UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

NORMA GABRIEL BRITO

**O ATOR DO DRAMA MUSICAL: A IMPORTÂNCIA DO TRABALHO DE
CORPO E ATUAÇÃO PARA O CANTOR DE ÓPERA**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

NORMA GABRIEL BRITO

**O ATOR DO DRAMA MUSICAL: A IMPORTÂNCIA DO TRABALHO DE
CORPO E ATUAÇÃO PARA O CANTOR DE ÓPERA**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Fábio Cardozo de Mello Cintra.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Brito, Norma Gabriel

O ator do drama musical: a importância do trabalho de corpo e atuação para o cantor de ópera / Norma Gabriel Brito ; orientador, Fábio Cardozo de Mello Cintra. -- São Paulo, 2018.

138 p.: il. + 2 DVD.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Ópera 2. Canto 3. Corpo 4. Atuação I. Cintra, Fábio Cardozo de Mello II. Título.

CDD 21.ed. - 792

BANCA EXAMINADORA:

São Paulo
2018

Aos artistas pela eterna possibilidade de oferecer novas formas de existir.

AGRADECIMENTOS

A Anna e José, pela vida.

Ao Pedro Nogueira, companheiro de jornada, pela paciência, carinho e infinito incentivo.

Ao Professor Doutor Fábio Cardozo de Mello Cintra por ter escolhido meu projeto e pela atenção como orientador.

Ao Professor Doutor Ricardo Ballesterio pelos apontamentos, atenção e carinho em aceitar meu convite.

À Professora Doutora Sonia Goussinski pelo carinho, atenção e prontidão ao aceitar meu convite.

À Professora Doutora Fernanda Raquel pelo carinho, atenção e aceitar meu convite.

À Professora Doutora Cristine Bello Guse pelas sugestões, conversas, carinho e atenção.

Ao Professor Doutor Hourácio Gouveia pela atenção, carinho e por ter sido meu professor na graduação em música.

À Cris Madeira/Kaya e à Kamunjin Tanguete pelas dicas, pela infinita compreensão, atenção, amor e carinho ao me socorrer.

À Lilian de Lima pelo carinho e pelas aulas de inglês, it's cool.

Ao Maestro Mauro Wrona pela parceria e pela oportunidade de viver a ópera.

Ao Professor Alexander Lara pelas conversas musicais, atenção, carinho e sugestões.

Aos meus alunos e alunas da EMESP-Tom Jobim/2018 pela atenção, carinho e por serem minha pesquisa corporal.

Ao Grupo de Teatro *As Meninas do Conto* pelos 20 anos de convivência, histórias contadas e pela infinita paciência, amor e carinho.

Aos Professores e Professoras do Departamento de Pós-Graduação de Artes Cênicas ECA-USP pela oportunidade de ter participado destas aulas enriquecedoras.

Aos funcionários da Biblioteca da ECA-USP pela atenção e sugestão de leitura.

Aos funcionários do Departamento de Pós-Graduação da ECA-USP pelos esclarecimentos.

Por fim agradeço, aos meus familiares pela paciência, incentivo e, principalmente, à Wal e ao Zé, pela linda casa em Bofete que tanto me inspirou e, também, aos amigos e amigas que sempre estiveram por perto com palavras de carinho.

Quando uma criatura humana desperta para um grande sonho e sobre ele lança toda a força de sua alma, todo o universo conspira a seu favor. (Johan Wolfgang Von Goethe)

RESUMO

A ópera combina diferentes artes numa só: canto, teatro e música, o que exige, dos cantores que dela participam, um domínio técnico de sua voz, mas, para além disto, também sua corporeidade. Deste modo, o objetivo do presente trabalho é demonstrar a dificuldade do cantor/ator em expressar-se, corporalmente, no momento de sua encenação, ocasionando, neste atuante, uma desconexão entre o que ele expressa vocalmente e sua gestualidade, o que gera uma defasagem na comunicação cênica deste artista; e também, apresentar como as técnicas corporais puderam despertar estes corpos, tornando-os mais presentes cenicamente. Para tanto, apresentamos de que maneira práticas corporais como yoga, meditação, bioenergética, jogos teatrais e técnica de atuação para a formação artística do cantor/ator possibilitam torná-lo consciente acerca do estado de sua presença corporal em cena. Assim, nos valeremos do uso de técnicas de Marta Graham, o qual a respiração é um dos princípios em sua dança (o *release* inspiração/expiração), bem como os exercícios de jogos de improvisação e triangulação da *Commedia dell'arte* e o Método das Ações Físicas de Stanislavski como atuação para o cantor de ópera. Como resultado, verificamos que estas práticas propiciaram aos atuantes envolvidos no processo um corpo mais vivo, menos estatuário, mais verossímil, e que estes fatores influenciaram na construção corporal da personagem operística.

Palavras-chave: Ópera; Canto; Corpo; Atuação.

ABSTRACT

The opera combines different arts in one: singing, theater and music, which requires, from the singers who participate, a technical domain of his voice, but also his corporeality. In this way, the objective of the present work is to demonstrate the difficulty of the singer / actor in expressing themselves, at the time of their staging, causing, in this actor, a disconnection between what he expresses vocally and his gesture, which generates a lag in the scenic communication of this artist; and also to present how body techniques could awaken these bodies, making them more present in a scenic. In order to do so, we present how corporal practices such as yoga, meditation, bioenergetics, theater plays and acting techniques for the artistic formation of the singer / actor become possible to make him aware about the state of his bodily presence on the scene. Thus, we will use the techniques of Martha Graham, whose breathing is one of the principles in her dance (the release inspiration / expiration), as well as the exercises of improvisation and triangulation games of the Commedia dell'arte and the Method of Physical Actions of Stanislavski as acting for the opera singer. As a result, we verified that these practices gave the actors involved in the process a more living body, less statuary, more believable, and that these factors influenced the body construction of the operatic character.

Keywords: Opera; Singer; Body; Action.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1- Partitura <i>Pescador de Pérolas</i> , de Georges Bizet.....	42
Figura 2- Ensaio da orquestra tocando <i>Abertura (Overtüre)</i>	60
Figura 3- O Museu do Ipiranga	63
Figura 3(a)- Bosque do Museu do Ipiranga	64
Figura 4- O Flautista e o naipe de sopros da orquestra	65
Figura 5- Elenco d’A <i>Flauta Mágica</i>	66
Figura 6- As Três Damas Encantando Tamino.	69
Figura 7- Falstaff – III Ato.	70
Figura 8- Primeira Oposição de Braço e Cabeça.....	77
Figura 9- Gestos das mãos e braços.	79
Figura 10- Pantomima exercícios para mãos.....	80
Figura 11- Pantomima	81
Figura12- As Três Damas, Tamino e Papageno.	86
Figura 13- As Três Damas (acariciando Tamino).	87
Figura 14- As três Damas e Tamino.....	88
Figura 15- As Três Damas.....	89
Figura16- Tamino Perseguido.	90
Figura 17- Casal de enamorados Fenton e Nannetta	94
Figura 18- Nannetta e Fenton (Casal de Enamorados).....	96
Figura 19- Bardolfo, Falstaff e Sr. Ford.	98

SUMÁRIO

Introdução	13
1- Drama e paixão: vozes de um corpo	21
1.1- Corpo Cantábile: contaminações de Graham e outras vozes.	23
1.2- Tempo-ritmo: ciclos de passagem.	31
1.2.1- O corpo age musicalmente.....	33
1.2.2- O corpo musicalmente move ações e reações: experimento cênico.	36
2- Quem canta conta outros cantos: Mozart e Verdi.....	45
2.1- Contam que a ópera conta uma história cantada	47
2.2- Entram em cena: Mozart e Verdi.....	50
2.3- <i>A Flauta Mágica</i> : adversidades encontradas na montagem e direção	57
2.3.1- <i>A Flauta Mágica</i> : direção e concepção.....	59
2.3.2- Como contar uma história: contratempos relacionados ao processo de preparação corporal e montagem d' <i>A Flauta Mágica</i>	66
2.4- Contando outra história: dificuldades e diferenças entre <i>A Flauta Mágica</i> e <i>Falstaff</i> e soluções encontradas para montagem e preparação corporal.....	70
3 - O gestual em ópera: voz, corpo, texto e música em cena	74
3.1- O gesto no corpo: a pantomima em ópera	76
3.1.1- O corpo em cena I: investigação gestual.....	83
3.1.2- O corpo em cena II: disponibilidades corpóreas.....	92
3.2- O gesto na voz	99
Considerações Finais	107
Referências Bibliográficas	109
Anexo I.....	116
Anexo II	119
Anexo III.....	122

INTRODUÇÃO

Acho que a essência da dança é a expressão do homem - a paisagem da sua alma. Espero que cada dança que executo revele algo de mim ou alguma coisa maravilhosa que um ser humano pode ser. É o desconhecido - quer sejam os mitos, quer as lendas, quer os rituais - que nos proporciona nossas lembranças. É a eterna pulsação da vida, o desejo absoluto¹. (Martha Graham)

A presente pesquisa de mestrado nasceu de um questionamento, enquanto cursava a graduação em música, a respeito da corporeidade do cantor de ópera. Por ser eu bailarina, cantora e atriz, minhas dúvidas se iniciaram exatamente no momento em que me deparei com meus colegas cantores da faculdade tendo imensa dificuldade em compreender o que era um personagem; e me perguntava: como e quando estas problemáticas se originaram? Como pensar o corpo; as ações físicas e musicais coadunadas, e não dissociadas; ou seja, como se processava o pensamento do cantor de ópera ao elaborar uma cena? Uma vez que a ópera conta, narra, dramaticamente, uma história pela música, utilizando todos os elementos cênicos que compõem o teatro, então por que o cantor de ópera não conseguia mover-se em conformidade com o personagem, gesticular-se de forma integrada? Afinal, “[...] os movimentos do corpo, incluindo movimentos das cordas vocais, são indispensáveis à atuação no palco.” (Laban, 1978, p. 21)

“A ópera é uma obra de arte total” (Coelho, 2011, p. 234), disse Wagner². Ela combina diferentes artes numa só. O gênero operístico possui drama e paixão, dimensiona palavras, vozes e música em todas as situações em que ele engendra. A ópera atende a uma necessidade artística: a transmissão, por meio da música, das várias formas pelas quais a voz e o corpo contam uma história.

Mas eis que surge aqui um problema: o cantor de ópera é um ator, que, através da música, expressa, dramaticamente, sua personagem. É o ator do drama musical. O dilema deste ator consiste no como concatenar sentimentos, gestos, sensações entre corpo, voz e

¹ Martha Graham (1894-1991) é considerada uma das mais importantes e influentes artistas do mundo. Dançarina, coreógrafa e professora, ela integra um pequeno grupo de artistas do século XX – dentre eles Picasso, Stravinsky e Joyce – que rompeu moldes tradicionais e criou novas formas de expressão, desafiando antigos modos de percepção.

² Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) foi um maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão, primeiramente conhecido por suas óperas (ou "dramas musicais", como ele chamou posteriormente). Nasceu com ele a ideia de ópera como Obra de Arte Total ou de conjunto (*Gesamtkunstwerk*) ideal.

atuação, coadunados musicalmente. Então que lugar ocupa este cantor/ator ao corporificar um papel na ópera?

O corpo guarda memória, remete-nos à nossa história. O corpo humano é uma estrutura total e material do organismo humano. No mover-se, há uma necessidade. Ele, ao se comunicar, demonstra sensações e sentimentos. Isto conduziu inúmeras áreas do conhecimento humano a apresentarem possíveis definições para o corpo como objeto de estudo.

Platão (2014) definiu o homem como composto de corpo e alma. Foucault (1999) concebeu o corpo como o lugar de todas as interdições, já que todas as regras sociais construirão e estarão presentes nele. Para Nietzsche (2007), só existe o corpo que somos. Em Graham (1993), o corpo é movimento, inspiração e expiração. O corpo é narrativo entre o passado e o presente que se alterna; ele conta e canta histórias, como é possível observar ao longo dos tempos.

Acredito que a ópera e a figura do cantor lírico tiveram seu prelúdio nos *ditirambos* das festas dionisíacas, no nascimento da tragédia. Essas celebrações promoviam a reconciliação entre o princípio apolíneo e o dionisíaco. Segundo Palisca, a “música da poesia” é uma expressão utilizada como figura de retórica, já que para os Gregos, essa música era autêntica melodia das quais ritmos e intervalos podiam ser medidos de forma exata. “Poesia ‘lírica’ significava cantada ao som da lira; a palavra ‘tragédia’ inclui o substantivo *ode*, ‘a arte do canto’, palavras que designavam diferentes gêneros de poesia, como ode e hino eram termos musicais” (Palisca, 2014, p. 20).

Para os Gregos, a música tinha um sentido mais abrangente do que lhe damos hoje. A relação da música com o povo Grego era pensada como algo comum a todas as artes que diziam respeito à busca do belo e da verdade. A melodia e os ritmos estavam intimamente ligados à poesia e à música presentes nos cultos religiosos, no teatro, na dança e na palavra como forma de estudo e educação.

Faziam parte da cultura deste povo, os festivais, que eram interpretados pelos cantores com movimentos de dança predeterminados, como a pantomima, a mímica e os

mimedei³, que cantavam acompanhados de melodias tocadas ao som dos aulos, nas representações teatrais.

Tanto o aulo quanto a lira eram instrumentos tocados alternadamente e acompanhavam as grandes tragédias da época clássica. Tal como comenta Nietzsche⁴

Da mais elevada alegria soa o grito de horror ou o lamento anelante por uma perda irreparável. [...] O cântico e a música desses entusiastas de tão dúplice disposição eram, para o mundo greco-homérico, algo de novo e inaudito: a *música* dionisíaca, em particular, excitava nele espantos e pavores. Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons inusitados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente à distância aquele precioso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. No ditirambo dionisíaco³ o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas. (Nietzsche, 2007, p. 31-32)

Nestas manifestações a presença do corpo era de relevante importância, pois o mimo usava a gestualidade e o texto, que era em prosa; enquanto os *mimedei* usavam a gestualidade e o canto para contar histórias, permitindo que o público acompanhasse o enredo da peça com maior clareza, ocasionando imensa agitação e fascinação.

Efetivamente, nas práticas que envolviam o corpo, eram perceptíveis os questionamentos morais e a imposição de regras acerca de como ele deveria se manifestar.

Estes festivais tornaram-se famosos e, cada vez mais, os artistas foram se especializando, tornando-se virtuosos populares, espalhando, por todos os cantos, habilidades corporais e musicais. Segundo Palisca (2014), aos poucos, tais práticas tornaram-se reguladas e medidas tanto por Aristóteles quanto, principalmente, por Platão que,

³ Este assunto será abordado com maior propriedade no capítulo terceiro desta dissertação, em que comentarei sobre a gestualidade do cantor de ópera. Porém, como nota de explicação, apresento, resumidamente, a definição dos seguintes termos: *pantomima*, representação de uma história exclusivamente através de gestos, expressões faciais e movimentos, especialmente no drama e na dança. Na Roma antiga, era realizada a representação dramática com um dançarino solista e um coro narrativo; *mímica* é uma forma de comunicação e é mais conhecida como a arte de expressar os pensamentos e/ou sentimentos por meio de gestos, podendo se utilizar da fala ou não; e, *mimedei* que, além de usar os gestos, utilizava também o canto. Estes artistas eram conhecidos por mimo.

⁴ Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi filólogo, filósofo, poeta, crítico cultural e compositor. Autor do livro *O nascimento da tragédia*.

[...] no Timeu, (o mais conhecido de todos os seus diálogos na Idade Média) e na República, em que as idéias acerca da natureza e funções da música, tal como mais tarde a ser interpretadas pelos autores medievais, exerceram profunda influência nas especulações destes últimos sobre a música e o seu papel na educação. (Palisca, 2014, p. 19-20)

E, possivelmente, muitos tipos de músicas que eram combinadas com uso do corpo ou de ginástica, se praticadas excessivamente, principalmente “[...] as melodias que exprimiam indolência e brandura deviam ser evitadas.” (Palisca, 2014, p. 21). Tais medidas e condutas, por ocasião do crescimento e expansão cristã, foram sendo adotadas como forma moral, e, por isto, alguns aspectos da vida musical foram eliminados. De maneira que, no início da era cristã, estas práticas musicais eram tidas como uma “[...] ideia de que as formas e tipos de música associadas aos grandes espetáculos públicos, tais como os festivais, concursos e representações teatrais, foram considerados impróprios pela igreja.” (Palisca, 2014, p. 34-35), supondo que pudessem desviar os novos fiéis convertidos, e, então, foram simplificadas, preponderando somente o que era estruturador: a música e o texto litúrgico.

No que diz respeito ao corpo, enquanto forma de manifestação musical através de movimentos rítmicos dançantes, aos poucos foi sendo retirado, por receio e horror aos rituais pagãos, que a Igreja, na Idade Média, julgava deveriam ser extintos.

O corpo, sendo preterido de suas possibilidades de expressão tanto no indivíduo quanto em um coletivo, foi subjugado a uma movimentação e gestualidade que estivesse em acordo com a representação cristã, como a vida dos santos e dos reis em que os gestos "obscenos", segundo a visão da igreja, fossem removidos. Assim, a razão apolínea conquistava sua energia restauradora, acirrando a disputa entre ela e a manifestação dionisíaca; fazendo valer, ou melhor, impondo seu senso organizador, e ordenador, suprimindo os impulsos vitais e simbólicos manifestados nas representações de teor religioso e mitológico, assim como na tragédia e na comédia, já que “[...] os representantes ditirâmbicos de Dionísio só podiam ser compreendidos por seus iguais.” (Nietzsche, 2007, p. 32).

Circunstâncias estas, que pressuponho, contribuíram para um enrijecimento corporal como forma de reter os impulsos ou, como diria Graham, “[...] a idéia da vida pulsando através das pessoas - sangue e movimento” (Graham, 1993, p. 15), de maneira a aplacar o

movimento do indivíduo como forma criadora, e por este motivo, avento a hipótese de que estas regras tenham dado início à ruptura entre o princípio dionisíaco e o apolíneo e através dela, tenha-se eliminado possibilidades de ressignificar, corporal e vocalmente, inúmeras representações e/ou ritualizações, que seguissem os "[...] impulsos artísticos da natureza" (Nietzsche, 2007, p. 29), e que por isso, talvez, tenham vindo a originar o problema no corpo e na atuação do cantor de ópera.

Problemáticas que continuaram e se acentuaram no surgimento da ópera, uma vez que o corpo, provedor de sentido e emoção, não poderia desviar o indivíduo da estrutura moral que o regulava como forma deste exprimir sentimentos que elevasse a alma, questões que persistem até os dias de hoje, e para que isso se dissolva, como comenta Nietzsche, "[...] precisamos demolir pedra após pedra, por assim dizer, o artístico edifício da *cultura apolínea*." (Nietzsche, 2007, p. 32)

A respeito do nascimento da ópera (por ocasião das reuniões dos intelectuais de Florença, em 1575), e a fim de discutir a tragédia grega e verificar como estes intelectuais privilegiaram a voz e a palavra como maneira de educar e tentar reproduzi-la como na antiguidade⁵, Milton Cross comenta que:

Considerando crucial a perfeita compreensão, por parte do público, das palavras pronunciadas no palco, o grupo florentino adotou a monodia⁶ e criou o *stile rappresentativo*, em que uma voz solista se destacava do coro e enunciava o texto teatral com muita clareza. Surgiu, assim, o recitar cantado, uma forma de declamação em que os instrumentistas musicais se reduziam a um mero acompanhamento da voz, a um simples suporte harmônico para as "paixões" expressas no texto." (Cross, 2002, p. 14)

Os florentinos, ao eleger o agente apolíneo, no caso a música e a palavra como forma estruturadora e organizadora com o intuito de educar o cantor, preteriram o corpo e suas representações simbólicas, pois, supostamente, não se dispunha de conhecimento aprofundado acerca de quais técnicas corporais empregar. Havia também a imposição moral cristã que não permitia ao artista de ópera representar ou criar uma personagem que não estivesse de acordo com os ditames da época, ignorando, desta forma, o surgimento de

⁵ Milton Cross (1897-1975) foi o apresentador das transmissões radiofônicas do Metropolitan Opera House de Nova York e escreveu: *O Livro de Ouro da Ópera*.

⁶ *Monodia*: composição entoada por uma única voz, com acompanhamento de instrumento musical.

novas perspectivas de gestualidade e interpretação para desenvolver e adequar-se à atuação do cantor de ópera.

Os nobres intelectuais, em 1575, ao restituir a tragédia antiga como formas cantadas, não se ativeram ao pensamento simbólico do corpo e sua real significação. As discussões destes cavalheiros, inicialmente se dirigiam à renovação musical, à história da Grécia antiga, ao tratado vocal "*Bel canto*"⁷ e à palavra (texto). No tocante ao corpo, e ao que ele podia representar, estes senhores pouco sabiam.

O conhecimento que eles tinham em relação ao movimento, aos gestos e aos possíveis deslocamentos pelo espaço, baseavam-se em pantomimas, mímicas, que também eram utilizadas no teatro clássico e ballet, como por exemplo, o posicionamento do cantor solista declamando frente ao coro, ou seja, o: *stille rappresentativo*.

Todavia, de que maneira este intérprete se destacava do coro, como caminhava, eram pequenas corridas, saltos, giros, caminhadas a passos largos ou curtos? Não há registros, somente hipóteses de que o gestual da mímica e da pantomima foi utilizado em ópera, porém de forma estatutária suprimindo o sentido de vida, de pulsação⁸, privilegiando a voz e o texto.

É provável que estes assuntos que foram expostos possam, justamente, ser questionadas no que lhes é mais primário e singular: o corpo e a atuação do cantor.

Seguidamente, discorrerei ao leitor, baseando-me em teorizações teatrais e práticas físicas (e promovendo uma reflexão sobre consciência corporal entre sentido e significado do gesto, do corpo), o trabalho do ator, o deslocamento do corpo no espaço, relacionando-o ao tempo-ritmo musical, que apresentarei ao longo dos capítulos, demonstrando como se deu o processo de trabalho corporal e teatral, em aula, com jovens alunos do curso de ópera da EMESP-Tom Jobim (Escola de Música do Estado de São Paulo).

Para tanto, elegi no primeiro capítulo o termo "vozes de um corpo" por reconhecer, nos autores que cito, similaridades com minha proposição corporal e vocal, e por acompanharem minha formação profissional. Deste modo ao utilizar os princípios técnicos

⁷ *Bel canto*, em italiano, e, em português: belo canto ou bela canção. É um termo relacionado ao canto italiano e tem vários significados, mas está associado a uma "escola" de canto.

⁸ *Pulsão*, termo que designa, na psicanálise de Sigmund Freud, um impulso energético interno que direciona o comportamento do indivíduo.

da dança moderna de Graham, tais como o *release* inspiração/expiração feitos através de movimentos corporais e vocais para soltar e liberar a respiração, é possível, ao cantor, melhorar a postura corporal; perceber o corpo em relação ao espaço: direção, peso, volume, planos (perspectiva) e níveis (baixo, médio e alto); utilizar os movimentos dos braços e das mãos de maneira mais significativa em relação ao texto, proporcionando, assim, maior entendimento na conexão entre música e gesto; pois, a dança de Graham traz significados simbólicos dos arquétipos das heroínas, heróis, deuses e deusas, presentes no universo onírico da ópera.

Conjuntamente à técnica de Graham, inseri outras práticas corporais contidas nos exercícios de bioenergética de Alexander Lowen e na prática da meditação de Osho, que fazem parte de minha pesquisa e experiência como cantora e atriz, julgando serem de relevância para o cantor de ópera, pois estas técnicas, auxiliam na cognição entre corpo e mente para cantor/ator.

Paralelamente a estas práticas, incluí, na montagem da ópera *O Pescador de Pérolas*, de Georges Bizet, o trabalho de ações físicas de Constantin Stanislavski como possibilidade de interpretação para o cantor de ópera, também por ser um dos teóricos a se preocupar, questionar, refletir e elaborar um procedimento de exercícios sobre o corpo e atuação, para o cantor, criando, em 1918, o Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi.

Sendo que o mestre russo⁹ já havia desenvolvido uma metodologia para os atores do Teatro de Arte de Moscou, ao experimentar este sistema com os cantores de ópera, procurou aperfeiçoar questões como “a ação rítmica, sintetizado para uma nova etapa em que a ação física será o cerne para formular o trabalho com o cantor¹⁰” (Bonfitto, 2002, p. 24). A saber: esta etapa foi aplicada somente com os alunos da nova Academia de Ópera do Theatro São Pedro.

⁹ Ainda que me utilize das práticas de Stanislavski, o faço a partir da perspectiva do pesquisador Matteo Bonfitto, porém sem me distanciar das leituras originais do mestre russo; mas, também, em seu livro *O Ator-Compositor*, encontro meios que facilitam a aplicação e o entendimento das teorias e práticas deste mestre com os alunos de canto.

¹⁰ Matteo Bonfitto é ator, pesquisador teatral e professor do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP; e formado pela Escola de Arte Dramática-USP e pela Universidade de Bologna (DAMS), na Itália.

No capítulo segundo, contarei, sucintamente, a história do nascimento da ópera e apresentarei, brevemente, os compositores Wolfgang Amadeus Mozart e Giuseppe Verdi, e abordarei suas óperas, respectivamente, *A Flauta Mágica* e *Falstaff*.

Descreverei a junção Administrativa e Pedagógica das instituições EMESP-Tom Jobim (Escola de Música do Estado de São Paulo) e Academia de Ópera do Theatro São Pedro, relatando as dificuldades e soluções detectadas a respeito do programa curricular empregado aos alunos, visto que influenciaram diretamente no meu trabalho como professora nas disciplinas de teatro e expressão corporal. As aulas ministradas aos dois grupos mostraram resultados bastante diferenciados, haja vista, que os alunos da EMESP-Tom Jobim já vinham de um processo corpóreo diferente, uma vez que estavam em contato com estas atividades anteriormente a ligação das instituições.

Apresentarei, no terceiro capítulo, a relação da pantomima com a gestualidade em ópera e trarei reflexões acerca da origem do problema corporal e gestual do cantor de ópera.

Descreverei, também, o processo de preparação corporal para a montagem de *A Flauta Mágica* sob a perspectiva e utilização dos princípios da dança moderna de Graham, bem como a relação com a Dança com Leque japonesa o (Senbu), analisando o movimento a partir da linguagem corporal cinésica e proxêmica, pela ótica de Pierre Guiraud. Em *Falstaff*, demonstrarei o exercício de improvisação utilizado, a partir do uso dos jogos teatrais de Viola Spolin relacionados com alguns princípios da *Commedia dell'arte*, para a preparação corporal e, ainda, trarei o trabalho com o uso da poesia como dispositivo para compreensão da relação entre gesto, palavra, música e corpo.

Finalmente, encerrarei a presente dissertação com as considerações finais, cujo intuito é o de encerrar este trabalhando propondo reflexões a respeito do corpo do cantor de ópera, no concernente às dificuldades existentes na presentificação desta corporeidade.

1. Drama e paixão: vozes de um corpo

O que, por vezes, faz um espetáculo de ópera, ora nos causar comoção, ora nos espantar completamente? É possível dizer que seria o seu todo: os cenários, os figurinos, a orquestra, os músicos, o maestro (ou maestrina), a iluminação, a voz do cantor, sua atuação, seu corpo presente. Sua atuação? O corpo presente do cantor?

Embora o aluno de ópera estude aspectos musicais e técnicas vocais em uma escola de música, aquilo que seja concernente aos conceitos e práticas referentes ao corpo e à atuação, estes não pertencem à formação do cantor, fato este que acaba por gerar dificuldades e problemas ao cantor devido à supressão do corpo. Enquanto cursava a faculdade de música, no curso de canto-lírico, procurava entender tamanha dificuldade corporal que meus colegas tinham ao entrar em cena.

Constrangida com o problema ao mesmo tempo em que intencionava ajudá-los, tentava compreender o problema da ausência corpórea e atuação do cantor de ópera. Tal reflexão trouxe à minha memória a história que julgo ser valiosa para esta pesquisa.

Certa vez, ainda cursando a graduação em música, havia uma professora que lecionava a disciplina de Percepção Musical. Era uma docente muito experiente e exigente no estudo desta matéria. Ocasionalmente, numa aula em que falávamos sobre formas de estudar música, de decorar uma canção, de interpretações musical e cênica, sobre o ator, ela nos aventou um pensamento:

“Alunos, vocês estudam música de maneira errada! Música tem cor, tem corpo. Por exemplo: ao ouvir um coral de Bach, repare que há temperamento, afeto. Qual o peso desta sonoridade? Tem volume, espaço. Qual a dimensão que o som ocupa dentro e fora do corpo?” (informação verbal)¹¹

E continuava, enfática:

“Vocês não se preparam, não ouvem sua voz interior!” (informação verbal)¹²

¹¹ Professora Aída Machado, Faculdade de Música FIAM-FAAM (Faculdades Integradas Alcântara Machado) Centro Universitário, Curso: Canto Lírico, Ano: 3º semestre de 2009. Disciplina: Treinamento Auditivo III ou Percepção Musical.

¹² Idem ibidem.

Lembrei-me desta aula justamente porque comecei a pensar no canto e nos aspectos musicais que citou minha professora. Procurei relacioná-los entre o "ouvir minha voz interior" enquanto cantava e perceber o "temperamento"¹³, como minha professora disse, que constitui o caráter, a condição de um organismo, ora relacionado a um sistema musical, ora à personalidade de um indivíduo.

Minha professora, ao se referir a “temperamento e afeto”, relacionava-se à questão do “*temperamentum*”, ao aspecto da personalidade de um indivíduo, à índole, e como afirma Aristóteles, “[...] a música, diz ele, imita diretamente (isto é, representa) as paixões ou estados de alma- brandura, ira, coragem, temperança, bem como seus opostos.” (Palisca, 2014, p. 20).

E enquanto, eu devaneava tais memórias, ouvia minha voz. Percebi, ao cantar, os estados de alma, as emoções advindas das sonoridades que se criavam e suas correspondências com o corpo, por exemplo: ao emitir um som vocal, se este fosse emitido com muita intensidade e força, causava, em mim, a sensação de voz tensionada, e pude perceber este som, repetindo-o algumas vezes, o que proporcionava ao corpo, por exemplo, uma sensação de melancolia, e noutro momento, uma de euforia. Atentei-me também à relação do esforço que o cantor impõe ao cantar e o que isso modificava no equilíbrio corporal, algumas vezes, ocasionando, ao corpo e à voz, um aspecto tenso e duro, causando no corpo, por fim, a sensação de fadiga e cansaço vocal pelo excesso de esforço.

A partir destas reflexões, comecei a listar ideias, selecionar e ouvir músicas, pensar um tema, revisitar antigos cadernos com apontamentos de aulas remotas, selecionar livros e poemas, criar coreografia e o contexto teórico da ópera, por fim, organizar anotações para narrar minha prática com os cantores. Procurei experimentar e aplicar alguns princípios técnicos da dança moderna de Graham, e outras técnicas (tais como Yoga, meditação e bioenergética) como forma de mover o corpo e flexibilizá-lo, ou melhor, através do mover-se, alterar o comportamento mental, como nos fala Lowen (1985) “que o trabalho com o

¹³ *Temperamento musical* compreende um assunto vasto, e se relaciona ao Cravo Bem Temperado de Bach, originalmente em alemão “Das wohltemperierte Klavier”. É uma coleção de músicas para o instrumento cravo solo que o compositor escreveu, contendo prelúdios e fugas cuja base possui 24 tonalidades, sendo 12 maiores e 12 menores, para melhor aproveitamento dos estudos para jovens músicos. *Temperamento* também se relaciona a sistemas de afinação que ecoam pela história da música entre seus variados estilos.

corpo e com a mente ajuda uma pessoa a perceber a descarga de energia no movimento” (Lowen, 1985, p. 11) e ativar a energia que percorre o corpo. Utilizei as ações físicas de Stanislavski, intuindo que, possivelmente, pudessem vir a colaborar com o processo criativo do cantor de ópera.

