



DOCUMENTA

REPERTÓRIO OPERÍSTICO E O LADI-
UNB: REALIZAÇÕES E TEXTOS
TEÓRICOS

Marcus Mota

Universidade de Brasília

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24873>

RESUMO

Neste artigo, são apresentados textos que foram escritos a partir das reflexões e montagens de obras do repertório operístico dentro do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília.

Palavras-chave: Ópera, Ladi-UnB, Encenação.

ABSTRACT

In this paper, we present texts that were written from academic investigations and staging of works of the operatic repertoire inside the of the DramaLab at the University of Brasília.

Keywords: Opera, DramaLab-UnB, Staging.

APRESENTAÇÃO

O Laboratório de Dramaturgia, desde a sua fundação em 1998, lidou com a estreitamento das relações entre Artes Cênicas e Música. Entre os passos iniciais, temos uma série de investigações inicialmente intelectuais sobre a aproximação entre essas duas tradições expressivas. Além da escrita de roteiros com indicações musicais, durante o meu doutoramento me envolvi diretamente com a recepção da dramaturgia musical ateniense na Renascença, o que gerou o advento da Ópera. A fusão entre o madrigal e as propostas da Camerata Florentina fez irromper em Monteverdi essa integração entre ação cênica, canto e música, que denominou “Favola in musica”, ponte de partida para a Ópera. Durante meu doutoramento me aprofundei em momentos desse emergente intergênero, orientando o jovem Eldom Soares em sua pesquisa “A dramaturgia musical de Claudio Monteverdi”, em 2000¹.

¹ Os materiais elaborados durante essa orientação, foram depois apresentados em conferência sobre Dramaturgia musical no “Seminário ‘Música e Drama’”, Universidade de Brasília, 2000, publicada depois no livro **Cenologias** (Lisboa: Movimento Lusófono Internacional, 2018, pp. 223- 233) como ‘Notas sobre o Drama Musical de Claudio Monteverdi’. Ainda, a partir dessa pesquisa, há o Apêndice 2 de meu livro **A dramaturgia Musical de Ésquilo** (Editora UnB, 2008), fruto da minha tese e que se tem por título ‘A dramaturgia de Monteverdi e a forma analítica de representação’ (pp 487-496).

Posteriormente, em parceria com o Departamento de Música da Universidade de Brasília, tivemos a montagem de diversas obras do repertório operístico. A tabela abaixo detalha essas atividades²:

² Tabela em: MOTA, M. Teatro musicado para todos experiências do laboratório de dramaturgiaUnB. **Participação**, v.25 (2014): 80-96. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/participacao/article/view/16949>

NOME DA OBRA	LUGAR DE APRESENTAÇÃO	DATA	ATIVIDADES DO LADI
<i>Bodas de Fígaro</i> , de W. Mozart	Teatro Ulysses Guimarães	Dias 13 e 16 de Novembro de 2004	Direção, cenário, elaboração do programa, discussão dos cortes e escolha de cenas (adaptação).
<i>Carmen</i> , de G. Bizet	Teatro Sesc/ Taguatinga e Sala Martins Pena – Teatro Nacional	Dias 4 e 5 de Julho de 2005	Produção, direção, cenário, figurinos, pesquisa e elaboração do programa, discussão da adaptação (cortes e transformação de papéis cantados para atores).
<i>Cavalleria Rusticana</i> , de P. Mascagni	Teatro CCBB – Brasília e Sala Martins Pena – Teatro Nacional	Dias 7, 22 e 23 de Fevereiro de 2006	Direção, produção, pesquisa, tradução das fontes do libreto (conto e texto teatral de Giovanni Verga), cenário, figurinos, elaboração do programa.
<i>O Empresário</i> , de W. Mozart	Sala Martins Pena – Teatro Nacional	Dia 22 de abril de 2006	Direção, cenário, elaboração do programa, tradução do libreto original e nova versão do libreto.
<i>O telefone</i> , de Gian Carlo Menotti	Sala Martins Pena – Teatro Nacional	Dia 10 de outubro de 2006	Direção, cenário.
<i>Saul</i> . Drama Musical	Sala Martins Pena – Teatro Nacional	Dias 25, 26 e 27 de Julho de 2006	Direção, produção, cenários, figurinos, composição, libreto, elaboração do programa.
<i>Caliban</i> . Tragicomédia Musical	Teatr do Complexo das Artes	Dias 4 e 5 de Julho de 2007	Direção, produção, cenários, figurinos, composição, libreto, elaboração do programa.

As montagens de **Bodas de Fígaro**, de Mozart (2004), **Carmen**, de Bizet (2005), **O telefone**, de Menotti (2005), **O empresário**, de Mozart, (2006), e **Cavalleria Rusticana**, Mascagni (2006) foram realizadas dentro de um conjunto de premissas bem distinguíveis:

1. **Aproximação entre procedimentos de formação de atores e formação de cantores.** Como se tratava de um projeto artístico e pedagógico, o foco sempre foi de promover um contexto ampliado de atividades para os cantores, a partir de procedimentos já conquistados em treinamento de atores. Essa opção era decisiva em relação ao *background* dos alunos: muitos não possuíam experiência real de palco. Para tanto, valiam-se de hábitos que limitavam seu aprendizado, como reproduzir performances tidas como modelares, registradas em DVDs. Havia uma concepção comum: o ‘diretor de cena’ ou ‘diretor artístico’ era uma função subsidiária, que providenciaria apenas “dicas”, posicionamentos, entradas e saídas. Enfim, mesmo os mais experientes ou reproduziam essas “performances modelares”, com aquilo que podemos chamar de “gramática italiana de gestos e poses”, ou adotavam uma ‘postura camerística’: como eram acostumados a ensaiar em salas de aulas, imaginavam uma audiência, e cantavam olhando para o vazio, - amplo vazio preenchido por imaginário Carnegie Hall. Contra isso, trouxemos o cantor para o cotidiano do trabalho do ator: um processo criativo que demanda meses, no qual se discute e se fundamenta o conceito da montagem, a compreensão do texto, a colaboração entre os integrantes, o entendimento do estar em cena, as diversas revisões/repetições até que a totalidade da obra seja compartilhada pelos corpos e mentes dos atores-cantores.
2. **Diários de produção.** Uma das ferramentas utilizadas durante tais processos criativos foi a de providenciar para os cantores-atores textos elaborados a partir dos encontros. Esses textos buscavam registrar aquilo que de relevante foi produzido durante os ensaios, como conceitos que fundamentam a montagem, análises das cenas, questões relacionadas à interpretação. Esses textos depois foram incorporados no Guia do Espetáculo³.
3. **Campos Interartísticos.** Desde o primeiro espetáculo dirigido, **As Bodas de Fígaro** (2004), o que se buscou foi o trabalho coletivo entre diversos departamentos, professores, estudantes e membros da comunidade. Havia a parte especificamente musical, mas minha participação foi a ampliar a experiência sonora para seus embates de materialização de ordens diversas. Em **Carmen** (2005), esse processo foi mais consolidado que em **Bodas de Fígaro**, como fica claro no Programa. Em **As Bodas de Fígaro**, o LADI entrou com o processo já em desenvolvimento: tivemos apenas dois meses para sair de uma ‘cortina lírica’ (apresentação vocal em sala de aula) para uma montagem em um teatro.

³ Na Revista *Dramaturgias* temos publicados esses materiais. V. por exemplo. *Revista Dramaturgias n. 5*, sobre **O Empresário** de Mozart.

4. **Pesquisa acadêmica.** Todas as montagens, principalmente depois de **As Bodas de Fígaro**, foram antecipadas e acompanhadas pela leitura de artigos e livros diretamente relacionados com a obra que seria alvo do processo criativo. A montagem de obras do repertório operístico dentro de um contexto universitário de ensino-aprendizagem, pesquisa e extensão precisa encontrar as suas especificidades. Pela pesquisa, pelo debate acadêmico chegávamos ao conceito da montagem.
5. **Recepção.** Ficou claro para nós que estávamos em Brasília, a cidade das Embaixadas, e que a montagem de óperas pela UnB deveria ter um diferencial. Afinal, por que reencenar essas obras? Havia a tradição de montagem profissional do Teatro Nacional e algumas montagens na Escola de Música de Brasília. Isso nos guiou desde o início: Em **Bodas de Fígaro**, a questão básica foi de explicitar as relações de poder, tema fundamental da atmosfera de uma cidade como Brasília. Em **Carmen**, rompemos com as leituras tradicionais eróticas da cigana, pela explicitação da obra como um crime passionai. Com a remontagem de **Cavalleria rusticana** remontamos o espetáculo original a partir do texto dramaturgico primevo e ampliamos a questão do gênero presente em Carmen fundindo-o à questão política: uma cidade grávida de seu agressor decide matá-lo⁴. Todas as atrizes aparecem com seus ventres tomados pelo insaciável Turiddu. E em **O Empresário** temos um metacomédia, na qual a classe artística ri de si mesma, de seus excessos.

4 Sobre essa remontage, v. materiais em <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14506>

Tais procedimentos nos levaram a desenvolver um *know-how* em montagem de obras operísticas. Isso foi bruscamente interrompido por diversas razões em 2007, o que levou o LADI a buscar outras possibilidades, como a dramaturgia musical não vinculada à tradição do canto erudito, como já testemunham as montagens de **Saul** (2006) e **Caliban** (2007).

Estas experiências foram retomadas em alguns artigos apresentados em diversos congressos nacionais e internacionais, e que agora aqui são reunidos e publicados.

Temos aqui um conjunto de 5 textos que, em sua linha de tempo, de 2003 a 2009, esclarecem o envolvimento do LADI em questões de encenação de obras do repertório operístico. Digno de nota é a transformação dessas questões a partir do progressivo e intenso envolvimento com situações concretas de montagem.

O texto 1 apresenta algumas ideias e preocupações que seriam depois testadas, revisadas e ampliadas em função do envolvimento do LADI com concretos contextos de produção. O cotidiano com os cantores reivindicou estratégias e experiências que foram convergindo para um *know-how* que aproximou processos criativos para atores de montagem de óperas. É o que podemos

perceber nos textos 2 e 3. O texto 4 mostra uma outra faceta: este *know-now* é transferido para outra forma de se incorporar o repertório operístico, como a de propor novas obras. A partir de 2006, este foi o caminho que o LADI foi trilhar. Em muito contribuiu a vivência nos EUA, onde estagiei inicialmente observando a competente condução de Matthew Lata dos cantores e de toda a encenação na Florida State University. Esse contato foi me fundamental para perceber as diferenças entre os modelos de produção, os contextos artísticos, e as condições de realização.

1 DRAMATURGIA MUSICAL: PROBLEMAS E PERSPECTIVAS DE UM CAMPO INTERARTÍSTICO (2003)⁵

Para a expressão 'Dramaturgia musical' convergem atividades representacionais e discussões teórico-metodológicas que inserem obras e autores em uma amplitude de questões musicológicas, históricas e estéticas.

Como objeto de investigação e de realização estética, pois, uma dramaturgia musical pressupõe justamente este pluralismo reflexivo e realizacional que o define. De modo que, como ponto de partida, temos a inadiável tarefa de, ao nos confrontarmos com este tipo de dramaturgia, conceber uma pluralidade irreduzível à síntese de seus elementos componentes. Trata-se de não confundir materiais com procedimentos. E é a partir mesmo dessa impossibilidade de síntese que o horizonte mais compreensivo da dramaturgia musical se delineia.

Desse modo, perspectivas puramente musicais ou puramente literárias dispõem visões parciais e limitadores da questão. O que está em jogo é o fato que a expressão 'dramaturgia musical', apesar de se compor de dois elementos, aponta para um terceiro, para algo cujo resultado é mais que a soma das partes.

Este 'algo' que muitas vezes não tem nome mas está implicado na ultrapassagem das partes pode ser mais aproximado quando de uma apreensão global do processo criativo de obras que exigem desempenho diante de uma audiência. Tradicionalmente, predomina nos estudos composicionais uma morfologia descritiva e prescritiva, uma estética normativa que elenca distinções e modelos os quais, por sua apresentação e rigor lógicos, proporcionam uma imagem de autosuficiência, como se bastassem esses modelos de figuração para que houvesse a totalidade da obra.

O predomínio desse autofechamento das formas contudo é confrontado por outra atividade dentro do processo criativo que corrige e reorienta esquemas mentalistas prévios: é o da realização, desempenho, performance. Obras dramáticas musicais valem-se da pressuposição de sua exposição fisicizada diante de um auditório, facultando-se marcas performativas. Diante desse

⁵ Reelaboração de comunicação apresentada ao III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, Goiânia, 2003.

imperativo realizacional, opções de organização e estruturação do que vai ser mostrado não são completa ou totalmente justificadas e adotadas por escolhas formais de composição. Há uma interação entre escolhas formais e decisões realizacionais. A disposição e duração de partes, de eventos, de cenas, de atos dentro de uma peça dramático-musical expõe uma inteligibilidade que não se baseia apenas na abstração do controle técnico do material. Tanto que na exposição desse material haverá correções que a realização impõe sobre a composição.

