



DOCUMENTA
DIÁRIOS DE DIREÇÃO.
O EMPRESÁRIO.

Marcus Mota
Universidade de Brasília.
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

RESUMO

Diversas notas de direção foram elaboradas durante o processo criativo de **O Empresário** em 2006. Tais notas revelam como o conceito da montagem foi elaborado e proposto para os artistas envolvidos no processo criativo.

Palavras-chave: Mozart, Notas de Direção, O Empresário.

ABSTRACT

*Several notes written by the director were produced during the creative process to staging **The Impresario** in 2006. Such notes reveal how the concept of the whole montage was developed and proposed to the artists and audience.*

Keywords: Mozart, Director's notes, The Impresario/ Der Schauspieldirektor.

1. 10/03/2006¹

Antes de tudo, o conceito, os pressupostos de encenação. Discutir o conceito de comicidade é fundamental, em virtude de haver diversos tipos de produção de humor. Quando se pensa em fazer rir, muitas vezes o que vem à mente são lembranças de como rimos em determinadas situações. Nós nos lembramos da experiência do riso, daquilo que nos fez rir².

Este tipo de relação com o cômico, que reduz o cômico ao seu efeito, é muito comum. Quando rimos, algo em nós se abala ou se abate. O que existe, já é — era — pois passa a existir em função do novo contexto que a comicidade lhe dá. Por isso, sempre é bom encerrar a comicidade em certos parâmetros, em certos estereótipos: seu perigoso potencial redefinidor de situações e condutas precisa ser incorporado e controlado.

Assim, discutir o conceito de comicidade para um trabalho que se coloca como cômico não é apenas um ato subsidiário. A obra de Mozart **Der Schauspieldirektor** tem por subtítulo **Komödie mit Musik**, comédia com música³. Essa junção de comédia e música é o que estrutura a obra. Para melhor nos aproximarmos do conceito do espetáculo implicado em **Der Schauspieldirektor**, vamos analisar a obra.

Inicialmente, **O empresário** foi composto como um divertimento para corte, como número introdutório a outro divertimento real encomendado a A. Salieri. É dentro deste ambiente palaciano que a obra de Mozart primeiro se explica: cerca de 80 pessoas assistem uma mistura de teatro com canto lírico (Singspiel) que se vale da popularidade dos eventos teatrais em Viena, graças aos estímulos do Imperador José II. Assim, os favores reais em conceder a sua corte este prazer audiovisual se revertem em celebração do próprio Rei, como agente cultural.

1 Os textos aqui reunidos integram um conjunto de anotações realizadas a partir da montagem de **O empresário**. Os ensaios começaram em março de 2006 e se estenderam até fim de abril, com a apresentação da obra. Estas notas depois subsidiaram a elaboração do guia ou programa distribuído para o público. Comecei a utilizar mais sistematicamente estas 'notas de direção' a partir da montagem de **Saul** (2006). O foco dessas notas era múltiplo: explorar algumas ideias durante o processo criativo; anotar eventos relevantes durante os ensaios; subsidiar os atores com elementos de contextos e de dramaturgia; prover material para todos os integrantes da produção, explicitando os conceitos da montagem; enfim, desenvolver uma metodologia de trabalho para não atores.

2 Na época, ministrei cursos sobre comicidade na graduação e na pós graduação. V. MOTA 2012 como registro dessas pesquisas.

3 O título nomeia uma função: o de dirigir uma casa de espetáculos. Trata-se de uma mistura de funções:

A partir dessa popularidade, dessa massiva presença de eventos cênicos em Viena, é que a comicidade da obra ganha sua primeira explicação. **O empresário** é um meta-espetáculo, um espetáculo sobre o espetáculo, sobre os bastidores da produção de um espetáculo. O que as pessoas não vêem é colocado em primeiro plano. Mas isso só se torna atrativo, só se torna digno de apresentação se já existe na realidade, se a realidade já se encontra permeada com referências aos tipos, situações, idéias provenientes do mundo do bastidor. É porque há familiaridade com esse mundo que Mozart faz uma comédia sobre isso.

Assim, a comicidade é produzida a partir das referências existentes e não de um abscôndito universo ou simples espontaneísmo. As pessoas vão rir por saber, por conhecer o objeto de riso.

E do que se ri então? Na peça, vemos a figura-eixo do espetáculo, o empresário, procurando garantir que ética e estética não sejam separadas pelos interesses individuais, muitas vezes mesquinhos das pessoas envolvidas na realização do projeto. Após ele, desfilam: um auxiliar, que gostaria de estreitar a produção; um financista que possui relações carnais com as divas; as duas divas, uma mais velha, outra mais nova, mas ambas fundamentando seu fazer artístico em uma idolatria autoegóica; e, por último, um cantor que despreza produções menores.

Assim, temos um repertório de tipos e situações, uma coletânea, um zoológico com algumas cenas do mundo do espetáculo. Muitas dessas figuras conhecidas dos espectadores com os espectadores mesmos se parecem. A corte que assiste e os atores que estão no palco guardam estreitos nexos. As pessoas vão ao palácio rir de si mesmas. Segundo ponto: como a comicidade se estabelece a partir de referências conhecidas, partilhadas, a partir do que se conhece, o mundo representado é uma apropriação, uma interpretação do mundo da audiência.

Continuando. Para garantir produção do riso é preciso que cada figura, cada personagem, como repertório do mundo conhecido da platéia, encontre sua individuação, sua linha de ação. Um conjunto de objetos de cena, modos de dizer, bordões, gestos tudo isso foi sugerido, após primeira leitura do texto, para os atores.

