# A TEATRALIDADE DO BARROCO E A REPRESENTAÇÃO DE ESPAÇOS EFÉMEROS - PROPOSTA DE LEITURA DO ESPAÇO CÉNICO NA ÓPERA SETECENTISTA

## MARIA ALEXANDRA TRINDADE GAGO DA CÂMARA

Ao longo da História do Teatro, e reflectindo sobre as metamorfoses do espaço teatral, apercebemo-nos que as representações dramáticas - especificamente no século XVIII - não estão necessariamente reservadas ao perímetro de uma cena, nem ligadas à existência de um edíficio construído para esse fim. A toda a realidade se impôs um sentido visual, sendo o teatro capaz de satisfazer o gosto quotidiano pela invenção, novidade e artíficio.

Torna-se urgente e faz sentido falar da vertente plástica, nos recursos cénicos, fundamentais à reflexão da materialidade do espaço teatral.

Confinemo-nos ao estudo dos limites reais e ilusionistas da arquitectura de palco; o espaço interior onde se desenrola o lugar da acção (cena).

A ideia de espectacularidade e do efémero - entendido no sentido que a vida é uma mutação constante e que nada perdura - aplicado à brevidade de um momento teatral (arte do provisório), manifestam-se como métodos e linguagens na criação de cenários para teatro, traduzindo e impondo uma espacialidade concreta.

É o cenário do espectáculo teatral aquele que nos interessa reter nesta análise.

Através da difusão e circulação de libretos (com respectivos apontamentos e descrições de cenários) imaginamos a realização das obras dramáticas, adivinhando a plasticidade das cenas vulgarmente designada por *Aparato de Theatro e sua Fabrica*, expressão que o libretista utiliza no sentido do aparelho grandioso das cenas, nos elementos constituintes dos cenários: personagens, encenação, apontamentos que completam a descrição do discurso cénico.

O cenário, aludindo à recriação de ambientes e utilizando diversos signos simbólicos e alegóricos, acompanha o desenrolar da acção dramática, o que corresponde a um mudança de bastidores.

Para documentar estas questões, tentamos uma aproximação entre texto (descrição contida no libreto) e imagem (desenho ou gravura criada para cenário).

Servimo-nos de dois exemplos representativos: os libretos impressos para as óperas Alessandro nell'Indie e La Clemenza di Tito representadas no Teatro Real da Ópera do Tejo na Primavera de 1755 (destruído pelo Terramoto) e a correspondência de cenários (Fig. 1) realizados para as duas óperas pelo conhecido membro da família de cenógrafos-arquitectos italianos Giovanni Carlo Bibiena, numa série de 18 estampas a água-forte, desdobráveis, contidas na Biblioteca Jorge Faria na Faculdade de Letras de Coimbra. Propostas visuais que nos transmitem a ideia do pôr em cena e toda a visualização plástica do texto dramático.

A primeira obra, que acompanha todo o percurso da presença Metastasiana em Portugal, insere-se no contexto do melodrama setecentista,² típico drama heróico onde se vivem os conflitos amorosos, juntamente com o sentimento de glória e de amor pátrio. A acção principal do drama centra-se numa trama de relações e desejos humanos entre as três personagens: Alessandro, rei da Macedónia, herói da Antiguidade Clássica, Poro, rei de uma parte da Índia (Paureana) e Cleoside, rainha de outra parte da Índia.

O enredo da segunda obra, *La Clemenza di Tito*, incide no propósito do assassinato de um soberano, no caso Tito Vespasiano, Imperador de Roma. Vingança e amor, ingratidão e desprezo, conduzem a acção. O atentado contra o imperador executou-se mas este sai ileso. Tito Vespasiano, dando um exemplo da sua bondade e grandeza de coração, perdoa aos conjurados. Apresenta-se não um dominador, mas uma vítima. Drama singularmente ambíguo na sua aparente linearidade.

