

Ópera *com software*



António Jorge Gonçalves, desenhador, designer gráfico, ilustrador, cenógrafo, concebe uma cenografia em (quase) permanente movimento, usando desenho digital e desenhando em directo sobre os telões e as paredes do Grande Auditório

Estaremos no “Barroco” da era digital? A produção de “Antígono”, de Antonio Mazzoni, a última ópera em cena antes do terramoto de 1755, leva a pensar que sim. Hoje e amanhã, em Lisboa, o CCB apresenta a estreia mundial moderna de uma ópera “maravilhosa” que ficou soterrada entre as ruínas. *Pedro Boléo*

A equipa que dirige a produção de “Antígono” é unânime ao considerar “histórica” esta operação de resgate da ópera de Antonio Mazzoni que “arrasou um teatro em 1755”, como diz, Miguel Leal Coelho, vogal do conselho de administração do CCB, brincando com as alusões ao terramoto que abalou Lisboa no século XVIII. O projecto pretende ser um marco na produção operática em Portugal. Não é uma reconstrução acabada, mas o início de qualquer coisa de novo: “É o princípio da segunda vida de ‘Antígono’”, diz António Mega Ferreira. O presidente do Centro Cultural de Belém chama-lhe “o projecto mais importante da actual temporada”. Nem mais nem menos. A equipa que dirige o pro-

jecto não poupa em adjectivos: “extraordinário”, “deslumbrante”, “maravilhoso”.

O maravilhamento é ao mesmo tempo barroco e digital, antigo e moderno, histórico e musical. Mas tudo a pensar nos sentidos dos espectadores de hoje que se maravilham com o digital (talvez) tanto como a corte do Rei D. José I se deslumbrava com a “maravilhosa máquina barroca” e com a ópera de meados do século XVIII.

D. José I queria ter ópera na corte. Ao contrário do seu pai, D. João V, devoto fervoroso e adepto da música religiosa, D. José I não queria rezar tanto. Para divertimento da corte e representação de poder, mandou construir a Ópera do Tejo, que durou

do Barroco



Experiência barroca à beira de grandes transformações, mas também um espectáculo para os olhos e os ouvidos de hoje. Por isso “tem um pé no século XVIII e outro no XXI”, diz o encenador

sopro de vida ao que estava apenas em folhas de papel”.

O resgate e o salto na cadeira

Partituras, sabia-se que existiam. Mas, durante muito tempo, não havia certezas de que a ópera tivesse sequer chegado a ser levada à cena. Meteram mãos à obra musicólogos como Manuel Carlos de Brito, professor e investigador da Universidade Nova de Lisboa, e um dos maiores especialistas da vida musical portuguesa e da ópera daquele tempo. Havia indícios mais do que suficientes para provar que a ópera tinha sido produzida de facto em 1755 na Ópera do Tejo (Casa da ópera do Paço da Ribeira), em Lisboa, no local onde é hoje o Arsenal da Marinha, junto à actual Praça do Município. Novas investigações confirmaram este dado e sabe-se hoje que houve uma estreia de “Antígono”. Percebeu-se que havia um libreto da ópera com o texto e preciosas indicações relativas à produção do espectáculo. O compositor, músico e investigador Nicholas McNair foi buscar ao Palácio da Ajuda as partituras e até andou na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no Brasil, atrás do libreto, de autoria de Pietro Metastasio, o maior fornecedor de libretos para a ópera da época. McNair interessou-se desde 2005 pela ópera (eram os 250 anos do terramoto) devido à sugestão e curiosidade do actor e encenador Paulo Matos em saber qual a última ópera antes do terramoto, chegando a sugerir que fosse produzida na altura. O investigador Pedro Januário, autor de uma tese acerca da Ópera do Tejo, confirmou também a existência de récita de “Antígono” através de outros documentos.

Nicholas McNair agarrou na ideia de fazer uma produção moderna da ópera e fez a proposta ao CCB, colaborando na reconstrução da partitura e na elaboração de uma edição crítica. António Mega Ferreira disse logo que sim, “com o seu famoso salto na cadeira”, como contou com ironia o director artístico do Divino Sospiro, Massimo Mazzeo, numa con-

apenas 7 meses, mas que foi palco de uma vida musical intensa até ao grande desastre de 1755 que derrubou o teatro e incendiou Lisboa. Mas o terramoto não destruiu apenas uma cidade: provocou abalos até nas mais profundas convicções, e desfez certezas absolutas em tempos de Absolutismo.

