CRISTINE BELLO GUSE

O CANTOR-ATOR: UM ESTUDO SOBRE A ATUAÇÃO CÊNICA DO CANTOR NA ÓPERA

São Paulo
2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

CRISTINE BELLO GUSE

O CANTOR-ATOR: UM ESTUDO SOBRE A ATUAÇÃO CÊNICA DO CANTOR NA ÓPERA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista, sob a orientação da Profa. Dra. Martha Herr, como requisito para obtenção do título de mestre em Música. Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

_____

Profa. Dra. Martha Herr
Departamento de Música – UNESP
Presidente da banca

_____

Profa. Dra. Mirna Rubin
Departamento de Música - UNIRIO

_____

Profa. Dra. Káthya Ayres de Godoy
Departamento de Artes Cênicas - UNESP

São Paulo, 22 de maio de 2009

a Igor Baggio, com amor

AGRADECIMENTOS

A minha família, Maria Lúcia, Irene, Alexandra, Mansur e Eliete pela confiança e pelo apoio incondicional.

A Igor Baggio, pela dedicação e pelo constante incentivo.

A Profa. Dra. Martha Herr, por ter acreditado neste trabalho, por toda a sua dedicação e paciência como orientadora, carinho e amizade como pessoa.

A Profa. Lílian Domingues, pelo esclarecimento de algumas dúvidas a respeito de interpretação teatral.

Ao Prof. Sérgio Casoy cujas aulas de história da ópera as quais assisti como aluna ouvinte ao longo de 2007 consistiram em um grande estímulo para este trabalho, e por sua disponibilidade em discutir assuntos relacionados ao assunto.

Ao Prof. Dr. Giacomo Bartoloni, a Profa. Dra. Káthya de Godoy e a Profa. Mirna Rubim pelas diversas observações oportunas dispensadas a este trabalho no exame de qualificação e no exame de defesa da dissertação.

A Alexandre Roehl por ter cuidado dos exemplos musicais com tanto zelo.

Por fim, porém não menos importantes, aos amigos e colegas Alexandra Arrieche, Amadeu Góis, Ludmila de Carvalho, Carina Inoue, Glaucivan Gurgel, André Estevez, Profa. Dra. Márcia Guimarães, por estarem sempre presentes nos difíceis momentos.

.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	**COMPREENDENDO O GÊNERO OPERÍSTICO**	21
1.1	ÓPERA: TEATRO OU MÚSICA?	21
1.2	O DRAMA NA ÓPERA	24
1.3	AS FUNÇÕES DRAMÁTICAS DA MÚSICA E AS CONVENÇÕES DE REPRESENTAÇÃO EM MÚSICA	28
2	**COMPREENDENDO A ATUAÇÃO CÊNICA DO CANTOR DE ÓPERA**	43
2.1	A DUPLA OBRIGAÇÃO DO CANTOR DE ÓPERA	43
2.2	BREVE HISTÓRICO SOBRE A ATUAÇÃO CÊNICA DO CANTOR DE ÓPERA	46
2.3	O CANTOR DE ÓPERA COMO UM ATOR	55
3	**COMPREENDENDO OS DESAFIOS DA ATUAÇÃO CÊNICA NO GÊNERO OPERÍSTICO**	71
3.1	A PRESENÇA DETERMINANTE DA MÚSICA NA CONSTRUÇÃO DAS CENAS	71
3.1.1	AS FALAS DAS PERSONAGENS	71
3.1.2	O *TIMING* DAS CENAS	75
3.1.3	O TEMPO-RITMO DA PERSONAGEM	77
3.1.4	A DURAÇÃO DAS CENAS E A DILATAÇÃO TEMPORAL	86
3.1.5	PAUSAS E PREENCHIMENTO DO ESPAÇO CÊNICO	91
3.2	O TEATRO CANTADO	93
3.2.1	A ESTILIZAÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO	94
3.2.2	A COORDENAÇÃO E AUTOCONTROLE TÉCNICO	97
3.3	A FAMILIARIZAÇÃO E APROPRIAÇÃO DO TEXTO	103
4	**COMPREENDENDO A IMPORTÂNCIA DA INTERPRETAÇÃO**	110
4.1	O PRÉ-ENSAIO E A INTERPRETAÇÃO	110
4.2	CONSTRUINDO A ILUSÃO DO SER REAL PARTINDO DO SER FICCIONAL	113
4.3	A INTERPRETAÇÃO DA PERSONAGEM E A PERFORMANCE MUSICAL	118
4.4	FERRAMENTAS FUNDAMENTAIS PARA A INTERPRETAÇÃO	124

4.4.1 PESQUISA 125
4.4.2 PARTICULARIZAÇÃO 131
5 COMPREENDDO A PREPARAÇÃO DO PAPEL DRAMÁTICO NA ÓPERA 133
5.1 ELABORANDO A INTERPRETAÇÃO DA PERSONAGEM NO PRÉ-ENSAIO..... 133
5.1.1 *LEITURA* DA OBRA 135
5.1.2 ANÁLISE DA OBRA E A INVESTIGAÇÃO DA PERSONAGEM 137
5.2 NOS ENSAIOS 164
CONSIDERAÇÕES FINAIS 172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS 177
REFERÊNCIAS MUSICAIS 181

LISTA DE FIGURAS

Ex. 3.1 Mozart, W. A. , *Le Nozze di Fígaro*. “Se vuol Ballare”, compasso 1 – 24 ..... 79 - 80
Ex. 3.2 Mozart, W. A. , *Le Nozze di Fígaro*. “Se vuol Ballare”, compasso 41 – 71 ... 80 - 81
Ex. 3.3 Mozart, W. A. , *Le Nozze di Fígaro*. “Se vuol Ballare”, compasso 101 – 107 82
Ex. 3.4 Verdi, G., *Rigoletto*, “Ch’io gli parli”..... 84

RESUMO

Tendo em vista a exigência do cantor de ópera atual possuir não somente uma excelente técnica vocal e musical, mas também uma competente desenvoltura cênica, e, levando em consideração que estas habilidades cênicas são desenvolvidas pelo cantor na maioria das vezes de forma autodidata, este trabalho tem como objetivo pesquisar conhecimentos que possam auxiliar no desenvolvimento destas habilidades por jovens cantores que careçam de orientação nesta área ao ingressarem no mercado de trabalho. Esta pesquisa baseia-se principalmente em teóricos que já abordaram a questão específica da atuação cênica do cantor de ópera.

Palavras-chave: Ópera; interpretação cênica; personagem; cantor-ator; performer operístico.

ABSTRACT

Considering the demands presently made upon the opera singer to have not only an excellent vocal and musical technique, but also a competent capacity scenically, and taking into account that these scenic abilities are usually self-taught, the objective here is to research theoretical tools that will aid the young singer entering the job market and who lacks orientation in this area to develop these abilities. Research is based on works that approach the specific subject of the opera singer' scenic performance.

Keywords: Opera; scenic interpretation; character; singing-actor; operistic perfomer.

INTRODUÇÃO

Ao se comparar a atuação cênica do cantor em uma ópera com a de um ator em uma peça de teatro tradicional, percebe-se de imediato que se tratam de tipos de representações distintas. No entanto, hoje em dia há uma tendência, ou mesmo uma expectativa do público, em exigir do cantor lírico uma desenvoltura cênica equiparada àquela do ator. Isso se deve a mudanças ocorridas ao longo dos tempos, principalmente de cunho tecnológico, que fizeram com que o público apreciasse espetáculos de ópera mais dinâmicos e verossimilhantes, passando, por conseguinte, a tolerar menos aqueles espetáculos estáticos baseados unicamente na expressão vocal e musical da ópera. Cada vez mais são valorizados pelo público cantores que além de terem excelentes vozes e uma sensibilidade musical significativa, também conseguem representar crivelmente suas personagens, que não demonstrem apresentar dificuldades em cantar e movimentar-se ao mesmo tempo, e que se envolvam profundamente com a representação da situação dramática retratada no palco.