Temas quase lendários são adaptados por Metastasio desenvolvendo um esquema-tipo de ópera séria: três actos concebidos por modificações de cena sempre dentro do contexto do argumento da obra, divididos em quinze cenas os dois primeiros, e dez o terceiro, entremeados com dois bailes (balli), que preenchiam o tempo vago de mudança de cenário através de maquinismos compliçados.

A montagem de um espectáculo deste tipo envolvia um número elevado de personagens: actores, corpo de baile e figurantes, destacando-se o papel do:

[...] Architecto del Teatro, Inventore e Pittore delle Scene / il Signor Gio: Carlo Bibbiena di Bologna [...] Macchinista il Signor Antonio Bassi, Inventori degli Abbatimenti Il Signor Alessandro Pizzi [...].<sup>3</sup>

As principais cenas desta ópera desenvolvem recriações de ambientes exteriores (pavilhão armado, jardim porticado, anfiteatro, acampamento militar e campo de batalha) e grandiosos interiores (aposento real, recanto íntimo do palácio real)

É contudo interessante seguir nas gravuras e no texto o encadeamento que conduz à mutação final para a qual o libreto de Alessandro nell'Indie previa a prodigiosa transformação dos heróis da ópera em divindades. Este final é vivido como triunfo reconhecido, celebrado e acompanhado pelo elogio universal ilustrado pela última gravura do libreto (Fig. 1 A).

Nesta cena, designada de apoteose final - cena-tipo que marcava o final de uma ópera -, recorria-se a uma maquinaria específica: maquinismos de voo, as designadas glórias, envolvidas por nuvens que desciam à terra carregando toda a assembleia de divindades. Sistema idêntico era utilizado nas aparições, na conquista da verticalidade do espaço cénico.

Prática herdada das representações dos jesuítas, a utilização de uma engenharia teatral é agora amplamente aproveitada pelo espectáculo barroco numa perfeita autosuficiência e coerência ilusionísticas. Construções móveis (máquinas complexas, peças de contrapeso) simultaneamente animadas com certos efeitos pirotécnicos, impunham, ao longo da representação, determinados movimentos à cena.

Ao conjunto de todos os mecanismos cola-se a ideia do maravilhoso e de sublime - auroras, crepúsculos, núvens e paraísos - que pela beleza de imaginação e habilidade técnica produzem efeitos luminosos e acústicos, excelentes auxiliares do espectáculo lírico.

O Museu Nacional de Arte Antiga tem, na sua Colecção de Desenhos, um exemplo notável de uma dessas Máquinas Teatrais (Fig. 2). A cena comporta três aparências aéreas - carro de Aurora entre nuvens, exterior e interior do palácio do Sol - envolvidas por vários pormenores iconográficos. É provável que as divindades ou figuras visíveis na parte superior da máquina não fossem reais, mas figuração pintada em perspectiva num telão.

No libreto para a ópera *La Clemenza di Tito*, a despedida (Licenza), é registada na única gravura assinada desta série por I.B. Dourneau, convertendo-se o palco numa vastíssima e prodigiosa gruta situada nos interiores da terra onde se encontram todos os célebres rios do Mundo num ambiente trágico e mitológico (Fig. 3).

A preocupação máxima das cenas finais era de particular tensão, o culminar de todo o processo operístico que Metastasio procurou captar, propondo modelos artificiais de heroísmo e magnificiência, ou entrechos sentimentais muito enredados que chegavam sempre a um desfecho feliz num coro final de cantores.

Retomando as gravuras dos dois libretos e fazendo um levantamento das didascálias cénicas e seus títulos, deparamo-nos com uma amostragem de dotação do teatro lírico no século XVIII.

Um conjunto de marcações cenográficas relacionadas em programática unidade de intenções situa-se entre imagens estáticas do tipo vedutismo paisagístico 4 com são a paisagem ou jardim de delícias, a marinha e porto de mar com grande pavilhão armado, a galeria, o jardim porticado, o átrio gigantesco, e o templo feericamente iluminado, e as imagens mais dinâmicas, cenas histórico-mitológicas, campos de batalha e acampamentos militares.