“Antígono”, em cena entre 31 de Março e 1 Novembro de 1755, precede portanto grandes destruições e grandes mudanças. Desde aí que nunca mais foi apresentada em público. Justamente por isso, Mega Ferreira considera este projecto “um acto inaugural de resgate e reconstrução”. E fala com orgulho ao ver o CCB contribuir para a descoberta e revitalização de uma ópera destas. Está a “dar-se um



«ferência de imprensa de apresentação do projecto, para exprimir num único gesto o entusiasmo com que o projecto foi recebido pela direcção do CCB. O director da instituição, por seu lado, confessa ter achado o projecto de trabalho “absolutamente irresistível”.

Estreada na véspera do terramoto, “Antígono” é uma ópera duplamente “trágica”, como diz Mega Ferreira, pelo seu conteúdo intrínseco mas também pelas circunstâncias históricas que a rodeiam. “Estamos a restituí-la ao património português”, considera Mega Ferreira. Para ele é um acto inaugural e ao mesmo tempo um acto histórico, “um gesto que deixa coisas”. O futuro dirá o que pode deixar aos vindouros este “salvamento” das cinzas, mas a ressurreição é já um facto consumado. Hoje e amanhã, o Grande Auditório do CCB vai ter a sua digitíssima produção desta antiga ópera.

Mas o que é afinal esta grande ópera de mais de três horas de duração (nesta produção com dois intervalos), chamada “Antígono”? E que tem de desafiante agora esta música feita para os reis de há 250 anos atrás?

Os castrati virtuais

Para o maestro que dirige a ópera, Enrico Onofri, o maior desafio está no canto e “a maior dificuldade é destinar as vozes”, ou seja, encontrar as vozes e as formas de cantar certas. É que “Antígono” é uma ópera feita a pensar num tenor de grandes capacidades vocais (e hoje “não havia muitas vozes que pudessem fazer isto”, garante Massimo Mazzeo) e nas vozes dos castrati, cantores que eram submetidos a uma operação antes da chegada da puberdade com o objectivo de impedir a mudança de voz e guardando um registo agudo e um timbre especial, na época muito apreciados. Em Lisboa, na época, terão cantado Gaetano Majorano (conhecido por Caffarello) e Gaetano Guadagni, dois castrati famosos na Europa do seu tempo, alunos do compositor Nicola Porpora e estrelas do espectáculo musical. A prática de “fabricar” castrati desapareceu, mas aquela música sobreviveu e, para ser cantada, exige sopranos ou mezzos com grande tessitura vocal e tremenda agilidade. A escolha mais comum é recorrer a vozes de soprano com a maior extensão possível, porque exige-se-lhes que atinjam agudos

acrobáticos e que desçam até notas extremamente graves. Por vezes vão buscar-se especialistas em óperas de Rossini, habituados à grande agilidade e ao virtuosismo, mas nem sempre habituados a tão distintos registos vocais. Para esta produção foram escolhidos o tenor Michael Spyres (rei Antígono) - tenor norte-americano especialista em Rossini -, o contratenor Martin Oro (rei Alessandro, do país vizinho) e as cantoras Geraldine McGreevy (Berenice, princesa do Egito), Pamela Lucciarini (Demetrio), Maria Hinojosa Montenegro (Clearco) e Ana Quintans (Ismene). E não foi fácil: “Foi uma dor de cabeça encontrar as vozes certas para cada papel”, segundo Massimo Mazzeo.

Ficaram aqueles seis solistas que serão os responsáveis por “reconstruir o efeito das árias dos castrati”, como explica Onofri, colocando alta a fásquia para os cantores, que têm, para além do mais, de saber improvisar nas cadências de certas árias se quiserem fazer tal como faziam os castrati no século XVIII. Mas não é só “pirotecnia” e “virtuosismo” que é preciso para o maestro Enrico Onofri. É essencial descobrir “o aspecto expressivo”. E é preciso lá chegar seja como for, inspirando-se por exemplo numa máxima do Barroco: “O que não dá a natureza, dá o artifício”.

Música à beira de terramotos

1755 é tempo também de “terramotos intelectuais”, como lhes chama Massimo Mazzeo. Terramotos “positivos” que mudaram mentalidades e sensibilidades. E na música também há sinais de mudança. Por exemplo? Uma nova forma de cantar o texto, o “recitativo acompanhado” (“accompanpagnato”, por oposição ao recitativo “secco”), mudava de contornos e adquiria renovada força expressiva nas mãos de compositores como Antonio Mazzoni, o autor de “Antígono” e também de uma outra ópera que foi representada na Ópera do Tejo, “La Clemenza di Tito”; o baixo contínuo simplificava-se em favor de um tratamento mais esfuziante da melodia desenhada por vozes agudas, fossem elas de cantores ou de violinos; “estava a surgir uma nova escrita”, explica Mazzeo, e esta partitura está portanto entre vários tempos: do Barroco para o Rococó, a caminho de um novo classicismo.