Existe por toda parte do mundo a tentativa de renovar e atualizar a ópera através do processo de encenação, dando novas roupagens a obras famosas. A modernização da ópera é um processo que também exige um esforço interpretativo do cantor lírico, pois a sua atuação cênica é o elo entre a obra e as associações feitas a ela. Por isto, a modernização se torna um empenho em vão se a reforma operística de fato não começar pelo seu material humano: os cantores. Como ressalta Fernando Peixoto (1985, p. 27), renovar uma obra operística significa

> (...) fazer com que todo o vigor potencial da partitura encontre sua mais ampla dimensão poética através da música e da cena. É essencial, para isso, estender o conceito de renovação ao terreno da cenografia e dos figurinos, enquanto definição de espaço e imagem; assim como é imprescindível transformar, atualizando-a dentro dos padrões e das pesquisas do teatro de hoje, a maneira de representação dos cantores. Os velhos e desgastados gestos e movimentos tipicamente operísticos pertencem ao passado, (...), hoje provocam uma sensação de extremo ridículo: assim como um ator hoje, mesmo interpretando um texto do século passado, não pode reconstituir uma gestualização do século passado, sob pena de impedir a transmissão das idéias que pretende, igualmente um cantor de hoje, mesmo cantando uma ópera do século passado, necessita atualizar seu comportamento cênico. (...). Os princípios estéticos são princípios históricos e a repetição ou a acomodação nos valores tradicionais, imaginados como eternos, serve apenas para matar a manifestação artística.

Também Helfgot e Beeman (1993, p. ix) afirmam que a "ópera se torna ridícula quando se permite que ela seja menos do que poderia ou deveria ser"[1], isto é, quando muitas vezes dominada pelo vocalismo, deixa a desejar em muitos outros aspectos de uma performance, possibilitando o comum julgamento que toma a ópera como um espetáculo artístico pomposo e rígido.

Ao mesmo tempo em que existe essa necessidade do cantor lírico também desenvolver-se cenicamente, existe certamente na sua formação preparatória, pelo menos em nível nacional, uma carência de disciplinas que abordem e desenvolvam o aspecto cênico necessário para sua futura atuação profissional nos espetáculos de ópera. Nota-se que estas habilidades cênicas necessárias à ópera são desenvolvidas em geral pela maioria dos cantores profissionais através da própria experiência, onde estes intuitivamente encontram seus próprios métodos de estudo. No entanto, nota-se também que durante o período de formação, muitos cantores líricos sentem-se desorientados nessa área, por ser este um aspecto quase sempre negligenciado nos cursos básicos de formação destes profissionais.

Jovens cantores enquanto ainda inexperientes, mesmo que ainda possuam um significativo talento e sensibilidade teatral, ao cantarem suas árias em performances exigidas no currículo escolar, muitas vezes não conseguem comunicar a situação dramática na qual a ária está inserida por não possuírem a mínima noção de como iniciar um estudo e o processo de elaboração de uma personagem. Ocorre também, em alguns casos, que alunos que possuem a consciência desta necessidade de comunicação, por não conseguirem compreender como funciona esse processo dentro das características do gênero operístico, ao tentarem enfatizar os pontos mais dramáticos da peça caem na superatuação, contorcendo-se e comprometendo o aspecto vocal e musical com uma tensão corporal excessiva e completamente desnecessária.

Ainda dentro desta suposta falha no ensino preparatório do cantor, em algumas vezes, como ressaltam Helfgot e Beeman (1993, p. ix-x), os jovens cantores são instruídos que o mais importante do espetáculo é a arte vocal. Sendo assim, também se desenvolvem apenas nessa faceta artística e, quando chamados a participar de uma montagem de ópera, não se encontram suficientemente preparados para atuarem, fato que acaba por retardar o desenvolvimento da ópera como espetáculo dramático e áudio-

---

[1] *"Opera becomes ridiculous when it is allowed to be less than it can or should be".*

visual. [2] Estes autores partem do princípio que se necessita de "um cantor total para uma arte total"[3]. É claro que é imprescindível se ter um domínio técnico vocal, mas a exigência do cantor não para neste único ponto. "Amantes da ópera não deveriam ficar satisfeitos em ver partituras maravilhosas recebendo pálidas, mal-cozidas, fossilizadas interpretações no palco onde a poesia do libreto é perdida e as ações e as atitudes dos performers não fazem sentido". [4]

Contudo, para alguém que aspira à carreira de cantor de ópera, encontrar uma preparação adequada e eficaz não é tão fácil e por isso muitas vezes o treinamento destas habilidades cênicas é feito de uma maneira autodidata (HELFGOT & BEEMAN, 1993, p. x). A consequência disso é que muitas vezes os cantores, ao concluírem seu curso de formação, sem possuírem uma base sólida e organizada sobre como construir uma personagem na ópera, se limitam a caracterizá-las superficialmente sem o mínimo aprofundamento quando iniciam suas carreiras em suas primeiras montagens profissionais. Ocorre que os ensaios disponíveis para a montagem de um espetáculo não são direcionados a desenvolver de forma profunda estas habilidades, pois nunca serão suficientes para isto. O cantor contratado para um espetáculo tem a tarefa de já ser capaz de representar sua personagem da maneira mais profissional possível, fazer opções interpretativas coerentes à obra e à encenação e adaptar-se a qualquer cobrança indicada pelo encenador da maneira mais imediata possível.

O fato é que a responsabilidade de desenvolver estas habilidades cênicas dos cantores de ópera não é da produção de um espetáculo, mas sim da instituição de ensino que prepara este profissional para este mercado de trabalho. Como afirma Walter Felsenstein (*apud* BALK, 1981, p. 109):

> Se nossas instituições educacionais e professores particulares não podem começar a integrar as habilidades de atuar e cantar dos seus estudantes talentosos, se os teatros de ópera não criarem especiais seminários do tipo estúdio com professores corretamente qualificados, então o nível apresentado de interpretação irá provavelmente não ser levantado em um futuro próximo. A razão é que a porção maior de tempo disponível para a preparação de uma

---

[2] Com isso também se desenvolve um ciclo vicioso onde cantores que com esta visão unilateral da ópera formam e orientam novos cantores que terão talvez a mesma postura. Esta pesquisa também busca contrapor-se a esta visão e fornecer argumentos sobre a necessidade do cantor de ópera também desenvolver habilidades cênicas.

[3] *(…)" a total singer for a total art".*

[4] *(…) "Opera lovers should not be satisfied to see marvelous scores receive pale, half-baked, fossilized stage renderings where the poetry of the libretto is lost and the performer's actions and attitudes make no sense".*

> produção deve ser usada para instrução elementar, e apenas uma pequena parte pode ser dispensada a ensaios criativos. [5]

Ainda que existam profissionais na área de ensino de canto lírico que compreendam a necessidade do desenvolvimento cênico de seus alunos, esses encontram dentro de seus estabelecimentos de ensino muita resistência para que se possam criar novas disciplinas complementares e deparam-se também com muitos obstáculos ao tentarem promover um regime de interdisciplinaridade junto a outras áreas artísticas.

Resumidamente, as principais consequências para o espetáculo operístico decorrentes da falta de orientação no que diz respeito à interpretação cênica do cantor na ópera são: a insegurança dos jovens cantores em desempenhar as exigências cênicas sem que isso desestruture seu desempenho vocal e musical; a acomodação destes cantores aos velhos clichês sem vida; e uma frequente indisposição à movimentação enquanto cantam, unida à dificuldade de manterem-se presentes, vivos e atuantes enquanto não cantam.

Há estudantes de canto lírico que buscam a solução para essa carência em sua formação profissional, complementando-a com um curso profissionalizante em teatro. Contudo, por motivos diversos, não são todos os estudantes que possuem essa disponibilidade. Além disso, segundo Balk (1981, p. 24), as aulas de teatro que se fixam somente nas regras do teatro falado terão pouco benefício ao cantor se este não for capaz de adequar o conhecimento adquirido às condições da ópera. Igualmente Goldovsky (1968, p. 131-132) afirma que "cursos em drama falado são úteis até certo ponto, pois eles não tocam sobre o ponto crucial do problema operístico, o qual reside em uma integração fechada da música com os pensamentos e sentimentos específicos de uma personagem do palco"[6].