Estimei que estes conteúdos viessem ao encontro da pesquisa e trouxessem sustância a estas vozes que ressoam no corpo, vozes estas compostas por Graham, Stanislavski, Lowen e Osho, nos diversos aspectos em que me utilizo destas ferramentas para o envolvimento do cantor/ator, assim como busquei, também, incitar, nos alunos de ópera, uma nova fisionomia de corpo e de arte indispensável a este artista de ópera, como fala Nietzsche:

Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; [...] todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia." (Nietzsche, 2007, p. 32)

Considerando que as vozes de um corpo possam apoiar o processo de interpretação cênica para o cantor/ator, e que venham a amenizar dificuldades artísticas as quais o artista de ópera se depara, mostrarei, um panorama referente a alguns problemas enfrentados em aula, e apresentarei algumas práticas corporais e de atuação que venho desenvolvendo com os alunos de ópera da Nova Academia de Ópera do Theatro São Pedro da EMESP-Tom Jobim (Escola de Música do Estado de São Paulo). Para tanto nomeei estas vozes de: **1.1) *Corpo Cantabile: contaminações de Graham e outras vozes***; e **1.2) *Tempo-ritmo: ciclos de passagem***.

1.1 Corpo Cantabile: contaminações de Graham e outras vozes

Descrever meu processo de aula para cantores se aplica a uma tentativa de encontrar poéticas que possam demover (e mover) energia que colabore para o cantor se conscientizar do corpo-mente, e possa integrar a mobilidade corpo-voz-ação, pois interfere diretamente nos procedimentos aplicados em classe, e por isso, o intitulei *corpo cantabile*¹⁴.

¹⁴ A palavra *cantabile*, originalmente do italiano, é um termo musical que significa cantável ou como uma canção, refere-se à interpretação instrumental ou vocal, como se fosse cantado, tocada de maneira suave.

Adotei *corpo cantabile*, pois se refere a meu sistema de aula em que investigo possíveis correspondências entre várias técnicas: corporal, vocal e interpretação, que apresentarei ao longo deste item e que suponho serem indispensáveis para a composição artística do cantor/ator, sob a perspectiva de minha formação artística e experiência como professora e pesquisadora.

Sendo assim, *corpo cantabile* é o corpo deste indivíduo que atua em conformidade com os elementos físicos que constituem o corpo ressoante: cabeça, tronco e membros; é aquele que percebe, ao seu redor, elementos moventes e sonoros, manifestados, harmoniosamente, no corpo, de forma canora e gestual representados por histórias cantáveis.

Ao iniciar os estudos em canto, há vinte anos, já tinha como base o domínio em dança clássica e moderna, especificamente Martha Graham, e, posteriormente, adquiri outras práticas corporais que inseri no meu trabalho, no decorrer de minha carreira. Além da formação técnica em teatro. Por isto, sempre entendi que o corpo fosse o provedor de todo o fazer artístico, desde o caminhar até o movimento mais elaborado que ele pode realizar.

O corpo, ao se comunicar, é o primeiro a demonstrar sensações e sentimentos, ele conta e canta histórias.

Assim, apoiei-me na dança de Martha Graham¹⁵ por identificar similaridades em seu pensamento quando ela afirma que “a pessoa tem de se permitir sentir, tem de se permitir ser vulnerável, e o seu corpo tem de estar vivo” (Graham, 1993, p. 20), uma vez que procuro observar e propor ao corpo do cantor, a prática destes princípios, e que sua técnica, colabore para o treinamento físico do cantor e traga elementos comportamentais e emocionais pela gestualidade, permitindo afetar, desvelar a alma humana expressa em movimento, pois Graham dizia “que seus gestos não eram para serem entendidos, eram pra serem sentidos.”¹⁶ (Gonçalves, 2009, p. 9). Assim sendo, narrarei abaixo, os procedimentos que utilizo em aula.

15 Martha Graham (1894-1991) é bailarina, coreógrafa e professora de dança, considerada uma das mais importantes artistas do século XX.

16 GONÇALVES, Maria da Graça Girardi. **Martha Graham**: Dança, Corpo e Comunicação. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. São Paulo, 2009.

Regularmente, inicio a aula com meus alunos em círculo, explicando um dos princípios que constituem a técnica de Graham, o sistema do esqueleto humano, as articulações e a importância dos pés como base que sustenta o corpo. Com os alunos ainda em círculo, peço para que eles cerrem os olhos, buscando imaginar sua estrutura óssea desde os pés até a cabeça, e lentamente, iniciamos a prática de respiração da Yoga: inspirando e expirando o ar pelas narinas de forma alternada. Realizo esta prática todas as aulas durante três minutos. Nesta brevíssima atividade, enquanto praticam a respiração, faço uma preleção sobre como sentem o corpo, e em qual estado de ânimo este se encontra.

Em seguida, comento sobre o segundo fundamento de sua técnica, que é a respiração *release*, e ocorre através de movimentos amplos: expansão e contração. Em pé, eles encostam o queixo no peito; deslizam a cabeça e curvam o tronco, em direção aos pés; sempre inspirando/expirando lentamente; e, mantendo os joelhos semi flexionados, buscam aproximar as mãos no chão. Nesta posição, realizam-se duas inspirações/expirações pela boca; em seguida, retornam lentamente, como se desenrolasse o corpo, até a posição inicial do exercício. O outro fundamento são as espirais (*spiral*), que são movimentos que surgem do quadril, em forma de onda, no sentido ascendente, até a cervical, pois Graham dizia que "[...] o movimento nunca mente. O corpo é muito estranho. Os Chakras despertam os centros de energia no corpo, como na Yoga Kundaline. O despertar se inicia nos pés e sobe." (Graham, 1991, p. 89)

Mantenho estas práticas por mais três minutos, enfatizando a coluna vertebral como protagonista nesta ação, de modo que estas atividades sejam realizadas dentro dos primeiros dez minutos de aula com os alunos, estabelecendo assim, uma ritualização corporal que denominei de "*olhar para dentro*".

Esta prática, "*olhar para dentro*", contribui para que os alunos se concentrem em si mesmos, diminuindo o estresse muscular do cotidiano, gerando conectividade entre o corpo do indivíduo, do coletivo e o espaço físico onde o exercício está sendo realizado.

Imediatamente a este procedimento, penso no primeiro passo: o mover-se. O ato de mover libera movimentos repetitivos do cotidiano, permitindo uma descarga de energia, gerando novas cognições que surgem entre corpo e os fluxos de pensamento.

Consequentemente, penso no ritmo da música, em dinâmicas: forte, fraco, lento e rápido. No outro instante, crio uma partitura corporal, sequências coreográficas para

aquecer o corpo e a voz, sempre associado com o *release* e outras práticas de respiração, pois estas são um dos pilares da técnica do canto e também estão contidas na dança de Graham.

Em sua técnica, Graham compara a coluna vertebral a uma árvore. A energia e vigor partem dos pés, e se irradiam pelas pernas, bacia, coluna, braços e mãos, em movimentos espiralados e circulares como o tronco e os seixos de uma árvore; ela também escolheu diversos temas em sua dança, histórias que o corpo narrasse, tais como: mitologia grega, questões sociais, a descoberta do feminino (o sensível), ritualizações, entre outros.

A dança de Graham abrange tanto elementos dramáticos quanto da paixão, utilizados como linguagem. Os movimentos são intensificados pela respiração através da contração e da expansão: “[...] impulsos bruscos, convulsivos, projeções violentas do ‘corpo inteiro’”. Para Graham o ponto de partida do movimento está no tronco, principalmente na região pélvica de onde surge o movimento espiralado e na respiração...” (Garaudy, 1998 *apud* Azevedo, 2012, p. 75). Para exemplificar, realizo exercícios elaborados por caminhadas contendo súbitas quedas do corpo, desequilíbrios, paradas, torções do tronco que acarretam mudança de direção do corpo, e que também pode vir a ser conduzida pelas mãos do indivíduo ao indicar nova direção. Porém todos estes movimentos contribuem para alcançar o desejo máximo da expressão, intensificando “as forças vitais manifestas em contínua pulsação” (AZEVEDO, 2012. P.75). Segundo Garaudy¹⁷:

[...] o ponto de apoio de todos os movimentos está na região pélvica e genital, no centro da qual se agitam os tumultos do sexo. Ali se faz a conjunção entre as duas grandes linhas de força de toda a vida: vida do indivíduo na respiração, vida da espécie na sexualidade. A força da projeção externa e sua expressividade dependem da carga destas pulsões primordiais...” (Garaudy, 1998 *apud* Azevedo, 2012, p. 75)

Estes elementos estão presentes na ópera, e, na medida do possível, tento utilizar esta técnica como investigação no processo corporal para o cantor. Observando os princípios e a movimentação na dança de Graham e seu caráter dramático, percebe-se similaridades de forma e conteúdo como nos recursos musicais utilizados em ópera tais como: o coro, o solo, a formação de duetos e trios.

17 A citação do autor Roger Garaudy (1913-2012) (um dos pensadores franceses, com formação em filosofia, mais conhecidos no Brasil, autor do livro *Dançar a Vida*) foi apresentada por Sonia Machado de Azevedo em seu livro: *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*.

As semelhanças dos elementos dramáticos contidos na dança de Graham são análogas aos recursos musicais presentes em ópera enquanto conteúdo, por exemplo, ao escolher em sua dança trabalhar com o solo e o coro, algumas vezes, parte de um movimento que destaque o bailarino solista do coro, tal como o movimento de levantar os braços, sendo que o solista, ao executar esta ação se destaca do coro, caminhando em ritmo mais rápido e o coro imitando os mesmos movimentos dos braços, como forma de acompanhamento para intensificar a gestualidade que o solista esteja realizando, porém alterando o ritmo entre lento e rápido; outra maneira também de se utilizar deste mesmo recurso: Graham se utilizará de movimentos espásticos, bruscos, gestos que acentuem um estado da paixão. Análoga ação, em ópera, é a formação na qual o solista se destaca do coro e aparece acompanhado pelos instrumentos musicais, que davam apoio harmônico para as paixões expressas no texto.

Entretanto em sua dança, Graham se ocupou totalmente com o corpo e “[...] fez reviver, numa linguagem capaz de emocionar, os mitos reveladores da trajetória humana. [...] Revivendo e fazendo reviver sua significação profunda, ela os prolonga no sentido de uma experiência atual da vida.” (Garaudy, 1980, p. 92)

Contrariamente, os eruditos florentinos, pelo menos no que se refere ao corpo do cantor, se ocuparam em dar significado à expressão dramática, porém apenas através dos recursos musicais e vocais.

O trabalho com a dança imprime um corpo vivo, ativo e presente em cena para o cantor. Percebo como esta prática, pode ser valiosa para o desenvolvimento corporal do cantor/ator, propiciando conexões entre a espacialidade, a plasticidade no movimento, a agilidade, a força, a flexibilidade e a coordenação motora, pois capacita o indivíduo a usar de forma mais eficiente, os músculos esqueléticos (músculos grandes: peitoral maior, costas, coxa), resultando em uma ação global mais eficiente, plástica e econômica, permitindo ao cantor, se apropriar do corpo no espaço e controlar os movimentos mais rudes, por exemplo: tropeçar; e, por lateralidade, perceber o que está predisposto à utilização preferencial de um dos lados direito ou esquerdo.

Os movimentos bilaterais envolvem o uso de ambos os lados, tanto de modo simultâneo quanto paralelo, como, por exemplo, pegar um objeto com as duas mãos; já os movimentos unilaterais envolvem o uso de apenas de um lado do corpo, exemplo: bater a

mão num alvo. Esta capacidade é de grande importância para formação de conceitos complexos como de espacialidade, que é importante para movimentação do corpo.

O cantor compõe com o corpo. Através de seu envolvimento corporal, busca aprimorar sua gestualidade e, conseqüentemente, também as relações entre música e palavra. Ao levar em conta a cena e sua representação, o cantor procura pôr-se na situação, instigando-se a usar o corpo de forma mais orgânica e natural, no sentido de ampliar sua atenção e vir a se escutar e perceber “quem” é este corpo que conta e canta uma história, pois “[...] o corpo diz o que as palavras não podem dizer.” (Graham, 1991, p. 125)

Assim sendo, entre outras vozes corporais que abriguei nesta pesquisa e julguei serem relevantes ao trabalho corporal do cantor/ator, justaposto algumas práticas de Pilates, Yoga, bioenergética e meditação, as quais contribuem, junto com a dança moderna, para o fortalecimento, a energia e a presença do corpo.

Igualmente, emprego os exercícios da bioenergética de Alexander Lowen¹⁸ e a meditação de Osho¹⁹, pois acredito que estas práticas possibilitam ao cantor/ator ampliar conexões entre corpo/mente, aprofundando a observação e reflexão sobre si mesmo, aumentando a percepção dos sentidos, pois “[...] a percepção significa mente consciente, mas não focalizada. A percepção é consciência de tudo que está acontecendo.” (Osho, 1976, p. 9) E na medida do possível, transforma estas práticas em parte da formação artística do cantor, já que “[...] corpo e mente são funcionalmente idênticos, isto é, o que ocorre na mente reflete o que está ocorrendo no corpo, e vice-versa.” (Lowen, 1985, p. 11)

Conjuntamente a estas práticas, experimentei as ações físicas de Stanislavski como possível treinamento de atuação para os cantores, assunto sobre o qual discorrerei com mais profundidade no item sobre *Tempo-ritmo*. Todavia, faço um brevíssimo comentário aqui: através deste treino, verifiquei maior atenção por parte dos alunos sobre o processo para elaborar um personagem através das ferramentas corporais acima citadas, facilitando a percepção dos impulsos internos e externos que surgem no corpo e na cena.

Destarte, realizo discussões prático/teóricas em sala de aula. No início do primeiro semestre, por exemplo, realizei conversas sobre dramaturgia e representação em ópera.

18 Alexander Lowen (1910-2008) foi médico e psicoterapeuta nascido nos Estados Unidos, o pai da bioenergética. Autor do livro: **Exercícios de Bioenergética: O Caminho Para Uma Saúde Vibrante**. 2ª edição. São Paulo: Agora, 1985.

19 Shree Bhagwan Osho Rajneesh (1931-1990), foi professor de filosofia e mestre indiano na arte da meditação. Autor do livro: **Meditação: A arte do Êxtase**. Ed. Cultrix/Pensamento, 1976.

Solicitei aos alunos que lessem quatro livros sobre teoria teatral, a saber: a) *A Criação de um Papel*, de Constantin Stanislavski - capítulo primeiro da página 19-30; b) *O Teatro Épico*, de Anatol Rosenfeld - capítulo primeiro da página 7-36; c) *Introdução à Dramaturgia*, de Renata Pallottini - o capítulo primeiro completo da página 5- 39; e, d) *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, de Eugen Herrigel - leitura completa; e que também e assistissem, no Youtube, a montagem da ópera La Traviata, de Giuseppe Verdi, com direção de Franco Zeffirelli, de 1982.

Primeiramente, escolhi estes livros para debatermos sobre dramaturgia, pois creio ser uma leitura acessível para cantores de ópera, e isto, com o intuito de estimular e incitar interesse pela teoria teatral. Decidi somente por conteúdos essenciais ao trabalho, pois este é um assunto que os cantores não conhecem ou sequer fazem ideia do que seja, e também eram leituras que demandariam pouco tempo para fazê-las, tornando possível conciliar com os estudos musicais.

Uma vez que o assunto sobre teoria teatral não está inserido ao programa curricular de um cantor de ópera, sugeri, após estas leituras, que realizássemos um debate aprofundado sobre os temas, julgando que isto seria relevante para o conhecimento do aluno sobre drama e gênero. Incluí o estudo do texto de Eugen Herrigel, por ser um assunto que estava diretamente relacionado às técnicas de Yoga, meditação e bioenergética, supondo que isto auxiliaria em possíveis conexões relativas a estas práticas e também à vida, propiciando reflexões e insight sobre si mesmos, trazendo provocações sobre a forma de fazer e pensar arte de um modo geral.

Todavia, pedi aos alunos que assistissem a montagem de La Traviata de Zeffirelli, só que escolhi um trecho específico do filme, a segunda cena do Ato II, que deveriam analisá-la, observando as personagens e os cantores que interpretaram o papel de Violeta e Alfredo, que são os protagonistas da ópera.

Coincidentemente, fato afortunado que nos ocorreu, após discutirmos esta cena e feitas as comparações amparadas pelas leituras, também solicitei aos alunos, como prática, para assistirmos, agora ao vivo, a ópera La Traviata, pois a instituição EMESP-Tom Jobim nos ofertou convites para assistirmos seu ensaio geral, que estava em cartaz no Teatro Municipal de São Paulo.

Após a apresentação, realizamos outro debate acerca da encenação, da cena abordada e da interpretação dos cantores. Logo após a conversa, marquei um exame dissertativo, como avaliação teórica, crente de que estes conteúdos pudessem vir a contribuir e construir um pensamento cênico para o cantor e melhorar sua compreensão sobre o personagem, a ação de uma cena com o intuito de unificar o corpo e música.

Através do entendimento teórico, foi possível ao cantor conectar a utilização das práticas corporais à sua atuação cênica, e observar possíveis alterações no corpo, na medida em que este adquiriu consciência de si mesmo relacionando o corpo, a voz e a música como partes que estão integradas a um sistema, o *corpo cantabile*.

Proporcionando maior disponibilidade mental e corporal, o cantor parece estar mais vivo e o corpo mais presente, pois “[...] à medida que a respiração do indivíduo se torna mais ativa, seu nível de energia aumenta.” (Lowen, 1985, p. 39);

Nos movimentos e exercícios vocalizados que investigo com os alunos, procuro sempre relacionar o corpo, o texto, a interpretação a um pensamento poético e musical, pois, frequentemente, no treinamento vocal do cantor, ocorre de o corpo ficar estático. Numa aula de canto, ele move somente a parte superior do corpo: a cabeça, desconectando-a do pescoço ao pé, ocasionando, por conseguinte, um enrijecimento nos ombros, quadril, joelhos e pés, diminuindo, assim, o fluxo de ar que deveria percorrer o corpo todo, tornando-o menos sensível na relação corpo-voz.

Isso ocorre de tal maneira, que a concentração de energia e presença do corpo do cantor se concentrará nas pregas vocais e em sua emissão sonora, inibindo mobilidades físicas e dificultando o “canto como expressão de uma individualidade²⁰” (Barros, 2012) que atravessa este corpo, já que “[...] para compreender o corpo vivo, devemos descartar os conceitos mecânicos.” (Lowen, 2017, p. 52)

Certamente que compreender os mecanismos da voz, conhecer o seu correto funcionamento fisiológico é importantíssimo, mas perceber “quem” é o corpo que habita essa voz traz uma modificação significativa para a formação deste artista, pois algo sobre si mesmo lhe é desvendado.

20 Maria de Fátima Estelita Barros é doutora em artes pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). Professora de canto e cantora, concluiu sua Tese de Doutorado: **Canto como expressão de uma individualidade**. Campinas - São Paulo, 2012, no Instituto de Artes da UNICAMP.

Conhecer o corpo ativa o pensamento, o desejo, estabelece impulsos corpóreos que deverão ser expressos através da música, na ideia que Lowen²¹ complementa:

“[...] Nós somos seres sensíveis, o que significa que temos o poder de sentir ou perceber e de experimentar sensações e sentimentos. A percepção é uma função da mente - que, por sua vez, é um aspecto do corpo. O corpo vivo possui uma mente, tem um espírito e contém uma alma.” (Lowen, 2017, p. 52)

O trabalho do cantor depende muito, e primordialmente, de sua conscientização corporal enquanto canta e atua. Nisto coexistem a dificuldade, de um lado, e do outro o proveito no trabalho formador.

O cantor/ator deve comunicar, de maneira eficaz, histórias representadas em conformidade com as vozes que narram o corpo, acessar passagens, possibilitando novas cognições no cantar, o pensar e o mover do indivíduo que se traduz em *Corpo Cantabile*.

1.2- Tempo-Ritmo: Ciclos de Passagem

A música é um princípio organizador da ação cênica. “[...] A música é o meio artístico essencial da ópera, o meio que arca com a responsabilidade final pela articulação do drama.”²² (Kerman, 1990, p. 250) Ela determina o tempo dos acontecimentos na cena, sugerindo um ritmo em que nada se assemelha ao mundo cotidiano, ele aparece em oposição à vida real, causando a sensação de já se ter estado num lugar no qual nunca se esteve, como acontece nos sonhos.

Numa cena de ópera, a passagem do tempo se mostra através do corpo que age musicalmente, pois toda ação deve estar em conformidade com tempo-ritmo, o cantor/ator está em acordo com a partitura²³, “[...] Para realizar um desenho plástico simples, claro,

21 Alexander Lowen (1910-2008) foi médico e psicoterapeuta nascido nos Estados Unidos, é considerado o pai da bioenergética. Autor do livro, **Exercícios de Bioenergética: O Caminho para Uma Saúde Vibrante**.

22 Joseph Kerman (1924-2014) é musicólogo, crítico, professor de música na Universidade da Califórnia em Berkeley, é autor, entre vários livros, de **A Ópera Como Drama**.

23 PICON-VALLIN, Béatrice, artigo, A música no jogo do ator meyerholdiano. (1989). Publicado pelo Grupo Tempo. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html> Acesso em: 12/07/2018, às 00:38 (In: **Le jeu de l'acteur chez Meyerhold ET Vakhtangov**, Laboratoires d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études& Documents, T.III, Paris, 1989, págs. 35-36. Tradução de Roberto Mallet.)

concentrado, baseado sobre um princípio de economia, capaz mesmo de definir um traço pela orquestra, e até de completar a partitura e, portanto de introduzir uma espécie de diálogo com ela.” (Piccon-Vallin, 1989, p. 35-56 *apud* Grupo Tempo, 2018)

A música em movimento cria atmosferas, ou melhor, “estados de alma”, como diz Stanislavski, e o mover-se musicalmente no espaço gera ciclos que possibilitam a ligação ou a comunicação em sequência de ações musicais interpostas entre cenas ou tema, criando a dramaturgia musical “[...] os *tempi* e as modulações que ditam os jogos de cena.” ²⁴(Idem, 1989, p. 35)

Stanislavski²⁵ encontrou, na ação rítmica, uma nova forma de ampliar seus estudos teóricos a respeito da atuação, e principalmente, em relação ao cantor de ópera, ele diz que “[...] O tempo e o ritmo da ação devem estar em consonância com a música. [...] A maioria deles (os cantores) canta num só tempo e ritmo, anda pelo palco em outro, num terceiro agita os braços e num quarto sente.” (Stanislavski, 1989, p. 514)

Constantin Stanislavski, em 1918, iniciou a pesquisa do Método das Ações Físicas com os cantores de ópera, criando o Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi, ligado ao TAM (Teatro de Artes de Moscou). Ele almejava sistematizar um método de atuação mais natural e orgânico para o cantor de ópera, aprofundando proposições e práticas de atuação que já havia desenvolvido com os atores na escola de teatro. Para Stanislavski, as técnicas sobre interpretação, o gesto, a presença do corpo, a dança, a prosódia e dicção, o texto e o contexto da ópera, a cena, o compositor, a história da arte, a tensão e o relaxamento no corpo do cantor, e por fim, a encenação, como ele próprio reconhecia, deveria estar no trabalho do cantor de ópera: “[...] Para unificar a música, o canto, a palavra e a ação é necessário não um tempo-ritmo físico externo, mas interno, espiritual. É preciso senti-lo no som, na palavra, na ação, no gesto e no andar, em toda a obra.” (Stanislavski, 1989, p. 515)

²⁴ I PICON-VALLIN, Béatrice, artigo, A música no jogo do ator meyerholdiano. (1989). Publicado pelo Grupo Tempo. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html> Acesso em: 12/07/2018, às 00:38 (In: **Le jeu de l'actor chez Meyerhold ET Vakhtangov**, Laboratoires d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études& Documents, T.III, Paris, 1989, págs. 35-36. Tradução de Roberto Mallet.).)

²⁵ Serguei Constantin Stanislavski (1863-1938), grande homem do teatro russo; ator, diretor e professor. Fundador do TAM (Teatro de Artes de Moscou) e criador do método para atores.

Segundo o mestre russo, o cantor deve ater-se à música de forma geral, pois ela detém o tempo como duração da cena e o ritmo organizam a ação cênica.

1.2.1- O Corpo age musicalmente

A despeito de considerações sobre *tempo-ritmo*, que discorrerei neste subtítulo, apresentarei alguns experimentos e observações, feitas em aula, do ponto de vista do corpo, música, voz, texto e atuação do cantor/ator.

Como foi dito na introdução do primeiro capítulo, emprego, na pesquisa, a prática do Método das Ações Físicas de Constantin Stanislavski, sem suprimir as ideias do mestre russo, justamente por ser o criador da metodologia de atuação e ser relevante à pesquisa, todavia, após perceber haver, no livro *O Ator-Compositor*, de Matteo Bonfitto, uma maior acessibilidade e compreensão sobre o método de Stanislavski, adotei a perspectiva deste autor, uma vez que, por ela, pude compreender com maior clareza os conceitos teóricos, e entendimento para aplicação dos exercícios práticos e análise textual para atuação do cantor de ópera.

Note-se que as questões musicais para a formação deste artista são de exímia importância, pois o texto do cantor é a música e a poesia. No que se refere à técnica vocal, já que esta é fundamento da prática do cantor, seu dilema não reside somente na voz especificamente, uma vez que a técnica do canto está consolidada e é um dos veículos de comunicação pelos quais o cantor exprime paixões (sentimentos e emoção) através da personagem, mas sim, em compreender que seu corpo é parte integrante da voz, e estes são indissociáveis. O problema também se apresentava quando Stanislavski considerava que:

Para elevar o aspecto cênico nos espetáculos de ópera, cabia, acima de tudo, conciliar entre si o diretor de cena, o regente da orquestra e o cantor [...] Isto significa que a última parte, a cênica, deve igualar-se à musical, ajudá-la, empenhar-se em transmitir de forma plástica a vida do espírito humano de que falam os sons da música e explicá-los com o jogo cênico.” (Stanislavski, 1989, p. 514)

No entanto, ao experimentar os exercícios das Ações Físicas de Stanislavski, percebo, nos alunos, dificuldade em coadunar: corpo, música e voz. Os mesmos problemas se

repetem, ainda nos dias de hoje, exatamente como o mestre russo comentou: canta-se num ritmo, move-se em outro, originando o descompasso entre cena e música.

Percebe-se também a pouca compreensão sobre dramaturgia da ópera, já que esta se constitui a partir da música e do libreto, e podem revelar e oferecer elementos cênicos que contribuem para o drama, a criação da personagem, o entendimento dramático da história a ser contada e cantada. Esta falta de compreensão também continua a ser empecilho para o cantor/ator.

Não obstante, quero ressaltar que, conjuntamente a estes comentários, há também a questão da formação cênica do cantor de ópera e que considero ser relevante porque interfere diretamente na sua atuação. Comentarei, sucintamente, pois seria um assunto extenso e caberia como tema para outra dissertação, e no presente momento, quer apenas destacar o aspecto, o qual, acredito, seja um obstáculo ao entendimento e à assimilação das linguagens cênicas para o cantor/ator.

O aperfeiçoamento em artes cênicas para o cantor de ópera se apresenta de forma incompleta, pois não há um treinamento musical justaposto com a representação teatral. Nas escolas de música que eu pesquisei, na cidade de São Paulo²⁶, seja de formação técnica ou graduação não estão inclusas na grade curricular disciplinas relacionadas a corpo e atuação, desde o primeiro ano do curso até a sua conclusão. A saber, que a duração de um curso de graduação em canto é de oito (8) semestres e o técnico de quatro (4) semestres. Outro aspecto importante que chama minha atenção relaciona-se à formação deste artista no que concerne à idade. O cantor é admitido no curso de canto muito jovem e já tendo que apresentar conhecimentos musicais específicos, porém, ainda não possui treino de atuação e nenhuma experiência artística, e na maioria dos casos, lhes é cobrado tal feito.

Na medida em que o estudante de ópera procura buscar algum saber cênico, por vezes, sua referência de estudo cênico está diretamente associada a reprodução de algum artista renomado, e, por vezes, se remete a assistir DVDs e Youtubes contendo gravações,

²⁶ Realizei breve pesquisa na cidade de São Paulo, por atuar neste município e também porque, na instituição na qual sou docente, recebemos inscrições de muitos alunos oriundos do interior do Estado de São Paulo, a respeito da disciplina de corpo e atuação nas graduações e escolas técnicas ou conservatórios. Pesquisei que a Escola Municipal de Música possui disciplina de corpo no curso de Estúdio Ópera, uma vez por semana; na Faculdade de Música da Universidade de São Paulo, não há a disciplina; na FMU FIAM-FAAM (Faculdades Metropolitanas Unidas), possui a disciplina Expressão Corporal aplicada somente no terceiro semestre, por um período de duas horas/aula; na UNESP (Universidade do Estado de São Paulo), UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), e na ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), não há disciplinas relacionadas à área de expressão corporal e interpretação.

masterclass de montagens operísticas realizadas nos grandes teatros de ópera, e não raro, na maioria dos casos, recorrerem à imitação das formas corporais e até vocais, como, por exemplo: o andar, gestos, olhares, de cantores com reconhecimento midiático do público de ópera. Tal situação advém, exatamente, do fato de as instituições musicais não compreenderem a necessidade e urgência do trabalho corporal e de atuação como parte integrante e imprescindível à formação artística do cantor de ópera, justaposta à musical.

Com raríssimas exceções, algumas instituições, como por exemplo, EMESP-Tom Jobim, na qual sou docente, têm estas matérias incorporadas ao programa curricular e passaram a ser praticadas com certa regularidade, mas de modo geral, ainda são aplicadas de forma esporádica. No máximo, por um período de um (1) semestre, uma vez por semana, com duração de duas a três horas/aula.

Deste modo, é possível perceber que a formação cênica do cantor/ator não se consolida, estando defasada no que diz respeito à compreensão e absorção do trabalho de atuação e corpo pelo estudante, prejudicando, assim, as conexões entre as práticas teatrais e as musicais, fatores estes que podem interferir diretamente na qualidade artística de sua performance.

Entretanto, após muita persistência, a instituição em que leciono conseguiu aumentar o período, a frequência e o número de horas/aula de corpo e interpretação, com intuito de promover e viabilizar melhorias significativas na percepção e apreensão dos alunos nesta área, principalmente em tornar uníssonas a relação corpo, atuação e música. Sendo assim, após brevíssimo comentário, prosseguirei com as considerações sobre o *tempo-ritmo* e suas influências.

O corpo age musicalmente em cooperação com texto, voz e a respiração. Esta, na música, serve de condução, ligando uma nota à outra, podendo acentuar um fraseado musical como uma linha de “*legato*”²⁷ numa canção, alterar o estado psicofísico do cantor e o tempo-ritmo numa cena.

A música, com auxílio da respiração, provoca inflexões vocais e, por conseguinte, corporais, exprimindo sentimentos e sensações tanto no cantor quanto no espectador,

²⁷ *Legato*, em italiano, consiste em ligar as notas sucessivas. Expressão musical, modo de execução de uma linha melódica sem interrupções. Linha de *legato* para o canto, em que o cantor tem um controle de ar e sustenta uma frase musical por longo período sem interrupção, geralmente vem indicado na partitura e também faz parte do estudo da técnica vocal do canto.

ajudando a descrever “[...] quem” é o personagem e “o que” está fazendo, desse modo "a música, como ação, existe no tempo e articula o tempo." (Kerman, 1990, p. 251)

Assim sendo, descreverei a prática do Método das Ações Físicas de Stanislavski que apliquei em aula, a maneira pela qual utilizei alguns elementos deste método, como fiz práticas investigativas durante os exercícios que realizei com os alunos de ópera, no período de ensaio. Trabalhamos, na ocasião, com a segunda cena do Segundo Ato da Ópera *O Pescador de Pérolas*, de Georges Bizet²⁸.

