

Dossiê
Dramaturgia Musical

**A Experiência do projeto Ópera na UFRGS
Extensão e integração**

Camila Bauer Brönstrup

A Experiência do projeto Ópera na UFRGS

Extensão e integração

Professora Dra. Camila Bauer Brönstrup (UFRGS)

Resumo: Este relato busca apresentar a experiência que tivemos de 2012 a 2016 com a atividade de pesquisa e extensão universitária “Ópera na UFRGS”. Em nossa abordagem, priorizamos a problemática da *experiência* tal como proposta por Jorge Larrosa, aplicada aos processos de integração e criação artística do projeto. O ideário consiste na montagem de óperas realizadas por membros da comunidade acadêmica (alunos, professores e técnicos) e levadas ao público por meio das atividades de extensão, entendidas aqui como ponte entre a universidade e os diferentes segmentos da nossa sociedade. Enquanto escritura cênica, nos propomos a pensar as criações destas óperas em uma perspectiva de dramaturgia expandida, tal como vem sendo problematizada por Peter Eckersall.

Palavras-chave: extensão universitária; experiência; ópera; UFRGS.

Resumen: Este relato tiene como objetivo presentar la experiencia que tuvimos entre 2012 y 2016 con la actividad de investigación y de extensión universitaria “Opera en la UFRGS”. En nuestro enfoque, priorizamos la problemática de la experiencia tal y como defendida por Jorge Larrosa, aplicada a los procesos de integración y de creación artística del proyecto. El ideario consiste en escenificar óperas realizadas por miembros de la comunidad académica (estudiantes, profesores y técnicos) y presentadas al público a través de las actividades de extensión, entendidas aquí como un puente entre la universidad y los diferentes segmentos de nuestra sociedad. Desde la perspectiva de la escritura escénica, nos proponemos pensar las creaciones de estas óperas en el campo de la dramaturgia expandida, como ha sido problematizado por Peter Eckersall.

Palabras clave: extensión universitaria; la experiencia; ópera; UFRGS.

Neste breve relato, pretendemos compartilhar um pouco da nossa experiência com as atividades de extensão e criação artística em um ambiente universitário, centrando-nos especificamente na problemática da integração dos diferentes departamentos (de um mesmo Instituto de Artes) com a finalidade de montar óperas. Igualmente, buscamos apresentar as dificuldades encontradas na realização destas montagens, devido principalmente a uma articulação curricular segmentada, assim como problematizar a importância deste tipo de iniciativas na formação do aluno e no retorno que a universidade oferece à comunidade como um todo. Nossa abordagem centra-se nas encenações de *Dido e Enéias*, de Henry Purcell, *Orfeu*, de Claudio Monteverdi, *A Bela e Fiel Ariadne*, de J. G. Conradi e *Tempos de Solidão – Missa do Orfanato*, com música de W. A. Mozart e dramaturgia coletiva, realizadas em 2012, 2013, 2015 e 2016, respectivamente, por membros do Instituto de Artes da UFRGS. Queremos pensar a problemática da composição dramática feita pelos alunos ao longo deste projeto e como podemos considerar o libreto enquanto obra dramática e a criação cênica da ópera como dramaturgia expandida.

Durante o ano de 2011, alguns professores do Instituto de Artes (IA) começaram a se reunir sob a coordenação de seu então diretor, Alfredo Nicolaiewsky, pensando nas possibilidades de viabilizar a encenação de óperas que reunissem os três departamentos (Música, Arte Dramática e Artes Visuais). A ideia que inicialmente parecia uma empreitada pouco factível foi aos poucos se consolidando, graças aos esforços dos professores e da direção do Instituto, ao incentivo da Reitoria e a boa acolhida que o projeto teve entre os alunos. A dedicação e a vontade de todos interessados na integração dos departamentos, na montagem de óperas e no desejo de levar ao público este gênero tantas vezes eliti-zado e deixado de lado devido, entre outros fatores, a dificuldade de viabilização humana e orçamentária, fez com que o projeto se consolidasse artística e institucionalmente.