É a partir da constatação dessa carência na formação do cantor lírico e da necessidade deste desenvolver-se cenicamente quase sempre de maneira autodidata no âmbito da ópera é que surge o problema do presente trabalho: quais conhecimentos

---

[5] *"If our educational institutions and private teachers cannot begin to integrate the acting and singing abilities of their talented students, if the opera theaters will not create special seminars of a studio type with properly qualified instructors, then the present level of interpretation will probably not be raised within the foreseeable future. The reason is that a major portion of the time available for the preparation of a production must be used for elementary instruction, and only a small part can be given to creative rehearsals".*

[6] *"Courses in spoken drama were useful up to a point, but they did not touch upon the crux of the operatic problem, which lies in a close integration of music with the specific thoughts and feelings of a stage character".*

seriam necessários a um cantor lírico para que durante seu período preparatório possa por si mesmo encontrar o melhor caminho para este desenvolvimento e assim sentir-se mais seguro nestas habilidades em suas primeiras atuações? Pensando nisso, busca-se com esta pesquisa primeiramente mostrar que tais habilidades são de extrema importância para a excelência de suas performances na ópera, e, posteriormente fornecer uma reflexão teórica que possa auxiliar o desenvolvimento cênico individual destes cantores.

Poderíamos pensar que esta carência artística se encontra no fato do cantor ser capaz de movimentar-se de qualquer maneira enquanto canta, ou seja, 'acrobaticamente executar uma sequência de notas em uma velocidade vertiginosa enquanto movimenta-se livremente'. Contudo, apesar da liberdade corporal unida ao ato de cantar ser um aspecto extremamente relevante e fundamental para uma perfomance operística, a capacidade de se elaborar uma concepção de personagem de forma viva e espontânea, possibilitando a revelação interior da mesma através da atuação do cantor é uma questão muito mais crucial para a encenação de uma ópera, visto que a dramaticidade na ópera é um elemento constante. A essência da ópera

> (...) é a de altas situações emocionais: pessoas estão sempre morrendo, amando, odiando, agonizando, empolando e geralmente chorando a paixão esfarrapada. Essa intensidade emocional é a maior força da ópera e, como somos lembrados por mil caricaturas, sua maior fraqueza. Intensas situações emocionais representadas sem um total comprometimento podem parecer ridículas, tediosas, e todos os outros pejorativos com os quais uma ópera não satisfatória é favorecida pelo mundo afora. Mas o potencial emocional existe e oferece o desafio preciso e objetivo necessário para transpor o obstáculo da própria consciência. O desafio exige flexibilidade de resposta e liberdade de tensão de todos os tipos bem como uma sustentação da força do comprometimento emocional (BALK, 1981, p. vii). [7]

O equilíbrio exato de uma atuação que revele a dramaticidade existente na obra sem que o cantor caia na caricatura da superatuação é um ideal a ser buscado, e certamente o maior desafio da performance cênica na ópera. Uma série de perguntas, expostas por Burgess e Sckilbeck (2000, p. 3), seriam necessárias para auxiliar o cantor

---

[7] *"It is the essence of high emotional situations: people are forever dying, loving, hating, agonizing, rhapsodizing, and generally tearing a passion to tatters. This emotional intensity is opera's greatest strength and, as we are reminded in thousands of cartoons, its greatest weakness. For intense emotional situations enacted without total commitment can appear ludicrous, boring, and all the other pejoratives with which unfulfilled opera is favored by the world at large. But the emotional potential is there and offers the precise objective challenge needed to bypass the obstacle of self-consciousness. The challenge demands flexibility of response and freedom from tension of all kinds as well as a sustaining strength of emotional commitment".*

na intenção de encontrar este equilíbrio em sua performance dramática dentro da rígida estrutura do espetáculo operístico.

> Como posso usar o texto escrito e a partitura para criar uma interpretação musical e dramática coerente? Como posso encontrar uma liberdade dramática dentro da estrutura formal da música? Como a exigência da música afeta minha movimentação no espaço? Como posso incorporar a música na construção da minha personagem? Como posso explorar ritmo e som para criar a vida interna da minha personagem? Como eu posso lidar com aquelas anomalias do gênero que o separa do teatro falado ou plataforma de concerto:
>
> - Reagindo espontaneamente com outros performers enquanto permaneço receptivo à energia do regente e orquestra?
> - Sustentando um impulso físico e emocional quando o tempo parece acelerar, desacelerar ou até mesmo parar?
> - Mantendo uma espontaneidade dramática quando o texto e a música repetem sobre um período de tempo?
> - Mantendo foco e intensidade durante silêncios fixos (pausas musicais) de variados tamanhos, ou sessões instrumentais onde não existe canto? [8]

Tais perguntas poderiam ser resumidas em uma única questão: 'Como o cantor de ópera pode construir uma personagem?'. O presente trabalho propõe-se a dissertar sobre pontos que poderiam elucidar como um cantor, que supostamente não teria formação alguma nas disciplinas teatrais, pode elaborar sua personagem na ópera. Partindo do argumento de que não é possível interpretar nada daquilo que não se compreende, primeiramente julga-se aqui importante investigar alguns aspectos da ópera que são muitas vezes mal compreendidos, como por exemplo, a questão da música ser capaz de expressar ou não algo além de si mesma. Também antes de tratar estritamente da análise de uma personagem, faz-se necessário esclarecer algumas questões específicas da atuação na ópera, ou seja, como poderiam ser importados e adaptados alguns tópicos referentes à técnica de interpretação teatral para a realidade do

---

[8] *"How can I use the written text and the score to create a coherent musical and dramatic interpretation? How can I find dramatic freedom within the formalized structure of music? How do the demands of the music affect my movement in a space? How do I incorporate the music into my construction of character? How can I explore rhythm and sound to create the inner life of my character? How do I cope with those anomalies of the genre that separate it from spoken theatre or the concert platform:*

- *Reacting spontaneously with other performers whilst remaining receptive to the energy of conductor and orchestra?*
- *Sustaining a physical and emotional impulse when time seems to accelerate, decelerate or even stop?*
- *Maintaining dramatic spontaneity when the text and music repeat over a period of time?*
- *Maintaining focus and intensity during fixed silences (musical rests) of varying lengths, or instrumental sections where there is no singing?".*

cantor e quais seriam as dificuldades e facilidades que o gênero operístico apresenta à representação cênica de seus integrantes. Esclarecendo isso, estabelecem-se as bases para que, tratando o cantor de ópera como um ator, se possa abordar o trabalho específico de investigação, interpretação e construção de personagem.

A elaboração deste trabalho foi feita a partir de uma pesquisa bibliográfica tendo como base autores que já abordaram o assunto referente à atuação cênica específica dos cantores de ópera, tais como Wesley Balk, Thomas Burgess & Nicholas Skilbeck, Matt Bean, David Ostwald, Daniel Helfgot & William O. Beeman, LizBeth Lucca, Mark Clark, Bennett Challis, Boris Goldovski e Constantin Stanislavski.. Esta bibliografia específica sobre a atuação cênica direcionada a cantores encontra-se, em sua grande maioria, em idioma estrangeiro. Devido à restrição de tempo que o mestrado impõe, limitou-se a pesquisa somente àquele material publicado em idioma inglês.

Quanto à reflexão sobre interpretação teatral, esta partiu das idéias de Uta Hagen e da bibliografia de Constantin Stanislavski. Contudo, ao se utilizar alguns fundamentos de Stanislavski, não se pretendeu de forma alguma percorrer o *Sistema* criado por ele, uma vez que seria impossível dissociá-lo da prática de laboratório teatral, algo que raramente veremos nos ensaios de uma ópera. Todos os conceitos e pensamentos desses autores são utilizados neste presente trabalho na intenção de apoiar o que se considerou como conhecimentos necessários ao cantor de ópera para que este consiga desenvolver por si mesmo habilidades cênicas necessárias à sua performance artística.

Outros autores, tais como Patrice Pavis, Jean-Pierre Ryngaert, Antônio Cândido, Anatol Rosenfeld, Fernando Peixoto, Joseph Kerman, Robert Donington, Luca Zoppelli, Moris Grossman, Jerrolds Levinson, foram utilizados dessa mesma forma pulverizada de modo a complementar e argumentar alguns assuntos que necessitariam ser aprofundados ao longo do trabalho.