1.2.2- O corpo musicalmente move ações e reações: experimento cênico

Nesta cena, o casal romântico interpretado pelas personagens: Leilah e Nadir, cantam o recitativo seguido do dueto *Ton couer n'a pas compris le mien*. (‘Seu coração não entendeu o meu’).

A ópera se passa numa ilha do Ceilão, na Antiguidade. Leilah é uma sacerdotisa de Brahma e na cena, ela foi conduzida pelo grão-sacerdote de Brahma, Nourabad, até o alto de uma colina, onde há um templo em ruínas. Ela deve ficar em vigília durante toda a noite, pois havia prometido, a Nourabad, como sacerdotisa, por ser a virgem casta, não se entregar a nenhum amor, e ele diz que, caso ela rompesse com a jura, morreria.

Leilah diz a Nourabad que não o decepcionará, e, assim, o grão-sacerdote lhe pede para que cante e ore pelos pescadores da aldeia, enquanto eles estivessem no mar. O conflito, na cena, se apresenta quando, em meio à sua vigília, aparece Nadir, jovem pescador. Ambos estão apaixonados, mas Leilah não pode viver esse amor, nem tão pouco ser vista por homem algum, e por isso está coberta com um véu para que ninguém veja seu rosto. Para protegê-la, o templo foi cercado por soldados, que estão seguros de que nenhuma pessoa estranha se aproximará da sacerdotisa, porém, Nadir consegue chegar ao templo sem ser visto pelos guardas, perturbando as orações e os sentimentos de Leilah ao confessar seu amor.

²⁸ Georges Bizet (1838-1857). Em francês *Le Pêcheurs de Perles* (‘Os Pescadores de Pérolas’). Ópera estreou em 1863 contém três atos; libreto de Michael Carré e Eugène Cormon. Personagens: Leilah, sacerdotisa de Brahma (soprano); Nadir, pescador (tenor); Zurga, rei dos pescadores (barítono); Nourabad, grão-sacerdote de Brahma (baixo). A ópera se passa no Ceilão, na Antiguidade.

Primeiramente, trabalhei com a aluna que interpretou Leilah. Iniciamos o trabalho conversando sobre um dos elementos que pertence ao Método das Ações Físicas, as “*circunstâncias dadas*”. Por *circunstâncias dadas* compreendemos que sejam as situações que definem um acontecimento ou envolvem a personagem, geralmente são apresentadas no texto teatral, porém, em ópera, se apresentam no libreto e na composição musical composta pelo compositor; sob o ponto de vista do texto e da partitura, pois a música também descreve as circunstâncias através do tempo “[...] que envolvem a personagem e a acompanham em seu percurso, em seu existir” (Bonfitto, 2002, p. 28).

Como “[...] por circunstâncias dadas, Stanislavski entende também aquelas que envolvem a concepção cênica da encenação: figurinos, cenários, iluminação...” (Bonfitto, 2002, p. 28), sugeri à cantora, como exercício, que caminhasse de um lado a outro da sala, usando um lenço (véu), indumentária típica das mulheres hindus, cobrindo a cabeça e parte dos ombros, investigando a naturalidade e pesquisando, na vestimenta, várias maneiras de manusear e colocar o véu sob a cabeça, evitando, assim, que ele atrapalhasse sua movimentação e o canto.

Em seguida, utilizei a prática da “*imaginação*” é um dos elementos das Ações Físicas que mais procuro desenvolver com os cantores, uma vez que “[...] Stanislavski, quando se refere à imaginação frequentemente a associa à memória e aos sentidos. O ator deve desenvolver seu “ouvido interior” e sua “visão interior.”” (Bonfitto, 2002, p. 28). Então, propus à aluna que diminuísse o tempo para caminhar (tempo este diferente daquele em que a música estava sendo tocada pelo pianista), ou seja, o mais lento possível, em linhas diagonais formando a letra “z”, imaginando, que estivesse descendo do alto da colina para o templo em ruínas, antes de iniciar o canto.

Todavia, enquanto caminhava, chamava-lhe a atenção para que estivesse atenta à forma de caminhar e percebesse sua respiração e as possíveis alterações no corpo e no estado interior que poderiam surgir a partir da ação corporal e musical, já que “[...] o ator deve buscar um fluxo constante de imagens interiores, sonoras e visuais, pois isso fixa sua atenção na vida interior do papel.” (Bonfitto, 2002, p. 28)

Matteo Bonfitto, em seu livro *O Ator-Compositor*, discorre que “[...] Cada ação física, portanto, comporta em si um ritmo que a caracteriza e a diferencia das outras. O

ritmo se torna, assim, um elemento fundamental no processo de construção das ações da personagem." (idem, 2002, p. 33)

Sendo assim, indiquei à aluna, durante o percurso, num ponto determinado da sala, que parasse e olhasse em direção à platéia, ou melhor, aos outros alunos que assistiam o exercício na condição de plateia, usando o recurso da *imaginação*, procurando imaginar o mar e os pescadores, movendo a cabeça com leves torções, à direita e à esquerda, dando a perceber que procurava por algo ou alguém.

Durante o exercício, lembrei-lhe da conexão com a respiração, pois é bastante comum os cantores se esquecerem de respirar enquanto agem, diminuindo, assim, a velocidade do movimento, vindo a enrijecer o quadril, o que dificulta a forma de caminhar. Orientei também a aluna que se concentrasse nas sensações, enquanto estava parada, e que se ativesse aos "verbos" que geram ação, e estavam presentes no texto da canção e pudessem sugerir movimento, por exemplo: ao dirigir o olhar para cima, em direção ao céu e clamando aos deuses canta:

CENA 1:

O Pescador de Pérolas (1863, p.108):

Leilah: "Je ne dois pas te voir" ('Eu não tenho que te ver!')

No caso, o verbo "ver" sugere ação à personagem. Nele estão implícitos sentimentos ambíguos: se por um lado, Leilah, quer manter-se fiel à sua promessa e não deixar ser vista por Nadir, por outro, quer entregar-se ao desejo de ver seu amado, quebrando, assim, o compromisso que tinha junto ao grão-sacerdote e, então, morrer.

Tal atitude poderia vir através de um impulso, uma ação interior que ocorresse no momento em que olhasse a plateia, direcionando o olhar para o ator que interpretaria Nadir, tendo certeza de que ele, escondido dos guardas, estava no templo observando-a. Isso provocaria na cantora, um estado de apreensão e angústia, aumentando o conflito.

Chamei-lhe a atenção novamente, para que acentuasse, em sua caminhada, certo peso no quadril e que, através da respiração, fizesse uma grande inspiração erguendo os ombros e os soltasse, diminuindo a tensão, e reduzisse o estado de ansiedade ou receio, pois havia explicado que os "[...] objetivos" devem motivar ações, "por isso verbos devem ser utilizados para nomeá-los. Ele distingue três objetivos: "exterior ou físico"; "interior ou psicológico" e "psicológico rudimentar."" (Bonfitto, 2002, p. 29).

Inicialmente, o exercício, chamou-me atenção pelo fato da aluna trazer à maneira de caminhar, passos curtos e apertados, bloqueando os joelhos, deixando-os esticados demais; e contraindo a musculatura do quadril, fazendo com que a respiração ficasse focada na parte peitoral, ao invés de permitir o fluxo de ar percorrer o corpo todo. Observei imediatamente, em sua expressão, que sua preocupação atrapalhava a movimentação, e nitidamente, por sentir-se incomodada, ou melhor, envergonhada com a presença dos outros alunos observando-a, ela desconcentrou-se, ainda que tenha retomado o exercício instantes depois.

Expliquei à aluna, durante o exercício, que primeiro descobriríamos como o corpo agiria musicalmente, depois viriam a voz e os outros elementos que ela deveria procurar absorver e integrar tais sensações ao corpo.

Contudo, num determinado instante do exercício, houve uma súbita mudança corporal. No momento em que ela parou no local que lhe foi determinado da sala, olhou para plateia, na direção do cantor que interpretaria Nadir, e começou a cantar. Neste átimo, algo aconteceu, havia em seu corpo um estado de presença, sucedido por um impulso "[...] seria uma manifestação que ocorre no ator e pode gerar uma ação interna e/ou externa", (Bonfitto, 2002, p. 33) e uma atenção diferenciada. Como se lhe tivesse ocorrido um *insight*.

A aluna não percebera muito bem o que estava acontecendo consigo em cena, e a alteração do corpo em relação ao espaço. A respiração ficou mais ordenada com o ritmo da música, e pareceu-nos, realmente, que o personagem Nadir estava ao seu lado.

Em aula, havíamos conversado e discutido sobre alguns tópicos do Método das Ações Físicas, a ação dramática da cena e como conectar estas questões no momento em que se está agindo. E a mudança ocorrida pela aluna, assim suponho, aconteceu no exato momento em que ela percebeu, no corpo, a consonância com a música. Este fato também se mostrou musicalmente evidenciado em decorrência das alterações da harmonia e a tonalidade da canção. A ária se apresentava em tonalidade maior e mudou para outra tonalidade a relativa menor, descrita em movimento cromático descendente, o ritmo se altera, era rápido, e passa para rallentando, e o andamento modificado, e a música sugerindo uma atmosfera tensa, como se mundo desmoronasse para Leilah.

A cantora incorporou à cena uma respiração mais contínua, quase ininterrupta, permitindo que um grande fluxo de ar percorresse o corpo todo, causando a sensação de corpo expandido ou dilatado, e o canto soou de maneira clara (no que se refere à compreensão do texto) e comovente. Houvera uma mudança entre corpo-mente²⁹, existiu ali: “[...] um aspecto físico do pensamento, uma maneira particular de mover-se, de mudar de direção, de saltar: o seu “comportamento”. A dilatação não pertence ao físico, mas ao corpo-mente.” (Barba, 1994, p. 126)

Houve também uma alteração no comportamento da aluna em relação aos alunos que assistiam a cena, de forma que não a intimidasse com o sentido de crítica ou julgamento, mas sim, aumentasse o estado da presença, acentuando à cena, grande concentração e uma atmosfera de mistério, como se o tempo estivesse suspenso, denotando claramente o sentido de *música em movimento*, deixando compreensível a "concentração da atenção" sobre o qual Bonfitto discorre: "[...] Através dos círculos de atenção, o intérprete passa a fazer com que a presença do espectador não seja um elemento de interferência. Ele deve buscar relacionar-se e deixar-se estimular pelas relações que estabelece, em cena, com objetos, com os outros atores." (Bonfitto, 2002, p. 29)

Os “*círculos de atenção*” eram exercícios utilizados por Stanislavski para intensificar a atenção do ator no concentrar-se em objetos que estivessem a pequena, média ou longa distância.

Este exercício também era utilizado para que o ator não perdesse sua atenção, se distraindo com objetos ou o público que não estivessem no foco central destes círculos, por exemplo: o ator, sentado próximo de uma mesa, deveria observar o copo em cima dela, depois olhar para ela, em seguida, olhar outro ator próximo a este móvel. Ele deveria procurar imaginar que sobre estes objetos houvesse um foco de luz, gerando um círculo, determinando o tamanho do objeto a ser iluminado, por exemplo, o copo sob a mesa formando um círculo pequeno e assim sucessivamente, e que este objeto fosse o foco central de atenção do ator.

Consequentemente, o ator deveria observar um objeto importante para sua ação, no caso o copo, em todos os seus detalhes: cor, tamanho, altura; ativando a memória,

²⁹ Eugenio Barba (1936-) é diretor e estudioso do teatro contemporâneo, fundou, em 1964, o Odin Teatret, um dos pontos de referência da arte teatral do nosso tempo.

prestando atenção no que esta peça colaboraria como motivo para ação ou para a cena como um todo, por exemplo, o surgimento de sentimentos ou pensamentos que eram ativados no ator no ato da observação, permitindo que ele não se desconcentrasse do objetivo central da cena, do texto, e tão pouco se distraísse pela sensação desconfortável de ser observado pelo público, trazendo-lhe objetividade e ampliando seu estado de presença.

Novamente, pedi à aluna que repetisse toda a movimentação, desde o início, por alguns instantes, buscando observar o que estava transcorrendo em seu corpo e respiração, e ampliar a consciência do que lhe ocorrera. Dado que, a aluna Luisa Aguilar, compartilhou-nos sua experiência e impressão a respeito da prática:

*"A partir da repetição do exercício, não me intimidei mais com os outros alunos assistindo o exercício, e procurei incorporar a sensação de vergonha, timidez e medo que sentia à ação da personagem, senti meu corpo mais flexível e comecei a assimilar todas as informações". (informação verbal)*³⁰

Encontro, neste comentário, uma correspondência direta com o trecho abaixo:

A "atenção", além disso, enquanto ato adquire algumas especificidades em Stanislávski. Para ele, o exercício da atenção implica um tipo de observação, em que não basta olhar, mas sim sensibilizar-se com o objeto de sua observação, buscando colher o que há de específico nele, o que o diferencia dos outros, transformando-o assim em material criativo." (Bonfitto, 2002, p. 29)

Em seguida, experimentamos o exercício no tempo real da música, pois havia sido feito em tempo lento, propositadamente, a fim de privilegiar o trabalho corporal e, ulteriormente, acrescentarmos voz e cena. Pedi à aluna que se concentrasse onde a ação da cena se passava.

A ação da personagem Leilah acontece no alto da colina em que está ajoelhada, concentrada em suas orações. Ela percebe que tem alguém lhe espiando, se assusta ao ver que é Nadir, e foge em direção ao templo.

Na partitura, o compositor escreveu a movimentação nos dezesseis compassos iniciais da música, de forma instrumental, sugerindo a perseguição, precedido por um acorde fortíssimo de Fá sustenido diminuto, propondo uma atmosfera tensa, anunciando

³⁰ Aluna Luisa Aguilar, sala de aula na EMESP-Tom Jobim, abril de 2018.

perigo. Ele utilizou o andamento "*Allegro Molto*³¹", bastante rápido, acentuando a movimentação apressada e a sensação de desespero, intensificado pela ação de fugir.

Georges Bizet foi um compositor de sensibilidade aguçada e perspicaz, pois descreveu, em forma musical, a ação de perseguição, ou melhor, *o mover-se musicalmente no espaço*. O compositor também descreve a ação que deve ser realizada pelo cantor que interpretará Nadir. Ele escreve a rubrica, assinalada no alto, como mostra o excerto da partitura grafado:

"Nadir paraît sur la terrasse: Il descend parmi les ruines" ('Nadir aparece no terraço ou na colina: ele desce entre as ruínas').

Figura 1: Partitura *O Pescador de Pérolas*.

The image shows a page from a musical score for 'O Pescador de Pérolas'. At the top, it says 'DUO.' and 'Allegro molto.' The score is for three parts: LÉILA (soprano), NADIR (tenor), and PIANO. The piano part has a rubric '(RUBRICA) Nadir paraît sur la terrasse: il descend parmi les ruines.' and a tempo marking 'Allegro molto. (♩ = 160)'. The piano part also has dynamic markings 'ff' and 'f'.

Fonte: IMSLP/Petrucci Music Library p. 106, site de banco de partituras. Acesso em 15/04/2018 Hora: 10h

Assim, pedi à aluna, como já dito anteriormente, que corresse em forma de zigue-zague na sala, por se surpreender ao ver Nadir na colina, tentando se esquivar dele, mostrando, com o corpo, o que a música estava sugerindo, dando a entender que estivesse descendo a colina até o templo. Nadir se aproximando, tenta tocá-la, mas ela escapa. Ele a chama pelo nome, ato em que ela para subitamente, olha ao longe, na marca determinada no centro da sala e clama aos deuses desesperada, cantando:

CENA 2:

O Pescador de Pérolas (ano, p.?) (1863.p.106-108)

Leilah: "Dieu puissant! Le voi Là!" ("Deuses poderosos! Eu o vejo!")

³¹ *Allegro molto*, termo musical, em italiano, que significa, inicialmente, caráter "alegre" e designa um andamento rápido, entre 120-168 semínimas por minuto.

Leilah: "J'ai juré." ('Eu jurei')

Alcança-se assim o clímax da cena realizada pelo canto de Leilah. Nadir abraça-a, ela se esquivava e entoando uma nota aguda um Si bemol fortíssimo, na interjeição (Ah!), exprimindo um grito de horror e desespero, pois não podia ser tocada e tão pouco vista por homem algum. Mas sede ao desejo e diz:

CENA 3:

O Pescador de Pérolas (ano, p.?)

Leilah: "Ah! La mort est sur tes pas, ah! Par pitié éloigne toi."

('Ah! A morte está em seus pés. Ah! por piedade afaste-se.')

Em seguida a este grito, há outra mudança de tonalidade para a relativa menor, o ritmo e o andamento mudam para "*Andante non troppo*³²" pianíssimo, constituindo, assim, a passagem para o dueto romântico do casal, em que ambos se declaram.

Concentrar-se sobre estes aspectos musicais, vocais e corporais, especificamente nesta cena, foi bastante trabalhoso, no sentido de conciliar tempo e ritmo da música; o tempo em que cada ação se dava; e o entendimento das práticas de Ação Física, de Stanislavski, tanto no mover, quanto nas intenções das personagens, possibilitando aos cantores, vivenciarem o movimento interior do personagem enquanto cantavam.

Tudo isto ocorreu em nível e planos distintos, progressivamente através do tempo e ritmo de notas rápidas, modulações cromáticas e dissonâncias, sugerindo o deslocamento do corpo pelo espaço, e opostamente, a música tocada de forma mais doce e lenta, privilegiando o canto como forma das personagens expressarem sentimentos através da melodia e da poesia.

Toda ação corporal ocorre musicalmente de maneira clara e eficazmente, mas há que considerar o texto como objeto importante na ação dramática, pois o compositor e o libretista assim o conceberam, uma vez que "[...] a ação no palco, como a própria palavra, deve ser musical." (Stanislavski, 1989, p. 514).

Certamente, ensaiamos a cena muitas vezes, tendo em vista, poder experimentar a organicidade corporal, com os cantores, e que possibilitasse aos cantores maior

³² *Andante non troppo*, termo musical, em italiano, significa: 'não muito andado'. Palavra que apareceu no final do século XVII, designou um andamento moderado, entre o *adagio* e o *allegro*; com o romantismo, aproximou-se do *adagio*. A sua velocidade está entre 76-108 semínimas por minuto. E *Adagio*, em italiano, significa 'andamento lento' de caráter sério, 100-126 batimentos por minuto. Na sinfonia, o "*adagio*" é, muitas vezes, o segundo andamento.

naturalidade, principalmente no trabalho com as ações físicas, permitindo que a movimentação corporal originasse espontaneidade, ora pela sugestão musical e vocal, ora pela intenção da personagem, procurando ligar o tempo-ritmo à música e ao movimento, mas também à música e à palavra:³³, “[...] A música é para ele, não um fundo, mas a grade de interpretação de uma dramaturgia um ponto de apoio para a composição cênica, [...] uma vez que ela coloca em cena um ritmo que rompe com o mundo do cotidiano.” (Piccon-Vallin, 1989, p. 35-56 *apud* Grupo Tempo, 2018)

Tendo em vista que trabalho com um corpo que está num longo período de hibernação, e tento desvelar, junto com os alunos, como despertá-lo para que haja uma representação cênica coesa com a corporeidade do cantor, conforme cita Campbel³⁴, “[...] A primeira função é despertar no indivíduo um sentido de assombro, mistério e gratidão pelo mistério máximo da existência.” (Campbel, 2008, p. 127)

Por fim, concluo a exposição deste primeiro capítulo, em que procurei discorrer um panorama sobre música, corpo, atuação, voz e tempo-ritmo que investigo com os alunos da Nova Academia de Ópera do Theatro São Pedro EMESP-Tom Jobim. Não obstante que o presente assunto tenha se esgotado, porém, busquei delinear relatos, experiências e vivências sob a perspectiva de minha experiência artística, professora e pesquisadora, almejando encontrar caminhos que possam contribuir, através de erros e acertos, para a formação cênica mais viva e significativa do cantor/ator.

Conseqüentemente, ainda abordarei assunto referente a corpo, atuação e dramaturgia no segundo capítulo desta dissertação, referente a dificuldades e soluções encontradas na montagem, direção e preparação cênica dos alunos da Ópera Estúdio EMESP-Tom Jobim (Escola de Música do Estado de São Paulo) e os cantores da Academia de Ópera do Theatro São Pedro, por ocasião da junção destas duas instituições para a realização das óperas: *A Flauta Mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791); e, *Falstaff*, de Giuseppe Verdi (1813-1901).

³³ Picon-Vallin Béatrice, artigo, A música no jogo do ator meyerholdiano. (1989). Publicado pelo Grupo Tempo. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html> Acesso em: 12/07/2018, às 00:38 (In: *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold ET Vakhtangov*, Laboratoires d'études theatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études& Documents, T.III, Paris, 1989,págs. 35-36. Tradução de Roberto Mallet.)

³⁴ Joseph Campbel (1904-1987) foi um mitologista, escritor, conferencista e professor universitário, famoso por seus estudos de mitologia e religião comparada.

2- Quem canta conta outros cantos: Mozart e Verdi

É preciso que, quase sem compreender uma só palavra do texto, o espectador possa, a partir do que vê acontecer, fazer uma idéia da intriga. A ópera, mais do que qualquer outro poema dramático, exige essa clareza; pois, além de termos dificuldades e compreender as palavras ainda que no canto mais claro, a música eleva facilmente o auditor a outras regiões, e só podemos frear essa ascensão pelas chamadas incessantes para o ponto em que deve se concentrar a ação dramática.³⁵” (Hoffmann, *apud* Starobinski, 2010, p. 63)

Nas culturas de tradição oral, os contos são contados de geração em geração, como forma de ensinamento. A memória, ao longo dos tempos, é preservada. Nos contos, conhecemos a geografia de um lugar, seu povo, seus deuses e deusas, suas batalhas, sua arte, por fim sua história. Os contos de tradição oral abrigam, em seu imaginário, o tempo e o espaço, o ontem e o hoje, o real e o maravilhoso. Quando se conta uma história, imediatamente, o tempo do “era uma vez” nos faz um convite: ouvi-la. E mais do que ouvir, nos permite estarmos juntos ocupando o mesmo espaço, seja numa aldeia aquecida por uma fogueira com uma linda noite enluarada, seja numa sala de aula, ou em uma de espetáculos de teatro. O fato é que uma história nos será contada e esta precisará de um ouvinte em uma plateia, em que, juntos, contador e ouvinte, compartilhem experiências.

O narrador de histórias se prepara para transmitir narrativas que elevem a alma e o ser. Este preparo se dá pela escolha de um tema, de palavras, da voz, do corpo e da música, elementos estes que se unem para expressar a narrativa e a transmissão de memórias que conectam público e contador, tornando-os capazes de se emocionar e se surpreender, atingindo suas visões e ouvidos, como se as estivessem vivenciando pela primeira vez.

Nos contos de encantamento “[...] abre-se um mundo imenso num ambiente sobrenatural e maravilhoso.”³⁶(Matos, 2013, p. 2) O encontro do Bem e do Mal, por vezes, estão trocados; a busca pela explicação dos fenômenos naturais e a necessidade de descobrir o desconhecido fascinam a humanidade desde a antiguidade. No ambiente mágico de uma floresta, os acontecimentos não seguem o previsível.

³⁵ Jean Starobinski é professor honorário da Universidade de Genebra e membro do Institut de France. Publicou, na coleção *Sujeito e História*, o livro *Ação e reação*.

³⁶ Gislayne Avelar Matos é educadora e terapeuta familiar sistêmica, especializou-se em arte-terapia e arte-educação, é contadora de história, autora do livro *O Ofício do Contador de Histórias*. Criou, em Belo Horizonte, os projetos *Convivendo com Arte*, para promover a formação de novos contadores de história, e *Noite de Contos*, para divulgar a sabedoria dos contos da tradição oral.

A estrutura básica, na narrativa dos contos maravilhosos, não está em acordo com a realidade, pois bruxas existem, animais falam, objetos encantados possuem poderes mágicos que ora servem como um guia que misteriosamente surge para socorrer alguém, ora servem como um talismã contendo a força e o poder do mundo. Heróis passam por provas e privações para receberem a grande recompensa: o amor verdadeiro. Nesta convenção, o sobrenatural convive no mesmo espaço e tempo com seres comuns.

Desde muito antes da mitologia grega, estes contos e lendas povoam o imaginário humano. Observamos esta estrutura quando lemos o mito de Orfeu com sua lira mágica, que a tudo e a todos encanta, desde os seres mais terríveis a feras indomáveis, através de seu canto e sua beleza. Orfeu acalma e amansa a alma, permitindo que a harmonia de sua música modifique os sentimentos dos corações mais endurecidos, possibilitando que o mal se transforme no bem.

Assim, também podemos reparar que nos contos de tradição germânica (que datam da Idade Média, e foram compilados pelos Irmãos Grimm) aparecem o tema mágico materializado no objeto musical que, ao ser tocado a tudo encanta, e isto está contido no conto do Flautista de Hamelin.

Estruturas e acontecimentos são facilmente identificados na história d'A *Flauta Mágica*, de Mozart e Schikaneder. Por exemplo, ouvimos e vemos, na cena, a encantadora melodia tocada pela flauta por Tamino, quando o herói está perdido na floresta e não sabe qual direção deve tomar para chegar ao seu destino; então ele a toca, hipnotizando os animais, deixando-os encantados pela doce melodia, o que permite a Tamino ficar seguro e que, assim, ele possa seguir viagem, auxiliado pelos animais para não se perder mais na floresta, rumo ao Templo de Sarastro.

Nos contos, percebemos, claramente, aspectos de ordem estruturadora como forma de educar, ensinar e construir a moral de um indivíduo, representada através de temas como a magia, vingança, o poder e a função do bem e mal, os quais, por vezes, podem se mostrar invertidas, permitindo ao espectador, que ele elabore suas conclusões.

Ao se tratar dos contos em ópera, ambos, compositor e libretista basearam-se nessas tradições orais como forma de transmitir conhecimento, e o fazem através da música, pois esta tem o poder e a magia de restabelecer a ordem e a harmonia. Eles, ao observarem a

história de seu tempo, ambientaram estes contos segundo os costumes, hábitos, aspectos sociais e políticos da Viena do século XVIII.

De igual modo, Shakespeare, ao se inspirar nestas tradições orais, porém pela perspectiva da farsa e do melodrama para compor peças teatrais cômicas, bebeu na fonte das histórias populares recheadas de vilões, jovens casais românticos, tipos mentirosos que se aproveitam das mentiras para exibir façanhas que nunca realizariam, fosse por covardia ou por questão de sobrevivência. São personagens tipificadas e situações cômicas que identificamos claramente em Falstaff e Papageno.

Histórias que Verdi e Boito souberam narrar musicalmente e com encantamento, e que não estão personificadas por seres fantásticos e objetos mágicos, mas sim, pela vulnerabilidade do indivíduo, contidos nas desventuras que o sofrimento e a alegria da vida humana provêm.

São contos que resultam de um povo, de um coletivo que, por alguns instantes, se unem para ver e ouvir juntos, histórias que estão presentes no imaginário de todos nós.

Não obstante, após esta introdução gostaria de contar, resumidamente, como a ópera narra uma história, pois é relevante para compreensão deste capítulo, e está diretamente relacionada ao trabalho e às dificuldades cênicas com as quais me deparei, e que desenvolvi com os estudantes de ópera, a fim de realizar e apresentar as montagens operísticas que narrarei neste capítulo.

2.1- Contam que a ópera conta uma história cantada

Uma boa história deve conter um bom contador. Uma boa ópera deve conter um bom cantor/ator. No drama de ópera, a tradição oral se faz presente, representada através da música, da voz, da palavra, da poesia, da orquestra e do cantor/ator que narram histórias “[...] cuja origem parece encontrar-se nos mitos primitivos, que por muitos séculos orientaram os homens em sua busca de conhecimento do cosmo e de si mesmos.” (Matos, 2005, p. 2).

Por menos que se tenha preservado documentos que narrem a origem da tragédia grega, sabemos que nela se cantava. Havia um coro e atores que se utilizavam de máscaras para ampliar sua voz. E que, em determinado momento, o ator se destacava do coro e contava uma história em forma de verso musicado. Mais tarde “[...] na Idade Média, os jograis e os cômicos de rua faziam suas comédias e farsas, chamadas de *soties e fabliaux*, que se alternavam a recitação e o canto.”³⁷ (Matamoro, 2001, p. 7)

No final do século XVI, a Camerata Florentina, organizada por Vincenzo Galilei (1520-1591), aponta questões sobre o canto, escrevendo um tratado musical chamado de *Dialogo della Musica Antica e della Musica Moderna* (‘Diálogos entre a Música Antiga e a Música Moderna’), que antecipa a criação da ópera, baseada no teatro musical que os gregos tiveram e eram presentes nas festas dionisíacas e os romanos perderam com a expansão cristã. Neste período, as vozes, os cantores solistas, já cantavam individualmente e havia cenários, figurinos e uma ação teatral, porém, a obra ainda se parecia com um poema teatralizado. Os eruditos de Florença retornaram aos temas mitológicos gregos, presentes na origem da ópera, como foi utilizado por Monteverdi. Tanto nas músicas sacras, como as cantatas e oratórios, quanto nos madrigais profanos, era narrada uma pequena história, porém não havia uma ação verdadeira, nem tão pouco, personagens autênticos.

A ópera precursora do gênero, no sentido moderno, é *Euridice*, de Jacopo Peri (1561-1633) estreada em 6 de outubro de 1600, no Palácio Pitti de Florença, por ocasião das bodas de Maria de Medicis e Henrique IV da França. Mas a ópera nasce, oficialmente, na corte de Mântua, dos Gonzaga, com *Orfeu*, de Claudio Monteverdi (1567-1643), estreada em 24 de fevereiro de 1607. O novo gênero, porém, só se propagará na cidade de Nápoles com a estréia de *L’Incoronazione di Poppea*, em 1642. Estritamente, a ópera como peça de teatro, originalmente cantada, inicia com Peri. Entretanto, a primeira ópera consistente, do ponto de vista dramático, é *Orfeu*, de Claudio Monteverdi.

Monteverdi será o organizador da estruturação da ópera como a entendemos nos dias de hoje. Ele se baseou no texto teatral de Alessandro Striggio para compor seu *Orfeu*. Por ser uma peça teatral baseada no conto mitológico, trazia seus personagens envolvidos em

³⁷ Blas Matamoro (1942-), nascido em Buenos Aires, estudou Direito e Ciências Sociais, e é colaborador de diversos meios da crítica literária e musical autor e contista. Todos os dados históricos foram consultados e retirados de seu livro *A Ópera*, também foi consultados os livros de Milton Cross, o Livro Kobbé e o livro de Lauro Machado Coelho, que se encontram na referência bibliográfica.

situações dramáticas, contendo reações emocionais contrastantes. O compositor realiza, a contento, os ideais dos intelectuais da Camerata Fiorentina, criando, assim, a “conversa cantada”, em que a música não é um mero acompanhamento musical e a palavra não é somente uma recitação de poema. Ele utiliza os instrumentos de maneira nova: os músicos empregam a sonoridade com um sentido expressivo.

A ópera barroca, que também foi chamada de *opera seria*, utilizou os contos fantásticos, as lendas mitológicas, as narrativas cavaleirescas e as de fundo histórico. Estes contos eram abordados de forma livre e não continham cenas de zombarias, mal-entendidos e situações cheias de arbitrariedades; estes contos se achavam também nos poemas cavaleirescos, universo operístico onde lugares fantásticos, florestas perdidas, bruxas e feiticeiras eram figuras sempre presentes.

O que importava era que a trama fosse se complicando ao longo da ópera, dando lugar as cenas de grande efeito, por exemplo: naufragos, tempestades e aparições divinas. Nesse momento, existe um grande interesse pelas maquinarias que estavam sendo criadas para os teatros, decorações suntuosas e extravagantes, algumas contendo o exotismo oriental, percebendo-se aqui, também, a preocupação com a vestimenta. A escrita musical, virtuosística, chegava a abusos canoros dos cantores e cantoras, inaugurando o título de *Prima Donna* ou diva, sem falar nos virtuosos *castrati*³⁸, voz tipicamente barroca. Importante comentar que a voz do soprano tem importância especial porque as mulheres não podiam cantar em igreja, de modo que foi a ópera que deu vez à mulher e ao canto feminino.