Por fim a apoteose, como referimos, materializada numa máquina teatral. Ambientes-tipo que iremos encontrar em muitas óperas setecentistas italianas especificamente nas de Metastasio, podendo ser sempre alteradas e actualizadas consoante a temática da ópera, trabalho que dependia exclusivamente da habilidade do cenógrafo.

Neste conjunto de imagens prevalece o esquema compositivo dominado pelo corpo central de focos múltiplos, sistematização cénica criada e teorizada pela escola dos Bibiena.

O cenário «per angolo» ampliava a sensação de profundidade de ambientes fechados dando maior liberdade ao cenógrafo como artista figurativo e impondo, ao espectador, uma liberdade do seu campo de visão; a possibilidade de pontos de vista múltiplos e diversos cujo vértice da composição consistia quase sempre num elemento arquitectónico. Concomitantemente, surgem as cenas-quadro ligadas à pintura rovinística ou de ruína e ao vedutismo com a procura de valores cromáticos e ilusionísticos, onde são tónicas constantes·os ornamentos rocaille naturalistas.

Uma parte destes cenários eram bastidores de tela pintada (telão); outra, primeiros planos construídos em madeira e gesso pintados a dourado.

Tomando individualmente cada um destes exemplos, pensamos de imediato que tudo era profundamente cuidado e profissionalmente previsto.

O arco do proscénio, profusamente enfeitado de modo a sugerir uma moldura para o quadro cénico, é, porém, concebido na realidade para ocultar as inúmeras máquinas necessárias para a realização de truques.

As ilusões de perspectiva obrigavam os actores a conservarem a distância suficiente do cenário do fundo, para evitar comparações desproporcionadas entre a sua estatura e os edificios ou paisagem pintados. Este caso é bem mais notório em cenas de interiores, acontecendo com frequência que o gigantismo cenográfico destruía a presença do actor.

Toda esta arquitectura decorativa congregava em si uma variedade de ingredientes reconvertíveis em signos situados no mundo da verosimilhança e da aparência da verdade. Pretendia-se um critério de uniformização do espaço real e imaginário.

Cronologicamente, estas gravuras situam-se entre dois momentos do gosto europeu da época: o capricho rocócó, e o racionalismo neoclássico.

As invenções cénicas para Alessandro nell'Indie e La Clemenza di Tito podem ser reconduzidas a um complexo programa que conjugava a poesia, os bailados e os cenários, a fim de se poder obter um resultado unitário e expressivo.

O desenvolvimento das cenas que ilustram o texto dramático (libreto) pode estar ligado à escolha do cenógrafo e ao seu programa iconográfico. Assim o programa geral da ópera passaria por uma concordância de orientações comuns entre os autores; da letra, da música e do cenário, de modo a apresentar-se coerente e unificado.

Tornava-se óbvio que o poeta e o pintor comungassem do mesmo gosto, das mesmas solicitações culturais, pois as relações entre pintura, pintura teatral, arte representativa e literatura eram múltiplas.

Metastasio nunca descreve nas suas rubricas cénicas um ambiente que não pudesse ser realizado sobre o palco cénico e demonstra conhecer bem os métodos dos principais cenógrafos do tempo. Aquilo que verdadeiramente lhe interessava era a complexa relação da acção e dos sentimentos com as imagens.

A escolha de Giovanni Carlo Bibiena para arquitecto e cenógrafo destas óperas ligar-se-ia às suas propostas de reconstituição de um ambiente de tipo clássico (imagens mais severas e lineares) concomitantemente capaz de apresentar frívolas graças tardo-barrocas tão à moda europeia da época.

Estes exemplos ilustram e documentam essa preocupação em conjugar duas direcções, reencontrando uma concordância expressiva entre a cena e a acção dramática.