O papel do ensino superior nas artes

Muito se questiona o papel da universidade como formadora de artistas, bem como os currículos que englobam o ambiente acadêmico. É comum pensarmos, no meio artístico, na dificuldade que existe de passar do domínio técnico de um instrumento (musical, vocal, corporal, plástico) à criação efetiva de um objeto estético. Neste sentido, os alunos aprendem na universidade a dominar técnicas, a construir objetos visuais, a manejar aparelhos específicos, mas como utilizar essa instrumentalização para criar novos elementos artísticos, espetáculos, música, dança, ópera? Como pensá-los em consonância com a criação cênica e dramática entendida aqui em um campo expandido? Neste sentido, nos associamos ao pensamento de Mariane van Kerkhoven (1994), para quem a dramaturgia é a “estrutura interna de uma produção”, podendo estar presentes aspectos políticos, éticos, diversidade cultural, sociedade, espectadores, etc. Entendemos que a expansão do conceito de dramaturgia é impulsionada pela interdisciplinaridade e pelas práticas artísticas renovadas ou emergentes, e pode ser compreendida como “uma confluência de práticas literárias, espaciais, cinestésicas e técnicas, trabalhadas e tecidas na matriz de forças estéticas e ideológicas”, de acordo com P. Eckersall (2006). Neste sentido, nos parece que a ópera encontra um terreno epistemológico fértil exatamente neste interstício.

Considerando as diferentes problemáticas que norteiam os estudos de arte, o projeto Ópera na UFRGS caracterizou-se, desde o início, como um espaço de experimentação e troca de saberes e experiências, de modos de fazer, de criar, de buscar novas possibilidades para a produção de espetáculos que fossem a reunião das diferentes artes, o encontro que nos impõe desafios e nos obriga a repensar nossos próprios modos de criação artística, colocando-nos em um terreno desconfortável próprio da *zona de experiência*. Para Jorge Larrosa: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça” (2002: 21). Para o filósofo espanhol, a informação é o maior inimigo da experiência. Atualmente, no meio universitário, estamos rodeados de informações sobre tudo. Com os diferentes meios de comunicação é muito fácil estar informado e opinar sobre qualquer coisa. Para Larrosa, o difícil é ter realmente uma experiência, ser tocado e atravessado por algo; para ele, isso só acontece quando não

estamos preparados.

Neste sentido, a atividade de extensão proporciona aos alunos, professores e espectadores a possibilidade desta troca, deste encontro, desta experiência. É um espaço que não se encontra facilmente dentro da universidade, onde existe um currículo extenso, com uma ampla carga horária, um ritmo acelerado e uma constante falta de tempo. No processo de criação e apresentação das óperas, sentimos alunos e professores embarcando em algo desconhecido, novo em suas próprias práticas e para o qual não se sentiam realmente “preparados”, no sentido que Larrosa propõe. E talvez tenha sido isso o que proporcionou uma experiência tão marcante. “[O] sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. (...) o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (Larrosa, 2002: 24).

Ópera e espaço intersticial

A ópera caracteriza-se, desde o seu surgimento, pelo hibridismo e mescla das artes. Cenários pintados por artistas plásticos, vestuário sofisticado, dança, orquestra, cantores, textos falados, recitativos, até chegarmos ao drama cantado em sua versão atualmente mais conhecida, uma celebração do encontro das diferentes artes. No contemporâneo, a ópera se veste com diferentes roupagens que buscam atualizar este que é um gênero intersticial por natureza. Nicolas Bourriaud resgata o conceito de *interstício* para falar do lugar social da obra de arte, pensando-o como um espaço alternativo para o estabelecimento de relações humanas. “El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global” (Bourriaud, 2008: 16).

Neste sentido, trazemos a ópera como um gênero clássico que se reconfigura em um ambiente estudantil, criando um espaço extra-curricular onde novos aprendizados e trocas de saberes podem ser instaurados. O que Bourriaud denomina *estética relacional* se aplica como suporte filosófico mais do que operacional, ajudando-nos a compreender o fenômeno artístico em interação com o processo de formação do indivíduo e de contato com a sociedade, com uma zona compartilhada de experiência. Para Bourriaud “el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados, o sea, elemento de lo social y fundador del diálogo” (Bourriaud, 2008: 14).