A estrutura da ópera barroca sempre se apresentava por um número musical instrumental, retirada das danças e servia para abrir o espetáculo. Ele não tinha função dramática, mas sim, apenas para indicar que a ópera se iniciaria e o público deveria fazer silêncio. Os números eram fechados, começavam e terminavam deixando uma solução de continuidade, de maneira que poderiam ser separados do conjunto, pois eram divididos pelo recitativo, já que o núcleo da ópera barroca era a ária.

³⁸ *Castrati*, plural em italiano, tradução: ‘castrados’. São cantores cuja extensão vocal corresponde, em pleno, às vozes femininas, muito apreciadas (AS VOZES FEMININAS OU OS CASTRATI?) na ópera barroca. Isto ocorre porque o cantor, quando criança, foi submetido à castração para preservar a voz aguda.

O texto operístico nasce com o primeiro autor Otavio Rinuccini. Seu texto não se dividia em atos ou em cena, pois manteve a estrutura da poesia. O coro, na ópera barroca, pouco intervém na ação dramática, os balés também aparecem raramente. Em oposição à *ópera seria* desponta, ao final do século XVIII, a *ópera-bufa*.

A *ópera bufa* origina-se na Itália e seu gênero se caracteriza por colocar as personagens em cena como os tipos cômicos, procurando se afastar dos seres fantásticos e heroicos do barroco num primeiro momento; havia uma observação nos tipos populares do cotidiano, como se via nas comédias italianas ou originárias da *commedia dell'arte*. Era exigida dos cantores, maior atenção na pronúncia das palavras para que a história fosse compreendida pelo ouvinte, além do número musical dos números de duetos, trios e quartetos.

É também de fundamental importância a reforma feita por Gluck, já que este se opõe à *ópera seria* de tradição barroca, que representa o auge de um movimento que o precede. O aspecto importante de sua reforma está no cuidado com o libreto, de forma que a música deve servir à palavra, de modo que esta seja elevada pelo canto, inversamente ao que ocorria na ópera barroca. O caráter e o desenvolvimento dos personagens, agora, precisavam estar em acordo com uma partitura que os distinguisse e descrevesse seus estados de ânimo. Isso conduziu a personagem a várias mudanças na forma da música e na estrutura da ópera, sendo a mais importante delas, a diferença entre o recitativo e a ária. Gluck pretendia que suas óperas fossem cantadas respeitando a escrita da partitura, sem lugar para improvisações canoras.

No entanto, sabemos que a história da ópera é mais ampla, porém concluo com este preâmbulo, para articular sobre as obras dos compositores de *A Flauta Mágica* e *Falstaff*.

2.2- Entram em cena: Mozart e Verdi

A música clássica é uma arte canônica, que se produz obedecendo a normas, regras e preceitos. Mozart não se propôs a mudar o destino da música, mas deixou obras para as quais podemos assinalar um antes de sua obra e depois dela. As óperas mozartianas possuem drama, comicidade e incluem obras de caráter misto: ele criou peças meio

cantadas, meio declamadas (*Singspiel*) em alemão, passando, posteriormente, para *ópera seria* cantada em italiano. Mozart excede as convenções no tratamento do recitativo acompanhado de interessante conjunto orquestral.

Sua ópera não possui a rigidez heroica da ópera em moda, sendo como é um drama humano no qual são postas, em cena, questões tão fortes quanto a igualdade e a liberdade. Os diferentes atores mudam de ânimo, entram em contradição com os demais e consigo mesmos, e sua música se reflete nas diferentes caracterizações vocais dos personagens e na linha melódica que se desenvolvem.

A popularidade e facilidade de assimilação desta obra, mesmo sendo cantada em língua estrangeira, no caso alemão, se dá por ela transcorrer pela *fábula de encantamento* conduzida pelas desventuras dos três casais fabulares da obra mozartiana: Tamino e Pamina, Papageno em busca de sua amada Papagena, a Rainha da Noite e Sarastro, personagens que, ao longo da ópera, vivem histórias cantadas sobre sonhos de amor, disputa por poder, feitiço e encantamento contidos num maravilhoso e fantástico Conto de Fadas. Histórias em que o tempo está em suspensão. No mundo do faz de conta, onde tudo é possível, a magia do *era uma vez*, nos transporta imediatamente para o lugar de origem, o primordial.

As óperas de Mozart são obras envolventes e cada uma delas exprime sua genialidade. O pensamento sócio/político/econômico contidos nos ideais filosóficos do Iluminismo do século XVIII, junto às ideias da franco-maçonaria que tinham se inserido nos meios cultos de Viena, por exemplo, aparecem personificados nas relações de poder entre as personagens Rainha da Noite e Sarastro, e suas inúmeras formas de sedução através de magia, rituais e encantamentos.

A *Flauta Mágica* deve ser entendida em seu contexto, no qual se apresenta a tradição germânica da ópera popular no formato de um “*Singspiel*”³⁹, em que se revezam partes cantadas com diálogos falados. Como narra Lauro Machado Coelho⁴⁰:

³⁹ *Singspiel*, em alemão, tradução: ‘brincadeira cantada’, ‘canto falado’. Forma de drama musical em alemão, tida como um subgênero da ópera. Caracteriza-se pelo diálogo declamado, alternado com conjuntos, canções, baladas e árias que podem assumir formas mais líricas, estróficas, ou mais semelhantes a peças folclóricas.

⁴⁰ Lauro Machado Coelho (1944-2018) foi jornalista, tradutor, professor, crítico musical no Caderno 2, encarte do jornal *O Estado de São Paulo*. Foi colaborador das revistas *Concerto* e *Bravo!* Em 1990, fez parte, durante cinco anos, na Rádio Cultura FM, do programa Discoteca Básica, que ia ao ar aos domingos no

[...] Essa forma de teatro originava-se da antiga peça sacra falada e entremeada de canções. Mas sua forma se definiu e se consolidou por influência do *opéra-comique*, bem conhecido devido às freqüentes excursões que as companhias parisienses faziam pelas cidades germânicas.” (Coelho, 2011, p. 67)

Isto possibilita ao público uma facilidade na apreensão e identificação com o espetáculo; bem como maior compreensão e absorção da música por estar próxima à vida cotidiana do indivíduo que frequentava a ópera deste tempo.

A composição, nesta ópera, nos apresenta uma técnica formidavelmente aprimorada pelo compositor, que se traduz numa partitura que contém vários momentos de humor pueril, sátira política, simbolismo maçônico e magia, sem perder a unidade que pode ser identificada na inteireza dramática, constituindo as situações mais fundamentais da vida humana num universo cênico.

A diversidade musical se enfatiza de forma condensada em vários estilos da época: antigos e modernos, alemães e austríacos, franceses e italianos. A importância dos números de ópera bufa⁴¹ pode ser verificada nas cenas das três damas; no trio Papageno, Monostatos e Pamina; e, certamente, no dueto de Papageno e Papagena. Há também a típica ária de *opera seria* italiana, que marcam as árias de bravura interpretadas pela Rainha da Noite, sendo que o núcleo dramático desta obra está representado pelos personagens Rainha da Noite, Sarastro, Pamina e Tamino.

Nessa profusão de estilos e formas, temos o chamado “recitativo⁴²”, exemplificado por Tamino ao entrar em cena no Primeiro Ato cantando: “*Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst Bin ich verloren!*” (‘Socorro! Socorro! Estou perdido!’), bem como, a ária do retrato “*Dis bildnis ist bezaubernd schön*” (‘Este retrato é de uma beleza encantadora’), exemplar canção do poema no estilo de amor romântico, que no período do romantismo será tão bem encarnado nas canções “Lieder” de Schumann e Schubert.

Mozart em sua “Overture” (Abertura) da ópera *A Flauta Mágica*, apresenta ao ouvinte, a introdução da ópera de forma instrumental, permitindo ao ouvinte que, através da

horário nobre. É autor da coleção *História da Ópera*, com mais de dez volumes publicados sobre o gênero em períodos e países distintos.

⁴¹ *Ópera bufa*, gênero de ópera cômica surgida no início do século XVII.

⁴² *Recitativo*, parte declamada da ópera, responsável por narrar o desenvolvimento da ação, em complemento com as árias, dedicadas à reflexão. Normalmente escrita para uma única voz, o *recitativo* desenvolve-se para atender mais aos ritmos e acentos do texto do que à riqueza melódica.

música, compreenda o enredo do drama, como se fosse a sinopse do espetáculo. Como, por exemplo, os três acordes que iniciam a ópera, fazem-se referência às três batidas na porta do Templo, feitas por Tamino ao falar com o Orador. Esta introdução instrumental poderá ofertar ao espectador, de maneira auditiva e visual, a compreensão da obra como um todo.

Entretanto não me alongarei mais em questões de origem, forma e contexto musical por ser assunto extenso, e acredito ter contextualizado, brevemente, o leitor sobre o âmbito artístico e musical desta obra; ainda que, no subitem 2.3.1, eu comente, sobre a Abertura (Overtüre) d'A *Flauta Mágica* pela importância e utilização para a concepção cênica que idealizei e realizei.

Em tendo visto, ainda que brevemente, um pouco da obra de Mozart, percorremos neste instante, uma grande temporalidade histórica para falarmos de Verdi, com especial atenção à música e ao texto, “[...] que possui vital importância para o romantismo, contrariamente à reforma de Gluck, pois Verdi partirá do canto como expressão imediata do sentido, que logo se articula com a palavra”. (Matamoro, 2001, p. 52)

Verdi também evoluirá todos os aspectos técnicos da ópera: a rica sonoridade, presentes em sua orquestra, criando atmosferas musicais para narrar uma história; e a retirada da estrutura recitativo-aria-cabaletta. Entretanto, sabemos que outros aspectos importantíssimos caracterizam sua obra.

Acreditando ter apresentado resumidamente este compositor, caminhemos para nossa segunda história *Falstaff*, de Guiseppe Verdi (1813-1901), em que o compositor baseou-se nas peças teatrais *Henrique IV* e *As Alegres Comadres de Windsor*, de William Shakespeare (1564-1616) para escrevê-la.

Verdi sempre foi aficionado pelo autor elisabetano. E, sem dúvida, não faltaram comentários e, até mesmo algumas injustiças e críticas, em relação a Verdi, quando afirmavam que este não soubera captar o “espírito shakespeariano” em algumas de suas obras. O que pode ser um despropósito, pois ao se ter contato com a obra de Shakespeare e compará-la à verdiana, se verificará tamanho rigor e apreço pela criação do mestre Bardo, segundo nos comenta Jorge Coli⁴³:

⁴³ Jorge Coli é crítico e professor titular de História da Arte e da Cultura, na UNICAMP.

Otello mostrava quantas profundas afinidades existiam entre Shakespeare e Verdi. Essas afinidades puderam se resolver e resultar numa grande obra, graças à colaboração de Arrigo Boito, o autor do libreto, que trabalha numa relação estreita com Verdi. *Otello* ficou sendo, desse modo, o resultado do gênio verdiano, que se encontrava numa maturidade capaz de penetrar profundamente o universo de Shakespeare. [...] Mas, em seguida, Boito traz a Verdi um outro libreto também inspirado em Shakespeare: dessa vez, uma ópera- bufa- é *Falstaff*. [...] É provavelmente essa situação de base de um compositor quase octagenário, sem mais nada a provar, que permite o discurso de extraordinária liberdade do qual *Falstaff* é feito.” (Coli, 2003, p. 64-65)

Sua última ópera, composta aos 80 anos de idade, foi escrita pelo seu libretista Arrigo Boito (1842-1918). Baseado na peça cômica de Shakespeare *As Alegres Comadres de Windsor* (no original, *The Merry Wives of Windsor*). Em 1892, a ópera de Verdi, contendo três atos, fica pronta e tem sua estreia no Teatro alla Scala, em Milão, no dia 9 de fevereiro, de 1893 e, como nota de curiosidade, “[...] no Rio de Janeiro em 29 de julho do mesmo ano, *As Alegres Comadres de Windsor* estreou em dois teatros diferentes na mesma noite e no mesmo horário, a saber: Teatro Lírico e Teatro São Pedro.” (Kobbé, 1997, p. 360)

Verdi e seu libretista mantiveram-se muito contíguos do texto shakespeariano quanto lhes aproximavam da forma operística. “[...] Em *Falstaff*, conseguiram incluir boa parte do Falstaff de *Henrique IV*, com as aptidões do Falstaff d’*As Alegres Comadres de Windsor*, promovendo um divertido espetáculo”. (Kobbé, 1997, p. 361)

Em *Falstaff* destacam-se, musicalmente, as cenas de conjunto bastante complexas e de apurado refinamento musical como, por exemplo: no número final do primeiro ato, há um ensemble ou um “noneto⁴⁴” em que os homens cantam “*alla breve*” (em breve) “[...] os homens cantam tão rápido que é como se um compasso nominalmente de quatro tempos tivesse em dois - e as mulheres num ritmo de 6/8.” (Coelho, 2002, p. 373)

As canções que o compositor compôs são de teor leve, como nas peças mozartianas; os números cômicos são feitos com risadas e realizados pelos conjuntos femininos, bem como, as falas de Falstaff, que ele caracteriza de *parola scenica*, estilo de declamação feito como se este estivesse conversando, como por exemplo: a Senhora Quickly, quando visita Falstaff na taberna, inicia uma cena de comicidade feita pelos excessos de cumprimentos e lisonjas que dizem um ao outro, utilizando a palavra “*Reverenza*” (reverência). Sem esquecer da cena em que as Senhoras Alice Ford e Meg Page recebem as cartas de amor

⁴⁴ *Noneto*, termo musical. Trecho para falar de um número musical realizado a nove vozes.

ofertadas por Sir John Falstaff (ambas contendo o mesmo teor romântico), e elas se dão conta de que estão sendo motivo de chacota do grande pançudo, e resolvem, assim, dar uma grande lição em Falstaff.

Anunciando também, nesta obra, um teor feminista que o compositor acrescenta, conforme comenta Lauro Machado Coelho “[...] que há oposição entre o mundo masculino rígido, agressivo, impositivo e o mundo feminino, doce, compreensivo, acomodador.” (Coelho, 2002, p. 374). Na cena, nos é apresentado o comportamento social e político destas senhoras, representados nas comédias de costume pelos temas moralistas, ascensão da classe burguesa em querer adquirir hábitos aristocratas, mas sem deixar de lado as histórias de amor sempre mostradas pelos casais jovens e apaixonadas que carregam em si, a esperança de um mundo melhor.

Podemos ver estas situações em alguns momentos, como na cena em que as alegres comadres combinam uma artimanha para se vingar de Falstaff por ter enviado as cartas: a Senhora Quickly procura Falstaff na taberna, para contar que a Senhora Ford ficou entusiasmada com o conteúdo da carta que recebera, e pede para que ele vá visitá-la, já que o marido não estará em casa, colocando em ação, o plano que foi combinado entre as comadres para se vingarem dele, atitude que para época, nenhuma mulher de classe e desacompanhada do esposo se atreveria a fazer.

O compositor, nesta obra, exhibe todo seu conhecimento teatral e musical passando por vários estilos, “[...] do melodrama protobarroco, como o microarioso (a melodia brevíssima de “*e il viso tuo su me risplenderà*” (‘e seu rosto vai brilhar em mim’) a coloratura usada por Ford ao pronunciar a palavra “madrigal” (Coelho, 2002, p. 374) que é de beleza extraordinária. Assim como na *A Flauta Mágica*, de Mozart, em que estão presentes os números da ópera bufa, podemos identificar este gênero também existente na obra de Verdi já na primeira cena da ópera.

Esta ópera traduz a típica comédia italiana com seus números farsescos originários da *Commedia dell’arte*. Facilmente enxergamos em Falstaff, o *pancione* glutão; Dr. Caius, o *dottore*; o casal de jovens apaixonados Fenton e Nanneta, os enamorados; assim como Senhora Quickly, Bardolfo e Pistola, os típicos criados fofoqueiros e atrapalhados, porém

estas personagens transcendem a situação do estereótipo, pois cada um destes traz em si, a complexidade do ser humano com desilusões e aspectos de sofrimento.

Outra característica que aparece nesta obra, assim como nos contos fabulares: há uma “moral da história”, que Verdi se apropriou muito bem, descrevendo-a no mundo de Falstaff, personagem principal, pois existe o conflito entre o mal e o bem, porém representados de forma farsesca, e que, no final, tudo acaba bem, pois o ser humano é capaz de perdoar.

Verdi musicou tal aspecto moral contido na história, magistralmente, em forma de uma fuga⁴⁵, quando Falstaff, debochando de si mesmo, canta “*Tutto nell mondo è burla*” (‘Tudo no mundo é brincadeira’), e como típico número de fuga, aos poucos, cada personagem inicia a mesma frase musical de acordo com seu registro vocal configurando uma das cenas mais difíceis da ópera, do ponto de vista musical.

O compositor, no limiar de seus 80 anos, parecia, de certa forma, ironizar, através desta ópera, a seriedade que os revezes da vida, por vezes, nos prega, causando discórdias e angustias irrelevante, pois “*tutto è finito, tutto nell mondo è burla*” (‘tudo acabou, tudo no mundo é brincadeira’). Assim como Shakespeare, que também se inspirou nos contos romanescos que caracterizava a comédia inglesa do século XVI, o compositor recorreu a personagens populares vistos no cotidiano, dando à obra, mais flexibilidade e mais fluidez, tornando-a um desfile eclético de surpresas, intrigas, quiproquós, aguçando no espectador um clímax de curiosidade e excitação que apenas o final feliz, a resolução amorosa e alegre, consegue abrandar.

E assim, com estas breves considerações, encerro o prólogo sobre estes dois compositores e contadores de história, para discorrer sobre as montagens realizadas com os alunos da Academia de Ópera do Theatro São Pedro e a Ópera Estúdio da EMESP- Tom Jobim.

⁴⁵ *Fuga*, termo musical. É um estilo de composição contrapontista, polifônica e imitativa, de um tema principal, com sua origem na música barroca. Na composição musical, o tema é repetido por outras vozes que entram sucessivamente desde o início da música ou da canção e continuam de maneira entrelaçada até o final da peça.

2.3 - A Flauta Mágica: adversidades encontradas na montagem e direção

A Escola de Música do Estado de São Paulo EMESP-Tom Jobim é conhecida pela formação educacional pública de música para crianças, adolescentes e adultos que já tenham formação profissional e busca algum curso de aperfeiçoamento, quando teve que assumir no final de maio de 2017 a administração artística do Theatro São Pedro ocorrendo assim a fusão entre a instituição Santa Marcelina Cultura e o Theatro.

Por ocasião desta união, ocorreram adaptações, reestruturações dos cursos, e uma nova programação foi realizada durante o segundo semestre deste mesmo ano.

A unificação se deu pela fusão dos núcleos: Ópera Estúdio da EMESP-Tom Jobim e Academia de Ópera do Theatro São Pedro, e trouxeram algumas divergências no que diz respeito ao conteúdo do programa curricular e carga horária das disciplinas. Enquanto o curso da Ópera Estúdio se constituía de um curso técnico, visando a formação artística do cantor de ópera e com duração de dois anos (com carga horária de oito (8) horas/aula no período de duas vezes por semana); a Academia de Ópera se apresentava como um curso profissionalizante e com duração de um ano (com carga horária de doze (12) horas/aula no período de três vezes por semana).

Com a fusão das instituições, surgiu um problema: houve o aumento do número de alunos por turma, além da diferença no conteúdo disciplinar. Por exemplo: disciplinas de corpo e atuação não eram parte do curso da Academia de Ópera, assim como, na Ópera Estúdio, não havia a disciplina de idiomas, ocasionando inconvenientes no entendimento, compreensão e objeção à junção dos cursos por parte dos alunos de ambas as turmas, referente às medidas pedagógicas implantadas e efetivadas pela instituição.

Todavia, em junho de 2017, me foi incumbida, pela coordenação e direção da escola, a montagem e a preparação cênica dos cantores, da ópera *A Flauta Mágica*, com estreia marcada para o início de setembro, e ainda a preparação corporal e atuação dos cantores para ópera *Falstaff*, com estreia para início de dezembro do mesmo ano.

Na iminência de montar esta ópera em quarenta e cinco dias, havia urgência em ponderar sobre a concepção cênica, preparação corporal e atuação dos cantores. Foi preciso olhar para as demandas sobre conceito, iluminação, cenário, figurino e tudo o que compõe a encenação de uma ópera tão conhecida; ao mesmo tempo, procurar evitar clichês e estereótipos na representação dos cantores; e perceber o que seria viável realizar, tanto da perspectiva dos alunos quanto da instituição, neste tempo exíguo.

Mostrou-se um trabalho desafiador pela premência do tempo tão reduzido e insuficiente para realizar, a contento, uma obra com tanta complexidade. Nesta montagem, o desafio inicial foi conceber a ópera para uma versão “pocket”, ou seja, levar em conta a participação da orquestra constituída por jovens instrumentistas que também fariam sua estreia em uma ópera; o espetáculo tinha que ter a duração máxima de setenta minutos sem intervalo, considerando os cortes musicais e do texto falado.

O elenco foi reduzido: sem coro, sem crianças, somente o elenco principal constituído por dez cantores. Procurei ater-me ao libreto e à composição para não perder o sentido do drama e o contexto da ópera, e resolvemos, com o próprio elenco que não estava em cena, que ele também executaria as partes cantadas do coro nos momentos específicos, como, por exemplo, na entrada do personagem Sarastro, cena em que o coro dos oradores deveria entrar junto com Sarastro, quando este canta o hino “*O Isis und Osiris*”. Retiramos esta passagem, e mantivemos somente a entrada da personagem principal com os cantores, cantando na coxia.

Foi sugerido que não utilizássemos o número de Abertura por completo, por ser um pouco extenso e por alongar, além do esperado, a duração do espetáculo, o que poderia ultrapassar o tempo estipulado. Todavia, argumentei que esta abertura era de extrema importância para minha concepção e, como diria Sherazade, em *As Mil e Uma Noites*, “é imperioso que tal medida seja providenciada” (informação verbal).

Contudo, sabendo que a ópera contém temas ligados à simbologia da maçonaria, e que eles estão relacionados com a Abertura da ópera (e com a obra como um todo), por motivos da presente pesquisa se relacionar com aspectos pontuais sobre o corpo e atuação do cantor de ópera, não abordarei tal assunto, pois isto requereria pesquisa aprofundada.

Assim sendo, discorrerei, a seguir, sobre as dificuldades encontradas e adversidades sobre a direção e o trabalho cênico que desenvolvi com os alunos cantores *d'A Flauta Mágica*.

2.3.1 – A Flauta Mágica: direção e concepção

Gostaria de iniciar o argumento discorrendo sobre a importância do número de *Abertura* da ópera (ou a '*Overtüre*') *A Flauta Mágica* como é conhecida, sob dois aspectos: primeiramente o musical e, posteriormente, o cênico, por estar correlacionada à direção e concepção da montagem.

A *Abertura* (ou *Overtüre*) é uma peça musical instrumental que pode introduzir uma obra com grande desenvolvimento musical, como uma ópera, cantata ou oratório, ou ainda, ser uma obra autônoma. Ela se mostra como o prólogo da história, a ser apresentada ao espectador em forma musical, elucidando os temas que percorrerão a obra como um todo.

Figuras 2: Ensaio da Orquestra tocando *Abertura (Overtüre)* Regência: Maestro Juliano Dutra

Fonte: Foto de Milton Gevertz

Desta maneira, podemos verificar, no início da *Abertura* d'A *Flauta Mágica*, os famosos três acordes pesados e repetidos, apresentados de forma ascendente, sugerindo ao ouvinte, as batidas na porta que Tamino, no decorrer da obra, executa por três vezes e fala com o Orador, dando, assim, início às provas maçônicas. Todavia, podemos, também, relacionar estas batidas aos famosos três sinais feitos pelo “Bastão de Molière⁴⁶”, quando o contrarregista bate, por três vezes, com seu bastão no piso do palco, para anunciar que o espetáculo irá começar.

De tal maneira que poderíamos supor estes acordes como um recurso musical que o compositor se utilizou para expressar um sentido dramático na ópera, recurso que será utilizado ao longo da obra, e que poderia vir a ser comparado como um “*leitmotiv*”⁴⁷ que personifica o personagem ou determinada situação, através de um motivo ou tema musical representados pelos instrumentos.

⁴⁶ *Bastão de Molière*: era uma vara comprida e roliça de aproximadamente sete pés de altura que o contrarregista bate três vezes contra o piso do palco, com pancadas secas e consecutivas para anunciar ao público que o espetáculo vai começar. Sua origem vem de Jean Baptiste Poquelin, conhecido como Molière (1622-1673), foi autor, ator e dramaturgo francês, que usava um bastão semelhante e decorado para esta finalidade.

⁴⁷ *Leitmotiv*, palavra usada especialmente para a obra de Wagner, que significa “motivo condutor” do tema. Embora este termo fosse criado por Wagner, seu sentido já era utilizado pelos gregos na antiguidade, como na Doutrina do Etos, e também foi utilizado na ópera barroca.

Eventualmente, outro tipo de recurso musical: o compositor pode acrescentar um motivo rítmico, por exemplo, iniciado pelos violinos, com uma sequência rápida de colcheias e semicolcheias.

Assim sendo, demonstrarei como este motivo musical, dos três acordes, percorrerá a obra, por exemplo, no início da ária de amor de Tamino “*Dis bildnis ist bezaubernd schön*”; na terceira cena do Ato I, em que estes acordes entoados na ária soam como ou prenunciam que algo acontecerá, pois Tamino, encantado ao olhar para o retrato contendo a imagem de Pamina, se apaixonará e sofrerá as consequências desta paixão.

Na ária de amor de Tamino, o tema inicial da *Abertura*, soado pelos três acordes retornará à tonalidade de **Mi bemol maior**, porém com algumas alterações: eles estarão alterados de maneira invertida e descendente, ocasionando ao ouvinte, a sensação de alguém que suspira de amor, expressos pela voz do cantor, misturados pelos sentimentos de angústia e receio do que esta paixão custará a ele. E ainda podemos supor que o compositor, ao se utilizar deste motivo musical, gera na personagem uma ação, alterando seu estado psicofísico, pois algo diferente ocorreu com sua intenção, seu estado interior, assunto que abordarei com mais profundidade no capítulo terceiro, ao falar do gesto. De maneira que o público, ao ouvir os acordes que se repetirão ao longo da obra, ainda que de forma diferenciada, comece a estabelecer uma associação entre o motivo musical e a personagem.

Uma vez que ópera é um drama musical, seu texto, sua narrativa é apresentada também pela música e a poesia, já que “[...] a função da poesia dramática é fornecer certas espécies de significado ao drama” (Kerman, 1990, p. 24), pois através de sua condução melódica, rítmica e harmônica compreendemos a história e as paixões, ou melhor, a reação que ocorre entre estes elementos que geram ação nas personagens.

No caso do termo “leitmotiv”, ele foi idealizado por Wagner um século depois de Mozart, porém, sua acepção, no concernente a se apropriar de um motivo melódico ou uma ideia musical para caracterizar um personagem ou estado emocional, nasceu com os gregos, que já se utilizavam de tal recurso, conforme descrito na Teoria dos Afetos de Platão.

Para esta montagem, eu já previa utilizar este número musical, a *Abertura*, da ópera por completo, não somente como em sua estrita função, mas por sua ação dramática na qual

a orquestra, junto ao maestro, assume, nesta passagem musical: a função do protagonista ou o narrador da história. Ao assistir a Abertura, neste caso específico, o espectador não fica numa posição incólume, lhe é feito um convite para ouvir o “era uma vez” dos contos de fada em forma musical, transportando-o para o universo do maravilhoso. Todavia, a obra só se inicia e se completa com a presença da orquestra e do ouvinte em total sinergia à sonoridade proposta, pois esta se apodera do indivíduo, possibilitando-lhe cognições entre o passado e o presente, algo memorável.

Para tal apresentação, contei com o recurso do cinema que empreguei como um dispositivo para que, ora servisse como cenário para montagem (por possuírmos poucos recursos financeiros para a confecção de um cenário e tempo hábil para tal feito), ora se destinasse à função de auxiliar a narração da história, devido aos inúmeros cortes musicais e textuais que fizemos.

Procurando sincronizar o som da orquestra com a imagem da cena gravada e a que estava acontecendo em tempo real, busquei inspiração no filme do cineasta Ingmar Bergman de 1975, baseado na ópera. Para esta concepção, investiguei e procurei aproximar alguns princípios do Iluminismo do século XVIII presentes na ópera, com semelhanças aos dias de hoje, tais como: o contraste entre luz e sombra, a relação de poder, o racismo, a pedofilia, entre outros fatores, e para tal feito, convidei os cineastas: Fernando Narasaki e Thaís Anselmo Coelho Pinto⁴⁸, que, juntos, pesquisaram elementos estéticos que remetesse a estas questões.

A ação da ópera se passa em dois espaços imaginários contrastantes: a Floresta e o Templo Real.

O primeiro deles, a Floresta, é o lugar do maravilhoso e do fantástico, habitada pelos personagens noturnos que representam o aspecto sombrio, o lado escuro da alma humana, personificados pela Rainha da Noite e as Três Damas; e ainda conta com os personagens diurnos, acentuando a luz do indivíduo encarnado por Papageno e seus pássaros.

Em outro espaço, o Templo Real, contém os mesmos aspectos de luz e sombra. Pamina com seu brilho, iluminado por sua juventude e beleza, é a esperança de que a nova

⁴⁸ A gravação das montagens d’*A Flauta Mágica* e de *Falstaff* se encontram registradas, em mídia DVD, anexadas ao final desta dissertação.

geração modificará o mundo. Sarastro é a luz da sabedoria personificada por seus discípulos maçons que passam por provas, visando aprimorar princípios do bem e do mal que cada indivíduo contém; mas, ao mesmo tempo, percebemos seu lado sombrio, sua contradição, quando ele mantém como escravos, Monostatos e seus séquitos.

Para a filmagem, procuramos por um lugar que contivesse estes dois ambientes, simultaneamente e, para nossa surpresa, pudemos filmar o Museu Paulista da USP, ou Museu do Ipiranga, como é mais conhecido, e o Bosque que se localiza atrás dele, como podemos observar nas imagens filmadas de dia e ao entardecer, tendo o bosque como morada da Rainha da Noite.

Figura 3: O Museu do Ipiranga

Fonte: Foto: Norma Gabriel

Figura 3(a): Bosque do museu do Ipiranga

Fonte: Foto de Fernando Narasaki

Outro espaço onde filmamos, principalmente para o número de Abertura da ópera, foi o Theatro São Pedro.

O motivo que me levou a filmar e registrar o histórico teatro foram, primeiramente, porque o espetáculo seria realizado no próprio teatro devido à fusão das instituições; e, também, por ocasião do Centenário, visto que, almejava deixar registrado este evento de inauguração do teatro, que aconteceu em 16 de janeiro de 1917, completando suas bodas em 16 de janeiro de 2017.

Inicialmente, filmamos a orquestra de maneira que fosse percebida pelo espectador e ela se destacasse ao executar a *Abertura* da ópera, uma vez que tínhamos a estreia da orquestra jovem dos alunos da EMESP-Tom Jobim tocando uma peça operística. Porém, intencionávamos, com esta ação, que o número da *Abertura* ao ser tocado pelos músicos, propiciasse ao espectador, no momento de se acomodar em sua poltrona, a simultaneidade de ver e ouvir a orquestra e, ao mesmo tempo, também ele pudesse desfrutar das imagens arquitetônicas dos cem anos do Theatro São Pedro, dando a impressão que a câmera fosse também o espectador observando a arquitetura do teatro, a orquestra, sua sonoridade e sincronia desenrolando-se ao vivo, e ao, mesmo tempo, sendo vista pelo público, projetada no ciclorama do teatro. Como vemos na Figura 4, abaixo.