Os efeitos de uma situação concreta de execução e desempenho sobre atividades composicionais produzem o que pode ser denominado fator *performance*. Obras dramático-musicais se apropriam do espaço de exibição de seus materiais e o transformam em espaço de representação onde não só referências ao universo imaginativo vão ser desempenhadas como também a ordem, duração, posição e repercussão das partes vai ser efetivada.

Em decorrência de sua realização, a diversidade de materiais e procedimentos que uma dramaturgia musical arregimenta são melhor compreendidos. É justamente em razão da materialidade cênica que a idealidade do autofechamento de modelos compositivos é refutada, e então, a pluralidade da dramaturgia musical comparece em suas possibilidades e dificuldades.

Em decorrência do *fator performance* desloca-se a unificação do que é mostrado para a audiência de uma instância que transcende à representação para a diversidade de atos e decisões desempenhados *in loco* que possibilita haver um espetáculo. O descentramento de uma perspectiva privilegiada justificada composicionalmente para uma exploração de nexos e vínculo produzidos durante a representação acena para concretude do fator *performance*. O espetáculo se unifica em função do provimento de uma generalizada situação de contato, contato retomado e reproposto continuamente. A continuidade do contato, dos nexos e vínculos entre o que se desempenha, o que se mostra e o que se compreende disso é o que unifica o espetáculo.

Assim, compor para um drama musical é enfrentar o problema do contato para configurar e dispor os materiais em cena. O processo criativo de uma dramaturgia musical defronta-se não com resoluções mentais mas com obstáculo de sua realização. Uma dramaturgia musical é o enfrentamento mesmo de sua própria possibilidade.

Esta reversibilidade da dramaturgia musical, que ao expor algo expõe a si mesma, contudo, manifesta a diferença de seus materiais e procedimentos. Se o *fator performance* demonstra e acarreta a transformação de todo material ou técnica prévio, essa transformação só é verificável se exibido for justamente a pertença do que se mostra à sua apropriação. Tudo que vem a cena am-

plifica-se e se remete para sua situação de representação. Mostrar algo é sempre produzir um contexto de observância através do qual audiência e articuladores em cena reúnem na inserção de sua posição em níveis de referência outros que sua presença em isolamento. Esta transformação em presença, em espaço, contínua e exorbitante conjuga a irreversibilidade das modificações sucessivas com a reversibilidade da representação. Ao fim, o *fator performance* exhibe-se exibindo seu perfil de atrator, lugar de convergência e integração de materiais, expectativas e procedimentos.

Transformando ideias e dimensionando coisas, a performatividade de uma dramaturgia musical reúne e aproxima referências que cotidianamente podem estar dispersas. Nesse ponto questões de realização correlacionam-se a questões de recepção. A abertura e amplitude da configuração das práticas composicionais em virtude de sua realização faz-nos entender que grande parte da atividade de se elaborar e apresentar um drama musical consiste não em reproduzir um mundo, em apagar as marcas de sua realização em prol da transparência do *medium*. Ao invés do apagamento das marcas de sua realização, vemos que a dramaturgia musical se caracteriza justamente pela atratividade causada pela exposição daquilo que é em seu fazer e concretude: som e visão.

Se para mostrar aquilo que é, ela mostra-se como é, uma dramaturgia musical integra referências múltiplas e diversas e exhibe essa *integração* mesma tanto como excedência que a distingue quanto inteligibilidade do que realiza. Dessa maneira, transformar materiais prévios e expor o modo dessa transformação são atividades complementares que não se compreendem ou se apreendem em si mesmas, no mero ato de reunir. Por que se integram referências numa abrangência que concentra, distende e projeta para além da flexibilidade do que se apropria? Por que esta amplitude e multidimensionalidade de uma dramaturgia musical.

É preciso o excesso para se repercutir a globalidade feita de pedaços. Aquilo que se mostra em uma drama musical é articulado audiovisualmente. Sem o toque, a distância, o intervalo a diferença entre os articuladores de cena e a audiência é situada em um contato pelo som e pela imagem. Contudo, como sabemos som e imagem pertencem a contextos produtivos e receptivos diversos. A assimetria entre bandas sonoras e bandas visuais desdobra a assimetria entre palco e plateia. O excesso referencial de uma dramaturgia musical interpreta, performa o espaço de atualização dessas assimetrias que se entrecrocaram. A impossibilidade mesma da identidade entre som e imagem desdobra na impossibilidade de fusão entre recepção e representação.

Contudo, ao mesmo tempo que uma dramaturgia musical exhibe e explora essas assimetrias prévias no contexto e continuidade de sua realização temos

frente a reunião das disparidades uma manipulação transformadora das assimetrias. As assimetrias são apropriadas e refiguradas. Os termos diversos invertem-se e sobrepõem-se. O articulador de cena dramatiza a recepção. O som figura como imagem. A imagem se personifica. Enfim, as diferenças compõem no extremo de sua utilização, enfatizando não mais apenas a sua limitada instância prévia mas, em razão de sua refiguração, a possibilidade de vincular cada ocorrência na multidimensionalidade que a efetiva.

Este contínuo projetar, que correlaciona a atualidade do que se mostra com a amplitude do que se realiza, contextualiza o excesso referencial ao limite da potencial participação nessa atratividade exorbitante. A textura do que se exhibe possui seu acabamento na apropriação recepcional. O fazer-se do espetáculo dramático musical complementa-se no fazer-se de sua audiência. Tudo que é mostrado tem uma definição observacional. Por isso é exibido simultaneamente por meio de várias referências. A co-ocorrência de atos representacionais e procedimentos sobre materiais não objetiva simplesmente complementar as defasagens do ver e do ouvir dos articuladores de cena do espetáculo. Todo articulador de cena (cantor, músico, ator, extras) mesmo conhecendo de antemão a obra na qual atua possui sempre uma experiência parcial daquilo que é dramatizado. Sua presença mesma é a presença dessa parcialidade e limitação. Mais que dramaturgias faladas, a dramaturgia musical radicaliza esse fato ao sobrecarregar seus articuladores com funções musicais e não musicais de modo que esta *sobrefunção* pertença mesmo à especificidade de uma atuação dramático-musical. Assim, os articuladores de dramas musicais são tanto limitados pela insuficiência a tudo que é performado quanto pelo excesso que os posiciona em cena, duplamente insuficiência que só nos é revelada pela excessividade de seu desempenho. Audiência não é simplesmente a presença de público.

Contudo limitação e exceções são implicações de dramaturgias que cada vez mais exploram e realizam sua situação de observância. Quanto mais os obstáculos de sua efetivação são enfrentados mais e mais o processo criativo se contextualiza.

Por outro lado, podemos ter um visão puramente negativa disto. Daí o que se denomina 'problema da ópera.' A. Einstein traduz nesses termos o 'problema da ópera': "a ópera tem sido chamada de uma forma arte impossível por causa do conflito entre palavra e música (*tone*), entre música e drama, entre o impulso contínuo (*urge forward*) da ação dramática e a tendência retardante da música, essencialmente inconciliáveis⁶."

A amplitude do processo criativo de uma dramaturgia musical, no inter-relacionamento entre composição, realização e recepção, oferece uma alter-

⁶ EINSTEIN 1971:167. KERMAN 1990:83 "O modo fundamental de apresentação no drama é a ação, e no drama musical o meio de articulação da imaginação é a música. Inevitavelmente, o relacionamento ou a interação entre as duas, ação e música, é o problema central perene da dramaturgia operística."

nativa mais compreensiva para se ultrapassar a negatividade de entendimento de uma dramaturgia musical. Não se restringindo a dramaturgia ao enredo e o musical a formas autofechadas, creio que o estudo de obras do passado e a elaboração novas obras venha se constituir em uma prática artística que integre pesquisa e expressão⁷.

{Dessa forma, torna-se necessário a correlação entre a amplitude dessas questões e a busca de um contexto mais compreensivo da expressão, de modo a facultar a quem dela se aproxime um entendimento não só de obras dramático-musicais realizadas, mas do processo criativo envolvido em sua composição, realização e recepção.

Após analisarmos o diálogo entre a proposição da **Fabula in Música** de Monteverdi em suas cartas e a Tragédia grega de Ésquilo, inspiradora do Drama musical de R. Wagner. A co-pertinência entre seus fazeres e as limitações que temos quanto ao conhecimento mais exaustivo das condições de performance destes dois casos de Dramaturgia musical favorecem-nos a fundamentar, por meio de conceitos mais operatórios, um campo de procedimentos e reflexões irreduzível a concepções puramente musicais ou literárias.

Provocativamente, o texto sem música de Ésquilo, complementado pelas proposições de Monteverdi, um e outro possibilitam um questionamento de nossas habituais práticas interpretativas e reorientação de nosso horizonte de validação de conhecimento estético⁸. As interrelações entre textualidade e performance, inscritas em um dramaturgia musical, efetivam o desdobramento da definição de um campo interartístico em uma redefinição de nossas estratégias de fundar objetos de investigação.

Entre as questões representacionais e conceitos operacionais implicados na contextualização da prática de uma dramaturgia musical temos: correlação entre conceito e procedimento; integração entre composição, realização e recepção; análise da macroestrutura; correlação entre bandas sonoras e visuais; cena inicial, cena de abertura; contato, exploração do contato, desligamento do contato; Produção de referências; níveis de referências, unidade da representação e metaforização do espetáculo; forma analítica da representação; partes faladas/partes cantadas; programa sonoro do espetáculo; assincronia som/imagem e assimetria cena/plateia. heterogeneidade dos materiais utilizados; formas de acabamento e distribuição das partes. ritmo representacional e atividade recepcional; marcação emocional; integração das atividades e das descrições; para além da obra isolada: a teoria da dramaturgia musical da análise de obras; o mapeamento da obra e sua escritura. projeções finais.}

⁷ Seguem-se, em conchetes, 4 parágrafos que enumeram algumas possibilidades de estudo de Dramaturgia musical, muito em função das análises de minha tese de 2002, publicada em 2008. Parte desse conceitos discuti na seção final de meu livro **Cenologias** (Lisboa: Movimento Lusófono Internacional, 2018).

⁸ Essas ideias seriam base para projeto de pesquisa comparativo de uma dramaturgia musical em sua historicidade e procedimentos, a partir da comparação entre Ésquilo, Monteverdi, Wagner e Brecht.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. e EISLER, H. *Musique de cinéma*. Paris, L'Arche, 1972 (1969).
- APPIA, A. *Music and the the Art of the Theatre* University of Miami Press, 1981(1898).
- APPIA, A. *The Work of Living Art and Man is the measure of all things*. University of Miami Press, 1997(1921).
- BRECHT, B. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- COOK, R. *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 1998.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990b.
- EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990a.
- GOLDMAN, A e SPRINCHORN, E. (ORGS.) *Wagner on Music and Drama* Nova York, Prose Works, 1964
- MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo* Brasília, Tese de Doutorado inédita, 2002. (A publicação em forma do livro se deu apenas em 2008, pela Editora UnB).
- MOTA, M. *Rumo ao drama. O teatro como ficção audiovisual*. Brasília, Inédito, 2003. (Estes textos depois foram incluídos e reescritos em meu livro *Cenologias* (Lisboa: Movimento Lusófono Internacional, 2018).
- WAGNER, R. *Opera y Drama* Asociación Sevillana Amigos de la Opera, 1995



2 A REALIZAÇÃO DE ÓPERAS COMO CAMPO INTERARTÍSTICO: DRAMATURGIA, PERFORMANCE E INTERPRETAÇÃO DE FICÇÕES AUDIOVISUAIS (2005)⁹

Nas últimas duas décadas, o incremento da convergência entre teatro e ópera por meio da reencenação\reinterpretação obras dramático-musicais tem provocado polêmicas e questões que reivindicam um tratamento teórico-reflexivo mais detido, capaz de ultrapassar a arena das contingências da opinião e do gosto¹⁰. Neste trabalho, enfoco as implicações dessa convergência tanto na tradição operística mesmo quanto no campo musical que acolhe esta tradição. A teatralidade da ópera aponta para a relevância que a performance ocupa no fazer musical. Desse modo, a discussão sobre a realização de ópera transforma-se numa discussão sobre pressupostos sobre as complexas relações entre texto, cena e música.

A aproximação entre atuação e canto, exigida por obras dramático-musicais, parece óbvia. Mas é durante a preparação de óperas que esta obviedade transforma-se muitas vezes em tormento. Na formação do intérprete-cantor, como na formação do músico-intérprete, a centralidade do texto reforçada

⁹ Elaborado a partir de comunicação ao XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e PósGraduação em Música, Rio de Janeiro, 2005. Já se expressam aqui as experiências de direção e encenação de óperas no LADI-UnB, iniciadas em 2004. V. MOTA 2014a. Republicado em *Música em contexto* (UnB), v. 3 p. 53-60, 2009.