E assim será feito: na primeira etapa do processo criativo vamos levantar, a partir do texto, da vivência do texto, parâmetros para a materialização da interpretação e do espetáculo.

Primeiro, questões intelectuais e possibilidades de concretização. Na segunda fase, trabalho com as cenas.

O que importa, nesse primeiro encontro, é ter em mente o aspecto bufo do texto que as pessoas riem, riem de algo e que este algo revela algo de quem

produzir, contratar, selecionar repertório, administrar o teatro, estabelecer relações com os financiadores dos projetos. Dependendo do tamanho do teatro, a hierarquia centraliza ou banaliza a importância do homem no cargo. Tradicionalmente se traduz por 'Empresário'. Adotamos aqui esta nomenclatura.

ri. A comicidade aqui manobra o que se acredita, os valores predominantes, os pressupostos de ação. Em Mozart, há um encontro entre a elite se satisfazendo com sua vida e ao mesmo tempo essa mesma vida sendo analisada, em função da representação.

Ou seja, como a sociedade vienense se transformou em uma sociedade de espetáculo, um espetáculo sobre o espetáculo coloca em cena a discussão das razões mesmas de se fazer arte. Pois, de todas as figuras da peça, apenas uma luta por garantir certo *status* menos rasteiro ao que estão fazendo. Isso torna a luta do empresário vã?

Enfim, temos vários níveis de compreensão que podem ou não ser correlacionados: uma comédia que se esgota na provocação do riso, nas figuras e seus truques e tramóias; vinculação dos atos cômicos com contextos não cômicos; superação da limitação do mundo das personagens e do mundo dos espectadores. Mas isso já é tema para um próximo encontro.

2. 19/03/2006

Na preparação de um espetáculo, uma das básicas ferramentas é da leitura e discussão do texto teatral. Há vários modos de se proceder. Um deles é o de uma leitura orientada pela dramaturgia. Ora, se se encara o texto teatral não só como um conjunto de ideias ou conteúdos mentais e sim como um roteiro de representação, a leitura dramatúrgica adquire sua relevância.

Quando os atores vão apresentando suas falas, os comentários da direção enfatizam não só o contexto informativo da cena como também apontam os procedimentos de composição. No caso da comédia, tal orientação dramatúrgica se torna fundamental em razão da metalinguagem explícita que define uma obra cômica e justamente esta — **O Empresário** — que se fundamenta nos bastidores do teatro musical.

Na seqüência inicial da peça temos o artifício da dupla cômica, ou do personagem-escada. Em cena temos duas figuras complementares e opostas em suas ações e perspectivas: patrão e empregado, grandes valores x pragmatismo, fixidez x mobilidade.

Como a comédia, diferentemente da tragédia, trabalha com a reversibilidade, com a mudança das linhas de ação, os pares trocam de posição. Temos o momento da paródia interna quando Buff faz o papel de Frank, o empresário. Como em uma prática carnalizada, esta inversão de papéis coloca o mundo em movimento e facultamos a possibilidade de não se trabalhar com estereótipos.

Outros artifícios utilizados são os destaques verbais — certas palavras ou atos que repetidos vão marcando tanto expectativas quanto particularidades das figuras em cena, com “Salzburg!”. Os chamados bordões são utilizados

aqui fora de sua esquematização: ao invés de concluírem uma conversa típica, os bordões são enfeixados em momentos não esperados, encaixados na fluidez da conversação. Eles não estão no fim da conversa, como uma piada, não concluem nada.

Junto da inversão de papéis, temos a paródia interna: uma figura retoma falas e gestos de outra. A performance dessas citações contribui para que o espetáculo tenha sua memória, fazendo com que as ações adquiram certa impressão de vivacidade, improvisado, como se tudo estivesse sendo feito naquele momento.

O jogo de entradas e saídas demarca áreas de contracenação e reestabilização da cena e do foco. Um novo personagem que entra altera as relações entre os personagens que estavam em cena, reorienta as contracenações e a recepção. A abrupta entrada do senhor Eiler assinala para o público uma divisão de perspectivas. Pois a audiência viu como as figuras agiam antes da entrada dele. Dessa maneira podem comparar as ações e reações. Assim a audiência sabe mais que a figura que entra. A limitação de conhecimento que figura que entra tem da cena contribui para aumentar e reforçar o conhecimento que audiência tem do que está realmente acontecendo.

Posteriormente temos uma nova entrada: a da Madame Herz. Ela entra puxando o senhor Eiler pela orelha. Esta nova entrada corrige a anterior, revisa o que foi visto. A sucessão de entradas e saídas vai marcando novos inícios, novos começos de espetáculo. Aquilo que se achava ser definitivo vai se abrindo para diversas possibilidades. E esta acumulação de possibilidades que vão se sobrepondo determina a comicidade do espetáculo. São sempre fortes entradas. A pretensa hegemonia do senhor Eiler agora é deposta. Temos, pois, uma seqüência de lutas pela hegemonia da cena, ou por outro lado, de descentralizações. Os movimentos de hegemonia e perda de hegemonia são complementares.

Após a saída do senhor Eiler temos uma seqüência espelhada. Assim como o trio senhor Eiler, Frank e Buff reuniu-se para um plano, o trio Madame Herz, Frank e Buff assim o faz também. Estas cenas paralelas contribuem tanto para tanto a retomada do que já houve quanto para a projeção do que vai acontecer. Em um e outro caso temos a reafirmação de uma memória do espetáculo.