Nesta zona intersticial da experiência e da criação artística, pensamos como elaborar os objetos estéticos que se situam em um território compartilhado de saberes e, ao mesmo tempo, como gerar um espaço livre e despretenso onde as diferentes facetas da criação pudessem emergir, mesmo dentro de uma estrutura sonora e fabular bastante tradicional e, por vezes, até, rígida, como é o caso da ópera. Queríamos que os alunos se sentissem instigados a propor novas leituras sobre os mitos e fábulas trabalhados, sem alterar a estrutura do libreto e da música e, ao mesmo tempo, com a liberdade de inserir fragmentos de textos falados sobrepostos a melodias instrumentais, textos escritos projetados visualmente no palco, composições coreográficas, cênicas, plásticas e performa-

tivas, entendendo o todo da representação dentro de uma dinâmica diegética na qual é a totalidade dos elementos que compõe o discurso. Assim, a dramaturgia do espetáculo abrange os diferentes textos (do latim *textus*: tecido, emaranhado, costura, estrutura), incluindo os diversos vetores semióticos como a música, o libreto, a coreografia, a luz, os objetos plásticos, as tensões e distensões narrativas dos múltiplos enunciados que formam o conjunto apresentado em cena, bem como suas relações estabelecidas com os espectadores.

O processo de construção dos espetáculos

Um dos principais objetivos do projeto foi o de promover um aprendizado específico em ópera e complementar aos currículos acadêmicos segmentados e compartimentados, que acabam muitas vezes por isolar os indivíduos e fragmentar o conhecimento. Caracterizou-se, portanto, por seu caráter interdisciplinar, promovendo o encontro e a troca entre alunos e professores de diferentes áreas. “El arte es un estado de encuentro”, afirma Bourriaud (2008: 17), e o espetáculo acaba sendo uma arte “convivial”, usando o vocabulário de Jorge Dubatti. Neste sentido, buscamos criar o espaço de convívio e de encontro para que o *sujeito da experiência* pudesse encontrar terreno e se desenvolver. Para Larrosa

[O] sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (2002: 24).

Assim, no nosso entender, os conceitos desenvolvidos por Larrosa de *experiência* e de *sujeito da experiência* se aplicam aos diferentes processos estéticos (*poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*), incluindo alunos, professores, espectadores e objeto estético em uma mesma plataforma epistemológica, como próprio de um processo de criação artística e fruição estética, contemplados aqui em um mesmo vetor operacional de pesquisa e extensão. “O sujeito da experiência é um sujeito ‘ex-posto’” (Larrosa, 2002: 24-5).

No entanto, a libertação de nossos paradigmas e aparentes limitações geradas pela “ausência de experiência anterior” não foi fácil e demandou um amplo esforço de todas as partes para que o processo fosse harmonioso e o resultado viesse como fruto de algo instigante. A maioria dos alunos da música nunca havia interpretado um personagem, dado vida a um ser imaginado. Os alunos do teatro não haviam se deparado com a problemática de compor personagens que se movessem dentro de métricas musicais precisas, compondo cenas onde os personagens estabelecidos nos libretos eram cantados pelos colegas músicos. Igualmente, os alunos da dança tiveram que se integrar com seus colegas da orquestra e coro, dançando não apenas sob os comandos de um coreógrafo, mas também de um regente. Neste sentido, os cantores tiveram que fazer um grande esforço para integrar seus corpos ao canto e à encenação, assim como os atores tiveram que pensar suas atuações a partir da lógica e métrica de uma partitura musical. Em suma, todos pre-

cisaram abrir-se para que a experiência efetivamente pudesse acontecer. Nosso principal desafio foi, portanto, a abertura ao desconhecido, à exposição, à integração “com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. (...) É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, (...) a quem nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre” (Larrosa, 2002: 25). Neste sentido, a “ausência de experiência” foi fundamental para que a *experiência*, no sentido proposto por Larrosa, pudesse encontrar lugar.