Assim, certos interiores apresentados nas gravuras, delírios ornamentais de cunho barroquista, são corrigidos por uma visão de rigorosa frontalidade através de elementos decorativos subordinados às linhas arquitectónicas. Nos jardins, a conjugação resolve-se na preocupação de relações espaciais harmónicas e equilibradas (*Tempietto* intencionalmente colocado no meio da cena, dualidade cipreste/palmeira) (Fig. 9), não descurando o elemento decorativo, numa solução de formas góticas revivalistas.

Nas cenas de mais viva densidade dramática do libreto, como são o caso do campo de batalha e suas variações, nota-se uma simbiose entre a sugestão fantástica, com a presença de animais exóticos (elefantes), e a disposição ordenada das tendas, recriando a ideia de um mundo rude e violento (Fig. 6). O exército conduzido por Alexandre apresentava-se ao espectador tão real como imaginário.

Em suma, a liberdade compositiva de Giovanni Carlo Bibiena foi capaz de se submeter e de se articular com o rigor clássico da ópera de Metastasio, residindo aqui a principal chave de leitura do discurso cénico setecentista.

As gravuras, provavelmente executadas a partir dos seus desenhos e destinadas a divulgação, conduzem-nos ao estabelecimento de uma rede de semelhanças temáticas e estilísticas (quase tipológicas) entre si identificáveis como elementos iconográficos do grupo Bibienesco.

Poderíamos, a partir dos exemplos de que dispomos, observar como na cenografia se apresentam variações e evoluções de temas iconográficos e de motivos decorativos quase codificados e estereotipados.

Em cenas de exterior poderemos registar - o porto de mar e suas variantes significativas, quase sempre uma vista completa e minuciosa desenvolvendo-se em grandes composições simétricas, o anfiteatro, com a descrição de um espaço semi-circular e o átrio, esquema-tipo da cenografia setecentista, sugestão de espaço vastíssimo, graças ao artificio prespéctico, aberto com galerias ou *loggie* sucessivas dispostas em direcção a um único corpo central. Imagens integradas num repertório da antiguidade greco-romana.

Em ambientes que transitam entre o exterior e o interior, aparecem-nos espaços de pouca permanência, onde se acentua o valor ilusionístico, autênticos labirintos verticais.

Nas cenas de interiores, evidenciam-se os salões magníficos frequentemente inseridos em complexos mais vastos, os palácios. Arquitecturas de grandes arcadas entrecruzadas onde a escadaria assume um papel de relevo como solução arquitectónica.

Outros casos referem-se a uma classificação de motivos arquitectónicos singulares como sugestões persistentes e individualizadas no discurso cénico setecentista:

- o obelisco, peça insólita que a cenografia barroca escolheu como acento vertical e ponto preciso no espaço prespéctico da paisagem urbana;
- a escada, elemento arquitectónico de grande mobilidade no discurso cénico, resultando como criação mais elaborada e espectacular, conciliando-se com aspectos funcionais de aproveitamento do espaço cénico;
- a coluna salomónica ou torcida, de grande valor simbólico;
- o arco triunfal, conotado com o discurso celebrativo;
- e, por fim, a balaustrada, sempre com grande impacto visual.

Deste modo podemos constatar que a execução do trabalho do cenógrafo setecentista é uma operação global. A grandiosidade cenográfica radica-se na tridimensionalidade e numa relação de fantasia com a citação do classicismo histórico.

Como criação livre, a cenografia do século XVIII situava-se entre o campo da pintura e da arquitectura, funcionando como estrutura aberta às tendências internacionais da arquitectura espacial, ao mesmo tempo que se servia do trabalho pictórico.

A cenografia recebe da arquitectura variantes imaginárias em torno de temas que se identificam, de imediato, como típicos daquela arte.

Simultaneamente, tornara-se óbvio que a cenografia podia servir como campo ideal, livre para fazer experimentações.

Soluções difíceis de se realizarem em arquitectura - como foram os trabalhos da família Bibiena - podiam figurar na imaginação de um desenhador de cenas e de arquitectura ilusionística. Possibilidades e soluções que correspondem à riqueza do período tardo - barroco.