¹⁰ BOLSTEIN 1994 discerne, na renovação da ópera, dois fatores: a renovada ênfase na atuação e na movimentação em cena e a reconceptualização de obras do repertório efetivada por diretores teatrais como Peter Sellars. LEVIN 1997, a partir de uma análise de produções e direções de ópera, procura encontrar fundamentos teóricos para julgar o valor de uma encenação. Tal postura, segundo TREADWELL 1998 não situa a questão da performance como um ato interpretativo, mas reproduz em novos termos o mesmo eixo pseudo-crítico de oposição entre conservadorismo e inovação. Nas palavras de TRADWELL 1999:601 “a discussão sobre a produção de óperas precisa ir mas além do argumento sobre se é certo ou errado que certos objetos possam ou não estar em cena em certos momentos, ou que determinados eventos possam ser atualizados em determinados espaços”

pela autoridade e, algumas vezes, autoritarismo da orientação e condução do desempenho, acaba por considerar performance como um ato derivativo, subsidiário, secundário¹¹.

Esta abstração das condições, habilidades e amplitude da performance ocasiona uma espécie de ficção metodológica da ‘música sem músicos’ (COOK 2001:242).

Um dos pressupostos desta abstração reside na música como um objeto autônomo, centrado em si mesmo, que gera seu próprio significado e contexto, apreensível primordialmente através de operações mentais silenciosas¹².

Seguindo tal reducionismo, o cantor-intérprete, mais que o músico-intérprete, situa-se nos extremos entre o puramente musical e a sua performance. Por isso muitas vezes preenche este entre-lugar de extremos com excessos, com o desempenho estereotipado e convencional, ‘operístico’, marcado por projeção da individualidade do intérprete, estereótipos de comportamento, poses e rompantes — como se o excesso pudesse preencher ou completar o vazio de performance que irreversivelmente se mostra em cena...¹³

Porém, quando cantores são tratados como atores, valendo-se de procedimentos interpretativos das Artes Cênicas, a preparação e realização de obras dramático-musicais se torna não somente a encenação de uma ópera¹⁴. A questão ultrapassa a analogia entre o cantor-intérprete e o ator. Não se trata de mera aplicação de uma prática artística em outra prática artística. Senão, o resultado seria ainda a continuidade do pressuposto da autonomia, só que agora invertido. O que então a teatralização da ópera acarreta de tão mais provocador que a suplementação de uma atividade já bem definida?

Bem definida? Edward Cone tentou em um influente ensaio, sem levar em conta a fisicidade da realização operística, tratar da especificidade da ópera nesses termos: “Como o mundo da ópera difere de outros mundos dramáticos? Quem são as pessoas que habitam esse mundo e que tipo de vida eles levam lá? (CONE 1989:125).”

Após esta questão, que se vale da naturalização de seu referente, E. Cone apresenta uma distinção prévia entre ‘canção realista’ e ‘canção operática’ como modalidades de performance em uma obra dramático-musical. A distinção tem por base a performance em uma peça de teatro não musical. Em uma peça as pessoas falam, tal como em uma ópera as pessoas cantam. Este tipo de atuação normal, dentro de um contexto de cena, torna-se o padrão para a atuação desviante, que se desliga das imediatas e necessárias realidades que são exibidas. Assim, na ‘canção realista’ o que se mostra é a integração do intérprete ao seu contexto de cena mais imediato, enquanto que na canção operática, o intérprete amplia seu tempo e seu espaço e compartilha sua performance mais com a plateia.

11 KERMAN 1987:257 chega a comentar que “surpreendentemente ou não, o fato é que os teóricos tonais estão quase totalmente silenciosos acerca do assunto ‘performance musical.’”

12 Para uma análise do conceito de autonomia musical v. WHITTALL 2001.

13 Em suma: o excesso sem consciência da performance de ostentação individual se distingue do excesso do contexto mesmo do articulador de cena em uma obra dramático-musical, articular este envolvido em atividades e habilidades diversas e co-operantes.

14 SHEVETSOVA 2004:348 defende que tratar o cantor como um ator é um imperativo da arte dramático-musical, de forma a os habilitar a “encontrar nuances de personificação, situação, ação, e, acima de tudo inter-relacionamento entre todos os participantes”

No mesmo ensaio, tal dualismo de níveis de referência é posteriormente questionado pelo próprio E. Cone: “Será que a rígida distinção entre canção realista e canção operática se sustém? (CONE 1989:126” Note-se a dificuldade de se sustentar a definição de uma complexa atividade interartística em distinções prévias e absolutas. A hesitação de E. Cone aponta para outras vias de acesso que veem no contraditório e no diverso a possibilidade de se pensar o heterodoxo não em termos abusivamente exclusivos, organicistas e auto-excludentes.

Frente à hesitação de E. Cone, P.Kivy procura resolver esta leve percepção do múltiplo (duplicidade de níveis de referência dos atos performativos dos intérpretes-cantores) em uma coerente explicação. Então P. Kivy propõe sua Fantasia filosófica (KIVY 1991). Ao invés das distinções entre mundo da ópera e mundo da vida, outro mundo qualquer, Kivy advoga a unidade de todos os mundos, de todas as referências através da criatividade dos atos linguísticos. “Somos todos, em conversação, irmãos e irmãs em arte(KIVY 1991:71)”. As diferenças e distinções são solapadas em prol de base comum das interações: sua orientação perceptiva unificada apenas pela pelo *medium* — a música, na ópera; a palavra, na vida.

Esta definição unificada pelo *medium* já havia sido utilizada por P.Kivy como fórmula para explicar o surgimento da ópera (KIVY 1999). Questionando a produção dramático-musical de Monteverdi, P. Kivy argumentava que a tensão entre drama e música, entre coerência musical foi quem gerou a ópera. Quando a semântica da música foi subordinada à sua sintaxe. O problema da ópera, pois, torna-se um problema intelectual. Como um novo E. Haslick, P. Kivy busca uma assepsia, uma esfera transcendental sem os entraves de interferências representacionais, sejam elas as emoções, corpos e espaços concretos de realização (KIVY 1999:14-15). Deslocando a ópera para esta esfera, ela se encontra livre das necessidades de sua justificação no mundo, de interação com outras referências ou práticas de representação. É pura música.

Tanto que em sua ‘fantasia’, P. Kivy afirma: “Nós todos sabemos que cantores raramente são bons atores ou atrizes; é um fato estatístico. (...) Porque ópera é em seu mais essencial (*essential*) aspecto uma arte para se ouvir (*heard art*), e não para se ver. Muita atuação em cena acabar por trazer confusão sobre sua natureza essencialmente (*essentially*) musical. (KIVY 1991:75)¹⁵” Tanto que para preencher e substituir o movimento dos corpos existe a orquestra. A orquestra é, “em termos simples, gesto expressivo e movimento corporal (KIVY 1991:75).” Para não haver redundância, os corpos devem ficar inertes para que os instrumentos possam fazer as vezes de corpos (KIVY 1991:75).

Desse modo, pressupondo-se a homogeneidade do *medium*, suspende-se a interferência de outras dimensões da produção operística em prol da emer-

15 ROSEN 1992, em uma crítica a KIVY 1991, mostra, entre outros problemas, o reducionismo de P.Kivy na leitura das distinções e hesitações de CONE 1989 inviabiliza a compreensão “do complexa interação entre sistemas de arte que constituem a arte da ópera.”KIVY 1992 responde ROSEN 1992, reafirmando seus pontos em defender uma lógica para o “bizarro mundo da ópera (KIVY 1992:180).”

gência do puramente musical em sua completa realização. Somente assim, a ópera como música, como plenitude sonora pode acontecer.

Mas as outras referências dificultam mesmo o acesso à inteireza musical? As habilidades e o esclarecimento da situação de performance são obstáculo para se efetivar a obra dramático-musical? Por que a performance permanece como contra-exemplo, como referência negativa, como argumento a ser rebatido?

Uma das grandes contribuições que a teatralização da ópera tem trazido para o cantor-intérprete é a secular conquista das Artes Cênicas de se deslocar o centro de orientação das teorias e das práticas para o treinamento do ator, para suas habilidades e sua consciência interpretativa. Até o século XIX, as companhias teatrais se gravitavam em torno da figura do primeiro ator e de toda uma hierarquia alimentada pelo histrionismo do líder. A emergência do teatro moderno é contemporânea da descentralização das prerrogativas interpretativas. É para a interação entre obra e intérprete que o trabalho interpretativo se direciona¹⁶. Não há uma interpretação canônica, única e final de um papel, de uma obra, mas uma negociação entre as marcas que a obra registra e o processo criativo que transforma estas marcas em um espetáculo, a partir dos membros envolvidos no processo.

Na Universidade de Brasília, há um projeto interdepartamental — o projeto Ópera Estúdio — que tem procurado aplicar estes pressupostos na encenação de obras dramático-musicais¹⁷. Dois espetáculos foram realizados: **As bodas de Fígaro** e **Carmen**. O espaço universitário tem proporcionado a oportunidade de se desenvolver uma rotina de atividades que dificilmente seriam possíveis em outros ambientes. Primeiramente, temos os cantores desde o início do processo criativo. Eles não chegam ao fim de tudo apenas com suas partes já memorizadas. Com isto, reforça-se uma consciência de grupo, fundamental para se começar a entender concretamente a amplitude multidimensional de obras dramático-musicais.

As atividades preliminares de discussão e compreensão das linhas de atuação e do conceito estético da obra são propostas e orientadas na correlação entre dados musicais e dados cênicos. Ao invés de se marcar deslocamentos em cena, acentua-se no cantor-intérprete o conhecimento de seu desempenho, de onde ele está, com quem interage — seja com outros personagens, orquestra ou público — como se reage à sua linha de ação, entre outros esclarecimentos. Dessa forma, ele compreende a diversidade material de referências, mídias e procedimentos aos quais sua atuação se vincula. Diante dessa multiplicidade de recursos, o cantor poderá enriquecer sua interpretação, enfatizando a cada momento aquilo que a cada momento precisa ser enfatizado.

¹⁶ Para este paradigma interacionista-interpretativista v. GADAMER 1998.

¹⁷ A participação do LADI neste projeto interdisciplinar se deu entre 2004 e 2006. Durante esse período, tivemos os processos criativos e apresentações das seguintes obras do repertório operístico: **Bodas de Fígaro**, de Mozart, em 2004; **Carmen**, de Bizet, em 2005; **O telefone**, de Menotti, em 2005; e **O empresário**, de Mozart, em 2005. Ainda neste projeto, começou o trabalho de composição e produção de novas obras dramático-musicais, como **Saul** (2006); e **Caliban** (2007). Sobre o tema, v. os materiais publicados na seção 'Documenta' da **Revista Dramaturgias**. Além disso, v. MOTA 2015, MOTA 2018.

Esta compreensão da amplitude de seu fazer em nenhum momento se constitui em embaraço e negação da musicalidade da obra. L. Treitler advertiu que há o risco de se reduzir a obra musical a seu contexto extra-musical ao não se levar em conta o específico musical (TREITLER 2001:358). A advertência de Treitler não é uma paráfrase de KIVY 1991. Como COOK 2000 postulou, a música modifica-se em seus contextos de uso e produção. E em situação intermediária que isso se torna materialmente exposto. Óperas são justamente explorações dessa possibilidade de contextos e referências desdobradas, pois apresentam acontecimentos que mídias em separado não tem a mesma intensidade e abrangência de representar. É necessário então uma dramaturgia e uma sobreatuação que parta dessa tensão entre os limites particulares de cada mídia para se propor não um *medium* de todos os outros, mas uma situação-problema que se vale de materiais heterogêneos e finitos que se tornam um problema a realizar e a interpretar. Cada novo encontro com o repertório operístico é uma renovada oportunidade para explorar este campo interartístico no qual a performance não é somente um veículo, mais uma dica de bastidor, e sim fator de inteligibilidade.



3 ÓPERA EM PERFORMANCE: ENCENANDO OBRAS INTERARTÍSTICAS E SUAS IMPLICAÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS (2005)¹⁸

Professores, estudantes e integrantes da comunidade têm participado de um experimento educacional que ocorre na Universidade de Brasília desde 2004. Este experimento articula-se na exploração das diferentes referências e orientações entre texto, cena e música que se dão quando obras dramático-musicais são performadas.

Ter em mente esta diversidade/heterogeneidade de referências e orientações é uma operação fundamental para que se ultrapasse noções mais frequentes das relações entre texto e música. Uma abordagem dicotômica não é suficiente para compreender a materialidade e complexidade de uma obra interartística. Na verdade, tal dicotomia atualiza a longa história de uma presuposta hierarquia entre o texto impresso e a performance.

