

A morte na ópera *Le Grand Macabre*, de György Ligeti¹

Death in György Ligeti's opera Le Grand Macabre

Mayra Rafaela C. B. B. Peterlevitz²

Resumo: A temática da morte foi explorada ao longo dos séculos por artistas que abordaram a consciência da finitude a partir de uma gama de sentimentos e pontos de vista que vão da inconformidade à resignação, da tentativa de negação à entrega voluntária. O objeto do presente trabalho é a ópera *Le Grand Macabre*, do compositor judeu György Ligeti, que sobreviveu à perseguição nazista após fugir do exército alemão e se deixar capturar pelo russo. Mesclando elementos biográficos e fantasiosos, o compositor nos apresenta um retrato da morte que nos relembra: a morte é inevitável, mas não permitamos que a barbárie a antecipe.

Palavras-chave: morte, ópera, guerra, apocalipse, fantasia.

Abstract: The theme of death has been exploited for centuries by artists who approached the awareness of finitude from a range of feelings and views that go from nonconformity to the resignation, from the attempt to denial to the voluntary surrender. The object of this work is the opera Le Grand Macabre, from the Jewish composer György Ligeti, who survived the Nazi persecution after fleeing the German army and being captured by the Russian. Merging biographical and fantasy elements, the composer presents us a picture of death which reminds us: death is inevitable, but we must not allow it to be anticipated by barbarism.

Keywords: death, opera, war, apocalypse, fantasy.

¹ Este artigo foi apresentado no I Seminário de Estética e Crítica de Arte, na Universidade de São Paulo, em 2013.

² Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), graduação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Introdução

O presente artigo tem como ponto central o retrato que o compositor judeu György Ligeti faz da morte em sua ópera *Le Grand Macabre*. Considerando declarações que o compositor fez sobre os acontecimentos de sua vida e sobre suas obras, entendemos que *Le Grand Macabre* possui uma forte conexão com sua biografia, sendo colocados em cena recordações, sonhos, medos, fantasias e um retrato da morte que ressalta seu caráter imprevisível, convidando-nos a abandonar a preocupação com o fim da existência, de modo a aproveitar com plenitude o tempo que nos for dado viver.

Gostaríamos de notar que trabalharemos neste texto apenas com o enredo da ópera e dados biográficos do compositor, não sendo nosso objeto aqui a análise musical da obra. O texto de *Le Grand Macabre* foi inspirado em uma peça teatral escrita em 1934 pelo belga Michel de Ghelderode, nomeada *La Balade du Grand Macabre*. Esta derivou de uma criação mais antiga do mesmo autor: *La Farce de la Mort qui faillit trépasser*, uma peça para marionetes que data de 1924-1925.

O compositor judeu György Sándor Ligeti (1923-2006) nasceu na Romênia, precisamente no vilarejo Târnava-Sânmartin, localizado na região da Transilvânia. Tendo se mudado com a família para a Hungria aos seis anos, viveu tranquilamente no país até a década de 1940, quando, durante a 2ª Guerra Mundial foi forçado a trabalhar para o exército nazista, primeiramente como carregador de sacos de grãos em uma plantação e posteriormente como repositor de munições. Seus pais, irmão e alguns tios foram enviados a campos de concentração, sendo que apenas sua mãe, que era médica, sobreviveu. Sobre os tempos de guerra, nos quais a morte era uma constante no cenário, afirmou o compositor:

nós não sentíamos que era perigoso – nós não estávamos vivendo no mundo real; uma vez que nossos parentes haviam sido levados, vida e morte se tornaram uma questão relativamente indiferente. Se você morresse, estava morto; se acontecesse de você continuar vivo, continuava vivo.³

Os anos da década de 1940 se tornaram uma ferida que nunca se fecharia e que alimentou sua imaginação, inclusive com fantasias de vingança, até a velhice. Segundo Ligeti, o peso das experiências vivenciadas por ele durante a guerra e toda sua desesperança em relação a assuntos políticos não influenciaram sua arte quanto ao seu estilo de composição, quanto ao modo como ele trabalhava com os sons – por exemplo, seus experimentos na música eletrônica e sua busca por novas possibilidades técnicas na música instrumental, por nos efeitos sonoros. Se quisermos encontrar sua biografia em sua obra, é para os elementos textuais e para as inspirações de algumas de suas composições que devemos olhar: a temática da morte, lembranças da infância, sua descrença em messianismos, seu gosto por histórias como *Alice no País das Maravilhas*, a admiração por pinturas de Brueghel, Bosch, Ensor e Magritte. No caso de *Le Grand Macabre*, todos estes componentes aparecem, com maior ou menor destaque, sendo ainda a eles agregado seu fascínio por máquinas estrambóticas ou cujo funcionamento é falho, irregular.