Exatamente por se ter a consciência da grande extensão deste assunto e, principalmente, da subjetividade que o envolve, não se pretende elaborar um método, ou um guia, mas sim dissertar sobre questões julgadas importantes para pelo menos iniciar um possível desenvolvimento cênico do cantor. De modo algum estes conhecimentos teóricos substituiriam uma disciplina prática direcionada para a formação cênica do profissional da ópera. Essa prática será sempre indispensável na preparação deste performer para que adquira a consciência de seus limites e expansão dos mesmos no que se refere a atuar e cantar simultaneamente de forma orgânica e natural, bem como

exercitar a espontaneidade das ações e reações através do jogo cênico das improvisações.

Ademais, o conhecimento teórico nunca é, e nunca será supérfluo, uma vez que o cantor obtendo orientação que lhe forneça base para lidar com certas questões específicas da ópera terá certamente um foco mais definido no desenvolvimento de suas habilidades cênicas, as quais poderão ser direcionadas para sua realidade artística.

O presente trabalho se divide em cinco partes. Na tentativa de mostrar a real necessidade do desenvolvimento destas habilidades cênicas pelos cantores, o primeiro capítulo destina-se a esclarecer três pontos que frequentemente são mal compreendidos pelos jovens cantores e por isso levam à errônea ideia de que a ópera distancia-se do espetáculo teatral. Existem muitas controvérsias sobre estes pontos que acabam obscurecendo a posição de que o cantor na ópera de fato possui responsabilidades cênicas, e por esse motivo resolveu-se aqui iniciar o trabalho posicionando-se a respeito dessas questões.

A primeira questão abordada é o fato de a ópera ser um gênero artístico híbrido entre o gênero teatral e o musical, e por isso é impossível compreendê-la por completo se a considerarmos unicamente sob os parâmetros de um destes dois focos. A segunda é o fato de toda obra operística ser uma obra dramática já por sua própria natureza, tendo a música na ópera a mesma função que a poesia exerce no drama declamado, a de estimular a imaginação do espectador-ouvinte. A terceira questão é o fato de que na ópera a música cumpre com três funções dramáticas principais que não podem ser negligenciadas para a compreensão total do gênero. Essas funções são basicamente: a caracterização ou revelação do interior de uma personagem, a caracterização e definição de uma ação seja ela executada interna ou externamente pelos personagens na cena e o estabelecimento de uma atmosfera ambiental, cultural ou emocional.

Essas três questões são esclarecidas a partir de argumentos retirados basicamente do livro *A Ópera como Drama* de Joseph Kerman. Este autor, além de desenvolver uma sólida argumentação sobre questões referentes à união entre música e drama, fornece também uma explanação detalhada sobre cada convenção e recurso musical desenvolvido ao longo dos tempos para que a música pudesse exercer funções dramáticas na ópera. Como Kerman direciona seu livro a futuros críticos de ópera e aqui este estudo é direcionado a futuros intérpretes das obras operísticas, ao consultar seu livro dispensou-se os julgamentos sobre a eficiência dramática dos recursos utilizados pelos compositores limitando-se somente nas informações sobre cada estilo. Acredita-

se, que qualquer intérprete deve julgar toda a obra e convenção musical operística dramaticamente viável, sem um juízo de valores, para que possa dedicar-se a qualquer estilo e compreendê-lo dentro das características e limitações próprias do mesmo.

O segundo capítulo concentra-se em esclarecer algumas questões sobre a atuação cênica na ópera. Sendo a ópera determinada por estas duas formas artísticas, a musical e a dramática, ela necessita de um performer engajado nesta dupla obrigação: executar a música revelando o drama. Portanto, o cantor de ópera não é somente um cantor, mas sim um cantor-ator, pois é a partir de sua atuação que os elementos musicais e os elementos teatrais são apresentados ao espectador-ouvinte de forma unificada.

Uma outra questão a ser esclarecida aqui é o fato dos espetáculos atuais exigirem uma dinâmica maior na atuação cênica dos cantores de ópera. Partindo de um artigo de Bennett Challis publicado em 1912, tenta-se primeiramente apresentar como se considerava antigamente uma atuação cênica ideal para o cantor de ópera e, posteriormente, argumentar sobre quais seriam os principais motivos que tornam hoje em dia esse ideal um tipo de atuação obsoleta. Esta explanação destina-se principalmente a fornecer argumentos necessários para contrapor-se a posição de que as habilidades dramáticas do cantor de ópera estariam unicamente voltadas para expressão vocal e musical. As inúmeras mudanças ocorridas ao longo dos tempos resultaram na necessidade deste performer equiparar suas habilidades dramáticas às habilidades de um ator de teatro.

Estabelecendo isto, e utilizando uma seleção de assuntos referentes à interpretação teatral, tenta-se esclarecer algumas questões necessárias ao desenvolvimento de uma verdade cênica na atuação do cantor de ópera para que sua representação adquira mais verossimilhança, equilíbrio dramático e espontaneidade. Esta explanação importa alguns pontos específicos da técnica de interpretação teatral para a realidade do performer da ópera, aproximando a atuação cênica deste último às mesmas necessidades do ator de teatro. Certamente tem-se a consciência de que inúmeras outras abordagens desenvolvidas diretamente para o ator, e que foram excluídas desta explanação, poderiam seguramente ser importadas para a realidade do cantor de ópera. No entanto, a extensão de um único trabalho, nesta área, não conseguiria abordar todos os incontáveis tópicos da técnica do ator que se mostram úteis para o profissional da ópera. Por este motivo, fez-se uma seleção de quais questões mereceriam ser abordadas partindo de pontos que foram considerados essenciais para

que o jovem cantor possa compreender e desenvolver de forma mais autônoma suas habilidades cênicas.

O terceiro capítulo, em contraposição ao anterior, aborda as principais diferenças entre a atuação cênica do cantor de ópera e do ator de teatro, traçando a partir disso quais seriam os principais desafios encontrados no gênero operístico para a busca de uma verdade cênica. Basicamente três desafios são destacados: a presença determinante da música na construção das cenas, o fato da ópera ser um teatro cantado e questões sobre a familiarização do texto. Esses tópicos são abordados sob diferentes focos facilitando assim a apresentação de soluções para que o cantor consiga lidar com as especificidades do gênero operístico na busca de uma construção de sua personagem de modo orgânico e espontâneo.

O quarto capítulo primeiramente detém-se na conscientização da necessidade do cantor estabelecer, antes do início dos ensaios, uma interpretação da personagem que irá representar. A seguir, a fim de compreender mais profundamente o que é de fato uma *personagem*, aborda-se a ópera do ponto de vista de uma obra ficcional, tal como os romances e as peças de teatro. [9] Essa reflexão se dispõe a esclarecer dois importantes fatores que condicionam a interpretação das personagens: as orações e informações que a própria obra fornece e as zonas indeterminadas que se fazem presentes devido à limitação do conteúdo informativo. Esta abordagem baseia-se amplamente nos artigos "Literatura e Personagem" de Anatol Rosenfeld e "A personagem do Romance" de Antônio Cândido. [10] Apesar de nenhum destes autores citarem a ópera em seus artigos, a reflexão que ambos fazem sobre a ficção adapta-se perfeitamente às obras operísticas por estas serem também obras ficcionais. Logo, um novo subtítulo especifica que na ópera a interpretação da personagem está diretamente relacionada à construção da performance musical. O cantor ao elaborar sua interpretação também deve encontrar maneiras de executar a música que sejam adequadas para a revelação da mesma. Por fim, é estabelecido o que seriam as duas principais ferramentas para interpretação: o conhecimento e a imaginação. A primeira adquirida pela constante pesquisa e a segunda, pela particularização de todas as informações que compõem a interpretação da personagem.

---

[9] Mesmo quando baseada em fatos verídicos, as peças dramáticas e os romances se tornam obras ficcionais pelo fato dos acontecimentos serem apresentados a partir da interpretação, seleção e linguagem de um autor que possui a pretensão de narrar a história e não de relatá-la de modo impessoal.

[10] Cândido (1987) se refere especificamente aos romances, mas aqui suas idéias foram importadas para um âmbito mais geral de obra ficcional.