Quando o LADI (Laboratório de Dramaturgia) foi convidado a se engajar neste experimento junto ao Ópera Estúdio¹⁹, várias estratégias foram desenvolvidas para superar tal abordagem dicotômica. Em primeiro lugar, foram inseridos durante a etapa de compreensão da obra para a sua realização temas e conceitos da atividade dramática, tais como macroestrutura ou di-

18 Apresentado como “*Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications*”. No congresso *Performance Matters! International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance*, 2005, Porto. Este é o texto aplicado da comunicação em inglês, que segue adiante.

19 Projeto de Extensão universitária ligado ao Departamento de Música da Universidade de Brasília.

visão da obra em partes; análise de cada cena em seus contextos imediatos de ação e recepção; construção das personagens a partir de jogos de oposição e complementariedade; e identificação de marcas recepcionais²⁰.

Dessa forma, a atividade dramaturgica não é apenas um horizonte pré-composicional que delimita a prática da interpretação textual: antes, define-se em ações que inserem os intérpretes no espaço de sua articulação em cena. A compreensão construtiva da cena manifesta o domínio dos limites e possibilidades das atuações. Os intérpretes se transformam em co-autores ao aplicarem a dramaturgia não apenas no entendimento intelectual da obra como também em sua realização fisicizada. Dessa forma, a "autoria" é distribuída entre os articuladores da cena.

Em seguida, a compreensão/esclarecimento dramaturgico é retomado e redefinido a partir de sua concretização durante os ensaios. Por meio de intensa repetição de movimentos e percepção das qualidades sonoras daquilo que se escuta em cena, performance e dramaturgia são interligados. A mesma cena é sempre uma nova situação para que se materializem os padrões de construção identificados e fisicizados. A repetição não é utilizada como a busca de soluções finais, definitivas. Repetições são atos de colaboração criativa, de mútuo esclarecimento. No contato com os demais integrantes do grupo, o intérprete trabalha na partilha de habilidades múltiplas e entendimentos do que realiza. Ou seja, o espaço-tempo do ensaio não é o lugar para se fixar a disposição dos intérpretes e dos objetos de cena. A direção de cena não pode ser reduzida a um trabalho de decoração de ambientes, ou de ilustração da palavra cantada. Há um grupo de pessoas que precisa de tempo e condições para encontrar aquilo que os reúne.

Como se sabe, trabalhar com processos criativos coletivos é sempre um desafio. No campo dos estudos operísticos ainda paira a imagem das divas, associadas a uma atuação histriônica, em excessos individuais. Essa centralidade individualista e o isolacionismo parecem ser quase uma norma, principalmente em ambientes afastados de grandes centros de produção cultural. No caso do experimento aqui proposto e efetivado, a dimensão coletiva/colaborativa do processo criativo busca tornar evidente a amplitude de tarefas e habilidades que se depreendem da performance de obras interartísticas. A flexibilidade do intérprete é testada por estímulos interativos. A dimensão coletiva/colaborativa não elimina a individualidade do intérprete: antes, ao contrário, especifica e esclarece os atos interpretativos. Vínculos e reciprocidade contextualizam a subjetividade

O controle de grupo é obtido pela espacialização. Em cena, os intérpretes partilham espaços, lugares, áreas de contato e tensão. Eles aprendem a observar

20 Para cada montagem estes materiais eram produzidos e discutidos durante os ensaios. A partir disso, tais discussões e textos foram reelaborados, compondo os programas das apresentações.

e realizar movimentos, deslocamentos e trajetórias. O canto e o movimento tornam-se cada vez mais íntimos quando quem performance observa o que acontece ao seu redor, entende o que está acontecendo, reconhece como a cena foi organizada. O espaço de cena torna-se o local de convergência e interação dessa aprendizagem observacional, Os intérpretes podem atuar por que observam. Eles estão no espaço de trocas: eles mesmos são espaço, figuras espacializadas, explícitas, coisas de se ver e ouvir. A observação localizar o observador.

A espacialização dos intérpretes explicita a multidimensionalidade da performance operística: som e imagem são modos assíncronos e assimétricos de disposição do que se vai ser percebido pela audiência. Dentro da exploração das tensões entre o que se ouve e o que se vê, temos arranjos audiovisuais, ênfases, escolhas, seleções resultantes do processo criativo. Quando os intérpretes melhor se identificam como figuras espacializadas, explícitas dentro da audiovisualidade da cena, eles podem melhor escolher quais atos determinam melhor antecipações ou orientações aurais e imagéticas para a recepção.

Por último, dentro dos procedimentos que o LADI desenvolve dentro deste experimento de montagem de obras dramático-musicais há a ampliação da percepção do senso de presença nos intérpretes. Esta presença passa pela aplicabilidade do imaginário de cada obra estudada a situações e vivências contemporâneas. O tempo de hoje, a urgência do mundo de agora faz com que seja impossível (re)produzir um passado como passado, um passado idealizado, uma performance ideal. Os intérpretes não precisam fingir essa máquina do tempo. O imaginário da peça reside nas atividades de apropriação e transformações de materiais prévios, incluindo as referências tópicas da obra que se encena. Por uma inversão de valores, motivações contemporâneas é que indicam qual opera será selecionada para ser encenada e quais técnicas e procedimentos serão utilizados. Tal procedimento pode ser denominado "atualização do repertório".

Tal operação metodológica adquire sua relevância dentro do contexto imediato do LADI: estamos falando de encenação de óperas no Brasil. Por que encenar caríssimos espetáculos em um país conhecido por sua diversidade cultural e má distribuição de renda? A resposta está na pergunta: como uma obra musical, o Brasil é ele mesmo um cenário dramático-musical. Por exemplo: em 2004 foi encenado **Bodas de Fígaro**, de Mozart, primeira pareceria do LADI com o Ópera Estúdio. Relações corruptas e cumplicidade da audiência com tramas e artimanhas farsescas têm um enorme potencial crítico. Em nosso caso, tal enredo pode assim ser escandido: cantores brasileiros cantam versos em língua italiana musicados por um compositor austríaco. A audiência ouve os versos em italiano e lê as legendas em português. Tal experiência

de alienação e confusão está conectada à multidimensionalidade da ópera. A encenação e o público que a assiste partilham massivos impulsos e tentam integrar referências plurais no tempo e no espaço de sua performance. Onde pode haver um lugar seguro, um refúgio? Em quem confiar? Como no carnaval, podemos assistir o Poder sendo apresentado e desnudado, perdendo seu centro. Assim, intérpretes e audiência trocam vivências éticas e estéticas. Brasil é o país no qual a mistura é possível. Não há utopias, a pureza, o outro mundo fora daqui. Sendo o Brasil uma ex-colônia, e a única ex-colônia para qual a metrópole se mudou, a proximidade com as negociações escusas e espoliamentos imperiais acarretou uma cultura ambivalente diante da lei, da desordem e da iniciativa²¹. Assim, a explicitação dos costumes da nobreza ganha contornos diferentes dependendo do universo cultural em que ópera é apresentada. Desse modo, no lugar de apagar este choque cultural/cognitivo, basta dar espaço para as reutilizações. Como bem defende Linda Hutcheon, não há originais²²: dessa forma, todo contato com obras é criativo, é reciclador. Logo, as referências nas obras também são revistas, recicladas. Daí todo o esforço para tentar parecer perto do original transparece como um impulso de autopropaganda, de dignificação mais do sujeito da adaptação que da obra mesma. Pois a obra será consumida por um público atual.

Se eu sigo ou deixo ser conduzido por esta perspectiva, a elucidação das tramas e das usurpações domésticas em *Bodas de Fígaro* podem ser redirecionada para outros contextos: no lugar de rir dos outros, podemos rir de nós mesmos.

Outro exemplo está em **Carmen** de Bizet. A obra foi reencenada dentro do Ópera Estudio a partir da parceria com o LADI em 2005. Vejamos os contextos: além do futebol, música, Brasil é bem conhecido, infelizmente, como um "paraíso sexual". Tais esterótipos registram e agravam severos problemas sociais. Entre eles, temos no Brasil enormes taxas de violência contra mulher. O objeto de desejo elide-se na interminável estatística de estupros e assassinatos. Assim, encenar **Carmen** no Brasil é se defrontar com estes problemas, pode ser uma oportunidade.

Quando **Carmen** foi encenada em 2005 houve no processo criativo o deliberado deslocamento da orientação imaginária da peça, da sensual Carmen para um caso policial em que se explicitou a violência masculina contra mulheres. Em cena, é possível acompanhar a progressiva transformação de D. José em um assassino: de amante apaixonado a ciumento violento, possessivo e fatal. O exotismo cigano de Carmen não funciona bem no Brasil: nós já vivemos em um país mulato. O mais importante é mostrar a diferença enquanto diferença. Como se fosse em um tribunal, as pessoas que viram nossa montagem de **Carmem** puderam entrar em contato com as provas do crime, com

21 V. de Emanuel Araújo. *Teatro dos vícios. Transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. José Olympio, 1992.

22 Linda Hutcheon *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.

todo o processo criminal, com uma análise da cena do crime. Óperas podem nos ensinar algo.

No *hall* de entrada do teatro, havia uma exposição com fotos e vídeos de mulheres que foram violentadas, mutiladas e mortas por seus companheiros. Em associação com a Delegacia da mulher, tivemos assessoria técnica competente para inserir no espetáculo marcas e indicações que constrangessem a audiência, de forma que as belas canções contrastassem com o terrível universo representado²³.

Dessa forma, performance e recepção se integram. Intérpretes e audiência partilham atividades múltiplas e correlatas. Não há uma outra esfera de escape, de reclusão. Vendo os outros, observado a si mesmo todos são capazes de multiplicar nexos e vínculos. Há a generalizada compreensão que na experiência co-partilhada por articulares de cena e audiência operações de compreensão são efetivas em uma dramaturgia musical e um espetáculo dramático-musical se transforma em um conjunto de atos hermenêuticos.



3.1 OPERA IN PERFORMANCE: STAGING INTERARTISTIC WORKS AND ITS THEORETICAL AND METHODOLOGICAL IMPLICATIONS (2005)²⁴

AIM AND OBJECTIVES

The focus on the diversity of references is the fundamental operation to go beyond the normal relationship between text and music. This sort of traditional dual approach to text and music for understanding is not enough in order to understand the materiality and complexity of an interartistic work²⁵. In fact this dichotomy is based on the privilege of print over performance.

CONTEXT

Professors, students, and amateurs have been integrated into an educational and artistic experience for the past year at University of Brasília, Brazil. This experience called the Opera Studio, is articulated in the exploration of the different references including text, scene and music when we are performing operas.

METHODOLOGY

We have developed several strategies in order to overcome dichotomies and privileges at the Opera Studio. First of all, we work together with dramaturgical proceedings operating like macrostructure to the scene's construction, character's oppositions, and complementaries, audience's expectations. Thus

23 Bem significativo é o fato que em 7 de Agosto de 2006 foi decretado pelo Congresso Nacional e pelo Presidente do Brasil, Luis Inácio Lula da Silva, a chamada lei Maria da Penha, que aumenta o rigor das punições das agressões contra mulher ocorridas em ambiente doméstico e familiar.

24 Texto original da comunicação ao *Performance Matters! International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance*, 2005, Porto. Thanks to FINATEC for my travel expenses. Thanks to Alexandre Ferreira my Escamillo.

25 See COOK 1998.

dramaturgy is not a pre-established perspective of the textual interpretation, but a constructive comprehension of creative limits and possibilities. The interpreters play the role of authors. Authorship is distributed amongst every participant in the Studio's work.

After stimulating the dramaturgical issues during the rehearsals, the performance and the dramaturgical issues are strongly linked by an intense repetition of physical movements and vocal acting. The same scene is always a new situation to build up aesthetic patterns. We do not rehearse just for the definitive and final representation. Rehearsals are acts of collaborative creativity. If the interpreter understands and practices that, he/she will improve the performance by putting becoming part of the collective exchange of intellectual issues and physical skills.

Communal exchange is a challenge. Professional opera's singers are currently associated to histrionic acting, with individual excess and isolation being a rule. In our case, the collaborative and collective accent is used to explore the amplitude of interartistic effects. The interpreter's flexibility is tested by interactive stimuli. The communal exchange does not eliminate the interpreter role, on the contrary, it specifies and elucidates the interpreter's activity. It makes explicit commitments and contextualizes subjectivity.

Group control in acting is obtained by spatial means. The interpreters must share places on stage. They learn how to observe and how to accomplish movements, displacements, and trajectories. Singing and physical acts are more and more simultaneous because who performs them also observes everything that is happening all around. Space is a situation where interpreters unfold themselves in a passive and active way, as acting and as an audience. They are acting and watching. They are space, figures in space, special and ordinary things²⁶.

The acting itself in space also displays the multidimensionality of opera's performance. Sound and images are asynchronous and asymmetrical modes for the scene's presentation and reception. Audiovisual links or emphases are further selections and options. Knowing each one as a figure in a space, the interpreter can choose which actions and gestures are better to produce aural and imagistic references which will supply the audience's orientation.