A temática da morte ocupou sua mente desde a infância: relata Ligeti que uma de suas memórias mais fortes dos primeiros anos de vida é ter presenciado alguns funerais de crianças do vilarejo no qual morava, enterradas em pequenos caixões brancos. Ainda muito novo, ele chegou à conclusão de que sua própria morte era uma das possibilidades – e tal fato lhe trazia um medo incomum, forte e horripilante. Não obstante a marca deste primeiro contato com a morte, sobressaem-se mesmo suas experiências na década de 1940: na época em que foi obrigado a trabalhar para as forças nazistas e tendo a consciência de que seus familiares

³ LIGETI, György. “we didn't feel it was dangerous – we weren't living in the real world; once our relatives had been dragged off, life and death became a matter of relative indifference. If you died, you died; if you happened to stay alive, you stayed alive”. In: TOOP, Richard. **György Ligeti**. London: Phaidon Press Limited, 1999, p. 22.

havia sido levados para campos de concentração, a existência lhe parecia desnuda de sua complexidade, ela se tornou um simples dado, uma situação cuja maior ou menor duração não caberia a ele decidir. A vida em meio a cenários políticos adversos levou o compositor a compreender o medo da morte não mais como a condição particular de sua infância, mas como um sentimento generalizado, difuso:

eu vivi durante a época nazista na Hungria e depois na maligna ditadura stalinista. Milhões de pessoas morreram, sofreram. Mas isso não é concreto, particularizado. Isso tampouco é metafísico. É um medo muito real que nós todos temos, mas tentamos deixar de lado, o medo de que nossa civilização possa perecer.⁴

Durante a 2ª Guerra Mundial, o compositor experimentou dois momentos nos quais a morte lhe esteve particularmente próxima. O primeiro ocorreu quando ele foi transferido de seu local de trabalho poucos dias antes do fuzilamento, pela SS, de todas as pessoas que permaneceram lá. O segundo foi quando, imaginando que morreria em breve se permanecesse servindo aos nazistas, deu um golpe de sorte: fugiu do local onde forçadamente trabalhava e deixou-se capturar pelo exército russo, que o libertou dentro de alguns dias. Conta Ligeti que sabia que este ato era o único que poderia salvar sua vida e que, após sua consecução, andou por duas semanas para chegar de volta à Transilvânia, caminhando como se estivesse em uma espécie de transe.

Comprendemos que a questão da morte desperte sentimentos diversos como, por exemplo, a submissão e a tentativa de negação, e leve a fantasias tais quais as exploradas na literatura, que explora tanto o privilégio de não morrer quanto a maldição de não poder morrer. Para Ligeti, a morte acabou se tornando fonte de inspiração, sendo que além da ópera

⁴ LIGETI, György. *"I lived during the Nazi epoch in Hungary and then through the malicious Stalinist dictatorship. Millions of people died, suffered. But it is not also concrete, particular. It is not metaphysical either. It is a very real fear which we all have, but try to drive back, the fear that our world can perish"*. In: *SABBE, Herman*. **György Ligeti – Illusions and Allusions** (Entrevista). Disponível em: < <http://www.ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl3.html> >. Acesso em: 14 Mai 2015.

aqui tratada, temos ainda de apontar um Réquiem escrito em 1964. Sobre ele, o compositor se pronunciou dizendo que não há uma intenção litúrgica, mas sim um retrato bizarro e colorido do medo do fim do mundo e da vida. O medo da morte era tido por Ligeti como especialmente presente no então século XX:

a cada minuto, a cada segundo, nosso mundo pode perecer. Não apenas pela bomba atômica; isso seria uma simplificação terrível. Mas nós temos esta sensação constantemente, de que a cada momento nós podemos morrer, não apenas individualmente, mas toda a civilização.⁵

Constituindo a temática da morte o centro de nosso trabalho, tocaremos especialmente neste ponto ao caracterizar Nekrotzar, o Macabro que dá título à ópera. Mas, antes, cabe nos determos em seu enredo, de modo a conhecer o universo da (não tão) fictícia Breughelland.

