

**Entre miniatura e magnitude:  
um caminho percorrido através da ópera**

**Eliana Raquel Lima Caramalho**

**Relatório de Estágio de Mestrado em Artes Cénicas**

**Março de 2022**

Relatório de Estágio apresentado para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor João Pedro Cachopo.

“Tenho a crença profunda que uma das formas de tentar mudar o mundo para algo um pouco melhor é fazê-lo através das artes, numa perspetiva de audição do outro. Se existe este potencial de mudança eu quero fazer parte dela.”

Elisabete Fragoso, *As Produtoras. Produção e Gestão Cultural em Portugal. Trajectos Profissionais (1990-2019)*

## Agradecimentos

Não posso deixar de começar por agradecer ao meu professor orientador, João Pedro Cachopo, por ter aceite desde o primeiro momento guiar-me neste processo. Por toda a sua disponibilidade, orientação e ajuda. Agradeço também ao professor Paulo Filipe Monteiro, pelo apoio prestado ao longo do percurso do mestrado.

Quero agradecer a toda a equipa do Teatro do Eléctrico, por me ter acolhido tão bem e por tudo o que me deram, desde o primeiro dia. Todas as pessoas me marcaram de alguma forma, mas há alguns nomes a quem não posso deixar de agradecer individualmente. Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, Mafalda Simões, por tudo o que me ensinou e por todos os conselhos, pela confiança que sempre depositou em mim e por me incentivar, todos os dias, a dar o meu melhor. Ao Ricardo Neves-Neves, pelo exemplo de trabalho e dedicação, e ao mesmo tempo de humildade e boa disposição. À Andreia, pela sua preocupação constante, pelos cafés, as conversas, as boleias e o carinho. Ao André Henriques, à Mrika Sefa, ao André Magalhães e, em particular, ao António e à Juliana (os meus companheiros desde o primeiro dia), pela amizade e pelos bons momentos passados, dentro e fora do trabalho. À Adriana, sem a qual esta aventura não teria sequer começado, por ter partilhado comigo este lugar onde ela é feliz, e por ter acreditado, com razão, que eu iria ser feliz aqui também.

Aos amigos que estiveram sempre lá, particularmente aqueles que foram ver os espetáculos, mesmo sabendo que não me iam ver em palco. À Sara Teixeira, pela disponibilidade e apoio. À tia Ângela, que me deu, ao longo de cinco anos em Lisboa, para além de casa, um ombro amigo - nunca terei palavras suficientes para lhe agradecer. Aos quatro maravilhosos seres humanos que são a minha família – a minha mãe, a Daniela, a avó Florinda e o Carlos - por me apoiarem incondicionalmente em tudo e por me permitirem seguir os meus sonhos, por mais que isso signifique estar longe deles. Ao meu pai, a quem dedico este relatório, que representa o fim de uma etapa tão importante da minha vida. Aí em cima, sei que estás orgulhoso de mim.

**ENTRE MINIATURA E MAGNITUDE:  
UM CAMINHO PERCORRIDO ATRAVÉS DA ÓPERA**

**ELIANA RAQUEL LIMA CARAMALHO**

**RESUMO:**

O presente relatório constitui o resultado do estágio curricular realizado no Teatro do Eléctrico, entre setembro de 2021 e fevereiro de 2022, enquadrado na componente não letiva do Mestrado em Artes Cénicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Para além de apresentar a entidade de estágio e as atividades desenvolvidas durante o mesmo, utiliza os espetáculos *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura* e *Cortes de Júpiter* como exemplos para uma reflexão acerca da produção de ópera na contemporaneidade, tendo em conta os conceitos de paródia e adaptação descritos por Linda Hutcheon, bem como a “obra de arte total” de Richard Wagner.

**PALAVRAS-CHAVE:** Produção, Teatro, Música, Ópera, Adaptação, Paródia, Obra de Arte Total, Contemporaneidade.

**ENTRE MINIATURA E MAGNITUDE:  
UM CAMINHO PERCORRIDO ATRAVÉS DA ÓPERA**

ELIANA RAQUEL LIMA CARAMALHO

**ABSTRACT:**

This report is the outcome of the curricular internship held at Teatro do Eléctrico, between September 2021 and February 2022, included in the non-teaching component of the Masters in Performing Arts at NOVA School of Social Sciences and Humanities. In addition to introducing the internship's entity, as well as the activities developed during the same, it uses *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura* and *Cortes de Júpiter* as examples for a reflection regarding the production of opera in contemporaneity, taking into account the concepts of parody and adaptation as described by Linda Hutcheon and Richard Wagner's "total work of art".

**KEYWORDS:** Production, Theatre, Music, Opera, Adaptation, Parody, Total Work of Art, Contemporaneity.

## Índice

<b>Introdução</b> .....	1
<b>1. Apresentação da entidade de estágio</b> .....	3
1.1 O Teatro do Eléctrico .....	3
1.2 Produções em Curso .....	3
<i>A Voz Humana</i> (2021).....	3
<i>Hamster Clown</i> (2021).....	4
<i>O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura</i> (2021).....	4
<i>Cortes de Júpiter</i> (2022) .....	4
<b>2. Atividades Desenvolvidas</b> .....	5
2.1 Uma primeira visão sobre o Teatro do Eléctrico.....	5
2.2 Primeira Parte – setembro a dezembro de 2021 .....	5
2.3 Segunda Parte – janeiro e fevereiro de 2022.....	9
<b>3. Considerações Teóricas</b> .....	11
3.1. <i>O Anel do Unicórnio</i> e <i>Cortes de Júpiter</i> : o passado no presente.....	11
O fenómeno da adaptação em <i>Cortes de Júpiter</i> .....	12
<i>O Anel do Unicórnio</i> : uma paródia em miniatura.....	14
3.2. <i>O Anel do Unicórnio</i> e <i>O Anel do Nibelungo</i> : exercício comparativo.....	17
Miniatura <i>versus</i> Magnitude.....	18
Humor <i>versus</i> Seriedade.....	20
Obra de Arte Total.....	21
<b>Considerações Finais</b> .....	24
<b>Bibliografia</b> .....	26
<b>Apêndices</b> .....	29
Apêndice 1 – Entrevista a Ricardo Neves-Neves.....	30
Apêndice 2 – <i>Clipping O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura</i> .....	38
Apêndice 3 – Inventário Camarim – <i>Hamster Clown</i> .....	41
Apêndice 4 – Lista de Figurinos de.....	42
<i>O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura</i> .....	42
<b>Anexos</b> .....	43
Anexo 1 – Folha de Sala de <i>O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura</i> .....	44
Anexo 2 – Guião Técnico de <i>O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura</i> .....	49
Anexo 3 – Folha de Sala de <i>Cortes de Júpiter</i> .....	52
Anexo 4 – Avaliação do Estágio .....	61

## Introdução

O presente documento consiste numa reflexão escrita acerca do estágio curricular desenvolvido no âmbito da componente não letiva do Mestrado em Artes Cénicas, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Mais do que descrever as minhas tarefas enquanto estagiária, pretendo desenvolver um olhar crítico em torno de toda a minha experiência, das aprendizagens e competências adquiridas, bem como dos resultados da investigação desenvolvida ao longo do estágio e da escrita do relatório.

A preferência para a realização do estágio curricular, em detrimento de dissertação ou trabalho de projeto, prendeu-se com o facto de, em termos de aspirações profissionais futuras, sentir uma maior necessidade de uma abordagem mais prática do que teórica. Neste sentido, o meu objetivo passou por ter a oportunidade de aplicar os conteúdos teóricos desenvolvidos na componente letiva do Mestrado em Artes Cénicas à produção de espetáculos, que é a área em que pretendo envolver-me a nível profissional.

A opção pelo Teatro do Eléctrico foi incentivada pela minha vontade em produzir espetáculos multidisciplinares, resultantes de uma união entre as várias artes, muito particularmente o teatro e a música, que constituem as minhas áreas de maior interesse. Tendo tido conhecimento de que a companhia iria estreiar, em novembro de 2021, o espetáculo *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*, pensei que auxiliar na produção de uma ópera seria uma oportunidade de aliar essas duas vertentes. Após leitura da sinopse do espetáculo, reconheci algumas referências de óperas abordadas nas aulas da unidade curricular O Espetáculo Músico-Teatral, o que funcionou como um ponto de partida para a relação entre o estágio curricular em produção e os conteúdos teóricos pertencentes ao programa do mestrado.

O plano de atividades do meu estágio foi discutido entre mim, a minha orientadora no Teatro do Eléctrico e diretora de produção e comunicação, Mafalda Simões, e o diretor artístico da companhia, Ricardo Neves-Neves, através de uma reunião via *online*. Ficou estabelecido que iria acompanhar a produção de duas óperas: *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*, de Ana Lázaro, Ricardo Neves-Neves e Martim Sousa Tavares e *Cortes de Júpiter*, de Gil Vicente, uma criação de Jenny Silvestre, Ricardo Neves-Neves e Filipe Raposo. Referiu-se também a possibilidade de acompanhar o espetáculo *Hamster Clown*, de Ricardo Neves-Neves e Rui Paixão. Após uma conversa sobre o trabalho do Teatro do Eléctrico e as minhas próprias motivações para o estágio, ficou acordado que eu iria ter um papel ativo na produção dos espetáculos, mais do que de observação, para uma experiência completa de tudo o que envolve a preparação dos mesmos. As tarefas a desempenhar, enquadradas nas funções de assistente de produção e assistente de cena,

passaram por assistência no planeamento e gestão dos ensaios, equipas, figurinos e adereços, cenários, e assistência na pré-produção, produção e pós-produção dos espetáculos.

O estágio curricular teve início a 27 de setembro de 2021 (data do primeiro ensaio de *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*) e término a 6 de fevereiro de 2022 (data da segunda apresentação de *Cortes de Júpiter*). O horário foi constantemente flexível, consoante as necessidades dos ensaios e apresentações.

O presente relatório tem como tema principal a forma como a ópera (conhecida habitualmente como um género conservador e elitista) pode ser produzida atualmente como um espetáculo músico-teatral vivo, captando assim o interesse e a adesão por parte do público contemporâneo. No sentido de contextualizar esta reflexão, o documento encontra-se dividido em quatro partes. Na primeira, apresento o Teatro do Eléctrico e as suas produções, nomeadamente aquelas que eu tive oportunidade de acompanhar mais diretamente. De seguida, destaco as atividades nas quais estive envolvida, que serviram como mote para a escolha do tema do relatório e a sua pesquisa. A terceira parte é dedicada a uma pesquisa realizada em torno do espetáculo operático e da forma como pode ser produzido na contemporaneidade, começando por enquadrar *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura* e *Cortes de Júpiter* no pensamento da teórica Linda Hutcheon sobre, respetivamente, a paródia e a adaptação. Posteriormente, apresento uma nova perspetiva sobre o espetáculo *O Anel do Unicórnio*, refletindo sobre as semelhanças e diferenças que este apresenta com a “obra de arte total” de Richard Wagner, em particular a sua tetralogia *O Anel do Nibelungo*. Por último, pretendo efetuar um balanço de toda a experiência, refletindo acerca da minha própria prestação enquanto estagiária e do papel que o Teatro do Eléctrico desempenhou para mim enquanto ponte entre a componente teórica do Mestrado em Artes Cénicas e a componente prática do estágio na produção das artes performativas.

O título – *Entre miniatura e magnitude: um caminho percorrido através da ópera* – tem por base a natureza e a dimensão dos espetáculos acompanhados, que desenvolvo em pormenor ao longo do terceiro capítulo, mas espelha também o meu próprio percurso enquanto estagiária, nomeadamente tendo em conta o crescimento de responsabilidades nas tarefas desempenhadas e as competências adquiridas, que se traduzem num impacto positivo no início do meu trajeto profissional.

O presente documento inclui ainda apêndices e anexos, que ilustram conteúdos mencionados ao longo do texto, bem como complementam o mesmo, fornecendo também exemplos de tarefas realizadas durante o estágio. Encontra-se também anexado o documento que descreve a avaliação do estágio curricular por parte do Teatro do Eléctrico, na pessoa da diretora de produção e comunicação Mafalda Simões.

## 1. Apresentação da entidade de estágio

### 1.1 O Teatro do Eléctrico

Fundado em 2008 e com direção artística do dramaturgo e encenador Ricardo Neves-Neves, o Teatro do Eléctrico é uma associação sem fins lucrativos que reúne profissionais do espetáculo, nomeadamente das vertentes do teatro e da música.

Desde a sua fundação, a estrutura tem apresentado espetáculos por todo o país. Destacam-se as coproduções feitas com São Luiz Teatro Municipal, Cine-Teatro Louletano/Câmara Municipal de Loulé, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Nacional São João, Teatro Municipal do Porto – Rivoli, LU.CA – Teatro Luís de Camões, Culturgest, Theatro Circo de Braga, Teatro da Trindade, Festival de Almada, Teatro Municipal de Ovar, Artistas Unidos, Teatro da Terra, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa, Galeria da Biodiversidade, Teatrosfera, Câmara Municipal de Lagos e Câmara Municipal de Guimarães. A sua sede situa-se no Polo Cultural Gaivotas | Boavista, um espaço disponibilizado pela Câmara Municipal de Lisboa com o objetivo de apoiar companhias emergentes na cidade. Para além das coproduções e parcerias, a estrutura conta com o apoio da República Portuguesa - Cultura / Direção Geral das Artes, do Cineteatro Louletano/Câmara Municipal de Loulé e Câmara Municipal de Lisboa.

A companhia apresentou, até à data, um total de vinte e oito espetáculos, destacando-se também seis obras publicadas e uma curta-metragem, *Um Estado Mais Tranquilo* (2020). É de salientar o reconhecimento com diversos prémios, menções e nomeações, sendo o mais recente o PRÉMIO AUTORES 2021, no qual Ricardo Neves-Neves foi vencedor do Melhor Texto Português Representado, com *A Reconquista de Olivenza*.

### 1.2 Produções em Curso

Entre 2021 e 2022, o Teatro do Eléctrico tem levado a cena vários espetáculos, desde estreias a reposições. Descrevo brevemente aqueles que foram apresentados durante o período no qual decorreu o meu estágio curricular, e que, por conseguinte, acompanhei diretamente.

#### *A Voz Humana* (2021)

Criação de Patrícia Andrade e David Pereira Bastos, que desconstrói o texto de Jean Cocteau. Patrícia Andrade encontra-se sozinha em palco, com um microfone, um tripé e uma guitarra, representando uma mulher que fala ao telefone com o seu amante (cuja voz nunca é ouvida), que irá casar-se no dia seguinte. Aquando do espetáculo, foi lançado um *podcast*, intitulado *Cartas de Amor*, com três episódios, a partir de cartas enviadas anonimamente.

### Hamster Clown (2021)

Espetáculo da autoria de Ricardo Neves-Neves e Rui Paixão, que interpreta uma hamster fêmea em constante mutação. Trata-se do primeiro espetáculo sem texto apresentado pela companhia, carregado de efeitos visuais e sonoros. «Entre o riso e o terror, entre o *nonsense* e o sentido da vida, entre o teatro, a dança e a performance, *Hamster Clown* fala de sonhos e de pesadelos, de confinamentos e de libertações.» (LOURENÇO, 2021)

### O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura (2021)

Espetáculo destinado ao público infantil, com composição de Martim Sousa Tavares, libreto de Ana Lázaro, e encenação de Ricardo Neves-Neves. Conta a história de Pedro Patê da Ponte, um rapaz que se sente aborrecido por viver dentro de uma ópera, onde a música acompanha tudo aquilo que faz no seu dia-a-dia. Sonha um dia ser mágico, e não músico, para grande desgosto dos seus pais, Bellini Bel Canto e Faustina Balão. No dia em que estes celebram a festa das suas Bodas de Prata, acontecem várias peripécias (que incluem o desaparecimento do gato Don Giovanni e do anel que Bellini irá oferecer a Faustina), que fazem com que Pedro Patê acabe por perceber que «a vida dentro de uma ópera até pode ser bem animada.»<sup>1</sup>

### Cortes de Júpiter (2022)

Ópera criada a partir do texto de Gil Vicente, a propósito da comemoração dos 500 anos da obra, “uma tragicomédia idealizada para o casamento e partida da Infanta D. Beatriz para Sabóia, à razão do seu casamento com o duque daquela cidade” (CCB, Cortes de Júpiter, 2022). Com coordenação artística e musicológica de Jenny Silvestre, composição de música nova de Filipe Raposo e encenação e adaptação dramaturgica de Ricardo Neves-Neves, o espetáculo contou com a participação do ensemble La Nave Va<sup>2</sup> e do Alma Ensemble<sup>3</sup>, em coprodução com o Centro Cultural de Belém, sendo a primeira obra a sair do Laboratório de Ópera Portuguesa<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Última deixa dita por Pedro Patê. (LÁZARO, 2021, p. 48)

<sup>2</sup> Ensemble barroco com direção artística e musical de António Carrilho. Foi criado em 2004 por António Carrilho e Luísa Tavares com o objetivo de trazer para palco o repertório de câmara vocal e instrumental dos séculos XVII e XVIII, tocado com instrumentos de época. (CCB, La Nave Va / António Carrilho, 2021)

<sup>3</sup> Ensemble vocal cujo repertório se foca maioritariamente na música *a cappella*, estendendo-se desde a música antiga até ao século XXI, priorizando o repertório português. Foi criado em 2020, e tem direção de Filipa Palhares. (CISTERMÚSICA, 2021)

<sup>4</sup> Criado em parceria com o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical e a Academia Portuguesa de Artes Musicais, especialmente vocacionado para a recuperação de obras escritas por compositores portugueses ou residentes em Portugal, bem como para explorar a vertente dramática do género operático em Portugal, que considera estar subdesenvolvida relativamente às aptidões vocais dos cantores. (CCB, 2022)

## 2. Atividades Desenvolvidas

### 2.1 Uma primeira visão sobre o Teatro do Eléctrico

O primeiro contacto entre mim e a entidade de estágio ocorreu através de um *e-mail* enviado à diretora de produção e comunicação, Mafalda Simões, explicando o meu interesse em realizar o estágio curricular para finalização do Mestrado em Artes Cénicas na companhia. Muito rapidamente recebi a resposta positiva, que incluiu já o plano de trabalho de *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*. Seguiu-se uma troca de *e-mails* com a logística necessária para estabelecimento de Protocolo de Acordo entre a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e o Teatro do Eléctrico. Houve ainda uma reunião através da plataforma *Zoom*, onde esteve também presente o diretor artístico, Ricardo Neves-Neves, na qual fiquei a conhecer melhor o trabalho desenvolvido pela estrutura, os projetos em curso que eu iria ter oportunidade de acompanhar, bem como apresentar as minhas próprias motivações para o estágio curricular.

Desta forma, o estágio iniciou aquando do primeiro ensaio de *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*, que teve lugar no espaço Caixa Económica Operária, situado na Graça, em Lisboa, no dia 27 de setembro de 2021. Como acontece no início de cada produção, o primeiro ensaio contou com a presença de toda a equipa, artística e técnica, e iniciou com a apresentação de todos os elementos. Após uma conversa sobre a ideia inicial do espetáculo e o plano de trabalho para as semanas que se seguiriam, efetuou-se uma primeira leitura do texto.

### 2.2 Primeira Parte – setembro a dezembro de 2021

Por se tratar de uma ópera, onde a música assume um papel central, as duas primeiras semanas de ensaios de *O Anel do Unicórnio* foram dedicadas apenas ao trabalho musical com os cantores – André Henriques (barítono, que interpreta Bellini Bel Canto), Cátia Moreso (mezzo soprano, que interpreta Faustina Balão) e Sílvia Filipe (soprano, que interpreta a criada Tosca) – dirigidos pelo compositor e maestro Martim Sousa Tavares, acompanhado por Mrika Sefa como pianista correpetidora<sup>5</sup> e com assistência vocal de João Henriques.

Após a componente musical estar consolidada, começaram a ser realizados os ensaios cénicos, com a presença também de André Magalhães, cuja personagem, Pedro Patê, se expressa apenas através de texto falado. Todos os ensaios, musicais e cénicos, ocorreram sob a supervisão e apoio do encenador Ricardo Neves-Neves e dos assistentes de encenação António Ignês e Juliana Campos.

---

<sup>5</sup> Na fase inicial do processo de ensaios, o papel do pianista correpetidor é tocar tudo aquilo que será interpretado posteriormente pela orquestra completa, funcionando como uma redução da mesma. O correpetidor deve estar preparado e disposto a repetir todas as linhas melódicas as vezes que forem necessárias até que os cantores estejam confortáveis e a narrativa comece a ser construída de uma forma fluída através da música.

Dada a relativa simplicidade dos ensaios nas primeiras semanas e o facto de haver já outra assistente de produção a assistir aos mesmos, Carmen Granja, foram-me incumbidas outras responsabilidades, em alguns momentos desse período, fora do espaço da Caixa Económica Operária. Por exemplo, executei uma pesquisa de lojas para compra de figurinos, nomeadamente para uma casaca de abas de grilo, que iria ser utilizada pela personagem Pedro Patê. Além disso, reuni contactos de empresas de linóleos, para revestir o palco, e, inclusivamente, fui recolher as amostras dos linóleos entregando-as, posteriormente, ao cenógrafo, Henrique Ralheta. Auxiliei também na procura e compra de adereços. Destaco igualmente o apoio dado na vertente da comunicação, através da organização do *clipping*<sup>6</sup> de *O Anel do Unicórnio*, para partilha no *website* do Teatro do Eléctrico.

Além disso, realizei tarefas de produção relacionadas com a reposição de outros espetáculos do Teatro do Eléctrico, nomeadamente *A Voz Humana* e *Hamster Clown*, para os quais fiz distribuição de marcadores de livros pelas lojas CTT com parceria com a estrutura, e também por teatros, quiosques e livrarias de Lisboa. Estes marcadores serviam como material promocional dos espetáculos, e foram distribuídos em dois momentos diferentes, na semana anterior às respetivas apresentações. De referir também que auxiliei o responsável pela difusão do Teatro do Eléctrico, José Leite, na divulgação dos três espetáculos - *A Voz Humana*, *Hamster Clown* e *O Anel do Unicórnio*, reunindo um exemplar de cada marcador e um convite para assistir suas sessões, que foram posteriormente enviados para os programadores de várias salas de espetáculo do país.

Relativamente à apresentação de *A Voz Humana*, que ocorreu a 12 de outubro no ÉvoraTEATROFest, preparei as cartas do público<sup>7</sup>. Estive ainda presente no ensaio de recuperação do texto, que foi feito em Lisboa, na semana antes da apresentação, e ajudei a descarregar o material no escritório após o seu regresso a Lisboa, fazendo inventário do mesmo.

A segunda semana de outubro foi dedicada a *Hamster Clown*. No dia 11, juntamente com a responsável de produção e comunicação Mafalda Simões, acompanhei o ator, Rui Paixão, aos Estúdios Valentim de Carvalho, para uma entrevista no programa *Cá Por Casa*, de Herman José. Os dias que se seguiram foram dedicados às montagens de cenário, ensaios, e às apresentações, que decorreram nos dias 15, 16 e 17. Neste espetáculo, as minhas funções centraram-se em assistência de figurinos e assistência de cena. A primeira implicou, não só auxiliar Rui Paixão a vestir e despir o figurino, dada a complexidade deste, como ficar responsável pelas peças que eram vestidas e despidas ao longo do espetáculo. Além disso, fui incumbida também de fazer a manutenção

---

<sup>6</sup> Recolha e organização de todas as notícias publicadas na imprensa relativas ao espetáculo. Apêndice 2.

<sup>7</sup> Todas as cartas que foram enviadas anonimamente para o e-mail do *podcast Cartas de Amor*, foram colocadas em envelopes, que por sua vez foram carimbados com o título do espetáculo, e colocadas nos lugares da sala, como oferta para os espectadores.

necessária ao figurino durante esses dias, como a lavagem e secagem do mesmo, bem como a sua entrega na lavanderia no final da última apresentação.

Quanto à assistência de cena, esta era feita por sete pessoas e consistia na preparação, organização e manipulação dos adereços nos bastidores. Saliento também as tarefas realizadas no final da última sessão, tendo eu assumido a responsabilidade pelo camarim de Rui Paixão, organizando os figurinos e o material de caracterização em caixas identificadas, descritas em inventário.<sup>8</sup> Por fim, auxiliei na desmontagem do cenário e nas tarefas de pós-produção, como a reposição de material para a apresentação seguinte, em março de 2022.

O tempo que se seguiu a *Hamster Clown* foi dedicado inteiramente a *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*. Durante os ensaios, auxiliei na manutenção do espaço e na produção executiva, estando atenta às necessidades da equipa artística e técnica. Além disso, estive sempre em estreita comunicação com a figurinista, Rafaela Mapril, dando assistência nas provas dos figurinos dos músicos, e preparando o *charriot* presente no espaço de ensaios, com os figurinos e acessórios de cada elemento, devidamente ordenados e identificados<sup>9</sup>.

Destaco a sessão fotográfica realizada para promoção do espetáculo, que decorreu na semana anterior à estreia. Para este momento, fui incumbida de efetuar a lista dos figurinos, adereços e acessórios necessários e de os transportar para o estúdio onde decorreu a sessão. Acompanhei a sessão fotográfica, tendo realizado as compras necessárias, tanto de bens alimentares para os atores, como de acessórios, tendo em conta ideias que foram surgindo em último instante. No final da sessão, juntamente com a minha orientadora, Mafalda Simões, transportei os materiais de volta para o local de ensaios.

O espetáculo estreou em digressão, no Cineteatro Louletano, no dia 19 de novembro. Considero importante referir que fui destacada para ir em digressão com o objetivo inicial de fazer assistência de figurinos e auxiliar na operação das máquinas dos desenhos.<sup>10</sup> No entanto, essa operação acabou por ser feita pela assistente de encenação Juliana Campos, que detinha um conhecimento mais profundo do espetáculo e uma maior familiaridade com as máquinas dos desenhos, devido a ter estado presente em todos os ensaios, o que, no meu caso, não foi possível, tendo em conta a natureza das tarefas de produção que me encontrava a realizar simultaneamente. Por conseguinte, havia a necessidade de mais pessoas para realizar assistência de cena, tarefa que desempenhei em conjunto e sob a orientação do assistente de encenação António Ignês, apoiados também pela produtora, Andreia Alexandre. Destaco que estas mudanças ocorreram já em

---

<sup>8</sup> Apêndice 3.