O último capítulo deste trabalho destina-se a refletir sobre o processo de preparação de um papel de ópera do ponto de vista dramático, como investigar e interpretar uma personagem. O roteiro traçado para este estudo é feito por mera necessidade de sistematização dos assuntos abordados, pois a real intenção deste capítulo não é elaborar um método de estudo, mas sim apontar questões importantes que devem ser consideradas, definidas e criadas no processo de interpretação realizado no período de pré-ensaio. Estas questões vão desde as circunstâncias exteriores da personagem até mesmo o subtexto de suas falas e os diálogos internos que comporiam seus pensamentos. Igualmente, ressalta-se que apesar da elaboração da personagem ser algo fundamental devendo sempre anteceder os ensaios de uma montagem de ópera, não deve ser encerrada em uma única possibilidade. O cantor deve manter sua definição e construção da personagem flexível para se moldar à proposta de encenação de cada montagem, pois só quando o cantor conhece os elementos físicos da encenação, a atuação dos colegas e, principalmente, as intenções do diretor de cena é que o trabalho encaminha-se para seu molde final.

Encerram este trabalho as considerações finais, referências bibliográficas e referências musicais.

1. COMPREENDENDO O GÊNERO OPERÍSTICO

> " Ópera (...) é a mais colaborativa forma de arte já concebida, envolvendo a cooperação de mais artistas de diferentes tipos do que qualquer arte tem o direito de esperar ou razão para tolerar"[11].
>
> Wesley Balk, *The Complete Singer-Actor: Training for Music Theater*.

1.1. Ópera: Teatro ou Música?

A ópera é considerada um gênero artístico complexo devido ao fato de que em uma única manifestação estão presentes elementos cênicos, musicais, poéticos, visuais e também gestuais. O palco se transforma em um elo para as diversas formas artísticas. No entanto, essas muitas facetas da ópera trazem consigo uma dificuldade: entendê-la e apreciá-la como um gênero artístico genuíno. Isso ocorre porque na tentativa de classificá-la em uma única categoria artística acaba-se desconsiderando a presença de certos elementos que são fundamentais para a compreensão da ópera.

De uma forma evidente, percebe-se que em geral a ópera trabalha com duas modalidades artísticas que se mostram fundamentais para sua existência - a musical e a teatral - e é a partir dessa constatação, a princípio óbvia, que surge uma eterna polêmica: a ópera deveria ser considerada uma obra musical ou teatral? Ou melhor, qual seria a prioridade em um espetáculo de ópera: a música ou a cena? Na realidade, como afirma Kerman (1990, p. 36), uma resposta que optasse por um desses dois extremos derivaria de abordagens exclusivamente musicais ou exclusivamente literárias da ópera, e nenhuma delas seria suficiente para uma completa compreensão desse gênero artístico. Muitas vezes, como aponta Peixoto (1986, p. 15), essas abordagens ainda vêm enxertadas de uma "forte dose de preconceito" gerado pela incompreensão.

Por um lado, há aqueles que observam a ópera somente sob seu aspecto musical, tradicionalistas que defendem "a inexpugnável e abstrata pureza musical da ópera",

---

[11] *"Opera, (…) is the most collaborative art form ever conceived, involving the cooperation of more artists of different kinds than any art has right to expect or a reason to tolerate"* (BALK, 1981, p. 05).

cultuando o preciosismo da execução musical em detrimento da exposição cênica, desprezando e ignorando tanto a origem histórica da ópera quanto o aspecto essencial da música, o fato dela ter sido escrita para ser encenada (PEIXOTO, 1986, p. 15).

Contudo, observa-se que, mesmo quando a música de uma ópera é executada de maneira exímia, se a ópera é encarada como uma arte unicamente musical, as críticas sobre a simplicidade da música em certas obras não tardam em aparecer na intenção de classificá-las como indignas desta categoria. Alguns desses críticos ainda costumam ver na ópera somente um pretexto para o exibicionismo vocal, a pomposidade e o luxo de uma altiva nobreza que não existe mais. Rosen (2000, p. 794), por exemplo, no capítulo intitulado "Ópera romântica, lixo e grande arte" de seu livro *A geração romântica*, tece uma crítica ao gênero operístico ao afirmar que tanto para os amantes da música quanto do drama, a ópera, "como o cinema, parece não ser às vezes arte de fato, mas somente uma variedade pretensiosa de entretenimento ordinário". Rosen cita uma passagem de Gossett (*apud* ROSEN, 2000, p. 794) na qual este fornece uma descrição da ópera: "Enredos melodramáticos, melodias banais sobre acompanhamentos 'um-pa-pa', sopranos fazendo trinados em 3as com as flautas, tenores berrando dós agudos...". Apesar de este trecho ter sido escrito por Gossett na intenção de caricaturar uma faceta da ópera, Rosen deixa claro que em se tratando da ópera italiana do século XIX, por exemplo, esta seria a mais pura verdade. Para Rosen (2000, p. 798), ainda que "a aspiração ao sublime" tenha sido responsável "pelas cenas de grande força e por raras obras-primas" no âmbito da ópera, essa aspiração também teria sido a "responsável por quase todos os absurdos e pela oca, pretensiosa pompa da grande ópera".

Por outro lado, existem também aqueles que excluem a ópera do universo teatral simplesmente por não aceitarem a presença decisiva da música. Para Peixoto (1986, p. 23), estes são aqueles que, presos a uma concepção ultrapassada de espetáculo teatral, "ainda imaginam o teatro como apenas a transposição fiel e não-criativa de um fato literário". Não conseguindo aceitar a música como elemento determinante no drama, tentam entender a ópera através de "uma mecânica transposição cênica do libreto". Como isso de fato não é possível, essas pessoas, ao não se mostrarem capazes de compreender o espetáculo de ópera, acabam tornando-se preconceituosas perante o mesmo.

Kerman (1990, p. 29) também afirma que existem aqueles que questionam "a eficiência dramática de qualquer meio artístico não-verbal". Exemplo disso é este trecho de Eric Bentley em *The Playwright as Thinker*, citado por Kerman:

> ... qualquer atividade dramatúrgica que tenha subordinado as palavras a qualquer outro meio trivializou o drama sem dar pleno domínio ao meio que se tornou dominante... Acima de tudo, a música realiza suas funções dramáticas de forma bastante inadequada. Apesar de Wagner e de Richard Strauss terem levado a música dramática a extremos extraordinários, eles não apenas são incapazes, conforme queria o último, de dar uma descrição musical exata de uma colher de sopa, mas tampouco são capazes de fazer o que quer que seja com até mesmo o mais trivial universo de pensamento conceitual. São incapazes de construir os complexos paralelos e contrastes de significado que o drama requer (KERMAN, 1990, p. 29).

Dessa forma, ao se desconsiderar a capacidade de representação da música, quando a ópera é vista unicamente sob o foco de seus elementos teatrais, também são incontáveis os argumentos referentes à simplicidade dos libretos, à limitação cênica a qual é inerente às exigências físicas do canto lírico, à falta de ações durante a maior parte do tempo de espetáculo, dentre tantos outros aspectos que motivam as pessoas a julgar a ópera uma espécie de drama desprezível.

Mediante tantas críticas, preconceitos e incompreensão, Wesley Balk (1981, p. 5) aponta para uma questão:

> Por que a forma operística persiste? Por que deve uma arte que parece desesperançosamente chata, excêntrica, e elitista à maioria da população continuar vivendo e crescendo de ano em ano? Muitos músicos a desprezam como um vulgar e bastardo entretenimento abaixo da dignidade da música pura; um igual número de teatrólogos a evitam como um pretensioso tipo de pompa ultrapassada e sem vida. O que existe na fonte desta improvável colaboração, deste impossível empreendimento em cooperação, que o permite existir e, ainda mais espantosamente, prosperar? [12]

A ópera é um espetáculo artístico híbrido e exatamente por isso é impossível classificá-la em uma única categoria artística, pois ao sublinhar uma modalidade artística se obscurece outra que teria igual importância. A questão é que a ópera não é um espetáculo exclusivamente musical feito para que se entenda a música excluída de seu contexto teatral, [13] tampouco o libreto é um texto dramático que pode ser separado

---

[12] *"Why does the operatic form persist? Why should an art that seems hopelessly boring, eccentric, and elitist to the majority of the population continue to live and grow from year to year? Many musicians despise it as a vulgar, bastard entertainment beneath the dignity of pure music; an equal number of theatricians avoid it as a pretentious and lifeless kind of outdated pageantry. What is there at the source of this unlikely collaboration, this impossible venture in cooperation, which allows it to exist and, even more astonishingly, to thrive?"*.