A ópera Le Grand Macabre

Embora sua composição tenha começado de fato em 1974, a ideia de uma ópera já estava na mente de Ligeti desde a década anterior, mas o trabalho de composição demorou a ser iniciado por causa da escolha do enredo: sua primeira ideia era uma releitura do mito de Édipo, porém, mesmo sofrendo algumas modificações, tal história acabou por não satisfazer o de-

⁵ LIGETI, György . *“at each minute, at each second, our world can perish. Not only from the atomic bomb; that would be a terrible simplification. But we have this feeling in us, that at each moment we can die, not only individually, but all civilization”*. In: SABBE, Herman. **György Ligeti – Illusions and Allusions** (Entrevista). Disponível em: < <http://www.ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/g13.html>>. Acesso em: 14 Mai 2015.

sejo do compositor de ter um libreto que tivesse um teor cômico por trás da tragédia. A ausência de uma história que se adequasse ao plano de Ligeti foi suprida quando, em uma reunião com amigos, o compositor foi apresentado à peça teatral escrita pelo belga Michel de Ghelderode em 1934 *La balade du grand macabre*, uma história sobre o fim do mundo que unia o assustador ao risível, com uma bizarra crueldade cômica. O compositor realizou mudanças na linguagem da peça original – a qual era muito rebuscada e repleta de floreios – para que o texto pudesse ser transmitido de modo mais claro e também manipulou a história e seus personagens de modo que o lúdico mantivesse um contato com o real, para que o expectador percebesse que a base da fantasia são situações da vida cotidiana: aflições da existência humana, repressões sociais e políticas, os vícios e costumes.

A história de *Le Grand Macabre* se passa no principado de Breughelland, em um século incerto. A primeira cena acontece em um cemitério abandonado, onde o personagem Piet the Pot observa o casal Amanda e Amando, cujo aspecto se assemelha ao de uma pintura de Botticelli. Enquanto o casal busca um lugar discreto para um momento de intimidade, surge o Grand Macabre Nekrotzar, saído de uma vala; Piet, destemido, avalia a sinistra figura recém-surgida. Nekrotzar se dirige ao observador e lhe afirma ser a Morte personificada, anunciando que naquela noite, destruirá o mundo com a ajuda de um cometa; Piet é ordenado a retirar da vala os aparatos do Macabre - uma foice, uma corneta e uma capa – e lhe servir tal qual um escravo. Estes dois personagens se afastam, os dois amantes se descem à vala desocupada.

A segunda cena tem lugar na casa do astrólogo Astradamors, que pode ser descrita como uma caótica combinação de observatório, laboratório e cozinha, onde se misturam cartas de adivinhação, restos de comida, um telescópio, louças sujas, poções. A senhora da casa é Mescalina, que ofende, rebaixa e domina o astrólogo. A cena começa com Astradamors sendo chicoteado por sua mulher. Após cansar-se de bater em seu esposo, Mescalina cai

adormecida, sonhando que a deusa Vênus lhe visita para trazer um homem melhor. Neste momento, entram Piet e Nekrotzar, que se dirige à adormecida Mescalina e, dando uma mordida em seu pescoço, aparentemente a mata; após demonstrar seu poder aos presentes, o Macabre reafirma o fim do mundo que está para acontecer. Se junta então a Piet e Astradamors para ir ao palácio do príncipe Go-Go, onde ocorrerá a terceira cena. Antes que a cortina se feche, o astrólogo pronuncia triunfante: “Finalmente, sou o senhor de minha própria casa!”.

Na terceira cena, conhecemos o príncipe Go-Go de Breughelland, que vive sob a tirania de seus dois ministros, cujos partidos inimigos não tem, em verdade, nenhuma diferença ideológica. Enquanto os ministros se ocupam em brigar e ordenar que o Go-Go aumente ainda mais os impostos pagos pela população, o príncipe pensa tão somente em comida, sua obsessão. Enquanto Go-Go se dirige à mesa do jantar, entra em cena de modo abrupto e na companhia de um séquito mudo e assustador, Gepopo, chefe da polícia secreta, que se comunica por meio de um código próprio. Ele traz o anúncio de que uma multidão amedrontada marcha furiosamente em direção ao palácio. Vê-se então a luz avermelhada do cometa que vem rasgando o céu.