<sup>9</sup> Apêndice 4.

<sup>10</sup> O cenário de *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em Miniatura*, é constituída por três paredes brancas (uma delas que se move verticalmente), com canetas que, quando acionadas, fazem desenhos de objetos, cenário e até de personagens (o cão Leitmotiv e o gato Don Giovanni).

digressão, devido à adaptação ao novo espaço e ao desenvolvimento dos últimos ensaios, fulcrais para o culminar de meses de trabalho no produto artístico final a apresentar ao público. Estes contratempos são inerentes ao risco de estrear um espetáculo em digressão, que exige um cuidado, uma preparação e capacidade de resolução de problemas ainda maiores, dadas as situações imprevistas que podem ainda acontecer até ao momento da estreia.

Refiro as dificuldades que senti ao fazer assistência de cena nos últimos ensaios, por não ter desempenhado essa tarefa durante o decorrer dos ensaios em Lisboa e, portanto, ser algo novo para mim. No entanto, graças ao apoio dos assistentes de encenação e à colaboração e compreensão dos atores, foi algo que consegui fazer e me fui familiarizando ao longo das récitas. As mesmas, em Guimarães, decorreram já de uma forma mais tranquila, devido, não só ao facto de haver uma maior confiança por parte da equipa, como também à dimensão do espaço, que permitiu uma maior facilidade na adaptação ao mesmo.

Contrariamente ao que aconteceu em Guimarães, a adaptação ao último local de apresentações, onde permaneceu três semanas em cena, foi a maior dificuldade com que a equipa se deparou, dada a dimensão bastante menor do palco e dos bastidores. Foi necessário fazer alguns ajustes no espetáculo, nomeadamente da movimentação dos adereços nos bastidores, tendo em conta o pouco espaço existente. Algo que foi bastante útil nas récitas de Lisboa, foi a presença da diretora de cena do LU.CA, que, com acesso ao texto e ao guião técnico<sup>11</sup>, dava indicações à equipa através de um *intercom*, o que facilitou a comunicação nos bastidores. A temporada de *O Anel do Unicórnio* em Lisboa contou com um total de dezassete récitas, sendo uma delas com interpretação em Língua Gestual Portuguesa (à semelhança do que aconteceu em Guimarães e Loulé) e uma sessão com audiodescrição. Estava prevista a realização de vinte récitas. No entanto, o espetáculo foi cancelado a dois dias do seu final, devido à necessidade de isolamento profilático da equipa, tendo em conta dois casos de Covid-19, o que impediu a realização de mais uma sessão com audiodescrição e de uma sessão descontraída,<sup>12</sup> que estava a ser preparada.

Saliento a importância da digressão no meu percurso enquanto estagiária. Em primeiro lugar, permitiu-me ter a experiência completa de acompanhar uma produção. Além disso, foi bastante positivo para conhecer melhor, tanto o espetáculo, como a equipa, o que permitiu que a temporada maior, no LU.CA – Teatro Luís de Camões, fosse feita com uma maior confiança e de uma forma mais fluída.

---

<sup>11</sup> Anexo 2.

<sup>12</sup> As sessões descontraídas são dedicadas às crianças com algum tipo de deficiência ou dificuldade em assistir ao espetáculo tal como ele é normalmente apresentado, sendo que os espetáculos sofrem os ajustes que forem necessários para que não criem nenhum tipo de perturbação. No caso de *O Anel do Unicórnio*, a equipa preparou-se para realizar o espetáculo com os figurinos e as maquilhagens (originalmente bastante vistosos) simplificados, o som mais baixo, e sem mudanças na iluminação. Fomos avisados também para a possibilidade de haver reações inesperadas por parte das crianças e até interrupções.

### 2.3 Segunda Parte – janeiro e fevereiro de 2022

A segunda parte do meu estágio curricular iniciou com o primeiro ensaio de *Cortes de Júpiter*, que aconteceu no dia 29 de dezembro de 2021, com a equipa artística a participar de forma presencial e a restante equipa a assistir ao ensaio via *online*. A primeira parte tratou-se de uma reunião, na qual se apresentou o projeto e foram feitas as apresentações de todos os elementos da equipa, sendo mais alargada do que a ópera produzida anteriormente, por se tratar de uma coprodução com o Centro Cultural de Belém e de ter a presença de dois *ensembles*. Seguiu-se então o ensaio musical dos cantores, tendo sido permitido à restante equipa assistir à distância.

O primeiro ensaio presencial com a equipa de produção e de assistência de encenação completa ocorreu no dia 15 de janeiro, no Centro Cultural de Belém. Entre o encontro via *online* e esse ensaio, a fase de pré-produção aconteceu em teletrabalho. Da minha parte, auxiliei os assistentes de encenação nas tarefas que iam sendo pedidas. Por exemplo, dado ter conhecimentos musicais, em conjunto com a produtora executiva Adriana Gonçalves, calculei o tempo estimado de duração do espetáculo através da leitura das partituras. Além disso, transcrevi também a letra de três músicas de uma partitura para um documento *Microsoft Word*. Ficou estipulado ainda que eu iria fazer novamente assistência de figurinos, tendo reunido também com a figurinista, Rafaela Mapril, e acompanhado o seu processo de criação dos esboços e as provas com os cantores.

A primeira semana de ensaios teve principal foco na parte musical. Seguiram-se ensaios de mesa, com estudo do texto, integração das músicas e relação das mesmas com o texto, com Jenny Silvestre, coordenadora do projeto, como correpetidora, no cravo. Após este processo inicial, seguiram-se duas semanas de trabalho cénico, com a junção da orquestra nos últimos dias. Paralelamente ao acompanhamento dos ensaios, que decorreram em regime pós-laboral, auxiliei a equipa de produção noutras vertentes, como a organização de adereços e figurinos de espetáculos anteriores, no Polo Cultural das Gaivotas, reuniões com a equipa de guarda-roupa e tarefas de produção executiva, como a procura e compra de elementos necessários para o processo criativo. A maioria dos ensaios decorreu no Museu de Marinha, até à semana do espetáculo, na qual houve a mudança para o Centro Cultural de Belém, onde decorreram já os últimos testes de caracterização, e os ensaios gerais.

A data prevista para o final do meu estágio era o dia 4 de fevereiro, no entanto, tendo as apresentações acontecido nos dias 5 e 6, fez sentido estar presente até essa data. Destaco o apoio à cena dado durante as récitas, que consistiu em mover, em cena, os painéis nos quais havia projeção de vídeo. Tratou-se de uma experiência diferente da assistência de cena feita em *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*, que decorreu totalmente em bastidores. Em *Cortes de Júpiter*, os quatro assistentes entraram em cena para mover os painéis, diante do público, tendo, por isso, figurinos e caracterização idênticos aos cantores, embora simplificados.

O estágio curricular terminou, assim, no dia 6 de fevereiro, data da segunda récita. Considero importante referir o convite que me foi feito no sentido de continuar a colaborar com o Teatro do Elétrico, na vertente de estágio profissional, o que se traduz numa oportunidade de acompanhar as reposições destes espetáculos, bem como conhecer outras produções da companhia, continuando assim a desenvolver o trabalho iniciado com o estágio curricular.

### 3. Considerações Teóricas

#### 3.1. *O Anel do Unicórnio e Cortes de Júpiter: o passado no presente*

Início este segmento teórico com uma constatação muito clara acerca das duas mais recentes produções do Teatro do Elétrico: são dois espetáculos contemporâneos, ambos considerados óperas, mas assumem uma atitude diferenciada em relação ao género operático como o conhecemos tradicionalmente. Não abordam a ópera como um género com dimensão musical e textual definida e estanque (que leva a palco, geralmente, obras preexistentes e conhecidas do público, alterando apenas a encenação), mas como um espetáculo músico-teatral vivo, e suscetível às mudanças do nosso tempo.

*O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura* é um espetáculo completamente novo, com música e libreto originais, mas contendo várias referências, musicais e textuais, a óperas clássicas. *Cortes de Júpiter*, por sua vez, transpõe um texto de Gil Vicente (que é anterior à história da própria ópera) para a contemporaneidade, dando-lhe uma nova vida com a incorporação de música, tanto quinhentista, como contemporânea.

Atentemos, portanto, nos principais detalhes que tornam estes dois espetáculos distintos da ópera clássica. Em primeiro lugar, a sua duração é de aproximadamente uma hora, sendo que as óperas tradicionais são, geralmente, mais longas. Ambas as óperas apresentam texto falado – em *O Anel do Unicórnio*, a personagem de Pedro Patê não tem nenhum momento musical, tendo apenas texto falado; por sua vez, *Cortes de Júpiter* é, nas palavras do compositor, Filipe Raposo, «um drama em música; é uma obra com texto falado e cantado como acontece nas zarzuelas». (RAPOSO *apud* AMARAL, 2022) Além disso, os instrumentos que compõe as orquestras são também bastante particulares: na ópera infantil a orquestra é, na verdade, um *ensemble* constituído por flauta, flautim, melódica, violino, harpa, contrabaixo, baixo eléctrico, bateria e dois sintetizadores; a música de Filipe Raposo conjuga instrumentos convencionais de orquestra com instrumentos de época, como o cravo, o alaúde e as flautas de bisel.

Destaca-se ainda, nos dois espetáculos, uma preocupação com o entendimento do texto. A Folha de Sala de *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura* contém um Glossário<sup>13</sup>, onde são esclarecidas algumas palavras e expressões que surgem ao longo do espetáculo e que são, recorrentes no género operático; a Folha de Sala de *Cortes de Júpiter*<sup>14</sup> contém o texto escrito na íntegra, para que o espectador possa acompanhar, dado o texto original ter sido escrito em português arcaico, contendo também expressões na língua espanhola. Um outro aspeto que se destaca é a preocupação com o espetáculo no seu todo, mais do que com o texto cantado e as especificidades e

---

<sup>13</sup> Anexo 1.

<sup>14</sup> Anexo 3.

técnicas vocais dos cantores, sendo que nem todos são cantores profissionais. A música é uma componente de grande relevância em ambas as óperas (como, aliás, em todas as produções do Teatro do Eléctrico), mas não tem um papel central relativamente às restantes dimensões, nomeadamente à representação e à componente plástica. Os espetáculos de Ricardo Neves-Neves, geralmente, trabalham muito o lado visual. O encenador refere, em entrevista, que «aquilo que se entende pode ser visto»<sup>15</sup> e, por isso, procura sempre colocar em evidência cenário, figurinos, adereços, luz e vídeo, independentemente do tipo de espetáculo.

*O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura* e *Cortes de Júpiter* podem ser enquadradas no pensamento que Linda Hutcheon expõe, nas suas obras *A Theory of Adaptation* e *A Theory of Parody*. A autora refere que, tanto as paródias como as adaptações têm uma relação definida e declarada com textos anteriores. (HUTCHEON, 2006). De facto, ambos os espetáculos procuram apropriar-se do passado de uma forma criativa, no presente. Essa relação é, portanto, bastante evidente; porém, é abordada de formas distintas. *Cortes de Júpiter* é, naturalmente, uma adaptação, ao passo que *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*, apesar de adaptar momentos de óperas pré-existentes, está, na minha opinião, mais próximo da paródia.

### O fenómeno da adaptação em *Cortes de Júpiter*

Em *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon refere que existem inúmeras razões para se realizar uma adaptação, desde o fator económico - é uma aposta segura realizar uma adaptação de uma obra que já foi financeiramente bem-sucedida - à dimensão da homenagem e da crítica. *Cortes de Júpiter* tem, assumidamente, uma dimensão de homenagem, dado ter sido apresentada aquando da celebração dos 500 anos da peça homónima de Gil Vicente, um «pretexto ideal para desafiar os especialistas a discutir sobre o que entendemos ser o importantíssimo papel que o acervo vicentino desempenha no desenvolvimento do drama em música na Península Ibérica».<sup>16</sup>

Hutcheon resume a adaptação (seja em música, cinema, teatro, ópera, literatura ou arquitetura) em três aspetos principais: uma transposição de uma obra reconhecível; uma apropriação, ou recuperação, feita de forma criativa e interpretativa; e uma relação intertextual com a obra adaptada.

They use the same tools that storytellers have always used: they actualize or concretize ideas; they make simplifying selections, but also amplify and extrapolate; they make analogies; they critique

---

<sup>15</sup> Conforme transcrição de entrevista realizada a Ricardo Neves-Neves, no dia 15 de fevereiro de 2022, aquando do processo de escrita do presente relatório. Apêndice 1 (página 32).

<sup>16</sup> Jenny Silvestre. Página 5 da Folha de Sala de *Cortes de Júpiter*. Anexo 2.

or show their respect, and so on. But the stories they relate are taken from elsewhere, not invented anew. (HUTCHEON, 2006, p. 3)

*Cortes de Júpiter* constitui uma recuperação de uma obra de Gil Vicente de uma forma criativa, e enquadrada no nosso tempo. Como Linda Hutcheon explica, a sua história não é original, mas consiste numa recuperação e reconstrução declaradamente contemporânea de um texto quinhentista e de momentos musicais da mesma época, que se perderam. No entanto, apesar de não se tratar de uma história original, não se afigura uma cópia do objeto artístico que está na base da sua criação. Nas palavras da teórica: «Adaptation is repetition, but repetition without replication». (HUTCHEON, 2006, p. 7) Refere ainda que a adaptação, enquanto processo de criação, pode ser denominada de apropriação ou recuperação, dependendo do contexto e da perspetiva. Neste caso, tratando-se de um espetáculo músico-teatral vivo, não se trata somente de reinterpretar uma obra preexistente, mas de recriá-la com todas as soluções técnicas e estéticas que estão ao dispor da criação artística na atualidade. No caso da composição musical, Filipe Raposo considera importante a dimensão musical intrínseca do texto, que contém várias referências que facilitaram a escolha das músicas antigas e a composição da música contemporânea, constatando que «há um diálogo em que ora estou com um pé naquilo que é a linguagem quinhentista, ora estou com o pé naquilo que é a minha própria linguagem, que é a linguagem contemporânea». (RAPOSO *apud* AMARAL, 2022).

Tendo em conta particularmente a questão do contexto, que Hutcheon acredita ser fundamental nas decisões a tomar numa adaptação, considero pertinente dar um exemplo específico do texto do espetáculo. O texto original, de 1521, tendo sido apresentado na corte, por ocasião do casamento de uma infanta, marca a distinção entre a nobreza e o povo, insistindo várias vezes na diferença de aspeto físico entre as «belas donzelas» e as criadas. No entanto, apesar de essas referências fazerem parte do elemento cômico na época, não têm a mesma leitura na atualidade. Por esse motivo, Ricardo Neves-Neves e Filipe Raposo decidiram deixar apenas uma vez essa referência<sup>17</sup>, optando por suprimir as repetições dessa mesma ideia.

It is not a copy in any mode of reproduction, mechanical or otherwise. It is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. As adaptation, it involves both memory and change, persistence and variation. (HUTCHEON, 2006, p. 173)

---

<sup>17</sup> “Irá bem sua criada/metida numa gamela, / e a cabeça rapada, / uma touca esfarrapada, / e uma gorra amarela” (Texto do Libreto, Página 25 da Folha de Sala, Anexo 2)

A adaptação é, portanto, “repetição com variação”, colocando em prática conceitos como intertextualidade, persistência, memória e mudança. Por essa razão, *Cortes de Júpiter* assume-se como uma oportunidade de «associar ao elemento histórico o engenho e espírito criativo atual»<sup>18</sup>.

Linda Hutcheon, nas conclusões do seu estudo sobre a adaptação, refere ainda:

An adaptation is not vampiric: it does not draw the life-blood from its source and leave it dying or dead, nor is it paler than the adapted work. It may, on the contrary, keep that prior work alive, giving it an afterlife it would never have had otherwise. (HUTCHEON, 2006, p. 176)

De facto, *Cortes de Júpiter* ganhou uma nova vida com esta adaptação contemporânea, tendo uma função lúdica, uma vez que não só deu a conhecer uma obra tão importante no panorama do teatro português (nomeadamente no drama em música), como lhe deu uma nova roupagem, cômica, criativa e, mais do que isso, suscetível de ser entendida e apreciada pelo público atual, quinhentos anos após o surgimento da obra original.

#### O Anel do Unicórnio: uma paródia em miniatura

Em *A Theory of Parody*, Linda Hutcheon explica que a motivação contemporânea da paródia se centra num contexto geral de questionamento das práticas artísticas sobre si mesmas, assumindo a função de elemento de problematização e de crítica, levando o recetor da obra a refletir sobre determinadas convenções estéticas: «Parody is one of the major forms of modern self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse.» (HUTCHEON, 2000, p. 2). Acrescenta ainda que possui um papel de continuidade perante a obra, ou as obras, originais, ao mesmo tempo que uma distância crítica, que permite a mudança.

De facto, apesar de o objetivo dos criadores do espetáculo não ter sido transmitir significados demasiado profundos nem fazer uma crítica direta, não deixa de ser evidente a crítica, embora subtil, aos excessos e elitismos da ópera barroca, com a figura excêntrica da Diva, as expressões exageradas em italiano, e o drama feito de enganos, mentiras e mal-entendidos, que caracteriza todo o enredo. Destaco a personagem de Pedro Patê, filho de dois cantores de ópera que, farto de viver na sua condição, personifica todo o público, independentemente da idade, que não compreende, nem gosta, de ópera. Pedro Patê é a única personagem que se relaciona com o público por identificação, e não por distância. O facto de ser um espetáculo metaoperático, ou seja, uma ópera que fala sobre ópera acentua ainda mais a sua dimensão de autorreflexão, característica intrínseca da paródia: «Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak TO a

---

<sup>18</sup> Jenny Silvestre. Página 5 da Folha de Sala de *Cortes de Júpiter*. Anexo 2.

discourse from WITHIN it, but without being totally recuperated by it.» (HUTCHEON, 1986, p. 206)

A história de *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura* é original. No entanto, parodia diversas óperas preexistentes, presentes em citações - textuais e musicais – e questiona várias convenções da ópera como a conhecemos tradicionalmente. Hutcheon compara a paródia com outras práticas, como o a adaptação ou o *pastiche*. Como já foi dito, a adaptação consiste numa imitação ou numa reconstrução criativa de uma obra anterior e, dessa forma, *O Anel do Unicórnio* aproxima-se da segunda definição. Além disso, aproxima-se também do *pastiche*, que consiste numa combinação de vários fragmentos de obras conhecidas, de modo a construir um novo objeto artístico. O termos «paródia» e «pastiche» são difíceis de distinguir, sendo confundidos e utilizados por vários autores para definir o mesmo objeto artístico.

Well, the distinction proves difficult: Proust used both terms for his ironic imitations of Balzac, Flaubert, Michelet, and others. Is Beerbohm's (1921) "The Mote in the Middle Distance" (*A Christmas Garland* (1921)) a parody or a pastiche of the late style of James, with its broken sentences, italics, double negatives, and vague adjectives? Is pastiche more serious and respectful than parody (Idt 1972-3, 134)? Or would that be true only if the concept of parody that was used insisted on ridicule in its description? Since my definition allows for a wide range of ethos, it would not seem possible for me to distinguish parody from pastiche on those grounds. However, it seems to me that parody does seek differentiation in its relationship to its model; pastiche operates more by similarity and correspondence (Freund 1981, 23). In Genette's (1982, 34) terms, parody is transformational in its relationship to other texts; pastiche is imitative. (HUTCHEON, 2000, p. 38)

Tendo em conta este esclarecimento, considero adequado enquadrar *O Anel do Unicórnio* na definição de paródia apresentada por Gérard Genette, em *Palimpsests*, que caracteriza a paródia como transformação do texto e o pastiche como imitação do estilo (GENETTE, 1997, p. 25). Neste espetáculo, nenhum segmento das óperas citadas é apresentado na sua forma original, existindo antes um jogo de referências, que lhes dá uma nova forma, um novo contexto e um novo significado.

Linda Hutcheon acrescenta ainda que aquilo que distingue a paródia da adaptação e do *pastiche* é a sua “transcontextualização” e inversão caracterizadas pela ironia, tratando-se mais do que uma comparação e extensão textual e musical. De referir também que a ironia não implica tornar a obra menos séria ou até ridicularizadora: «To include irony and play is never necessarily to exclude seriousness and purpose in postmodernist art.» (HUTCHEON, 1986, p. 186). Genette também discorre sobre este aspeto, referindo que a paródia (tal como o *pastiche*, ainda que operando de formas diferentes) apresenta uma dimensão cómica lúdica, «with no aggressive or mocking intention» (GENETTE, 1997, p. 27), e com uma vertente crítica menos acentuada do que os estilos

satíricos (como a caricatura, por exemplo). *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura* é um exemplo disso, uma vez que através da brincadeira, dá oportunidade a muitas crianças de terem um primeiro contacto com o género operático. Nas palavras de Martim Sousa Tavares:

«O que nós queremos é que quem venha encontre essa porta aberta, que seja uma coisa agradável de ouvir e que seja a ponta de um fio que se possa puxar e vai dar a outras óperas, a música clássica. O grande desafio é que seja logo uma boa primeira experiência, porque muitas vezes a primeira experiência vai decidir todo o *mood* da relação da pessoa com essa forma de arte, neste caso a ópera» (TAVARES *apud* LUSA, 2021)

“Opera is often accused of not living in modern times and not reacting quickly to contemporary issues.” (OPERA VISION, 2020) De facto, é precisamente esse o objetivo de realizar uma paródia operática contemporânea: não esquecer aquilo que foi feito no passado, mas criticar construtivamente, de modo a criar, no presente, um espetáculo músico-teatral adequado à época em que vivemos.

Em diversos aspetos, *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura* faz lembrar a ópera contemporânea *Covid fan tutte*, apresentada em 2020 pela Finnish National Opera and Ballet, com libreto de Minna Lindgren, música de Esa-Pekka Salonen e encenação de Jussi Nikkilä. Trata-se de uma paródia contemporânea, e condensada em cem minutos, da ópera de Mozart *Così fan tutte*.

Em primeiro lugar, *O Anel do Unicórnio*, à semelhança de *Covid fan tutte*, reúne diversas artes: dança, teatro, música e artes visuais, possuindo ainda uma forte presença da tecnologia. Ambos os espetáculos brincam com os excessos e elitismos da ópera clássica e levam o público a refletir sobre os limites do espetáculo operático, através de texto falado intercalado com texto cantado, e composições musicais que fundem diversos estilos.

*Covid fan tutte*, apesar de, na sua maioria, ter música de *Così fan tutte*, contém duas árias de outras duas óperas de Mozart - *Don Giovanni* e *A Flauta Mágica*. Tem ainda presentes várias referências de óperas clássicas ao nível do texto: *Die Walküre* (Richard Wagner), *Elektra* (Richard Strauss), *Turandot* (Giacomo Puccini), *The Merry Widow* (Franz Lehár) e *Carmen* (Georges Bizet). Por seu turno, *O Anel do Unicórnio* apresenta também inúmeras citações de óperas clássicas. Começando pelo nome das personagens, a criada chama-se Tosca (ópera de Puccini) e o gato chama-se Don Giovanni (ópera de Mozart). Ironicamente, apesar de Pedro Patê ser uma personagem que não gosta de viver dentro de uma ópera, o seu apelido é precisamente “Da Ponte”, tal como o libretista das óperas de Mozart *Le nozze di Fígaro*, *Don Giovanni*, e a própria *Così fan tutte*. A nível musical, estão presentes melodias de árias de óperas como *A Flauta Mágica*, *Don Giovanni*,

*Barbeiro de Sevilha*, e *Carmen*. A nível de texto existe ainda uma referência a *Aida*, de Verdi e, novamente, a *Carmen* e a *Barbeiro de Sevilha*.

Por fim, o próprio título, *Covid fan tutte*, é um trocadilho com o título da ópera parodiada, *Così fan tutte*. O mesmo não poderemos dizer de *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*, que não se centra em nenhum espetáculo em particular, mas parodia várias óperas clássicas e as suas convenções no geral. No entanto, é inevitável não associar o título da ópera infantil a um dos títulos mais conhecidos do mundo operático, a tetralogia de Wagner *O Anel do Nibelungo*. Questionado sobre esta semelhança, que não passou despercebida à crítica, o compositor, Martim Sousa Tavares, afirma não ser uma alusão intencional, mas confessa achar “divertido” que *O Anel do Unicórnio* possa ser “uma resposta a *O Anel de Nibelungo*” (TAVARES *apud* NUNES, 2021). Seria, talvez, demasiado arriscado afirmar que *O Anel do Unicórnio* está para *O Anel do Nibelungo*, como *Covid fan tutte* está para *Così fan tutte*. Contudo, apesar de, numa primeira instância, poder parecer que não existe uma relação direta entre estes objetos artísticos, é possível estabelecer alguns paralelismos. Desta forma, surge uma nova leitura sobre *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*, que se torna pertinente analisar em pormenor.

