vai desmontar na minha mão. Vai se desmanchar inteirinho’”, lembrou Carla.

Como a data do centenário do Municipal se aproximava e a situação era catastrófica, a diretora ganhou carta branca do governador Sérgio Cabral para levar adiante as obras. Críticos da gestão de Carla costumam dizer, em tom de brincadeira, que sua primeira medida ao assumir o cargo foi lacrar a casa.

Entre janeiro de 2008 e maio de 2010, o Municipal foi submetido a mais uma reforma. Pelo vulto da intervenção, a empreitada pode ser considerada histórica. Quase mil pessoas, entre restauradores, engenheiros e operários, se envolveram no trabalho que custou 75 milhões de reais, angariados junto a patrocinadores públicos e privados como Petrobras, BNDES, Eletrobras e Rede Globo, entre outros. Foram gastas 57 toneladas de cobre e 219 mil folhas de ouro. Foram instalados 11 mil metros de tubulação hidráulica e 1 500 luminárias, num total de 5 mil lâmpadas novas. Os órgãos do patrimônio histórico acompanharam as obras, uma vez que o teatro é tombado.

Na sala de espetáculos – o ambiente que reúne o palco e a plateia –, um piso de peroba-rosa substituiu o velho carpete; o fosso da orquestra ficou mais largo e mais profundo; instalou-se um elevador para o piano; substituiu-se todo o maquinário de palco; ergueu-se a concha acústica; instalou-se um sistema de ar-condicionado mais moderno e se trocou a cortina e o estofamento das 2 244 poltronas – cuja cor de goiaba chamou a atenção de Zubin Mehta.

Dez meses depois da efeméride do centenário e sob pressão de um orçamento que já estourara, o Municipal foi reaberto. Em noite de gala, o pianista Nelson Freire, entre outros artistas, se apresentou a uma plateia em que estavam presentes o governador Sérgio Cabral e o presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Numa tarde de outubro, falando inglês com forte sotaque japonês, o designer acústico Yasuhisa Toyota, da Nagata Acoustics – uma das maiores empresas de consultoria do ramo no mundo – quis saber detalhes das mudanças estruturais feitas no Municipal do Rio de Janeiro. Ouviu com atenção as informações sobre as alterações no piso de madeira, no ar-condicionado, no estofado de veludo e no fosso do palco. Mostrou-se espantado com o fato de uma obra com tantas intervenções capazes de afetar a eficiência acústica da sala ter sido concluída em apenas dois anos e meio. “O projeto mais rápido que eu já fiz – o da nova sala de concerto de São Petersburgo, na Rússia – demorou três anos”, disse.

Toyota é o nome por trás da acústica do Walt Disney Concert Hall, em Los Angeles. Inaugurado em outubro de 2003, é a sede da filarmônica da cidade. O prédio, cuja estrutura fragmentada de paredes curvilíneas feitas de chapas de aço inoxidável produz um efeito assombroso à luz do sol, é considerado uma das melhores salas de orquestra do mundo. A

acústica do teatro foi universalmente elogiada.

Toyota quis saber se uma comissão de musicistas e cantores havia acompanhado a reforma. Ao ouvir a resposta, lamentou. “Numa obra como essa, é sempre importante ter esse grupo por perto. O palco é a casa deles.” Perguntou, então, quanto tempo os músicos tinham tido para se adaptar à nova configuração do teatro. Ao ser informado de que o *soft opening* – nome dado ao período em que os músicos retornam ao espaço para trabalhar – ocorrera um mês antes da reinauguração oficial, Toyota ficou em silêncio. Em Los Angeles, os artistas tiveram três meses para se adaptar à nova sala.

Aos 96 anos, o americano Leo Beranek é considerado uma das maiores autoridades mundiais em acústica de salas de concerto e casas de ópera. Por mais de cinco décadas, foi professor do Instituto de Tecnologia de Massachusetts, o MIT, e responsável pelo laboratório de acústica de Harvard. Durante a Segunda Guerra, participou de um estudo pioneiro que procurava compreender o impacto de alterações no design de aeronaves sobre o ruído que elas fazem ao voar.