Saem os ministros na sacada do palácio para tentar acalmar a multidão, sem sucesso; em seguida fala o próprio príncipe à multidão, pedindo calma. Após a fala de Go-Go, retorna o chefe da polícia secreta anunciando a chegada de uma figura misteriosa e ameaçadora; fogem os ministros na companhia de Gepopo, deixando o príncipe para trás. Entra em cena o astrólogo Astradamors, que, ao ver a expressão amedrontada do príncipe, esconde-o embaixo da mesa.

A próxima figura a surgir em cena é Nekrotzar, que vem montando Piet tal qual um ruminante, acompanhado por um séquito de estranhos personagens que parecem saídos da uma obra de Hieronimus Bosch. Certo do fim do mundo, Nekrotzar recita versos apocalípticos,

enquanto as pessoas da multidão que se juntara do lado de fora do palácio gritam aos céus pedindo cada uma delas que a justiça se faça, mas apenas para punir os crimes de outrem, nunca os seus próprios: “aplique a punição a todos os outros, mas não a mim, não a mim, não a mim, não me mate!”. Piet então oferece ao Macabre uma taça de vinho, que este bebe acreditando ser o sangue de uma vítima sacrificada por sua causa; Piet e Astradamors continuam servindo bebida ao Macabre, ao mesmo tempo em que também bebem e dão de beber ao príncipe escondido sob a mesa do jantar.

Logo estão os quatro personagens ébrios, e são ouvidos gritos horríveis vindos da multidão que vê o cometa se aproximar. Em sua bebedeira, Nekrotzar sente-se confuso, não sabendo onde está e perguntando pelo horário. Ao saber que faltam poucos segundos para meia-noite, se desespera, pedindo por sua foice, seu trompete e um cavalo. No palácio de Go-Go, o único cavalo disponível é um brinquedo de madeira, ridiculamente pequeno, o qual Nekrotzar monta com muita dificuldade, bradando que, em nome do Todo-Poderoso, reduz o mundo a migalhas. A luz do cometa se torna ainda mais brilhando e se vê no céu Saturno se desprender de seus anéis, ao fim da terceira cena.

Na quarta cena, retornamos ao cemitério abandonado onde se passa o início da ópera. Um novo dia está começando e Piet e Astradamors creem estarem no céu. Aparece em cena Go-Go, cambaleante, dizendo sentir-se vivo e temer que seja o único sobrevivente da noite anterior. Vem em seguida três malfeitores - Ruffiack, Schobiack e Schabernack - que prendem Go-Go como um mero “civil” e o ameaçam de morte; o príncipe chora e tenta em vão provar sua identidade. Apenas quando Nekrotzar chega e reconhece Go-Go como príncipe, os malfeitores o soltam.

O Macabre, observando o local e os personagens ao seu redor, questiona: “Eu não reduzi o maldito mundo a lixo?”, desapontado, aquele que prometia aniquilar o mundo deseja morrer. Neste momento se levanta Mescalina, que estava caída em uma cova, apenas aparen-

temente morta; ela quer esbofetear Nekrotzar, mas é impedida por dois dos malfeitores, enquanto o terceiro deles solta os dois ministros, que estavam amarrados por uma corda. Após serem soltos, os ministros e Mescalina passam a brigar, acusando-se mutuamente de elevarem os impostos astronômicamente, instalar a Inquisição e planejar um sumiço para o príncipe; a briga se generaliza e continua até que todos acabam caídos no chão.

Surgem Piet e Astradamors, que acreditam estar no céu. Go-Go se levanta e os saúda, oferecendo-lhes vinho, e eles percebem que na verdade não morreram, pois sentem sede. Nekrotzar está profundamente desapontado ao ver que todos estão vivos, e começa a encolher até não poder mais ser visto, sumindo sem deixar traço. Uma fina neblina paira no ar e o sol se levanta lentamente; Amanda e Amando se levantam da cova na qual estiveram durante este tempo, um pouco incomodados com a luz da manhã.

O final da ópera é uma cena na qual todos os personagens – exceto Nekrotzar, que desapareceu – dançam enquanto a luz se torna cada vez mais intensa e a neve começa a cair. Os amantes cantam: “Para nós, o mundo deixou de ser, e mesmo assim, o quão extasiados estivemos! Deixem os outros se preocuparem com o dia do julgamento: não tememos, que venha o que tiver de vir”; na sequência, todos no palco entoam a estrofe última: “Não temam a morte, pessoas de bom coração! Ninguém sabe quando sua hora chegará! E quando ela vier, que deixe ser... Adeus, e até lá vivam felizes!”.