Durante este trio destaca-se o procedimento das falas sobrepostas. Madame Herz é bombardeada com perguntas e respostas, formando uma sucessão de falas as quais ela não tem condição de assimilar. Este *non sense* foi muito bem utilizado nas chamadas comédias Screen Bowl, comédias com um jogo rápido de troca de sentenças — frases curtas arremessadas pelos membros de um diálogo. O principal objetivo desses diálogos não é o tema da conversação,

mas estender até o máximo justamente a solução temática. Na verdade, o mais importante é deixar atônita a platéia que tenta acompanhar algo que parece ter um sentido, mas o que realmente interessa é manter o contato não deixar ninguém ir embora.

Como vamos vendo, aquilo que chamamos comédia não é uma coisa unificada pelo seu nome ou caráter ou tom. Uma coisa é a ideia de cômico; outra, é a produção de comicidade. Todos os procedimentos envolvem parâmetros de performance, composição e recepção. São multilaterias e metareferenciais chamam atenção para aquilo que está sendo feito.

Na segunda parte da aula, foi proposto um espaço mínimo para a leitura. Os atores procuram dizer suas falas já em situação de representação. A espacialidade da performance reivindica ajustamento entre os corpos em cena. Após a leitura, tivemos uma abordagem mais incisiva do espaço, a partir da teoria do jogo da velha — #.

Como estamos trabalhando em um processo de aprendizagem, é preciso sempre esclarecer. A maioria dos alunos de canto exerce sua atividade performando para pequenas audiências, como uma sala de aula. Eles cantam para seu professor e colegas e dificilmente contracenam. Predomina o isolamento do intérprete. O desenvolvimento das habilidades musicais em situação de isolamento performativo preconiza a técnica vocal sobre a situação concreta de apresentação. Com isso há uma tendência de reduzir as referências ao universo pessoal do intérprete. Assim, ele canta com seu corpo, sente tudo como se houvesse acontecido com ele aquilo sobre o qual canta. Essa pessoalização dos atos choca-se com o material performado e com a situação efetiva de performance. Inicialmente, é preciso sempre lembrar que aquilo que é cantado é um papel, é uma persona. Há uma diferença fundamental entre o ator e o personagem. Eles não são a mesma coisa. Por isso, temos um processo criativo, um tempo para que escolhas e apropriações sejam feitas. O corpo da personagem não é o meu corpo. Mas é somente por meio do meu corpo que a personagem é efetivada em cena. Este paradoxo brutal é apenas aparente. Pelo processo criativo aquilo que se apresenta como paradoxo torna-se um trabalho, um ofício. Assim o meu corpo pessoal entra, durante os ensaios, em contato com as orientações que o roteiro de representação coloca. E essa negociação entre o que o texto me dá e aquilo que meu trabalho realiza vai produzindo o corpo do personagem.

Em palco italiano, como modo de orientação é útil pensar a cena a partir de um jogo da velha — #. Para quem está olhando, para a audiência, temos três planos focais básicos. O primeiro, mais próximo, é o plano de destaque, de frente, com suas duas laterais. Quando se objetiva enfatizar algo, quando

se objetiva uma intimidade maior com a platéia este plano é usado. Depois, temos o plano- médio e suas laterais. Aqui se realiza a maior parte das contracenações. E, finalmente o plano de fundo, para um segundo plano ou grupos. O que temos é uma hierarquia de focos. E, é claro, estas disposições podem ser transformadas. Como são expectativas, podem ser trabalhadas de modo reverso. Mas antes de destruir, é preciso construir.

Acima de tudo, o que é preciso ter em mente que cada figura tem uma posição, realiza deslocamentos, trabalha o foco da cena e contribui para o design da cena e do espetáculo. As personagens são objetos do diagrama do espetáculo. Mas esse diagrama não é a marca, a fixação prévia de lugares de atuação. É durante o processo criativo que o corpo do ator, ao apropriar o corpo do personagem, aprende a ocupar a cena, a ser uma presença. Assim, diferentemente de outros processos, a direção de cena não é posterior à aprendizagem das partes cantadas, e sim concomitante.

3. 20/03/2006

Em nosso terceiro encontro, o procedimento dominante foi o de explorar, através da leitura, possibilidades de compreensão da construção dos personagens. Como a comédia musical **O empresário** se estrutura em uma separação entre partes faladas e partes cantadas, nada mais fundamental que integrar tais partes.

Esta aproximação entre partes com orientações articulatórias diversas permite que a musicalidade já esteja presente desde o início do espetáculo, o que confere à comicidade um contexto mais eficiente para sua realização. Assim, colocando em relevância parâmetros como intensidade, altura, duração e timbre para o texto não cantado, enfatiza-se o construído, as alterações que o ator efetiva na elaboração de seu personagem.

Um dos obstáculos para obter tais alterações é a letra, é o nosso letramento. O texto escrito normalmente é lido e performado a partir das pausas e marcas lógico-gramaticais. Uma leitura que apenas reforce tal generalidade interpretativa este texto de ninguém por que o é de todos — acaba por inibir a atuação modificadora do ator. Ele fica atrás do texto, atrás de uma moldura generalizante das ações e dos sentidos. Romper com essa barreira normalizadora é uma das metas de repetidas e intensas leituras ou desleituras do texto.

Após discussão intelectual do texto, na qual o conceito do espetáculo e o entendimento das relações entre os personagens foram esclarecidos, a leitura exploratória de agora motiva-se para determinar referências não somente para a concepção mental do personagem como também dos atos do personagem.

Não se trata de leitura para corrigir o que se faz, para adequar a voz a uma pré-estabelecida noção do personagem. A imagem aural (sonora) do personagem

não repercute somente a palavra escrita. Antes, esta imagem aural é composta por propriedades físicas que vão nos mostrando índices de materialização do todo do personagem. Voz e corpo se integram quando se estimula o jogo com a materialidade do som produzido e explorado em situação de ensaio-performance.