Em suma, arquitectura e cenografia, dois tipos de espacialidade diversos que, no contexto setecentista, se assumem como actividades condicionantes e dependentes entre si.

Consequência lógica de todo este processo é a concepção de edíficios que comportassem óperas deste tipo, como foi o caso da Ópera do Tejo.

Para finalizar, estamos perante um palco - espaço limitado - que irá servir para trazer vivo o conflito entre o jogo da realidade e da aparência, do falso e do verdadeiro, da imobilidade e da transitoriedade, da mentira e da verdade.

As cenas teatrais em questão dispõem de uma sugestão sensual simbólica, capaz de persuadir o espectador da significação da personagem representada.

Reconstroi-se o microcosmos na arquitectura de palco, um universo emocional e sensorial já não subdividido em episódios ou embrionariamente

construído pela via de apontamentos ambientais mas impondo-se e assumindo-se ele mesmo como ambiente, espelho onde se projectam os problemas.

Neste contexto harmonioso das diversas técnicas artísticas, a criatura humana é o epílogo desse mundo, o espectador verdadeiro, protagonista do mistério espectacular. <sup>5</sup>

Assim, não surpreende que esta aposta na valorização visual seja cada vez mais a expressão plástica das metáforas visuais aqui abordadas. O cenário assume-se com a capacidade e vontade de pôr em cena o mundo (sentido da totalidade) numa ambiência de aparato e de aparência, estabelecendo-se uma relação triangular recíproca a três dimensões: a definição do próprio espaço pessoal (espectador), a relação com o espaço da plateia e o confronto com o espaço total do palco (cenário).

O mais fascinante neste percurso é sermos capazes de nos imaginarmos no Real Teatro de Ópera (do Tejo) assistindo a um destes espectáculos.

#### NOTAS

- Deve entender-se e generalizar-se o conceito de «arte efémera» a todo o conjunto de manifestações materiais que recorrem ao uso de uma linguagem arquitectónica. Sem ainda existir um trabalho global sobre o tema, surgem estudos pontuais; vd., entre outros, Ana Maria Alves, As entradas Régias Portuguesas: uma visão de conjunto, Lisboa, Horizonte, s.d., Paulino Montes, As Belas Artes nas Festas Públicas em Portugal, Lisboa, 1931, Nelson Correia Borges, A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II, Porto, 1984.
- <sup>2</sup> A divulgação da obra de Metastasio em Portugal chegara já a Portugal no reinado de D. João V, vd. C.H. Freches, e J.C. Miranda.
- <sup>3</sup> Cf. Alessandro nell'Indie: Drama per musica da rappresentarsi nel Grand Teatro / Nuovamente eretto alla Real Corte di Lisbonna (...) MDCCLV
- <sup>4</sup> De «Veduta» género pictórico, usado na pintura italiana do séc. XVIII, no qual se combinam elementos paisagísticos reais e inventados, articulando-se com efeitos cenográficos, registo topográfico....
- <sup>5</sup> ROSARIO ASSUNTO, «L'Universo come Spetacollo e l'unitá di finito e infinito ( Per una interpretazione filosafica dell'Architettura teatral)» in *Bolletino del Centro Internazionale dei Studi Andrea Palladio*, Vol. XVIII, Vicenza, 1975, pp. 47-68.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUMONT, Maria Alice, «Stage Sets by the Bibiena in Museu Nacional de Arte Antiga», Lisbona, *Apollo*, pp. 408-515.
- Catálogo da Exposição do M.N.A.A. Desenhos dos Galli Bibiena, Arquitectura e Cenografia, Lisboa, 1987.
- DIAS, João Pereira, «La scenographie baroque au Portugal», Congrès International d'Histoire de L'Art, Vol. II., Lisboa-Porto 1949.
- MARAVALL, J. António, La cultura del Barroco, Analisis de una Estrutura Histórica, Barcelona, Ariel 1975
- MARIANI, Valério, Storia della Scenografia Italiana, Firenze, Rinascimento del Livro, 1947.