Finally, at the Opera Studio, we have enlarged the interpreters' focus by making operatic repertoire more updated. They play at the present time. They build up their performances during the rehearsals. So it's impossible to (re) produce a past as past, an idealized past, a model performance. They do not have to pretend they are acting. The imaginary scene is an artistic appropriation and transformation. Contemporary motivations determine which opera will be selected for staging and found acting' practices.

²⁶ See REHM 2002, WILES 2003, MOTA 2005.

This methodological operation gains its relevance here because we are talking about staging operas in Brazil. Why expensive shows are on stage in a country which is known as a musical, performance-skilled and yet a poor land? The very question brings the answer: as a musical, performance-rich and poor land, Brazil is itself a musical dramatic scenario. For example, last year we performed Mozart's *Le Nozze di Figaro*. Corrupted relationships and the audience's complicity with trickeries and farce have enormous critical potential. Brazilian interpreters sing Italian verses created by a German composer and the audience listen to the verses and reads the subtitles in Portuguese language, a Colonial/ European heritage received from Portugal. This experience of alienation and bewilderment is connected to the multidimensional opera's event. Audience and performance share massive impulses to integrate plural references. Where is a safe place? Who can you trust in? Like during a Brazilian Carnival event, we watch the power as it has been presented to us. So the interpreters and the audience share aesthetic and ethics experiences. Brazil is a mixed country in terms of everything. There is not a 'utopian world' there. What you see is what you get.

Another example is Bizet's *Carmen*. Besides soccer and music, Brazil is also well-known as a 'pleasure land'. Those stereotypes have produced several social problems. Among them, women have had an ambivalent status under male violence. So when we performed *Carmen*, we had displaced the imaginary orientation's play from *Carmen*'s sexy appeal to male violence against women²⁷. *Carmen*'s charm doesn't cease, but it receives another approach with new horizons and contexts. We watch at this play the progressive D. Jose transformation into a murderer. *Carmen*'s exotism in Brazil does not work. We lived in a half-breed country. The most important thing is to show the difference as a difference. Like people staying in court, they can see a crime analysis. Operas can teach lessons.

RESULTS

So composition, performance, and reception are integrated. The interpreters partake in plural and diversified activity. Artistic and ordinary spheres are mingled. And there is not an idealistic escape to the reclusion of subjectivity. Seeing one other, seeing themselves, the interpreters are able to connect opera's multidimensional aspects to their acting. Then they understand that singing and acting are hermeneutical operations in a musical drama. And they understand that a musical drama is a hermeneutic act. Playing musical dramas is not only a display of skills and fashion clothes but a limited situation of interpretation: media excess is so close to overacting or to mastery²⁸.

²⁷ See McClary 1992.

²⁸ See GADAMER 1997.

KEY CONTRIBUTION

At the Opera Studio, we are trying to build a creative and interpretative process that stages operas as an occasion to go beyond musical and acting solipsism. Musical dramas are multidimensional works that enable us to learn and to manipulate references and world intelligibility.

REFERENCES

- Cook, N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 1998.
- Gadamer, H-G. *Verdade e Método*. Vozes, 1997.
- Mcclary, S. *Georges Bizet's Carmen*. Cambridge University Press, 1992.
- Mota, M. *Dramaturgia Musical de Ésquilo: Composição, Realização e Recepção de Ficções Audiovisuais*. Tese, Universidade de Brasília, 2005.
- Rehm, R. *A Play of Space*. Princeton University Press, 2002.
- Wiles, D. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge University Press, 2003.



4 COMPONDO, REALIZANDO E PRODUZINDO OBRA DRAMÁTICO-MUSICAIS NO BRASIL: AS COMPLEXAS RELAÇÕES ENTRE LAICIDADE E RELIGIOSIDADE A PARTIR DA MONTAGEM DE UMA ÓPERA COM FIGURAS BÍBLICAS (2007)²⁹

Para começar, o longo título prolonga uma ausência, uma negação: logo o título da obra, centro de uma polêmica velada, mas efetiva. Como veremos, é em torno dessa negação este texto se articula.

A obra em questão é o drama musical **Saul, rejeitado por Deus e pelos homens**, apresentado em 25, 26 e 27 de julho de 2006 no Teatro Nacional de Brasília, Sala Martins Pena³⁰. O espetáculo foi elaborado no Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática (LADI) — da Universidade de Brasília (UnB) e preparado dentro do projeto Ópera Estúdio, da mesma universidade. Este projeto, desde 2004, envolve professores e alunos dos Departamentos de Artes Cênicas, Música e Artes Visuais bem como artistas convidados e membros da comunidade em montagens semestrais de obras dramático-musicais³¹.

Com **Saul**, diversificamos estas atividades, ao propor um espetáculo especialmente composto para os membros deste projeto³². Mas reafirmamos caráter o estético-acadêmico da produção. Todas as obras apresentadas neste projeto são precedidas de pesquisa por meio da qual: 1) definem-se as melhores fontes e edições; 2) discutem-se artigos e livros que expõem a recepção

29 Trabalho apresentado ao Ninth International Congress of the Brazilian Studies Association. New Orleans, March, 2008.

30 Canções e Libreto, por Marcus Mota; arranjos e orquestração, por Guilherme Girotto. Sobre todo o processo, v. textos em **Revista Dramatugias n. 8.**, link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramatugias/issue/view/1313>

A ficha completa, programa e outros comentários desta e das demais produções do LADI com o Ópera Estúdio encontra-se disponível em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>

31 Dentro do projeto, foram apresentadas as seguintes obras: **As Bodas de Fígaro**, de Mozart, em 2004; **Carmen**, de Bizet, em 2005; **Cavalleria Rusticana**, de Mascagni, em 2006; **O empresário**, de Mozart, em 2006.

32 Sobre dramaturgia musical, a partir da experiência entre o LADI e o Ópera Estúdio, apresentei as seguintes comunicações em congressos: **A realização de óperas como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais**, publicada nos anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005, Rio de Janeiro; **Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications**, publicada nos anais do **Performance Matters! International Conference on Practical, Psychological, Philosophical and Educational Issues in Musical Performance**, 2005, Porto; e **Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico**, resumo nos anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFC, 2003, Goiânia.

crítica do espetáculo que será encenado; 3) estabelece-se o conceito da montagem, sua visualidade e interpretação. Além disso, durante os ensaios, desenvolve-se um diário com reflexões sobre as decisões criativas, o qual é disponibilizado on-line. Todo este material depois é utilizado para o texto do programa, que é distribuído durante as sessões, que são gratuitas, popularizando o acesso a obras multidimensionais.

Com **Saul**, seguimos tais etapas do projeto. Houve uma pesquisa sobre o tratamento da figura, desde exegeses da narrativa bíblica até recente produção acadêmica que recontextualiza a cada real davídica. Nos comentários, a tensão entre a teologia e a hermenêutica literária providenciava um espaço para as possibilidades de leitura e representação de aspectos pouco enfocados em um relato considerado muitas vezes insignificante ou não modelar, inserido na narrativa do Livro de Samuel como um excerto, um começo abortado da realeza de Israel. Com os dados desta etapa, ampliaram-se os detalhes, as complexidades da enigmática figura de Saul, o que foi decisivo para etapa seguinte: a elaboração do libreto.

O relato de Saul é considerado a única trágica na bíblia: as estruturas em arco da narrativa (ascensão e queda) foram configuradas na alternância entre cenas cantadas e faladas, dispostas entre a celebração e a ruína da personagem. Este ritmo paratático foi expresso em versos de 11 sílabas com rimas soantes, de modo a evitar a cantinela declamatória e provocar uma tensão entre formas de organização das frases. Este 'prosoema' resvala entre uma dicção áspera e contornos líricos, reinterpretando a bipolaridade de um rei entre seus acessos de fúria e desolação. As canções atravessam esta paisagem de extremos formais, constituindo-se como números em si mesmo concentrados: não ilustram nem comentam as ações. O material das canções vem de textos dos livros dos Salmos, recriados por meio de clichês que negociam referências sonoras com a tradição operística. E as canções são performadas como em situação de recital. Não se esconde nada: David canta com uma orquestra e um coro em cena. Por sua vez, Saul, o personagem-título, não canta. A sucessão das partes faladas e musicais isola a personagem. Em mundo cercado de música, Saul destaca-se por resistir aos sons, por debater-se com o canto. A dramaturgia musical da obra é a metapoética do espetáculo.

Durante o processo criativo, houve um certo estranhamento entre os participantes, um pouco em razão do emprego do material bíblico. Era diferente, para não dizer de outro modo, ver pessoas lendo textos bíblicos dentro da sala de ensaios em uma universidade. Este desconforto ficava mais patente nos contatos com pessoas não envolvidas na montagem. Para alguns era difícil qualificar o que estava sendo realizado. E este desconforto ou dificuldade de

lidar com a encenação de um espetáculo baseado em figuras bíblicas saiu das salas de ensaios, dos corredores dos departamentos envolvidos e foi dar de cara com outras instituições. Quando da divulgação do espetáculo, mais que dificuldades, tivemos recusas. O espaço em jornais e mesmo a filmagem do espetáculo por um órgão público foi comprometida. Fatos e impressões demonstraram um aspecto que não havia sido levado em conta durante o processo criativo. Negações, recusas, chacotas e preconceitos expuseram a dimensão cultural da recepção. Aqui entra aquele conhecido ditado nacional que diz “futebol, política e religião não se discutem.”

Tal ditado cifra uma busca do consensual, da não discussão, do acatamento de uma hegemonia. Em um país continental como o Brasil, este consensual foi sedimentado pelo catolicismo, pela centralização da União e pela paixão pelo time/seleção. Mas nas últimas décadas grande parte desse triedro tem sido questionada pela heterogeneidade de práticas que muitas vezes não oferecem soluções para o dilema consensual: antes, apropriam-se do modelo contra qual eles vão contra. São os novos unilaterais.

Em Brasília, no campo da religião, tem havido um acirramento destas tensões. O crescimento do neo-petencostalismo e sua teologia da prosperidade é tanta que uma bancada de deputados distritais chamados ‘evangélicos’ aprovou lei que estabelece um feriado no dia 30 de novembro, quando se comemora o dia do evangélico³³. Esta inusitada e obrigatória suspensão de atividades em uma cidade administrativa como Brasília, a capital federal, demonstra a imensa visibilidade de grupos antes ocultos sobre o manto da religião oficial. Qualquer que seja a aberrante configuração que hoje se manifeste entre cristãos não católicos, é inegável o fato que o consenso não é mais uma norma. Não há mais a solução do sincretismo. Diferenças ideológicas e doutrinárias provocam oposições que são exploradas pelos líderes de todos os lados como forma de se conquistar fiéis, de se avivar almas. O proselitismo caminha junto com a ampliação e fundamentação de outras modalidades de exercício da religiosidade.

Diante disso, encenar uma obra dramático-musical com figuras bíblicas em Brasília tornou-se um ato de enfrentar esta arena de debates que estende sua presença para além dos circuitos religiosos. Depois de algumas dificuldades de divulgação, com *releases* jogados no lixo e filmagens recusadas, sob o pretexto que estávamos fazendo um evento denominacional, a obra foi apresentada com grande maciça presença de público. A audiência dividia-se em crentes e descrentes. Para confundir mais os espaços, o coro que compunha as cenas com os cantores era de um coro de uma igreja tradicional de Brasília. E a estreia mundial de **Saul** deu-se justamente dentro da programação do Festival Internacional Inverno de Brasília–2006, um evento artístico e acadêmico.

Em conversas informais, a polaridade entre crentes e não crentes diagnosticou uma incrível reviravolta de valores e expectativas. Entre os crentes, havia prevenção e curiosidade. Afinal, a tradição não católica de um culto sem imagens, de um Deus mais discursivo, aclimatada em um país tropical — e como reação ao corpo e à sensualidade do corpo manifesto aqui patentes — acarretava uma certa inibição (e, em alguns casos até proibição) da teatralidade. Após o espetáculo e por e-mail recebidos, observou-se uma reversão, em muitos, da negatividade. Ao criar **Saul**, seguimos ponto a ponto a narrativa bíblica, de forma que o literal e o simbólico transitavam com suas aparentes exclusões. Ao seguirmos a letra, não reproduzíamos as leituras confessionais. Assim, uma figura que luta contra os estereótipos de interpretação, teológicos ou laicos, era representada, problematizando o texto lido e reinterpretado em cena.

Tal reversão da negatividade entre crentes forneceu um paradoxo da recepção, revelou nossos próprios preconceitos. Pois o público que achávamos ser mais aberto ao espetáculo foi justamente aquele que menos expressou uma resposta qualitativa. Por incrível que pareça, a negação veio mais dos que se consideram não crentes.