### 3.2. *O Anel do Unicórnio e O Anel do Nibelungo: exercício comparativo*

*O Anel do Nibelungo* é uma tetralogia constituída por quatro óperas com música e libreto de Richard Wagner, e que estão ligadas entre si pela mesma história: *O Ouro do Reno* (1854), *A Valquíria* (1856), *Siegfried* (1876) e *O Crepúsculo dos Deuses* (1876).<sup>19</sup>

Como é referido Carolyn Abbate e Roger Parker, em *Uma História da Ópera*, a “ação no decorrer das quatro óperas que a compõem é complexa a ponto de desafiar qualquer sinopse fácil.” (ABBATE, PARKER, 2015, p. 349) Por essa razão, apresento apenas os pontos principais da história no seu todo, muito resumidamente, para contextualização: um anel mágico (que confere o máximo poder a quem o tem na sua posse) é roubado ao anão Alberich, que o forjara a partir do ouro que ele próprio roubara às filhas do Reno, por Wotan, o rei dos deuses. No entanto, este acaba por entregá-lo, relutantemente, a dois gigantes, sendo que a maior parte da história é sobre Wotan a tentar recuperá-lo, através da sua prol (além de casado com Fricka, Wotan junta-se também a Erda, que concebe as valquírias, e a uma mulher humana, que dá à luz Siegmund e Sieglinde). Quem acaba por recuperar o anel é Siegfried, neto de Wotan, e Brunnhilde, amante de Siegfried, filha de Wotan. Segundo Abbate e Parker, «a sede de poder e a natureza da ambição são temas predominantes» (ABBATE, PARKER, 2015, p. 353). Kitcher e Schacht, em *The Perfect Wagnerite*:

---

<sup>19</sup> Título das óperas traduzido para português.

*A Commentary on the Niblung's Ring* consideram ainda que «Wagner's Ring offers us an extremely complex and alien world.» (KITCHER & SCHACHT, 2004, p. 12)

Em oposição à complexidade do enredo de *O Anel de Nibelungo*, está a simplicidade da história de *O Anel do Unicórnio*. Do ponto de vista da história da ópera, o seu modelo não é o da ópera wagneriana, ou mesmo alemã em sentido lato, mas o da ópera cómica italiana (*opera buffa*) dos séculos XVIII e XIX. Segundo Abbate e Parker, «por volta de 1860 a música alemã e a italiana tinham assumido identidades fixas e opostas», assumindo-se como «fáceis de parodiar como grave, importante e mundialmente histórica, no caso da primeira (a alemã), e leve, melódica e prazerosa, no caso da outra (a italiana).» (ABBATE, PARKER, 2015, p. 179) De facto, apesar de *O Anel do Unicórnio* ter um enredo cheio de peripécias e mal-entendidos, é muito claro, para o público, aquilo que acontece: no dia das bodas de prata do casal Bellini e Faustina, há um incêndio provocado por uma peruca no fogão, desaparece o gato Don Giovanni e o anel feito de rubi de unicórnio, e Faustina acha que o seu marido a quer envenenar. Tudo isto acaba por ser resolvido a bem, para felicidade de toda a família, principalmente de Pedro Patê, o filho, que acaba por constatar que afinal até gosta de viver dentro de uma ópera. O final dos dois objetos artísticos afigura-se, em última instância, a maior diferença entre eles.

A principal semelhança entre o enredo da ópera infantil e da tetralogia de Wagner é, a meu ver, em primeiro lugar, a importância concebida ao objeto do anel, no qual se centra toda a história. Realço que, em *Siegfried*, o protagonista dá o anel a Brünnhilde como prova do seu amor e fidelidade. Embora em contextos completamente diferentes, é com o mesmo propósito que Bellini oferece a Faustina o anel feito de rubi de unicórnio, no final da ópera. Não existem muitas mais semelhanças, embora o tema do amor e os mal-entendidos estejam sempre presentes. No entanto, a forma e o enredo das óperas apresentam traços bastante distintos. O exercício comparativo que aqui apresento é, por isso, mais por contraste do que por aproximação.

### Miniatura versus Magnitude

Evidentemente, a principal diferença entre os espetáculos é a sua dimensão. Em primeiro lugar, o *Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura* é, como o próprio nome indica, uma ópera de curta duração (cinquenta minutos). Por outro lado, *O Anel de Nibelungo* não é uma ópera, mas quatro, com duração aproximada de dezasseis horas. Nas palavras de Martim Sousa Tavares, «Wagner era o autor da ambição desmedida, com a sua tetralogia do Anel, o gigantismo máximo, e a nossa é uma ópera em miniatura.» (TAVARES *apud* NUNES, 2021). Em Wagner tudo é grandioso: a duração, à complexidade do enredo, o número de personagens, as temáticas, o cenário e a música. Embora os espetáculos de Ricardo Neves-Neves tenham, por norma, uma preferência

maior por formas complexas do que por formas simples, a dimensão com que isso acontece é bastante menor.

Não deixa de ser curioso que o próprio contraste entre miniatura e magnitude esteja totalmente presente em *O Anel do Unicórnio*. Através da paródia, como já foi referido, critica os excessos da ópera e tudo aquilo que, nesse género, é grandioso, e até exagerado:

Acho giro lembrar um certo excesso operático e exacerbá-lo. Brincamos com o clichê do excesso barroco de uma cabeleira com 80 centímetros de caracóis e uma nota que, em vez de durar o tempo da sílaba, é um enorme vocalizo, mas não temos a ambição de transmitir profundos significados. (TAVARES *apud* NUNES, 2021)

Além disso, é interessante também o contraste entre o tipo de público que assiste à ópera. Por um lado, um espetáculo que é direcionado para um público “em miniatura” – uma ópera infantil, que pode ser vista por todas as idades, com uma função de aprendizagem e diversão intrínsecas, mas que não tem como objetivo transmitir significados demasiado marcados. Não é necessário ter um conhecimento prévio de ópera nem de nenhum tema específico para assistir e apreciar *O Anel do Unicórnio*. Inclusive, o Glossário presente na Folha de Sala serve para explicar algumas referências presentes no espetáculo, que, sendo termos específicos do género operático, podem não ser entendidos pelo público em geral, particularmente as crianças. Aquilo que é visto em palco é aquilo que realmente acontece, e não existe nenhum drama oculto ou duplo significado. O que acontece em *O Anel do Nibelungo* é precisamente o oposto:

Roughly speaking, people who have no general ideas, no touch of the concern of the philosopher and statesman for the race, cannot enjoy *The Rhine Gold* as a drama. They may find compensations in some exceedingly pretty music, at times even grand and glorious, which will enable them to escape occasionally from the struggle between Alberic and Wotan; but if their capacity for music should be as limited as their comprehension of the world, they had better stay away. (SHAW, 1998, p. 44)

A tetralogia de Wagner apresenta um enredo bastante complexo, direcionado para o público adulto, com intrigas e dramas profundos e difíceis de compreender em primeira instância: relações entre deuses e humanos, poder e subjugação, mentiras, traições e mortes. No entanto, é de ressaltar que Wagner não privilegia a complexidade pela complexidade, mas serve-se das suas obras para abordar questões históricas e políticas altamente relevantes para pensar a modernidade, desde os movimentos revolucionários do século XIX, até à atualidade:

To begin with, there is a considerable portion of *The Ring*, especially the portraiture of our capitalistic industrial system from the socialist's point of view in the slavery of the Niblungs and the tyranny of Alberic, which is unmistakable, as it dramatizes that portion of human activity which lies well within the territory covered by our intellectual consciousness. (SHAW, 1998, p. 109)

Segundo Kitcher e Schacht, «Wagner's libretto, ponderous and mannered though it may sometimes seem (and be), is charged with life and significance. » (KITCHER & SCHACHT, 2004, p. 3). Shaw sublinha também o aspeto da alegoria, no qual as personagens representam características da condição humana e das instituições de poder:

«Really, of course, the dwarfs, giants, and gods are dramatizations of the three main orders of men: to wit, the instinctive, predatory, lustful, greedy people; the patient, toiling, stupid, respectful, money-worshipping people; and the intellectual, moral, talented people who devise and administer States and Churches.» (SHAW, 1998, p. 47)

### Humor versus Seriedade

Associada à questão do público, vem, inevitavelmente, a forma como a história lhe é apresentada. *O Anel do Unicórnio* é, assumidamente, uma ópera cómica e poderíamos enquadrá-la na definição de *opera buffa*: os protagonistas são personagens do dia-a-dia e as suas histórias são um reflexo da sua vida e das suas ações quotidianas. O drama que existe dentro da comédia está «muito mais centrado na ação, na farsa física e nos confrontos entre os personagens». (ABBATE, PARKER, 2015, p. 140) Por exemplo, o anel que Bellini pretende oferecer a Faustina perde-se, por confusão do próprio (que confunde o preparado do bolo com a ração do cão), sendo engolido e posteriormente cuspidos pelo animal, no final da história.

Por outro lado, *O Anel do Nibelungo*, transcende a própria dicotomia entre sério e cómico, na medida em que, não podendo ser considerada uma “opera seria” no sentido italiano, é atravessada por um forte cunho de seriedade, que contrasta com os sub-géneros cómicos da ópera italiana ou francesa. A tetralogia é definida pelo seu registo trágico, com uma forte presença da mitologia, sendo, segundo Kitcher e Schacht «a work of philosophical substance and depth». (KITCHER & SCHACHT, 2004)

O drama intensifica-se particularmente na última ópera, *O Crepúsculo dos Deuses*, sobre a qual paira, ao longo de todo o tempo, um ambiente de desgraça. Durante esta ópera, as personagens enfrentam as consequências das escolhas que fizeram ao longo das histórias das três óperas anteriores, uma vez que todos aqueles que tiveram o anel em sua posse são, de uma forma ou de outra, destruídos, tendo em conta a maldição lançada sobre por Alberich, que acaba sempre por se

concretizar. No final, o anel acaba por ser sinónimo de destruição, ao contrário daquilo que acontece em *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*, no qual o anel é símbolo de amor, alegria e união familiar.

### Obra de Arte Total

É impossível falar de Richard Wagner sem referir o *Gesamtkunstwerk*, termo criado pelo compositor para se referir ao ideal de fusão das diferentes artes, que pode ser traduzido por “obra de arte total” e que constitui um importante marco na história da ópera.

Vários são os autores que têm teorizado as ideias principais desta forma de ver a arte. Segundo Hansjörg Schmidt, em *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*, as mudanças no género operático, como forma de arte e prática de encenação, acentuaram-se radicalmente de antes para depois do trabalho deste compositor:

Wagner and his scenographer, Adolphe Appia, shaped the way we produce opera today. The *Gesamtkunstwerk*, the notion of a complete piece of work that combines staging, scenography, text/music, and audience experience into a coherent whole started with their productions at the *Bayreuth Festspielhaus*. (SCHMIDT, 2014, p. 206)

Em 1876, com o apoio financeiro de Luís II da Baviera, admirador obsessivo e incondicional do compositor, Wagner inaugurou em Bayreuth, «fora do contexto mundano habitual nas óperas, um edifício para as novas obras» (MONTEIRO, 2010, p. 219), com o objetivo de colocar em prática cenicamente as duas ideias. A sua “obra de arte total” insurge-se contra a separação das diferentes artes, fundindo em si aquelas que ele considera as três “artes primevas”: dança, música e poesia. Em oposição à ópera que ele considera egoísta e à predominância do texto que caracteriza a generalidade do teatro no seu tempo, Wagner apresenta «Uma totalidade com texto, música e dança e também com elementos plásticos.» (MONTEIRO, 2010, p. 217) Schmidt refere também que o trabalho de Wagner é sobre espaço: «A space for the music, a space for the audience, and a space for the mise-en-scène.» (SCHMIDT, 2014, p. 207).

The harmony promised by opera allows us to free ourselves imaginatively from the imperfections of everyday life into a self-contained world that is more elevated and congruous. Even Wagner, who resisted the idea of escapist opera, prized the concept of seamless harmony, which is the fundamental concept behind his idea of the *Gesamtkunstwerk* or ‘total work of art’, in which dance (movement), tone (music) and poetry (words) surrender whatever makes them individual to find a new freedom in combination with each other. (WILLIAMS, 2012, p. 140)

Na verdade, *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*, contém diversas artes combinadas em harmonia. Inclusive, Martim Sousa Tavares considera que «Wagner iria aplaudir as soluções técnicas e tecnologias que usamos nesta ópera e que não podia incluir na sua visão da arte total, porque ainda não existiam esses *softwares*.» (TAVARES *apud* NUNES, 2021). No entanto, aquilo que observamos em palco neste espetáculo não se trata, na minha opinião, de uma fusão das diferentes artes, mas sim de uma associação. Apesar de ser um espetáculo completo nesse sentido, e de se identificar, por exemplo, com as palavras de Wilson Smith sobre a “obra de arte total” - «an artform as much about collectivity as about unity, about community as about totality» (SMITH, 2007 , p. 9) – acaba por não ir ao encontro da totalidade da visão wagneriana sobre a ópera. Em primeiro lugar, trata-se de uma associação e não de uma fusão, na medida em que deixa visível a origem dos vários elementos que a constituem. Por exemplo, os desenhos são feitos em cena, em tempo real, e o mesmo acontece com a movimentação das paredes que constituem o cenário. O texto falado intercalado com o texto cantado, e o facto de haver uma personagem que não canta, pretendendo afastar-se do excesso operático presente no seio da sua família, constitui também uma separação entre o teatro e a ópera.

Além disso, as personagens interagem com o maestro, comunicando diretamente com ele e falando dele ao público, numa clara chamada de atenção para a importância da música no espetáculo. Este é, na minha opinião, o principal ponto de distância com o *Gesamtkunstwerk*, na medida em que o fosso de orquestra surgiu com Richard Wagner, com o intuito de esconder a origem da música. O que acontece em *O Anel do Unicórnio*, é precisamente o contrário. A orquestra está em palco e, mais do que isso, está mais elevada em relação a este, funcionando como uma inversão do fosso. Ricardo Neves-Neves declara que «são tão raros os espetáculos que têm orquestra ao vivo, que é uma vontade que tenho que o espectador tenha o contacto visual com eles, e não que seja uma coisa ali escondida.»<sup>20</sup> De facto, através da reunião das diferentes artes, este espetáculo realça - ao contrário do que acontece em Wagner - a individualidade de cada uma, contribuindo assim, para uma obra de arte completa e democratizada, sem elementos escondidos ou subjugados a outros.

Voltando a *O Anel de Nibelungo* e à mudança na história da ópera para a qual contribuiu:

*Götterdämmerung* (“The Twilight of the Gods”), the last of the four operas that comprise “The Ring of the Nibelung,” is a crucial watershed and tipping point in opera’s changing fortune and in opera’s new status as an intellectual and artistic enterprise. (...) The Twilight of the Gods (1876) as a cultural pivot and a testimony of where opera had arrived since its inception is a good vantage point

---

<sup>20</sup> Conforme transcrição de entrevista realizada a Ricardo Neves-Neves, no dia 15 de fevereiro de 2022, aquando do processo de escrita do presente relatório. Apêndice 1 (página 35).

from which to view opera's experiments on different levels, not least of which in its adoption of radical new staging models and eventually new media and practices. (SCHMIDT, 2014, p. 230)

Seguindo esta linha de pensamento, poderíamos afirmar que *O Anel do Unicórnio*, à semelhança de *O Anel do Nibelungo*, também constituiu uma mudança importante na forma como a ópera é vista, embora essa mudança seja “em miniatura”, em proporção com o seu contexto, o seu público, e o local e a época em que foi apresentado. Com várias inovações, entre as quais se destacam a presença de tecnologia, a elevação da orquestra e a combinação de vários e distintos estilos musicais, tudo isto acompanhado pela dimensão do humor, representa um papel fulcral na formação de futuros públicos de ópera, sendo direcionado para todas as idades, apresentado também em locais onde o acesso à ópera é mais escasso, e sempre com a preocupação da acessibilidade. Desta forma, transforma a «a mais conservadora de todas as artes» (TAVARES *apud* NUNES, 2021) numa arte que, «quando sobe ao palco é para todos». (ALMEIDA, 2021)

## Considerações Finais

Em primeiro lugar, é fundamental reforçar a relevância de *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura* e *Cortes de Júpiter* no panorama do espetáculo músico-teatral em Portugal. Embora com ferramentas diferentes, através da paródia e da adaptação, respetivamente, contribuem para a adesão de novos públicos à ópera, fundamental para começar a desconstruir a ideia de que este é um género conservador e elitista, fechado em si mesmo, sem se sujeitar às inovações da contemporaneidade. Na verdade, a ópera ainda vive muito presa nas suas próprias convenções e nos grandes clássicos do passado, que, por muito que sejam encenados de formas diferentes na atualidade, acabam por trazer pouca novidade a um género que tem ainda muito para dar no panorama artístico. As paródias e criações operáticas contemporâneas trazem, a meu ver, um novo fôlego a este género, permitindo que ele se mantenha vivo e acessível a todos.

Fazer parte deste tipo de contribuições para as artes performativas enquanto estagiária curricular é, para mim, motivo de grande satisfação. Deste modo, considero oportuno desenvolver o sentido do título dado ao presente relatório. De facto, iniciei o meu estágio com uma “ópera em miniatura”, dirigida ao público infantil, e terminei-o com uma ópera de grande repercussão, para o público adulto, em homenagem aos 500 anos de um texto de um dos mais importantes autores da história do teatro português. Além disso, a dicotomia miniatura/magnitude está implícita também nas pequenas contribuições (mesmo que sem esse objetivo definido à partida) que estes espetáculos oferecem às artes performativas no geral, em particular à ópera.

Reforço este crescimento presente igualmente no meu próprio percurso profissional, na medida em que me iniciei como estagiária curricular num processo ainda de descoberta e terminei o mesmo estágio com a certeza daquilo que pretendo fazer enquanto profissional das artes do espetáculo. Apesar de este não ter sido o meu primeiro contacto com o meio artístico profissional foi, sem dúvida, o local de maior aprendizagem, tanto a nível de todo o trabalho que envolve a pré, pós e produção de um espetáculo, como a nível de dinâmica de uma equipa técnica e artística, cuja comunicação e sintonia são fundamentais para a harmonia transmitida posteriormente em palco. As tarefas desempenhadas impulsionaram, do mesmo modo, um melhoramento de competências pessoais, nomeadamente ao nível de organização, responsabilidade, gestão de tempo e gestão das minhas próprias emoções e capacidades para lidar com vários tipos de problemas e situações inerentes à produção de um espetáculo, em todas as suas fases.

Não posso deixar de refletir também sobre o papel do Mestrado em Artes Cénicas na minha formação enquanto profissional das artes do espetáculo. Aquilo que pretendo reiterar é que a produção é muito mais do que um cargo administrativo ou executivo. Evidentemente, tudo isso faz parte do trabalho de um produtor, mas a produção é um dos elementos basilares da criação artística. Eu acredito no potencial do produtor criativo e, por essa razão, defendo ser fundamental a formação

teórica no percurso de um produtor de artes performativas. Deste modo, passo a citar um excerto de um livro que li recentemente, intitulado *As Produtoras. Produção e Gestão Cultural em Portugal. Trajectos Profissionais (1990-2019)*, e que reforçou esta minha convicção:

«Um produtor criativo é alguém que está em condições de fazer a ponte entre as ideias da direção artística com quem colabora e a concretização do projeto. É um *input* efetivamente criativo para que aquele projeto se realize. Trata não só de estabelecer as pontes certas para os interlocutores certos, como também de adicionar ideias que podem derivar do enunciado, ou seja, é capaz de antecipar as implicações de uma determinada ideia, os seus possíveis desenvolvimentos. Isto pode acontecer na da fase da criação, permitindo a sua concretização de uma forma mais consolidada, mais completa. Por outro lado, um produtor criativo também pode entrar um pouco no domínio da programação, no sentido de alguém que lança perguntas, que é uma espécie de consultor. Alguém que está próximo dos artistas ou da direção artística e consegue lançar as perguntas certas para que o projeto se desenvolva num sentido mais abrangente. E também propor um diálogo que favoreça um contexto de criação específico, livros que podem ler, pessoas que deviam conhecer, ideias às quais se deviam expor.» (ANTUNES *apud* RODRIGUES, 2020, pp. 93, 94)

Um produtor deve, portanto, ser capaz de se posicionar criticamente em relação ao projeto que está a desenvolver para, desse modo, conseguir adequar as metodologias de produção ao tipo de espetáculo e às suas necessidades, não apenas práticas, mas artísticas. Desta forma, considero que o Mestrado em Artes Cénicas me forneceu as bases certas e necessárias para pensar a produção enquadrada na teoria das artes performativas. O presente relatório é um exemplo particular de como a unidade curricular O Espetáculo Músico-Teatral, bem como o conceito de “obra de arte total” que foi mencionado em quase todas as unidades curriculares, me permitiram pensar os espetáculos do Teatro do Eléctrico através de uma nova perspetiva, não me cingindo apenas a uma visão funcional e prática dos mesmos.

Concluo esta reflexão evidenciando o balanço positivo que faço desta experiência no Teatro do Eléctrico, que conseguiu superar todas as minhas expectativas. Senti que fui bastante bem recebida e integrada na equipa e o estágio revelou-se, a cada dia, um processo de aprendizagem constante, a nível profissional e pessoal. Da minha parte, é gratificante saber que correspondi à confiança que o Teatro do Eléctrico sempre depositou em mim e estou grata por tudo o que lá vivi e aprendi. Comprometo-me a continuar a empenhar-me, honrando o convite que me foi feito para continuar a acompanhar as suas produções, e a contribuir, ainda que com as minhas possibilidades em miniatura, para a magnitude que é um mundo melhor através das artes.

## Bibliografia

- ABBATE, PARKER, C. (2015). *Uma História da Ópera*. (P. Geiger, Trad.) São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- ALMEIDA, M. (4 de dezembro de 2021). “*O Anel do Unicórnio*”: a ópera para crianças quando sobe ao palco é para todos. Obtido em 4 de março de 2022, de Observador: <https://observador.pt/2021/12/04/o-anel-do-unicornio-a-opera-para-criancas-quando-sobe-ao-palco-e-para-todos/>
- AMARAL, H. (1 de fevereiro de 2022). *Neves-Neves e Filipe Raposo reinventam "As Cortes de Júpiter" de Gil Vicente no CCB*. Obtido em 22 de fevereiro de 2022, de Observador: <https://observador.pt/2022/02/01/neves-neves-e-filipe-raposo-reinventam-as-cortes-de-jupiter-de-gil-vicente-no-ccb/>
- CCB. (2021). *La Nave Va / António Carrilho*. Obtido em 10 de janeiro de 2022, de CCB: <https://www.ccb.pt/evento/ana-paula-russo-com-a-orquestra-la-nave-va/>
- CCB. (2022). *Cortes de Júpiter*. Obtido em 10 de janeiro de 2022, de Teatro do Eléctrico: <https://www.ccb.pt/evento/cortes-de-jupiter-de-gil-vicente/2022-02-06/>
- CISTERMÚSICA. (2021). *ALMA ENSEMBLE*. Obtido em 10 de janeiro de 2022, de CISTERMÚSICA: <https://www.cistermusica.com/pt/programacao/alma-ensemble>
- DIAS, T. M. (25 de novembro de 2021). *Segundo este espetáculo no CCVF, a ópera não tem de ser “conservadora”*. Obtido em 8 de novembro de 2022, de Jornal de Guimarães: <https://jornaldeguimaraes.pt/noticias/segundo-este-espetaculo-no-ccvf-a-opera-nao-tem-de-ser-conservadora/>
- ELÉCTRICO, T. d. (2021). *O Anel do Unicórnio - uma Ópera em miniatura*. Obtido em 16 de dezembro de 2021, de Teatro do Eléctrico: <https://teatrodoelectrico.com/o-anel-do-unicornio-uma-opera-em-miniatura/>
- ELÉCTRICO, T. d. (s.d.). *SOBRE - COMPANHIA*. Obtido em 7 de janeiro de 2022, de Teatro do Eléctrico: <https://teatrodoelectrico.com/companhia-teatro-do-electrico/>
- FRYER, P. (2014). *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*. Jefferson: McFarland.
- GENETTE, G. (1997). *Palimpsests - Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- GONÇALVES, R. R. (28 de novembro de 2021). *Uma ópera para ser a primeira*. Obtido em 8 de fevereiro de 2022, de Novo Semanário: <https://onovo.pt/cultura/uma-opera-para-ser-a-primeira-DC6589647>

- HUTCHEON, L. (1986). The Politics of Postmodernism: Parody and History. *Cultural Critique*(5), pp. 179-207. doi:<https://doi.org/10.2307/1354361>
- HUTCHEON, L. (2000). *A theory of parody*. Urbana: University of Illinois Press.
- HUTCHEON, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.
- KITCHER, P., & SCHACHT, R. (2004). *Finding an Ending: Reflections on Wagner's Ring*. New York: Oxford University Press.
- LÁZARO, A. (2021). *O Anel do Unicórnio - uma Ópera em miniatura (Libreto)*.
- LINDGREN, M., SALONEN, E.-P., & NIKKILA, J. (2020). *Covid Fan Tutte*. Finnish National Opera and Ballet.
- LOURENÇO, G. (2021). *HAMSTER CLOWN*. Obtido em 10 de janeiro de 2022, de Teatro do Eléctrico: <https://teatrodoelectrico.com/hamster-clown/>
- LUSA. (11 de outubro de 2021). *Espetáculo «O anel do unicórnio» quer abrir a porta da ópera aos mais novos*. Obtido em 21 de dezembro de 2021, de A Voz do Algarve: <https://www.avozdoalgarve.pt/d/espetculo-o-anel-do-unicornio-quer-abrir-a-porta-da-pera-aos-mais-novos-/57497>
- MONTEIRO, P. F. (2010). *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- NEVES-NEVES, R. (2018). Ricardo Neves-Neves - Entrevista. (P. Mendes, Entrevistador) Coffeepaste. Obtido de [https://www.youtube.com/watch?v=cL9\\_zqAYTkM](https://www.youtube.com/watch?v=cL9_zqAYTkM)
- NUNES, M. L. (17 de novembro de 2021). *O anel do unicórnio – Ópera de palmo e meio*. Obtido em 7 de fevereiro de 2021, de Jornal de Letras: <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/2021-11-17-o-anel-do-unicornio-opera-de-palmo-e-meio/>
- OPERAVISION. (2020). *Covid fan tutte - A fresh spin on a classic opera*. Obtido em 24 de fevereiro de 2022, de OperaVision: <https://operavision.eu/en/library/performances/flashback/covid-fan-tutte-finnish-national-opera>
- RODRIGUES, V. (2020). *As Produtoras. Produção e Gestão Cultural em Portugal. Trajectos Profissionais (1990-2019)*. Lisboa: Caleidoscópio.
- SCHMIDT, H. (2014). Wunderkammer: Light as a Scenographic and Dramaturgical Tool in Opera. Em P. FRYER, *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*. Jefferson: McFarland.
- SHAW, G. B. (1998). *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring*. Oxford: Project Gutenberg Literary Archive Foundation.
- SMITH, M. W. (2007). *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. London: Routledge.
- TILL, N. (2012). *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