A negociação entre as pausas e marcas lógico-gramaticais e os efeitos e alterações propostos durante o ensaio-performance favorecem a autocompreensão do papel.

Para tanto, a repetição, a incessante retomada e desleitura, é uma operação basilar. Pela repetição, o intérprete acata ou descarta possibilidades expressivas, produzindo padrões que explicitam as escolhas feitas. Como o fenômeno do eco, o repetir é a reproposição de algo que nunca é o mesmo mais que vai adquirindo uma estabilidade performativa em virtude da amplitude dos atos de se ligar coisas, de se correlacionar atos, de se atuar.

E essa estruturação em eco infunde propriedades do som na performance. Na maioria das vezes temos uma tendência a associar performance mais à visualidade que ao som. Mas a flexibilidade da atuação, sua elaboração e composição e sua recepção são melhor compreendidas a partir de um modelo aural. Muito da comicidade que a palavra falada em **O Empresário** manifesta se relaciona não com visualidade, e sim com a manipulação da voz. Ou melhor, da transferência de propriedades materiais do som aos atos interpretativos.

Assim, certas referências físicas que a voz torna explícitas explicitam também a totalidade física e material do intérprete — seu corpo inteiro, o relacionamento de seu personagem com os outros personagens, as entradas, as saídas, os gestos, os olhares, os vínculos com a audiência.

Ao fim, controlando os atos em cena, temos uma integração das partes faladas e cantadas por meio da orientação aural dos atos interpretativos. Ler um texto é mais que dizê-lo, pois. É bem mais que se esconder atrás de algo que não é seu. Ler materializando é se apropriar da obra, é ultrapassar a palavra como obstáculo para a atuação.

Dessa forma, a dicotomia, o enorme intervalo entre ensaio e apresentação começa a ser enfrentado de uma maneira mais criativa e inteligente, reunindo um poder fazer a um saber fazer.

O grande problema é a manutenção daquilo que foi apropriado. Mas aí é outro tema.

4. 26/03/2006

Sendo o teatro uma arte de exposição, um dos grandes desafios que o intérprete enfrenta é desenvolver habilidades que leve em consideração a situação de performance. Não basta apenas saber que deverá se apresentar diante de

alguém. É preciso que tal situação de performance seja problematizada para que os atos de interpretação não se desvinculem da realização da obra.

Psicólogos têm estudado a ansiedade performativa. Observam que durante os atos interpretativos, em situação de performance, a realidade dos afetos bloqueia a efetividade da realização da obra. Exercícios de controle emocional são sugeridos como forma de superar tais bloqueios.

Por outro lado, em uma perspectiva não clínica, mas estética temos como proposta o esclarecimento da situação do intérprete envolvido em contextos performativos. Obras performativas colocam para o intérprete o intervalo entre processo criativo e realização. A maneira como se encara a relação entre essas partes muitas vezes contribui para bloqueios realizacionais.

Um dos pressupostos que reforça dificuldades performativas está na idealização estética. Pressupõe-se a inteireza, a perfeição o acabamento da obra. Disso decorre que a atividade do intérprete é meramente derivativa, subsidiária, acidental. O intérprete é visto como uma peça dentro da mecânica de realização da obra.

Ora, ao se colocar (rebaixar) o intérprete nesta posição secundária em relação à obra, colocam-se também em segundo plano todas as atividades e habilidades que se tornam fundamentais para realização de uma obra. Cada obra propõe para seu intérprete um conjunto de requisitos, de marcas, de referências que distinguem não só cada obra uma da outra, como intérpretes de intérpretes.

Assim, o vínculo entre obras e intérpretes é finito, determinado. O processo criativo, o tempo através do qual o intérprete aplica-se em esclarecer sua situação de performance, tanto possibilita que as habilidades para realização da obra seja identificadas e desenvolvidas quanto faculta escolhas, opções, padrões, relevâncias para a interpretação. Ao fim, a performance de um espetáculo é a exibição das habilidades para realização da obra e das escolhas de padrões e relevâncias. Nunca é o próprio intérprete, ele mesmo como coisa em si isolada, a sustentar o mundo, aquilo que é exposto.

De modo que a idealização da obra na verdade repercute na extrema subjetivação da interpretação. O elogio de uma instância criativa abstrata quase mística até proporciona uma sobrecarga valorativa para quem leve para o palco tal instância.

E a longa história de deificação de criadores, de autores iluminados, essa legião de semideuses e entidades supracelestiais só desconcerta a concreta materialidade que existe entre obra e intérpretes, produzindo mal entendidos sem fim.

Daí grande parte desse sofrimento e angústia antes e durante apresentações. O intérprete encontra-se sozinho, desprotegido diante de uma platéia hostil.

Primeiro: não está sozinho; segundo muito menos desprotegido.

Antes, quando o processo criativo se aproxima do esclarecimento da situação interpretativa, da realização, a dicotomia entre preparação para realizar e realização vai arrefecendo. O processo criativo promove a ativação de atos e habilidades que contextualizam a performance. Quando o intérprete for para o palco não o fará para pisar pela primeira vez o mundo da obra. A desmistificação da idealização dos atos criativos, transformando intérpretes em agentes produtores de referências, de transformadores de matérias prévios, acarreta o desenvolvimento de uma disposição para o trabalho, para o enfrentamento da amplitude da tarefa interpretativo. Dentro dessa amplitude, a performance não se concentra em um diminuto ponto-alvo do palco o coitadinho do intérprete. Carregar todo um mundo faz tremer os mais tímidos, mas é o supremo gozo dos sujeitos expansivos e ególatras.

