

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

10 de Setembro de 2024

CINE-ÓPERA – em colaboração com o Operafest Lisboa & Oeiras 2024

PAGLIACCI / 1982

“Palhaços”

Um filme de Franco Zeffirelli

Argumento: Ruggero Leoncavallo (o libreto da ópera) / *Diretor de fotografia (35 mm, cor):* Armando Nannuzzi / *Cenários:* Gianni Quaranta / *Figurinos:* Anna Anzi / *Música:* Ruggero Leoncavallo, pela orquestra e o coro do Teatro Alla Scala, sob a regência de Georges Prêtre; chefe do coro: Romano Gandolfi / *Montagem:* Giorgio di Vincenzo, Peter Taylor, Franca Silvi / *Som:* Gernot Westhäuser (gravação), Federico Savinia (misturas) / *Interpretação:* Plácido Domingo (*Canio*), Teresa Stratas (*Nedda*), Juan Pons (*Tonio*), Florindo Andreolli (*Beppe*), Albert Rinaldi (*Silvio*).

Produção: Unitel (Munique), Aries Films / *Cópia:* digital (transcrito do original em 35 mm), cor, versão original com legendas em inglês e legendagem eletrónica em português / *Duração:* 72 minutos / *Estreia mundial:* 1982, na Alemanha / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

Pagliacci (1892) foi a primeira ópera de Ruggero Leoncavallo e a única das onze que escreveu a ter entrado para o repertório. Em compensação, nunca mais saiu do dito repertório, apesar ou talvez devido ao facto de só ter um ato. Foi-lhe rapidamente encontrada uma ópera gémea (um ato, estilo verista, facadas no desenlace), a **Cavalleria Rusticana** de Mascagni, de 1890, considerada como a ópera que lançou o estilo verista, que tem várias diferenças com a ópera romântica, de que Verdi é o expoente máximo na Itália. As duas óperas são tradicionalmente representadas juntas, de modo a fazer uma *soirée* completa (não terá sido por acaso que no mesmo ano do filme que vamos ver Zeffirelli filmou uma **Cavalleria Rusticana**), numa dupla que é designada no mundo anglo-saxão como *Cav and Pag* (ao realizar o filme que vamos ver, Zeffirelli já realizara duas montagens diferentes de **Cav and Pag**, uma em 1959 em Covent Garden, outra em 1970 no Scala). Embora a chamada escola verista não seja considerada o ponto mais alto da produção lírica italiana e muitos considerem **Pagliacci** uma ópera um tanto vulgar, outros assinalam que o libreto é bastante elaborado, com o seu jogo entre a realidade e o palco, entre a vida e a encenação, como é explicitado no prólogo, em que é dito que “os atores também têm sentimentos”. Há, de facto, um jogo especular na narrativa, que a brutalidade dos personagens e dos acontecimentos pode fazer esquecer, mas que está no cerne desta ópera, com a sua mistura de sofisticação e crueza.

Embora a ópera tenha surgido no cinema praticamente ao mesmo tempo que o som (**A Noiva Vendida**, de Max Ophuls é de 1932), foi nos anos 50 que este subgénero se desenvolveu e se cristalizou. Naqueles tempos, a ideia era filmar óperas da maneira menos “teatral” possível, com tantos cenários ao ar livre quanto coubessem no enredo e, geralmente, com atores dobrados em vez de verdadeiros cantores. Este sistema foi muito praticado na União Soviética e talvez tenha sido o modelo indireto para o que se faria neste domínio no “Ocidente”. Em Itália, terra de ópera e cinema, seguiram-se estes mesmos princípios, inclusive com a presença de futuras grandes vedetas de cinema ainda em início de carreira: Gina Lollobrigida foi protagonista feminina de uma versão precisamente de **Pagliacci** (Mario Costa, 1948) e Sophia Loren, besuntada com maquilhagem cor de cacau, foi a protagonista de **Aida** (1953), de Clementi Fracassi, dobrada por nada menos que Renata Tebaldi, a enfadonha rival de Maria Callas. Note-se que eram filmes destinados a serem distribuídos nas salas de cinema e não na

televisão, como veio a ser o caso mais tarde. O súbito aumento de interesse pela ópera em fins dos anos 70 (a que talvez não seja inteiramente estranha a súbita morte de Maria Callas) deu novo alento a este subgênero, de que o exemplo mais célebre foi o **Don Giovanni**, de Joseph Losey, baseado exatamente nos mesmos princípios que os filmes de ópera soviéticos dos anos 50: cenários ao ar livre e música em *playback*, embora com os verdadeiros cantores na tela (Jean-Marie Straub foi o único a insistir que num filme cantado a música tinha de ser gravada em direto, o que fez nas suas adaptações de Schoenberg). Entretanto, tinha sido fundada nos anos 60 a produtora Unitel, em Munique, especializada em produções de óperas filmadas, sempre com grandes vedetas. O filme que vamos ver foi produzido precisamente pela Unitel e obedece aos seus métodos de trabalho e à sua estética.

Ao fazer esta versão de **Pagliacci** (o segundo dos cinco filmes de ópera que realizou de enfiada nos anos 80) Franco Zeffirelli, que foi assistente de Luchino Visconti durante algum tempo (e Visconti foi dos maiores encenadores de ópera da sua geração), era um dos nomes mais célebres do mundo da ópera e tinha longa experiência tanto no género lírico (fez a sua primeira encenação em 1954), como no cinema (realizou o seu primeiro filme em 1957). O seu nome tinha, por assim dizer, tanto peso quanto o de qualquer vedeta de ópera e este filme foi inteiramente rodado no Scala de Milão, com o seu coro e a sua orquestra. Apesar disso, não se trata da transposição de uma montagem cénica, mas de uma montagem concebida diretamente para o ecrã, como se verifica pela ausência da orquestra, de espectadores e de cenas nos bastidores, como há, por exemplo, em **A Flauta Mágica**, se não for crime excessivo mencionar um filme de Ingmar Bergman numa resenha sobre um de Franco Zeffirelli. Em **Pagliacci** o *playback* é incomodativo, mas este é o preço a pagar para se ver todo e qualquer filme de ópera (uma captação cinematográfica de uma montagem de palco é certamente muito mais verídica no que refere o ato de cantar). A configuração do espaço é típica das produções da Unitel (pense-se nas conhecidas produções de Jean-Pierre Ponnelle de **As Bodas de Fígaro** e **Madama Butterfly**): não estamos ao ar livre nem no espaço tão claramente definido de um palco de teatro. Estamos num estúdio de televisão, um espaço relativamente limitado, mas que proporciona liberdade de movimentos de câmara e cenários mais realistas do que estilizados. Zeffirelli (ou o seu diretor de fotografia) utiliza com habilidade a escala de planos, alternando com eficácia planos gerais e planos médios e estes últimos com grandes planos. A iluminação procura inclusive reproduzir, em diversas cenas, o efeito da luz natural diurna. A presença de um público nada tem de arbitrária, posto que faz parte do libreto, cuja segunda parte consiste numa encenação. Zeffirelli optou por mostrar um público juvenil, como os alunos de uma escola que fossem assistir a uma ópera em 1982, o que permite um jogo entre cantores e público, um elemento central nesta ópera. A diferença entre o palco e o espaço que fica fora dele é um tanto incerta na segunda parte, quando os protagonistas entram em palco, mas isto é provavelmente deliberado, para sublinhar a contaminação entre a realidade e a sua encenação. A última imagem é um surpreendente grande plano sobre o rosto de Canio, o palhaço, naquele que é certamente o filme de ópera mais sóbrio de Franco Zeffirelli.

Antonio Rodrigues