Disto, o que podemos concluir é que as estruturas de consenso e de intolância, que hoje se encontram em redefinição, permeiam instituições antes consideradas liberais ou de conexão entre as várias dimensões da vida civil. Perdura, diante disso, uma dificuldade histórica de se enfrentar a religiosidade dos outros. Pois, mas do que nunca, não há o conforto monástico, o isolacionismo da fé. Tudo está conectado. O homem que adora é o mesmo que compra o dvd pirata de **A Paixão de Cristo**, de Mel Gibson. O homem que descreê é o mesmo se emociona quando um filho nasce, ou um amigo íntimo morre. Ou seu partido político o frustra...

Quando se perde a visão ampla, o sangue escorre na arena. A história de Saul foi escolhida para ser material para uma pesquisa e posterior realização estética em virtude da tradição de releitura de obras dramático-musicais neste projeto. Com **Bodas de Fígaro**, enfatizamos a comédia sobre o poder, sobre os desmandos de um senhor quanto aos criados. Em **Carmen**, ao invés da meretriz, o enfoque foi a violência contra a mulher. A ópera transforma-se na exposição de um assassinato passional, na anatomia de um crime. Em **Cavalleria rusticana**, laboratório para **Saul**, vemos um homem que faz tudo o que pode, que literalmente aproveita-se de todos, até que a cidade tomada de mulheres grávidas reage e mata seu opressor a pauladas. Já em **Saul**, um soberano, embriagado do poder, delira em seus transtornos e obsessões.

Enquanto isso, uma série de escândalos em Brasília e no país abria uma nova etapa na história político-social nacional: um partido que se dizia patri-

mônio da verdade, que exalava confiança, exauria-se em escândalos. Este foi o nosso 11 de setembro, a ruína do último consenso.

Hoje o desafio é o da crença, do acreditar. Santos e pecadores comem no mesmo prato. Para uns, isso é sintoma da decadência, do apocalipse. Para outros, uma oportunidade para o ceticismo. Mas, agora que o imperador está nu, que tudo está mais exposto, as relações de confiança enfrentam seu teste, sua dramatização. Creio que no Brasil vivemos uma excelente oportunidade para enfrentar, representar e entender as dinâmicas das crenças, diante dessa instabilidade da fé. Foi o que o espetáculo **Saul** procurou dramatizar em palavras, imagens e canções, no ano das eleições majoritárias de 2006.

E saga continua: nos próximos anos teremos **David**, e **Salomão**³⁴. A casa real davídica fornece tantas contradições quantas as que pudermos observar nos jogos de poder, publicidade e crença de nossa sociedade tupiniquim.



5 DIREÇÃO CÊNICA DE OBRAS DRAMÁTICO-MUSICAIS: O TRABALHO DE MATTHEW LATA NO FLORIDA STATE OPERA (2009)³⁵

A encenação de obras dramático-musicais apresenta-se como um campo interartístico e multidisciplinar que demanda de seus intérpretes um constante enfrentamento de redutoras seduções: o elogio do múltiplo muitas vezes decai em profusão de estereótipos; ou, diante de tanto, muitas vezes basta reproduzir o suficiente³⁶.

Em outras palavras, é no processo criativo de se montar um espetáculo dramático-musical que a pluralidade material e cognitiva vai ser testada. Uma detida análise de um caso concreto pode nos auxiliar em clarificar intervalos entre expectativas e efetivas atualizações.

Entre agosto de 2007 e março de 2008 acompanhei o trabalho do professor Mathew Latta, no Florida State Opera (FSO), na Florida University State, assistindo e anotando suas aulas de fundamentos cênicos para cantores (Opera Workshop) e, posteriormente, acompanhando a montagem e apresentação de *Falstaff*, de Verdi³⁷.

Ao realizar esta etnografia, procurei registrar contextos e processos como forma de propor não um modelo estético ou operatório. Antes, objetivei subsidiar possíveis ações em projeto similar desenvolvido na Universidade de Brasília. Ou seja, em um primeiro momento, procuramos fazer um levantamento de questões e soluções presentes na preparação e realização de obras dramático-musicais. Em seguida, e em conjunto a esta etapa, partimos para

34 O musical **David** foi apresentado apenas em 2012, com recursos do FAC-DF. Sobre o processo criativo de David, v. textos em **Revista Dramaturgias n. 2/3**. Link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/733> Já **Salomônicas** foi apresentado duas vezes: em 2016 e 2017. V. textos em **Revista Dramaturgias n. 4**, l. link: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/734>

35 Texto escrito durante estágio na Florida State University. Publicado pela primeira vez em Claudia Regina de Oliveira Zanini; Robson Corrêa de Camargo. (Org.). **Música na Contemporaneidade: Ações e Reflexões**. Goiânia: Editora PUC-Goiânia, 2015, p. 101-117.

36 Retomo neste artigo pesquisas desenvolvidas no LADI (Laboratório de Dramaturgia-UnB), parte delas expostas em meus seguintes textos: **A dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre Composição, Realização e Recepção de Ficções Audiovisuais**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009; **Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico**” In: ANAIS DO III ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG. Goiânia: UFG, 2003, p.18; **Opera in Performance: Staging Interartistic Works and its Theoretical and Methodological Implications**. In: *Annals Of Performance Matters. International Conference On Practical, Psychological, Philosophical And Educational Issues In Musical Performance*. Porto, ESCOM, 2005. Site: <http://www.escom2005.ese.ipp.pt>; Compondo, realizando e produzindo obras dramático-musicais no Brasil: projeto Ópera Estúdio ou Deus é brasileiro: as complexas relações entre laicidade e religiosidade a partir da montagem de uma ópera com figuras bíblicas. Resumo in: **Proceedings Of Ninth International Congress Of The Brazilian Studies Association**. New Orleans: Brasa, 2008, p.37.

comparar os resultados obtidos com o que realizamos em assemblado projeto na Universidade de Brasília. Note-se que o desdobramento de observação e auto-aplicação é sucessivamente exercido: no texto que se segue, as duas atividades não estão separadas.

CONTEXTOS

O Florida State Opera é um programa de formação de cantores, diretores e preparadores vocais do *College of Music da Florida University State*, Tallahassee³⁸. O programa da Florida State Opera existe há quase 50 anos, com a apresentação de mais de 150 produções cujo eixo do tempo vai do barroco aos dias atuais. Além de formar profissionais, as óperas apresentadas dinamizam a vida cultural e intelectual da cidade e vizinhança. As obras são apresentadas semestralmente no prestigiado *Ruby Diamond Auditorium*, com capacidade para 1500 pessoas sentadas.

O montante do suporte financeiro do Florida State Opera advém de fontes diversas: dinheiro do Estado (25%), venda de ingressos, doações e fundos de apoio às artes. Dessa maneira, a continuidade do projeto esta diretamente relacionada à manutenção de uma produção de qualidade e à busca de recursos.

O calendário de apresentações é estabelecido previamente, de forma a se organizarem as audições para os papéis e as aulas-ensaios. Para o ano letivo de 2006/2007, foram programadas as apresentações de **Falstaff**, de Verdi (dias 3, 5, 9, 10 de novembro de 2006) e **Don Giovanni**, de Mozart (dias 19, 30, 31 de Março e 1º de Abril de 2007).

A importância de música operística no *College of Music da Florida State Opera* se faz presente na diversidade de opções que estudantes e pesquisadores encontram à sua disposição: desde a graduação em performance musical, com ênfase em performance vocal, até doutorado em performance vocal, com ênfase em performance operística. A especialização de atividades e da cultura operística reivindica que haja dois diferentes focos de *Master of Music*: um em preparação vocal (*coaching*) e outro em direção.

Desde já, ao observar um programa consolidado, como muitos em outras universidades estadunidenses, fica clara a diversa orientação estético-educativa quanto ao nosso caso: o programa ao mesmo tempo em que educacional está diretamente relacionado com uma demanda semi-profissional. As ações formativas de cantores, preparadores vocais e diretores de cena são desenvolvidas dentro de uma ambiência voltada para exigências que não se voltam exclusivamente para o ensino-aprendizagem. Os estudantes são inseridos gradativamente na consideração de um mercado. As montagens são fundamentadas em escolhas tanto estéticas quanto econômicas. A existência de um orçamento,

³⁷ Agradeço ao prof. Stanley Gonstarski pelo convite e suporte durante minha estadia na Florida State University, a qual retornei em 2008 e 2009, para ministrar as disciplinas *Drama Techniques* e *Advanced Drama Techniques*.

³⁸ Para um primeiro contato com o programa, <http://music.fsu.edu/opera.htm>. As informações aqui arroladas foram tomadas de prospectos de apresentação do programa e entrevista com a secretária executiva do mesmo: Miss Dollar. Believe or not...

de um calendário de apresentações e de um financiamento privado para o programa determina um diferente pressuposto para os membros envolvidos nas atividades operísticas: à amplitude multisensorial e interdisciplinar do trabalho artístico aplicam-se pressões outras relacionadas com um empreendimento semi-profissional. À generalização exposição de habilidades múltiplas corresponde a explicitação de co-presentes causalidades. A aprendizagem da amplitude da cena operística é enfrentada em sua diversidade estética e material.

Do contexto das ações ao orientador das atividades: O professor M. Lata é responsável pela direção de cena do programa de ópera. O repertório do professor Lata abrange mais de cem obras, distribuídas entre obras do Barroco ao contemporâneo. Estudou com Jean-Pierre Ponnelle, Frank Corsaro e Lofti Mansouri, ganhando experiência com a Orchestre de Paris e outros teatros norte-americanos. Além dos ensaios para *Fastaff*, e depois, *Dom Giovanni*, ele ministra disciplinas para os três níveis de performance operística.

Dentro dessas informações, podemos observar três coisas: o programa em questão reafirma sua orientação voltada para o mercado ao contratar um profissional orientar a formação cênica dos cantores. Em seguida, a fundamental importância de um profissional de cena especializado na formação de cantores e na orientação de montagem de obras operísticas, evidenciando o caráter interartístico dessas montagens, o que atualiza o *modus operandi* de empreendimentos profissionais. E a intensa carga horária que alguém na posição do Professor Lata deve cumprir pois além de preparar e ministrar estas aulas, ele define e discute com outros profissionais todos os aspectos da produção e design visual dos espetáculos.

EM SALA DE AULA

Inicialmente, temos dois tipos de disciplinas: diariamente, com duração de 50 minutos, há classes de cada nível (introdutório, intermediário e avançado) com média de 08 a 12 alunos. Nas tardes de sexta feira há um encontro geral, um grande auditório, com todas as classes.

Nas aulas introdutórias são discutidos e experienciados alguns conceitos básicos de performance, como a diferença entre concentração e atenção, foco, presença, por meio de exercícios básicos de relaxamento. Em um primeiro momento, trata-se de adaptação da preparação stanislaviskiana para a cena, em sua versão estadunidense. Neste país, Stanislavski foi adaptado como o método, uma tentativa de sistematizar aspectos básicos da preparação do ator, com ênfase na caracterização³⁹. Ao ser questionado sobre aporte stanislaviskiano, professor Lata informa que há sempre o cuidado de não se transpor a situação do teatro para a ópera. Certos elementos da construção emocional

³⁹ Para as relações entre Stanislavski e ópera, v. STANISLAVSKI, Constantin e RUMYANTSEV, Pavel. *Stanislavski on Opera*. Nova York: *Theatre Arts Books*, 1975.

da personagem podem acabar trazendo estresse para os cantores, em virtude da tradição receptiva da obra de Stanislavski nos Estados Unidos que enfatiza certos estados de concentração e tensão emocional extremos. Isso pode prejudicar a produção vocal e a performance, na medida em que não há um prévio relaxamento e aquecimento vocal no desempenho de papéis que reivindicam habilidades musicais mais pronunciadas.

Nisso podemos observar como a adaptação de exercícios de preparação do ator em artes cênicas para cantores de ópera encontra o limite de sua possibilitação, revelando, ao mesmo tempo, a área limítrofe, as fronteiras entre as duas atividades, e as diferenças. Parte do trabalho do cantor está encenar papéis, na construção de figuras em cena, na ocupação e exploração do espaço de representação, da contracenação. De outro lado, temos as diversas tradições e estilos vocais e composicionais, com suas exigências específicas. Os cantores são submetidos a estímulos e demandas múltiplas às quais eles respondem sucessivamente em diferentes momentos. As aulas de canto e as aulas de interpretação vocal para a cena acentuam aspectos diversos da mesma atividade: o cantor em situação de performance.

Após os exercícios preparatórios, a aula organiza-se em forma de combinação de uma audição didática: cada aluno apresenta uma ária, uma cena, a qual por sua vez é comentada por todos, alunos e professor. O desdobramento entre apresentação e avaliação é exercitado.