Contudo, a questão aqui não é de temperamento. Não se trata da psicologia do intérprete, de sua personalidade, mas sim da compreensão de uma atividade específica que demanda habilidades e decisões específicas. Se fosse assim, se tudo se resolvesse em termos de temperamento, fazer arte seria uma tipo de condenação, de destino.

C. Stanislavski valia-se de uma concepção espacializada da performance para enfrentar esta questão da ansiedade performativa. Para ele, em situação de performance haveria a possibilidade de demarcar áreas imaginárias que assinalariam orientações para os atos de interpretação. Tais áreas imaginárias Stanislavski denominou 'círculos de atenção'. Um primeiro círculo diz respeito ao corpo do intérprete, ao lugar que ele ocupa em cena. Um segundo aplica-se ao que envolve o intérprete e outros intérpretes ou aos intérpretes e objetos de cena. O terceiro mostra-se no espaço da cena, que engloba o tudo que em cena está. E o quarto e último registra o envolvimento entre palco e platéia.

Como se pode ver, a arte da performance, por meio destes círculos, torna-se uma arte de inclusão de espaços, de uma espacialização generalizada, de uma amplitude da performance. Tudo se mostra, tudo é exibido, exposto. Em contrapartida a este movimento de inclusão, vemos que há níveis, diferenças entre os vários espaços. Ao passo que tudo é uma inclusão ampliada nada é contínuo, imediato. A imediaticidade entre intérprete e platéia não é direta. Há entre eles relações outras: relações do intérprete como os outros intérpretes, com os objetos de cena, com a música, com as partes do espetáculo, entre outras. O que temos é simultaneidade de relações diversas e transversais, multipanarais. A imediaticidade da situação promove a ilusão do não mediato.

De forma que o medo, o temor frente ao público baseia-se na pressuposição que o intérprete se encontra ali nu, desprovido de conhecimento do que

faz, como se somente a sua personalidade sustentasse a performance. A ênfase exagerada na personalidade do intérprete é complementar à consideração da platéia como uma ameaça. Projeta-se nos outros uma situação não performativa. Se não se considera a performance em sua efetividade, em seu contexto de realização, tanto quem performa tanto quem assiste são enquadrados em uma mesma lógica não performativa.

Ora, a aplicação de uma lógica não performativa a eventos performativos instaura uma bizarra situação a qual só se pode responder patologicamente. Pois aquilo que não conhecemos nos causa temor.

Durante o processo criativo para O empresário, procuramos intensificar suportes interpretativos que procurem contextualizar atos necessários para a performance.

Como estamos trabalhando com uma comédia musical, tais suportes ainda mais devem ser reivindicados. Um processo criativo para colocar em cena cantores em situação de interpretação de partes não cantadas propicia um maior embasamento sobre atos performativos. Pois no canto, o texto encontra-se todo rubricado, uma performance textualizada, com marcas e propostas de marcas bem detalhadas. Já no texto não cantado, temos as palavras. Uma comédia musical com partes faladas e cantadas permite o cruzamento entre estes dois registros. Para dar conta da ampla dimensão de sua performance, o intérprete não poderá manter muito diferenciados seus atos seja cantando seja falando. No sentido de qualidade de performance, deverá buscar a musicalidade das partes não cantadas e certa cotidianidade vinculatória das partes musicais. O processo criativo das partes não cantadas não objetiva apenas colocar alguém em palco com um texto decorado. Não há uma hierarquia das partes. Seja cantando, seja falando estamos em uma comédia. Em orientações articulatórias diferentes, não se objetiva uma abstrata anulação de diferença, mas uma composição, uma integração desses diferidos em função de um papel, de um personagem e de uma contracenação.

Ao fim, no contraste e negociação entre textualidades, habilidades e performances diversas, o intérprete da comédia musical vai começar desabsolutizar o registro de execução da partitura ao mesmo tempo que inicia-se na compreensão de padrões musicais da palavra em situação de performance.

De qualquer forma, tudo confere ao intérprete um maior esclarecimento de situações performativas. O contraste entre textualidades mais marcadas com outras não tão marcadas mostra que em um e outro caso sempre é o processo criativo que coloca para o intérprete a consciência das decisões tomadas. Em e outro caso temos desafios.

5. 30/03/2006

No intercruzamento entre concepção do espetáculo e processo criativo temos os ensaios. Para tanto dois procedimentos são efetivados. O primeiro é o de segmentação, divisão do todo em partes. O segundo da continuidade. Vamos falar do primeiro

Cada espetáculo se distende em um número de partes que determinam a compreensão da totalidade do que se apresenta. Quando se parte de um texto, a análise da macroestrutura pode esclarecer um pouco uma ampla visão da obra. Este passo é fundamental para que o intérprete não se perca no particularismo de sua atividade. Como terá de contracenar não só com outros intérpretes, mas também com a própria dramaturgia, torna-se necessário entender como se divide o espetáculo.

Esta operação interpretativa muitas vezes não é muito enfocada. Subentende-se que há uma concepção, uma abordagem prévia que englobaria todas as obras, como uma poética geral. Aristóteles mesmo tem afirmações extremamente simplistas sobre as partes da obra: “Todo é aquilo que tem princípio, meio e fim. ‘Princípio’ é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. ‘Fim’, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. ‘Meio’ é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si” Quanta profundidade...