No livro *Salas de Concerto e Casas de Ópera: Música, Acústica e Arquitetura* (não editado no Brasil), Beranek explica o que é uma boa acústica. Em 1996, depois de visitar mais de 100 salas de espetáculo e entrevistar maestros, críticos e músicos, fez uma lista das 58 melhores e se pôs a analisá-las acusticamente. Chegou à conclusão de que todas tinham padrões acústicos muito semelhantes e deduziu que esses parâmetros eram a garantia de um bom som.

São de Beranek as métricas adotadas por vários engenheiros e designers acústicos do mundo para avaliar a qualidade de um projeto. Para apresentação de orquestras, por exemplo, o americano estabeleceu que o tempo de reverberação ideal, ou seja, o número de segundos gastos até que um som de média frequência – nem grave, nem agudo – se torne inaudível e desapareça, deve oscilar entre 1,8 e 2,1 segundos.

Abaixo desse limite, a sala fica seca, as notas morrem rapidamente e há pouco retorno. Acima dele, o espaço se torna muito refletor, as notas se embaralham e o som perde em clareza. No caso de casas de ópera, ele sugere um tempo de reverberação menor, entre 1,2 e 1,6 segundo. Como o canto lírico supõe o entendimento das palavras, qualquer prolongamento indevido de uma sílaba atrapalha a compreensão da próxima.

Ciente de que a produção de uma boa acústica não é somente uma operação técnica, mas também sensorial e exige uma sensibilidade auditiva apurada, o engenheiro Roberto Tenenbaum, do Laboratório de Instrumentação em Dinâmica, Acústica e Vibrações da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, enviou espontaneamente para Carla Camurati, à época da reforma, o portfólio daquele que considerava “o melhor consultor para a obra do Municipal”. Tratava-se do francês Daniel Commins. “Ele é, sem dúvida, a pessoa que mais entende de som de teatros antigos no mundo”, disse.

Na documentação encaminhada à presidente da Fundação Teatro Municipal, havia uma descrição detalhada do currículo de Commins, no qual se lia que ele era o responsável pela renovação do Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, do Théâtre Royal de la Monnaie, em Bruxelas, e do Teatro Mariinsky em São Petersburgo. Também coube a ele a reconstrução do La Fenice, em Veneza, e a intervenção para solucionar os problemas acústicos da Ópera Bastille, em Paris.

Numa entrevista por e-mail, Commins explicou o que considera indispensável numa reforma como a do Municipal do Rio. O primeiro passo é uma análise objetiva da sala antes de as obras começarem. “Graças a computadores extremamente potentes, medimos como um impulso sonoro se comporta num determinado ambiente. Com essa informação, identificamos as qualidades e as falhas do local”, escreveu. O passo seguinte é aperfeiçoar a qualidade do som, “mas, sobretudo, evitar que ele piore”. Saem de cena os computadores, que são substituídos pelo saber intransferível de um ouvido curtido em anos de experiência. Avança-se aos poucos, por erro e acerto, até identificar a acústica ideal.

Segundo o francês, o fato de o edifício ser tombado não apresenta nenhum tipo de empecilho. “No Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, que tem mais de 200 anos, por exemplo, uma série de medidas muito simples conseguiu melhorar a reverberação da sala e, em consequência, o som das orquestras. Basta querer fazer.”

Commins não chegou a ser considerado para participar da obra. O responsável pelo projeto acústico da reforma do Municipal é o arquiteto paulista José Nepomuceno, de 55 anos. “Ele é uma referência de acústica no Brasil”, disse numa tarde recente o diretor artístico do teatro, o maestro Roberto Minczuk, um dos responsáveis pela indicação de Nepomuceno a Carla Camurati. Minczuk justifica a contratação citando o papel do arquiteto em projetos relevantes e bem-sucedidos como o da Sala São Paulo, considerada a melhor para apresentação de orquestras no Brasil.

No site da Sala São Paulo, José Nepomuceno aparece como “o consultor de acústica do projeto de restauro e readequação” do espaço. Em e-mail enviado a **piáu**i, no entanto, o maestro John Neschling, diretor artístico da Osesp por onze anos, esclareceu: “Nepomuceno teve pouquíssima ou nenhuma influência nesse trabalho.” Fontes da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo corroboram a informação de Neschling. Nepomuceno apenas executou os cálculos de um projeto acústico de cuja concepção não participou.

Neschling esclareceu ainda que os responsáveis pelo projeto acústico da Sala São Paulo foram dois americanos, Russell Johnson e Christopher Blair, da empresa Artec, sediada em Nova York. Johnson faleceu em 2007, e Blair fundou a Akustiks, cujo representante no Brasil é Nepomuceno. Blair não teve qualquer participação na obra do Municipal.