O maravilhamento é barroco e digital, antigo e moderno, histórico e musical. Mas tudo a pensar nos sentidos dos espectadores de hoje que se maravilham com o digital tanto como a corte de D. José I se deslumbrava com a “maravilhosa máquina barroca”

“A partitura é de uma complexidade extraordinária e empurra os solistas para o Olimpo”, diz entusiástico Massimo Mazzeo, que também fala do ponto de vista do músico, pois para além de director artístico é violonista do Divino Sospito, o conjunto barroco residente do CCB. Nicholas McNair julga que a música tem “grandes transformações, mas também um espectáculo para os olhos e os ouvidos de hoje. Por isso “tem um pé no século XVIII e outro no XXI”, diz o encenador. Carlos Pimenta sublinha que há uma grande informação e atenção históricas mas que a intenção “não é arqueológica”. Não se trata de fazer “Antígono” “tal como ele foi”, até porque não há dados suficientes para saber sequer como eram os te-

Softwares barrocos

Experiência barroca à beira de grandes transformações, mas também um espectáculo para os olhos e os ouvidos de hoje. Por isso “tem um pé no século XVIII e outro no XXI”, diz o encenador. Carlos Pimenta sublinha que há uma grande informação e atenção históricas mas que a intenção “não é arqueológica”. Não se trata de fazer “Antígono” “tal como ele foi”, até porque não há dados suficientes para saber sequer como eram os te-



lões. Não se trata, pois, de reconstrução do que se passou na Ópera do Tejo em 1755, naquele sumptuoso teatro de Corte de 120 metros por 30, aberto a alguns “convidados” da aristocracia e da burguesia ascendente, que pagavam bilhete. Se a reconstrução musical teve de modificar algumas coisas, a encenação teve de as mudar ainda mais. Carlos Pimenta explica que o importante para a equipa era encontrar “o que era para nós a maravilhosa máquina do Barroco”. E parecia que isso se podia encontrar hoje na “maravilha digital”. Para além disso, na ópera barroca fazia-se “mudança de cena à vista”, diz Massimo Mazzeo, “e a opção do desenho digital tem a ver com isto”. António Jorge Gonçalves, desenhador, designer gráfico, ilustrador e cenógrafo, foi então convidado a conceber uma espécie de cenografia em (quase) permanente movimento, usando desenho digital e desenhando em directo sobre os telões e as paredes do Grande Auditório. Construindo pelo menos dois tempos diferentes: o da acção dos personagens (a Antiguidade) e o do tempo da composição (e do terramoto), usando gravuras de arquitectos da época e imagens do terramoto de Lisboa, movendo a acção e o enquadramento da acção - o teatro. Como se um novo Grande Auditório - digital - se criasse durante o espectáculo, descobrindo-lhe novas perspectivas através de ilusões ópticas.

Mas o movimento pára quando se trata de cantar as árias, “momentos em que as personagens dialogam consigo mesmas”, como diz Carlos Pimenta. O encenador avisa que “não é uma ópera definitiva, é o nosso ponto de vista”, sublinhando a originalidade da proposta. Um ponto de vista que provoca novas ilusões de óptica para os tempos (e os olhos) de hoje. Um ponto de vista que cria figurantes virtuais (porque podem surgir a qualquer momento desenhados por António Jorge Gonçalves).

O desenhador explicou-nos o processo de “colagem e montagem” que utiliza, a partir das ideias-chave de “ruínas” e “arquitecturas impossíveis” do Barroco. Lugares fascinantes e utópicos que remetem para um novo Barroco actual, o da manipulação digital, e que contém para Jorge Gonçalves também “possibilidades expressionistas”. E permitem-lhe neste espectáculo criar efeitos tão simples (ou tão surpreendentes) como uma “cortina digital”, ou interagir com os figurinos (neo-barrocos?) concebidos por José António Tenente. O desenho de luz é de Nuno Meira e a programação multimédia ficou a cargo de Rui Madeira (em colaboração com António Jorge Gonçalves).

Massimo Mazzeo diz que o terramoto “cristalizou aquele tempo” e que a produção operática desta “mina de ouro da vida cultural portuguesa de todos os tempos”, vai refazer “o cristal que volta a deixar sair o seu som”. Assim se poderá “completar” um espectáculo que o terramoto de 1755 deixou inacabado: “É fazer as réctas que faltam”, diz. Mas agora com um novo software.

Para o maestro que dirige a ópera, Enrico Onofri, o maior desafio está no canto e “a maior dificuldade é destinar as vozes”, ou seja, encontrar as vozes e as formas de cantar certas. É que “Antígono” é uma ópera feita a pensar num tenor de grandes capacidades vocais e nas vozes dos castrati