MURARO, Maria Teresa e Povoledo, Elena, Illusione e Pratica Teatral - Proposta per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all Opera Comica Veneziana, Venezia, 1975

## **ABREVIATURAS**

M.N.A.A. – Museu Nacional de Arte AntigaI.B.L. – Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

### ÍNDICE DAS FIGURAS:

- Figura 1A Frontispício dos libretos.
- Figura 1 Gravura da cena final (Apoteose) para a ópera Alessandro nell'Indie.
- Figura 2 Desenho à pena, aguarelado a sépia representando uma máquina teatral, M.N.A.A., nº de inv.324.
- Figura 3 Gravura da cena final para a ópera La Clemenza di Tito.
- Figura 4 Gravura do 3º acto/1º cena da ópera Alessandro nell'Indie, jardim porticado.
- Figura 5 Gravura do 1º acto/11ª cena da ópera Alessandro nell'Indie, grande pavilhão armado à beira rio.
- Figura 6 Gravura do 2º acto/5ª cena, da ópera Alessandro nell'Indie acampamento militar, campo de batalha.
- Figura 7 Gravura que representa uma típica cena per angolo,  $2^{o}$  acto/ $8^{a}$  cena da ópera La Clemenza di Tito, grande galeria com estátuas.
- **Figura 8** Gravura do 1º acto/8ª cena da ópera *La Clemenza di Tito*, delicioso retiro sobre a colina do Palatino.
- Figura 9 Gravura do 1º acto/1ª cena da ópera Alessandro nell'Indie, recinto ajardinado com templete ao meio.



## LA CLEMENZA DI TITO, DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI Nell' Eftate dell' Anno M DCCLV. SUL GRAN TEATRO NUOVAMENTE ERETTO ALLA REAL CORTE DI LISBONA. PER FESTEGGIARR IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO DI SUA MAESTÀ FEDELISSIMA D. GIUSEPPE PRIMO. Re di Portogallo, Algarve, &c. PER COMANDO DELLA SACRA REAL MAESTÀ DELLA REGINA FEDELISSIMA NOSTRA SIGNORA. LA POESÍA DEL DRAMMA E' del Celebre Sig ' Ab: Pietro Metastaño, Romano, Poeta Cefareo, &c. LALICENZA E' del Sig: Giuseppe Bonechy, Fiorentino, 21263 Poeta di Sua Mactia Fedeliffima, et in attual Servizio delle Corti di Vienna, e di Pietroburgo. LA MUSICA E' del Sig: Antonio Mazzoni, Bolognese. LISBONA, Nella Regia Stamperla SYLVIANA, e dell'Accademia Reale. M DCC LV.