[13] Apesar de muitos trechos de óperas possuírem uma força musical tão sugestiva que seja possível apreciá-los fora de seu contexto cênico.

da presença musical sem tornar-se empobrecido. No entanto, isso não a exclui de pertencer a essas duas categorias de espetáculo. Toda ópera é uma obra performática e representativa que deve ser considerada como "uma forma de arte com sua própria integridade e suas próprias convenções particulares, limitadoras e libertadoras" (KERMANN, 1990, p. 22).

Para que seja possível equilibrar a importância destes dois focos fundamentais para a ópera - teatro e música -, sem que um exclua a presença e relevância do outro, o gênero operístico pode ser considerado, como sugere Peixoto (1986, p. 24), "gênero teatral que se realiza a partir da música", ou como "gênero musical que se realiza através do processo de encenação". A ópera é "teatro não *com* música mas, sim, *em* música", e é a partir destas afirmações de Peixoto que podemos melhor entender a ópera dentro destas duas categorias artísticas.

1.2. O Drama na Ópera

Sendo a ópera teatro, então ela também pode ser um drama. No entanto, Burgess e Skilbeck (2000, p. 7) explicam alguns detalhes problemáticos sobre a união entre drama e música. Os autores salientam que "quando a música e o drama interagem, o drama inevitavelmente fornecerá um contexto para a música"[14], porém esta não necessariamente precisaria de um contexto. Dessa forma, "o drama pode limitar e super-simplificar a capacidade da música de suscitar um infinito número de respostas emocionais"[15]. Por outro lado, a música ao não precisar "se conformar a uma noção corriqueira de tempo para estabelecer e resolver suas próprias tensões pode fazer a passagem dos momentos no drama parecer falsa e mesmo ridícula"[16].

É possível entender essa reflexão quando lembramos das tantas heroínas operísticas que cantam suas cadências vigorosas enquanto morrem, ou daquelas personagens que repetem inúmeras vezes o mesmo texto antes de partir para uma ação que seria certamente imediata ou urgente. Sem dúvida, a música é um elemento que

---

[14] *(…) "When music and drama interact, drama will inevitably provide a context for music".*

[15] *(…) "drama can limit and oversimplify music's capacity to arouse an infinite number of emotional responses".*

[16] *(…) "to conform to an everyday notion of time in order to set up and resolve its own tensions, can make the passage of moments in drama seem false and even ridiculous".*

altera o drama, que estiliza o texto dramático, e isso acontece em qualquer ópera de qualquer período. Todavia, é possível compreender e aceitar esta estilização se antes entendermos o que é drama, e qual seria o papel da música na exposição desse drama.

Segundo Pavis (2007, p. 109 - 110), *drama* vem da palavra grega que significa "ação", e que resultou ao longo dos tempos no termo que designaria "obra teatral ou dramática". De um modo geral, "o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa". E ainda, este autor define que dramático é um princípio de elaboração de texto ou de representação que se baseia a partir da construção de "*tensão* das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace (catástrofe ou solução cômica)". [17]

Uma outra definição encontrada em Kerman (1990, p. 13) esclarece melhor a relação existente entre esse termo e a ópera. Partindo de Aristóteles, [18] o autor afirma o seguinte: "O drama é, ou transmite, a revelação da qualidade da reação humana a ações e eventos, no contexto direto dessas ações e eventos. A ópera é drama quando proporciona tais revelações". Assim,

> O drama requer não apenas a apresentação da ação, mas *uma percepção da qualidade dessa ação, por meio da reação que provoca*. Somente a apresentação dessa qualidade justifica o esforço dramático; e, nos melhores dramas, a reação parece imaginosa, autêntica, iluminadora e plenamente casada à ação (KERMANN, 1990, p. 248). [19]

Visto isso, podemos afirmar que drama não é exclusivamente uma questão de dinamismo na apresentação dos eventos e das ações de uma trama, ou mesmo da representação de uma obra teatral ser feita sob uma narrativa de espetáculo naturalista ou baseada na pura teatralidade. Apesar de encenações estáticas impedirem, de certa forma, de mostrar detalhes que possibilitariam expor mais minuciosamente a ação e reação das personagens, como aponta Kerman (1990, p. 22-23) o naturalismo não é necessariamente algo essencial, ou mesmo útil para a compreensão do que é dramático em ópera. Pode-se concluir isso visto que as convenções do gênero operístico antecedem estes princípios teatrais que têm origem no final do século XIX.

---

[17] Grifo no original.

[18] "Imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de uma certa extensão [...], imitação que é feita pelas personagens em ação e não através de um relato, e que, provocando piedade e terror, opera a purgação própria de tais emoções" (ARISTÓTELES *apud* PAVIS, 2007, p. 110).

[19] Grifo nosso.

Tendo em vista o desenvolvimento do enredo, ou seja, o fluxo dos acontecimentos da trama, uma ópera poderia ser considerada mais próxima ou afastada da dinâmica estabelecida comumente nas peças tradicionais de teatro de acordo com a proposta formal e estilística desta ópera, e nunca mais dramática ou menos dramática. Como ressalta Kerman (1990, p. 22-23), é justamente nessa visão limitada que residiria a grande confusão geral do que é de fato dramático em ópera. Sendo assim, tanto uma ópera florentina, na qual a monodia vocal está a serviço das inflexões das palavras, como em uma ópera belcantista, onde a melodia ornamentada ganha mais força expressiva que o seu próprio texto, ou mesmo em uma ópera verista pucciniana, em que a ação e a música estão propositalmente imbricadas deixando o espetáculo relativamente mais dinâmico, se predispõem a serem dramáticas, já que todas pretendem revelar, a sua maneira, *a qualidade da reação humana*. O que varia é a forma de suas convenções, que pode se aproximar ou se afastar da noção que se tem de um espetáculo teatral partindo do senso comum.

Tendo em vista esta definição de drama, pode-se observar a real importância que os momentos líricos possuem em uma obra dramática, pois são neles onde a qualidade da reação humana se expõe mais facilmente. Assim como estes momentos se fazem presentes no teatro através dos monólogos[20] das personagens, estes também se encontram na ópera, geralmente através das árias. Kerman (1990, p. 23-24) efetua uma interessante comparação entre a utilização da música na ópera e a utilização da poesia em peças teatrais que não estariam assentadas sobre as bases do naturalismo, possibilitando com isso um entendimento melhor desses momentos carregados de lirismo na ópera. Segundo o autor, a poesia dramática exerce a função de "fornecer certas espécies de significados ao drama" enriquecendo-o de forma incomensurável. Nessas passagens líricas, a poesia ajudaria no aprofundamento da qualidade do sentimento envolvido na reação das personagens e consequentemente no desenvolvimento das ações seguintes. Na passagem que segue, ao detalhar melhor esse assunto, o autor sutilmente já nos adianta qual seria o papel da música no teatro.

> O que está essencialmente em questão aqui é a reação dos personagens da peça aos elementos da ação. Neste campo a poesia pode fazer mais do que a discussão em prosa ou a colocação dos atores em relações físicas e psicológicas. O particular aspecto ou peso de tais relações, de eventos ou episódios, é determinado pela qualidade dos versos; e, no sentido mais

[20] Chamados também de solilóquios.

> amplo, a forma dramática é articulada pela poesia em conjunção com a estrutura do drama. O mesmo se aplica à música.
> Como diz Eliot "... quando Shakespeare, em uma de suas peças da maturidade, apresenta o que poderia parecer uma linha ou uma passagem puramente poética, esta jamais interrompe a ação, ou é fora de propósito, mas, ao contrário, de alguma forma misteriosa serve de apoio tanto para a ação quanto para o propósito." Mais profundamente ainda, uma passagem poética extensa pode determinar de forma crítica todo o decorrer de um drama, através de sua qualidade de sentimento. Em tal caso, a poesia se torna o elemento vital da ação (KERMAN, 1990, p. 24).