Figura 4: O flautista e o naipe de sopros da orquestra.

Fonte: Cena da orquestra filmada e projetada: Fernando Narasaki e Thaís Anselmo C. Pinto

O cinema, enquanto linguagem relaciona-se com o tempo e o espaço, construindo narrativas imagéticas e nos possibilitando vivenciar histórias, que são completadas pelo espectador, tornando-se um agente ativo no espetáculo, pois na tela ilusão e realidade se misturam e se complementam pela orquestra.

Em música de ópera, especificamente falando da Abertura, o tempo está descrito na partitura e sua relação espacial somente acontece e se manifesta na ação dramática estabelecida entre a condução do maestro e a execução do músico. Esta conexão se desenvolve porque ambos estão em coesão em relação ao movimento que o drama musical se propõe, pois há uma continuidade, são “[...] passagens de repouso se alternam com passagens de impulso; mas não se alternam simplesmente à maneira antiga, e sim brotam uma da outra de uma forma que dá a impressão vital de condução e chegada.” (Kerman, 1990, p. 83)

A música articula a ação, assim como o drama apresenta os conflitos, clímax, e o desfecho, neste caso, em ópera, criam-se complexidades acentuando os traços psicológicos das personagens.

O compositor torna-se dramaturgo. Música motiva ação, música contribui para o drama, pois “[...] além de apresentar sentimentos individuais e definir a qualidade de ações locais, a música na ópera age de um modo mais geral e penetrante.” (Kerman, 1990, p. 251)

Finalizo assim, as considerações sobre o número de *Abertura* da ópera, e comentarei, a seguir, a respeito do trabalho realizado com os cantores relativos ao corpo, atuação, a direção, montagem e a junção das instituições Academia de Ópera do Theatro São Pedro e EMESP-Tom Jobim.

2.3.2- Como contar uma história: contratempos relacionados ao processo de preparação e montagem de *A Flauta Mágica* ⁴⁹

Figura 5: Elenco de *A Flauta Mágica* (setembro de 2017)

Fonte: Foto de Milton Gevertz

Preliminarmente apontarei os reveses que houve pela junção dos alunos da Academia de Ópera do Theatro São Pedro e EMESP-Tom Jobim para a esta montagem, e as ferramentas que utilizei para realizar a obra a tempo e a contento do que idealizei como diretora. Apresentarei, sucintamente, alguns episódios na montagem, que julgo serem significativos para a presente pesquisa, no que diz respeito à atividade cênica.

Por ocasião da unificação das instituições, necessitei adaptar o programa de aula entre os dois grupos. Haja vista que a Academia de Ópera não tinha, em seu programa curricular, aulas de corpo e atuação. Diferentemente, no início do primeiro semestre de 2017, antes da

⁴⁹ A sinopse da ópera *A Flauta Mágica* está no Anexo 1 desta dissertação.

junção dos grupos, já havia trabalhado com os alunos da EMESP-Tom Jobim estes conteúdos, pois faziam parte da grade curricular da escola, e havia desenvolvido no corpo dos discentes princípios de estruturação do esqueleto, com objetivo de melhorar a postura da coluna vertebral, porém os alunos vindos da Academia de Ópera, cuja disciplina não pertencia à grade curricular, não tinham trabalho corporal algum, o que apresentou corpos dessemelhantes entre os grupos. De tal maneira que as duas funções ocupadas por mim, ora como diretora da ópera, ora como preparadora cênica exigiu de mim, muitas habilidades técnicas e pedagógicas.

Inicialmente, foi imprescindível construir um ambiente confortável e favorável aos alunos, no sentido de apaziguar “o mal estar” criado, já que teriam que alterar os períodos de hora/aula para o novo projeto curricular da escola, pois havia diferenças em cada grupo. Isto os levou a frequentar as aulas três vezes por semana, no período da tarde e, nas duas semanas antecedentes à estreia da ópera, os alunos estariam presentes todos os dias nos períodos da tarde e noite para a realização dos ensaios com orquestra e cena.

Infortúnios ocorreram e geraram alguns problemas no cronograma dos ensaios e aulas como, questões como pontualidade e faltas que atrapalhavam o estudo musical e textual. Os alunos não apresentavam os números musicais completos, em acordo com as exigências do maestro, por exemplo, os ensemble da ópera, gerando atrasos no cronograma dos ensaios.

Ao realizar o ensaio musical junto à cena, por exemplo, este se apresentava em estágio precário. Em algumas situações, deploráveis, resultando assim atrasos nos ensaios de cena com trabalho de texto, uma vez que não estavam decorados e não havia possibilidade em continuar com a preparação corporal, estando o cantor com a partitura na mão. Ocorreu-me, então, a decisão, em dois ensaios seguidos, de fazermos conjuntamente o trabalho de memorização dos textos falados em português, seguidos das cenas musicais cantadas em alemão, e o resultado foi bastante assertivo, porém desgastante para os cantores.

No que tange às aulas práticas, concentrei-me em conduzir o trabalho de corpo voltado para a preparação das cenas e da ópera como um todo, pois não havia tempo hábil para desenvolver fundamentos e princípios corporais como vinha realizando com os alunos da EMESP-Tom Jobim, antes da união das instituições. Precisei adaptar minhas práticas

como, postura corporal, técnicas de dança de Graham, jogos cênicos e teoria teatral em função da montagem operística, e não para formação artística dos cantores.

Expliquei aos estudantes qual seria a concepção cênica para a montagem e quais ferramentas corporais e textuais utilizaríamos primeiro, nas duas horas iniciais da aula, para que, minimamente, estruturássemos um corpo apto para a cena, e após esta prática, iniciariamos os ensaios de cena. A partir do momento em que comentei que usaríamos o recurso do cinema como linguagem, eles se mostraram mais entusiasmados e cooperaram em estudar mais seus personagens com mais empenho.

Como dispunha de quarenta e cinco dias para preparação e montagem, criei um cronograma que supus ser funcional para execução das cenas mais complexas. É importante ressaltar que na metade do período de férias escolares, portanto quinze dias antes do início da montagem, já estavam resolvidas questões referentes a figurino, visagismo, objetos de cena e set de filmagem.

As aulas/ensaio, como denominaram, se deram da seguinte forma: escolhi a Ásia como caracterização para as ações de alguns personagens da ópera, que não necessariamente, o Egito, país de origem de Tamino, como se apresenta em *A Flauta Mágica*. É fato importante comentar que já havia dirigido esta mesma ópera em 2015, para EMESP-Tom Jobim, anterior à união destas instituições, e remontei-a, fazendo algumas adaptações para as necessidades da montagem de 2017.

Acreditei que a remontagem facilitaria e adiantaria a execução da ópera, pois agilizaria o trabalho corporal com os cantores e cantoras, de modo que não necessitaria criar uma linguagem cênica nova, e, assim, eu poderia concentrar minha atenção somente às adequações relativas aos cortes musicais e de cenas, pois esta montagem não poderia ultrapassar a duração de setenta minutos.

A respeito da movimentação que compus nas cenas específicas, tais como a entrada de Tamino, das Três Damas, de Papageno e Papagena, da Rainha da Noite e Pamina, entre outros, procurei relacionar a técnica de Graham ao trabalho corporal, com ênfase nas práticas corporais orientais tais como a dança com leque e meditação da Yoga, sempre como investigação e possibilidade para ativar o estado de presença no corpo dos cantores. Como vemos na Figura 6, abaixo.

Figura- 6: As Três Damas encantando Tamino

Fonte: Foto de Milton Gevertz

Customizei o uso de alguns movimentos da dança japonesa, utilizando o Senbu (ou Shibu), ou Dança do Leque como é conhecido, já que nesta dança, a movimentação se integra à música e à recitação de um poema. A dançante costuma usar o leque para acompanhar seu deslocamento no espaço, e alguns gestos de luta dos guerreiros Samurai, o Kenjutsu, ou a Arte da Espada.

Conforme o período dos ensaios foi passando, os alunos tomaram consciência das necessidades corporais que minha concepção para esta montagem requeria, e a partir desta compreensão, os cantores e cantoras se mostraram assíduos às minhas aulas, e, então, pude desenvolver um trabalho físico específico para a gestualidade dos leques através do trabalho de respiração da bioenergética e das posturas da Yoga, que melhoraram a postura da coluna, permitindo que seus corpos adquirissem mais flexibilidade e tonicidade facilitando a movimentação em cena.

À vista disto, creio ter apresentado ao leitor alguns aspectos adversos relativos à fusão das instituições, assim como a relação com os alunos para esta montagem e aspectos a respeito da direção e preparação cênica. Assim sendo, a seguir apresentarei diferenças existentes entre *A Flauta Mágica* e *Falstaff*, em relação ao trabalho de preparação corporal e atuação, para a montagem das óperas.

2.4 - Contando outra história: dificuldades e diferenças entre *Flauta Mágica* e *Falstaff* e soluções encontradas para montagem e preparação corporal⁵⁰

Figura 7: *Falstaff* - III Ato (ensaio, novembro de 2017)

Fonte: Foto: Norma Gabriel

A estreia desta montagem estava prevista para o início de dezembro de 2017 e os ensaios começaram na quinzena final de outubro, dispondo, assim, de seis aulas para empreender uma mínima preparação corporal e análise do texto, antes de iniciarmos os ensaios de cena com música.

Em *Falstaff*, contrariamente *À Flauta Mágica*, ocorreram algumas circunstâncias que diferenciaram a montagem, permitindo nos ocuparmos com mais esmero da preparação cênica dos alunos colaborando para que tivéssemos um rendimento melhor em relação ao tempo de execução da montagem e o preparo físico.

As diferenças nesta montagem, em comparação à anterior, se apresentaram pela formação do elenco e da estruturação pedagógica. Problemas relacionados à concepção da ópera tais como: figurino, cenário, visagismo, iluminação e cronograma geral para ensaios

⁵⁰ A sinopse da ópera *Falstaff* está no Anexo 2 desta dissertação.

musicais com orquestra e cena, ficaram a cargo da direção, e a preparação corporal ficou sob meus cuidados, restabelecendo, assim, minha função de professora.

A montagem de *Falstaff* foi dirigida pelo meu coordenador, Mauro Wrona, uma vez que ele a conhecia muitíssimo bem, pois já a havia dirigido e atuado como cantor inúmeras vezes, trazendo maior agilidade para a produção e execução da ópera. Para esta encenação também foram feitos muitos cortes nos números musicais e cenas, pois a condição inicial proposta pela instituição, para todas as montagens com os alunos, tanto da Academia de Ópera do Theatro São Pedro quanto os do EMESP-Tom Jobim, deveriam ser “pockets”, ou seja, contendo duração de setenta minutos sem intervalo, e o elenco reduzido.

Esta separação de funções permitiu que eu desenvolvesse algumas atividades do programa curricular tais como: preparação da personagem, estudo do texto adaptado para o libreto (não dispúnhamos de tempo hábil para análise da peça original), e pesquisar alguns aspectos sobre a dramaturgia, como o contexto histórico da peça, o gênero estilístico, aspectos sobre a *commedia dell'arte* e os personagens, função das cenas e o clímax ou conflito, pois, já que trabalharíamos com um “Shakespeare”, ainda que sob o ponto de vista de Verdi e Boito, isto poderia melhorar a preparação física dos cantores.

Primeiramente, preparei o corpo dos alunos com alguns condicionamentos físicos como corridas, alongamentos e exercícios de força para melhorar o rendimento aeróbico, pois era necessário um corpo mais hábil e preciso para o trabalho físico, pois envolvia alguns movimentos acrobáticos, como rolamentos, para alguns personagens da ópera, tais como: Falstaff e sua trupe Bardolfo e Pistola, Dr. Caius, Sr. Ford e o casal romântico Fenton e Nannetta.

Pude acrescentar para os cantores, alguns princípios de jogo e improviso da *commedia dell'arte* como a triangulação e a improvisação, através dos temas que já estavam estabelecidos na ópera, para as cenas de conjunto. Nos três primeiros dias de aula, foram realizados trabalhos de condicionamento físico e análise textual, feitos sob os princípios de Stanislavski, ampliando a compreensão das ações das personagens e a composição da cena que o diretor estabeleceu, tanto musical quanto cenicamente.

Seguidamente a estes preparos, iniciamos os ensaios com as questões musicais, devido à dificuldade da escrita musical composta por Verdi. De forma tal que todo o

trabalho corporal e atuação se perderam nos primeiros cinco ensaios musicais, retornando, os cantores, aos velhos gestos operísticos mecânicos e estatuários. De modo que, a partir de tal problemática, elaborei um questionário contendo três perguntas referentes ao personagem, ao entendimento corporal junto à música, e à dramaturgia em ópera, e ele faria parte da avaliação teórica ao final de semestre, ao término do curso.

As questões foram às seguintes (e os exames dos alunos se encontram na sessão dos anexos na parte final desta dissertação):

1. A partir de seu corpo e sua voz como você concebe sua personagem?
2. Refletindo sobre dramaturgia, como você pensa a ópera. Há um texto: musical, poético ou ambos? Se houver como este texto se apresenta na obra?
3. De que maneira você compreende o corpo e atuação como forma de aprendizado e processo de criação para o trabalho do cantor de ópera?

Após a aplicação deste questionário, os alunos pareciam ter assimilado um pouco melhor o que é o processo de criação e, o mais importante teve maior percepção a respeito de si mesmo.

A mudança de conduta e comportamento dos alunos foi outro aspecto importante, principalmente no que diz respeito ao horário de chegada e ao próprio trabalho do cantor/ator em si, visto que consistia, primeiramente, na preparação com a música e o texto. Os cantores deveriam estar com suas canções decoradas e muito bem estudadas musicalmente. Ao longo do semestre alguns cantores apresentaram dificuldade com a o aprendizado nas aulas de idiomas e muito disto ocorreu devido às suas ausências nestas aulas. Problemas tanto na pronúncia quanto na memorização do texto em outra língua dificultam o trabalho de cena do cantor. Este tema será abordado no terceiro capítulo sobre o “gesto na voz”.

Eventualmente, houve aulas de prosódia e dicção em alemão para os alunos que fizeram a ópera *A Flauta Mágica*, assim como de francês e italiano. Entretanto, os discentes faltavam muito nestas aulas, o que gerava atrasos para os ensaios das cenas, tanto de *Falstaff* quanto das outras montagens operísticas, que ocorreram simultaneamente. De toda forma, com a separação das turmas, pudemos modificar os horários das aulas de idiomas possibilitando melhorar o estudo e o aproveitamento dos alunos.

É importante comentar que a relação do tempo musical e ação física requerem paciência e concentração, por parte do cantor e diretor. Demanda tempo hábil de ensaios para que se possa fazer muitas repetições até que haja um acomodamento entre estas relações, e adiciono ainda outro problema, que é o idioma, pois, não estando este fluente na voz do cantor, isto dificulta o canto e, conseqüentemente, os gestos corporais. Sobre este tema, comentarei com mais profundidade no próximo capítulo.

Sendo assim concluo a exposição deste capítulo, supondo que tenha articulado os problemas, dificuldades e apresentado algumas possíveis soluções relativas ao trabalho docente, contudo, sem perder a intenção de melhorar o aspecto na formação artística do cantor e, também, propiciar a experiência cênica aos alunos, através das montagens de *A Flauta Mágica* e *Falstaff*, e a partir delas, vislumbrar o trabalho do ator e perceber momentos de conexão entre corpo e música, reflexão e compreensão ao estudar o texto e a palavra, visto que a ópera conta e canta histórias.

3- O gestual em ópera: voz, corpo, texto e música em cena

Diz-se que as duas artes primordiais eram a dança e a arquitetura. A palavra 'teatro' era um substantivo- uma ação, depois um local. Isso significa que se tem de fazer o gesto, o esforço, o esforço verdadeiro para se comunicar com o outro ser. [...] O movimento nunca mente. É a magia do que eu denomino o espaço exterior da imaginação." (Graham, 1993, p. 14-15)

A palavra 'gesto', em latim *gestus*, é definida pelo dicionário Larousse⁵¹, em seu sentido estrito, como movimento do corpo, principalmente das mãos, da cabeça e do tronco; é também aparência, aspecto, ação ou ato e postura física; e a palavra 'gestual' é o que concerne aos gestos; que se faz com gestos.

Em seu Dicionário de Teatro, Patrice Pavis⁵² apresenta a palavra gestual como "[...] (é um Neologismo do início do século XX), é uma noção que se aproxima de *gestualidade*. [...] Gestual implica uma formalização e uma caracterização dos gestos do ator [...]" (Pavis, 2015, p. 186)

Ele diz ainda que: "[...] A gestualidade se opõe, por outro lado, ao gesto individualizado: ela constitui sistema mais ou menos coerente de maneiras de ser corporais, ao passo que gesto se refere a uma ação corporal singular." (Pavis, 2015, p. 186)

Sabe-se que o homem e sua relação com o teatro são muito antigos, tão antigos que aquele encontrou neste uma exteriorização gestual e artística que o significasse, e melhor: transcorreu sobre o ser humano em suas inúmeras formas de expressão como o desenho, a música, a poesia, a arquitetura, a dança, elementos que o compõe enquanto linguagem, representação e personificação, porém todas estas ações são desempenhadas pelo corpo.

Antigamente, na Grécia, por volta do século IV a.C., estava presente dentro da comédia e da tragédia, espetáculos dançados, em que eram apresentados nos festivais dionisiacos. O ator-dançarino era conhecido como mimo⁵³ grego. Os mimos, para narrar histórias, estudavam o corpo e suas ações observando as antigas esculturas, estátuas dos

⁵¹ Dicionário Larousse da Língua Portuguesa, (2005, p. 386)

⁵² Patrice Pavis é professor na área teatral da Universidade de Paris, VIII, e autor de Dicionário de Teatro, entre outras obras.

⁵³ *Mimo*, do verbo mimar, segundo o dicionário, exprimir por mímica. "Era também conhecido o ator que mimava. E a palavra mimo também era usada para se referir a todo tipo de entretenimento oferecido no local teatral, formas sérias ou cômicas." Citado no artigo de Robson Corrêa de Camargo. Disponível em <www.revistafenix.pro.br> outubro/novembro/dezembro de 2006 vol.3 Ano III nº 4 Acesso em 23/07/18 .

deuses, vasos e ânforas que continham desenhos, como forma de imitar (mimésis) gestos, treinamento acrobático e expressões faciais.

Era a arte de narrar com o corpo, a pantomima. Ela se desenvolveu como um teatro gestual que faz o menor uso possível de palavras e o maior número de gestos, comunicando-se pela mímica. A voz, o corpo, a música e o texto, evoluíram e, aparecem representados por pantomimas ou mímicas enquanto linguagem gestual, e eles também foram utilizados na ópera.

A pantomima era usada nos rituais sagrados para narrar epopeias e para tentar transmitir sensações do divino através de gestos, usando os temas mitológicos ou a própria História do homem. Mas ela nem sempre se mostrou sem fala: o mimo, muitas vezes, usou a oralização para se expressar.

As apresentações eram feitas de maneira a que o ator-dançarino se destacasse do coro e, pela gestualidade, narrava à história, imitando os deuses ou animais enquanto o coro cantava e tocava aulo, címbalos, cítaras como acompanhamento musical do espetáculo. Essas encenações se espalharam até chegar a Roma, sofrendo variações como nos comenta Camargo⁵⁴:

O espetáculo pantomímico, desde seu início, foi ligado à dança e desde os gregos teve o nome de **orchésis**, assim como de quironomia (**cheironomía**), a pura arte de se exprimir com as mãos. Mãos que, certamente, levavam todo o corpo. [...] A **orchésis** dividia sua apresentação em **cubística**, **sferística** e **orchestica**. A primeira, **cubística**, constituía-se em uma ginástica acrobática, a segunda, como se dizia em Roma, **saltatiocum pila**, destreza ou jogos com bola e a terceira, a **orchestica**, era dança teatral que continha a **quironomia**, uma parte com uma estrutura dramática (diálogos e o desenvolvimento de uma história). [...] Os caminhos da pantomima romana não irão separar a mímica da dança, ao contrário, **saltare um canticum**, dançar um poema, significava dizê-lo com o gesto.” (Camargo, 2006, p. 9 *apud* Bragaglia, 1930, p. 43-44)

E segundo, Robson Corrêa de Camargo, esse dançar um poema, **saltare um canticum**, consistia “[...] em canto falado acompanhado por instrumentos, muito mais próximo à recitação que ao canto coral, uma forma de atuação que animava a palavra com a música moderada e a representação viva”. (Camargo, 2006, p. 9)

⁵⁴ Robson de Corrêa Camargo é doutor em Artes pela Universidade de São Paulo, e professor adjunto de Estática e Antropologia Teatral, e Interpretação para o Teatro dos cursos de Graduação em Teatro, da Universidade Federal de Goiás.

Segundo Camargo, neste momento, constitui-se, então, a primeira separação entre gesto e palavra, originando assim “[...] os artistas cantores, os **Istrioni-Musici** e os atores do gesto, **Istrioni-Ballerini**.” (Camargo, 2006, p. 9 *apud* Bragaglia, 1930, p 43-44).

Refletindo sobre estas ponderações, podemos encontrar similaridades com a ópera. Quiçá possamos relacionar que tais formas de representação, supostamente, tenham sido incorporadas à ópera. Visto que para os cavalheiros, a perfeita compreensão das palavras, por parte do público, era importantíssima, surgindo assim o recitar cantado.

No início das apresentações de ópera, elas eram realizadas nos palácios imperiais e os artistas, para se apresentarem neste recinto, deveriam ter certa polidez, etiqueta e conduta como maneira de demonstrar respeito, educação e submissão, e de como se apresentar e gesticular diante de um nobre. E estes gestos eram ensinados aos artistas de ópera, para que eles os usassem em suas atuações, pois as técnicas corporais que foram empregadas ao cantor, ao que parece, se originam destas antigas celebrações que constituíam o nascimento da tragédia.

Deste modo, ainda que como suposição avenge a hipótese de que, quando da separação ocorrida entre os ‘artistas cantores’ e os ‘atores do gesto’, neste momento originou-se o problema do corpo e atuação do cantor de ópera, uma vez que, segundo Eugenio Barba, para o artista contemporâneo “[...] corpo e voz são inseparáveis.” (Barba, 1982, p. 26, *apud* Pavis, 2017, p. 340)

Assim sendo, após ter apresentado, ainda que sucintamente, a história da pantomima e sua possível relação com a ópera procurarão aprofundar, no próximo subitem, como os problemas corporais do cantor de ópera se radicam.

3.1- O Gesto no corpo: a pantomima em ópera

Inicialmente, as óperas, quando exibidas nos palácios contavam e cantavam, histórias de casamento, nascimento dos filhos de nobres ou coroações, como os festejos das núpcias de Maria de Medicis e Henrique IV da França, utilizando-se de temas mitológicos, como em *Orfeu*.

Nestas representações, os cantores, usavam mímicas e os gestos da corte, como tentativa de exprimir o sentido da música e da palavra, para narrar o mito. Entretanto, isto ocorria de maneira diferente da dos mimos da antiguidade, que, ao narrar uma proeza, causavam tremenda agitação na plateia por, provavelmente, haver interrelação e coesão entre gesto, palavra e música.

O cantor de ópera apenas reproduzia os gestos enquanto forma, ou seja, e este se apresentava frio, rígido como uma estátua, uma vez que o corpo não era fonte de significação, o movimento era restrito, sem deslocamento do corpo ocupando o espaço. Possivelmente, em 1575, gestualidades similares à da figura abaixo (Figura 8) foram copiadas das imagens da tragédia antiga e usadas pelos cantores de ópera, pois, há a chance de que os mestres de orquestra as reproduzissem e as ensinassem a eles, para se apresentarem nos palácios.

Na Figura 8, podemos observar as orientações para as primeiras oposições de braços e cabeça onde há a descrição acerca de como o aluno deveria estudar e reproduzir esta gestualidade. Esta imagem é parte do livro *Gesto e Ação Pantomímica*, de Florence A. Fowle Adams, de 1891, e foi muito utilizado no teatro, no ballet e também em ópera, em meados dos séculos XVIII e XIX.

Figura 8: Primeira oposição de braço e cabeça

Fonte: *Gesto e Ação Pantomímica*, Florence A. Fowle Adams, 1891, p. 49

Exercício 1- Apelo resignado ao céu:

- A mão direita sai ao lado, a palma da mão para frente. A cabeça inclinada sobre o ombro direito, olhos erguidos para o céu.

Ao mirarmos esta imagem, imediatamente, somos reportados à Grécia antiga, pois tem-se a impressão de estar retratando as deusas gregas. Os senhores da Camerata Fiorentina, inicialmente, se inspiraram em gestualidades semelhantes às destas figuras como maneira de reconstituir o teatro da antiguidade para a atuação dos cantores, já que não há estudos que demonstrem haver um treino específico para o corpo do cantor de ópera coligado à música e à palavra. De modo que, os cantores, ao apenas imitar estes gestos, reproduzindo-os somente enquanto forma dissociada de conteúdo e sentido, não estabelecia conectividade entre corpo, mente e ação, não permitindo organicidade no gesto e no corpo como um todo.

Sabe-se que Claudio Monteverdi⁵⁵, em 1607, quando apresentou, em Mântua, seu *Orfeu*, enfatizava a expressão dramática, permitindo que o artista do canto ficasse mais livre para interpretar, contudo acirrou discussões calorosas e polêmicas com Artusi⁵⁶ sobre a “liberdade do cantor” e interpretação pois para Artusi, tal atitude contrariava as regras e pureza da arte, ele ponderava que o cantor deveria se submeter à compreensão da palavra expressos através da música sem atuações caprichosas e exageradas.

Para ele, a ação se restringia à vocalidade⁵⁷, privilegiando o virtuosismo vocal e a música como acompanhamento, criando efeitos sonoros para acentuar a cena, suprimindo, assim, o corpo como expressão de sentidos, em acordo com a moral vigente. Uma vez que no próprio texto, a palavra, contém as emoções que deverão ser expressas pela voz do cantor, fato este que nos leva a supor que se criou assim, o “gesto vocal”, já que o corpo e

⁵⁵ Claudio Monteverdi (1567-1643) foi compositor, gambista, maestro e cantor. Foi também um dos responsáveis pela passagem da tradição polifônica do Renascimento para um estilo mais livre, dramático e dissonante, baseado na monodia e nas convenções do baixo contínuo e da harmonia vertical, que se tronaram as características centrais da música do período seguinte, do Maneirismo e do Barroco.

⁵⁶ Giovanni Maria Artusi (c. 1540-1613) foi teórico, compositor e escritor italiano, condenou ferozmente as inovações musicais que definiram o início do barroco e atacou, veementemente, as práticas musicais de Claudio Monteverdi.

⁵⁷ Patrice Pavis diz que a vocalidade “[...] é a voz considerada em sua dimensão material, física, pulsional, afetiva. [...] Não se trata, portanto da voz enquanto portadora de sentido da linguagem articulada, mas, sim, da voz enquanto material musical e físico que os artistas podem utilizar para o canto, para a dicção, para a expressividade afetiva, em suma, para tudo o que pode servir à representação cênica.” (Pavis, 2017, p. 340)

seus mistérios estavam a serviço da voz e não de sua “integração corpo e alma”, como discursa Platão.

Enquanto os estudos gestuais evoluíram no teatro, nos teatros de feira e na *commedia dell'arte*, na ópera, no entanto, o corpo do cantor ainda estava restrito aos maneirismos da corte e às convenções morais ditadas pela igreja.

Podemos verificar, na Figura 9, abaixo, e identificar, nas formas de exercícios para mãos e braços, gestos que sugerem qual ação se deseja expressar, e alguns deles, decerto, faziam parte do repertório de polidez, usado ao se reportar a um nobre como, por exemplo, a imagem do “Eu prometo” (se localiza na Figura 9, de cima para baixo, segunda fileira, o segundo menino), colocando a mão esquerda no peito e a mão direita erguida em direção ao céu, no ato de fazer um juramento.

Figura 9: Gestos de mãos e braços

Fonte: Disponível em: <<http://studiocabriole.blogspot.com/2015/06/pantomima-no-ballet.html>>
Acesso em: 8/8/2018 Hora: 14h50m

Os gestos de quironomia (uso das mãos, para narrar a canção), eram também escolhidos para o recitativo, que é uma sessão em que se predomina a palavra e a música como gesto musical, geralmente utilizadas para se explicar ou se desenvolver a ação. Como sugere a Figura 10, abaixo.

Figura 10: Pantomima exercícios para mãos

Fonte: *Gesto e Ação Pantomímica*, Florence A. Fowle Adams, 1891, p. 13

O recitativo (recitar de forma cantada), como também estava presente na pantomima da antiguidade, se apresentava de duas maneiras: o recitativo *secco*, que é assinalado por algumas notas, acorde ou arpejos do cravo, e era, geralmente, improvisado. Havia também o baixo cifrado (outra expressão para designar o “baixo contínuo”), que o compositor indicava com algumas notas soltas, e apareciam improvisadas no violoncelo ou no contrabaixo. O recitativo *accompagnato* incluía parte da orquestra, sua escrita era mais detalhista e continha a intenção expressiva, indicando que a situação da personagem necessitava de intensidade e importância. Isto ilustra-nos que música é narrativa e articula a ação da personagem.

O âmago da ópera barroca era a ária, em que o cantor exibia todos os seus dotes de técnica vocal, e justamente por isso, a ação se detém, não há movimentação do cantor, pois a letra servirá somente de comentário a algum episódio ou reflexão sobre algum acontecimento. De acordo com o conteúdo do texto, costumava-se classificar as árias em: “[...] ária de sortita (dando lugar à saída de cena da personagem), ária de furor, ária de ciúmes, ária de bravura, ária de vingança, ária de toilette (em que a protagonista se olha no espelho e se orgulha de sua beleza)” (Fraga, 2001, p. 17).

Entretanto, havia alguns gestos que eram utilizados para expressar o sentido do texto e do canto, como podemos observar nas Figura 11, abaixo: à esquerda, os gestos de acusação (para a ária de ciúmes) e impreciação (o mesmo que juras, pragas, maldições foi usado para ária de bravura e ária de ciúmes); e à direita: os gestos de remorso e vergonha, como tentativa de exprimir, corporalmente, o sentido entre gesto e palavra.

Figura 11: Pantomima

Fonte: *Gesto e Ação Pantomímica*, Florence A. Fowle Adams, 1891, p. 50-51

A partir deste período, surgiram tratados vocais, e os cantores passaram a ser conhecidos por seus dotes canoros, surgindo as “divas e os divos”. A própria ópera tomou outros rumos, retirando-se do ambiente privado, dos Palácios Reais, indo para o público, os Teatros especializados em ópera, o que exigiu do cantor, maiores habilidades vocais. Porém, quanto ao corpo e à interpretação, este profissional não evoluiu, continuando com a gestualidade estatuária que acentua a mecanicidade do movimento, deixando um gestual

inerte, sem “vida”. Conforme comenta Benedetto Marcello⁵⁸, ao criticar, em seu livro, *O Teatro à Moda*, a atuação das cantoras:

Em cena, deverá repetidamente levantar ora o braço direito ora o braço esquerdo e mudar continuamente o leque de uma mão para outra. Cuspirá sempre que uma pausa da ária permitir. Cantará continuamente com a cabeça, boca e pescoço tortos. Quando representar um papel masculino, se esquecerá de pôr as luvas (da mão esquerda ou direita), colocará várias pintas falsas no rosto e se esquecerá da espada, do elmo, ou da peruca antes de entrar em cena.” (Marcello, 2010, p. 69)

Benedetto Marcello, ironicamente, faz um deboche em relação ao comportamento histriônico dos cantores e seus professores, que ditavam como o artista deveria agir em cena, ocupando-se da beleza vocal e o *modus operandi* do mundo da ópera. Contudo, ao longo da história da música e da ópera, percebe-se que inúmeras mudanças ocorreram e, de forma muito auspiciosa, no que diz respeito à iluminação, cenário, figurino, a encenação, e à música em si, mas no que concerne ao corpo do cantor/ator, encontrou-se improgressivo.