O Macabre e a morte

O retrato da morte trazido na ópera de Ligeti é pintado, como já dito, em meio a memórias e invenções do compositor, a partir de assuntos que o atraíam, como histórias fantásticas e

absurdas. Daquelas que lhe agradaram singularmente, a mais famosa é *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, definida por Ligeti como “ridícula e terrível ao mesmo tempo”.⁶ Durante a terceira cena da ópera, temos momentos que se assemelham ao chá da tarde na casa do chapeleiro maluco, com personagens imersos em tal insanidade que a embriaguez à qual se entregam a seguir e à qual Nekrotzar sucumbe constitui uma transição sem qualquer sinal de costura, como se a caótica ciranda e o subsequente estado de ebriedade fossem uma só condição, apenas com causas diversas. Ao final da ópera, Nekrotzar novamente é figura de uma referência a *Alice*: após perceber que seu anunciado apocalipse não aconteceu, envergonhado e desejando morrer (sim, a morte desejando seu próprio fim), ingere uma bebida que o faz diminuir, diminuir, diminuir...

Breughelland, a cidade na qual a história se desenrola já é o plano onde se passa a peça de Ghelderode. Seu nome é clara referência ao pintor flamenco Pieter Brueghel (1525-1569). Suas obras *O País da Cocanha* e *O Triunfo da Morte* impressionaram singularmente o compositor, mas isso não delimita com precisão como o cenário deve ser confeccionado ou como devem ser as personagens vestidas, constituindo mais um indicador da atmosfera que deve ser criada pelo aspecto visual. Enquanto o compositor estava vivo, dentre as diversas montagens realizadas da ópera por diferentes grupos, apenas uma foi julgada por ele como inadequada: em 1997, no Festival de Salzburg, a versão de Peter Sellar em um mundo pós-apocalíptico remetendo ao desastre de Chernobil. Isso porque Ligeti queria que a instância visual mantivesse a mesma ambiguidade do texto e da música – da qual o próprio Nekrotzar é exemplo – e não que definisse explicitamente uma situação.

As recordações da infância podem ser vistas na segunda cena do primeiro ato, a qual se passa na casa de Astradamors e Mescalina, que remete a um livro de pequenas histórias escrito por Gyula Krudy, que Ligeti conta ter lido aos cinco anos de idade. Há neste livro um trecho

⁶ LIGETI, György. “ridiculous and terrible at the same time”. In: SABBE, Herman. **György Ligeti – Illusions and Allusions** (Entrevista). Disponível em: < <http://www.ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl3.html>>. Acesso em: 14 Mai 2015.

que deixou uma impressão forte no compositor, como ele mesmo relata: em uma das histórias, há uma viúva que vive em uma casa cheia de barômetros, higrômetros e relógios que faziam um sonoro tique-taque; o falecido esposo era físico, mecânico e astrônomo. Na ópera, trata-se do momento no qual o espectador conhece o casal Astradamors e Mescalina, a qual dá ordens, ofende e espanca o esposo. A casa em que vivem pode ser descrita como uma caótica combinação de observatório, laboratório e cozinha, onde se misturam cartas de adivinhação, restos de comida, um telescópio, louças sujas e poções.

Detenhamo-nos agora no personagem Nekrotzar, cuja primeira aparição se dá no início da ópera, que se passa em um cemitério abandonado, onde o personagem Piet the Pot (que será uma espécie de Sancho Pança do Macabre) observa o casal Amanda e Amando, cujo aspecto se assemelha ao de uma pintura de Botticelli. Enquanto o casal busca um lugar discreto para um momento de intimidade, surge o Grand Macabre, saído de uma vala; Piet, destemido, avalia a sinistra figura recém-surgida. Nekrotzar se dirige ao observador e lhe afirma ser a Morte personificada, anunciando que naquela noite destruirá o mundo com a ajuda de um cometa; Piet é ordenado a retirar da vala os aparatos do Macabre - uma foice, uma corneta e uma capa - e lhe servir tal qual um escravo. Nekrotzar se apresenta como o príncipe do inferno, mas o referido cometa que provocará a destruição do mundo será enviado a ele por Deus, o poderoso que habita o céu, sendo que o Macabre não perde a naturalidade ao falar em tal contrassenso. E a ambiguidade da morte se manifestará ainda mais intensamente ao final da ópera, quando o personagem que foi apresentado como tão poderoso e cruel se tornará uma figura infantil e chorona, ao perceber que o mundo não acabou. A morte é, assim, um jogo de claro-escuro. Parece terrível, mas é ridícula também. Amedronta, mas se junta aos mortais e entrega-se ao seu jogo, é enganada e passada justamente por aqueles que deveriam ser suas vítimas. Quando Nekrotzar percebe que está “atrasado” para o apocalipse, tendo perdido a hora por ter se deixado embriagar na companhia dos homens de