A música desempenharia na ópera a mesma função da poesia dramática no teatro. Partindo de Kerman (1990, p. 27), é possível dizer que se numa peça teatral os sentimentos que diferenciam uma simples sinopse de uma obra artística seriam dados pela poesia, na ópera eles seriam fornecidos pela música. No entanto, observa-se que a poesia trata questões específicas com muito mais precisão que a música, assim a narrativa e o desenvolvimento de uma personagem nos versos ocorrem mais detalhadamente devido às sutilezas que podem ser comunicadas e especificadas através da linguagem verbal. Por isso, na ópera este desenvolvimento das personagens é tratado com muito mais circunspeção. Apesar disso, a presença da música possibilitaria um imediatismo invariavelmente maior que a poesia na comunicação de aspectos subjetivos. Desse modo, o espetáculo operístico dificilmente lida com a intelectualidade proveniente de significados apresentados somente através das palavras. Neste trecho que segue é possível compreender melhor esta questão:

> (...) apesar de toda a sensibilidade e clareza da poesia, até mesmo o mais apaixonado dos discursos existe num nível de reserva emocional, que a música consegue passar automaticamente. A música pode ser simples e imediata na apresentação de estados ou nuanças emocionais. Numa ópera, as pessoas podem se entregar à sensibilidade; numa peça, ninguém consegue, em nenhum momento, parar inteiramente de pensar. (...) E, no senso mais amplo da forma, a música tem os contornos mais fortes e mais claros. As recapitulações, cadências, transições, interrelações e modulações são recursos que a música aprendeu a manipular com a máxima eficácia (KERMAN, 1990, p. 28).

A ópera se utiliza da música como uma linguagem tão necessária e importante quanto a linguagem das palavras para *revelar a qualidade das reações humanas*, e é certamente esta a principal diferença que explicaria as diferentes formas desenvolvidas para o drama declamado e o drama musical. Porém, apesar destas diferenças existirem, faz-se necessário deixar claro, que a função da música na ópera e da poesia utilizada no teatro falado é a mesma enquanto "estimuladoras da imaginação". Ambas as formas artísticas

tem a "responsabilidade final pelo sucesso do drama, pois faz parte de sua condição definir a reação dos personagens às ações e situações" (KERMAN, 1990, p. 28).

1.3. As funções dramáticas da música e as convenções de representação em música

Kerman (1990, p. 12) afirma que na ópera "o dramaturgo é o *compositor*". Aquilo que diferenciaria uma obra operística de uma obra teatral com música incidental é o fato de que na ópera o foco central não está necessariamente na "narrativa, situação, símbolo, metáfora, e assim por diante, conforme estabelecido por um libreto", mas no modo como tudo isso é interpretado pela inteligência do compositor. Para este autor, a música na ópera, "é o meio artístico essencial (...), o meio que arca com a responsabilidade final pela articulação do drama" (KERMAN, 1990, p. 250). Uma obra dramática na qual a música não exerce a função articuladora central não seria considerada ópera. Por este motivo não seria possível entender de forma completa uma obra operística somente a partir da leitura de seu libreto.

> Em qualquer ópera podemos descobrir que as mensagens musicais e verbais parecem reforçar ou contradizer umas às outras; mas, num caso ou outro, devemos sempre nos apoiar na música como nosso guia para uma compreensão da concepção que o compositor tem do texto. É essa concepção, não o texto em si mesmo, que tem a força de definir o *significado final* da obra (CONE *apud* KERMANN, 1990, p. 14). [21]

Sendo assim, seria a soma dos significados abstratos da composição musical que traria uma definição final para o texto dramático na ópera, reforçando ou contradizendo o sentido semântico das palavras ditas pelas personagens, direcionando o espectador-ouvinte para sentidos que pudessem estar obscurecidos na cena, tornando evidente através da 'ilustração sonora' as reações e sentimentos provocados pelas palavras e ações nas personagens.

Contudo, seria a música capaz de significar, comunicar ou expressar algo? E como isso seria possível?

---

[21] Grifo nosso.

Burgess e Skilbeck (2000, p. 117) simplificadamente dissertam sobre as duas principais correntes estéticas que abordam a faculdade comunicativa da música. Por um lado, existem os 'absolutistas' que creem que a música possui somente a capacidade de estimulação. E por outro lado, em oposição, estão os 'referencialistas', que acreditam que a música possui o poder de comunicação. Estes últimos argumentam que a música consegue comunicar algo através de associações feitas junto a seus símbolos com algo externo à própria música. "Desta maneira, a música comunica através de um vocabulário de referências comuns, já dividido por compositor e ouvinte, ou por referências estabelecidas pelo compositor no curso de uma peça em particular, por exemplo, através do uso de *leitmotif* [sic]"[22]. Por outro lado, os absolutistas negam a possibilidade de a música comunicar algo. Ela somente estimularia os sentimentos e imagens no ouvinte que estão além da própria simbologia da música. Estes sentimentos e imagens estimulados pela música são elementos próprios do ouvinte, não tendo necessariamente relação com a música em si e com o propósito da composição. Contudo, como assinalam esses autores, a música na ópera, ou em qualquer teatro cantado, possui a oportunidade de trabalhar com ambas correntes, pois tudo que está sendo tocado ou cantado estará automaticamente sendo associado às personagens e às suas situações. Sendo assim, "a música pode ser pensada como a câmera através da qual a audiência observa o desdobramento do drama"[23].

Mais objetivamente, Kerman (1990, p. 29-30) expõe que o grande problema da música ser capaz ou não de significar alguma coisa além dela mesma está no fato de que os significados suscitados por ela não são possíveis de serem descritos somente através das palavras. Todavia, no caso da ópera o libreto fornece referências que atribuídas à música possibilitam-na adquirir forças sugestivas e conotativas:

> Ora, exatamente o que a música *pode* fazer é, evidentemente, um famoso problema estético. De acordo com a solução clássica do século 17 a música descreve "sentimentos". Mas o século 20 tende, em vez disso, a discernir certos tipos de "sentimentos" na música, significados impossíveis de serem definidos em palavras por sua própria natureza, porém preciosos e inigualáveis, e inabalavelmente enraizados na experiência humana. O significado não pode ser restrito a palavras. Se até mesmo a música instrumental mais ostensivamente abstrata é encarada como possuidora de um significado, o argumento é certamente, mais forte no caso da ópera, onde

---

[22] *"In this way music communicates through the vocabulary of references already shared by composer and listener or through references established by the composer in the course of a particular piece, for example, through the use of leitmotif".*

[23] *(…) "music can be thought of as the camera through which the audience observes the unfolding drama".*

> a referência conceitual específica é continuamente fornecida – pelo libreto. Fornecida da forma mais clara possível pela apresentação de situações e conflitos e pelo uso das palavras em seu aspecto "denotativo".
> Em torno de tais referências a música fica livre para dar vazão às suas sutis forças conotativas e expressivas.

Balk (1981, p. 45) tenta explicar o mesmo assunto sobre a propriedade comunicativa da música na ópera. O autor relata que, na elaboração de sua dissertação sobre as óperas de Mozart, ao pesquisar extensamente sobre o que exatamente a música poderia significar através da concepção dos teoristas da música, encontrou como resposta que: "a música pura é seu próprio significado. Uma sinfonia não significa - simplesmente *é*; música que acompanha o texto ou uma situação simplesmente adquire e modifica o significado do texto e situação"[24]. Insatisfeito com a resposta a qual tinha sido o resultado de sua pesquisa, Balk buscou por teorias metafóricas fora do âmbito musicológico. O autor afirma que este novo enfoque se mostraria bastante útil para a compreensão do processo comunicativo da música na ópera. Este ponto de vista

> Concebe a música como uma corrente de energia comparável à eletricidade ou energia cósmica, energia que simplesmente está lá como um resultado da existência da música. Esta energia existe em uma forma não explorada, generalizada, até algo a transformar e a fazer específica. Este *algo* pode ser a mente do ouvinte – mil mentes irão transformar o poder geral da música sinfônica em mil significados – ou, na música programática, a história, a qual é também ajudada (ou negada) pelas mentes dos ouvintes. [25]

Segundo este autor, na ópera, "o *algo* que transforma e faz específico o poder da música é o cantor-ator, o qual é ajudado em seus efeitos transformacionais pelos cenários, figurinos, iluminação, direção, condução, e audiência"[26]. É ele que une os significados musicais da partitura às ações dramáticas sugeridas pelo libreto, fornecendo uma conexão "entre a realidade teatral e a transcendência musical da obra"[27].