Possivelmente, o hirto no corpo do cantor muito se deu pelo gosto estético do quadro, das cenas mudas ou “tableaux vivants” (pinturas vivas), e pelas esculturas clássicas, despertando o interesse por vivificar seres inanimados e estátuas, originando-se as chamadas “figuras corpóreas”, movendo a si como mecanismo de relojoaria.

Quem sabe estas elucidações aqui expostas viabilizem um maior entendimento a respeito dos dilemas sobre o corpo e atuação do cantor, no entanto, chama-me a atenção que, nos dias de hoje, verifica-se que este conjunto de problemas ainda persista. Muito provavelmente, tal situação se conserva, porque não se argumenta acerca da importância da vivacidade do corpo e atuação do cantor em cena, qual sua função, o que ele significa e o que pode comunicar ao espectador. Visto que o império da técnica vocal ainda se faz presente, dificultando a interrelação corpo, voz e ação.

Após esta explanação, discorrerei, no tópico a seguir, 3.1.1, a respeito dos princípios técnicos de Graham, aplicada aos cantores da Academia de Ópera do Theatro São Pedro, na montagem d'A *Flauta Mágica*, com o intuito de investigar as problemáticas da gestualidade e o conceito de presença, procurando averiguar, no movimento, a organicidade do cantor.

⁵⁸ Benedetto Marcello (1686-1739) foi magistrado, dedicando-se ao mesmo tempo aos estudos musicais. Músico dileitante (termo que denominava os nobres que não podiam exercer a música como atividade principal), iniciou um movimento pela reforma do canto, paralelo ao de Apostolo Zeno pela reforma libretística. Escreveu o livro: *O teatro à moda*.

Apresentarei, no subitem 3.1.2, o jogo e improvisação como princípio para utilizar algumas práticas corporais da *commedia dell'arte*, na montagem de *Falstaff*, com os alunos da EMESP-Tom Jobim.

Posteriormente, comentarei, no subitem 3.2, a experiência realizada com os alunos da EMESP-Tom Jobim, em que utilizei o recurso da poesia como mobilizador do ('no' ou 'do'?) gesto vocal e corporal, de maneira que viabilizasse a conexão corpo-voz no pensamento do cantor.

3.1.1- O corpo em cena I: investigação gestual

As primeiras impressões que as pessoas percebem de você, não vem de suas falas, mas principalmente da maneira como você anda, senta, gesticula suas mãos, pés, tronco..., enfim, vem de sua linguagem corporal. Com isso, o mais importante não é compreender o que está sendo dito, mas principalmente, entender o que não está sendo dito. E isso aparece no corpo! (LUIS LOUIS, 2018 (informação verbal))

Nosso corpo fala, nosso corpo sente, nosso corpo emana som. Vozes que passam pelo pensamento, se transformam em emoções e são expressas pelo corpo.

Desde sempre, o ser humano narrou sua história através dos gestos. Isto se faz presente pelas pinturas das cavernas que contam atos de caça, guerra, do cotidiano da vida do homem e dos animais. Ao longo da evolução de nossa civilização, o gesto esteve presente. Ele é a forma mais antiga de se comunicar com o outro.

O corpo é fonte de expressão. Nem sempre há fala, nem sempre há texto verbal. A ação é expressa pelo gesto preciso do corpo, e ritmado em acordo com a vida. "[...] A dança, disse Martha certa vez, é o fundamento do teatro." (Graham, 1991, p. 82)

Para Graham, a expressividade corporal em sua dança se mostra nas ações humanas como a dor, o sofrimento, a história humana. Sua técnica não era para fascinar o dançarino, mas sim, para permitir que este expressasse, ou melhor, revelasse através de seu corpo, conscientemente, as relações humanas e seu meio. É importante comentar que a demanda musical e vocal, que requer muita técnica e dedicação do cantor, acentua o pensamento mais racional e menos emocional, enfatizando o mecanicismo corporal e, supostamente, a incompreensão de que o cantor é um ator, e que, como tal, necessitaria investigar o

equilíbrio em ação com estas formas de expressão: a vocal, a musical e a cênica. E, possivelmente, perceber que o corpo é um sistema que organiza sentidos, e o motiva a se reconectar porque “[...] o corpo não funciona a partir de compartimentações entre dentro e fora, mas, sim, num fluxo inestancável entre essas duas instâncias.” (Louis, 2014, p. 15). É preciso realocar o corpo do cantor.

A par disto, queremos otimizar a relação psicofísica no corpo do cantor/ator. Segundo Stelzer⁵⁹:

Decroux afirmava que uma técnica quando bem utilizada favorece o processo de atuação, em que se realiza não aquilo que se sabe, mas o que se quer, ampliando dentro dos movimentos possibilidades de criação e liberdade dos praticantes profissionais. Isso estabelecia acima de tudo uma coesão interior e exterior, e consequentemente uma maior e melhor relação psico-física.” (Stelzer, 2008 *apud* Carvalho e Silva, 2014, p. 9)

No capítulo segundo da presente dissertação, discorri sobre a montagem, a direção e a concepção cênica d’*A Flauta Mágica*, agora, neste subitem compararei a técnica de Graham que utilizei para auxiliar o trabalho corporal com a caracterização das personagens da ópera acima citada. Para tal abordagem, comentarei somente as seguintes personagens: As Três Damas e Tamino, para não me exceder no assunto, visto que apresentarei, no tópico 3.1.2, as relações corporais na montagem da ópera *Falstaff*. Utilizei os princípios da dança de Graham com o intuito de aprimorar o corpo dos cantores e investigar suas presenças físicas, pois necessitava, em curto espaço de tempo, preparar um corpo que contivesse, minimamente, tonicidade, precisão, integração entre o pensamento corpo-voz, ou seja, tencionava construir um sentido cênico para a realização física do que almejava.

Para tal feito, usei o recurso gestual da “Dança com Leque” (o Shibu ou Senbu), para as personagens As Três Damas, de modo que encontrei similaridades com os princípios técnicos de Graham, tais como os movimentos das mãos, as caminhadas, o trabalho com a respiração e o narrar histórias com o corpo, em que, ainda que tenha me valido dos gestos contidos na pantomima, os utilizei buscando estabelecer sentido entre o gesto e a palavra de forma que o corpo não se permanecesse de forma estatuária, mas sim, integrado aos princípios da dança de Graham.

⁵⁹ SILVA, de Carvalho Soares Danielle Fernanda. Artigo: Corpo em Cena. Mímica e sua relação com a corporeidade, **In: O Portal dos Psicólogos**, 2014.

Na origem desta dança, os movimentos são baseados nas artes marciais para expressar um poema. Este costuma ser declamado de forma bastante característica, chamada de Shigin (ou Shiguin), que é a forma melódica que os japoneses recitam o poema e esta apresentação se integra à música e à recitação, em harmonia com o gesto e palavra, e é bastante antiga.

Vislumbrei no Senbu, a possibilidade de relacionar e integrar a movimentação das Três Damas, tanto gestual quanto vocal, através dos movimentos espiralados, da técnica de Graham, e circulares que a dança com o leque propõe, ampliando e aumentando a energia no corpo das cantoras, permitindo que eles fluíssem ao se deslocarem pelo espaço e, ao mesmo tempo, experimentassem a oposição de forças: forte/fraco, leve/pesado, e ativar o imaginário, facilitando a conexão corpo-mente: a parte inferior do corpo, os pés, firmes no chão e a parte superior, os braços e o tronco, leves como asas, facilitando o fluxo de energia. Como fala Eugenio Barba:

Para o ator a energia apresenta-se na forma de um *como*, não na forma de um *quê*. *Como* movimentar-se. *Como* ficar imóvel. *Como* *mise-en-scene*, ou seja, *mise-en-vision* a sua presença física e transformá-la em presença cênica, e portanto, expressão. *Como* fazer visível o invisível: o ritmo do pensamento. Contudo, para o ator é muito útil pensar neste *como* na forma de um *quê*, de uma substância impalpável que pode ser manobrada, modelada, cultivada, projetada no espaço, absorvida e levada a dançar no interior do corpo. Não são fantasias. São imaginações eficazes. (Barba, 1994, p. 77)

As Três Damas cantam juntas, sendo que, cada uma com sua voz, com linhas melódicas diferentes, mostram personalidades distintas, porém, o traço em comum entre elas é o impulso da paixão, todas se encantam pela jovialidade de Tamino, o que desperta a erotização das personagens. A partir deste desejo, cada uma delas exprimirá, através de sua voz e gestos, habilidades manuais como forma de beleza e sedução.

Recorri ao leque como objeto mágico para as Três Damas, avesso às famosas lanças tradicionalmente utilizadas pelas personagens n'A *Flauta Mágica*. Primeiramente pela função da lança enquanto objeto cênico: uma vez que as Damas, ao usarem-na como arma para matar a serpente que persegue Tamino, imediatamente no momento seguinte a este feito, estes objetos não possuem mais função cênica e dramática, vindo a tornar-se empecilho para as cantoras em cena. Segundo, o leque possibilita às cantoras maior possibilidade de uso, tornando-o extensão de seu corpo, principalmente, para trabalhar os

princípios de respiração *release* de Graham, como a expansão/contração do tronco e o manuseio das mãos.

Os braços e as mãos, com o uso do abrir e fechar o leque de forma lenta e rápida, remete-nos à sonoridade das asas de pássaros, acentuando a cinésica⁶⁰, acentuando os gestos descritivos modais, por exemplo, ordenar, afirmar, negar e interrogar. Outra função que o leque adquire: por exemplo, ao se abanarem, sugerem uma movimentação sedutora, ou corretiva e ameaçadora (uma arma cortante), pois, com o leque, elas podem ameaçar Papageno e Tamino. Estas práticas corporais serviram de base física na qual me apoiei e treinei os alunos. Como aponta a imagem:

Figura 12- As Três Damas, Tamino e Papageno

Fonte: Foto de Milton Gevertz

Ao escolher o leque para as Três Damas, pensei em alguns princípios que constituíam a história e a movimentação delas:

- O leque, como objeto de unidade e poder (estas peças, no Japão, eram feitas com lâminas de aço muito finas para dar leveza ao leque), propicia movimentos apropriados das mãos para indicar posições no espaço, como frente e trás, aproximar e afastar. Ele era usado como defesa pessoal para as mulheres, e também para demonstrar beleza ao dançar o poema e a harmonia

⁶⁰ *Cinésica*: “linguagem corporal que estuda os gestos e mímicas utilizados como signos de comunicação, quer por si sós, quer como acompanhamentos da linguagem articulada.” (GUIRAUD, 1991. P. 59)

espiritual com seus movimentos espiralados e, ao mesmo, tempo servir de disfarce, e por isto, a habilidade das lutas marciais de espada.

- A movimentação das mãos (quironomia) conduzem os braços e o corpo como um todo, para exprimir sentimentos de carícia ou bruxarias, as torções do pescoço podem ser usadas como gestos de saudações, desafios ou em forma de sedução, disputa e ameaça entre elas, para saberem quem ficará com Tamino, pois este se torna objeto de desejo delas, gestualidade que estão presentes nas ações e no comportamento das Damas. O corpo, então, revela emoções que estão presentes na cena como signos de comunicação simbólica, que “[...] significam originalmente e em princípio, a manifestação espontânea e inconsciente de nossas emoções...” (Guiraud, 1991, p. 65)

Figura 13 - As Três Damas (acariciando) Tamino

Foto de Milton Gevertz

Para ajustar melhor a precisão nos braços e mãos, estilizei os movimentos de golpe de espada com o leque: as Três Damas movimentaram os braços de cima para baixo, com rápido movimento das mãos, abrindo o leque, simulando decepar a cabeça do monstro, e isto, em conformidade com a música, a palavra e a ação da cena. São elas quem matam a fera que persegue Tamino pela floresta. Ao liquidarem o “monstro” (serpente) sob o efeito sonoro, um fortíssimo acorde entoado pela orquestra, elas gritam em uníssono:

Cena 3: A Flauta Mágica

Três Damas: Stirb, Ungerheur! Durch unsre Macht! (‘Morra Monstro! Pelo nosso poder!’)

Procurando unir o gesto vocal e corporal, já que o gesto vocal pode também exprimir o que na linguagem articulada (gramática) chama-se “modos de ação”⁶¹. No caso das Damas, o modo de ação é o de uma ordem, pois ao executarem um gesto rápido e ordenarem uma injúria, “*Morra monstro!*”, com o golpe preciso abrindo o leque, elas valem-se do poder mágico, como se dele saísse um raio, e cortam a cabeça da serpente, no instante em que Tamino cai no chão desmaiado. Gostaria de ressaltar que neste momento da ópera, usei o recurso do cinema: o monstro surge na tela (que está ao fundo do plano), estabelecendo com as cantoras, a relação entre o real e o virtual, como podemos ver na Figura 14, abaixo.

Figura 14: As Três Damas e Tamino.

Fonte: Foto de Milton Gevertz

Esses gestos ajudam a marcar a ação das personagens, por exemplo, constitui-se numa ação que acontece de forma veloz e foi treinada de maneira que o cantor compreendesse o espaço do seu corpo, em relação com a lateralidade, permitindo uma

⁶¹ Modos de ação, segundo Guiraud, é “[...] a forma de um gesto pode também exprimir o que a gramática da linguagem articulada chama de modos de ação, conforme seja este objeto de asserção, de uma interrogação, de uma ordem, de um desejo; pode também assinalar seu aspecto (lento ou rápido, contínuo ou momentâneo, etc.)” (Guiraud, 1991, p. 62)

linguagem proxêmica⁶², pois há uma distância das Damas em relação ao Tamino, permitindo que elas se desloquem, e também se aproximem do corpo dele, denotando à cena, o sentido de proteção.

Na ação que antecede esta cena das Três Damas (a do golpe fatal no monstro), há uma grande perseguição, em que o espectador vê Tamino correndo, perdido pela floresta, e sendo perseguido pelo monstro que, por sua vez, é perseguido pelas Damas numa típica brincadeira de “pega-pega”.

Nesta perseguição, trabalhei com os cantores dois princípios de linguagem corporal: a cinésica, que estuda os gestos e a mímica, pois elas sempre usam os braços com movimentos circulares, e as mãos, ora abrindo o leque ora fechando; e a proxêmica, que estuda as posições e deslocamentos do corpo, já que acrescentei as caminhadas de Graham em que os pés deslizam rapidamente sob o chão, imitando o caminhar das gueixas, como forma de deslocamento e posição das Damas no palco. Tudo isto dentro do tempo da música e ritmo, buscando encontrar sinergia entre estas ações, como vemos na Figura 15, abaixo.

Figura 15: As Três Damas

Fonte: Foto Milton Gevertz

⁶² Proxêmica ou estudo das posições e deslocamentos do corpo. (GUIRAUD, 1991, p. 75)

Igualmente, podemos ver, na Figura 16, Tamino, ao ser perseguido pelo monstro, cantar sua frase musical, que, desesperado, grita por socorro:

Cena 4: A Flauta Mágica

Tamino: “Zu Hülfe! Zu Hilfe!” (‘Socorro! Socorro!’)

Figura 16: Tamino perseguido

Fonte: Foto de Milton Gevertz

Nesta imagem, podemos comparar com as figuras estáticas do livro de estudos do *Gesto e Ação Pantomímica*, de Florence A. Fowle Adams, que apresentei no início da introdução deste capítulo. Entretanto, percebe-se que há uma diferença na gestualidade (no sentido literal da palavra), o que se faz com os gestos. Neste caso, especificamente, pelo pouco tempo que dispus para trabalhar o corpo, a intenção da cena, o cantor escolheu um gesto que melhor denotasse o sentimento de medo, de horror, pânico e morte. Uma vez que sendo vista pelo espectador, este imediatamente pudesse compreender o enunciado a ser comunicado, e isto somado ao que se canta, ou seja, gesto e palavra coadunados.

Procurei, junto ao cantor, que tinha os gestos "duros e estatuários", em primeiro lugar, construir um pensamento no qual ele relacionasse corpo-voz, cena a cena. Analisando a cena, propus ao ator questões que se relacionassem ao texto, já que a personagem entra clamando por socorro, como por exemplo, o que fazia Tamino correr: o

medo de morrer, o fato de estar perdido? Qual era a necessidade do corpo ao se deslocar de um canto ao outro do palco?

Esta mesma questão também conduziu as Três Damas, rastreando junto ao cantor, reflexões, que integrassem corpo e emoção, intencionando deixar o gesto claro, enquanto mensagem e precisão em relação ao movimento. Podemos perceber, na Figura 16 acima, que o cantor, ao fazer uma leve torção do tronco, inclinando-o, vira a cabeça e procura se proteger com os braços, de forma que eles estão distantes do corpo, como se afastasse o perigo o mais longe possível de si, comunicando ao espectador, o sentimento de horror, pois o corpo inteiro é o grito de socorro expressos pela voz e gesto. Há uma oposição em seu corpo: note-se que a proteção está localizada na parte superior do tronco, enquanto a parte inferior, bacia, pernas e pés, estão cravados no chão como uma árvore. Esta postura paralisada se opõe à da ação de correr, porque a personagem não tem mais atitude diante do perigo, a não ser gritar por ajuda.

Graham afirma que a base do corpo está nos pés, ou melhor, sai dos pés e sobe, pela coluna, como uma corrente de energia, similar à seiva da árvore, num movimento espiralado, ativando a energia da Kundaline⁶³.

O corpo do cantor possui sentido, organicidade, e por isto tentou-se criar relação entre ação interior e o exterior de seu corpo, é o pensamento ação.

Reforça Barba que “[...] Pensar na sua presença cênica como energia pode sugerir ao ator a idéia de que sua eficácia depende do quanto possa forçar o espaço do teatro e os sentidos de quem o observa. [...] Decidiu expandir sua potência, trabalhar com toda a sua energia, mobilizá-la.” (Barba, 1994, p. 78)

O corpo quando abre mão de couraças, de defesas, permite acessar outras formas de representar sua história de forma maleável e flexível, ele conecta-se com sua essência, pensamento, emoção e sensação.

⁶³ *Kundaline*, prática da Yoga e também da meditação de Osho. Consiste em ativar a energia vital do corpo a partir do chacoalhar e dançar o corpo, sentindo a energia subir pela coluna vertebral, através dos pés, movendo-se para cima, passando pela bacia até a coluna cervical, ativando todos os chakras e associada à respiração. É uma meditação que colabora com a expansão do corpo, fortalece, alonga, relaxa toda a musculatura e o metabolismo, aumenta a capacidade respiratória e o nível de vitalidade psíquica e física.

No próximo subitem, 3.1.2, apresentarei, brevemente, o trabalho corporal e gestual na e da ópera *Falstaff*, no intuito de verificar um corpo mais disponível e sensível à expressão e compreensão de que o corpo e o “canto é movimento”. (Barros, 2012, p. 4)

3.1.2- O corpo em cena II: disponibilidades corpóreas

A palavra energia quer dizer vigor, ânimo. Em seu sentido figurado, ela significa firmeza no modo de agir, determinação; agir com energia. É o instante que precede a ação, e segundo Barba:

O *sats* é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo organismo que reage com tensões também na imobilidade. [...] Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. [...] Pronto a reagir. [...] É Maria Callas quando está para começar uma ária. (Barba, 1994, p. 84-85)

A relação voz, tempo, espaço e ação, para o cantor/ator, se concretiza por etapas. Montar ópera não é ofício simples, e, principalmente o cantor, ainda em formação, carece de tempo para que os conteúdos corporais, vocais e textuais se fixem, pois são linguagens ainda em elaboração na sua conformação artística.

A partir de uma atividade lúdica, jocosa e criativa vivenciada pelos os alunos da EMESP-Tom Jobim para a montagem de *Falstaff*, comentarei, alguns aspectos que utilizei, da *Commedia dell'Arte*, enquanto jogo e improviso, para trabalhar a comicidade, a triangulação, práticas de yoga e respiração para aumentar a energia do corpo com intuito de melhorar, o estado de presença e disponibilidade que o corpo vivencia e modifica o gesto, pois “se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar.” (Spolin, 1992, p. 3)

Ao desenvolver e propor, para este grupo de alunos, a experiência do lúdico pelo jogo e improvisação, procurei penetrar o ambiente da comédia existente na obra de Verdi e permitir que este os envolvesse totalmente e contribuísse para uma organicidade corporal, de maneira a englobar os aspectos físicos, intuitivos e racionais, e assim, pudessem agir como um sistema em cooperação e não dissociados de sentido e emoção. Isso propiciaria, ao cantor/ator, momentos de contato entre o espaço interno e externo de seu corpo em

relação a si mesmo e ao outro, uma vez que “[...] se tem em mente o princípio de que é a partir do corpo do jogador que se irradia o espaço cênico”. (Pupo, 2015, p. 28)

Havia trabalhado com os alunos, alguns aspectos corporais de caráter mais ginásticos para fortalecer e adquirir mais flexibilidade ao corpo, para que este pudesse realizar movimento acrobático tais como rolamentos e cambalhotas, e aumentar o fluxo respiratório para ganhar mais resistência.

Após este preparo corporal, propus um jogo teatral e de improvisação com as seguintes cenas da ópera: a do casal de enamorados Nannetta e Fenton, Falstaff e seu criado Bardolfo. Solicitei aos alunos que trouxessem três tipos de pares de sapatos bem distintos, por exemplo: sapatos com salto alto, médio, com bico fino, botas, sapato social masculino e feminino entre outros.

Em seguida, pedi aos alunos que colocassem todos os calçados no centro da sala de aula, para que os vissemos e tivéssemos um panorama geral de quais formatos, tamanhos e cores predominavam. Logo após a exposição, convidei-os a prová-los, mas não seus próprios calçados, e sim, que trocassem os tamanhos e cores.

A partir desta atividade pedi aos alunos que pesquisassem várias formas de caminhar. Apresentei o seguinte problema: o que os sapatos modificavam no corpo? Eles os faziam mancar, andar com passos curtos por não conseguir se equilibrar com o tamanho do salto, que tipo de incômodo causava. De que maneira os sapatos que estavam apertados ou largos nos pés os faziam caminhar, a partir da sensação de desconforto? Chamei-lhes a atenção para que observassem o corpo como um todo, principalmente a coluna vertebral, e de que forma o equilíbrio se alterava.

Pedi que observassem, uma vez alterado o equilíbrio do corpo, se a respiração também se alterara, e uma vez esta alterada, se o estado emocional se modificava. A partir da experiência do andar com os sapatos, foram promovidos estados de excitação, euforia e prazer ao investigar possibilidades físicas que poderiam ser acrescentadas à personagem, propiciando ao corpo, liberdade e expansão, tornando-o mais vivo, ou melhor, mais disponível.

A seguir sugeri que cantassem suas árias, e observassem possíveis modificações vocais enquanto caminhavam, além de verificar também o fluxo da respiração.

Esta prática se apresentou bastante motivadora quanto à disponibilidade física e o uso gestual com as mãos, tronco e pernas, pois à medida que se entregavam à situação de jogo, a partir do experimento com o auxílio dos sapatos e compreensão das cenas, surgia, no cantor, um corpo mais expressivo e integrado, mostrando que “o jogador adquire consciência de que o espaço é constituído por signos que conformam e estruturam o sentido daquilo que se faz na área da representação.” (Pupo, 2015, p. 30)

Havia nos corpos dos cantores, um repertório gestual mais qualitativo, pouco se notava dos gestos histriônicos que não se relacionavam com texto, voz e música.

Nessa espontaneidade, a liberdade pessoal é liberada, e a pessoa como um todo é física, intelectual e intuitivamente despertada. Isto causa estimulação suficiente para que o aluno transcenda a si mesmo – ele é libertado para penetrar no ambiente, explorar, aventurar e enfrentar sem medo todos os perigos.” (Spolin, 1992, p. 5)

Isso é verificável em algumas imagens que foram realizadas na sala de aula, durante o ensaio, por ocasião das improvisações de cena, como na Figura 17, abaixo.

Figura 17: Casal de enamorados Fenton e Nannetta

Fonte: Foto de Norma Gabriel

Todavia, posteriormente à prática, a dificuldade que os cantores se depararam foi justamente adequar estas conquistas corporais (tais como disponibilidade de se colocar em situação de jogo, a gestualidade adequada à voz cantada), ao tempo musical da ópera, à

espontaneidade nas relações de jogo que cada cantor/ator conseguiu imprimir às cenas improvisadas e, principalmente, o idioma, assunto que será abordado no próximo item, visto que alguns alunos tinham menos facilidades que outros em coadunar tantos elementos.

No casal de enamorados, procurei trabalhar a parte superior do corpo, dando ênfase à região peitoral, onde está o coração, sugerindo aos cantores que deixassem claro o espaço corporal entre eles, aproximação/distanciamento, através dos movimentos dos braços e mãos e ater-se ao tempo da música, pois o ritmo musical contido nos duetos do casal sugere a sensação das “batidas do coração apaixonado”, que caracterizam estes personagens.

Procurando traduzir no corpo os ritmos variados (descritos na partitura entre lento e acelerado), com gestos dos braços, por exemplo, ao se aproximarem, Fenton tenta tocar ou agarrar Nannetta e esta se esquivava rapidamente das investidas do rapaz, sugerindo brincadeiras ou jogos de sedução como forma de conquista, tais como, galanteria e declaração de amor, pois estas ações estão descritas nos temas musicais. Como vemos na Figura 18, abaixo.

Figura 18: Nannetta e Fenton (casal de enamorados)

Fonte: Fotos de Norma Gabriel [Autoria minha]

O corpo se emociona, oferecendo um repertório de expressões: a face fica ruborizada, o coração “parece que vai sair pela boca”, ele queima-se de paixão, ocasionando à personagem, um comportamento ora de angústia (porque não podem ficar juntos), ora de excitação e frenesi (já que se encontram as escondidas); e tudo isto acentuado pelas distâncias/aproximação através das quais os corpos se relacionam, tanto marcado em linhas diagonais quanto de frente um ao outro. Podemos adicionar outro aspecto corporal como característica destas personagens, e que deverá ser expressa, é a distância social, pois Nannetta é de classe distinta da de Fenton, que é um homem do campo. Os cantores podem caracterizar, em seus corpos, estas diferenças, e por isto, os encontros, ou a proximidade

que possam ter, acontece de forma velada, escondida, uma vez que Fenton não é o pretendente escolhido pelo pai de Nannetta, mas sim o Doutor Caius.

A cena oferece, ao espectador, belíssimos momentos de lirismo vocal, leveza e graciosidade contidos num casal de namorados apaixonados. Com este par, trabalhei a parte superior do corpo, com movimentos ágeis das mãos e braços, aliados à leveza. Com a trupe de bufões, Falstaff e seu criado Bardolfo, procurei trabalhar o peso, movimentos mais lentos, acentuados através das pernas e dos pés, a parte inferior do corpo.

O cantor que interpretou Bardolfo trouxe inúmeras variações gestuais e corporais, por exemplo, mantendo as pernas semi flexionadas, o tronco levemente curvado, acentuando a subserviência a Falstaff. Adicionou também leves torções da cabeça e usou as mãos com movimentos rápidos, adicionando tiques nervosos, como esfregar as mãos ligeiramente, coçar a cabeça com uma das mãos, e a outra, usar o dedo indicador para apoiar no queixo, exprimindo ao semblante um ar de dúvida ao atender as ordens de Falstaff, denotando os “[...] gestos descritores que constituem uma mímica que marca uma mensagem verbal” (Guiraud, 1991, p. 60), caracterizando o personagem atrapalhado e levemente abobalhado.

Outras ações físicas que o cantor adicionou ao seu trabalho corporal foram acrobacias e rolamentos, nos momentos em que a ação vocal era mais próxima do recitativo do que do canto; e quando não tinha uso da voz, criando instabilidade vocal devido à respiração acelerada, que, conforme ele foi treinando seus movimentos, este ajuste respiratório foi se adequando.

Ao utilizar sapatos um número maior que o seu, o cantor desenvolveu uma forma de tropeçar com os pés, facilitando as quedas corporais, sempre procurando relacionar com a intenção da cena, a partir das ameaças ou desobediências em relação a Falstaff. Por exemplo: Falstaff perseguindo Bardolfo e ameaçando-o com sua bengala, remetendo a brincadeira de “pega-pega”, típica cena das situações satíricas de quiproquós. O cantor efetuava uma cambalhota e saía rolando pelo chão, rapidamente, acentuando a comicidade estabelecida pela relação de jogo entre criado e patrão. Ao mesmo tempo, havia o desafio em lidar com tantos elementos físicos e cantar, o que exigiu do cantor, controle físico e atenção à pronúncia do texto, de maneira que ficasse compreensível. Porém, chamo a atenção para a disponibilidade corpórea que este desenvolveu em relação ao desafio de

extrapolar limites que, talvez não pudesse realizar se fosse um personagem mais lírico, por exemplo.

Para Falstaff, o cantor procurou em seu corpo, um andar com as pernas entreabertas, os pés abertos para fora e um mancar, usando botas de cano longo, sendo que um dos lados do cano da bota estava apertado e realmente dificultando o caminhar, o que projetou o quadril para frente, acentuando o tamanho da barriga do pançudo Falstaff, feita, para o figurino, de enchimentos de espuma.

Sugeri ao cantor que, ao caminhar, pensasse no peso do corpo sobrecarregando a bacia, e projetasse a barriga para frente, exibindo-a como um troféu, já que uma das características deste personagem é a gula, e que observasse a relação entre o peso do corpo e a leveza vocal, já que sua linha melódica requeria muita precisão rítmica e clareza no texto.

Esses recursos foram utilizados a partir do jogo e improvisação, porém, suponho que se viabilizou pela disponibilidade que este grupo de alunos se permitiu, tanto no concernente à experiência do corpo quanto na da voz. Percebeu-se, neles, consciência do corpo enquanto possibilidade física e também “[...] como signos de comunicação, com a intenção de fazer saber a um interlocutor aquilo que desejamos, pensamos ou sentimos.” (Guiraud, 1991, p. 60), tal qual podemos observar na Figura 19, abaixo.

Figura 19: Bardolfo, Falstaff e Sr. Ford

Fonte: Foto de Norma Gabriel

Assim sendo, encerro este tópico com a intenção de ter apresentado e relacionado dificuldades e possíveis situações de espontaneidade que propiciassem aos cantores, o entendimento e a liberdade ao criar a personagem a partir da disponibilidade física e o motivo, ou melhor, o sentido entre gesto e voz que cada cena queria comunicar. Exporei no próximo item o gesto na voz, por ser assunto de relevância para a pesquisa e no trabalho do cantor.

3.2- O Gesto na voz

A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar. [...] Os movimentos do corpo são assim integrados a uma poética.” (Zumthor, 1997, p. 203)

A prosódia e a dicção são aspectos importantíssimos para a voz do cantor, pois “[...] na tradição antiga eram usadas como estudo das regras à métrica, definida por variações entre (curta e longa), a altura (grave e agudo) e intensidade (acentuada ou não acentuada)”. (Guiraud, 1991, p. 88)

A ópera, por convenção, sempre é cantada e, em raríssimos momentos, se fala e, geralmente, é ouvida em língua estrangeira. O cantor, quando estuda uma canção em outro idioma, se atém ao sentido do texto, o ritmo e o contexto em que a história está situada, ou pelo menos, deveria ater-se. Quando se pratica e canta em outra língua, os fluxos de pensamento são alterados, há um sinal mais lento das funções cerebrais, ocorre uma “defasagem”, gerando outro tempo.

O tempo que se debruça para praticar, entender e interpretar a fonética, os fonemas⁶⁴ e a semântica de um idioma, tendo em vista o significado das palavras e o sentido das frases.

⁶⁴ Thaís Cristófaró Silva, é autora do livro *Fonética e Fonologia do Português* 2009. A Fonética é a ciência que apresenta métodos para a descrição, classificação e transcrição dos sons da fala, principalmente aqueles sons utilizados na linguagem humana. Fonema, no dicionário Aurélio: designa qualquer um dos traços distintos de um som da fala, capaz de diferenciar uma palavra de outra: pala, bala, mala, fala, vala, cala, sala, tendo p, b, m, f, v, c, s como fonemas. Em [Fonologia] toda língua os fonemas são em número limitado e fixo, e se dispõem num paradigma de grupos opositivos. Em português, /t/ e /d/ se opõem tão-somente pelo traço fônico da sonoridade; /n/ e /nh/, pelo traço fônico da palatização; /ó/ e /ô/, pelo traço fônico do timbre.)