Em outubro, José Nepomuceno, que estava trabalhando na Europa, explicou num longo e-mail qual foi o impacto das obras na acústica do Municipal. Segundo ele, a melhoria das condições sonoras não era e nunca foi prioridade na reforma do teatro, apesar de “sempre se ter sabido que a sala não responde bem a uma orquestra sinfônica” e que o espaço “é um pouco mais barulhento do que gostaríamos”.

Ele esclareceu que as mudanças de material e a substituição de certos revestimentos da sala de espetáculos não influenciaram os parâmetros acústicos, ou seja, se não houve melhora, também não se pode dizer que piorou. Contou que chegou a avaliar a possibilidade de recorrer à “arquitetura eletrônica” – ou seja, a instalação de alto-falantes no teatro –, mas a ideia foi abandonada por lhe parecer “uma agressão à arquitetura do prédio e uma mutilação dos tetos dos balcões”.

Recentemente, José Nepomuceno convocou o Laboratório de Ensaios Acústicos do Inmetro do Rio de Janeiro para aferir o tempo de reverberação – que, segundo Leo Beranek, seria determinante na qualidade do som – e outros parâmetros acústicos do Municipal. O grupo foi chamado para avaliar tanto a configuração lírica da sala – quando o fosso da orquestra está aberto –, quanto a sinfônica – quando a nova concha acústica está no palco.

Alegando que o trabalho ainda está em andamento, Nepomuceno foi contra a divulgação dos números obtidos. Disse que eles serão publicados em 2011 durante o congresso da Acoustical Society of America, “o meio correto para este tipo de debate”, mas adiantou que o tempo de reverberação médio na plateia do Municipal oscila entre 1,46 e 1,52 segundo. Ou seja: estaria dentro do padrão estabelecido por Beranek para casas de ópera, mas não de orquestras. Ciente disso, ele se defendeu: “Isoladamente, essa informação não tem sentido.” Precisaria ser conjugada a outros dados.

O fato, porém, é que uma segunda concha acústica – mais alta do que a atual – já foi projetada por Nepomuceno a um custo de 700 mil reais. “Teremos de recorrer novamente ao Programa Nacional de Apoio à Cultura para liberar o dinheiro, que já foi aprovado”, explicou Carla.

Na noite de 18 de setembro, o Municipal estava lotado para a estreia da ópera *Romeu e Julieta*, de Gounod, dirigida por Carla. Os protagonistas eram a soprano Rosana Lamosa e o tenor Fernando Portari – marido e mulher fora dos palcos.

Durante os ensaios, os dois haviam enfrentado a baixa reverberação do som. Engrossavam também o coro dos descontentes com a nova cortina de veludo que agora corria por trás da última fileira de poltronas da plateia. Tinha sido instalada no local para esconder a parede dos fundos, onde, antes da obra, ficavam os comandos de luz e som. “Mas foi só quando entrei para cantar que percebi que a Carla tinha posto um tapete no palco inteiro. O tapete é uma das coisas que mais absorve som no mundo”, lembrou Rosana Lamosa, na sala de sua casa. “Foi uma abafada violenta!”

No quarto ato, os protagonistas cantaram por quase cinquenta minutos deitados no fundo do palco. A sensação foi de derrota. “Não havia nada que mandasse a voz para a frente. O cenário estava todo aberto. Não havia concha delimitando o fundo do palco e devolvendo o som para a plateia. Ficamos vendidos”, disse a soprano. No dia seguinte, ela caiu doente.

Rosana explica que qualquer pessoa do universo musical sabe que não há cantor capaz de vencer uma acústica desfavorável com a voz. Pelo contrário. Um bom profissional deve evitar toda tentativa de compensação para não correr o risco imenso de distorcer o som que sai de seus pulmões. “Uma das grandes frases dos professores de canto é: ‘Nunca cante com o seu capital, cante sempre com seus juros.’ Em *Romeu e Julieta*, eu cantei com o capital o tempo inteiro”, lamentou Rosana.