Figura 1A



Figura 1

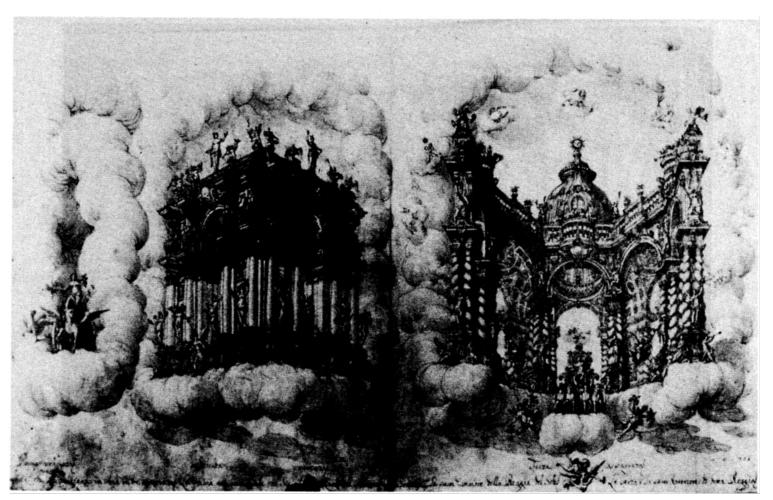


Figura 2

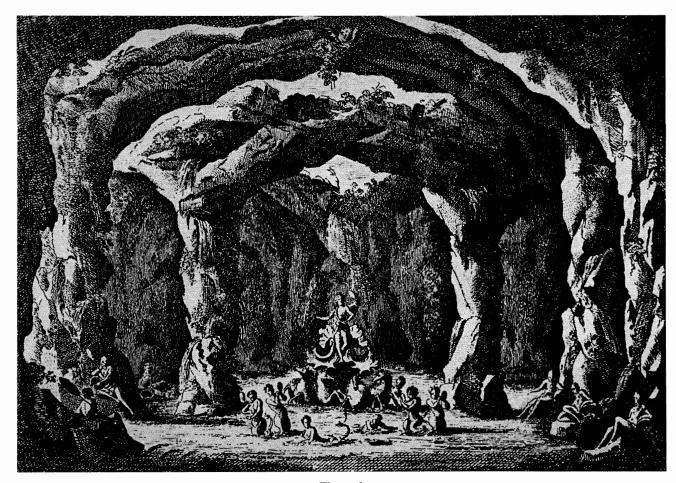


Figura 3

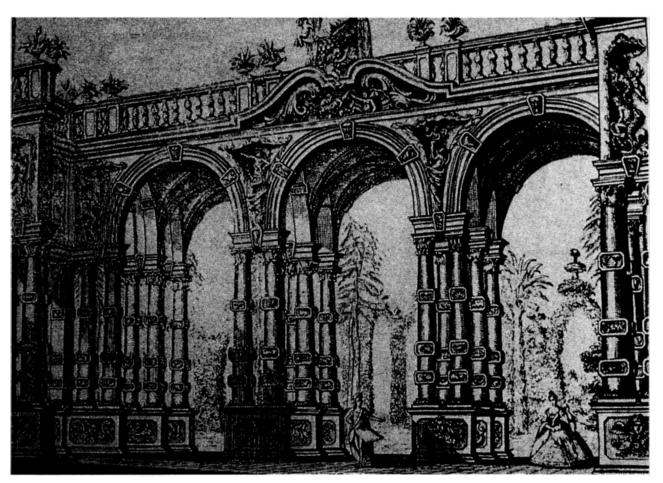


Figura 4

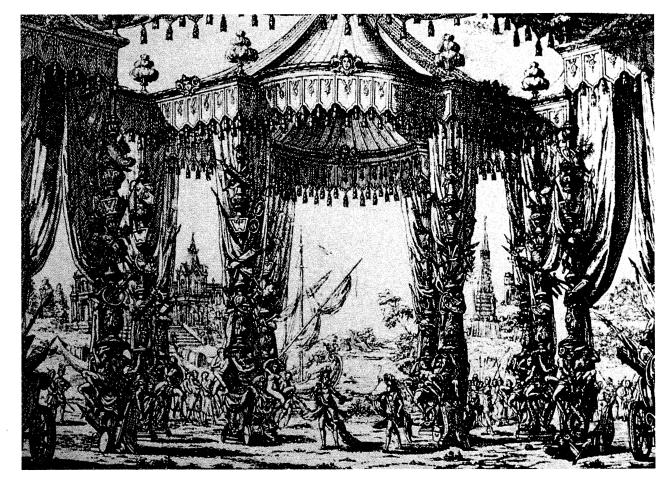