WILLIAMS, S. (2012). Opera and modes of theatrical production. Em N. TILL, *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

## **Apêndices**

Entrevista a Ricardo Neves-Neves - Realizada a 15 de fevereiro de 2022

**Eliana - Queria começar por falar sobre a questão da descentralização. Praticamente todas as produções do Teatro do Eléctrico são apresentadas em digressão. É um objetivo da companhia fazer chegar o teatro a outros pontos do país onde não existe tanta oferta cultural como na região de Lisboa?**

Ricardo Neves-Neves - Sobre isso eu tenho algumas coisas a dizer. Não é um objetivo único. Perturba-me muito esta questão de os espetáculos terem uma curta duração, apenas em Lisboa, porque nos últimos talvez vinte anos mudou muito o que é noção de temporadas em Lisboa. Mesmo já recentemente, quando eu vim para Lisboa. Eu vim para Lisboa em 2003. E era comum, por exemplo no Teatro Nacional, as peças estarem em cena quatro meses, depois passou para três meses, depois passou de treze semanas para sete semanas, depois de sete semanas para quatro, para três, agora duas. É muito comum haver temporadas de duas semanas, às vezes dois dias, como foi o caso das *Cortes de Júpiter*. Portanto, a noção de temporada mudou muito em Lisboa. O que é que acontece quando nós trabalhamos numa arte efémera, que é o caso do teatro. (...) O tempo de duração de um espetáculo de teatro são os dias em que está em cena. Se uma obra é apresentada dois dias, essa obra tem dois dias de vida. Se tem três meses em cena tem três meses de vida. Aquilo que me perturba é: eu estou perfeitamente preparado para o tipo de trabalho que a gente faz, que não tem a duração da música de Mozart, que vem do século XVIII até hoje e está perfeitamente viva, porque está escrita nas partituras. Os libretos das óperas de Mozart estão escritos também, mas ninguém sabe ao certo como é que foram as primeiras encenações das óperas de Mozart. Quem é que fala disso? É uma obra efémera, não chegou até hoje. O libreto ficou escrito, mantém-se vivo, a música ficou escrita, mantém-se viva; a encenação, mesmo que seja escrita (ou descrita), não se mantém viva porque é preciso estar lá, *in loco*, para a ver. Por isso, quando comparo com a arquitetura, com a escultura, com a pintura, com as artes permanentes, fico já um bocadinho incomodado por não estarmos a trabalhar obras permanentes, mas sim obras efémeras. Aquilo que se passa em Lisboa é que as obras já não são efémeras, são provisórias. São coisas diferentes. (...) Aquilo que é provisório, à partida não tem importância, e isso perturba-me um bocadinho. Então uma forma que temos de estender este tempo de vida daquilo que andamos a trabalhar, é através das digressões. Já

percebemos que Lisboa não nos dá essas respostas. (...) Isto é uma forma de o espetáculo continuar a estar vivo. E porque é que eu quero que o espetáculo fique vivo mais tempo? Não é só para dizer que o espetáculo está vivo. Os espetáculos de teatro, onde é que eles existem mais tempo? Não é no palco, não é na sala de ensaios, é na memória do espectador. É aí que ele vive mais tempo. Ora, se é essa coisa tão importante do espetáculo que é a memória do espectador, então eu quero que o espetáculo seja visto por mais gente. Portanto, aí já não tem só a ver com o número de dias de espetáculo, tem a ver também com o número de espectadores. Se o espetáculo vai ficar na cabeça dos espectadores, obviamente que eu quero que ele seja visto por três mil, e não por trezentas pessoas. Portanto, é óbvio que eu preciso de ir a mais sítios, levar o espetáculo a mais gente, para que ele possa depois viver dentro da memória das pessoas. E isso é importante. É importante para o artista e é importante para o espetáculo. A questão da digressão também passa por aí... A arte não é indispensável à vida das pessoas. As pessoas podem perfeitamente viver, e viver felizes, sem arte. As pessoas não podem é viver sem comida, sem água... Mas para viver de uma forma humana, já é um bocadinho diferente. A arte aí já tem um papel importante. E quando a arte surge na vida das pessoas, aí sim começa a ser vital. Antes de conhecermos a arte, a arte não é importante; depois de conhecermos a arte, a arte pode ser importante. Quem nunca foi ao cinema, não sabe se o cinema é importante ou não. Quem nunca foi ao teatro, não sabe se o teatro é importante ou não. Antes de ouvirmos música, não sabemos se a música é importante ou não. Só depois de termos contacto com estas coisas é que sabemos se queremos voltar a ter contacto com elas ou não. E aí é que a arte passa também a ser importante na vida de cada um, depois de ter esse contacto. Ora, se ninguém se aproxima das pessoas, as pessoas que não conhecem, não sentem essa necessidade, não vêm ter connosco. Então, é importante nós irmos ter com as pessoas. E passa a ser, não apenas uma questão de hábito, mas uma questão de necessidade (intelectual, emocional). Portanto, também é importante ir a outros sítios, para tornar as artes indispensáveis. Elas só se tornam indispensáveis quando a pessoa entende, dentro de si que ela de facto é indispensável, para um equilíbrio qualquer, que não tem a ver com utilidade. É outro tipo de necessidade. (...) E depois há outra razão, outro lado, que também é nosso. É muito importante para nós ter contacto com várias pessoas, vários sítios, vários públicos. Porque a gente aprende sempre qualquer coisa, no contacto com outros teatros, outras equipas e outros públicos. Também é esse lado de aprendizagem que é importante.

Portanto, em resumo: a questão das digressões tem a ver com a nossa necessidade de mantermos os espetáculos vivos, tem a ver com um género de papel da arte com o

outro (em que nós temos de ir mostrar às pessoas, dizer “isto existe, se for importante para vocês continuem a visitar”) e depois a experiência das equipas e continuarmos a evoluir dentro daquilo que é a nossa arte, que tem a ver com conhecimentos técnicos, ou conhecimentos de conteúdo. Basicamente é continuar a viver, dentro daquele que é o nosso ambiente, por assim dizer.

**E - Vi uma entrevista que deste ao Pedro Mendes da *Coffepaste*, na qual dizes que não tens preferência propriamente por trabalhar alguma temática específica, mas que te interessa explorar o absurdo, o *nonsense* e o surrealismo. Queres começar por falar um bocadinho sobre essas características nos teus espetáculos?**

RNN - Não é que a temática não me atraia, por si. A questão da temática acaba por não ser fundamental. Por exemplo: tens uma companhia a fazer o *Hamlet*, a companhia do lado também faz o *Hamlet* e os espetáculos são profundamente diferentes, apesar de todo o conteúdo que está escrito ser o mesmo. A conclusão a que eu cheguei é que os conteúdos não são, nem sempre, a coisa mais relevante de um espetáculo. (...) Da mesma forma que, por exemplo, o conteúdo do amor, pode ser tratada de maneiras muito diferentes (por exemplo em *Romeu e Julieta*, ou na *Gaivota*). (...) Não é necessariamente pelo conteúdo. Há um lado formal que eu considero muito importante, que é a forma como se tratam determinados assuntos. Tinha também a ver com a fase em que estava na altura [da entrevista à *Coffepaste*], e o tipo de texto que estávamos a trabalhar na altura a *Alice no País das Maravilhas*, onde o absurdo e o *nonsense*, que são pouco abordados nas artes (estão até um bocadinho fora de moda). Se não há muita gente a fazer, porque é que não haveremos de ser nós a fazer, no Teatro do Eléctrico? Trabalhar determinados géneros de comunicação de um texto, de um ponto de vista, e então também passa por aí. (...) É isso, a mim não me atrai o conteúdo por si. Esse também é o ponto de vista de um artista privilegiado que vive com muitos artistas à volta. Ou seja, há muitos artistas a trabalhar mil e um conteúdos. (...) Há muitos artistas a trabalhar muitos assuntos diferentes. Há grupos que trabalham textos clássicos, grupos que trabalham textos contemporâneos, grupos que trabalham textos que são feitos na sala de ensaios com base nas temáticas mais quentes da última hora... Como há esta diversidade toda, eu não sinto nenhuma pressão para dar nenhum tipo de resposta também.

**E - Sobre a parte plástica dos espetáculos, que também já referiste várias vezes. Os cenários, os figurinos e a caracterização têm sempre uma presença muito forte. Gostava que também falasses um pouco sobre isso...**

RNN - Em primeiro lugar, tem a ver com uma questão de gosto. Ou seja, eu sinto-me mais atraído por um espaço cheio do que por um espaço vazio, sinto-me mais atraído pela cor do que pela ausência da cor, sinto-me mais atraído por uma forma mais complexa do que por uma linha simples. É uma questão de gosto. Por outro lado, há profissões no teatro que estão a acabar. As costureiras dos teatros já quase não existem (são costureiras normais que nós convocamos para trabalharem em teatro); são cada vez menos os figurinistas que constroem figurinos (o que é mais comum agora são os figurinistas que vão às lojas comprar roupa e depois constroem o figurino com base naquilo que um designer de uma fábrica ou de uma marca desenhou); e são cada vez mais raros os cenógrafos que desenham cenários e que constroem de raiz os cenários, e são cada vez mais raros os técnicos que trabalham os cenários por si. Portanto, há aqui uma coisa que eu sinto como... não é propriamente uma responsabilidade, mas, se temos as condições para trabalhar isso ou pelo menos retardar o desaparecimento de algumas profissões... (...) E aquilo que eu gostava era de participar nessa questão de manter essas profissões do teatro.

Aqui a questão da parte plástica em resumo é trazer para o centro dos espetáculos profissões, e artistas, e criativos, que trabalham o lado visual do espetáculo. Porque eu acho que o espetáculo do teatro não é só aquilo. Há coisa muito importante nos meus espetáculos, nos ensaios, enquanto estou a escrever a peça, etc... que é a parte sonora: aquilo que se ouve (seja texto falado seja cantado), aquilo que se entende. Mas eu também acho que aquilo que se entende pode ser visto. E esse lado visual é (ou deve ser) muito central em qualquer espetáculo, e o desenvolvimento das técnicas de fazer (cenário, figurinos, adereços, luz, vídeo) acho que esses saberes não devem ser perdidos, mas devem ser desenvolvidos.

**E - Em particular no *Anel do Unicórnio*, as paredes desenham o cenário em tempo real. Sei que essa opção não foi apenas estética, mas tem uma opção lúdica. Em primeiro lugar, representam os telões do século XVII e XVIII. E também aludem aos quadros da escola, certo? São estas as referências que pretende passar?**

RNN - Sim, vem também desse lado. Mas às vezes há aquela questão de “o que é que vem primeiro, o ovo ou a galinha?”. Vem primeiro o lado conceptual e depois vem o cenário? Ou vem primeiro o cenário e depois a interpretação do cenário? Eu acho que aqui veio primeiro o cenário e depois a interpretação do cenário. Ou seja, eu acho que primeiro tive a ideia de ter estes quadros, depois é que me lembrei dos quadros da escola. Nas minhas pesquisas encontrei estes robots que desenham com canetas dos quadros, fazem desenho ao vivo, e aquilo ajudava-me a responder àquilo que tem sido uma necessidade dos últimos anos, que é ter personagens que são animais, e eu não querer ter pessoas mascaradas de animais, que é uma coisa muito usada e gasta. O facto de essas personagens serem desenhadas ajudava-me a ter essas personagens em cena sem ter as pessoas mascaradas, ou sem ter o peluche ali no palco. Depois, por outro lado, as cenas passam-se em vários sítios, portanto podíamos desenhar alguns elementos da cenografia; também havia algumas reacções que podíamos fazer (o raio-X, por exemplo, como é que se pode fazer um raio-X em cena). Portanto, isso veio dar resposta a algumas necessidades que o texto colocava, e por outro lado esta vontade de não incluir a cenografia apenas como objeto que se coloca em cena. Objeto sim, vivo, que se possa descolar, que possa ser ocupado (neste caso era ocupado pela orquestra em cima e pelos atores que usavam as pequenas plataformas, etc.) e ao mesmo tempo funcionar como pano de fundo, como se fosse um género de telão. Basicamente eu queria brincar com estes robots em cena e rapidamente encontrei utilidade para isso.

**E - Outra característica marcante nos teus espetáculos é a relação com a música. E antes do *Anel do Unicórnio* e das *Cortes de Júpiter* já tinhas encenado duas óperas certo? [*Sebastião e Sebastiana* e *Canção do Bandido*] Queres falar um pouco sobre isso, sobre o teu percurso na ópera?**

RNN - Nem sei se há muito para dizer, e fui dizendo isso também nalgumas entrevistas, que é: às tantas eu sou mais espectador de ópera do que encenador, ou seja, em termos de quantidade, a minha aproximação à ópera prende-se muito com o gosto pessoal. Gosto do conceito de ópera como gosto do conceito de musical, gosto desta coisa de falarmos uns com os outros a cantar em vez de falarmos uns com os outros só a falar. Gosto muito também de ter música ao vivo e a forma como isso se relaciona com o espetáculo. A música ao vivo, ao contrário da música gravada, não é rígida. Conseguimos manipulá-la, conseguimos fazer com que ela exista de uma forma muito dialogada com a cena, ou seja, conseguimos criar dinâmicas, conseguimos acelerar ou retardar os tempos de forma a

responder à duração de uma cena por exemplo. Conseguimos fazer um género de sincronia entre a música e o texto. Depois, para além desse lado, que me parece positivo, é uma questão de gosto também. E a música ao vivo tem também uma presença visual. (...) Depois, à exceção de *Sebastião e Sebastiana*, que é Mozart, há aqui um lado de trabalho com os compositores, que eu, não sendo compositor, participo na composição, através de algumas conversas, através da dramaturgia que eu faço dos textos, através de uma partilha e de um à vontade que tenho com estes compositores, que, enfim, me ouvem e ouvem as minhas opiniões e os meus sonhos para o espetáculo ainda antes de estarmos a ensaiar, e que conseguem dar resposta a algumas coisas. E conseguimos também esclarecer dúvidas uns com os outros, e então também é entusiasmante fazer parte desse trabalho em que, antes de a música existir, conseguimos perceber que música é que aí vem através de algumas conversas, e isso é um trabalho muito entusiasmante também, enquanto criativo. E depois, claro que a gente leva também sempre os espetáculos mais longe, porque estamos todos a trabalhar no mesmo sentido e de uma forma mais ou menos clara sobre o que é cada cena. (...) Por exemplo nas *Cortes de Júpiter*, o Filipe Raposo tinha um ponto de vista sobre a personagem da Moura completamente diferente da minha, e eu gosto muito mais da perspectiva do Filipe. Se calhar o meu ponto de vista até era mais ou menos um equívoco. E, então, o compositor quase que fez um bocadinho da encenação, ao direcionar a música num sentido que era muito diferente daquilo que eu colocaria. E isso é um trabalho que é importante para mim e importante para o espetáculo.

Estes quatro espetáculos eram muito diferentes uns dos outros. Todo o processo de trabalho foi muito diferente. Mas aquilo que é mais ou menos igual é: há um trabalho do cantor com o compositor e com o diretor musical que é muito definido entre eles, e quando chega a parte da encenação há um trabalho que já está avançado. No teatro, a música das palavras é feita em conjunto pelo elenco e pelo encenador, normalmente, é definida em conjunto. Ali tens outro elemento, que é a música e o compositor, que fazem o desenho das palavras. Claro que quando se desenha um texto para ser cantado de forma lenta e baixa é profundamente diferente de um texto rápido e alto. Eu consigo ter emoções diferentes naquilo que já está escrito pela música. E depois aí eu adapto-me, a encenação responde a essas características da música, que dão características à personagem, dão características à cena. Portanto, há aí um outro trabalho, em que normalmente no teatro nós damos uma resposta ao texto. No caso da ópera, damos uma resposta ao texto e à música, e isso talvez seja o elemento que eu encontro que seja mais diferente do trabalho de uma peça de teatro. Há um elemento muito decisivo no espetáculo, que é a música. Que orienta num sentido tão concreto como a palavra, talvez.

**E - Nos espetáculos com música ao vivo, a orquestra costuma estar em palco. Aliás, no *Anel do Unicórnio*, a orquestra abandona mesmo o fosso e está, não no palco, mas por cima dele. É um objetivo teu romper com essa tradição da orquestra no fosso, colocando-a num lugar de mais destaque?**

RNN - Aí parte de muitas coisas. Parte do facto de nem todos os teatros terem fosso, e eu não queria estar a fazer adaptações de teatro para teatro, até porque a adaptação não é só uma questão cénica. Uma coisa é um cantor ter o maestro à frente num espetáculo, e noutro espetáculo o maestro estar atrás. A relação do cantor muda profundamente e claro que a aprendizagem da música e da cena, ou seja, os ensaios devem ter em conta aquilo que se vai passar nos espetáculos. Houve uma parte em que o Martim saiu da parte da frente, nos ensaios, e foi para a parte de trás porque os cantores não iam ter ali o maestro a dar-lhes as indicações de entradas e andamentos, etc. Portanto, há uma coisa que eles tinham de aprender de cor, e tinham de reagir intuitivamente ali. Claro que depois nós encontramos, através do olhar periférico, encontramos ali forma de o cantor comunicar com o maestro, e vice-versa. Isso também existe. Portanto, em primeiro lugar, veio dar resposta ao facto de nem todos os teatros terem fosso de orquestra e eu não querer que num espetáculo eles estivessem no fosso, outro espetáculo estivessem no palco, nuns estivessem à frente, noutros estivessem atrás, e quis uma coisa que fosse uniforme. Depois o cenário foi pensado, não especificamente, mas tendo em conta de uma forma muito forte aquilo que é o espaço do LU.CA, que é um palco muito pequeno e aquela foi um género de solução funcional, e ao mesmo tempo apelativa em termos de imagem e do funcionamento da relação maestro – cena.

Por outro lado, sim, é uma vontade que tenho nos espetáculos que o espectador tenha... porque são tão raros os espetáculos que têm orquestra ao vivo, que é uma vontade que tenho que o espectador tenha o contacto visual com eles, e não que seja uma coisa ali escondida, que acho que temos cada vez menos contacto nas artes de palco. Temos cada vez menos contacto com orquestras ao vivo, que às tantas nem sabemos bem que som é aquele, de onde é que vem, qual é o movimento, e acho que é interessante nós também conhecermos um bocadinho do que é cada instrumento e qual é o funcionamento de uma orquestra sem precisar de conhecer isso através de um concerto – ir ao teatro e ver isso a acontecer. E depois também tem a ver mais uma vez com a questão de gosto. Gosto daquele movimento, gosto daquela massa de gente a estar em conjunto num propósito e ter um género de bicho orgânico gigante que ali está com várias mãos.

**E - Um aspeto que eu gostava de aprofundar é a questão da formação e educação de públicos. Que impacto é que achas que estas duas óperas podem ter no público, sendo dedicadas, no fundo, a dois tipos de público diferente?**

RNN - Os espetáculos respondem de uma forma muito direta àquilo que são os públicos escolares. Ou seja, *O Anel do Unicórnio* é um espetáculo infantojuvenil, portanto é dirigido a um público mais jovem, que normalmente ou vai com os pais ou vai com as escolas, portanto há aqui uma ligação direta a esta questão das escolas e do ensino e, portanto, há essa ligação direta. Depois, as Cortes de Júpiter, por se tratar de Gil Vicente, um autor que é dado pelas escolas, e que ainda por cima em Loulé vamos fazer três sessões, em que duas são para escolas, portanto há esse género de lado pedagógico. Mas eu não vejo o teatro desse forma. (...) Eu acho que todo o espetáculo, seja ele qual for, tem uma vertente pedagógica, todo o espetáculo é para a comunidade, portanto, essa coisa que se divide teatro e ensino, teatro e comunidade, ou teatro e educação... não existe teatro feito para árvores, não existe teatro feito para pedras, todo o teatro é feito para pessoas, que vivem numa comunidade. Todo o teatro é para a comunidade. Tudo aquilo que existe como uma forma de comunicação tem um ponto de vista de se passar um olhar sobre o que quer que seja: sobre uma temática, sobre um conceito... seja que espetáculo for, ele tem um ponto de vista. E é útil depois olharmos para todos os pontos de vista. (...) Portanto, esse lado da educação, nós conseguimos ter em qualquer espetáculo. Mas não é um objetivo nosso dizer que o teatro pode ser útil. Porque esse lado do teatro enquanto uma coisa útil ou o teatro enquanto ferramenta não é uma coisa que me atraia. Aquilo que eu faço não é uma ferramenta, aquilo que eu faço são espetáculos de teatro. Aquilo que para mim é o primeiro objetivo quando eu sou espectador é receber, ou ter usufruto de uma obra que me estimule intelectualmente – e não é por ser uma coisa difícil, não é por ser um texto filosófico, tudo nos pode estimular intelectualmente. Portanto, à partida, qualquer espetáculo, mesmo que tenha um impacto pequeno em nós, mesmo que seja um espetáculo que não nos diga muito, tem sempre um impacto intelectual, emocional, psicológico, em nós. Não é preciso ser dirigido para o público escolar, não é preciso dizer que tem uma componente pedagógica, ou uma componente comunitária para ele ter isso tudo. Eu até posso dizer que só ir a ir ao teatro, mesmo antes de ver o espetáculo, eu já estou a aprender, já tem uma componente pedagógica, comunitária, de civismo.

## Apêndice 2 – Clipping *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*

### Clipping *O Anel do Unicórnio*

27 de agosto de 2021

**LU.CA quer reforçar ligações com escolas e alunos na nova temporada**

In Time Out, Raquel Dias da Silva

<https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/lu-ca-quer-reforcar-ligacoes-com-escolas-e-alunos-na-nova-temporada-082721>

27 de agosto de 2021

**Teatro LU.CA estende "mão e braço" para escolas de Lisboa na nova programação**

In Observador/Lusa, Mário Cruz

<https://observador.pt/2021/08/27/teatro-lu-ca-estende-mao-e-braco-para-escolas-de-lisboa-na-nova-programacao/>

<https://www.lusa.pt/article/2021-08-27/34206377/teatro-lu-ca-estende-m%C3%A3o-e-bra%C3%A7o-para-escolas-de-lisboa-na-nova-programa%C3%A7%C3%A3o>

10 de novembro de 2021

**Espetáculo «O anel do unicórnio» quer abrir a porta da ópera aos mais novos**

O espetáculo «O anel do unicórnio», que se estreia este mês, em Loulé, quer ser uma porta aberta para o universo da ópera, uma primeira experiência de contacto com este género teatral, afirmaram hoje os autores.

In A Voz do Algarve, Lusa

<https://www.avozdoalgarve.pt/d/espeticulo-o-anel-do-unicornio-quer-abrir-a-porta-da-pera-aos-mais-novos-/57497>

15 de novembro de 2021

**Loulé: Teatro do Eléctrico estreia «ópera em miniatura» e prepara reposição do espetáculo sobre a Mãe Soberana**

O espetáculo «O Anel do Unicórnio – uma Ópera em miniatura», criação de Ana Lázaro, Martim Sousa Tavares e Ricardo Neves-Neves, estreia em Loulé, no Cineteatro Louletano a 19 de novembro, depois segue para uma digressão nacional com paragens em Guimarães, Lisboa, Odivelas, Ovar e Ílhavo.

In Algarve Primeiro

<https://www.algarveprimeiro.com/d/loule-teatro-de-electrico-estrea-opera-em-miniatura-e-prepara-reposicao-do-espeticulo-sobre-a-mae-soberana/41563-84>

15 de novembro de 2021

**Espetáculo de «ópera em miniatura» "O Anel do Unicórnio" estreia-se no Cineteatro Louletano**

O espetáculo "O Anel do Unicórnio", «uma ópera em miniatura» do Teatro do Eléctrico, vai estrear-se em Loulé na manhã desta sexta-feira, dia 19 de Novembro, às 10h30, e na tarde deste sábado, 20 (sessão especial), às 17h00, no Cineteatro Louletano, partindo depois em digressão pelo país.

In Sul Informação

<https://www.sulinformacao.pt/2021/11/espeticulo-de-opera-em-miniatura-o-anel-do-unicornio-estrea-se-no-cineteatro-louletano/>

17 de novembro de 2021

**O anel do unicórnio – Ópera de palmo e meio**

Três cantores, um ator e meia dúzia de músicos em palco para conquistar os mais novos para um divertimento lírico: O Anel do Unicórnio – uma Ópera em miniatura estreia a 19, em Loulé. É a nova criação do Teatro do Eléctrico, com música do maestro e compositor Martim Sousa Tavares, libreto de Ana Lázaro e encenação de Ricardo Neves-Neves, um desafio do Teatro Lu.Ca, Lisboa, onde vai estar em cena em dezembro. O JL conversou com os criadores.

In Visão – Jornal de Letras, Maria Leonor Nunes

<https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/2021-11-17-o-anel-do-unicornio-opera-de-palmo-e-meio/>

17 de novembro de 2021

**"O Anel do Unicórnio - Uma Ópera em miniatura" para descobrir em Guimarães**

Longo após a estreia em Loulé, "O Anel do Unicórnio - Uma Ópera em miniatura" viaja até Guimarães para encantar miúdos e graúdos e provar que a ópera não tem idade. Para além de sessões dirigidas às escolas entre 25 e 26 de novembro que já se encontram esgotadas, haverá uma sessão especialmente dedicada às famílias no dia 27 de novembro, sábado, às 16h00, no Grande Auditório do CCVF.

In Cardápio

<https://www.cardapio.pt/teatro/57448-o-anel-do-unicornio-uma-opera-em-miniatura-para-descobrir-em-guimaraes/>

19 de novembro de 2021

**Ópera para Crianças**

In RTP – Portugal em Direto

<https://onedrive.live.com/?cid=1b0c9619c5024fd3&id=1B0C9619C5024FD3%2130184&ihint=video,mp4&authkey=!ALfOG5Gwu18hEio>

**19 de novembro de 2021**

**Uma ópera que é para todos**

O Anel do Unicórnio é, mais do que um drama familiar com todos os ingredientes de problema de primeiro mundo, uma lição sobre magistralidade num género em vias de extinção. Começa a 19 a digressão nacional.