De Milão, onde participava da ópera *Fausto*, de Gounod, Fernando Portari acrescentou: “Aumentar o volume e a potência da voz para compensar a falta de reverberação afeta o órgão vocal, que possui um equilíbrio muito delicado e particular. Se o cantor ultrapassa esse ponto de equilíbrio, canta mais com o músculo do que com o ar. E o que era para ser leve, fica pesado, cansa.”

Em novembro de 2006, um grupo de músicos do Teatro Colón, de Buenos Aires, atrasou o início de um show da cantora Mercedes Sosa para ler um manifesto sobre a acústica do teatro. O prédio entraria em reformas dali a alguns dias. Na plateia, estava Dinara Paixão, coordenadora do único curso de engenharia acústica do Brasil, na Universidade Federal de Santa Maria, no Rio Grande do Sul.

Dinara conta que a manifestação dos músicos do Colón causou tamanho impacto que a prefeitura de Buenos Aires foi forçada a convocar, por meio de concurso público, dois assessores técnicos da Asociación de Acústicos Argentinos para acompanhar as obras. No Rio, se quisesse, a Fundação Theatro Municipal poderia ter consultado uma equipe de técnicos treinados exatamente para esta função. Com 300 membros, a Sociedade Brasileira de Acústica, presidida por Dinara, estava à disposição. “Mas acho que nem se lembraram de que a sociedade existe. É uma pena”, disse.

Ao longo de duas horas de conversa, Carla Camurati não pareceu preocupada com as críticas sobre a reforma do Municipal. Contida, afirmou: “A gente procurou enfrentar os problemas que o teatro realmente tinha. E eu não entrei no Municipal com um problema de acústica.”

Durante o encontro, ela enfatizou várias vezes as condições precárias do prédio e mencionou uma dezena de problemas estruturais que exigiam providências mais urgentes do que enfrentar as agruras acústicas da sala. “Fiquei com medo de a Defesa Civil fechar o teatro”, disse. “Até hoje, há problemas graves nas áreas que o público não vê.” Nas coxias, por exemplo, há um cipoal de fios elétricos expostos. “Tem um monte de gente testando um por um para saber qual ainda está vivo e qual já morreu.” Indagada sobre qual teria sido sua outra prioridade caso lhe tivessem dado mais tempo e mais dinheiro para fazer a reforma, respondeu: “O banheiro dos balcões nobres.”

Em julho, o maestro alemão Kurt Masur, 83 anos, esteve no Rio para reger as sinfonias de Brahms no novo Municipal. Assim como Mehta e Guerrero, Masur também reclamou do som. A insatisfação foi parar nos jornais. No dia seguinte ao concerto, uma matéria da *Folha de S.Paulo* dizia: “Masur critica acústica do Municipal.” No texto, o maestro declarava: “Renovaram a sala, mas não renovaram o palco.”

Quando fala da reação pública à reforma, Carla Camurati diz que se esforça para “ser zen”. Bebericando um café expresso, contou a história de uma velhinha que se queixou do fato de os corrimãos terem sido instalados apenas de um lado das escadarias. “Isso é uma concessão dos órgãos de patrimônio histórico diante dos mármore de Carrara!”, explicou. A rigor, o interior de um prédio tombado não pode sofrer qualquer alteração, e as escadarias originais eram desprovidas de apoio para as mãos. Lembrou-se também da queixa de um frequentador que interpelou o governador Sérgio Cabral para reclamar de algumas lâmpadas queimadas no salão principal. “Eu quis matar o cara. É verdade que tinha, mas trocar uma lâmpada no Municipal é uma operação gigantesca. O povo não tem noção”, afirmou. O grande lustre central comporta 118 lâmpadas. Para trocar uma delas, a peça precisa ser baixada ao chão à base de roldanas e muque de funcionários da casa. O teatro tem que estar fechado.

Carla usou a palavra “aporrinhção” para descrever as reclamações que tem ouvido por aí. Antes de se despedir, disse: “Criticar é fácil, e o crítico sempre acha que é muito inteligente. É que ele sempre trabalha com o ideal.” Emendou um suspiro, enrolou uma mecha de cabelo com os dedos e concluiu: “Como o real está longe do ideal, é sempre possível cair de pau.” Era uma rima. Os músicos ainda aguardam a solução.

*\* Ao contrário do que escrevemos, o teto cumpriu o seu destino e caiu. Graças a Deus, não em cima da platéia, mas desde já nos eximimos de qualquer responsabilidade caso isso venha a acontecer. ☘*