

A nova ópera

Entrevista com o compositor

Leonardo Martinelli

Por Irineu Franco Perpetuo

Não é todo ano que um compositor estreia dois títulos nas principais casas de ópera de São Paulo. Depois de ver encenada, em abril, no Theatro Municipal, *Navalha na carne*, a partir da peça homônima de Plínio Marcos (ao lado de *Homens de papel*, de Elodie Bouny, a primeira encomenda da história do Municipal), Leonardo Martinelli agora terá *O canto do cisne*, inspirada em Tchékhov, cantada no palco do Theatro São Pedro pela diva Eliane Coelho.

Martinelli foi colaborador da *Gazeta Mercantil* e da Revista CONCERTO, leciona na Faculdade Santa Marcelina e na Academia da Osesp e anda com a agenda cheia. Em março, na Alemanha, foram estreados seus *Canti di Caronte*, para voz de baixo, clarone, viola, contrabaixo e percussão – uma homenagem a Monteverdi, feita sob encomenda do Staatstheater Darmstadt. No fim deste mês, a Orquestra Sinfônica de Santo André, regida por Abel Rocha, deve fazer a primeira audição das *Canções do lugar-comum*, sobre textos de Ana Martins Marques, para contralto, harpa e orquestra de cordas. E, em outubro, no Sesc Pompeia, haverá a abertura da exposição infantil *Cidadela*, de Maria Zuquim, para a qual ele escreveu a trilha sonora, a ser tocada e gravada em múltiplos instrumentos por André Mehmar.

Para 2023, a Filarmônica de Minas Gerais encomendou um *Concerto para orquestra*, comemorando o 15º aniversário da formação. E, ainda sem data marcada, há mais um projeto de ópera em andamento, em parceria com o diretor Antônio Araújo: *No lado escuro da noite*, com libreto de João Luiz Sampaio, inspirada no mito de Orfeu.

Sua estreia na ópera foi com *O peru de Natal*, no fim de 2019. De lá para cá, mesmo com pandemia, tivemos a média de uma por ano: *Três minutos de sol*, *Navalha na carne* e, agora, *O canto do cisne*. Qual é o segredo?

O que mais me dá satisfação é ver que a coisa não é comigo, que há um interesse geral em ópera brasileira contemporânea. A revista CONCERTO já fez matéria mostrando isto: há muitas estreias acontecendo. As pessoas estão interessadas em música nova, em uma nova ideia de ópera. Isso dá um alento em um meio tradicionalista como pode ser a ópera. E as pessoas estão indo, estão lotando os teatros.

O que compor ópera representa para você?

Esse foi um debate produtivo com colegas mais alinhados com certa ideia de música contemporânea, em que a ópera é malvista – para eles, compor ópera, se não for para o lado do *happening*, do teatro musical, é abraçar uma linguagem retrógrada. Meu posicionamento é o de que, na verdade, se entendemos a ópera como um gênero – como uma sinfonia –, você até pode ficar aprisionado em uma linguagem de moldes que podem ser entendidos como anacrônicos. Mas eu vejo a ópera como um instrumento. Eu não posso falar que o piano é um instrumento ultrapassado. Eu não vejo a ópera como um gênero, vejo como um meio de expressão, que, assim, pode ter vários gêneros. Eu vou por esse lado do compromisso com o teatro, de uma visão igualmente mais moderna de teatro, que é uma maneira bem mais interessante de trabalhar não só a música *per se*, como temáticas. Hoje consigo entender mais que sou alguém afeito às narrativas. E também tem sido uma maneira interessante de a música contemporânea chegar a um público maior – e chegar bem.

O que você pode nos contar de *O canto do cisne*?

Um dos grandes desafios na composição de uma ópera é que não se trata de um processo individual. Compositoras e compositores normalmente não têm esse exercício da criação coletiva. O ponto de partida foi um texto de Tchékhov escolhido pela diretora Livia Sabag. O protagonista original é um ator, e houve troca de gênero, porque o espetáculo todo foi concebido para uma cantora, Eliane Coelho – o que aumenta o grau de responsabilidade, no melhor sentido. A partitura é dedicada a ela. Como intérprete, Eliane participou de forma intensa do libreto. E minha partitura foi um trabalho de alfaiataria sob medida – ela fez muitas sugestões, em alguns pontos quase de linhas melódicas inteiras. É um processo em que você tem de estar predisposto a que sua linguagem musical sofra interferências de outros artistas. Outro desafio é que tudo tem que ser feito muito rápido. De um dia para o outro. A maleabilidade já começou porque se trata de um programa duplo, e eu escrevi com a instrumentação da outra ópera do programa – *Palestra sobre pássaros aquáticos*, do norte-americano Dominick Argento. Nos créditos, cada um vai aparecer com uma função, mas na verdade se trata da criação coletiva de um quarteto: Eliane, Livia, o maestro Gabriel Rhein-Schirato e eu.



Falando em Filarmônica de Minas Gerais, como será sua obra para a orquestra no ano que vem?