A eficiência dos comentários está relacionada com a qualidade do currículo: quem se propõe a estudar ópera, além de teoria musical e recitais e prática de conjunto, deve habilitar-se em muitas disciplinas de línguas (italiano, alemão e francês) e em literatura vocal (repertório). Neste último quesito há uma tendência de o aluno possuir uma intensidade e diversidade de experiências para formação de seu repertório, não privilegiando o século XIX, antes conhecendo as pontas da cadeia — Renascimento, Barroco e Século XX. Em virtude dessa formação, o expediente uma participação coletiva é produtivamente enfrentado. Ao invés de comentário baseado no velho anedotário sobre a vida pessoal dos músicos, de um endeusamento adjetivo do compositor, de um mútuo louvor na apreciação das performances ou de reprodução de interpretação registradas em *dvds*, os estudantes manifestam percepções da qualidade do ato dramático-musical em um contexto de apresentação de suas habilidades, das interpenetrações entre texto musical e cena. Esta correlação entre performance e consciência da performance integra habilidades cognitivas muitas vezes consideradas separadas.

As audições didáticas assim se organizam: primeiro o aluno canta, apresenta o material que ele havia sido previamente designado a performar. Há um calen-

dário de apresentações. Após sua apresentação, ele é aplaudido com maior ou menor intensidade pela audiência de alunos. Ou seja, a sala de aula é uma platéia.

Esta aproximação entre sala de aula e sala de apresentações é fundamental. As performances efetivam-se dentro de um contexto concreto de realização e recepção, não são atos descartáveis. O aluno o tempo inteiro é avaliado. Aquilo que ele faz, desde a preparação, é orientado para uma contextura observacional. Com as aulas sendo de 50 minutos, cada encontro é uma oportunidade para que um trabalho realizado fora da sala seja apresentado e orientado durante a aula. O professor não substitui o trabalho do aluno. Os 50 minutos produzem repercussões extra-classe. Há todo um trabalho anterior às aulas. Daí o tempo e a qualidade das aulas presenciais são ampliados. Não há delegação: cada um deve fazer aquilo que lhe está assinalado. Tudo acontece na frente de todos. O estudante vem com sua música preparada previamente, exibindo suas habilidades em línguas, compreensão de texto, visualização da cena, habilidades vocais e musicais. Ao mesmo tempo, mesmo não sendo sua vez de apresentar, ele deve habilitar-se a fazer comentário pertinentes frente ao que vem observando. Afinal de contas, estamos trabalhando com performance, uma generalizada e ampla situação de presença. Todos devem passar pelo mesmo processo nos três níveis de formação. Por meio da convivência com o auditório, com a explícita avaliação não há desculpas, não há a sobrecarga no professor: cada um é agente de sua ação e de seu julgamento. Pois um dia você está vendo seu colega a performar; noutro, será a sua vez.

Após as palmas, o professor Lata vira-se para a audiência e solicita comentários. Tal abertura à participação da audiência não se converte em frivolidade. Pois quem comenta faz parte da classe, também está em avaliação pelo que diz. Tanto cantando quanto falando todos são avaliados e responsáveis pelos seus atos. Assim, o estudante vê-se diante de uma diversidade de atos: preparar-se para a performance, apresentar seu material, ser avaliado, responder à avaliação e avaliar os colegas. Para tanto, ele vale-se de habilidades musicais, vocais, corporais, teatrais e verbais. Com isso, efetiva-se um horizonte cognitivo de seus atos múltiplos. O foco no fazer, em um programa semi-profissional como este, é fundamental no saber fazer, em um conhecimento advindo do desdobramento do agente em diversas e integradas situações que exigem tanto desempenhos quanto consciência dos atos.

Depois, dos comentários discentes, professor Lata começa uma série de perguntas, e a partir dessas perguntas, sugestões para que certos elementos da performance sejam mais eficientemente enfrentados. As perguntas iniciais dirigem-se à compreensão do contexto da cena e da construção da personagem. Ao lidar com ficções e palavras, algumas delas muitas vezes de ou-

tras culturas, o cantor defronta-se com universos que ele ignora. Uma abordagem que reduza o papel a uma genérica padronizada imagem limita o desenvolvimento das habilidades do intérprete. Daí frequentemente o território da técnica musical parecer o único solo habitável, seguro para artistas dramático-musicais. É para este elemento não musical da performance da ópera que as perguntas do professor Lata se dirigem: "O que está acontecendo aqui?" "Quem ele é?"

A partir dessas perguntas, temos outras, relacionadas com a construção do espaço de cena: "Com quem ele está falando?" "Para quem ele está cantando ou olhando?" A estas perguntas, seguem-se alguns comentários relacionados ao texto, como ele foi pronunciado durante o canto e algumas sugestões para que se enfatize na performance vocal as frases textuais-musicais, os sons. Assim, a consciência da articulação é produzida pela compreensão do texto. Logo, o intérprete é posicionado diante de um objeto que possui múltiplas e simultâneas referências. Quando o aluno canta, performa sua ária, ele é avaliado pelo entendimento das referências lingüísticas, pela compreensão da personagem e do contexto da cena, por sua técnica vocal e pela relação que ele estabelece entre o material lingüístico-sonoro que o texto lhe dá e o uso que ele como intérprete faz desse material, a partir de uma interpretação que singularize certos aspectos de sua performance as suas escolhas diante do que a cena e o texto oferecem.

Depois disso, temos uma segunda performance do mesmo estudante. Diferentemente da primeira, realizada sem interrupções, a reperformance é o material para as interferências minuciosas por parte do professor Lata. Tanto que na maioria das vezes as coisas as interrupções começam antes da primeira palavra ser cantada. O piano dá as primeiras notas e o professor Lata entra em cena e comenta os impulsos iniciais do estudante. O impulso inicial é o material que vai determinar a relação entre o cantor e seu auditório, ao mesmo tempo em que será alvo de reapropriações durante toda a performance. O estudo dos começos, das primeiras ações é fundamental. É preciso haver uma entrada clara, mesmo quando a cena exige uma marcação emocional complexa. Assim, o corpo do cantor é escaneado nesses comentários. A mesma frase de abertura é várias vezes discutida, apresentada até que o intérprete tenha material suficiente para trabalhar em casa.

Dessa maneira, cada aluno possui uma dupla oportunidade de ser apreciado — na duração de sua performance e no detalhamento de sua reperformance. Visto no todo e no detalhe, ele pode ter elementos para sua autoavaliação. Assim, evita-se a pulverização das informações: as sugestões da orientação não são pontuais, momentâneas. Uma grande meta das sugestões

e avaliações da performance é lidar tanto com a limitação do material analisado, com os limites e possibilidades do intérprete, quanto com a apropriação dessas análises, de forma que elas mesmas efetivamente sejam um ganho para a performance. Em uma sentença: como fazer que a intensidade da avaliação não seja dissipada em estímulos verbais imediatos.

Digno de nota nas observações do professor Lata é o fato de que as sugestões procuram aproximar o papel e as habilidades e materiais que o discente dispõe ou pode efetivar. Não se trata de induzir o cantor a materializar uma performance modelo, a atuação ideal para aquele papel. Entendendo o que está escrito e explorando o que pode ser materializado, o discente aprende as especificidades de interpretação de uma escrita dramático-musical, em sua tensão entre modalidade de efetivação e negociação com as referências registradas.

E há a performance mesma da orientação. Em classes em que ocorre uma generalizada situação de observância, o próprio facilitador expõe-se como *performer*. Dentre as qualidades que o professor Lata manifesta no objetivo de prover a avaliação de performances dramático-musicais temos:

- 1) efetivação de um espaço saudável de aprendizagem através de uma condução serena e objetiva. Ele nunca ergue a voz, nunca se exalta, nunca ostenta excessos, mesmo diante de tantas fontes sonoras e um excitante e multivocal ambiente. Regulando a textura e altura das vozes na classe, o *low profile* do professor Lata responde a uma ilusão que excessos e excentricidades significam garantia de excelência. Os estereótipos relacionados a mundo operístico são ultrapassados, corrigidos na aprendizagem de uma escuta atenta à explicitação dos atos.
- 2) hábil combinação de conhecimentos e referenciais da cena, da vocalidade, do texto musical. Ou seja, trata-se de uma abordagem centrada na performance e em suas implicações cênicas, musicais e cognitivas. O mesmo problema detectado pode ser investigado por esses conhecimentos integrados. Nas reperformances o que é apresentado pode ser redefinido em função de um e outro aspecto dramático-musical.
- 3) o papel do detalhe. O professor Lata busca o detalhe no sentido de que o intérprete tenha a consciência de suas escolhas, da relevância daquilo que é explicitado na relação do cantor com seu papel, com o texto musical e com sua voz.

A ENCENAÇÃO DE FALSTAFF, DE VERDI

Além das aulas, professor Lata é responsável pela direção cênica de espetáculos semestrais. O acompanhamento dos ensaios e das apresentações corrobora e distende o caráter profissionalizante da formação de artistas cantores no *Florida State Opera*.

Diante disso, a apresentação de uma obra dramático-musical não apenas materializa as opções estéticas, o processo criativo que efetiva o espetáculo, como também toda a cultura envolvida em sua produção e recepção. A montagem de *Falstaff* nos dá uma oportunidade para entrar em contato com as opções e soluções locais e, a partir disso, refletir sobre possibilidades quanto ao mesmo tópico no Brasil.

Inicialmente, é bom ter em mente que a realização de *Falstaff* foi marcada por sua orientação intensiva: primeiro tivemos as audições. Depois das audições, duas semanas de preparação vocal ou passagem das partes. Os ensaios começaram em 30 de setembro e as apresentações foram nos dias 3, 5, 9 e 10 de novembro de 2006. Praticamente 45 dias. Uma loucura.

Para que isso fosse possível, primeiro há uma tradição por trás desses empreendimentos universitários. Esta foi a 57ª temporada da Florida State Opera. Como resultado, há uma estrutura, uma organização. Todos os cantores selecionados receberam a programação prévia dos ensaios, com datas, horários e cenas que seriam trabalhadas em cada encontro. Os ensaios foram realizados todos os dias, menos nas quartas-feiras, com duração de três a quatro horas — das 7 da noite até às 10,11, com pequeno intervalo. Lembrar que havia dois elencos. Nos fins de semana, ensaio era das 11 da manhã até 6 da tarde nos sábados e das 3 às 10 da noite nos domingos. Seguindo este apertado cronograma, cada cena seria passada somente duas vezes apenas por cada elenco.

Os ensaios eram organizados da seguinte forma: inicialmente o Professor de preparação vocal e regente da orquestra que iria acompanhar as apresentações, Douglas Fisher, passava as vozes e corrigia aspectos vocais e linguísticos e a sincronização canto-acompanhamento. Não se tratava de ensinar o que deveria ser cantado. Após as audições e ensaio das partes faladas, agora não era momento de ser noviço. Há um claro comprometimento do estudante em uma produção semi-profissional como essa. Na porta da sala da sede do Florida University Opera, além de cópia do cronograma dos ensaios, você encontra uma incisiva carta do professor Fisher lembrando e cobrando este comprometimento. Ou seja, fora o tempo dedicado aos ensaios, como o estudante possui programação em suas mãos, ele deve estudar em casa suas partes. Além disso, há dois pianistas bolsistas integrados no projeto, com horários para estudo dos papéis.

Após este aquecimento que retoma o que vai se cantado, começa o trabalho do professor Lata e três assistentes — estudantes do mestrado em direção cênica. Uma delas é assistente de direção, anotando todos os comentários, idéias sobre interpretação, sugestões, marcações que o professor Lata compartilha com ela ou através da observação que a assistente mesma faz

da condução dos atores. Ao seu lado, outra assistente se concentra na parte mais técnica do espetáculo, no espaço da cena e nos objetos. E, ao lado desta, sua assistente, detalhando mais as coisas que são necessárias, o que deve ser providenciado, comprado, feito. Os cadernos de anotação são blocos amplos com a cópia da partitura. Tudo é sincronizado com a dramaturgia musical do espetáculo.

Como se pode observar, há um controle da representação tanto em relação às suas condições materiais quanto às suas opções interpretativas. Se o estudante esquecer algo de sua cena, quiser rever uma marcação ou tiver de faltar ao ensaio (coisa rara e impensável!), ele vai falar com a assistente, ver as anotações. Conforme professor Lata me disse, é responsabilidade do cantor e não do diretor rever ou repetir marcas. Tal equipe é fundamental não só para manter a coerência dos ensaios como também a qualidade das apresentações. Nos ensaios já no teatro essa equipe ajuda a estabelecer a continuidade, gradativamente toma a frente do espetáculo. Ao fim, essa equipe dirige o espetáculo após as primeiras apresentações. Não há desperdício: as pessoas envolvidas na produção e realização do espetáculo estão ali em uma aprendizagem concreta de todas as etapas de encenação de um espetáculo. A sala de ensaios é uma grande sala de aula. O espetáculo se transforma em objeto de estudo e conhecimento para diversos níveis de ensino e aprendizagem.