Ao mesmo tempo que um novo território se desenhava para os participantes, pudemos constatar ao longo das diferentes montagens uma ampliação do nosso entendimento de dramaturgia da ópera e de seus desdobramentos organizacionais, tais como a dramaturgia do movimento e a dramaturgia em vídeo (presentes em todas as montagens do projeto), a dramaturgia textual, criada em *Orfeu* e em *Ariadne* – e que se sobrepunha às partes instrumentais compostas por Monteverdi e Conradi, nas quais não haviam vozes cantadas – e, notadamente, a criação dramaturgical da *Missa do Orfanato*, na qual toda a dramaturgia foi composta pelos alunos, já que se tratava de uma missa e que não haviam elementos fabulares concretos propostos que conduzissem a uma ação dramática centralizada, como encontrado nas montagens anteriores.

Os processos de ensaio funcionaram estruturalmente de modo parecido nos quatro espetáculos, ainda que com dinâmicas de criação cênica bem particulares em cada um. Começamos com ensaios em núcleos: um núcleo só do teatro e dança, outro só dos solistas e um terceiro dos solistas e atores juntos (os três grupos sendo ensaiados pela diretora cênica – Camila Bauer). Em paralelo, os solistas também tinham ensaios com a preparadora vocal (Luciana Kiefer) e com o regente (Diego Schuck), assim como o coro e a orquestra também tinham seus encontros com o regente e com a diretora musical (Lucia Carpena). Nas montagens de *Ariadne* e *Missa do Orfanato*, também foram realizados ensaios cênicos do coro, que nestas propostas eram encenados, assim como ensaios do coro cênico com os alunos do teatro e da dança. Em um segundo momento, começamos a reunir todos os envolvidos: coro, orquestra, solistas, atores e bailarinos, para que a troca encontrasse lugar. Pouco a pouco fomos notando que os alunos começaram a se abrir para que um espaço de experiência pudesse efetivamente se instalar no próprio ato convival.

No projeto *Tempos de Solidão – Missa do Orfanato*, uma de nossas principais propostas foi a de articular uma dramaturgia cênica que dialogasse com a textura da música composta por Mozart, criando assim uma dramaturgia baseada na musicalidade e em impulsos visuais e temáticos. Para isso, partimos de propostas feitas pelos diferentes integrantes do elenco, já que todo o processo se propunha a ser feito de modo colaborativo. Como a missa não possuía uma ação dramática previamente estabelecida, ainda que o texto de intenção litúrgica cantado contivesse em si um alto teor de dramaticidade, partimos do tema da solidão na contemporaneidade para traçar nossos esboços de imagens, movimentos, palavras, objetos plásticos, ideias, textos linguísticos e imagéticos que foram se desenhando e somando a cada proposição, de modo integrado à música e à ideia de coletivo, ora gerando contrastes, ora acentuando as cadências melódicas, buscando compor em cena uma densidade dramática que estivesse a altura das tensões propostas por Mozart. O desenho sonoro é amalgamado, neste caso, pela força que a cena confere à música, e vice-versa, criando novos sentidos possíveis a partir das proposições imagéticas

e sonoras justapostas.

Nas três primeiras montagens do projeto, a música barroca gerou uma espacialidade específica, talvez por lidar com coro e orquestra pequenos, talvez por já insinuar no libreto os espaços de desenvolvimento da ação, fazendo com que essas encenações praticamente não tivessem cenário. Por outro lado, a música de Mozart sugeriu algo mais amplo, próprio das sonoridades litúrgicas, como se quiséssemos projetar os corpos dos atores pelo espaço cênico em direção ao infinito. Em nossa montagem, por criarmos situações particulares associadas ao cotidiano e a uma certa urbanidade, o espaço cênico acabou sendo composto por tapumes cobertos de lambe-lambes e telas de obra pichadas, remetendo a uma ideia de constante construção e desconstrução do que fosse ser apresentado neste lugar, ressignificando as ações. Neste processo, foi fundamental que os alunos das artes visuais acompanhassem de modo integral os ensaios cênicos, produzindo objetos plásticos e uma cenografia em diálogo colaborativo com a construção dramaturgical proposta pelos atores. Podemos falar, neste caso, de uma dramaturgia visual e cenográfica. Assim, as sonoridades associadas a uma missa se reconfiguraram nesta construção espacial, produzindo uma sorte de dramaturgia sonora em campo expandido, na qual as intersecções com a dramaturgia do espaço e da cena propuseram entendimentos com múltiplas possibilidades de leitura desta que foi uma missa encenada. Neste caso, a concepção estética foi desenvolvida entre os diferentes criadores da cena, ainda que as especificidades das diversas áreas tenham sido preservadas.