No ano passado, fui a Belo Horizonte e apresentei três propostas à orquestra, incluindo um concerto para orquestra, resgatando a tradição de Bartók e Lutoslawski. O maestro Fabio Mechetti gostou dessa ideia, porque um concerto para orquestra, em que todos têm pequenos solos, seria uma boa maneira de homenagear os músicos da filarmônica, que no ano que vem fará 15 anos. O que é especialmente legal é que muitos desses músicos foram meus colegas da Unesp – não só porque é bacana fazer música com os amigos, mas porque a gente tem a liberdade de falar para eles: “Diga o que não está funcionando”. E eu vou usar a Sala Minas Gerais como instrumento musical. Vou terminar a peça não apenas com instrumentos espalhados pela sala, como quero evocar essa coisa tão especial para Minas Gerais que são os sinos. Como se fosse Tiradentes soando em uma noite de festa.

Você escreveu na Revista CONCERTO entre 2006 e 2014. Como avalia essa experiência?

Foi muito proveitoso, porque, não fosse pela revista, eu não teria desenvolvido uma rede de contatos e vivências na música clássica para além daquilo que é reservado a alguém que bota na testa: “Sou compositor moderno”. Isso me fez sair de uma zona de conforto e conhecer pessoas e instituições que, pelo rumo padrão do compositor/professor, eu não teria conhecido. E também tem o fato de que, se agora sou vidraça, na revista eu era pedra. Então fui entender a lógica da pedra. É muito fácil para quem nunca se interessou em entender como funciona o jornalismo e a crítica profissional se colocar como vítima quando seu trabalho é ignorado ou recebe uma resenha negativa. E tem o fato de que, na produção artística, a gente precisa se isolar para ser produtivo, mas não pode se alienar. Minha experiência no jornalismo musical, sobretudo na CONCERTO, moldou muito do que sou como compositor, até para entender a ideia de linguagem musical e de modernidade para além de certos cânones que a academia tem. Academia, para mim, não é palavrão, mas, mesmo dentro desse mundo irreal da música de concerto, existe um mundo real com o qual a academia nem sempre dialoga.

Obrigado pela entrevista. ◀

AGENDA

Ópera **O canto do cisne**, de Leonardo Martinelli
Livia Sabag – direção cênica
Gabriel Rhein-Schirato – direção musical
 Dias 18, 19, 20 e 21, Teatro São Pedro, São Paulo

O que o levou a musicar poemas de Ana Martins Marques?

Eu me enamorei da poesia de Ana Martins Marques. Como artista, acho legal a gente ver o que está acontecendo agora. Além de ela ser ótima poeta, usa um português que é o meu, de hoje – em *Navalha na carne* preservei muito do português brasileiro da década de 1960, mas houve o desafio de adaptar. Inicialmente, pela temática, pensei em escrever para violão e voz. Mas quando o maestro Abel Rocha me chamou para um projeto livre, veio a ideia de trabalhar um ciclo de canções constituído como tal. Natália Serrano tem bastante experiência como cantora popular, então a obra é necessariamente para voz amplificada. Eu não estou fazendo música popular, mas o canto microfonado me dá outros recursos. Quero usar o microfone não como amplificador, e sim como parte do instrumento musical que é a voz – com isso também estou entrando em uma zona de risco, o que me agrada. No fim das contas, música é um monte de coisa. Mas a música artística, independentemente de estilo, é aquela que firma um compromisso com o risco. Eu penso que é no risco, no erro, que a criatividade – seja qual for o estilo – opera. O resto é domínio de código.

Em outubro, você tem um projeto em conjunto com um compositor cuja música é bastante diferente da sua: André Mehmari. Como será isso?

Sempre acompanhei André como artista, como qualquer um que esteja no meio musical, e, quando trabalhava com a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, ele já era com-

positor residente. Porém, embora nós dois moremos na Zona Norte de São Paulo, nunca tínhamos nos encontrado até sermos jurados do Festival Tinta Fresca, da Filarmônica de Minas Gerais, em julho. E nos demos muito bem. O projeto da artista plástica Maria Zuquim é uma instalação para crianças com 15 bonecas em que cada uma é uma emoção humana. Ela queria que cada peça tivesse uma música, mas estarão todas no mesmo ambiente. O desafio é que isso funcione tudo junto. Serão miniaturas, entre 45 segundos e um minuto de duração. Trabalhei com características específicas de cada emoção, mas também com instrumentos musicais diferentes, e pensando num sistema harmônico que abrigue uma cacofonia interessante, que dê certo se soar todo ao mesmo tempo. Meu modelo é a instalação “Forty Part Motet”, de Janet Cardiff, que está em Inhotim e é baseada no famoso motete a quarenta vozes *Spem in alium*, de Thomas Tallis. Porém, no momento em que tive a ideia de instigar a imaginação do espectador com um timbre instrumental diferente, pensei: “Isso é a cara do André”. Porque ele toca um monte de instrumentos, mas acho que nunca outra pessoa compôs para ele tocar esses diversos instrumentos. Ele será a banda de um homem só. E a ideia é que façamos juntos. Eu vou rabiscar umas notas, mas ele improvisa, participa da criação. Meus últimos projetos têm se caracterizado por encerrar a composição musical clássica como um ato colaborativo. Formam-se uma energia e uma motivação muito diferentes quando a composição é feita no contexto de um projeto a várias partes, com cocriadores.