Em uma obra de arte, a questão das partes é algo mais específico e complexo. Cada obra articula suas partes, a duração e extensão daquilo que vai ser enfatizado. Além desse esquematismo de começo, meio e fim, como algo natural e dado, temos vários começos, vários términos. Uma obra começa e esse é seu início, início de obra. Mas este início é uma parte, uma seqüência inicial que vai acabar, vai encontrar seu fim, que não necessariamente é o término da obra. A parte acaba antes da obra. Uma obra contém várias partes que iniciam e acabam, formando novos começos e novos términos. A pretensa continuidade início-fim não é um dado absoluto. Antes há vários modos de se acabar: eventos podem ser não completados, mas interrompidos, justapostos, sobrepostos a outros eventos. Por outro lado, pode-se acabar antes do fim, do fim da obra. Há uma série de casos que mostram que a relação início-fim extrapola uma estrita e universal relação de causa-efeito. Livros como **The Sense of Ending**, de F. Kermode e **Beginnings**, de E. Said, exploram a amplitude das marcações das partes de uma obra, indo além de uma natural organicidade dos eventos.

Em nosso caso, o espetáculo **O empresário** se organiza em duas grandes seqüências: a primeira diz respeito à proposição de um espetáculo por parte

4 POÉTICA 1450 d. Trad Eudoro de Sousa. V. meu ensaio **A revisão do legado helênico: O caso de A poética de Aristóteles** in *Imaginação Dramática*, p 88-98.

de Buff e a segunda à audição para este espetáculo. Como um espetáculo dentro de um espetáculo, a relação entre partes conjuga o entrelace entre o sonho da realização e a realidade que corrige o sonho.

Cada seqüência, por sua vez, se divide em partes. As entradas das personagens acarretam a percepção dessas partes. Cada entrada reorienta os eventos de cena, ampliando as implicações das ações, mas seguindo sempre a mesma lógica: a realização do espetáculo vai tornando-se uma extensão de desejos pessoais. Tal personalismo prévio ao processo criativo já antecipa as confrontações da segunda seqüência: todos querem fazer do espetáculo uma oportunidade para realização de seus interesses. Cada personagem é um aspecto dessa inversão de realidades: de pessoas efetivando um espetáculo para espetáculos, shows individuais. A ostentação de si mesmo acarreta atos desvinculantes, dissociativos. A sucessão de entradas das personagens é uma demonstração desse esfacelamento de uma motivação cooperativa e grupal. O foco da cena é continuamente alterado para uma centralidade, para uma hegemonia em cena. A personagem do empresário vai cravando seus dentes em algo que se deixa submeter a horizontes maiores que a pessoa e seus interesses.

Assim o contraste entre fazer a obra, representado pelo empresário, e promover a si mesmo, expresso pela sucessão das entradas, vai determinando a percepção da primeira seqüência e projetando as expectativas da segunda.

A construção das personagens, relacionada à compreensão da dramaturgia, proporciona uma dramaturgia da personagem. Não basta só a questão da 'identidade' da personagem, como se ela fosse uma pessoa. Antes a personagem é uma figura. E na séria brincadeira de **O Empresário**, essas figuras exibem valores sobre os quais a macroestrutura pode oferecer pistas.

6. 02/04/2006

Complementar à compreensão das partes temos a continuidade. A amplitude da cena encontra na continuidade sua efetivação. Durante os ensaios, algumas vezes, há um renovado estímulo de se não interromper seqüências de ação. Principalmente após um tempo de partilha de informações e conhecimento do texto. Ao invés das contínuas interrupções, buscamos um esforço em manter a concentração, o foco e a escopo dos eventos em cena. A construção dessa continuidade e qualidade da atuação chocam-se com problemas outros relacionados muitas vezes com fatores não performativos (apreensão do texto, compreensão do personagem, entre outros). Por outro lado, não há como sustentar uma continuidade sem qualidade das ações. Por enquanto, cada ensaio tem exigido o desenvolvimento de habilidades voltadas para a situação de performance através de estímulos variados.

Estimulando a continuidade, há o deslocamento da atividade do intérprete para o próprio fazer. Aquele espaço, e não outro; a sua presença, e não a de outra pessoa — é o que a insubstituibilidade dos atos do intérprete acarreta.

Ainda: a continuidade não é abstrata. Antes, é fundamentada na sucessão e simultaneidade de atos correlativos. Com a continuidade das ações todos vêm à cena. E não somente eu. Com isso, o intérprete insere-se na realidade multidimensional e multitarefa da performance.

Jogar o intérprete para a produção da continuidade é arremessá-lo para lago em parte conhecido, em parte nebuloso. Somente fazendo e refazendo o que performa é que a continuidade melhor se fundamentará. Usando a homologia do jogo, o intérprete aprende as regras do jogo jogando, sendo inicialmente jogado pelo jogo.

As cenas de grupo, com 3, 4, 5 pessoas, muito favorecem a compreensão da construção da continuidade. Mostram como essa presença estendida só perdura em função da sincronização e refocalização dos múltiplos agentes em cena. Só se prolonga aquilo que se reúne, com as disparidades interrelacionadas.

As cenas de grupo, expandindo nexos de inteligibilidade, agem como explicitadoras das escolhas da organização do espetáculo.

Continuar, pois, não é fazer a mesma coisa, mas sim produzir nexos, vínculos entre os agentes da cena, e entre a cena e sua recepção.

7. 02/04/2006

EXAUSTIVIDADE

Cada vez mais o procedimento de repetição junto com o de variação de estímulos tem efetivado aquilo que podemos chamar de exaustividade. Em um primeiro momento, uma tarefa que aparentemente seria reduzida à memória de texto começa a ficar mais diferenciada, reivindicando do intérprete outras habilidades e reações. Cada vez mais, em função do treinamento, dos horários de ensaio, das exigências, não bastam mais os recursos de uma natural disposição para a performance ou um informal repositório de histórias ou informações. Para o trabalho de agora, para este trabalho específicas necessidades e específicos estímulos são solicitados.