142

Dossiê Dramaturgia Musical

Contato com o público

Desde o seu surgimento a ópera está associada aos eventos da corte e a uma elite intelectual e econômica que tem acesso aos concertos e apresentações deste que é um gênero extravagante por natureza. Espetáculos onde as pessoas falam e agem cantando trazem consigo um certo artificialismo e exotismo que são próprios do gosto palaciano dos finais do século XVI e século XVII, quando a ópera começou a emergir na aristocracia italiana e ganhou rapidamente a simpatia das principais cortes europeias, resultando por vezes pouco acessível à população brasileira. Um dos nossos objetivos na montagem destas óperas foi o de torná-las mais acessíveis ao público, por meio de récitas gratuitas e de um acesso democratizado. Igualmente, optamos por uma concepção de espetáculo que deixasse espaço para a participação do espectador, ao mesmo tempo em que este pudesse se deixar afetar pela experiência de estar em uma ópera (para muitos foi o primeiro contato com este gênero), e pelo que, a partir desta situação, pudesse lhe ocorrer.

(...) fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. (...) Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (Heidegger, *A Caminho da Linguagem*, apud Larrosa, 2002: 25).

Estas escolhas permeiam questões éticas e estéticas do que acreditamos ser uma função da arte e dos processos criativos e pedagógicos, de como nos posicionamos frente ao mundo e às possibilidades de experiência, reflexão e crescimento. Neste sentido, compreendemos a extensão como um mecanismo de práxis da *experiência* e do *saber* com ela advindos. Assim, o projeto inscreve-se como uma ferramenta extra-curricular que coloca o aluno em contato direto com outros estudantes e professores das artes – espaço convival aberto à experimentação e à experiência – ao mesmo tempo em que serve como ponte entre a comunidade e o meio universitário (difusão e compartilhamento).

Deste modo, a obra de arte produzida apresenta-se como fruto de uma reflexão sobre o que nós vivemos e experienciamos, como forma estética criada a partir de questões existenciais. Os espetáculos acabaram sendo a elaboração coletiva (e criativa) do que nos aconteceu, ou seja, nossa própria experiência “ex-posta” para uma re-integração junto ao público, com a expectativa de criar espaço para que o espectador tivesse sua própria experiência. O texto espetacular e musical apresentou ultrapassou nossos desejos e ambições individuais, sendo uma organização semiótica advinda da paixão gerada pela experiência, um *textus* de nossas próprias vivências, somadas a conceitos e aprendizagens provenientes das diversas áreas/matérias artísticas que articulamos a fim de criar um objeto estético que fosse capaz de suscitar no receptor processos cognitivos e sensoriais geradores de experiências singulares, que podemos pensar em termos de uma dramaturgia do espectador.

A arte da experiência se inscreve, portanto, como arte da abertura ao imprevisto, à troca, à integração, pois é necessário estar aberto ao mergulho (passional) com o outro, nesta que é uma soma de experiências singulares as quais, posteriormente, atribuímos um sentido e uma forma estética. E isto vale para todos os envolvidos: alunos e professores, técnicos e pesquisadores, criadores e público.

Referências citadas:

- Bourriaud, Nicolas. **Estética Relacional**. 2ª edição. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Dubatti, Jorge. “Territorialidad, Historicidad. Para una reformulación del estudio de las poéticas teatrales”. **Afuera. Estudios de crítica cultural**. Ano IV, Nº 7, novembro de 2009. Consultado em 20 de fevereiro de 2014. Disponível em < <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/>>
- Eckersall, Peter. “What is Dramaturgy? What is a Dramaturg?”, **Realtime**, 70, December 2005- January 2006.
- Larrosa Bondía, Jorge. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. **Revista Brasileira de Educação**, Nº 19, 2002.
- Van Kerkhoven, Marianne. “On dramaturgy”, **Theaterschrift**, Vol 5-6, 1994: 9-35.