In Revista Sábado, Tiago Neto

<https://www.sabado.pt/gps/detalhe/a-opera-e-para-todos>

**19 de novembro de 2021**

**"O Anel do Unicórnio", em Loulé, no Cineteatro Louletano**

In TSF, José Carlos Barreto

<https://www.tsf.pt/portugal/cultura/opera-para-miudos-o-anel-do-unicornio-14331832.html>

<https://www.tsf.pt/programa/fila-i/emissao/o-anel-do-unicornio-em-loule-no-cineteatro-louletano-14332172.html>

**20 de novembro de 2021**

**Ópera para crianças. "O anel do Unicórnio" estreia em Loulé**

O Anel do Unicórnio é uma ópera em miniatura que estreou, na sexta-feira, em Loulé. Conta a história de um menino que não queria viver dentro de uma ópera até que uma série de peripécias divertidas o fizeram mudar de opinião.

In RTP Notícias

[https://www.rtp.pt/noticias/cultura/opera-para-criancas-o-anel-do-unicornio-estreia-em-loule\\_v1364655](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/opera-para-criancas-o-anel-do-unicornio-estreia-em-loule_v1364655)

**24 de novembro de 2021**

**"O Anel do Unicórnio – Uma ópera em miniatura"**

In Mutante, Sara Quaresma Capitão

<https://mutante.pt/2021/11/o-anel-do-unicornio-uma-opera-em-miniatura-ccvf/>

**25 de novembro de 2021**

**Segundo este espetáculo no CCVF, a ópera não tem de ser "conservadora"**

Com sons clássicos, pop e eletrónicos a acompanhar, "O anel do unicórnio" é uma ópera infantojuvenil com quatro sessões para escolas e uma para o público em geral até sábado.

In Jornal de Guimarães, Tiago Mendes Dias

<https://jornaldeguimaraes.pt/noticias/segundo-este-espetaculo-no-ccvf-a-opera-nao-tem-de-ser-conservadora/>

**28 de novembro de 2021**

**Uma ópera para ser a primeira**

Uma peruca no forno, um gato desaparecido e uma festa em preparação: celebram-se as bodas de prata no seio de uma família que fez da ópera a sua própria casa. O encenador Ricardo Neves-Neves, o maestro Martim Sousa Tavares e a dramaturga Ana Lázaro compuseram uma ópera em miniatura, que chega ao LU.CA dia 3: "O Anel do Unicórnio".

In Novo Semanário, Ricardo Ramos Gonçalves

<https://onovo.pt/cultura/uma-opera-para-ser-a-primeira-DC6589647>

**Novembro de 2021**

**ALERTA ESCOLAS: VEM AÍ O ANEL DO UNICÓRNIO - UMA ÓPERA EM MINIATURA**

Com estreia marcada para 19 de novembro, no Cineteatro Louletano, em Loulé, "O Anel do Unicórnio - Uma Ópera em miniatura" é um espetáculo de 60 minutos dirigido às crianças, porque afinal a ópera não tem idade! Uma criação de Ana Lázaro, Martim Sousa Tavares e Ricardo Neves-Neves.

In Estrelas e Ouriços

<https://estrelaseouricos.sapo.pt/agenda/teatro-e-espetaculos/o-anel-do-unicornio-uma-opera-em-miniatura-26309.html>

**Novembro de 2021**

**O ANEL DO UNICÓRNIO - UMA ÓPERA EM MINIATURA**

In A Oficina

<https://www.aoficina.pt/detail-eventos/20111125-o-anel-do-unicornio-uma-opera-em-miniatura/>

**Novembro de 2021**

**O Anel do Unicórnio**

In Guimarães Turismo

[https://www.visitguimaraes.travel/pages/1150/?geo\\_article\\_id=610](https://www.visitguimaraes.travel/pages/1150/?geo_article_id=610)

**Novembro de 2021**

**Teatro eléctrico - O anel do unicórnio**

Uma ópera em miniatura para gente de pequena estatura.

In Revista YVI

<https://www.revistayvi.com/en/eventos/mae-de-acucar-teatro-electrico.html>

**Novembro de 2021**

**O Anel do Unicórnio**

**Uma ópera em miniatura**

In Agenda Cultural Lisboa

<https://www.agendalx.pt/events/event/o-anel-do-unicornio/>

***Hamster Clown***  
**Inventário – Camarim do Rui Paixão**  
**Feito a 17/10/2021 (Última apresentação na Malaposta)**

Caixa 1

- Caixa da maquilhagem
- Pó talco
- Desmaquilhantes, discos, toalhitas
- Palhinhas
- Folhas de papel + anotações
- Spray para a roupa
- Próteses

Caixa 2

- Enchimento (novo)
- Sapatos
- Material para limpeza dos sapatos
- Caixa de costura
- Meias, luvas e óculos
- Sacos
- Toalha (colocar)

Caixa 3

- Peruca
- Acessórios da Peruca

Saco à parte

- Enchimento

Porta-Fatos

Figurino Completo

**Nota:** Os restos / material que não é usado ficaram numa caixa de cartão e foram para o Armazém

É necessário arranjar:

- Secador
- Batom vermelho
- Rede da Peruca (está a ficar desgastada e o velcro não cola tão bem)
- Fato do Rato (está rasgado)



Apêndice 4 – Lista de Figurinos de  
*O Anel do Unicórnio, uma Ópera em minitura*

**Figurinos – O Anel do Unicórnio**

Ensemble

- 7 porta-fatos com: calças, casaco, fita, dois pares de meias
- 1 saco com 9 pares de sapatos, identificados
- 1 saco com fatos de treino extras para os músicos e porta-fatos extra
- 1 caixa de extras: porta-fatos extra para os cantores/atores, uma fita, dois sacos plásticos, sacos para sapatos, meias (dois pacotes das maiores e um das mais pequenas), fita cola de papel
- Um saco com extras caso algo dos figurinos se estrague

Tosca (Sílvia Filipe)

- 1 Caixa:
  - 1 elástico microfone
  - Toalha amarela
  - Dois pares de meias
  - 1 par de ténis
  - Uma caixinha com um par de brincos
  - 1 peruca
- 1 porta-fatos: leggings, vestido e avental

Faustina (Cátia Moreso)

- 1 Caixa:
  - Collants
  - Uma caixinha com um par de brincos
  - Cinto
  - Capa de Festa
  - 1 par de sapatos dourados
  - Um par de sabrinas vermelhas
  - Lanterna
  - Colar
- 1 porta-fatos: vestido e casaco de dormir, vestido de festa
- 1 peruca + touca + ornamentos

Bellini (André Henriques)

- 1 Caixa:
  - 1 elástico microfone
- 1 par de sapatos

- Suspensórios
- 4 pares de meias
- 1 fita preta
- 1 par de chinelos
- Flor para a lapela da camisa de dormir

- 1 lenço

- 1 porta-fatos:
  - Camisa de dormir
  - Camisa Rasgada
  - Roupa branca
  - Calças
  - Camisa
  - Colete

- 3 perucas (Esturricada, de Cão, de Vassoura)

Pedro Patê (André Magalhães)

- 1 Caixa:
  - 1 elástico microfone
  - pares de meias
  - 1 par de ténis
  - Cartola
  - Capa
- 1 porta-fatos:
  - T-shirt
  - 1 par de calças
  - 1 porta-fatos só com a casaca

## **Anexos**



## O ANEL DO UNICÓRNIO

UMA ÓPERA EM MINIATURA

Libreto **Ana Lázaro**  
Música **Martim Sousa Tavares**  
Encenação **Ricardo Neves-Neves**

Com **André Henriques, Cátia Moreso, Sílvia Filipe** (cantores) e **André Magalhães** (actor)

Ensemble **David Silva** (flauta), **Ana Aroso** (harpa), **Mrika Sefa** (piano eléctrico e sintetizador), **Francisco Cipriano** (percussão), **Helena Silva** (violino), **Jorge Correia, José Almeida e Miguel Menezes** (contrabaixo e baixo eléctrico)

Maestro **Martim Sousa Tavares**  
Apoio de Voz e Texto **João Henriques**

Cenografia **Henrique Ralheta**  
Assistente de cenografia **António Muralha**  
Figurinos **Rafaela Mapril**  
Ilustrações de palco **José Cruz**  
Caracterização e Cabelos **Cidália Espadinha**

Desenho de Luz **José Álvaro Correia**  
Som **Sérgio Milhano e Pedro Batista**  
Teaser **Eduardo Breda**  
Assistência de Encenação **António Ignês e Juliana Campos**

Comunicação e Assessoria de imprensa **Mafalda Simões**  
Produção TdE **Andreia Alexandre**  
Produção Culturproject **Nuno Pratas**

Assistente de Produção **Carmen Granja**  
Assistente estagiária de Produção **Eliana Lima**

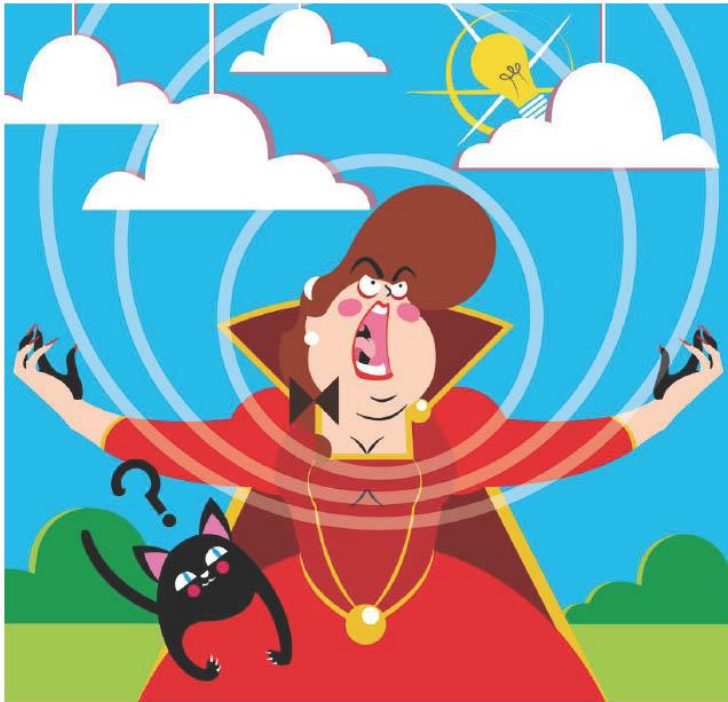
Media Partners **Rádio ZigZag e RTP 2**

Parceiros **Billyboom, Frescos Produções, Make it Happen, Pecosita-Pepito, CML/ Pelouro da Cultura** no âmbito do **RAAML/Polo Cultural Gaivotas**

Co-Produtores **LU.CA - Teatro Luis de Camões, Cineteatro Louletano, Centro Cultural Vila Flor, Centro de Arte de Ovar, 23 Milhas, Centro Cultural Malaposta, Culturproject e Teatro do Eléctrico**

**60 MIN | M/6**

Ópera para a infância e juventude



Pedro Patê é um rapaz enfiado pela sua invulgar sorte: filho de dois cantores de Ópera vive ele próprio dentro de uma Ópera que nunca acaba, com a música de fundo de uma Orquestra que pauteia cada gesto que faz.

Aborrecido com esta condição, e farto de ouvir ininterruptamente árias, cavatinas, intermezzos e afins (imagine-se o que é ser-se acompanhado por uma Orquestra quando se quer simplesmente ler um livro de Banda desenhada, tomar banho, ou fazer chichi), ou de ser arrastado para aventuras épicas ou intrigas e tropelias pelo seu Pai Bellini Bel Canto (um ex-barbeiro em Sevilha) e a sua Mãe Faustina Balão, uma verdadeira Diva barroca (não confundir com “diva barroco”, ela fica muito zangada!), Pedro Patê sonha com a possibilidade de vir a ser Ilusionista e descobrir o truque que roube as cantorias das bocas da sua família apenas com um estalar de dedos!

Até que um dia, o gato de estimação de Faustina Balão: Don Giovanni al Latte, desaparece misteriosamente. Precisamente no dia em que Bellini Bel Canto e Faustina Balão celebram as Bodas de Prata. Afinal, na Ópera não há limites para o imprevisto!

## GLOSSÁRIO

### PEQUENA EXPLICAÇÃO DE ALGUMAS PALAVRAS QUE SE PODEM ENCONTRAR NUMA ÓPERA

**LEITMOTIV:** Na verdade não é um cão alemão! O nome do cão de estimação da Tosca – Leitmotiv – é na música, um tema ou uma ideia musical que aparece constantemente no decorrer de uma obra com o objetivo de associá-lo a uma personagem, objeto ou ideia. O Leitmotiv ficou conhecido através de Richard Wagner, que aplicou de forma sistemática nas suas óperas.

**TOSCA** (Lê-se “Tössca”! não “Tôsca”!) – É o nome de um melodrama de Victorien Sardou (“Sardou”! não “Sardinha”!), que foi adaptado para uma Ópera em três Atos por Puccini, com o Libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa. Estreou em Roma, a 14 de janeiro de 1900, quando ainda estava toda a gente empanturrada com os doces de Natal e com a quantidade de comida que se come na passagem de ano.



**BEL CANTO** (inspiração para o nome do nosso Bellini Bel Canto) - É uma técnica vocal que tem origem em Itália no início do século XVII. O BEL CANTO, como o próprio nome diz, tem como princípio a “Beleza da voz: a sua plasticidade e perfeição. A precisão do timbre devia ser o objetivo primeiro do cantor, que demonstrava emoções através da sua flexibilidade e técnica vocais, amadurecida durante anos (como algumas bebidas de adultos!) e necessitava muitas vezes de décadas de estudo diário (décadas!) para um controle absoluto do “appoggio” ou controle da respiração!

**FAUSTINA BORDONI** (inspiração para a nossa Faustina Balão): foi uma grande cantora do período barroco (não só porque era grande, mas também porque cantava muito bem) e foi considerada uma das maiores divas da ópera de seu tempo. Faustina tinha uma grande rival, uma outra estrela dos palcos, a cantora Francesca Cuzzoni – dizem as más línguas que um certo dia andaram mesmo à bulha em cima do palco, durante um espetáculo e até tropeçaram no vestido uma da outra. Coisas que se contam...

**ANDAMENTO & ANDAMENTO PRESTO** O Andamento é o que determina o grau da pulsação na música, isto é, o ritmo a ser seguido. Essa pulsação é medida em Batidas por Minuto (BPM) e é feita, na maioria das vezes, por aquele objeto que marca o tempo: o metrónomo. O Andamento Presto não é, ao contrário do que possa parecer, um molho italiano para esparguete. Presto é sim um termo em italiano que significa “rápido”. É, portanto, uma indicação que significa “muito depressa”. Com uma velocidade de 180 e 200 batidas do metrónomo por minuto.

Outros exemplos de ANDAMENTOS:

*Allegro* – rápido;

*Allegro moderato* – moderadamente rápido;

*Allegrissimo* – muito rápido, mais rápido que allegro!

(Percebem a ideia?)



**MAESTRO** O Maestro é quem dirige a orquestra. No caso desta ópera, o Maestro (o Martim) também é o compositor da Música que se ouve. Está sempre a agitar os braços, mas não é porque tem uma melga enfiada nas mangas da camisa a fazer-lhe cócegas. É porque é através destes movimentos aparentemente amalucados, que o Maestro indica, por exemplo, a entrada de cada instrumento, o andamento da música ou até se as notas

de uma melodia são para ser tocadas com suavidade e leveza, ou com vigor e intensidade! Por isso é que os músicos não tiram os olhos do Maestro enquanto tocam. É que se não seguissem todos o Maestro, seria uma grande salganhada!

**PIANO / PIANISSIMO** Estas são duas palavras que se estiverem escritas por baixo da Pauta, não se referem ao Piano que serve de mesa de jantar em casa do Pedro Patê. Mas sim à dinâmica música, ou seja, à intensidade com que cada nota é tocada. **Piano** e **Pianissimo** quer dizer que a nota é tocada **suavemente** ou **muito suavemente**. (Mais ou menos como quando nos pedem para não falar alto para não acordar o pai que ressona no sofá!).

**ARIA** Palavra italiana que significa «ar». Peça musical cantada por um só cantor ou cantora e que narra os sentimentos da personagem sejam eles amor, ódio, etc. Normalmente é acompanhada pela orquestra e ocupa algum espaço no espetáculo (se fosse um animal seria por exemplo uma baleia ou um elefante).

**CAVATINA** É uma peça musical, mais pequena e curta, normalmente acompanhada por um só instrumento. Ocupa menos espaço na ópera (se fosse um animal seria por exemplo um rato ou um esquilo).

**CARMEN** A amiga a quem Tosca telefona durante o segundo Acto, é na verdade a protagonista da famosa ópera **Carmen** - do compositor francês Georges Bizet (com libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy). **Carmen** estreou em 1875, em Paris, mas não foi um sucesso imediato. Na verdade foi considerada chocante e perturbadora. Bizet, que morreu tragicamente três meses depois da estreia, nunca chegaria a saber que anos mais tarde, **Carmen** viria a ser um sucesso e arrebatou pessoas em todo o mundo. Algumas delas, pessoas famosas, como o filósofo Friedrich Nietzsche.



**PARTITURA** Uma partitura é como se fosse um texto, mas em vez de palavras, tem símbolos musicais. E o que se lê na partitura não é uma história, mas sim: Música! A linguagem musical é muito rica e dentro da partitura encontramos: notas, pausas, tonalidades, expressões...

Uma partitura musical é composta por uma pauta com 5 linhas e 4 espaços, e uma forma de escrita musical que pode ser usada para os diferentes tipos de instrumentos, tais como o piano, teclado, violão, guitarra, baixo, violino e até mesmo bateria.

**PRIMA DONNA** Não é a prima de ninguém em particular... Na Ópera é a cantora que representa o papel principal. O termo prima-donna ganhou importância no século XIX, na Era das grandes cantoras, estrelas de Ópera. Por vezes, essa posição era acompanhada de um certo vedetismo e estrelismo de muitas delas, e então a expressão italiana Prima-donna passou a ser usada para aquelas pessoas que se exibiam, cheias de vaidades e caprichos!



**LORENZO DA PONTE** O tetra-tetra-avô de Pedro Patê é Lorenzo Da Ponte! Lorenzo da Ponte foi um famoso libretista italiano (libretista é a pessoa que escreve os textos das óperas). Escreveu óperas famosas compostas por Mozart! Uma delas é: **As Bodas de Figaro** (não Figado!), que conta a história de Figaro e Susanna, que estão noivos e casam em breve. A outra é Don Giovanni: a história de um nobre um bocado peneiro e com a mania que é charmoso como um verdadeiro gato (como o gato da Faustina Balão).

**ESTREIA | Loulé, Cine-teatro Louletano, 19 e 20 NOV**  
Escolas  
**SEX, 19 NOV:** 10H30 e às 15H00  
Público geral  
**SÁB, 20 NOV:** 17H00 - Sessão com audiodescrição  
Reservas: 289 414 604 / cinereservas@cm-loule.pt

**Guimarães, Centro Cultural Vila Flor, 25 a 27 de NOV**  
Escolas  
**QUI, 25 NOV:** 10H30 e às 15H00  
**SEX, 26 NOV:** 10H30 e às 15H00  
Público geral  
**SÁB, 27 NOV:** 16H00 - Sessão com audiodescrição  
Reservas: 253 424 700 / geral@ccvf.pt

**Lisboa, L.J.C.A - Teatro Luís de Camões, 3 a 19 DEZ**  
Público geral  
**3 DEZ:** 18h30  
**5, 12 e 19 DEZ:** 11h30  
**4, 5, 8, 11, 12, 18 e 19 DEZ:** 16h30  
Escolas  
**9, 10, 15, 16, 17 DEZ:** 10h30  
**9, 10, 15, 16 DEZ:** 14h30  
Sessão com audiodescrição  
**12 DEZ:** 11h30  
Sessões com Língua Gestual Portuguesa  
**10 DEZ:** 14h30  
**18 DEZ:** 16h30  
Sessão descontrainda  
**19 DEZ:** 11h30  
Reservas: 215 939 107 / bilhetelra@lucateatroluisdecamoes.pt

#### APRESENTAÇÕES EM 2022

**Ílhavo**  
Casa da Cultura de Ílhavo  
11 e 12 Novembro, 2022

**Ovar**  
Centro de Arte de Ovar  
18 de Dezembro, 2022

**Odivelas**  
Centro Cultural de Malaposta  
23 a 27 Novembro, 2022





#### **RICARDO NEVES-NEVES**

É Licenciado em Teatro-Actores pela Escola Superior de Teatro e Cinema e Especialista em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras de Lisboa. Participa no Obrador d'Estú-Dramaturgia (Barcelona), orientado por Simon Stephens.

É o director artístico do Teatro do Eléctrico, onde escreve e encena.

Encenou também obras de Lewis Carroll, Edward Albee, Karl Valentin, Copi, Ana Lázaro, Spiro Scimone, Martin Crimp, J. J. Rousseau, W. A. Mozart e Charles Dickens. Peças suas foram encenadas por Mónica Garnel, Sandra Faleiro, Ana Lázaro, Paula Sousa e João André. Autor e co-encenador de Floating Island com Cheng-Ting Chen e Yi-Ting Hung, uma co-produção Théâtre de la Ville (Paris, França) e Taipei Arts Festival (Taipei, Taiwan).

Leccionou a cadeira de Interpretação na Escola Superior de Teatro e Cinema e na ACT – Escola de Actores.

Colaborou ainda com Teatro Nacional de São Carlos, Artistas Unidos, Teatro da Terra, Primeiros Sintomas, Temporada Darcos, Força de Produção, Teatro da Trindade, Teatrosfera, Teatro Meridional, Centro de Estudos de Teatro, Casa Conveniente, Teatro dos Aloés, Comédias do Minho, Revista Gerador, Cassefaz, Teatro O Bando e Procur.Arte.



#### **ANA LÁZARO**

É Autora, Encenadora e Atriz. Estreou-se no Teatro – Grupo de Teatro de Leiria, Licenciada em Teatro-Atores na ESTC. Formada também na ACT. Em 2011 funda a 'DOBRAR – Núcleo Artístico, onde exerce a função de Diretora Artística e Dramaturga, integrou diversas Programações e Festivais de Artes, destacando-se entre eles: a Bienal de Veneza 2015; o International Theatre Festival na Turquia – a convite da Rede de Teatros Nacionais Turcos; o Festival de Artes ZIGUZAJG, em Malta; o Ciclo "Memórias de Intenção Política" Fábrica das Artes – Centro Cultural de Belém, entre outros. Foi convidada como Artista Residente no Art Peace Hotel, Xangai – China, e recebeu uma Bolsa Grundtvig – Comissão Europeia, para integrar a Formação ARIADNE – Artes aplicadas a Contextos Sociais de Migração. Foi distinguida com o Prémio Literário internacional Sea of Words, pela Anna Lindh Foundation / IEMED, em Espanha. E foi vencedora do Prémio Literário FNAC Novos Talentos da Literatura - 2014. Em 2016 edita o livro Infantil: O Estranho Apetite de Belemundo, da Porto Editora, com a qual desenvolve Sessões na área das Expressões associadas à Palavra. Editou ainda a peça de Teatro: A Dança das Raias Voadoras, pela Editora Companhia das Ilhas, Teatro Meridional e Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa. Em 2016 foi Finalista do 12º Prémio Internacional de Literatura Infantil e Juvenil: BARCO A VAPOR – Brasil. Colabora anualmente com a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa – Irmandade de São Roque, num Projeto de Pesquisa, Oficina e Criação que integra Crianças, Jovens e Utentes Sêniores de diversos Equipamentos Sociais. Colabora regularmente com companhias enquanto Dramaturga.

Em 2018 escreveu CATAMARÃ e em 2019 SOBERANA, ambos com encenação de Ricardo Neves-Neves, produções do Teatro do Eléctrico.

Foi vencedora do Prémio Maria Rosa Colaço – Literatura Infantil 2017, com a obra: Pescadores de Nuvens, editado pela Porto Editora em 2019.



#### **MARTIM SOUSA TAVARES**

Martim Sousa Tavares assume diversas formas de estar na música. Maestro, comunicador, autor, estuda Ciências Musicais em Lisboa, Direcção de Orquestra em Milão e Chicago, onde conclui o mestrado na Bienen School of Music com bolsas Fulbright e Eckstein, honras académicas e os mais altos valores.

Fundador da Orchestra di Maggio em Brescia e Orquestra Sem Fronteiras em Idanha-a-Nova, personifica uma abordagem todo-terreno à difusão e alcance da música clássica. Dirigiu orquestras de 8 países em Milão, Nova Iorque, Rio de Janeiro, São Petersburgo, mas também em pequenas aldeias como Teixoso, Inguias, Soito ou Caria.

Autor de diversos programas e ciclos de pedagogia musical, formação de públicos e talks, é autor de um programa semanal na Antena 2, dirige A Boca do Lobo no Lux Frágil (a partir de janeiro de 2020), colabora com o Jornal do Fundão e é responsável pelos projectos educativos do Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.

[www.martimsoutatavares.com](http://www.martimsoutatavares.com)



SITE TDE



**Teatro  
do Eléctrico**

[www.teatrodoelectrico.com](http://www.teatrodoelectrico.com)

**Mafalda Simões** | direcção de produção e comunicação  
[mafalda.simo.es.tde@gmail.com](mailto:mafalda.simo.es.tde@gmail.com) | 962 941 942

**José Leite** | difusão e produção  
[jose.leite.tde@gmail.com](mailto:jose.leite.tde@gmail.com) | 918 092 769

**Teatro do Eléctrico**  
Estrutura residente no Polo Cultural Gaivotas | Boavista  
Rua das Gaivotas, 8, 1200-202 Lisboa  
**NIF 508558727**

É uma estrutura apoiada pela República Portuguesa - Cultura / Direcção Geral das Artes, pelo Cine-teatro Louletano / Câmara Municipal de Loulé e pela Câmara Municipal de Lisboa / Polo Cultural Gaivotas | Boavista

## Anexo 2 – Guião Técnico de *O Anel do Unicórnio, uma Ópera em miniatura*

### Guião técnico “O ANEL DO UNICÓRNIO”

#### ATO I – CENA I

Sobe o PANO DE BOCA c/ a primeira nota musical.