Quando para se fazer alguma coisa muitas outras são exigidas uma reação de proteção de recusa, de autosabotagem pode ocorrer. Porque idealmente, tudo parece estar resolvido quando se pensa no que se tem de fazer. E pelo pensamento tudo parece mais fácil do que na verdade é. E então pode-se, você se permite adiar decisões ou atos que no momento presente deveriam ser efetivados pois, pelo pensamento, pela idéia que se tem, mais a frente o que deixar de ser feito hoje não vai fazer falta.

Mas a exaustividade, a intensa relação que se tem com alguma tarefa, afeta todos os sentidos. Não há como manter-se incólume. A mente não é suficiente. E em um trabalho em grupo, o que não é você, aquilo que está em sua frente exteriorizado mostra o quanto é necessário aplicar-se ao que você está fazendo.

Nos exercícios de hoje, orientados pelo preparador corporal, saímos da cena, sem nos afastarmos do espetáculo. A busca da materialização da personagem, como se ela existisse independente do texto, foi desenvolvida por meio de movimentações, poses, gestos e máscaras. Estímulos em separado depois integrados. Repetir aqui não era se adequar ao roteiro da cena. Já de posse disso, o processo criativo visava estender o fosso entre o ator e sua personagem, pela busca de concretizações inicialmente instáveis, múltiplas ocasionais. A partir dessas possibilidades, uma seleção de traços foi sendo realizada.

O cansaço físico e mental deste dia advém também das resistências, da insistência do intérprete em manter-se protegido àquilo que não é ele. Em meio ao prazer da brincadeira e a seriedade da tarefa, o intérprete começa a perceber como pra fazer o que fazer suas escolhas orientam-se pelo domínio da qualidade de seus atos — a exaustividade.

8. 06/04/2006

Uma das diferenças que precisam ser enfatizadas, ainda mais em uma comédia musical, é entre deslocamento e movimento. A passagem de um comportamento para uma atuação exige que o intérprete reconsidere sua presença, sua pertença à situação específica de atuar. Informalmente a nossa consciência de estar em um dado momento ou espaço vale-se de um cálculo, de uma percepção de dimensões e objetos relativos a nós. Tomamos o nosso corpo como referência e o que não é nosso corpo como obstáculo que desviamos. Nos movemos em um ambiente e referimos esse ambiente em função de nosso corpo. O desconhecido exterior é normalizado em função de uma forte imposição de nossa presença, seja agressivamente, seja por retração.

Em situação de representação, esta divisão em duas partes já não é eficaz. Não só os estímulos e corpos diversos do nosso são variados como também o meu próprio corpo adota elaborações outras devido ao papel, à figura, à cena, à resposta receptiva que se realiza. De um centro objetivo partimos para uma experiência multidimensional. A plasticidade do ambiente solicita do intérprete uma flexibilidade de atuação. Aquilo que em uma situação informal é predominantemente seqüenciado e unilateralmente dirigido, em situação de representação vai se tornar simultâneo e plurifocal.

Porque, quando você atua, este seu espaço de representação não é único nem inédito. No processo criativo, a consciência dos lugares do espaço e dos

focos de interesse esclarece o horizonte da ação, localiza a presença do intérprete. Por mais saber, saberá mais estar.

Dessa forma, as pernas nervosas, os frouxos pontos de apoio, o corpo entregue a si mesmo, o dirigir-se constantemente para quem fala ou para quem ouve, essa série de deslocamentos são atos de uma situação informal querendo resolver uma situação de performance. O medo do vácuo, da não ação, do estar ali com alguém diante de uma platéia provoca estas reações nas quais o corpo expõe um esforço em corrigir sua presença, em intensificar uma consciência imediata dos múltiplos estímulos.

Durante o processo criativo para a cena a consciência e reação imediata dos múltiplos estímulos são transformadas em consciência do trabalho cênico. A amplitude da cena, com suas múltiplas referências e tarefas, não mais sufocam o intérprete. Sabendo o que fazer, e fazendo o que agora sabe, o intérprete desenvolve habilidade que mantêm sua concentração, tônus e prontidão em atos que demandam durações e extensões específicas.

Com isso, ele adquire sua pertença ao espetáculo e não somente a si próprio. Pois seu corpo agora compõe trajetórias, linhas e expectativas de figuração. Tudo é espaço, e o intérprete é quem movimenta este espaço. Não apenas esta ali, como algo ou alguém estaria. Ele atua e faz com que tudo seja visto e escutado. Por isso não se desloca, reagindo ao mundo que o rodeia, mas movimenta-se, fazendo com que haja algo a ser reconhecido como significativo para quem lhe observa. O deslocamento marca a passagem das coisas para uma textura de observação. Marca, ao mesmo tempo, a inserção intérprete em uma atividade de representação.

Como tradicionalmente atos de interpretação, de performance são concebidos como atos naturais, intuitivos, a confusão entre deslocamentos informais e movimentos teatrais é efetivada. É claro que a pressupor um fosso entre estas duas situações é promover uma separação quase que artificial entre modalidade de ação no mundo. O que na verdade temos é que sempre se parte de alguma coisa conhecida para se conhecer o que não se conhece. Para que se inicia em interpretação para a cena, esta divisão é uma forma de se identificar pontos, momentos de um processo de aprendizagem. Melhor que igualar tudo a um mesmo nível de referências é partir de distinções funcionais. E, em nosso caso, é preciso aprender a deslocar-se em situação de representação, produzir movimentos, ser espaço, não apenas proteger-se do ambiente.