Breughelland, ele se desespera e não consegue fazer nada além de tentar montar um cavali-nho de pau. O cometa passa em seguida, mas não deixa qualquer vítima – como se a morte perdesse sua oportunidade de acabar com os homens por serem estes mais perspicazes do que ela. A mensagem que o compositor nos passa é: existe uma morte que nós podemos evitar, há um apocalipse que nós podemos frustrar. Resta a Nekrotzar amargar o fracasso, enquanto os habitantes da cidade celebram a vida. Disse Ligeti sobre o instante derradeiro de sua ópera: “a morte está morta? Agora devemos viver”.⁷

Nekrotzar, ao ver que o cometa não destruiu o mundo, questiona: “eu não reduzi o maldito mundo a lixo?” e após o desapontamento de presenciar os homens todos vivos, busca seu próprio termo. Uma fina neblina paira no ar e o sol se levanta lentamente. O momento der-radeiro da ópera é uma cena na qual todos os personagens - exceto Nekrotzar, que desapa-receu - dançam enquanto a luz se torna cada vez mais intensa e a neve começa a cair. Os amantes cantam: “Deixem os outros se preocuparem com o dia do julgamento: não teme-mos, que venha o que tiver de vir”; na sequência, todos no palco entoam a estrofe última: “Não temam a morte, pessoas de bom coração! Ninguém sabe quando sua hora chegará! E quando ela vier, que deixe ser... Adeus, e até lá vivam felizes!”. Este momento, pensado pelo compositor como “a morte da morte”, é o ponto a partir do qual as personagens viverão sem preocuparem-se com o futuro, irão beber, irão amar. A vida não será de todo bela, mas para Ligeti é precisamente a presença de certa desordem, certa feiura, que aproxima sua ópera da “vida real”, colocando-a em contato com nosso cotidiano concreto. Assim, com-pleta-se o sentido da história, chamada pelo compositor de “realista” no sentido mais sim-ples e cotidiano do termo: a admissão de que nosso futuro não pode ser previsto e que o fim virá um dia, à margem de uma vontade que tenhamos de continuar a existência terrena.

⁷ LIGETI, György “*Death is dead? Now we will live*”. In: SABBE, Herman. **György Ligeti – Illusions and Allusions** (Entrevista). Disponível em: < <http://www.ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl3.html>>. Acesso em: 14 Mai 2015.

Ameaças à vida há várias e não há como nos esquivarmos de nosso termo. Entretanto, a ninguém é dado saber quando ele virá. O compositor mostra bom humor ao trazer a morte de voz poderosa, mas incapaz de manter o foco em meio à bagunça de Breughelland. Próximo ao momento derradeiro, Nekrotzar entre no jogo humano, juntando-se à beberagem daqueles que têm de enfrentar o aparentemente inexorável dado de que logo será dado cabo à sua existência. Esquece-se de sua “missão” dizimatória e, ao voltar a si, sucumbe perante a constatação de que é tarde demais: o homem já a dominou, com sua ação protelou a catástrofe que anunciava o fim coletivo. O compositor, ao narrar suas vivências e colocá-las em sua composição, nos apresenta a morte em duas situações distintas: por sua biografia vemos a morte estupidamente causada pelo homem, esta sim podendo ser manipulada e evitada. O compositor viu a humanidade em intensa e escancarada barbárie, mas também o presenciou tomando novamente o lado da vida – pegando as rédeas da existência e refreando a fúria que o jogava do precipício. Já em sua composição, vemos que, não obstante a certeza de uma morte que um dia nos encontrará independentemente de nossa ação, o marco final da existência ao qual os seres vivos estão sujeitos, ainda assim temos poder sobre nossas vidas: podemos escolher aproveitar o tempo que aqui nos é dado desfrutar, aniquilando quem tenta antecipar artificialmente nosso fim.