Começam os desenhos:

1º - FOGÃO-SUPERIOR / FUMO (PAREDE 2)

2º - GATO (PAREDE 3)

3º - FECHADURA (PAREDE 1)

No final da abertura musical (em cima da última nota) sobe a PAREDE 1 acompanhada de SOM NOITE.

BELLINI entra c/ PANOS para apagar FUMO – desce PAREDE 1.

Colocação da BICICLETA de TOSCA na posição inicial (atrás da PAREDE 1).

(FAUSTINA) – “E ONDE PÁRA A EMPREGADA” - na primeira nota da transição musical – sobe PAREDE 1.

(TOSCA) – “SEM SE DAR UM CATACLISMO” - TOSCA avança para a frente de cena – desce PAREDE 1 – BICICLETA retirada para bastidores.

(TOSCA) – “VAI VER O QUE LHE FAZ, É UM PASTOR ALEMÃO” - FAUSTINA sopra o APITO:

TOSCA abre o DIVÃ ■ leva CANETA PRETA para a esquerda e pega na BANDEJA ■ corre para a direita, deixa a BANDEJA e leva CANETA PRETA e CANETA VERDE ■ volta à direita e leva COUVE-FLOR ■ vai à esquerda e leva SANDES DE TORRESMOS ■ vai à direita e leva TOALHA AMARELA.

(FAUSTINA) – “VOU FAZER UM MIMINHO AO DON GIOVANNI MEU GATINHO...” SOM MIAU ZANGADO. Saída de FAUSTINA e BELLINI. TOSCA coloca o DIVÃ para dentro.

#### ATO I – CENA II

Começam os desenhos:

1º - CÃO – CORPO (PAREDE 2)

2º - CÃO – CABEÇA (PAREDE 1)

(TOSCA) – “O MENINO PEDRO PATÊ JÁ ESTÁ DE PÉ?” – sobe PAREDE 1 (no início da frase).

(PATÊ) – “ESTOU COM OS DOIS PÉS NO CHÃO” – desce PAREDE 1 (no fim da frase).

(PATÊ) – “NÃO QUERO SER MAIS O PROTAGONISTA” – sobe PAREDE 1.

No avanço de PATÊ para a frente de cena, desce PAREDE 1. ESCADA colocada atrás da PAREDE 1 para BELLINI subir c/ TESOURA. Na descida de BELLINI a ESCADA é retirada para bastidores.

(PATÊ) – “QUANDO CRESCER NÃO SER CANTOR NEM SOLISTA” – TOSCA tira CANETA PRETA e coloca CANETA VERDE na PAREDE 2 (deixa CANETA PRETA no estrado).

#### BELLINI - MUDANÇA DE FIGURINO – PIJAMA RASGADO

(c/ PERUCA DE CÃO) – (Troca no LADO ESQUERDO)

(FAUSTINA) – “NÃO SÃO GRITOS...” – sobe PAREDE 1.

(FAUSTINA) – “É EXTENSÃO VOCAL” – Começa o desenho:

RAIO-X 1 (PAREDE 2)

PATÊ sai e recebe CANETA ROSA e CANETA VERMELHA.

PATÊ entra – desce PAREDE 1.

(PATÊ) – “AQUI TAMBÉM NÃO ESTÁ” – PATÊ deixa CANETA ROSA no estrado da PAREDE 3.

(**FAUSTINA**) – “*PERDOA SE POR ENGANO...*” – **BELLINI** retira **CANETA PRETA** e **CANETA VERDE** da **PAREDE 2** e **CANETA PRETA** da **PAREDE 1** e entrega-as no limite da esquerda cena aos **ASSISTENTES DE CENA**.

**ESCADA** colocada atrás da **PAREDE 1**.

(**FAUSTINA**) – “*DESTE PÉ DE GRANDE SOPRANO*.” Na transição musical começa o desenho:

**BALLET (PAREDES 1 / 2 / 3)** (*tempo de diferença igual entre as 3*)

(**FAUSTINA**) – “*SERÁ QUE FUI TROCADA POR UMA GATA...*” **TOSCA** sai e recebe **CANETA ROSA** e **CANETA ROSA**.

(**BELLINI**) – “*BRAVA, BRAVA, BRAVÍSSIMA*” – **TOSCA** entra, abre o **DIVÃ** e coloca **CANETA ROSA** na **PAREDE 3**, outra **CANETA ROSA** na **PAREDE 2** e outra **CANETA ROSA** na **PAREDE 1**.

(**BELLINI**) – “*OH NÃO! E AGORA?*” **ASSISTENTE DE CENA** c/ **LUVA BRANCA** abre o **FORNO** (por dentro) e entrega **MELÓDICA** a **BELLINI**.

**MELÓDICA** entregue à **VIOLINISTA**.

**BELLINI** - MUDANÇA DE FIGURINO – ROUPA DA FESTA

(c/ **PERUCA CÃO**)

**FAUSTINA** – MUDANÇA DE FIGURINO – VESTIDO DA FESTA

(c/ **ORNAMENTOS**)

## ATO II

**TOSCA** entra em cena c/ **TELEFONE** – **SOM RINGTONE**

(**TOSCA**) – “*OH! QUE FUI FAZER? DISSE UMA MENTIRA DAS FELAS!*” começa o desenho:

**ANEL (PAREDE 3)**

**ESCADA** colocada atrás da **PAREDE 1**.

Na descida de **PATÊ** a **ESCADA** retirada. **MESA** colocada atrás da **PAREDE 1**. **CANETA PRETA** e **CANETA LARANJA** colocadas dentro da **ALCOFA** de **TOSCA**. **PATÊ** recebe **CANETA PRETA** e **CANETA PRETA**.

**PATÊ** recebe **CANETA AZUL**.

(**BELLINI**) – “*AQUI ESTÁ A JÓIA RARA...*” **PATÊ** entra, troca **CANETA ROSA** por **CANETA AZUL** na **PAREDE 3** e atira **CANETA ROSA** para fora de cena.

(**FAUSTINA**) – “*POIS A VINGANÇA SERÁ MINHA! Ô DESTINO INGRATO!*” – sobe **PAREDE 1**.

Começa o desenho:

**ONDA (PAREDE 3)**

(**PATÊ**) – “*VOU JÁ DISFARÇAR O CÃO*” – começa o desenho:

1º - **MÁSCARA – GATO (PAREDE 1)**

2º - **CAUDA – GATO (PAREDE 2)**

(**PATÊ**) – “*AGORA VOU DAR-LHE AS ISCAS*” – **SOM NHOM NHOM**

**TOSCA** depois de apagar a **ONDA**, retira **CANETA AZUL** (guarda-a) e coloca **CANETA PRETA** na **PAREDE 3**. Retira **CANETA PRETA** (guarda-a) e coloca **CANETA LARANJA** na **PAREDE 3**.

(**BELLINI**) – “*PIANO... PIANO... NÃO TE PREOCUPES. JÁ ESTÁ TRATADO!*” – desce **PAREDE 1**.

Começam os desenhos:

1º - **RAIO-X 2 (PAREDE 2)**

2º - **CONVIDADOS (PAREDE 3)**

**FAUSTINA** – **COLOCA COLAR** e **PENAS**

## ATO III

**BELLINI** - **COLOCA PERUCA VASSOURA** c/ **ESPANADOR**

**FAUSTINA** - **VESTE CAPA DA FESTA** E **COLOCA CARAVELA** NA **PERUCA**

*Transição para o ATO III:*

**PATÊ** coloca **CANETA PRETA** na **PAREDE 1** – sobe **PAREDE 1**. Coloca **CANETA PRETA** na **PAREDE 2** e sai – desce **PAREDE 1**.

Na descida da **PAREDE 1** – desce:

- 2 LUSTRES

Quando **FAUSTINA** e **BELLINI** estão prontos – desce:

- 1 LUSTRE + BOLA DE ESPELHOS

**PATÊ** recebe **CANETA VERDE**.

**MESA** movida (fora de cena) da esquerda para a direita. **BOLO** colocado na posição certa em cima da **MESA**, que é posta no sítio pronta a entrar.

(**PATÊ**) – “*SIGNORE FLAUTISTA, SE BEM REPARO! TEM UMA MOEDA NA ORELHA?*” **FLAUTISTA** tem que ter consigo **MOEDA GRANDE**.

**BELLINI** cospe o **ANEL** – **SOM LADRAR 1 + SOM LADRAR 2 + VÓMITO**

(**PATÊ**) – “*ONDE VAI ATERRAR? ONDE VAI ATERRAR? ONDE VAI ATERRAR?*” no fim desta fala começa desenho:

**MÁSCARA – CÃO (PAREDE 1)**

**BICICLETA** colocada atrás da **PAREDE 1**.

**BELLINI** abre o **BUSTO** de **FAUSTINA** – **SOM MIAU FOFO**.

(**TODOS**) – “*AO CAIR PARTE-SE O BUSTO...*” começa o desenho:

**CAUDA – CÃO (PAREDE 2)**

Na saída de **FAUSTINA** e **BELLINI** a dançar – sobe **PAREDE 1**.

**TOSCA** avança c/ **BICICLETA** para a frente de cena – desce **PAREDE 1**.

**ESCADA** colocada atrás da **PAREDE 1**.

**PATÊ** lança **CONFETTIS** – **CONFETTIS LANÇADOS DA TEIA**

*Na ÚLTIMA TRANSIÇÃO MUSICAL baixa o pano de boca e as luzes.*

Anexo 3 – Folha de Sala de *Cortes de Júpiter*



Colóquio Internacional  
4 fev  
Sala Lopes-Graça  
9h30 > 17h00

4, 5 e 6 fev  
2022

Ópera  
*Cortes de Júpiter*  
5 e 6 fev  
Pequeno Auditório  
19h00

**Gil Vicente:  
500 anos**

Colóquio internacional  
Ópera  
*Cortes de Júpiter*

**CCB**



Artwork © Rute Soares

# Laboratório de Ópera Portuguesa

4, 5 e 6 fev 2022

## Da razão de ser

A criação de um laboratório de ópera portuguesa especialmente vocacionado para a recuperação de obras escritas por compositores portugueses ou residentes em Portugal é um sonho antigo que ganha agora contornos concretos.

Há muito que se sentia a necessidade da criação de uma estrutura que potencializasse a apresentação ao grande público da produção dramática que tantos investigadores têm retirado, ao longo dos anos, das profundezas dos inúmeros arquivos e bibliotecas nacionais e estrangeiras.

Com a criação de um Laboratório de Ópera Portuguesa no CCB pretende-se aproximar o grande público da produção dramática musical que encheu os palácios, casas senhoriais e teatros do nosso país ao longo dos séculos.

Assumindo uma linha de trabalho de recuperação historicamente informada, o Laboratório de Ópera Portuguesa propõe-se ir mais longe. Considerando o género operático não apenas como um género musical, mas um verdadeiro género teatral, pretende-se que o Laboratório se constitua como um fórum de desenvolvimento dramático de jovens cantores profissionais.

Para tal, contamos garantir em cada título a presença de alguns dos mais inovadores e atuais encenadores da nossa praça.

## Da escolha do primeiro título

### *Cortes de Júpiter* Gil Vicente

O ano de 2021 marcou os 500 anos da tragicomédia vicentina apresentada aquando dos esponsais da Infanta D. Beatriz, filha do nosso Rei D. Manuel I, última obra daquele dramaturgo à qual assistiu «o venturoso», falecido a 12 de dezembro de 1521.

Muito embora pareça ter caído um pouco no esquecimento, ou pelo menos adormecida, trata-se de uma das mais importantes obras do acervo vicentino. Por um lado, serviu de fonte de inspiração para *Um ano de Gil Vicente*, de Almeida Garrett, enredo com o qual se deu, em 1838, a fundação do moderno teatro português. Por outro, *Cortes de Júpiter* encerra alguns dos mais importantes títulos musicais da época dos quais ainda dispomos de fontes.

A qualidade e comicidade do enredo, bem como a oportunidade que nos dá de associar ao elemento histórico o engenho e espírito criativo atual, na reconstrução assumidamente contemporânea dos momentos musicais que se perderam, conduziu-nos à sua escolha para título inaugural do Laboratório de Ópera Portuguesa do CCB.

Mas não só. Aproveitamos os 500 anos desta tragicomédia vicentina como pretexto ideal para desafiar os especialistas a discutir sobre o que entendemos ser o importantíssimo papel que o acervo vicentino desempenha no desenvolvimento do drama em música na Península Ibérica, sem nenhuma inferioridade em relação a vultos como Juan Del Encina, ou outros. As recorrentes referências nas obras de Gil Vicente a momentos musicais colocam a sua obra no patamar de modelo embrionário da posterior zarzuela, fenómeno ibérico ainda hoje tão popular.

Jenny Silvestre

## Colóquio Internacional

### *Gil Vicente: 500 anos*

4 fevereiro 2022  
Sala Lopes-Graça

Tendo nascido o Laboratório de Ópera Portuguesa da necessidade sentida de aproximar o grande público de uma parte importante da sua herança histórica comum, neste caso, a produção dramática musical feita em Portugal no decurso do tempo, considerou-se, desde o primeiro momento, essencial a criação simultânea de um fórum de discussão e apresentação de novos estudos relacionados e complementares a cada título trabalhado.

#### DIREÇÃO CIENTÍFICA

**Manuel Pedro Ferreira** (CESEM/FCSH)  
**Luísa Cymbron** (CESEM/ FCSH)

#### ORADORES

**Luísa Cymbron**  
(CESEM/FCSH)

**Maricarmen Gomez**  
(Universidade Autònoma de Barcelona)

**José Camões**  
(Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

**Esperança Cardeira**  
(Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

**Nuno Raimundo**  
(CESEM/FCSH)

**Edward Abreu**  
(CESEM/FCSH)

**Luísa Gomes**  
(CESEM/ FCSH)

**Manuel Morais**  
(Escola de Música do Conservatório Nacional/Universidade de Évora)

**Jenny Silvestre**  
(Academia Portuguesa de Artes Musicais/Laboratório de Ópera Portuguesa do CCB)

## Programa

### 9h30

Receção dos oradores e público assistente

### 10h00

Início dos trabalhos  
MODERADORA **Luísa Cymbron**

#### ORADORES

**Edward Ayres de Abreu** (CESEM/FCSH)  
**Nuno Raimundo** (CESEM/FCSH)

**Manuel Morais** (Escola de Música do Conservatório Nacional/Universidade de Évora)

### 11h15

Pausa para café

### 11h30

Recomeço dos trabalhos  
MODERADOR **Manuel Pedro Ferreira**

#### ORADORES

**José Camões** (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)  
**Esperança Cardeira** (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)  
**Maricarmen Gómez** (Universidad Complutense de Madrid)

### 13h00

Pausa para almoço

### 14h30

Recomeço dos trabalhos  
MODERADOR **José Camões**

#### ORADORES

**Luísa Cymbron** (CESEM/FCSH)  
**Luísa Gomes** (CESEM/FCSH)  
**Jenny Silvestre** (Academia Portuguesa de Artes Musicais/ Laboratório de Ópera Portuguesa do CCB)

### 16h00

Mesa redonda e conclusões

### Edward Ayres de Abreu

**As diversas facetas de Gil Vicente como fonte primeira de criações musicais e musico-dramáticas: levantamento e categorização das obras identificadas.**

A herança teatral e poética do dramaturgo quinhentista Gil Vicente foi ponto de partida assaz frequente para a composição de diversas partituras. De Francisco Sá de Noronha (*Beatriz de Portugal*, 1859) a Daniel Moreira e Fernando Lapa (respectivamente *Ninguém & Todo-o-Mundo* e *Trilogia das barcas*, 2018), a apropriação de Gil Vicente foi conhecendo usos muito diversos: música didáctica, música para piano, canção erudita de câmara, música coral e orfeónica, música de cena, para bailado, para cinema, ópera, opereta, cantata-melodrama e até ópera rock. O presente contributo procura fazer o levantamento das fontes disponíveis de todos os exemplos musicais e musico-dramáticos escritos a partir de Gil Vicente e, quando possível, identificar (e reflectir sobre) os seus contextos de enunciação.

#### NOTA BIOGRÁFICA

Compositor, musicólogo e gestor cultural, Edward Ayres de Abreu é diplomado pela Escola Superior de Música de Lisboa (Composição, licenciatura), Universidade Nova de Lisboa (Ciências Musicais – Musicologia Histórica, mestrado) e AESE Business School (Executive MBA), preparando atualmente a defesa de tese de um Doutoramento em Ciências Musicais Históricas. Foi bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, da Imprensa Nacional – Casa da Moeda e da AESE Business School. Pelo seu trabalho como musicólogo foi distinguido com o 2.º Prémio do Concurso Otto Mayer-Serra (2017) da Universidade da Califórnia, Riverside, e com o Prémio Joaquim de Vasconcelos (2019) da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música. Fundou e dirige o MPMP Património Musical Vivo, plataforma distinguida com o Prémio de Música Sequeira Costa (2018).

### Nuno de Mendonça Raimundo

**Contributos da obra de Gil Vicente para a História da Música em Portugal**

O teatro de Gil Vicente é único no panorama ibérico da sua época pela sua dimensão musical intrínseca, algo que tem sido sublinhado por vários autores, de ambos os lados da fronteira, já há largas décadas. Da representação dos seus autos fazia parte integrante a interpretação, pelos actores, de canções de vários autores, bem como a execução de danças e instrumentos de cariz diverso. Tal é inequivocamente indicado pelas centenas de referências explícitas que constam dos textos publicados da sua obra.

A abundância e ubiquidade destas referências musicais na obra vicentina fornecem, naturalmente, matéria preciosa para a historiografia da Música

em Portugal; Freitas Branco, em particular, foi quem mais se debruçou sobre as implicações sociológicas dessas referências. Há, porém, outras perspectivas de análise que merecem ser aprofundadas. Nesta comunicação, pretendemos explorar a maneira como diversas vertentes da História da Música poderão beneficiar do contributo dos textos de Gil Vicente, considerados não apenas como objectos musicais em si mesmos, mas como fontes documentais de indiscutível relevância para uma historiografia cada vez mais apurada.

Nuno de Mendonça Raimundo é investigador em Música Antiga no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), da Universidade Nova de Lisboa, onde também leciona a disciplina de Análise de Música do Renascimento. Encontra-se a realizar o seu doutoramento em música vernácula em Portugal no século XVII na mesma universidade. Integra a equipa de investigação do projeto *Lost&Found: Recovering, Reconstituting, and Recreating Musical Fragments* (c.1100-c.1600), dirigido por João Pedro d'Alvarenga. Dedica-se ainda à interpretação de música dos séculos XV a XVII como tenor.

### Manuel Morais

**Música para as peças de Gil Vicente estreadas em Évora**

Ao contrário do que sucede em Juan del Ensina que, como remate das suas Éclogas, apenas utiliza canções da sua autoria, em Gil Vicente a música, seja ela profana ou sacra, consiste em danças instrumentais ou peças cantadas, percorre toda a sua obra e faz parte integrante e activa da trama do espaço cénico. Nesta comunicação, abordaremos estes problemas, utilizando um conjunto de exemplos musicais, a partir das peças estreadas em Évora: *Auto do Pastoril Português*, *Frágua d'Amor* e *Romagem d'Agravos*.

Manuel Morais é tangedor de instrumentos antigos de corda dedilhada e musicólogo. Estudou com Emilio Pujol (viola e instrumentos antigos de corda dedilhada), Macario Santiago Kastner (musicologia e interpretação de música antiga) e Constança Capdeville (composição). Especializou-se em Espanha e na Suíça com Emilio Pujol e Eugen M. Dombois. Desde 1972, dirige o grupo Segréis de Lisboa, cuja preocupação essencial se traduz em fazer reviver a Música Antiga Ibérica dos séculos XIII e XIX com base em interpretações historicamente informadas. Com este agrupamento tem realizado inúmeros concertos na Europa, EUA, América Latina, China e Índia. Foi docente no Conservatório Nacional e no Departamento de Artes da Universidade de Évora. Publicou numerosos estudos e edições modernas de Música Antiga Portuguesa vocal e instrumental.

### José Camões

**A arte teatral de Gil Vicente: o triunfo da palavra e das imagens**

Gil Vicente é seguramente o autor mais relevante da História do Teatro na primeira metade do séc. XVI europeu. A singularidade da obra, já recheada de todas as grandes temáticas que conformam o humanismo, coloca-o no umbral do teatro da idade moderna. A sua novidade e originalidade são reconhecidas pelos seus contemporâneos, que o citam como autoridade na língua e na cena. Contudo, o talento de Gil Vicente não se esgota na capacidade inventiva da representação da língua. As imagens que o seu teatro produz encontram muitas vezes correspondência nas artes pictóricas, configurando a obra de Gil Vicente num caso singular que ultrapassa o elo ecrástico.

José Camões é investigador principal da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) e docente do programa de pós-graduação em Estudos de Teatro. É investigador integrado do Centro de Estudos de Teatro da FLUL, onde desenvolve trabalho sobre a história do teatro em Portugal e a edição de teatro clássico português. Centra a sua pesquisa sobretudo nos séculos XVI-XIX, assegurando a coordenação científica de vários projetos nas áreas da Edição e da História do Teatro em Portugal. Como editor literário, tem vindo a publicar na Imprensa Nacional o teatro completo de autores portugueses do século XVI e dirige a coleção de textos dos séculos XVI-XIX do Centro de Estudos de Teatro.

### Esperança Cardeira

**A língua de Gil Vicente**

Gil Vicente é tradicionalmente caracterizado como um representante do fim da época medieval. O imaginário português analisa, em geral, a produção literária, a língua em que ela é elaborada e os seus autores, traçando retratos simbólicos do tempo e dos homens: o teatro de Vicente simboliza o final da Idade Média, enquanto a obra de Camões representa uma nova forma de encarar o mundo, no quadro mais moderno do Humanismo e do Renascimento. É consensual que foi pela mão de Camões que o acervo lexical do português se enriqueceu com numerosos vocábulos novos. E, no entanto, quando analisamos a obra de Vicente encontramos várias dessas novas palavras, habitualmente atribuídas a Camões.

A língua de Gil Vicente encontra-se no cruzamento entre o português antigo e o clássico. O objetivo desta apresentação será esboçar, em breve síntese, um panorama do português do tempo de Vicente, mostrando como a sua obra explora, por um lado, os arcaísmos do português antigo e, por outro, os caminhos da inovação linguística.

Esperança Cardeira é professora da Faculdade de Letras e investigadora do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. É autora de vários livros, entre os quais destaca *O Essencial sobre a história do Português* (2006) e *Gramática histórica do Português Europeu* (2021). As suas principais áreas de investigação são Linguística Histórica e Filologia. Participa em vários projetos nacionais e internacionais nas áreas de Linguística Histórica, Crítica Textual, Lexicologia e Lexicografia e Onomástico.

### Maricarmen Gómez

**Gil Vicente – Mateo Flecha – Diego Sánchez de Badajoz: apontamentos sobre música e cena**

Na dedicatória da edição impressa das *Ensaladas*, de Mateo Flecha (c. 1481-1553?), editadas em Praga, em 1581, o seu editor, Mateo Flecha, o jovem, específica, referindo-se às composições do seu tio, que «ninguém antes dele as compôs, nem depois (...) ninguém as compilou ou fez editar». Por essa razão teria assumido a tarefa, «observando que estas *Ensaladas* eram tão procuradas», pelo que este género permanecia atual, quase trinta anos depois do falecimento de Flecha, o velho. A indicação de que ele teria sido o primeiro a compor *Ensaladas* não se revela correta, pois, a primeira vez de que se tem notícia da utilização do termo *Ensalada*, na sua acepção poética musical, foi em 1510, no *Auto da Fé* do português Gil Vicente, portanto, mais de uma década antes da mais antiga das *Ensaladas* de Flecha, *Los Chistes*, datada de 1525. No *Auto* protagonizam-na os pastores e a personagem alegórica da Fé, tendo sido representada nas *Matinas de Natal*, perante o Rei D. Manuel I de Portugal.

Maricarmen Gómez é professora emérita da Universidade Autònoma de Barcelona, onde foi responsável pela cátedra de Música Antiga. Especializada no repertório da baixa Idade Média e início do Renascimento, destacam-se, nas suas publicações mais recentes, os títulos *La música medieval en España* (Kassel, 2001), *Las Ensaladas* (Praga, 1581), com um suplemento de obras do género (Valencia, 2019). Maricarmen Gómez é editora dos dois primeiros volumes da *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* (Madrid-México D.F., 2009-12), *La Sábila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena* (Madrid, 2015) e *Santos y reliquias. Sonido. Imagen. Liturgia. Textos* (Madrid, 2022), entre outros.

### **Luísa Cymbron**

***Gil Vicente, Garrett e a tentativa de criação de uma ópera nacional portuguesa no século XIX: o caso de Beatriz de Portugal de Francisco de Sá Noronha***

Em 1857, no Rio de Janeiro, uma colaboração entre dois emigrantes portugueses – o jovem literato Reinaldo Carlos Montoro e o violinista e compositor Francisco de Sá Noronha – deu origem a uma obra que tinha como objectivo lançar um projecto de ópera nacional portuguesa: *Beatriz de Portugal*. Como pano de fundo dessa iniciativa, encontram-se as actividades da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada nesse mesmo ano na capital do Brasil, e na qual se juntava um grupo de músicos, na sua maioria também emigrantes, mas nenhum deles português. Sintomaticamente, Noronha e Montoro escolhem como base para o libreto da sua ópera a peça *Um auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett, aquela que o pai da reforma teatral portuguesa escreveu em 1838 para relançar o teatro nacional, e que tivera alguma difusão no Brasil, através do actor João Caetano dos Santos. Nesta comunicação, pretendo discutir esse projecto de ópera nacional assim como o modo como Garrett e Gil Vicente a legitimam e configuram.