9. 10/04/2006

DRAMATURGIA MUSICAL

Durante ensaios com as partes cantadas, o que chama a atenção é a integração entre o musical e o não musical. A escritura de Mozart trabalha com o conceito clássico de mimesis, isto, com a materialização de referências que marcam emoções e movimentos das figuras. Centrada na imagem da figura humana em um tempo e um espaço e nas ações, reações e palavras dessa mesma figura, a música de Mozart apresenta-se como uma organização da cena. A partitura marca a performance.

Algumas pistas para tornar claro isso se encontram nas cenas de grupo. No trio, por exemplo, temos uma exploração cantada da disputa entre as cantoras. É a mesma rivalidade agora musicalmente proposta. A dicotomia entre partes faladas e cantadas proporciona momentos de atuação diversos. Uma mesma situação é executada por diferentes meios, mídias. Cinematograficamente, seria uma mesma cena com novos filtros. Com isso, um dos pressupostos da mimesis dramático-musical é efetivado: a economia de recursos e sua diversificação. Os mesmos elementos dispostos diferentemente configuram um conjunto de referências que ganham por renovada exibição de seu próprio interesse, como se aquele mundo existisse por ele mesmo.

Então as duas cantoras disputam e depois disputam cantando. Ao fim, a rivalidade entre elas é reiterada e expandida. As repetições por meio de partes articulatórias diferentes fazem o jogo de identidade e diferença, pois tanto retomam como redimensionam acontecimentos quando enfatizam aspectos desses acontecimentos.

Nas partes musicais, esta amplitude performativa da cena é marcada principalmente pela distribuição das linhas vocais. Neste trio, temos as cantoras reivindicando um destaque tanto na futura ópera quanto na própria comédia de agora. A Senhorita Silberklang canta afirmando que é a primeira atriz. Sua linha melódica é isolada — nem uma outra voz lhe interrompe o canto ou com ela canta em uníssono. Reafirmando o que cantou, ela repete sua linha e mesmo texto. Não só temos ênfase aqui como um destaque focal. Ter voz é ter foco. Além disso, ela pode se referir a pessoas diferentes com a mesma linha, ampliando sua presença, tomando conta da cena. Às primeiras linhas da Senhorita Silberklang sucede-se a provocativa resposta de Madame Herz, sem intervalo, quase que colada ao canto da rival. Assim, Madame Herz marca firme sua posição e o limite da outra cantora. Madame Herz está nos passos de sua inimiga. A luta pela hegemonia e pelo centro focal é instalada. Os compassos alternados das linhas vocais de cada uma vão diminuindo — de 3 para 2. As linhas vão perdendo seu isoladamente e as pessoas que cantam vão se aproximando em forma de confronto. Quando a situação se caracteriza como confronto, por meio da superposição das linhas e diminuição dos

tempos entre as emissões vocais, entra um terceiro, o Senhor Vogelsang, como um mediador. Cada linha ocupa seu próprio espaço: tem diferente material rítmico-melódico e diferente texto. Na entrada do Senhor Vogelsang, em sua tentativa de apaziguar o conflito, as duas cantoras repetem suas afirmativas até aqui, marcando a assimetria de suas posições.

Este movimento inicial que demarca o papel de cada um dos partícipes deste trio na rivalidade chega ao seu apogeu quando as cantoras performam mesmas figuras rítmicas com movimentos melódicos contrários, enquanto que em ritmo de espera, o Senhor Vogelsang marca os tempos fortes do compasso até que todos juntos cantam um compasso com as mesmas figuras rítmicas. Estão todos juntos mais nessa reunião só realçam o quão dispares são os comportamentos.

As próximas partes do trio valem-se destes elementos aqui explicitados. Ora temos linhas vocais em sua inteireza e integridade como apresentação da personagem. A este isolamento pode haver um contraposto insulamento. Em seguida, temos diminuição do tempo de duração entre as linhas, o que acarreta uma aproximação para confronto entre as personagens. Este confronto e rivalidade ficam acirrados, por uma maior sobreposição dos materiais melódicos. E as linhas em um[isso, esta convergência de performances acarreta momentos como focos divididos que suspendem ou intensificam os conflitos.

Antes de tudo, o importante é acompanhar o desenho melódico e ver que cantar é agir e a partitura é um programa de ações. Cantar, dizer e fazer são atos simultâneos. A dramaturgia musical de Mozart vale-se da relação do musical com o extra-musical, encaminhando-se para a amplitude da cena. Focos de atenção são materializados pela performance integral dos agentes. Tudo é explicitado audiovisualmente.

Um diferencial das performances nas partes cantadas é que as figuras rítmicas não só são audíveis pelo canto como se manifesta no corpo. Não se pode atuar como se esses padrões temporais atravessam o corpo do intérprete. O intérprete precisa utilizar essas figuras rítmicas para compor sua performance. A invisibilidade da marcação rítmica, como se só os instrumentos musicais a exibissem, como se o ritmo fosse apagado pelo puro som, isso é uma abstração que não leva a mimesis. Claro que não se trata de dançar o tempo inteiro nas partes cantadas, mas de relevar fisicamente certas orientações temporais selecionadas no texto de Mozart. Há alguma razão nisso. O corpo no espaço não prescinde no tempo.

O que nos resta agora é, compreendida a mimesis dramática das partes cantadas, valer-se delas nas partes faladas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MOTA, M. “Dramaturgia e comicidade: notas de pesquisa”. In: André Carreira; Armindo Bião; Walter Lima. (Orgs.). **Da cena contemporânea**. Porto Alegre: ABRACE/UFRGS, 2012, v. 1, p. 7281.
Link: http://portalabrace.org/impressos/4_da_cena_contemporanea.pdf