Considerações finais

Considerando eventos da vida do compositor, marcada na juventude pela perseguição aos judeus e pelo trabalho forçado durante a Segunda Guerra Mundial, e as influências que ele mesmo enumera, compreendemos que sua ópera é um relato tocante de superação em

meio às mais estúpidas atrocidades. Ligeti não deixa de mostrar sua decepção em relação à política, através das figuras dos Ministros e do príncipe Go-Go: os Ministros simbolizam correntes radicais de pensamento, as quais frequentemente apresentam doutrinas confusas, como se perdessem o norte exatamente pelo exagero com o qual buscam se diferenciar de outras orientações. Ao final das contas, os Ministros são duas figuras tão fechadas em suas próprias ideias que não conseguem perceber que, apesar de serem membros de partidos inimigos, defendem os mesmos ideais nefastos. Já o príncipe Go-Go é uma caricatura de governantes que se preocupam apenas em acumular bens e deles usufruir de modo egoísta. Na ópera, Go-Go se mostra dono de opiniões fracas, sempre influenciado pelos Ministros, tal qual políticos que mudam seu discurso ao sabor dos interesses de seus respectivos partidos ou financiadores. Além disso, a obsessão do príncipe por comida nos parece uma metáfora simples para a ganância de governantes corruptos, que agem como se estivessem cegos para as necessidades dos cidadãos que os elegeram, preocupando-se apenas em acumular fortuna própria.

Entretanto, à revelia das intenções egoísticas e da maldade que espreita o homem continuamente, a última cena da ópera nos conforta: os personagens, despojados de suas características mais marcantes e apresentando-se como simples homens, afirmam que a ninguém é dado saber qual será seu momento derradeiro e que quando este chegar naturalmente, não há o que se possa fazer para detê-lo, porém está nas mãos da humanidade o poder de vivermos em tranquila felicidade enquanto aqui estivermos.

Compreendemos que a questão da morte desperte sentimentos diversos como, por exemplo, a submissão e a tentativa de negação, e leve a fantasias tais quais as exploradas na literatura, que explora tanto o privilégio de não morrer quanto a maldição de não poder morrer. Há os que se desesperam e os que se mantêm alheios; há os que profetizam a iminência do fim e os que simplesmente parecem não enxergar drama neste cenário. Em nossa visão, a

morte mexe muito com o imaginário do homem porque este tem medo do desconhecido, do nada. Trabalhamos com conceitos “positivos”, vivenciamos a existência, o tudo, mas temos grande dificuldade em conceber o polo negativo, em imaginar que um dia não mais seremos e que acabará para nós este mundo tal qual o conhecemos – mesmo que se acredite em uma “vida após a morte”, ela costuma ser concebida como diversa da existência terrena. Em nossa interpretação, esta ópera como um todo se mantém em um fino equilíbrio trágico e cômico ao tratar os sentimentos despertados pela consciência da morte, nos presenteados ao final com a sabedoria de um homem que soube enxergar a beleza em um mundo estilhaçado pelo terror.

Referências

LIGETI, György. **Le Grand Macabre**. Oper in vier Bildern. Revidierte Version 1996. Studienpartitur. Mainz: Schoot, 2003.

LIGETI, György. **Le Grand Macabre**. Gravado ao vivo no Théâtre du Châtelet, Paris, França, 5–13 Fevereiro de 1998. Sibylle Ehlert e Laura Claycomb (sopranos), Charlotte Hellekant e Jard van Nes (mezzo sopranos), Derek Lee Ragin (contratenor), Graham Clark e Steven Cole (tenores), Richard Stuart, Martin Winkler, Marc Campbell-Griffiths e Michael Lessiter (barítonos), Willard White e Frode Olsen (baixos), London Sinfonietta Voices, Philharmonia Orchestra, sob regência de Esa-Pekka Salonen. [N.p.]: Sony Music Entertainment, 1999. 2 discos compactos (102 min +).

SABBE, Herman. **György Ligeti -- Illusions and Allusions** (Entrevista). Disponível em: <<http://www.ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl3.html>>. Acesso em: 14 Mai 2015.

TOOP, Richard. **György Ligeti**. London: Phaidon Press Limited, 1999.