Compreendida esta fase, passa-se para outra: adequar a palavra ou frase ao corpo e à voz do cantor, ou como dizemos em canto: “pôr em *gola*”. Bem como comenta Paul Zumthor⁶⁵:

[...] a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, altura, o registro... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico. No melodrama europeu, cabe ao tenor o papel do justo perseguido, à soprano, a feminilidade idealizada, ao baixo, a sabedoria ou a loucura." (Zumthor, 1997, p. 11)

A língua estrangeira constitui-se, muitas vezes, em obstáculo ao cantor. Primeiro por não ser falante fluente nos principais idiomas da ópera: italiano, francês e alemão, (no caso dos alunos brasileiros, especificamente). E no canto, o processo de entendimento e aprendizagem corpóreo/vocal traz outras complexidades: em ópera, a convenção, ao pronunciar um idioma, é de a pronúncia estar de acordo com a voz cantada e não com a voz falada.

De início, trabalha-se a compreensão do texto a ser cantado, procurando fazer uma boa tradução para entender o sentido do que se está cantando, e qual a intenção do texto em relação à cena. Logo após, o aluno deverá analisar o texto e o contexto da obra escrita e, conseguinte, pensar na ação gestual que se coaduna com a vocal, além das características sonoras que possam acentuar a personagem, por exemplo, a classe social, a etnia, costumes; outros dados relativos ao tempo e ao ritmo e que também possam caracterizar a voz, por exemplo, utilização do recurso musical através de motivos rítmicos de semínimas e colcheias e o uso de onomatopeias como “PA, PA, PA”, para acentuar o som de pássaro, tal como se mostra nos personagens de *Papageno* e *Papagena*, em *A Flauta Mágica*, aliás, ela está presente também no nome da personagem.

A onomatopéia e os motivos rítmicos tornam-se elementos, ou melhor, figuras de linguagem complexas e exigem do cantor/ator muita disciplina, estudo e concentração para correta execução no momento de cantar, pois neste processo, está a dificuldade em coordená-los, simultaneamente, com a música e a interpretação.

A cognição entre palavra e música, no início do estudo de prosódia e dicção de um idioma, para o cantor, inicialmente, ocasiona um *delay*, um atraso. O cantor parece não

⁶⁵ Paul Zumthor(1915-) Nasceu em Genebra, Suíça. Ensinou literatura medieval em várias universidades. Ficcionalista, poeta, teórico, abriu novos rumos no campo dos estudos medieval e das literaturas da voz. Escreveu o livro *Introdução à poesia oral*.

estar sintonizando palavra/música, como se o sinal de frequência das ondas cerebrais estivessem fora da estação; e os reflexos, ou ajustes que o cantor deveria realizar no corpo se distorcem ou ficam incompreensíveis em relação ao texto. Isto ocasiona ao cantor, uma certa imobilidade corporal, uma vez que, enquanto ele não estiver fluente no idioma em questão, não se sentirá seguro para realizar alguma ação, fato este, perceptível ao público. E esta não fluência, acaba por deixá-lo estático. Situação semelhante ocorre no ato de parar, abruptamente, no momento em que o cantor deve realizar um virtuosismo vocal, ou uma simples respiração de expressão, em que deveria ocasionar maior inflexão vocal e flexibilidade na articulação entre o tempo da palavra e o tempo musical, tornando compreensível para o espectador, o sentido do texto musicado, elegendo a palavra como ato de expressão e comunicação.

No entanto, se o entendimento fonético do idioma e suas características de estruturação vocálicas e consonantais ainda se encontram desajustadas em relação à melodia, e algumas vezes, ocorre da canção, ainda não estar apurada o suficiente em conformidade com a técnica vocal, isto atrapalha a interpretação do gesto, do corpo, música e cena. E estas circunstâncias interferem na organicidade do pensamento corpo-voz, conforme pondera Zumthor:

Paradoxo da voz. Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal é do mundo visual e tátil. [...] Por isso ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão de seu rosto, uma pessoa é “traída por sua voz”. (Zumthor, 1997, p. 15)

A voz tem uma função a ser cumprida, que é estabelecida através do tempo (duração), da altura da nota (intensidade), do timbre e do ritmo musical, de forma harmônica e melodiosa, já que estão descritos na partitura. A emissão sonora é mais rápida, enquanto o corpo é mais lento e se adaptará ao ritmo marcado, não somente pela música, mas auxiliado pela respiração e o gesto escolhido pelo cantor para comunicar, expressivamente, o enunciado.

Desempenho este que o cantor subdivide entre: o ato de cantar e o mover-se no espaço, concomitantemente ao tempo musical. O obstáculo do cantor/ator, se encontra, justamente, em ajustar o tempo sonoro com o ritmo corpóreo e a compreensão da palavra

para exprimir o gesto, de maneira que "[...] um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana." (Zumthor, 1997, p. 14)

Acerca da combinação entre gesto e enunciado, Paul Zumthor afirma que

[...] Em todo momento, liga a palavra que se forma ao olhar que se lança à imagem que nos proporciona o corpo do outro e sua vestimenta. O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco." (Zumthor, 1997, p. 203-204)

Quando ocorre a união do som, palavra e gesto que está totalmente ligado a uma disposição mental, sonora e espacial, ela favorece a interrelação entre esses sistemas de maneira mais orgânica e natural, modificando a conexão do pensamento corpo-voz, do cantor/ator, pois "[...] quando o que é visível, o exterior (o corpo), não se move, é necessário que o interior (a mente) esteja em movimento." (Barba, 1994, p. 82)

Entretanto, na tentativa de compreender e amenizar tais dificuldades, realizei, com os alunos, uma pesquisa com o uso da poesia. Porque a poesia? Primeiramente, porque o texto em ópera se encontra versado em poesia lírica. Em segundo, ela está presente no imaginário do ser humano. Sempre que precisamos expressar oralmente uma história, utilizamos a tradição oral contida nos contos, nas epopeias, nas odes e na poesia. Ao analisar-se a poesia, estudamos seu sentido metafórico, seu gesto sua entonação, e esta é recitada pela voz: "[...] ressonância infinita que faz cantar toda matéria." (Zumthor, 1997, p. 11)

Almejava aproximar a poesia, por estar presente na ópera, de algo palpável e não distanciado, trazendo ao cantor/ator, a possibilidade de uma interpretação menos exacerbada e descontextualizada da palavra e do gestual. A presença da voz na poesia personifica a palavra. Como fala Zumthor, "[...] Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como figura de uma promessa". (Zumthor, 1997, p. 13)

Preliminarmente, selecionei vários poemas de diferentes autores, e que não pertencesse à escola do Romantismo, pois as óperas mais estudadas nas escolas pertencem a este período. Desejava experimentar o contraste entre a voz falada e a cantada, intencionando averiguar a gestualidade que os cantores utilizariam ao proferir o texto em português e no idioma a ser cantado, de acordo com a ária de ópera. Para tal experimento,

busquei escolas literárias diversas, nos permitindo fugir da poesia em canção, optando pela poesia em prosa.

Preferimos autores que trouxessem interesse aos alunos, escolhendo poetas e poetisas do realismo/naturalismo, modernismo e contemporâneo, tais como: Fernando Pessoa, Adélia Prado, Carlos Drumond de Andrade, Cecília Meireles, Gustave Flaubert, Eduardo Galeano, entre outros.

Separamos inúmeros poemas, em seguida, os lemos e, após a leitura, escolhemos dois deles de cada autor para fazermos a análise textual, tanto das poesias quanto das canções. Procurei trabalhar questões como gênero literário (épico, lírico e dramático), verificar onde se encontrava o “Eu-lírico” do poema, se este estava escrito em 1ª ou 3ª pessoa, se as vozes verbais que geravam ação, eram ativas, passivas ou reflexivas.

Recordamos algumas figuras de linguagem, como as figuras de som (aliteração, assonância, paronomásia), figuras de construção (elipse, zeugma, polissíndeto, inversão, silepse, anacoluto, pleonismo, anáfora), figuras de pensamento (antítese, ironia, eufemismo, hipérbole, prosopopeia ou personificação, gradação ou clímax, apóstrofe), e figuras de palavras (metáfora, metonímia, catacrese, antonomásia ou perífrase, sinestesia).

Tudo isto, com o intuito de aperfeiçoar a compreensão do texto cantado e falado, e relacioná-lo com a cinésica (do grego kinesis + ico, movimento do corpo), que estuda “[...] os gestos e mímicas utilizados como signo de comunicação, quer por si sós, quer por acompanhamentos da linguagem articulada”. (Guiraud, 1991, p. 59)

A partir deste estudo, relemos os poemas e seguimos para suas teatralizações. Dispusei, na sala, alguns elementos cênicos para ajudar o processo criativo da cena, como iluminação, mesa, cadeira, tecidos de vários comprimentos e alguns objetos: copo e garrafa.

Pedi aos alunos para identificarem, em ambos os textos, Quem eles eram, Onde estavam, e o Quê estavam fazendo, recurso utilizado nos princípios dos Jogos Teatrais de Viola Spolin⁶⁶, que utilizei como prática, intencionando ampliar a compreensão entre o gesto, a palavra, e o colocar o ator em situação de jogo.

⁶⁶ Viola Spolin (1906-1994) foi professora, autora, diretora de teatro, considerada, por muitos, como a fundadora do teatro do improvisacional. Sistematiza os Jogos Teatrais, metodologia de atuação e conhecimento da prática teatral, baseada nos princípios de Stanislavski.

Realizamos também a análise do texto utilizado por contadores de história, tomando o uso do recurso dos sete aspectos Gyslaine Matos, que buscou relacionar e inserir o auxílio do “se”, que também é usado no método de Stanislavski, ao lançar a pergunta para o ator: “[...] o que você, ator, faria se estivesse nestas circunstâncias?” (Bonfitto, 2002, p. 28) Se fosse uma cor; se fosse um animal; se fosse um som; se fosse uma imagem; se fosse um gesto; se há uma voz, que voz seria (como possibilidade de pesquisar recursos vocais além da voz cantada em ópera); e se fosse um lugar?

O recurso do elemento “se” das Ações Físicas está presente na prática do mestre russo, para trabalhar o processo do “estado interior” do ator, como explica Bonfitto:

O se, na prática de Stanislávski, sobretudo em sua primeira fase, é o elemento que provoca passagem, em termos perceptivos, da realidade do ator para a ficção, ou seja, para a realidade da personagem. [...] O se possibilita uma utilização mais extensa, que se refere, ao reconhecimento das diferenças entre a lógica do ator e a da personagem. [...] Para Stanislávski o se tem como função colocar o ator “em situação” e sensibilizá-lo com relação às diferenças entre ele e a personagem.” (Bonfitto, 2002, p. 27-28)

Em seguida, pedi aos alunos que pesquisassem gestos, deslocamentos no espaço, dinâmicas vocais e corporais, contrastes de movimento, e estipulei um tempo de ensaio. Passado o período, separei-os em grupos e dividi palco/plateia para iniciarmos as apresentações. Primeiro, eles apresentaram as cenas, as comentamos, e, logo após, pedi para repetirem as cenas. A seguir, solicitei ao pianista que tocasse as árias de ópera, respectiva a cada aluno.

Possivelmente, suponho que eu tenha detectado uma possibilidade de corpo e atuação para o cantor de ópera. Pareceu-me que, ao introduzir a poesia como dispositivo, possibilitou ao cantor se perceber sua gestualidade adequada à palavra, tornar-se *presente*, havia coesão entre a palavra, o gesto e voz tudo se fazia vivo.

Ao pensar no gesto, no movimento ou de que maneira o indivíduo se deslocará no espaço, cria-se uma composição corporal, constrói-se uma partitura física e vocal.

O conjunto destas linguagens, cinésica, “que estuda os gestos e mímicas; a proxêmica, o estudo das posições e deslocamentos do corpo; e a prosódica, que estuda as entonações e variações da voz” (Guiraud, 1991, p. 58); fizeram diferença na qualidade entre fala e canto, cantor e personagem, música e texto, pois havia sinergia nessas ações, me levaram às seguintes questões:

- O que caracteriza a capacidade de atuar?
- O que fez por um breve instante unificar o pensamento corpo-voz?

A energia, conforme comenta Camurri e Zecca se manifestam:

[...] Espontaneamente no corpo-mente do sujeito em situações extremas: rituais, jogos em que a vida é posta em risco pela introdução de substâncias estranhas ou, finalmente, é autoproduzida pelo corpo em determinado estado de transe ou da chamada *iluminação*.” (Camurri-Zecca, 2015, p. 432)

Possivelmente, ainda que seja suposição, ao inserir poemas que estão presentes tanto no universo estudantil quanto na vida cotidiana dos alunos, apresentei valores ligados à existência do homem, realizando, ou melhor, permitindo trazer consciência linguística e consciência imaginária aos alunos de canto, ofertando precisão e adequação na escolha gestual, em conformidade com a existência do indivíduo.

Entretanto, ao introduzir à ária de ópera, a canção, a gestualidade estatutária surge implacável, como se houvesse um DNA, um código gestual da antiguidade, gravado nas células do cantor. De modo que, ao cantar uma melodia que contenha a palavra amor, por exemplo, imediatamente, o cantor se utiliza do gesto de pôr a mão no coração, inclinar a cabeça por cima do ombro e dirigir o olhar em direção ao céu.

Certamente, a escolha do gesto como uso de comunicação expressiva, buscando exprimir sentimentos e emoções, não estão incorretos. A problemática se apresenta no gesto se manifestar de forma literal, quase como um pleonasmo, uma redundância, retirando a possibilidade de atuação verdadeira, genuína, e afastando o instante da presença, o instante do Ator.

Exemplifica Barba que “[...] O caso da presença imóvel e viva é o ponto limite de um problema fundamental do ator: como manter o pensamento e a ação ligados entre si.” (Barba, 1994, p. 83)

Sem dúvida que este tipo de situação não se apresentou para todos os alunos, porém, verifiquei que, nos alunos em que ocorre alguma ruptura entre corpo-mente, seja através de um julgamento, indisposição para o jogo ou bloqueios corporais, a repetição dos padrões

gestuais se acentuam, como afirma Pierre Guiraud⁶⁷, ao exemplificar a comunicação descritiva:

Os descritores são, dentre os gestos, os mais naturais e os mais universais; não que o sejam totalmente, mas constituem uma mímica que marca a mensagem verbal, ou uma espécie de jargão gestual, dando lugar a signos padronizados e algumas vezes convencionalizados.” (Guiraud, 1991, p. 60)

Além do corpo e atuação, há um pensamento: energia. Pensamento que necessita de reflexões, questionamentos sobre uma pedagogia para o cantor de ópera que possa mover o ator. Se a voz é um gesto, ou melhor, um pensamento, qual a melhor maneira desta expressar uma gestualidade em conformidade com o corpo? Esta é uma questão que me perturba, e acredito seja objeto de pesquisa mais aprofundada para futuro projeto, o entanto busquei através destas vozes corporais aqui apresentadas ao longo destes capítulos como tentativa de encontrar um corpo-voz-ação para o cantor de ópera que apresentasse organicidade.

Por fim, concluo esta dissertação com o intuito de ter apresentado um panorama do que, suponho, possa vir a ser um dos problemas para a interpretação, o corpo e o pensamento do cantor de ópera, marcado por tanta história e acontecimentos. Ao problematizar experiências, vivências que pouco a pouco foram aqui explanadas, intencionei mostrar as origens da ausência do corpo no cantor e quiçá, propor possibilidades que possam colaborar para a formação e informação artística do cantor, e amenizar pré-conceitos em relação a este ator. Como fala Zumthor, “[...] O que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência.” (Zumthor, 1997, p. 217)

⁶⁷ GUIRAUD, Pierre (1912-1983) Foi um linguista francês e professor de linguística da Universidade de Nice, autor de uma obra importante e original: em particular, publicou um dicionário de etimologias obscuras e autor de livro sobre semiótica.

Considerações Finais:

A presente pesquisa teve por objetivo demonstrar a dificuldade do cantor/ator em expressar-se corporalmente, no momento de sua encenação, o que percebíamos ocasionar, neste atuante, uma desconexão entre o que ele expressava vocalmente e sua gestualidade, o que gerava uma defasagem na comunicação cênica deste artista; e também, apresentar como as técnicas corporais coadjuvaram o despertar destes corpos, tornando-os mais presentes cenicamente, desta maneira, expus apontamentos como possível pedagogia do corpo através das práticas corporais presentes nos capítulos 1 e 3 deste trabalho.

Ao considerar relevante abordar a questão relacionada à origem do problema corporal do cantor/ator, e em procurando aproximar e analisar o nascimento da tragédia, e supondo, ainda, que o homem necessitou da arte como forma de representar e simbolizar a história e os feitos humanos, aventou-se a ideia de que talvez a origem da ruptura do corpo e sua significação como forma de expressão, foram cerceados da possibilidade de manifestação artística imposta por uma conduta moralista de educação, por medo ou receio do que este corpo poderia modificar no comportamento de um indivíduo, suprimindo assim sua singularidade, uma vez que o homem ressignificou o sentido da existência do corpo humano, pois ele exprime sentimentos, emoções e sensações.

Trouxemos à tona pensamentos, práticas e experiências vivenciadas em sala de aula, no intuito de promover consciência e sentido da expressão corporal em que a voz também é corpo e a ele está conectada.

Justamente através da experiência aplicada em aula e aqui apresentada, percebeu-se a falta de conhecimento do corpo e suas possibilidades de comunicação na ópera. O que nos possibilitou esta percepção, foi o não haver um método ou sistema específico para o trabalho de atuação do cantor, pois há uma carência de estudos que colabore efetivamente para o aprimoramento da corporeidade deste artista.

A hegemonia da voz ainda se faz presente. Ao analisar o cantor num espetáculo de ópera, ainda hoje, se critica a voz como objeto primordial de interpretação; esta se torna um fim e não um meio, porém, geralmente ela é (ou está) dissociada do corpo e, em alguns momentos, não entrega verdade ao personagem. Sem falar das questões cênicas que

compõem a atuação, que aparecem em segundo plano, como se não houvesse integração entre o cantor/ator e a história a ser contada e cantada, fator que ocasiona, em alguns casos, desconforto e estranheza no espectador. Entretanto, quando o cantor compreende e realiza as inúmeras possibilidades que corpo-voz são capazes de efetuar simultaneamente, ele exprime a arte de passar sentimentos humanos e ações, de maneira a preencher as mentes e os corações dos espectadores.

Por fim, concluo esta pesquisa ao apresentar considerações relativas à problemática corporal do cantor/ator, uma vez que, por meio destas práticas, pudemos observar melhorias em seus corpos e atuações, fato este que foram observados não somente pela propositora desta pesquisa, mas também, por outros profissionais relacionados à ópera.

Entretanto, as muitas indagações acerca deste tema não se esgotam nesta pesquisa, e possivelmente seja assunto para trabalho futuro, pois discutir o corpo em ópera hoje, a meu ver, constitui um aperfeiçoamento e disponibilidade de alma tanto do indivíduo quanto do pesquisador para compreender a complexidade deste *corpo cantabile*. A representação (e isto envolve diretamente a formação cênica do cantor), que deveria pertencer ao programa curricular nas escolas de música, o aprendizado e o repertório operístico do cantor/ator, carece profundamente de discussão social, política e contexto histórico entre o ontem e o hoje.

E como toda história termina com o ditado popular⁶⁸:

"Quem canta seus males espanta, e a tudo encanta, pois entrou por uma porta e saiu por outra, quem quiser que cante e conte outras..."

⁶⁸ Ditado popular de domínio público.

Referências Bibliográficas:

- ADAMS, Florence A. Fowle. **Gesture And Pantomimic Action**. New York. Edgar S. Werner. Second Edition, 1891. Library of the University of Wooster.
- ARISTÓTELES. **Poética**, Tradução de Eudoro de Souza. 2ª Edição. Edição Bilingue Grego-Português. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- AZEVEDO, de Machado Sônia. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. - São Paulo: Perspectiva, 2012. - (Estudos; 184)
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel. Tratado de Antropologia Teatral**. Tradução de Patrícia Alves. Direitos de publicação e de tradução (da edição italiana *La Canoa di Carta-Trattato di Antropologia teatrale*, Società Editrice Il Mulino, 1993) reservados pela Editora de Humanismo, Ciência e tecnologia HUCITEC, Ltda., Rua Gil Eanes, 713-04601-042 São Paulo, Brasil, 1994.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta Do Ator. Um Dicionário de Antropologia Teatral**. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. - São Paulo: É Realizações, 2012. - (A Arte do Ator)
- BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Canto como expressão de uma individualidade**. Tese de Doutorado do Instituto de Artes da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) Campinas- São Paulo, 2012.
- BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro. 11ª Edição**. Editora Civilização Brasileira S. A. Rio de Janeiro- RJ. 1993.
- BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor: sete ensaios sobre arte e teatro/ Anne Bogart**; tradução Anna Viana; revisão de tradução Fernando Santos- São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator- Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. – 2. Ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. 324p.
- _____. **O Espaço Vazio: um livro sobre o teatro: moribundo, sagrado, rústico, imediato**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Apicuri, 2015. 224

p.: Il.; 18 cm. Tradução de: The empty space: the book about the theatre: deadly, holy, rough, immediate.

BLUNDI, Antonio. **A Ópera e seu imaginário**. —Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **Mito E Transformação**. Organização e prefácio de David Kudler/ [tradução Frederico N. Ramos]. — São Paulo: Ágora, 2008.

CHASIN, Ibaney. **O Canto Dos Afetos: Um Dizer Humanista**. São Paulo: Perspectiva, 2004. — (Coleção Estudos)

COELHO, Lauro Machado. **História Da Ópera. A Ópera Alemã**. - São Paulo: Perspectiva, 2011. - (História da Ópera)

(Coleção **Folha** Grandes Óperas) ISBN 978-85-16-04221-9. Folha de São Paulo. Editora Moderna, 2011. Projetos Especiais. Volume 5. ISBN 978-85-16-04226-4 (A Flauta Mágica).

COLI, Jorge. **A Paixão Segundo A Ópera**. —São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003. — (Debates; 289)

COTTE, V. J. Roger. **Música e Simbolismo. Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras**. Tradução Rolando Roque da Silva. Editora Cultrix. São Paulo, SP. 1988.

CROSS, Milton. **O livro de ouro da Ópera. As mais famosas óperas**. Tradução de Edgard de Brito Chaves Junior. -2. Ed. reform.—São Paulo: Ediouro, 2002.

_____. **Outras Óperas Famosas. Mestre de Cerimônias do Metropolitan Opera**. Tradução de: Edgard de Brito Chaves Júnior. Da tradução- Editora Tecnoprint S. A., 1985.

DICIONÁRIO **Larousse da Língua Portuguesa Mini**/ (coordenação: Diego Rodrigues e Fernando Nuno) — 1ª ed. — São Paulo: Larousse do Brasil, 2005

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Título original: Discours de La poésie dramatique. Tradução, organização. Apresentação e notas: Franklin de Mattos. 2. Ed. — São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FRAGA, Fernando e MATAMORO, Blas. **A ÓPERA**. Tradução Eduardo Francisco Alves 1ª Edição, 2001. Direitos reservados da edição em língua portuguesa adquiridos por: EDITORA ANGRA LTDA.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p. 20ª Edição.

- GRAHAM, Martha. **Memória do Sangue**/Martha Graham; tradução Cláudia Martinelli Gama. — São Paulo: Siciliano, 1993.
- GUIRAUD, Pierre. **A Linguagem do Corpo**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Anotações críticas de Valter Kehdi, da Universidade de São Paulo. Coleção “Que Sais-je?” Editora Ática S.A. São Paulo, 1991.
- JAMESON, Fredric. **Brecht e a Questão do Método**. Tradução: Maria Sílvia Betti. Prefácio e revisão técnica: Iná Camargo Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KERMAN, Joseph. **A ÓPERA COMO DRAMA**. Tradução autorizada da edição norte-americana revista, publicada em 1988 por University of California Press, da Califórnia, EUA. Copyright 1990 da edição em língua portuguesa: Jorge Zahar Editor Ltda.
- KOBBÉ, Gustave, 1857-1918. **Kobbé**: o livro completo da ópera/ editado pelo conde de Harewood; tradução, Clóvis Marques.—Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- LABAN, Rudolf. **Domínio Do Movimento**. Ed.organizada por Lisa Ulmann; (Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto; revisão técnica de Anna Maria Barros De Vecchi). - São Paulo: Summus, 1978.
- LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. 4. Ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2016
- LINKLATER, Kristin. **Freeing the natural voice**. 1.Voice culture. 1. Drawings by Douglas Florian. 1976.
- LOUIS, Luis. **A Mímica TOTAL - um inédito e profundo mapeamento desta arte no Brasil e no mundo**. 1ª Edição. São Paulo: GIOSTRI, 2014.
- MARCELLO, Benedetto. **O teatro à moda**. Tradução, Apresentação e Notas de Ligiana Costa. Editora UNESP-São Paulo, 2010.
- MATAMORO, Blas e FRAGA, Fernando. **A Ópera**. Direitos exclusivos da edição em língua portuguesa adquiridos por editora Angra Ltda. Tradução Eduardo Francisco Alves. Editora Angra São Paulo. 1ª Edição, 2001. (É A MESMA OBRA DO FRAGA E MATAMORO?)
- MATOS, Avelar Gislayne. **O Ofício Do Contador De Histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MILLE, de Agnes. **Martha: The life and Work of Martha Graham**. Published August 20th, 1991. By NYC Random House, 1991.

- MOINDROT, Isabelle. **La Représentation D'opéra. Poétique et dramaturgie.** Dépôt legal—1re édition: 1993, novembre. Press Universitaires de France, 1993 108, boulevard Siant-Germain, 75006 Paris.
- MOTA, Marcus. **A Dramaturgia Musical de Ésquilo:** investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich Willhelm. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Introdução à tragédia de Sófocles.** Tradução e notas Marcos Sinésio Pereira Fernandes; revisão técnica e da tradução e apresentação André Luiz Muniz Garcia. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. – (Biblioteca do pensamento moderno)
- OSHO. **A Psicologia do Esotérico. A Nova Evolução do Homem.** 6ª Edição. Ícone Editora, 2003.
- PALISCA, V. Claude - GROUT, J. Donald. **História Da Música Ocidental.** Tradução: Ana Luísa Faria. Depto. de Ciências Musicais da Universidade de Nova Lisboa, Editora Gradiva, Portugal, 1988
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Editora Perspectiva- São Paulo, 2011. 3ª Edição.
- _____. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo.** Tradução Jacó Guinsbrug, Márcio Honório de Godoy, Adriano C.A. e Souza. 1ª Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PEIXOTO, Fernando. **Ópera e Encenação.** Rio de Janeiro: paz e Terra Teatro, 1985.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros, 1951-. **Para Alimentar O Desejo De Teatro.** – 1. Ed. – São Paulo: Hucitec, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado.** Tradução Ivone C. Benedetti. – São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico.** São Paulo- Perspectiva, 1985.
- _____. **Brecht E O Teatro Épico.** Organização e notas Nanci Fernandes. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar:** práticas dramáticas e formação. Tradução: Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 280 pp., 5 ils.
- SAVAGE, Roger. **Staging an opera:** letters form the Ceaserian poet (Metastasio, Pietro). Early Music, November, (1998) XXVI (4): 583-595 doi: 10.1093/earlyj/XXVI. 4.583
- SHAKESPEARE, Willian. **Obra Completa Volumes I, II E III.** Biblioteca de Autores de Universidade. Notas introdutórias, de Oscar Mendes. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S/A, Primeira Reimpressão da Primeira Edição, 1988.
- SILVA, Thaïs Cristófar. **Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudos e guia de exercícios.** 9. ed., 2ª reimpressão. – São Paulo: Editora Contexto, 2009.
- SOUCHARD, Philippe-Emmanuel. **Respiração.** Tradução de Angela Santos. - São Paulo: Summus, 1989.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação Para o Teatro.** Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. - São Paulo: Perspectiva. 3ª edição, 1992.
- STANISLAVSKI, Constantin. **Minha Vida Na Arte.** Tradução de Paulo Bezerra. Editora Civilização Brasileira -1989. Moscou: Editora Iskusstvo, 1988.
- _____. Co-Author: Rumyantsev, Pavel. **Stanislavski on Opera.** Translation-1975 by the Executors of Elizabeth R. Hapgood. Great Britain: Reprinted in 1998. Translated and Edited by Elizabeth Reynolds Hapgood.
- _____. **El arte escénico.** Com uma introdución de David Magarshack. Portada de anheló hernandez edicion AL cuidado de Josefina Anaya. Primera edicin em espaol, 1968 decimotercera edicin em espaol, 1990. Siglo xxi editores, s. a. de c.v. Mexico.
- _____. **A Preparo do Ator.** Impresso no Rio de Janeiro, 1995. Trado de Pontes de Paula Lima 12ª Edio. Editora Civilizao Brasileira.
- _____. **A Construo da Personagem.** Introduo de Joshua Logan traduo de Pontes de Paula Lima. - 10ª Ed.- Rio de Janeiro: Civilizao Brasileira, 2000.
- _____. **A criao de um papel;** prefcio de Robert Lewis; traduo de Pontes de Paula Lima. – 20ª Ed.- Rio de Janeiro: Civilizao Brasileira, 2014.
- STAROBINSKI, Jean. **As Encantatrizes:** Sedutoras na pera. Trado Ana Valria Martins Lessa. Rio de Janeiro: Civilizao Brasileira, 2010.

THAIS, Maria. **Na Cena Do Dr.Dapertutto**: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1991 a 1913/Maria Thais. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

VALLIN-Picon, Béatrice. **A Cena em Ensaios**. Seleção e Organização de Béatrice Picon-Vallin e Fátima Saadi; Tradução Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Editora Hucitec Ltda. São Paulo, Brasil.

Artigos Acadêmicos:

CAMARGO, de Correa Robson. A Pantomima e o Teatro na Formação do Espetáculo Teatral: O Texto Espetacular e o Palimpsesto. **In: Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, Outubro/Novembro/Dezembro de 2006 vol. 3 Ano III nº 4. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/vol9robson.php>>, Acesso em: 15/07/2018 Hora: 09h15min

CAMURRI, Nicola e ZECCA, Christian. Energia da presença, a Meta Principal do Treinamento do Ator. **In: Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Brazilian Journal on Presence Studies. Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 431-457, maio/ago.2015. Disponível: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 20/01/2018 Hora: 11h30min

POTY, Vanja. Conceito de Gestus e Técnica da Construção. **In: Revista Performatus**. Ano 1/nº 6/ Set 2013. Disponível: <<https://performatus.net/estudos/gestus/>>. Acesso em: 18/07/2018 Hora: 13h20min

SILVA, de Carvalho Soares Fernanda Danielle et alii. **O Corpo em Cena. Mímica e sua relação com a corporeidade**. Acadêmico do 10º período do Curso de Psicologia da Universidade Estadual do Piauí (UESPI)- Teresina (PI), Brasil. Disponível em: <http://www.psicologia.pt/artigos/ver_artigo.php?corpo-em-cena-mimica-e-sua-relacao-com-a-corporeidade&codigo=A0831&area=d1>. Acesso em: 9/08/2018 Hora: 14h48.

VALLIN-Picon, Béatrice. A música no jogo do ator meyerholdiano. **In: Revista Grupo Tempo**. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html>. Acesso em: 15/05/2017 Hora: 10h

Dissertação e Tese:

BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Canto como expressão de uma individualidade**/ Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2012.

GONÇALVES, Giradi da Graça Maria. **Martha Graham: Dança, Corpo e Comunicação**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. São Paulo, 2009.