Figura 5

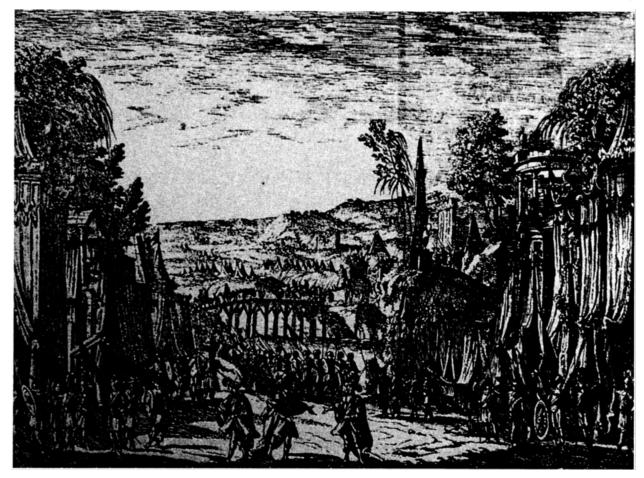


Figura 6

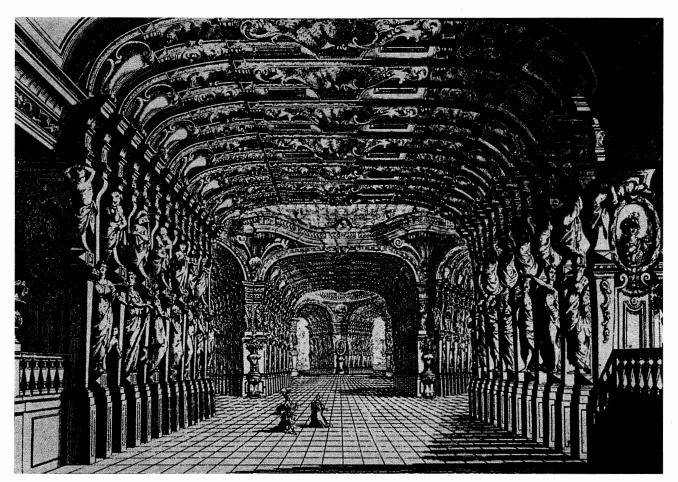


Figura 7

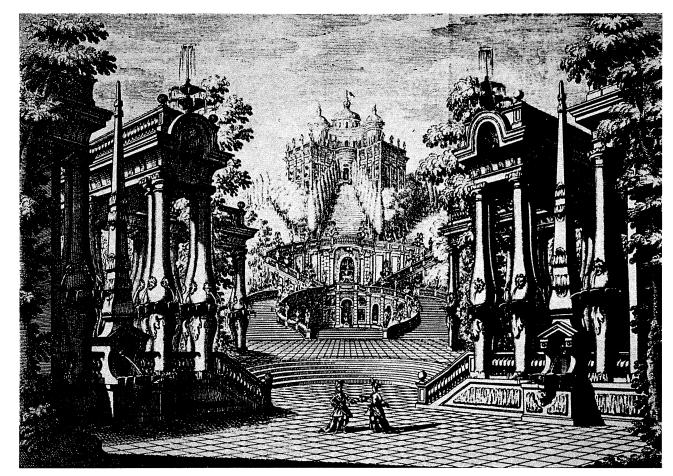


Figura 8

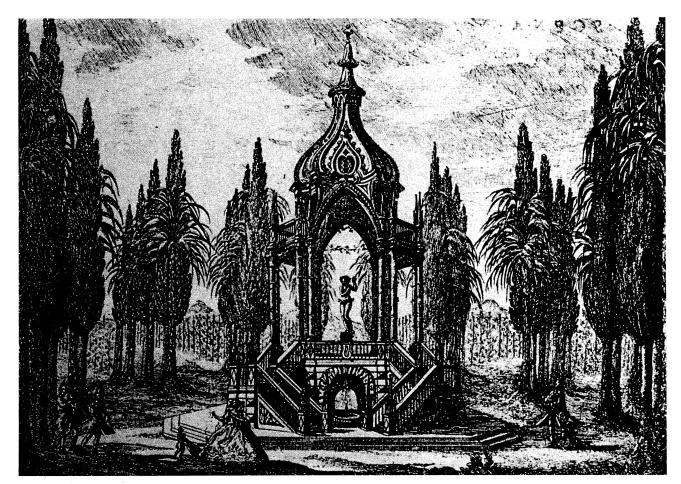


Figura 9