Luísa Cymbron é docente do Departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH. As suas áreas de interesse são a música em Portugal do século XIX, com especial incidência na recepção do repertório italiano e francês, bem como nas relações musicais com o Brasil, durante o mesmo período. É membro do CESEM, tendo colaborado em diversos projetos de investigação, assim como publicado em revistas e obras de conjunto nacionais e estrangeiras. É autora de *História da música em Portugal* (1992), em colaboração com Manuel Carlos de Brito, do volume de ensaios *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: Ópera, virtuosismo e música doméstica* (2012) e de *Francisco de Sá Noronha (1820-1881): Um músico português no espaço atlântico* (2019). Coordenou com Ana Isabel Vasconcelos o livro *O velho Teatro de S. João (1798-1908): Teatro e música no Porto do longo século XIX* (2020).

12

### **Jenny Silvestre**

***Gil Vicente – Cortes de Júpiter, 500 anos***

Garcia de Resende, testemunha presencial da representação das Cortes de Júpiter, avança com o dia 4 de agosto de 1521, domingo, como a data de apresentação da obra na corte de D. Manuel I.

Trata-se de uma tragicomédia apresentada por ocasião das celebrações dos esponsais e partida da Infanta D. Beatriz para Sabóia.

Nesta obra vicentina, a última a ser apresentada ainda em vida de «o venturoso», que faleceria no mesmo ano, encontramos alguns dos títulos musicais mais representativos da época, dos quais sobreviveram fontes.

A sua importância histórica, enquanto incunábulo dos dramas *in música*, justificou a sua assunção como título de estreia do Laboratório de Ópera Portuguesa do CCB.

A presente comunicação pretende explicar o trabalho de reconstrução/adaptação realizado para as récitas dos dias 5 e 6 de fevereiro de 2022.

Jenny Silvestre é licenciada em Cravo (Escola Superior de Música de Lisboa) e em Direito (Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa). É doutorada em Ciências Musicais Históricas (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa). Conta com uma pós-graduação em Cravo (Escola Superior de Música da Catalunha, Espanha) e uma pós-graduação em Gestão Empresarial, vertente de Estratégia de Investimentos e Internacionalização (Instituto Superior de Gestão). É fundadora e presidente da Academia Portuguesa de Artes Musicais. Assume as funções de diretora dos Congressos Internacionais de Musicologia Histórica organizados pela Academia Portuguesa de Artes Musicais, bem como a direção dos projetos pluridisciplinares da mesma. Tem sido ao longo dos anos diretora e programadora artística de diferentes festivais e ciclos de concerto. Em 2009, foi assessora musical do premiado filme do realizador chileno Raúl Ruiz, *Mistérios de Lisboa*. Em 2011, foi a cravista convidada para o II Concurso Internacional de Composição Fernando Lopes-Graça, dedicado ao cravo. Em 2018 estreou, no Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, o seu primeiro filme documental, *Momento 1970*, acompanhado pela orquestra Melleo Harmonia, orquestra residente da Academia Portuguesa de Artes Musicais que ela mesma criou.

14

### **Luísa Gomes**

***Inspiração vicentina nas comemorações do teatro português: a farsa lírica *Tiçõ Negro* e a efeméride de 1902***

A partir da estreia no Teatro Avenida, em 1902, da farsa lírica *Tiçõ Negro*, com música de Augusto Machado e texto de Henrique Lopes de Mendonça, inspirada em motivos vicentinos, pretende-se analisar o seu enquadramento nas comemorações do IV centenário da fundação do teatro português assinalado nesse ano. Apesar de circunscritas, em certa medida, ao seio de uma elite intelectual, as comemorações manifestam uma procura da exaltação de um carácter português no repertório dos teatros secundários, marcando a continuidade do espírito comum a outras efemérides que ocorreram em especial nas últimas duas décadas do século XIX. Assim, decifrando algumas das estratégias dramáticas e musicais que se interligam na recuperação de diversas personagens deste enredo e que nos remetem para a obra de Gil Vicente, tentaremos compreender de que forma a música veicula o propósito das comemorações do centenário e deslindar, quer do ponto de vista da recepção do público, quer da perspectiva das correntes ideológicas da época, o sentido de recuperação e celebração do passado nacional, enquadrando o retorno à figura de Gil Vicente num movimento de celebrações de efemérides marcado pela corrente positivista de procura do progresso pela veneração histórica.

Luísa Gomes completou a licenciatura e mestrado em ciências musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Em 2012, apresentou a dissertação de mestrado, na vertente de musicologia histórica, intitulada *A opereta em Portugal na viragem do século XIX para o século XX: *Tiçõ Negro* de Augusto Machado* (1902). Foi bolseira de investigação do projeto *Teatro para ir: a comédia musical nos teatros de língua portuguesa (1849-1910)*. Na sua investigação tem-se interessado pelo repertório de comédia musical em Portugal, no final da segunda metade do século XIX e início do século XX, em especial pelos processos de comicidade e a crítica e recepção pela imprensa. É desde 2014 assistente editorial da Revista Portuguesa de Musicologia nova série. Atualmente integra a equipa de gestão do CESEM como assistente editorial.

13



Artwork (pormenor) © Rute Soares

15

## Cortes de Júpiter

5 e 6 fevereiro 2022  
Pequeno Auditório, 19h00  
M/6 anos

Coordenação artística e musicológica do Laboratório de Ópera Portuguesa **Jenny Silvestre**  
Coordenação científica do Laboratório de Ópera Portuguesa **Luís Cymbron** (CESEM/FCSH)  
Encenação e adaptação dramaturgica **Ricardo Neves-Neves**  
Composição de música nova **Filipe Raposo**  
Solistas do Alma Ensemble: **Isabel Fernandes, Liliana Sebastião, Rita Filipe, Teresa Projecto, Frederico Projecto, João Barros, Tiago Amado Gomes, Tiago Mota**  
Direção musical do Alma Ensemble **Filipa Palhares**

### Ensemble La Nave Va

Violino **Catarina Bastos**  
Violas **Gabriela Barros, Joana Tavares**  
Violoncelo **César Gonçalves**  
Contrabaixo **Duncan Fox**  
Flautas de bisel **António Carrilho, Gonçalo Freire**  
Trombone **Hélder Rodrigues**  
Trompete **Stephan Mason**  
Trompa **Armando Martins**  
Percussão **Richard Buckley**  
Alaúde, vihuela, tiorba **Helena Raposo**  
Cravo **Jenny Silvestre**  
Direção musical **António Carrilho**

Coordenação da recuperação histórica musical **Nuno Raimundo** (CESEM/FCSH)  
Correpetição **Jenny Silvestre**

### Cenografia **José Manuel Castanheira**

Assistente de cenografia **António Muralha**  
Figurinos **Rafaela Mapril**  
Assistente de figurinos **Patrícia Margarida Silva**  
Confeção **Ligia Garrido e Helena Jardim**

16

## Sinopse

Garcia de Resende, testemunha presencial da representação das *Cortes de Júpiter*, avança com o dia 4 de agosto de 1521, domingo, como a data de apresentação da obra na corte de D. Manuel I.

Trata-se de uma tragicomédia idealizada para o casamento e partida da Infanta D. Beatriz para Sabóia, à razão do seu casamento com o duque daquela cidade.

Nesta obra vicentina, a última a ser apresentada ainda em vida de «o venturoso», que faleceria no mesmo ano, a Providência, incumbida por Deus, ordena a Júpiter, rei dos elementos, que faça concertar bons planetas e signos para a viagem ao longo do Atlântico, pelo estreito de Gibraltar e Mediterrâneo, até Sabóia.

O mar, os ventos, o Sol (Febo) e a Lua (Diana) são informados da empreitada.

Os diferentes elementos da Corte, que partiram num pomposo cortejo encabeçado pelo próprio Rei, seguido pela Rainha, o Príncipe e os Infantes, em direção à Sé e, de lá, para a casa da Rainha viúva, D. Leonor, para dela se despedirem, acompanham a frota de D. Beatriz até à foz do Tejo, nadando, metamorfoseados em peixes, umas vinte léguas, até ouvirem do mar alto o canto ameaçador de trinta mil sereias.

Perante a ameaça, Marte é chamado e recebe a ordem de proteger a esplendorosa armada de dezoito naus.

Como amigo e admirador dos feitos portugueses, Marte recita louvores entusiastas a Portugal. No fim, uma Moura Encantada, evocada aos sons de um romance, traz e entrega à Duquesa de Sabóia prendas de condão: um anel, um dedal e um terçado.

**Jenny Silvestre**

18

Caracterização e cabelos **Cidália Espadinha**  
Assistentes de caracterização **Marco Santos, Catarina Félix, Emma Louise**  
Desenho de luz **Alexandre Coelho**  
Vídeo **Rute Soares**  
Sonoplastia **Sérgio Delgado**

Comunicação e assessoria de imprensa **Mafalda Simões**  
Assistentes de encenação e apoio à cena **André Magalhães, António Ignês, Juliana Campos e Rita Carolina Silva**  
Produção TdE **Andreia Alexandre**  
Produção executiva TdE **Adriana Gonçalves**  
Assistente estagiária de produção **Eliana Lima**  
Produção Culturproject **Nuno Pratas**

Coprodução **Centro Cultural de Belém, Academia Portuguesa de Artes Musicais (APARM), Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Cineteatro Louletano, Teatro do Eléctrico e Culturproject**

CO-PRODUÇÃO



O TEATRO DO ELÉTRICO É UMA ESTRUTURA APOIADA



17

## Cortes de Júpiter

Apresentada a 4 de agosto de 1521.

### PERSONAGENS

**Providência**  
**Júpiter**  
**Quatro Ventos**  
**Mar**  
**Sol (Febo)**  
**Lua (Diana)**  
**Vénus**  
**Marte**  
**Moura Encantada**

### PRÓLOGO / ABERTURA

A partir de vários excertos da *História Trágica – Marítima* de Bernardo Gomes de Brito.

Virou o vento, tão furioso,  
que cada balanço que o barco tomava,  
Acordam os homens, atordoados  
Tombavam à popa,  
acima,  
abaixo.  
Grande folia de vultos negros,  
que não podiam ser senão diabos.  
Meteu tanto mar, que cada balanço  
Grandes pancadas na água o barco  
Fora-se o leme, despedaçado.  
Fazia escuro, não se via nada,  
Trevas,  
Fazia escuro ao mar.  
Fazia escuro não se via nada  
Fazia o tempo rugidos na treva  
Vozes de lástima,  
hórridas,  
loucas,  
desencontradas numa gritaria.  
O mar com tão grande dimensão  
Trabalhou tanto a embarcação.  
caiu ao mar gente  
Que nunca mais apareceu.

(Gil Vicente, *Romagem dos Agravados*)

19

Quando falo estou calada.  
Quando durmo estou acordada.  
Quando ando estou parada.  
Quando acordo estou sonhando.  
Quando chamo então respondo  
Quando choro'entonces rio  
Quando me queimo tenho frio

Entrou logo a **Providência** em figura da Princesa, com esfera e cetro na mão, e diz:

Eu, Providência chamada, provedora do presente, no porvir antecipada, sam por deos ora enviada pelas orações da gente. Rogam per toda a Sabóia e nos reinos onde estais, por esta deosa de Tróia, por esta divina jóia, que agora lh'enviaís. É de tantos e de tantas o meu Deos tam requerido, dos anos, santos e santas, e todos com preces tantas, que nam tem conto sabido. Reis, Rainhas, e donzelas, e muitos, por esta estrela rogam a seu senhor delas, nosso Deos, que vá com ela coma estrela antr' as estrelas. Sobre o qual todos pastores leixam sem pasto as manadas, e se fazem oradores, em oferta dando flores e suas pobres soldadas.

Bispos, frades e beguinos e monjas de Jesu Christu, até moços meninos

20

como se fizesse um mundo, manda poer diligencia. Vai a serena e altiva, cuja graça persevera contra todo o mal esquivia, filha do que muito viva, neta do que não morrera. Polo qual vós, clara lua, concertais vossas marés, porque em tudo esta he ùa, que no Oriente nenhũa tal com'esta nam pôs pés. Primeiramente vos digo, ventos sereis avisados que cão as naos sem perigos.

**Sul**  
Eu sou Sul, falai comigo.

**Norte**  
Senhor, eu sam Norte, eu.

**Nordeste**  
Eu sam Nordeste, eu sim, e digo que o Sul é sandeu.

**Sul**  
Tal siso tens tu com'eu, falas como vento em fim.

**Júpiter**  
Tu, Norte, terás cuidado, e Noroeste outro tal, de ventar e com recado.

**Norte**  
O Sul há mester atado c'os doudos no espirital.

**Noroeste**  
Si, senhor, e o Sudoeste, e Sueste tambem; vinte Norte e Nornoroeste, porque a viagem preste; e nam vinte outrem ninguem.

22

de Joelho pedem isto, humilhados e continos. Que ele muito a seu prazer a leve a salvamento; e pera isto a ver de ser, Júpiter ha de fazer cortes logo em um momento. Porque Deos me deu a mi, que o fizesse Rei do mar, e dos ventos outro si, e dos sinos, venha aqui pera logo começar.

Vem **Júpiter** e diz: Eis-me aqui, alta senhora, que quer vossa majestade?

**Providência**  
Nobre Rey, venhais embora cumpre que façais nessora cortes com solenidade.

**Júpiter**  
Sobre quê, divina jóia?

**Providência**  
Porque vai ùa princesa, alta ifante portuguesa, duqueza pera Sabóia.

**Júpiter**  
Por muito seu bem será e vida do coraçam.

**Providência**  
O senhor a levará, tanto prazer lhe dará, como lhe deu perfeiçam. Sobi a vossa exaltaçam, e manday chamar o mar, e manday pôr em prisam os ventos de Meridiam, que empedem seu navegar.

**Vénus**  
Oh! quem fora agora o mar!

**Lua**  
Nunca ele foi tan ditoso.

**Sol**  
Mais ditoso se ha d'achar, quando a vir, o seu esposo. E dirá, como a olhar, namorado com rezam: «Niña erguedme los ojos, Que a mi namorado m'am.»

Este **Vilancete** foi cantado a três vozes: o **Sol** e **Lua** e **Vénus**, e acabado diz **Júpiter**:

Pera esta viagem ser aquela que Deos ordena, vós, Lua, aveis de fazer ao mar obedecer a esta frota serena.

**Sol**  
Mande primeiro, senhor, que nam seja retrograda Vénus, pois sois seu maior, e Deos que é superior favorece a desposada.

**Júpiter**  
Partirá esta alta esposa, no ponto de prea mar, com sua frota lustrosa, na conjunção mais ditosa que lhe podemos guisar. E ao desferir das velas faremos que vá também com todas suas donzelas, que ajam saudades delas, e elas nam de ninguém. E por mais solenidade,

E venha a lua dourada, o Sol e Vénus causando que a linda desposada nam caminhe esta jornada com saudade sospirando. Manda Deos que va folgando per essas mares de Tróia; fazei-lhe o mar muyto brandu e não se catará quando se verá dentro de Sabóia. A hora do partir se vem, fazei cortes logo essora.

**Júpiter**  
Elas se aram mui bem, pois que nosso Senhor tem cuidado dessa senhora.

Vai-se a **Providência** e entram os **Quatro Ventos** em figura de trombeteiros, e diz **Júpiter**: I logo dizer ao mar que faço cortes agora, e que eu o mando chamar.

**Sul**  
Cumpra-nos bem de ventar para ele saltar cá fora.

Tocam os ventos sua trombetas & vem o **Mar** muito furioso, & diz o **Júpiter**:

Pardeos, grande frenesia me dam vossas forças belas, que muito bem merecia mandardes massajaria pelas vossas sete estrelas. Ou por um rio dos meus, ou polo meu maior peego, ou polos Montes Perineus, e nam por quatro sandeus, que sam contra sossego.

e sua alteza folgar, sairám desta cidade toda a generalidade dos nobres por esse mar. Não com velas nem com remos, mas todos feitos pescados, da feiçam que aqui diremos; que em tal caso os estremos em estremo sam louvados. Os conegos da Sé embora em figura de toninhas, irám com esta senhora até bem de foz em fora por essas ondas marinhas.

**Sol**  
E tambem até Cascais irám os vereadores, feitos rodovalhos tais, e deles darão mil ais, e deles diram amores.

**Vénus**  
Tambem irá(n) frades alguns do termo e da cidade.

**Lua**  
Mas nam ficarám nenhuns: seram ruivos ametade, os outros seram atuns.

**Vénus**  
E todolos corretores em figura de robalos.

**Sol**  
Juizes e ouvidores, deles peixes voadores, e deles peixes cavalos.

**Lua**  
Como irám os estudantes?

**Júpiter**  
Feitos barbos de Monção,

**Júpiter**  
Muyto bravo vem o mar.

**Mar**  
Vós nam sois, minha senhora, a lua que m'ha de mandar.

**Júpiter**  
Eu te farei amansar pola tua superiora Ide, ventos, à mui bela lua Diana fermosa, dizei que a mais bela qu'ela está pera ir à vela destes reinos, poderosa. Venha às cortes aqui o Sol e Vénus e ela e tu mar, nam te vás di.

**Mar**  
Venha a senhora de mi, qu'eu m'entenderei com ela.

**Júpiter**  
Tudo se ha de concertar nestas cortes que fazemos, o ceu e terra e o mar e os ventos se ham d'amansar, pera ser o que queremos.

Vem o **Sol** & a **Lua** bailando ao som das trombetas dos ventos & com eles **Vénus**, e diz o **Sol**:

Ó caso pera espantar! que é isto, Júpiter? a que nos mandais chamar? quer-se o orbe renovar, ou torna-se o mundo a fazer?

**Júpiter**  
Mas é um caso profundo e de tanta preminencia, que Deos com rosto jocundo,

e deles em rãs cantantes, dizendo per consoantes: quem nos dera aqui o Duram! Os da Moeda irám tornados em garoupas de Guiné, das moreas espantados, preguntando aos pescados cada um que peixe é.

**Vénus**  
Sairám as regateiras em cardumes de sardinhas, nadando muito ligeiras, desviadas das carreiras, por nam topar co'as toninhas.

**Sol**  
Irám certos bacharéis em forma de tubarões.

**Lua**  
Iram molheres solteiras todas nuas trosquiadas bem rapadas as moleiras carregadas de peneiras em senhas sibas sentadas.

**Sol**  
Irám todolos cantores contra altas, carapaus os tiples, alcapetores enxarrocós, os tenores; contrabaxas, bacalhaos. Com eles Pero do Porto em figura de bafio, meo congro deste rio, cantando mui sem conforto: «Yo me soy Pero Çafio.»

**Júpiter**  
Agora cumpre atentar como poemas as mãos, porque rezam d'ordenar

21

23

como a vam acompanhar o príncipe e seus irmãos.

#### **Lua**

Em que figura irám?

#### **Vénus**

Aves me parece a mi, que em peixes não é rezam: em aves doutra feçam.

#### **Júpiter**

Nam ham d'ir senam assi: o príncipe nosso senhor irá em quatro rocins marinhos em um andor do ouro que melhor for em toda a terra dos Chins, e um sobrecepo per cima, d'esmeraldas e robis lavrados d'obra de lima, que nam possam dar estima a labores tam sotis. Sua figura será um Alexandre segundo, que sem grifos sobirá onde bem devisará totaldas cousas do mundo.

#### **Vénus**

E Garcia de Resende feito peixe tamboril; e inda que tudo entende, irá dizendo por ende: quem me dera um arrabal.

#### **Júpiter**

O mui precioso ifante dom Luis esclarecido irá muito triunfante, senhor da vida galante, em cisnes alvos sobido.

E irá Joam de Saldanha no mar muito afadigado, feito arenque d'Alemanha, dizendo: «nesta cosa estraña ser Castellano y pescado.» O precioso Cardeal irá sobre homens marinhos, em um carro triunfal, padre sancto natural, per mui naturais caminhos.

#### **Sol**

Dom Fernando Ifante belo, fermoso bem assombrado, irá posto em um castelo, que será prazer de ve-lo, sobre sereas armado.

#### **Vénus**

Sobre três liões marinhos o ifante dom Anrique irá em cama d'arminhos brincando com dous anginhos, que nam é razam que fique.

#### **Sol**

A mui preciosa senhora ifante dona Isabel irá como superiora estrêla clara da aurora numa galé sem batel. Com seis remos de marfim, e o ceo todo por vela; e levará à toa ali todo o mundo após de si, e irá adorando a ela.

#### **Vénus**

E o estribeiro moor, convertido em peixe mu, irá por corregeador das baleas e senhor de pardeos gram peixe és tu.

Cantarám todas estas figuras em chacota a cantiga de *Lievadme por el rio*; e os ventos foram chamar o planeta **Marte**, o qual veo com seus sinos, S. Cancer, Leo e Capricorneo, e diz **Marte**:

Humilho-me a vós, sagrado Júpiter. Que mandais? Eis-me aqui a vosso mandado.

#### **Júpiter**

Vós sejais mui bem chegado a estas cortes reais. Manda el-Rei de Portugal senhor do mar Oceano, sua filha natural per conjunçam divina pelo mar meo terrano.

#### **Marte**

Já sei que quereis dizer: direis que tem adversarios: descansai e avei prazer, que pera seu gram poder podem pouco seus contrairos. Leva gente muito fina, poderosa artelharia, e a nao Santa Caterina, que vai por graça divina co'a proa na Alexandria. E mais eu tenho cuidado deste reino Lusitano. Deos me tem dito e mandado que lh'ó tenha bem guardado, porque o quer fazer Romano. Assi, senhor, que agora nam se trate qui de guerra, porque vai esta senhora, em tal ponto e em tal hora, que seu é o mar e a terra. Mas deveis, senhor, mandar os planetas musicais

#### **Júpiter**

Madama dona Maria irá sobre cherubins numa roupa d'alegria, por aia santa Luzia, e por guardas serafins.

#### **Júpiter**

Tambem é bem de ordenar que as damas que ficam cá, que a vam acompanhar vinte legoas polo mar.

#### **Júpiter**

Digo que huma irá assentada sobre tres garças sobida, como rosa ataviada, toda de seda amorada, pois dá namorada vida. Irá bem sua criada metida numa gamela, e a cabeça rapada, uma touca esfarrapada, e uma gorra amarela. e iraa junto da vela, onde o arcebispo vai; cantará rouca singela: «nam me quis casar meu pai, Ora folgai.»

#### **Sol**

Sobre fermosa selvagem outra dama irá tambem de cremesim d'avantagem por alegrar a viagem, mas nam já outra ninguem. Irá cantando porem, que bem lhe parecerá: «aquele cavallo madre si me averá con tanta mala vida como há?»

#### **Vénus**

Sobre três graças reais

irá outra linda dama com graças especiais, e nam desejando mais senam de cruel ter fama. Cantará com mal tamanho o triste seu servidor: «Nunca fue pena mayor ni tromento tan extraño.»

#### **Lua**

Irá outra linda estrela sobre carreta d'estrelas, vestida toda amarela, porque desesperem dela como das outras donzelas. Irá mui cara e altiva. Cantar-lhe-há um desditoso: «de vos y de mi quexoso de vos porque sois esquivia.»

#### **Júpiter**

Sobre sátiros do mar irá outra fresca rosa dentro de um lindo pomar, ouvindo as aves cantar, vestida muito custosa. Cantaram a esta fermosa a calhandra e o rouxinol: «gentil dama valerosa y donzella por cuyo amor.»

#### **Sol**

Outra de gram fermosura irá em nuvem de bonança, em um brial sem costura: a cor será verde escura, porque dá triste esperança. E com esperança perdida cantará seu namorado: «al dolor de mi cuydado, y en tus manos la mi vida, me encomiendo condenado.»

24

#### **Lua**

As outras damas irám à malmaicha vestidas: segundo sua tençam, assi as cores tomarám diferentes e escolhidas. Em carros d'ouro metidas, sobre seiscentos golfinhos, e mil sátiros marinhos, com arpas d'ouro compridas tangendo polos caminhos.

#### **Júpiter**

Acompanha-la-há esta gente assi em cima à frol do mar, por servir a excelente nova estrela d'Oriente, torna-se-am de Gibraltar. E a desposada bela, bela e bem aventurada, verá tudo da janela da nao; e o mar verá a ela, e será dele adorada.

#### **Sol**

Será bem que desde'o estreito vam em cima de baleas, avendo à tal festa respeito, cantando todas a oito centro e trinta mil sereas. Diante do seu navio cantarám estas que digo: «por el rio me llevad, amigo, y llevadme por el rio.»

#### **Júpiter**

Deos Mars, que é das batalhas, desd'o estreito adiante, pera segurar a ifante que nam vá a lume de palhas, venha aqui mui triunfante.

ao encantado lugar, e a poder de seu cantar tragam ca a Moura Tais.

#### **Júpiter**

Pera tal caso há mister Diana e Vénus que cante.

#### **Marte**

E a Moura há de trazer três cousas que vos disser, pera do estreito avante. Um anel seu encantado, e um didal de condam, e o precioso traçado que foi no campo tomado depois de morto Roldam. O terçado pera vencer; o didal é tam fecundo, que tudo lhe dará trazer; o anel pera saber o que se faz polo mundo. Quantas festas imaginar, até cousas invisíveis, tôdas verá polo mar; fará os peixes cantar, e cousas mais impossíveis. Desencatêmo-la ora, e pera mais a forçar, avemos-lhe de cantar, a história desta senhora como vai longe a morar. E ficará por vitoria molo mundo adiante pera sempre por sua gloria este romance em memoria da partida desta ifante.