GUSE, Cristine Bello. **O Cantor-Ator**: Um Estudo Sobre A Atuação Do Canto Na Ópera. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de São Paulo (UNESP). São Paulo, 2009.

LEAL, Patrícia Garcia. **As relações entre a respiração e o movimento expressivo no trabalho de chão da técnica de Martha Graham** – Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2000.

ANEXO 1- Sinopse da ópera A Flauta Mágica

Como toda história se inicia...

Era uma vez, Tamino, um jovem príncipe do Oriente, que ao ser perseguido por um enorme monstro, a serpente, se perde pela floresta, vindo a desfalecer e ao acordar vê-se perdido num lugar desconhecido e estranho. Eis que aparece Papageno, um excêntrico e simpático passarinho, contando a Tamino ter matado o monstro, como forma de se gabar e mostrar um ato corajoso para socorrê-lo. Surgem então Três Damas, enviadas pela Rainha da Noite, repreendendo Papageno por ter mentido sobre quem realmente havia matado o monstro e por não parar de falar a Tamino, sobre seus feitos heróicos. As Três Damas resolvem castigá-lo, colocando em sua boca um cadeado dourado para que não fale e nem conte mais mentiras.

Assim, é entregue à Tamino um retrato, contendo a imagem da jovem Pamina, filha da Rainha da Noite. Este retrato é ofertado pelas mãos das Três Damas a serviço da Rainha da Noite. O herói, ao olhar a imagem da linda moça, fica encantado, e imediatamente se apaixona. Eis que a Rainha da Noite aparece e suplica a Tamino que aceite salvar Pamina, que foi raptada; se ele conseguir, ela poderá ser sua para sempre. As Damas lhe entregam uma flauta mágica e decidem que Papageno o acompanhará na viagem, retirando o cadeado de sua boca e lhe ofertam um carrilhão de sinos encantados, estes objetos os ajudarão em momentos de perigo. Saem de cena Rainha da Noite e as Três Damas. Tamino e Papageno seguem sua aventura. Finalizando o I Ato.

No II Ato

Após os três acordes solenes da abertura, Sarastro canta, com seus sacerdotes o hino a Ísis e Osiris. A primeira prova dos iniciados a maçonaria é bem sucedida: o príncipe e o passarinho resistem ao assédio das Três Damas. Papageno entra no palácio, ou melhor, nos aposentos da princesa por sua conta e se depara com Monostatos, um escravo negro encarregado de vigiar Pamina.

Eles se assustam mutuamente, numa divertida passagem de ópera bufa. O passarinho conta à Pamina que o príncipe Tamino veio para salvá-la, e ambos fogem do castelo ao escutar o som de sinos, Tamino que se perdera de Papageno na floresta, corre em direção ao som, mas não o encontra.

Papageno e Pamina durante a fuga são perseguidos pelos séquitos de Monostatos, e tentam se livrar deles tocando o carrilhão mágico, estes ficam enfeitiçados. Papageno e Pamina fogem, mas são encontrados por Sarastro e levados para o castelo. Pamina confessa sua tentativa de fuga e é perdoada. Surge Tamino que é empurrado por Monostatos caindo aos pés de Sarastro.

O casal apaixonado finalmente se encontra, porém furioso Monostatos os separa e acusa Tamino. Sarastro ordena que o escravo seja castigado e manda Tamino e Papageno para o templo e que se dê início as provas de purificação. E Pamina deve ir para seus aposentos, porém vai passear no jardim e adormece. Entretanto, Monostatos observa com olhar malicioso Pamina, adormecida no jardim e tenta molestá-la. De repente chega a Rainha da Noite, e Monostatos ao vê-la foge. Ela enfurecida com Sarastro, vem incitar a filha para matá-lo com suas próprias mãos. A Rainha sai de cena e Pamina foge desesperada. Papageno incapaz de se manter em silêncio puxa conversa com uma mulher velha que aparece e misteriosamente desaparece.

Tamino ao tocar a flauta, aparece Pamina, que não compreende porque seu amado lhe dá as costas e Papageno também a evita. Pamina acha que o príncipe não a ama mais e deseja pôr fim a própria vida. Papageno sozinho no templo pede para que tenha uma Papagena, eis que aparece a velha novamente e se transforma em Papagena. As provas do fogo e da água são anunciadas e ao longe se escuta a voz de Pamina, que vem enfrentar as provas ao lado de Tamino.

A seguir vencem os desafios da água e do fogo com êxito. Mas Papageno está desolado porque sua Papagena desapareceu, faz um simulacro de suicídio tentando se enforcar numa árvore. Num passe de mágica surge Papagena e os dois cantam alegremente seu amor.

Escondidos, Rainha, Monostatos e as Três Damas conspiram para eliminar Sarastro. Porém subitamente, a cena se ilumina e eles se afundam na terra como um passe de mágica.

Aparecendo Sarastro e todo seu séquito cantando glória aos deuses e enaltecem os méritos dos dois jovens casais que se unem permitindo que o bem triunfe sobre o mal.

Fim.

ANEXO 2 – Sinopse da ópera Falstaff

Conta-se a história de que...

Certa vez, numa sala da Taberna da Jarreteira, o Dr. Caius vem queixar-se a Falstaff de que ele havia espancado seus criados, enquanto Bardolfo e Pistola o embebedavam para roubá-lo. Falstaff zomba do Dr. Caius, que jura nunca mais beber senão em companhia de gente honesta e piedosa.

Examinando a conta apresentada pelo taberneiro Falstaff constata que não tem dinheiro para pagar e entra a se queixar de seus dois comparsas, cuja vida está reduzida à miséria e, pior ainda ameaça a fazê-lo emagrecer. O pançudo confia-lhes que está apaixonado por duas damas, as senhoras Ford e Page. Escreveu-lhes duas cartas de amor, de que Bardolfo e Pistola deverão entregar as respectivas senhoras, mas os dois se recusam e são amaldiçoados por Falstaff que encarrega o pajem da taberna a tal função.

No jardim da casa de Ford encontram-se as alegres comadres: Alice Ford, Meg Page e a Sra. Quickly. Com elas vemos também Nannetta, filha dos Ford. Estas conversam sobre as cartas que receberam de Falstaff e percebem que o conteúdo amoroso contido nas cartas é igual, sentem-se profundamente ofendidas por tal zombaria, então combinam uma artimanha para dar uma lição em Sir John Falstaff. E saem de cena.

Enquanto isto, Sr. Ford passa, em frente de sua casa, acompanhado do Dr. Caius e o jovem Fenton (apaixonado por Nannetta filha de Ford, embora Ford não o considere um bom pretendente para sua filha), Bardolfo e Pistola. Estes dois traíram Falstaff, contando a Ford que Falstaff está perseguindo sua mulher. Então Sr. Ford também trama uma vingança. Enquanto isso Fenton e Nannetta se encontram secretamente para um furtivo beijo.

As mulheres retornam a cena, mas logo voltam a desaparecer julgando estarem sendo ouvidas. Os dois namorados continuam seus beijos, até que os homens retornam a cena, assim como as mulheres, e separadamente cada um em um canto da sala na casa cantam seus planos de vingança no famoso número de ensamble ou o noneto “alla breve”. Concluindo assim o Ato I.

No II Ato

De volta à Taberna Falstaff, continua sentado à mesa. Fingindo arrependimento, Bardolfo e Pistola vêm pedir perdão por sua infidelidade, anunciando que uma velha dama deseja vê-lo. Entra a Sra. Quickly fazendo a famosa cena bufa com a palavra Reverenza (reverência) diante do pançudo. A Sra. Quickly transmite a mensagem de suas amigas como parte do plano: Alice o receberá, mas Meg é vigiada pelo marido ciumento, que não a deixa um momento sozinha. Alice pode recebê-lo das duas às três da tarde, quando Ford já saiu de casa, Falstaff garante a Quickly que estará lá neste horário. Sra. Quickly faz menção de se retirar e repetem o mesmo número com a palavra Reverenza e sai de cena.

Sozinho, Falstaff pavoneia-se com tal façanha, até a chegada do Sr. Ford que está disfarçado de um visitante e se apresenta como Sr. Fontana. Este seduz Falstaff com uma bolsa de moedas de ouro, dizendo estar apaixonado por tal senhora Ford e que não lhe dá a menor atenção. Então o senhor Fontana lhe conta seu plano, que consiste em fazer com que Falstaff a seduza de modo que ele possa por sua vez conquistá-la, dizendo que pecado atrai pecado. Falstaff zombeteiro declara que já tem um encontro com a Sra. Ford, nesta mesma tarde por ocasião do marido estar ausente, e que o Sr. Fontana pode ficar seguro de que seu pedido será alcançado. Falstaff pede licença para trocar de roupa para ir ao encontro. Falstaff volta à cena vestido de maneira espalhafatosa cumprimenta o Sr. Fontana que pergunta a Falstaff se conhece o marido da Sra. Alice o qual Falstaff o descreve com tamanha injúria e desprezo. Em seguida despede-se e sai. Sr. Fontana que na verdade é Ford fica tomado de ciúme e irritação.

Na casa da Sra. Ford as quatro mulheres estão esperando a chegada de Falstaff para lhe dar uma lição. Falstaff ao chegar a casa, entra oferecendo flores a Sra. Ford que está tocando alaúde, de modo que Falstaff começa a fazer a corte com palavras extravagantes. Até que são interrompidos por Meg e Quickly, que vêm anunciar que o Sr. Ford está chegando. O enorme pançudo é escondido, as pressas, dentro de um cesto de roupas sujas, em que acontecerá a famosa cena de quiproquó, quando Sr. Ford entra na sua casa, louco de ciúmes, procurando por Falstaff e sem encontrá-lo, pois os empregados da casa carregam o

cesto de roupas contendo o gorducho e atiram o cesto de roupa pela janela, caindo no rio Tâmisa. Dando assim uma lição em Falstaff.

No dia seguinte, após o gorducho se recuperar, Sra. Quickly vem dizer a Falstaff que a Sra. Ford pese imensas desculpas pelo acontecido e gostaria de ter com ele outro encontro, porém que o encontro fosse ao parque de Windsor às doze badaladas do sino da igreja, e que usasse em sua cabeça um chifre de alce como disfarce para que não fosse reconhecido pela vizinhança. Ela estará escondida com uma capa preta em frente ao grande carvalho no meio do parque.

Falstaff vai ao encontro conforme o combinado, usando enormes chifres de alce, onde todos os personagens aparecem disfarçados vestidos de fadas, elfos e guinomos, homenagem que Shakespeare faz a peça Sonhos de uma Noite de Verão, para dar uma enorme lição em Falstaff chegando ao final da peça cantando “tutto nell mondo è burla” onde tudo é perdoado e tudo acaba bem.

Fim.

ANEXO 3 - Exames dos alunos

Exame – Athos Bueno Teixeira

1. Buscar do conhecimento mais o personagem, e a partir daí buscar por ele na voz e no caráter corporal.
(busco primeiro a voz??? (qual a natureza?))
2. Há ambas. Tem na ~~na~~ forma falada (negativa) e na forma cantada (afirmação).
nas obras de MOZART é bastante comum o uso de ambas as formas.
(a forma cantada é mais forte porque mantém a conexão com o conteúdo)
3. O Trabalho de corpo é fundamental. Sem o Trabalho do corpo fica praticamente impossível criar qualquer personagem.
Tem que haver sempre a conexão do corpo e da voz para se fazer ópera.
(Sempre com qual conexão? de que forma?)

Exame - Athos Bueno Teixeira

1 - A partir de seu corpo e sua voz como você concebe sua personagem?

Buscando conhecer mais o personagem, e a partir daí formá-lo na voz e no caráter corporal.

2 - Refletindo sobre dramaturgia, como você pensa a ópera, há um texto: musical, poético ou ambos? Se houver como este texto se apresenta na obra?

Há ambos. Tem na forma falada (recitativo e na forma cantada da ária ou oratório). Nas obras de Mozart é bastante comum o uso de ambas as formas.

3 - De que maneira você compreende o corpo e a atuação como forma de aprendizado e processo de criação para o trabalho do cantor de ópera?

O tratamento de corpo é fundamental. Sem o trabalho do corpo fica praticamente impossível criar qualquer personagem. Tem que haver sempre a conexão do corpo e da voz para se fazer ópera.

Exame – Charles K. Miyazaki

QUESTIONÁRIO PARA A ÓPERA FALSTAFF

professora: Norma Gabriel Brito

11/12/2017

1ª A partir de seu corpo e sua voz como você concebe sua personagem?

Entendo que a voz é uma produção do corpo assim como correr, estalar os dedos, abraçar, pular etc. Dependemos dele para ações involuntárias e voluntárias, sendo assim, entendo que a concepção de minha personagem deve partir da análise prioritária de minhas capacidades corporais e físicas, ao menos das que tenho consciência e algum domínio. Como tratamos de uma personagem que canta e que o gênero é a ópera, penso que os papéis já foram escritos e desenvolvidos vocalmente para tipos específicos de vozes tornando-se mais facilmente reconhecíveis os desafios para a concepção inicial da personagem. Nesta primeira análise é possível reconhecer o que potencializa e o que limita a concepção da personagem.

2ª Refletindo sobre dramaturgia, como você pensa a ópera, há um texto: musical, poético ou ambos? Se houver como este texto se apresenta na obra?

Existem ambos, muitas vezes a música serve o texto, criando base para a declamação melódica, outras se funde a melodia potencializando tanto a ideia musical quanto a textual e em outras situações não existe adequação musical ao texto. Quero dizer que nem sempre há concordância entre texto e música e que isto ocorre ao longo de uma mesma obra, isso exige uma análise mais profunda da dramaturgia e música para obtenção de um resultado positivo.

3ª De que maneira você compreende o corpo e a atuação como forma de aprendizado e processo de criação para o trabalho do cantor de ópera?

Acredito que a ação do ator é mais verossímil e natural quando o corpo se encontra livre e à vontade para agir. O corpo é quem sente, se emociona, que progride num complexo de ações combinadas para obtenção de determinado objetivo. Dessa maneira o primeiro aprendizado é conhecer e aproveitar-se das memórias corporais, da história de nosso próprio corpo para compor o corpo do ator. A partir daí a concepção idealizada de uma personagem em colaboração as nossas próprias memórias corporais, e vocais, passam a ser uma base natural para o processo de criação do cantor de ópera.

Charles K. Miyazaki

Exame – Daniel de Souza Silva

QUESTINÁRIO PARA ÓPERA FALSTAFF

PROFESSORA: NORMA GABRIEL BRITO

11/12/2017

1 – A PARTIR DE SEU CORPO E SUA VOZ COMO VOCÊ CONCEBE SUA PERSONAGEM?

Primeiramente antes de pensar em qualquer personagem acredito na importância de conhecer muito bem seu próprio corpo e sua voz, pois a partir desse conhecimento e descobrimento de si mesmo podemos utilizar da melhor maneira nosso corpo e voz como ótimas ferramentas de trabalho e assim conceber a personagem

2 – REFLETINDO SOBRE DRAMATURGIA, COMO VOCÊ PENSA A ÓPERA, HÁ UM TEXTO: MUSICAL, POÉTICO OU AMBOS? SE HOUVER COMO ESTE TEXTO SE APRESENTA NA OBRA?

Penso que em toda ópera existe um texto: musical e poético, toda música da ópera se desdobra através de um libreto, existem textos em todas as árias e conjuntos porém observo que são nos recitativos onde eles ganham elevada importância e ênfase, também acredito que toda escrita musical esteja a disposição da questão dramaturgia, desde a definição da formação orquestral até a escolha dos tipos vocais para os papéis.

3 – DE QUE MANEIRA VOCÊ COMPREENDE O CORPO E A ATUAÇÃO COMO FORMA DE APRENDIZADO E PROCESSO DE CRIAÇÃO PARA O TRABALHO DO CANTOR DE ÓPERA?

Acredito que o descobrimento do nosso corpo é extremamente importante para o processo de criação e aprendizado do nosso trabalho como cantor de ópera, e também penso que o processo de atuação está completamente ligado a esse descobrimento, pois através do trabalho cênico acabamos tendo consciência de nosso corpo e conseguimos utiliza-lo da melhor maneira.

DANIEL DE SOUZA SILVA

15/12/2017

Exame – Eduardo Javier Garcia Gutierrez

Eduardo Javier Garcia Gutierrez

QUESTIONÁRIO PARA ÓPERA FALSTAF

PROFESSORA: NORMA GABRIEL BRITO

11/12/2017

- 1º. A PARTIR DE SEU CORPO E SUA VOZ COMO VOCÊ CONCEBE SUA PERSONAGEM?
- 2º. REFLETINDO SOBRE DRAMATURGIA, COMO VOCÊ PENSA A ÓPERA, HÁ UM TEXTO: MUSICAL, POÉTICO OU AMBOS? SE HOUVER COMO ESTE TEXTO SE APRESENTA NA OBRA?
- 3º. DE QUE MANEIRA VOCÊ COMPREENDE O CORPO E A ATUAÇÃO COMO FORMA DE APRENDIZADO E PROCESSO DE CRIAÇÃO PARA O TRABALHO DO CANTOR DE ÓPERA?

1º - É um personagem que se adequa a minha personalidade baseado na agilidade ou na leveza dele, pois não tem peso dramático. Pensemos assim... Ele é um personagem simples mas não por isso de pouca importância na obra.
(Podria aprofundar mais a importância na obra)

2º - A ópera é uma arte onde além de interpretar a música contada tem também a tarefa de atuar e expressar o conteúdo do texto. Onde o texto pode tanto Musical (nos momentos onde tem participação de dois ou mais personagens), ou Poético (quando o personagem manifesta seu pensamento amoroso ou reflexivo isto acontece geralmente nas árias da ópera).
(As músicas? Os outros textos não operam também assim?)

3.º O corpo é além da voz, nosso instrumento
e é assim como preparando e trabalhando ele damos
vida ao personagem, cuidando de ter um pleno
conhecimento sobre a obra e o personagem a ser
interpretado.

(De que forma: "ter um pleno conhecimento")

Exame - Eduardo Javier Garcia Gutierrez

1 - A partir de seu corpo e sua voz como você concebe sua personagem?

É um personagem que se adéqua a minha personalidade baseado na agilidade ou na ligeireza dele, pois não tem peso dramático. Pensemos assim... Ele é um personagem simples, mas não por isso de pouca importância na obra.

2 - Refletindo sobre dramaturgia, como você pensa a ópera, há um texto: musical, poético ou ambos? Se houver como este texto se apresenta na obra?

A ópera é uma arte onde além de interpretar a música cantada tem também a tarefa de atuar e expressar o conteúdo do texto, onde o texto pode tanto musical (nos momentos onde tem participação de dois ou mais personagens), ou poético (quando o personagem manifesta seu pensamento amoroso ou reflexivo isto acontece geralmente nas árias de ópera).

3 - De que maneira você compreende o corpo e a atuação como forma de aprendizado e processo de criação para o trabalho do cantor de ópera?

O corpo é além da voz, nosso instrumento, e é assim como preparando e trabalhando ele damos vida ao personagem, cuidando de ter um pleno conhecimento sobre a ópera e o personagem a ser interpretado.

Ísis Cunha Oliveira Barbosa

QUESTIONÁRIO PARA ÓPERA FALSTAF

PROFESSORA: NORMA GABRIEL BRITO

11/12/2017

- 1º. A PARTIR DE SEU CORPO E SUA VOZ COMO VOCÊ CONCEBE SUA PERSONAGEM?
- 2º. REFLETINDO SOBRE DRAMATURGIA, COMO VOCÊ PENSA A ÓPERA, HÁ UM TEXTO: MUSICAL, POÉTICO OU AMBOS? SE HOUVER COMO ESTE TEXTO SE APRESENTA NA OBRA?
- 3º. DE QUE MANEIRA VOCÊ COMPREENDE O CORPO E A ATUAÇÃO COMO FORMA DE APRENDIZADO E PROCESSO DE CRIAÇÃO PARA O TRABALHO DO CANTOR DE ÓPERA?

① Eu tento conhecer profundamente a história do personagem, através da música, libreto, livro e etc. Organizo também um subtexto sobre o mesmo, eliminando características e traços irrelevantes. A partir disto, eu tento mesclar minhas habilidades vocais e corporais ao personagem, ou seja, tento, procuro descobrir o mesmo através do meu corpo e voz. Penso que a elaboração do personagem é algo que o ator pode buscar de fora para dentro.

② Ambos. Acredito que a ópera deva ser encarada como um gênero que abarca ^{a música} música e poesia, numa relação de interdependência. Para mim, é essencial o estudo das minúcias do texto enquanto poesia ou narrativa e do texto enquanto música. O texto da ópera se apresenta carregando as duas funções simultaneamente.

③ Ópera é teatro. ^{Podemos falar de polifonia mas da música falamos com uma ideia única no momento da criação.}
 Cantor de ópera é ator.

Penso que na ópera, o teatro anda sempre junto da música. Sempre.

Cantor e atuar deve ser um processo artístico que abarca o corpo inteiro, toda a essência do artista.

Pra mim, cantar óperas não faz sentido.

Dar vida a um papel é um conjunto de habilidades artísticas da música, teatro, dança que não podem andar separadas.

O mesmo vale no aprendizado da ópera.

A voz, o corpo, a atuação são coisas que andam juntas no processo.

Exame - Isis Cunha Oliveira Barbosa

1 - A partir de seu corpo e sua voz como você concebe sua personagem?

Eu tento conhecer profundamente a história do personagem, através da música, libreto, livro e etc. Organizo também um subtexto sobre o mesmo, elencando características e trejeitos relevantes. A Partir disto eu tento mesclar minhas habilidades vocais e corporais ao personagem, ou seja, tento, procuro descobrir o mesmo através do meu corpo e voz. Penso que a elaboração do personagem é algo que o ator pode buscar de fora para dentro.

2 - Refletindo sobre dramaturgia, como você pensa a ópera, há um texto: musical, poético ou ambos? Se houver como este texto se apresenta na obra?

Ambos. Acredito que a ópera deve ser encarada como um gênero que abarca música e poesia, numa relação de interdependência. Pra mim, é essencial o estudo das minúcias do texto enquanto poesia ou narrativa e do texto enquanto música. O texto da ópera se apresenta carregando as duas funções simultaneamente.

3 - De que maneira você compreende o corpo e a atuação como forma de aprendizado e processo de criação para o trabalho do cantor de ópera?

Ópera é teatro. Cantor de ópera é ator. Penso que na ópera, o teatro anda sempre junto da música. Sempre. Cantar e atuar devem ser um processo artístico que abarca o corpo inteiro, toda a essência do artista. Pra mim, cantar apenas não faz sentido. Dar vida a um papel é um conjunto de habilidades artísticas da música, teatro, dança que não podem andar separados. O mesmo vale no aprendizado da ópera. A voz, o corpo, a atuação são coisas que andam juntas no processo.

Exame – Luisa Aguilar

Luisa Aguilar

QUESTIONÁRIO PARA ÓPERA FALSTAF

PROFESSORA: NORMA GABRIEL BRITO

11/12/2017

1º. A PARTIR DE SEU CORPO E SUA VOZ COMO VOCÊ CONCEBE SUA PERSONAGEM?

2º. REFLETINDO SOBRE DRAMATURGIA, COMO VOCÊ PENSA A ÓPERA, HÁ UM TEXTO: MUSICAL, POÉTICO OU AMBOS? SE HOUVER COMO ESTE TEXTO SE APRESENTA NA OBRA?

3º. DE QUE MANEIRA VOCÊ COMPREENDE O CORPO E A ATUAÇÃO COMO FORMA DE APRENDIZADO E PROCESSO DE CRIAÇÃO PARA O TRABALHO DO CANTOR DE ÓPERA?

1º. Antes de pensar no corpo e na voz, me contextualizo sobre a ópera como um todo: história, enredo, personagens, contexto histórico.

Depois, sendo o libretto todo e dependendo da abordagem do diretor de cena, consigo começar a construir o personagem. Apenas após essa contextualização consigo pensar o personagem do ponto de vista do corpo e a voz.

Acredito que a voz responde diretamente aos sentimentos da mente e do corpo. Sendo assim, se tenho o personagem bem internalizado, acredito que a voz responde naturalmente as expressões do personagem.

Do ponto de vista do corpo, procuro referências, de acordo com o contexto da montagem a ser feita, em filmes, outras montagens da mesma ópera, peças de teatro, sempre buscando naturalidade e organicidade.

3^a

melhorar a obra
e a qualidade da
obra

2^a

Acadito que faz ambos convivendo dentro da
obra e, na minha opinião, a generalidade da obra e
do compositor está na forma como organiza
estes elementos e faz com que se complementem
e valorizem.
(no que se complementam
e valorizam?)

3^a

É fundamental. Sem isso a atuação não se
faz opera.

(isto não é algo, um fundamento)

Se for apenas de os pontos, e um maior
reflexão sobre a questão ou não há entendimento
sobre a obra.

Exame - Luisa Aguilar

1 - A partir de seu corpo e sua voz como você concebe sua personagem?

Antes de pensar no corpo e na voz, me contextualizo sobre a ópera como um todo: história, enredo, personagens, contexto histórico. Depois, lendo o libreto todo e dependendo da abordagem do diretor de cena, consigo começar a construir o personagem. Apenas após essa contextualização consigo pensar o personagem do ponto de vista do corpo e a voz. Acredito que a voz responda diretamente aos sentimentos da mente e do corpo. Sendo assim, se tenho o personagem bem internalizado, acredito que a voz responda naturalmente a expressão do personagem. Do ponto de vista do corpo, procuro referências, de acordo com o contexto da montagem a ser feita, em filmes, outras montagens da mesma ópera, peças de teatro, sempre buscando naturalidade e organicidade.

2 - Refletindo sobre dramaturgia, como você pensa a ópera, há um texto: musical, poético ou ambos? Se houver como este texto se apresenta na obra?

Acredito que haja ambos concorrendo dentro da ópera, na minha opinião, a genialidade da obra e do compositor está na forma como organiza esses elementos e faz com que se complementem e valorizem.

3 – De que maneira você compreende o corpo e a atuação como forma de aprendizado e processo de criação para o trabalho do cantor de ópera?

É fundamental. Sem corpo e atuação não se faz ópera.

Exame – Midiã A. Machado

Midiã A. Machado

QUESTIONÁRIO PARA ÓPERA FALSTAF

PROFESSORA: NORMA GABRIEL BRITO

11/12/2017

1º. A PARTIR DE SEU CORPO E SUA VOZ COMO VOCÊ CONCEBE SUA PERSONAGEM?

2º. REFLETINDO SOBRE DRAMATURGIA, COMO VOCÊ PENSA A ÓPERA, HÁ UM TEXTO: MUSICAL, POÉTICO OU AMBOS? SE HOUVER COMO ESTE TEXTO SE APRESENTA NA OBRA?

3º. DE QUE MANEIRA VOCÊ COMPREENDE O CORPO E A ATUAÇÃO COMO FORMA DE APRENDIZADO E PROCESSO DE CRIAÇÃO PARA O TRABALHO DO CANTOR DE ÓPERA?

1º. Sento senti-me conectada com meu corpo ao máximo para poder extrair dele particularidades da personagem, como forma de andar, falar, se mexer, vir etc. Primeiro senti primeiro a essência da personagem para poder viver, e em cima disso. A vez é o resultado final, primeiro, os "solfejos" e quando em conjunto temos a "essência" esse "solfejo" viria uma vida. (a questão é sobre o corpo e a voz)

2º. Na minha opinião, ambos caminham juntos, texto musical e poético e isso que torna a ópera um mundo mágico. Esse texto aparece nas falas das personagens, nas melodias e harmonias da orquestra e nas ações. (Vou fazer o texto?) (Vou fazer o texto?)

3º. O corpo é tudo, é o ponto de partida, quanto mais você o conhece, vai ganhando a consciência de como criar melhor as personagens, mesmo em um concerto sinfônico, sendo e como pode usá-lo em cada frase que estiver cantando.

o que quer dizer com conceito sinfônico? Para a música na ópera é cantada e o que é melhor para a música? Melhorar a música e a voz cantada.

Exame - Mídia A. Machado

1 - A partir de seu corpo e sua voz como você concebe sua personagem?

Tento sentir-me conectada com meu corpo ao máximo para poder extrair dele particularidades da personagem, como forma de andar, falar, se mexer, rir, etc. Procuro sentir primeiro à essência da personagem para poder criar, em cima disso. “A voz é o resultado final, primeiro só “solfejamos” e quando encontramos a “essência” esse “solfejo”, vira uma vida.

2 - Refletindo sobre dramaturgia, como você pensa a ópera, há um texto: musical, poético ou ambos? Se houver como este texto se apresenta na obra?

Em minha opinião, ambos caminham juntos texto musical e poético, é isso que torna a ópera um mundo mágico. Esse texto aparece nas falas da personagem, nas melodias e harmonias da orquestra e nas ações.

3 - De que maneira você compreende o corpo e a atuação como forma de aprendizado e processo de criação para o trabalho do cantor de ópera?

O corpo é tudo, é o ponto de partida, quanto mais você o conhece vai ganhando a consciência de como criar melhor as personagens e mesmo em um concerto sinfônico, aonde e como pode usá-lo em cada frase que estiver cantando.

Exame – Wesley Rocha

Wesley Rocha

QUESTIONÁRIO PARA ÓPERA FALSTAF

PROFESSORA: NORMA GABRIEL BRITO

11/12/2017

- 1º. A PARTIR DE SEU CORPO E SUA VOZ COMO VOCÊ CONCEBE SUA PERSONAGEM?
 2º. REFLETINDO SOBRE DRAMATURGIA, COMO VOCÊ PENSA A ÓPERA, HÁ UM TEXTO: MUSICAL, POÉTICO OU AMBOS? SE HOUVER COMO ESTE TEXTO SE APRESENTA NA OBRA?
 3º. DE QUE MANEIRA VOCÊ COMPREENDE O CORPO E A ATUAÇÃO COMO FORMA DE APRENDIZADO E PROCESSO DE CRIAÇÃO PARA O TRABALHO DO CANTOR DE ÓPERA?

1- A voz é o meio de entendimento e compreensão do texto e o corpo é a expressão do ator e personagem. Penso em uma unidade harmoniosa entre voz e corpo, os dois precisam dizer a mesma coisa sobre o personagem. Ambos precisam de habilidade técnica para que essa unidade seja possível.

2- A ópera é um teatro cantado. a força musical não deve ser menor que a força teatral; logo o texto poético precisa ter sua relevância. O cantor precisa ter consciência de cada palavra cantada, e da ação de cada frase para uma execução satisfatória.

3- É necessário uma compreensão profunda de toda obra, depois uma pesquisa específica do personagem, características, personalidades, signo de expressão, histórias, formatar algum caractere que identifique o personagem. A questão musical precisa estar vocalmente natural, ritmos e melódias resolvidos, e harmoniosamente ligados música, texto e corpo.

(O que quer dizer por caractere, signo, história ou se está com as perguntas e a última p/ comparar as respostas??)

Exame - Wesley Rocha

1 - A partir de seu corpo e sua voz como você concebe sua personagem?

A voz é o meio de entendimento e compreensão do texto e o corpo é a expressão do ator e personagem. Penso em uma unidade harmoniosa entre voz e corpo, os dois precisam dizer a mesma coisa sobre o personagem. Ambos precisam de habilidade técnica para que essa unidade seja possível.

2 - Refletindo sobre dramaturgia, como você pensa a ópera, há um texto: musical, poético ou ambos? Se houver como este texto se apresenta na obra?

A ópera é um teatro cantado, a força musical não deve ser menor que a força teatral, logo o texto poético precisa ter sua relevância. O cantor precisa ter consciência de cada palavra cantada, e da ação de cada frase para uma execução satisfatória.

3 - De que maneira você compreende o corpo e a atuação como forma de aprendizado e processo de criação para o trabalho do cantor de ópera?

É necessária uma compreensão profunda de toda obra, depois uma pesquisa específica do personagem, características, personalidades, signo de expressão histórica, formatar algum cacoete que identifique o personagem. A questão musical precisa estar vocalmente natural, ritmos e melodias, resolvidos e harmoniosamente coligados música, texto e corpo.