Durante os ensaios, as cenas inicialmente são esclarecidas pelo professor Lata. Em virtude de sua larga experiência profissional, grande parte de sua atividade é dispor os cantores no espaço da cena e prover as ações que eles executam durante sua presença no palco. O professor Lata trabalha com o dinamismo da atuação. Não é só apenas cantar. Quem está em cena sempre precisa estar fazendo alguma coisa, materializando o contexto das ações, transformando-se eles mesmo na realidade da cena.

Tal orientação para a verossimilhança não impede que estes corpos também se redistribuam, colocando em movimento o espaço. Há um contínuo arranjo dos deslocamentos em cena, proporcionando uma redefinição temporal para os eventos e para as atuações. A agilidade conquistada nessa movimentação faz com que a percepção do espetáculo, sua fruição mesma não seja interrompida pelas dificuldades mesmas de uma obra multidimensional como a ópera. Ao integrar música, canto e ação através de deslocamentos de grupos e de indivíduos em cena o professor Lata acelera o tempo da cena, sobrepondo-o ao tempo do pensamento sobre o que está sendo realizado. Dessa maneira os acontecimentos se impõem sobre a percepção, não dando tempo nem para os atores nem para a platéia desconectarem-se, afastarem-se do que está sendo representado.

Esse dinamismo atucional é importante para controle do grupo, ainda mais frente a um cronograma apertado. A exigência de tantos deslocamentos faz com que haja um foco na cena e na contracena. Assim, o estudante tem de se concentrar em sua presença e na interface com o espaço alheio. Ele não possui alternativas. Conversando informalmente com Lata, ele registrou bem, no começo dos ensaios, que a construção das personagens era algo a ser trabalhado mais. A prioridade naquele momento é colocar no palco cantores que saibam onde estão e o que estão fazendo. Tal dinamismo atucional, quando compreendido e executado eficientemente, dota o intérprete de uma confiança maior em relação à sua atividade em cena. Para os menos inexperientes, trata-se de um caminho rápido para estar no palco. Para os mais experientes, uma disciplina corporal. Há os inconvenientes de não haver uma discussão intelectual sobre o papel e muitas vezes o intérprete ficar atrás das marcas. Seja como for, pelo menos uma coisa o estudante entra em contato: que sua performance tem de ser espacializada, que ele é uma figura dentro de um arranjo espacial, e que ele contribui para esse arranjo, desde que o compreenda. A verbalização dos workshops dá lugar a uma rotina de experimentação dos lugares da cena.

Da marcação para a caracterização: segundo a programação dos ensaios, depois das cenas (1), temos trabalho com os atos da peça (2), com a peça inteira (2), com a peça inteira e figurinos (3), dois ensaios gerais técnicos no teatro (4) e a peça inteira com orquestra (4). Como vemos o cronograma de atividades é progressivo, mas cada etapa insere o estudante em um desafio intenso de uma concreta situação performativa.

Ainda nos ensaios com as cenas, cada cena era marcada e esclarecida primeiro verbalmente, junto com os deslocamentos, depois com a música. Digno de nota é a presença do pianista acompanhador e do professor Fischer, que regou a orquestra nas apresentações. A presença do preparador vocal e regente nos ensaios possibilitou a condução dos cantores em situação de apresentação. Os intérpretes eram duplamente marcados — pelo espaço e cenografia e pela orquestra-piano-maestro. A construção das cenas era interrompida seja pela falta de qualidade ou incompreensão tanto de um ou de outro aspecto. A sincronização dos movimentos, das linhas melódicas e das linhas melódicas com a orquestra era buscada. Em uma encenação universitária este consórcio entre o regente e o diretor de cena é possível. Ambos são professores da instituição promotora do evento. Há uma clara divisão de papéis. Mesmo que haja discordância com o conceito da montagem, os dois precisam observar o trabalho do colega. Ainda mais que o professor Lata moderniza obras do repertório, tornando contemporâneas referências não só no cenário como também nas falas⁴⁰.

40 Como bem se pode observar em sua montagem de *O Mikado*, de Gilbert e Sullivan, março de 2008.

Uma obra como **Falstaff** exige um aplicado controle dos tempos e das atuações. Há poucas árias. A interação entre personagens durante as artimanhas e sua realização solicita grandes dificuldades de sincronização entre cena e orquestra. A obra, em três atos, vale-se de situações típicas da *commedia dell'arte*, com perspectivas limitadas dos personagens frente ao que está acontecendo, planos simultâneos, e recursos dramáticos como esconderijos e revelações. As cenas mais complicadas são as segundas partes dos atos. Cada ato se divide em duas grandes seqüências. Na segunda seqüência de cada ato temos cenas de grupos cada vez mais complexas, com melodias diferentes e simultâneas. São estilizações da técnica dos fins de ato da ópera bufa. Grande parte do humor reside nessa exploração do excesso dos grupos. Outra parte está no conteúdo de algumas frases e no jogo de esconde-esconde dos personagens.

Um diferencial da produção de **Falstaff** foi a presença de um profissional com larga experiência, Jake Gardener, vindo de Nov York. Com isso fica mais do que clara a definição da proposta educacional aqui desenvolvida. Primeiro, essa separação entre ópera profissional e não profissional na verdade é um resquício da guerra fria, e não se aplica aqui. O que na verdade existe são produções diferentes relacionadas ao contexto de sua realização e ao dinheiro envolvido. Pois não há esse negócio de amadorismo e falta de dinheiro. Você precisa, para realizar um espetáculo como esse, de dinheiro. O financiamento da produção caminha junto com a existência mesma de um projeto dessa magnitude. Não se trata de mercantilismo. Você paga pelo curso universitário que você está fazendo. Você participa de uma produção que tem financiamento, que não é público. A qualidade das produções e a continuidade do projeto se relacionam com os recursos que a viabilizam. Assim, o estudante-cantor entra em um ambiente de aprendizagem rodeado por necessidades financeiras, por um orçamento. Este diferencial é bem ausente em nossa tradição universitária de montagem de obras dramático-musicais, retalhada em parcos apoios institucionais e esparso beneplácito privado (às vezes o bolso dos membros envolvidos no projeto). Uma atenção nesse tópico é esclarecedora.

A questão do dinheiro fica bem clara quando o momento das apresentações vai chegando. Nos ensaios com o figurino, nas passagens técnicas mostra-se que há um investimento pesado no que está sendo feito. Dessa forma, o comprometimento do estudante com a produção se torna mais patente: ele pode observar que há todo um conjunto de recursos humanos e monetários envolvidos no espetáculo. E o espetáculo vai mostrar isso. No palco estão presentes não só os atores, os recursos humanos, como também os recursos monetários que efetivaram grande parte das situações ali performadas.

No dia das apresentações isso fica muito exposto. Primeiro os ingressos são pagos. É, isso mesmo: você paga para ver o trabalho dos estudantes. Mas isso não é algo tão extraordinário. A maioria dos recitais finais não é de entrada franca. Trabalhos de fim de curso e obras produções como esta, desenvolvidas após longo processo criativo que conta com a participação ativa do professores e da direção institucional, são apresentados ao grande público como produtos tanto estéticos, quanto comerciais. O ingresso não é abusivo e quem paga sabe que está consumindo uma realização de uma universidade.

Segundo, você recebe junto com o ingresso uma lista de seis páginas com o nome das pessoas da comunidade que dão dinheiro para que a produção musical universitária tenha continuidade. A lista se exhibe uma classificação de contribuintes em várias categorias: Gold Circle, Benefactors, Lifetime Members, Corporate Sponsors, Business Sponsors, Patrons, Associates, Sponsors. A classificação procura reunir grupos de pessoas e suas diversas formas de participação monetária ou de prestígio. Assim, todo mundo pode ter seu nome na lista, desde que especificada a sua forma de contribuir para as atividades musicais da universidade. Esses recursos expostos no programa são a auditoria pública da produção do espetáculo. Além disso, toda a contabilidade da ópera é fiscalizada pelas burocracias da universidade, da cidade e do estado, e da burocracia federal (o imposto de renda dos doadores).

Estes membros da comunidade formam grande parte do público das apresentações da ópera. Em sua maioria são pessoas mais experimentadas, entre 55 e 80 anos. Há o encontro dos jovens cantores com a tradição, com pessoas que já assistiram a muitos espetáculos em diversas partes do país. Por certo lado, essa relação entre público financiador e artista parece estranha. Pois se canta para uma platéia menos diversificada, mais homogênea socialmente, com o perigo de não haver renovação de público. Mas, para quem está cantando e para os músicos da orquestra é uma oportunidade de se colocar em risco, em situação concreta de performance. Todos sabem que é uma produção com estudantes. Mas isso não significa que é uma produção com taxa de tolerância reduzida. O que existe é a diferença entre orçamentos e entre experiência exibida. Cada apresentação é um julgamento não só dos estudantes como da organização.

Os elencos que se apresentaram tinham suas diferenças qualitativas. O primeiro elenco era o mais irregular. Nas cenas de grupo, principalmente as mulheres, elas ficavam atrás das marcas, como que executando algo dissociado de sua compreensão. Trata-se de aprender a diferença entre fazer o correto e fazer melhor. A marca não é uma camisa de força. É uma informação. Resta ao intérprete flexibilizar a informação agregando possibilidades. Além

disso, o uso do elenco menos sintonizado para a abertura acabou por produzir um teste de como a parte técnica e o manuseio com os objetos podem ou não funcionar bem. O segundo elenco estava na platéia, incentivando com muito excesso seus companheiros, e aprendendo com os erros observados. Alguns problemas na hora da mudança de cenário e manipulação de objetos de cena foram percebidos.

Esta questão da manipulação dos objetos de cena, de como pegar e usar uma vassoura, uma cadeira, como, por qual razão e para onde movimentar um banco, é uma básica questão para os intérpretes. Em algumas vezes, a qualidade de um movimento desses informa sobre a personagem que o que ela canta. Não somos nós que movimentamos os objetos. São os objetos que nos materializam em cena.

O cenário era uma casa de bonecas, com dois lados, que era girado em cena, revelando espaços diferentes, ou era aberto revelando o interior fabuloso de uma casa. Simples e eficiente. Mas ainda tanto as roupas quanto o cenário cheiravam uma novidade de recém-feito, recém comprado. Eram mais coisas bem feitas que roupas e objetos que as pessoas usam ou nas quais as pessoas vivem. Esse brilho reluzente das coisas novas dava um aspecto meio artificial ao espetáculo, no sentido que era mais uma manifestação da qualidade do trabalho e do dinheiro gasto que propriamente um mundo habitável.

Com isso, em alguns momentos, a risada não vinha. Em uma comédia já meio difícil de rir e mais fácil de sorrir, como **Falstaff**, a provocação ao riso, as fontes da comicidade estavam nos gestos de cair, correr, nos trejeitos do rosto, paródias vocais com o cantor cantando como mulher e vice-versa, e algumas piadas musicais, como “*dalle due alle tre.*”

Outro problema presente não só na performance do primeiro elenco é a chamada interpretação frontal. Mesmo com os deslocamentos de grupo, o foco da cena e a maioria da produção vocal se desenvolviam com os intérpretes meio alinhados e fixos no centro do palco. Esse ponto centrífugo situado em frente ao maestro é um grande problema. Ainda mais com as complicações de sincronização presentes em **Falstaff**. Ora, essa interpretação frontal como padrão engessa o espetáculo. Os intérpretes parecem que não performam tendo um público em sua frente, limitando as contracenações. Com pouca diagonalidade e lateralidade, a interpretação frontal reduz a variação das ações e das trocas. Canta-se para o maestro. E isola-se, sobrecarrega-se o cantor que desempenha o personagem-título.

Agora, a orquestra de alunos é excelente, o dueto (terceiro ato) entre Nannetta e Fenton do primeiro elenco, foi maravilhoso, os atores não cantores integrados ao espetáculo como Oste e Robin contribuíram muito para o

cotidiano das cenas e vínculos entre as personagens entre si e com a platéia, e o fim do terceiro ato realmente com sua bela cenografia e figurino encanta, junto com o auge do *tutti* final, quando há quebra da ‘quarta parede’ e os cantores se dirigem a nós, a platéia.

Com uma organização destas e profissionais de alto gabarito os estudantes têm a possibilidade de desenvolver suas habilidades dentro de um ambiente o mais favorável possível. Há uma boa sala de ensaios e um programa de atividades, um cronograma de eventos. E a comunidade ganha com espetáculos muito bem produzidos e academicamente orientados. Departamentos e Institutos de Arte no Brasil podem valer-se da produção de óperas universitárias como uma possibilidade para estimulantes correlações entre pesquisa, produção de espetáculos e formação de intérpretes e platéia⁴¹.

⁴¹ Entre 2005 e 2007 o LADI e o Ópera estúdio produziram semestralmente uma obra dramático-musical. Entre elas, **Bodas de Fígaro** e **O empresário**, de Mozart, **Carmen** de Bizet, e uma versão de **Cavalleria Rusticana**, de Mascagni

Recebido em: 05/12/2018 | Aprovado em: 15/02/2019