#### **Romance**

Niña era la ifanta, doña Beatriz se dizia, nieta del buen Rey Fernando, el mejor Rey de Castilla,

hija del Rey don Manuel y Reyna doña María, Reys de tanta bondad que tales dos no avia, niña la casó su padre, muy hermosa à maravilla, con el duque de Saboya, que bien le pertenecia, señor de muchos señores, mas que Rey es su valia, ya se parte la ifanta la ifanta se partia de la muy leal ciudad que Lisboa se dezia: la riqueza que llevava vale toda Alexandria, sus naves muy alterosas, si cuento la artellaria; va por el mar de Levante, tal que temblava Turquia. Con ela se va el Arçobispo señor de la clerecia; van condes y cavalleros de muy notable osadia; lleva damas muy hermosas, hijas d'algo y de valia, Dios los lleve a salvamiento como su madre querria.

Este romance cantam os planetas e sinos a quatro vozes, pera com as palavras dele e musica desencantarem a Moura Taes de seu encantamento, a qual entra com o terçado e anel e dedal de condam que **Marte** disse que ela tinha em seu poder e diz:

Mi no saber que exto extar, mi no saber que exto xer, mi no saber onde andar. Halá saber divinar,

26

25

27

lo que extar Halá xaber.  
Halá xaber que es aquecto,  
Halá xaber e yo no;  
Halá xaber max que yo,  
Halá digir-me que ex exto.  
Júpiter, que a mi mandar?  
dox mil años extar cantada:  
agora donde llevar?  
Agora otro mundo extar,  
agora no xaber nada.  
Porque tirar-me de caixa,  
porque de inferno tirar-me?  
de compañía de Axa,  
mi hija nieta de Braxa,  
Reyna que extar del Algarbe?

### Júpiter

Presentai isso à senhora  
ifante e nova duqueza.

### Moura Encantada

Gran coja mandar agora:  
señora, assi mi morir Mora,

Júpiter dar box gran empresa;  
que exte dedal Halá quebir  
extar de mãy de Mohamad  
señora, quanto box pedir,  
el fager lugo venir;  
Halá xaber exte verdad.  
Exte anel dá condon  
perguntald box a el,  
y el dar a box razon  
de quanto xacretos xon;  
tudo box saber por el.

### Júpiter

Amigos, isto é feito,  
vam-se as cortes acabando  
por seu estilo direto;  
cante-se o que no estreito  
as sereas ham d'ir cantando.

Tornaram todos a cantar  
a modo de chacota: Por el  
rio me llevade, e com ela se foram a  
acabam as Cortes.



**Ricardo Neves-Neves**  
Encenador  
© Filipe Ferreira

Licenciado em Teatro-Atores pela Escola Superior de Teatro e Cinema e especialista em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras de Lisboa. Participa no Obrador d'Estiu- Dramaturgia (Barcelona), orientado por Simon Stephens. É o diretor artístico do Teatro do Elétrico, onde escreve e encena. Encenou obras de Lewis Carroll, Edward Albee, Karl Valentin, Copi, Ana Lázaro, Spiro Scimone, Martin Crimp, J. J. Rousseau, W. A. Mozart e Charles Dickens. Peças suas foram encenadas por Mónica Garnel, Sandra Faleiro, Ana Lázaro, Paula Sousa, João André e Diogo Freitas. Autor e coencenador de *Floating Island* com Cheng-Ting Chen e Yi-Ting Hung, uma coprodução do Théâtre de la Ville (Paris, França) e Taipei Arts Festival (Taipei, Taiwan). Lecionou a cadeira de Interpretação na Escola Superior de Teatro e Cinema e na ACT – Escola de Atores. Colaborou ainda com Teatro Nacional de São Carlos, Artistas Unidos, Teatro da Terra, Primeiros Sintomas, Temporada Darcos, Força de Produção, Teatro da Trindade, Teatroesfera, Teatro Meridional, Centro de Estudos de Teatro, Casa Conventiente, Teatro dos Aloés, Comédias do Minho, Revista Gerador, Cassefaz, Teatro O Bando e Procur.Arte.



**Filipe Raposo**  
Compositor  
© Estelle Valente

Nasceu em Lisboa em 1979. É pianista, compositor e orquestrador. Iniciou os seus estudos pianísticos no Conservatório Nacional de Lisboa. Tem o mestrado em Piano Jazz Performance pelo Royal College of Music (Estocolmo) e foi bolseiro da Royal Music Academy of Stockholm. É licenciado em Composição pela Escola Superior de Música de Lisboa. Para além da música colabora regularmente como compositor e intérprete em Cinema e Teatro. Desde 2004 que colabora com a Cinemateca Portuguesa como pianista residente no acompanhamento de filmes mudos. A convite da Cinemateca Portuguesa compôs e gravou a banda sonora para as edições em DVD de filmes portugueses do cinema mudo. Em 2017 compôs as músicas para os filmes *Lisboa, Crónica Anedótica* de Leitão de Barros, tendo ganho uma Menção Honrosa no Festival II Cinema Ritrovato em Bolonha, em 2018 *O Táxi n.º 9297* de Reinaldo Ferreira e em 2021 *Nazareth* de Leitão de Barros. Como pianista e em nome próprio, tem-se apresentado em vários festivais de jazz europeus. Em nome próprio editou os discos: *First Falls* (2011) – Prémio artista revelação Fundação Amália, *A Hundred Silent Ways* (2013), *Inquiétude* (2015), *Rita Maria & Filipe Raposo / Live in Oslo* (2018), *ØCRE* (2019); *When Baroque Meets Jazz* (2020).



**Filipa Palhares**  
Maestrina

Iniciou os seus estudos musicais aos nove anos no Instituto Gregoriano de Lisboa, onde estudou até 1990, ano em que ingressou na Escola Superior de Música de Lisboa, onde obteve a licenciatura em Direção Coral, e estudou com Christopher Bochmann, Sibertin-Blanc, Roberto Perez, Luís Madureira, Gerhard Doderer, Cremilde Rosado Fernandes, Vasco Azevedo e Paulo Lourenço, entre outros. Nesta mesma escola obteve o grau de mestre em Direção Coral. Frequentou cursos de Direção Coral com Bernard Tétu, Herbert Breuer e José António Sainz Alfaro. Em 1995, 1996 e 1997 estudou com Max von Egmond, Marius Altena (Canto) e Jacques Ogg (Cravo) nos cursos de Música Barroca da Casa de Mateus. Frequentou em 1998/99 o curso de aperfeiçoamento artístico em Direção Coral no Real Conservatório Superior de Música de Madrid. Iniciou a sua atividade docente em 1990 e, desde 2006, leciona no Instituto Gregoriano de Lisboa, onde tem a seu cargo os coros infantil e juvenil, realizando concertos regularmente, e com quem participa em concursos internacionais, tendo obtido medalha de ouro nas sete edições do Festival Coral de Verão de Lisboa, o primeiro prémio no Certamen Juvenil de Habaneras de Torreveja, em Espanha, uma medalha de prata nos World Choir Games que se realizaram em 2018 na África do Sul, e 3 medalhas de ouro e o título de «champion» de música sacra com acompanhamento, nos European Choir

Games de 2019, que se realizaram na Suécia. Tem estreado diversas obras de compositores portugueses, compostas especificamente para os seus grupos. Gravou em 2016 o CD *Mesmo que faça frio*, com obras do compositor Nuno da Rocha, para coro de vozes brancas, piano e orquestra. Foi membro da Camerata Vocal de Lisboa e do Coro Feminino Cantata. Dirigiu o Orfeão da Covilhã, o Conductus Ensemble, o Grupo Coral de Lagos com quem gravou (2000) o CD de música coral *Terra Morena*, e o Grupo Coral Encontro com quem gravou o CD *25 anos de canto*. Fundou e dirigiu o Coro do Tejo e dirige atualmente o Grupo Coral Palmelense «Loureiros» e o Vocal Da Capo. Foi maestrina do coro participativo Gulbenkian, na Missa de Bernstein, apresentada no final de 2019, na Fundação Calouste Gulbenkian. Na área da ópera, tem colaborado como coralista e maestrina de coro em diversas produções.

### Alma Ensemble

Jovem *ensemble* de vozes mistas, constituído por 8 a 16 cantores, sob a direção de Filipa Palhares. O seu repertório foca-se sobretudo na música *a cappella* e estende-se desde a música antiga até ao séc. XXI, prestando particular atenção ao repertório português. O *ensemble* assinalou a sua estreia no CCB, em dezembro de 2020, com um programa alusivo à quadra natalícia, num concerto transmitido *online*, tendo realizado em janeiro de 2021, também no CCB, o seu primeiro concerto ao vivo. A sua abordagem é eclética, adaptando-se às múltiplas exigências do repertório. O Alma Ensemble pretende, assim, colmatar uma lacuna no panorama musical português, associando a versatilidade vocal e musical ao rigor profissional que caracteriza cada um dos seus membros. No seu curto percurso participou no Festival Cistermúsica 2021, com dois concertos, um no Mosteiro de Coz e outro no Mosteiro do Lorvão, e ainda no Festival Sons com História em Castelo de Vide.



**Isabel Cruz Fernandes**  
Soprano

Licenciada em Canto pela Escola Superior de Música de Lisboa. Fez a sua formação musical no Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL), onde estudou Violoncelo, Canto Gregoriano e Canto, integrando a classe de Canto do professor Armando Possante. Foi premiada por três vezes em concursos de Canto do IGL. Participou em diversas *masterclasses* com os cantores Armando Possante, Elsa Cortez, Manuel Brás, Sílvia Mateus, Lieve Jansen, Gabriele Fontana, Carol Cavey-Miles, Madeleine Grey, Alina Kozinska e Elizabeth Futral. Interpretou a ópera *Dido* e *Eneias* nos papéis de Belinda, no IGL, e Bruxa, no Teatro Nacional de São Carlos (2015 e 2017). Participou em duas produções de teatro musical com encenações de Matilde Trocado e Pedro Ribeiro (2016 e 2017). Participou no *Classical Singers Workshop* no Peabody Institute, em Baltimore, EUA (2019). Integra, desde 2019, o Coro Ricercare, com o qual se apresenta regularmente em concerto como coralista e solista, em Portugal e internacionalmente. Colabora ocasionalmente com o Officium Ensemble e o Alma Ensemble. Atualmente frequenta o Mestrado em Ensino de Educação Musical na NOVA FCSH – Universidade de Lisboa, e o Mestrado em Ensino de Música ramo Canto na Escola Superior de Música de Lisboa.



**Liliana Sebastião**  
Soprano

Natural de Lisboa, estudou canto na Escola de Música do Conservatório Nacional com José Manuel Araújo e na Escola Profissional de Música e Artes de Almada com Elvira Ferreira. Concluiu a licenciatura em Ciências Musicais e o mestrado em Etnomusicologia na Universidade Nova de Lisboa. Em Gent (Bélgica) graduou-se em *performance* operática na Flanders Operastudio, onde trabalhou com os diretores Ronny Lauwers, Vincent van den Elshout e Frederic Dussène, entre outros. Participou em *masterclasses* de canto com Sir Thomas Allen, Ann Murray, Lucia Mazarria e de Lied com Malcolm Martineau e Graham Johnson. Entre os seus principais papéis figuram Dido (*Dido* e *Eneias*, de H. Purcell), Fiordiligi (*Cosi fan tutte*, de W.A. Mozart), Mimi (*La Bohème*, de G. Puccini), Donna Anna (*Don Giovanni*, de W. A. Mozart) e Santuzza (*Cavalleria Rusticana*, de P. Mascagni), este último estreado no Coliseu Micaelense em outubro de 2019. Em dezembro de 2019 interpretou a obra *Magnificat* em *Talha Dourada*, do compositor português Eurico Carrapatoso, acompanhada pela Sinfonietta de Ponta Delgada.



**Rita Filipe**  
Meio-Soprano

Licenciada em Teatro-ramo de atores pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Desde 2010, tem feito parte de vários coros, onde se destacam o Coro de Câmara Outros Cantos; SOLinSI, Nova Era Vocal Ensemble; e Ensemble Vocal Aura. Frequentou o curso de piano no Conservatório de Música de Mafra. Atualmente é maestrina do coro infantil Seminimos e professora de coro no Conservatório de Lisboa. Em 2019, apresentou-se como solista no *Gloria* de Vivaldi, no Panteão Nacional, e no Convento de Mafra, sob a direção do maestro João Barros. Em 2020, participou como solista na Maratona I - Maratona Ópera XXI, no OperaFest Lisboa, onde estreou obras contemporâneas de compositores portugueses. Como coralista, participou nas óperas *Tosca* de Puccini, com encenação de Catarina Molder e Otelo Lapa, e *Madama Butterfly* de Puccini com encenação de Olga Roriz, ambas com direção musical do maestro Jan Wierzbza. Tem vindo a participar em diversas *masterclasses* e/ou aulas particulares com Léa Sarfati, Christian Hiltz, Andrea de Carlo, Geert Berghs. Frequentou a Lisbon Choral Conducting Masterclass, onde trabalhou com Pedro Teixeira, Inês Lopes e Marcos Cerejo. Em paralelo com as suas experiências em música erudita, Rita Filipe tem desenvolvido o seu percurso também pela música ligeira. Poder-se-á destacar a participação regular com o Grupo TEMA com Dois Dedos de Poesia e espetáculos de teatro infantil. Atualmente, frequenta

o curso de canto da Escola Artística do Conservatório Nacional com António Wagner Diniz.



**Maria Teresa Projecto**  
Meio-Soprano  
© Filipe Ferreira

Estudante de canto enquanto solista, dedica-se especialmente ao repertório operático. Estudou música no Conservatório Regional de Évora - EBORAE MVSICA e, como cantora, colaborou com vários coros e ensembles, tendo sido selecionada para o programa de estágio do Coro Gulbenkian em 2017 e participado no programa RISING STARS. Trabalhou sob a direção de maestros como Michel Corboz, Paul McCreech, Paulo Lourenço, Peter Phillips, Owen Rees, Vasco Pearce de Azevedo, Clara Alcobia Coelho, Pedro Teixeira e João Barros e apresentou-se em salas de concerto como o Centro Cultural de Belém, a Fundação Calouste Gulbenkian ou a Fundación Juan March. Como cantora, teve a oportunidade de trabalhar com Joana Nascimento, Geert Berghs, Jill Feldman, João Lourenço, Ana Paula Russo, Ariana Russo, Rafaela Albuquerque, John Pickering e com Marina Viotti.



**Frederico Projecto**  
Tenor

Iniciou os seus estudos musicais aos oito anos de idade no curso de Guitarra, no Conservatório Regional de Setúbal. Em 2006 ingressou no curso de Canto, na Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, na classe da Prof. Filomena Amaro, onde permaneceu até 2010. Em 2011 licenciou-se em Direção Coral e Formação Musical pela Escola Superior de Música de Lisboa, onde trabalhou com os professores Paulo Lourenço e Vasco Pearce de Azevedo. Frequentou, durante três anos, a licenciatura em Direção de Orquestra, na Academia Nacional Superior de Orquestra, onde estudou com o Prof. Jean-Marc Burfin. É membro do Coro Gulbenkian desde 2008, onde já teve a oportunidade de trabalhar com os maestros Michel Corboz, Thomas Hengelbrock, René Jacobs, David Afkham, John Nelson, Leonardo Garcia Alarcon, entre outros. Em 2011 estreou-se como solista com o Coro Gulbenkian em *Momento* de K. Stockhausen, dirigido pelo maestro Peter Eötvös, no Grande Auditório da Gulbenkian e, desde então, tem realizado pequenos solos em algumas obras interpretadas pelo coro, tais como *Te Deum* (Tenor 2) de J. Sousa Carvalho, *Dixit Dominus* de G. F. Händel, *Messa a due Chori* (Tenor 2) de G. Giorgi, *Stimmung* de K. Stockhausen, entre outros. No domínio da ópera, interpretou Nemorino em *O Elixir do Amor* de G. Donizetti, integrado no Ateliê de Ópera da Metropolitana 19/20. Colabora regularmente, como solista e/ou coralista, com grupos nacionais e internacionais, tais

como Ensemble Vocal Introitus, Ensemble Lusiovoce, Grupo Vocal Officium, Coro Voces Caelestes, Chœur de Chambre de Namur (Bélgica), Cappella Mediterranea (Suíça), Capella Sanctae Crucis (França), entre outros.

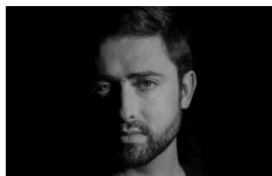


**João Manuel de Barros**  
Tenor

Licenciado e mestre em Química e Física, pela Universidade de Lisboa, João Manuel de Barros é doutorando em Química Orgânica, na mesma instituição. Iniciou os seus estudos musicais, em acordeão, no Conservatório Regional de Setúbal e frequentou o curso de canto na Escola de Música do Conservatório Nacional. É membro do Coro Gulbenkian, desde janeiro de 2005. É membro fundador do Alma Ensemble e participa regularmente com diversos agrupamentos: Cappella dei Signori, Americanita Ensemble, Coro Ricercare, Voces Caelestes, entres outros. Participou em várias gravações discográficas, com os diversos agrupamentos. Como solista, participou em «estreias modernas» de algumas obras sacras portuguesas: *Missa e Te Deum*, de José Cláudio de Almeida (1814); *Matinas da Conceição*, de Marcos Portugal (1802); *Gloria cinco vozes*, de Carcani Giuseppe (1703-1779); e *Missa da festa da Senhor Jesus*, de José Luís da Silveira (fl.1795). Foi, por diversas vezes, solista na *Misa Criolla* de Ariel Ramirez. No final de 2019, fez parte do pequeno grupo de solistas do Coro Gulbenkian, na *Missa* de Bernstein. Em 2009 e em 2015 foram estreadas duas peças suas, para coro a *cappella*,

32

*Auto-Glosa e Na Sombra de um canto*, respetivamente, pelo Coro Ricercare. No âmbito do teatro, fez parte do elenco musical de *Menos Emergências*, de Martin Crimp e encenação de Ricardo Neves-Neves.



**Tiago Amado Gomes**  
Barítono

Iniciou os seus estudos musicais em Violoncelo e Canto. Complementou os seus estudos em Canto no Conservatório de Música do Choral Phydellius, Escola Artística de Música do Conservatório Nacional e Escola Superior de Música de Lisboa, como aluno da Prof. Sílvia Mateus. Trabalhou com Benjamin Appl, Jill Feldman, Luis Rodrigues, Paulo Ferreira, Elisabete Matos, Christian Hiltz, Susanne Rydén. Premiado com Extraordinary Music Talent pela Austria Barock Akademie (2015), prémio Melhor Interpretação de Canção Portuguesa (2018) e prémio do Público pela Fundação Rotária Portuguesa (2021). Em ópera interpretou Zareski em *Eugene Onegin*, op. 24 de Tchaikovsky; Conde de Almaviva em *As Bodas de Figaro* de W.A. Mozart; Ben em *The Telephone* e Mr. Gobineau em *The Medium* de Gian Carlo Menotti; Marco em *Gianni Schicchi* de Giacomo Puccini; Figaro em *Beaumarchais* do maestro Pedro Amaral em conjunto com a companhia de teatro mala voadora; Mad King em *The Eight Songs for a Mad King* de Sir Peter Maxwell Davies; Figaro em *O Barbeiro de Sevilha* de G. Rossini; Bobby em *Mahagonny* de Kurt Weill. O seu repertório de concerto inclui *Ein deutsches Requiem*, op. 45 de Johannes Brahms; *Messe de Requiem*, op. 48 de Gabriel

Fauré; *Magnificat in D-Dur* de J. S. Bach; *Pauckenmesse* de Joseph Haydn; *Requiem* de W. A. Mozart; *Missa in A* de J. S. Bach; *Missa Brevis* de Z. Kodály; *Hören mein Bitten* de F. Mendelssohn.



**Tiago Mota**  
Baixo

Estudou, de 2001 a 2007, no Conservatório Nacional de Lisboa, onde se formou em canto. Tem uma vasta experiência sobretudo nas áreas de música antiga e contemporânea, tendo colaborado, entre outros, com o Coro Gulbenkian. Prosseguiu os seus estudos em música antiga na Schola Cantorum Basiliensis. Obteve em 2012 o mestrado em Canto e também em Ensemble Vocal (AVES). Colabora atualmente com o Huelgas Ensemble, o Chœur de Chambre de Namur, com quem gravou vários CD, nomeadamente o *Requiem* de Mozart e *Vesperas* de Monteverdi; com o Coro della Radiosvizzera e também com o Basler Madrigalisten. É também membro fundador dos ensembles Cappella dei Signori e Polyphonos, com os quais se tem apresentado regularmente desde 2017. Em 2006 e 2007, desempenhou o papel principal de Anão em *A Floresta*, uma ópera de Eurico Carrapatoso. Em 2012, foi solista na ópera *The Fairy Queen*, de Purcell, no Theater Basel; em 2014, em *Shiva for Anne*, de Mela Meierhans (MaerzMusik - Berlim e Luzern Festival); em 2018, na estreia de *Lunea* de Heinz Holliger (Ópera de Zürich) e nas *Guerras do Alecrim e Manjerona*, como D. Lancerote (Cistermúsica e Festival Manóbras).



**António Carrilho**  
Maestro

Concertista, criador conceptual de conteúdos, professor em *masterclass* e diretor artístico e musical, António Carrilho divide a sua atividade musical entre a flauta de bisel e a direção, abrangendo um repertório que vai desde o *Trecento* italiano até à música mais recente dos nossos dias, sem deixar, no entanto, de interpretar e transcrever a música do século XIX. Foi solista com as orquestras Gulbenkian, Sinfónica Portuguesa, Metropolitana de Lisboa, Orchestrotopica, Den Norsk Katedralensemblet (Noruega), Sinfonietta de Lisboa, Divino Sospiro; Os Músicos do Tejo, Orquestra Barroca de Haifa (Israel), La Nave Va, Orquestra Sinfónica da Póvoa de Varzim, Orquestra Barroca de Nagoya (Japão), La Pais du Parnasse (Espanha), Orquestra de Cascais e Oeiras, Concerto Balabile (Holanda), Orquestra de Câmara da Madeira, Orquestra Barroca do Amazonas (Brasil) e premiado nos concursos internacionais Recorder Moeck Solo Competition (Inglaterra), assim como Recorder Solo Competition of Haifa (Israel). É diretor artístico e musical de La Nave Va, assim como é diretor musical e solista de La Paix du Parnasse (Espanha) - membro da associação Grupos Espanhóis de Música Antiga - e faz parte dos agrupamentos Syrinx: XXII - membro da associação «Chamber Music America» -, Syrinxello, Borealis Ensemble, Orlando Furioso, Os Músicos do Tejo e diretor musical de Mello Harmonia Antigua, apresentando-se em importantes festivais na Europa, América, Oceânia e Ásia. Gravou para as etiquetas: Encheriales; Numérica; Naxos; DGartes/MPMP; portugalier; dialogos; Musik Fabrik; Arte France/RTP. Ministra

*masterclasses* nos cursos internacionais de Música Antiga de Urbino em Itália e nos Cursos Internacionais de Música de Mateus (direção pedagógica) em Portugal, tendo orientado cursos e estágios em países como Portugal, Holanda, Austrália, Espanha, Alemanha, Itália, Índia, Japão e Brasil. É Professor Adjunto na ESART - Escola Superior de Artes Aplicadas. Lecciona na ANSO - Academia Nacional Superior de Orquestra. Tem arranjos editados na AvA musical editions. Estuda direção de orquestra com Jean Marc Burfin.



**La Nave Va**

Com atividade regular desde 2004, La Nave Va tem a direção artística e musical de António Carrilho. Apresentou-se em concerto em importantes festivais, quer em formação camerística, como em grandes produções operáticas. Nas *performances* utiliza cópias de instrumentos históricos, assim como instrumentos modernos. Das inúmeras produções realizadas, destacam-se as óperas *La descente d'Orphée aux enfers* (Marc-Antoine Charpentier); *The Fairy Queen* (Henry Purcell); *La Serva Padrona* (Giovanni Battista Pergolesi); *D. Quixote chez la Duchesse* (Joseph Bodin de Boismortier); *Dido e Eneias* (Henry Purcell), assim como um concerto com o aclamado tenor holandês Marcel Beekman com árias de bravura de J. Ph. Rameau, F. A. Almeida, G. F. Händel e W. A. Mozart no Festival Cistermúsica; em concerto com Ana Paula Russo em cantatas de J. S. Bach e o *Moteto Exultate* de W. A. Mozart no Centro Cultural de Belém ou com o *Stabat Mater* de G. B. Pergolesi com Carla Caramujo e Cátia Moreso na Sé do Porto.

34

33

## Anexo 4 – Avaliação do Estágio

### **Estágio Curricular de Mestrado - Teatro do Eléctrico**

#### **Ficha de Avaliação**

**Nome completo do/a Aluno/a Estagiário/a** | Eliana Raquel Lima Caramalho

**N.º** | a2020103468

**Ano Letivo** | 2021/2022

**Curso** | Mestrado em Artes Cénicas

**Tipo de Estágio** | PEC.02 - Estágio Curricular de Mestrado (Componente Não Letiva - Estágio com Relatório)

**Entidade de Estágio** | Teatro do Eléctrico

**Orientador da Entidade de Estágio** | Mafalda Simões

**Data de Início** | 27 de setembro de 2021

**Data de Fim** | 6 de fevereiro de 2022

**Carga Horária Total** | 400 horas

**Tarefas Desempenhadas** | Assistência no planeamento e gestão dos ensaios; assistência no planeamento e gestão de equipas; assistência no planeamento e gestão de figurinos e adereços; assistência no planeamento e gestão do cenário; assistência na Pré, Pro e Pós-produção dos espetáculos.

**Apreciação do Estágio** | A Eliana Lima Caramalho adaptou-se rapidamente a toda a equipa e aos métodos de trabalho. Nunca a considerámos uma estagiária mas sim uma colega de trabalho. Descrevo a Eliana como uma profissional extremamente responsável, organizada, disponível, empática e humilde.

**Avaliação** | **20 Valores**

Lisboa, 26 de fevereiro de 2022

Assinado por: **MAFALDA SOFIA TEIXEIRA SIMÕES**

Num. de Identificação: BI12521963

Data: 2022.02.26 17:03:53+00'00'

---

Mafalda Simões

Teatro do Eléctrico