---

[24] Grifo no original. *(…) "pure music is its own meaning. A symphony does not mean – it simply* is*; music accompanying a text or a situation simply acquires and modifies the meanings of the text and situation"*.

[25] Grifo no original. *"Conceive of music as a current of energy comparable to electricity or cosmic energy, but energy that is simply there as a result of the music's existence. Such energy exists in an untapped form, generalized, until something transforms it and makes it specific. That* something *may be the listener's mind – a thousand minds will transform the general power of symphonic music into a thousand meanings – or, in programmatic music, the story, which is also aided (or denied) by the minds of the listener"*.

[26] Grifo no original. *(…) "the* something *that transform and makes specific the power of music is the singer-actor, who is aided in his or her transformational effects by the settings, the costumes, the lighting, the direction, the conducting, and the audience"*.

[27] *(…) "between the theatrical reality and the musical transcendence of the work"*.

A questão é que na ópera, exatamente por existir simultaneamente junto à composição musical um texto dramático que retrata cenas ocorridas com personagens fictícias, não é possível compreender a música desvinculada de seu contexto dramático. Por mais que correntes estéticas tentem arduamente defender que a música não expressa nada além dela mesma, para a ópera esta corrente não se mostra útil, pois o fato de um espectador absorver simultaneamente estes dois elementos, música e drama, já o predispõe a interpretar a música como reveladora do drama. Por isso análises musicais frias e neutras ausentes de qualquer sensibilidade dramática não seriam convenientes para a compreensão do elemento musical no gênero operístico.

Kerman (1990, p. 31) relata sobre a "falta de percepção dramática" existente em textos teóricos citando como exemplo uma exaustiva monografia de Siegmund Levarie, publicada em 1952 e reeditada em 1957, *Mozart's Le Nozze di Figaro*. A análise de Levarie reduziria a 'unidade' da obra "a uma fórmula de cadência I-IV-V-I" e abordaria muito superfluamente aspectos da trama. Kerman afirma que "não há explanação harmônica que possa justificar esse equívoco sobre a situação dos Almaviva. (...) Pois a obra neste caso é um drama, não um exercício harmônico". Isto demonstraria "o absurdo de uma visão intransigentemente musical da ópera". Esse exemplo de Kerman esclarece o que poderia se tornar um mal entendido: sendo a música um elemento fundamental na ópera, o entendimento de uma obra operística se faz corretamente a partir dos aspectos musicais, mas nunca *exclusivamente* a partir destes, pois, como visto anteriormente, a ópera não é um gênero puramente musical, assim como não é puramente literário ou teatral.

Jerrold Levinson (1994, p. 294-295) em seu artigo "Song and Music Drama" também levanta a questão de que para um apropriado entendimento da música na ópera é preciso abordá-la através de suas funções dramáticas. Nesse artigo, o autor expõe o que seria o 'problema' enfrentado pelos compositores de ópera. Resumidamente, este 'problema' seria: "como a música no drama musical pode ser ao mesmo tempo inerentemente musical e dramaticamente apta, i.e., ajudar a cumprir as funções dramáticas enquanto retêm a coerência musical?"[28]. Para evidenciar o conflito que existiria entre musicalidade e dramaticidade, o autor descreve que aquilo que caracterizaria um discurso *musicalmente bem sucedido* seria a "continuidade, equilíbrio,

---

[28] (…) *"how can the music in music drama be both inherently musical and dramatically apt, i.e., help carry out dramatic function while retaining musical coherence?"*.

simetria, repetição, economia motívica, coerência harmônica, impulso rítmico, etc"[29]. No entanto, por outro lado, o que faria uma apresentação musical ser *dramaticamente verdadeira*, seria o "íntimo modelamento do caráter psicológico e progressão dos comportamentos e ações ocorrentes no curso do drama"[30]. Dessa forma,

> (...) quanto mais a música deixa-se levar pela tarefa escrava que mimetiza os eventos dramáticos, menos provável, exceto por acidente, ela adquirirá uma convicção puramente musical, pois não existe muito no curso comum dos eventos humanos que permita virtudes musicais do tipo listadas acima – continuidade, simetria, estabilidade rítmica – emergirem naturalmente. A realidade humana é desajeitada, oculta, enrolada, desmedida, incoerente e inconclusiva; a realidade musical é fluente, perspicaz, progressiva, pontual, dirigida e definitiva. [31]

Respondendo sobre qual seria a solução para este conflito, Levinson (1994, p. 296) menciona que é possível perceber o importante papel das *convenções de representação em música* ao observar as mais bem sucedidas obras operísticas. Tais convenções, quando bem expostas pelo compositor e também quando aceitas pelos ouvintes, permitem-nos perceber a música sob o foco de suas funções dramáticas, ou associar estruturas formais da música que não seriam de um modo direto representacionais às ações, reações, motivações, pensamentos e sentimentos humanos apresentados no drama. É a partir dessas convenções musicais estabelecidas pelo compositor que a música consegue representar o mundo desordenado das paixões humanas sem perder a coerência própria de sua linguagem. [32]

As utilizações destas convenções dependem unicamente do estilo composicional do compositor e sua época. As mais comuns são primeiramente o recitativo e a ária, e

---

[29] *(…) "continuity, balance, symmetry, repetition, motivic economy, harmonic coherence, rhythmic drive, etc".*

[30] *(…) "close modeling of the psychological character and progression of the behaviors and actions transpiring in the course of the drama".*

[31] *"(…) the more music gives itself over to the slavish task of mimicking dramatic event, the less likely, except by accident, that it will achieve purely musical conviction, for there is not much in the usual course of human events that allows musical virtues of the sort listed above – continuity, symmetry, rhythmic stability – to emerge naturally. Human reality is jerky, hidden, convoluted, unmeasured, rambling and inconclusive; musical reality is flowing, perspicuous, progressive, punctual, directed and definitive".*

[32] Levinson (1994, p. 297) faz uma comparação entre a ária "Solche hergelauf'ne Laffen" da personagem Osmin da ópera *Die Entführung aus Serail* de Mozart e as declamações do *stile rappresentativo* em *Orfeu* de Monteverdi para exemplificar como seria possível a preservação da integridade do discurso musical na ópera através da convenção denominada *ária*. O autor afirma que na ária de Mozart a música sustenta o interesse do ouvinte mesmo que este não tenha conhecimento da situação dramática envolvida, ao passo que isto não seria possível no estilo declamatório de Monteverdi. Na ária, a música conseguiria cumprir suas funções dramáticas através da linguagem musical propriamente dita.

posteriormente os conjuntos musicais unidos à ação dramática, os conjuntos em *concertato,* e a 'música de cena'. Cada convenção possuirá certamente suas particularidades e coerência própria no interior de cada obra de acordo com os recursos composicionais desenvolvidos em cada época e por cada compositor. [33] Por este motivo, para que se possa compreender melhor como as convenções de representação em música conseguem cumprir funções dramáticas em cada obra é imprescindível uma pesquisa sobre o estilo composicional do compositor e da época em que a obra foi composta.

De um modo geral, cada ópera, em qualquer estilo, cria já no interior da própria obra uma linguagem musical que estabelece tensão e repouso, ou melhor, conflito e resolução. Esta relação é certamente a relação mais básica que a música estabeleceria junto ao drama, independente das convenções ou do estilo composicional. Exemplificando essa questão, Kerman (1990, p. 218-219) explica que em *Wozzeck*, o terror e a loucura não estão simplesmente retratados pela linguagem contemporânea de Berg. O autor afirma que de certa forma seria evidente que os "ritmos abruptos e irregulares, e as linhas vocais largamente espaçadas, a orquestração descontínua e o alto nível de dissonância" evocariam "reações emocionais mais tensas do que (digamos) as sugeridas pelo idioma de Mozart". No entanto, a música, assim com a arte em geral, "é excelentemente flexível; com um pouco de persuasão por parte do artista, qualquer estilo estabelece sua própria coerência imaginativa, seu próprio fundamento racional convencionalizado". Sendo assim, aquilo que fosse aceito no interior de uma obra momentaneamente como normal qualificaria outra passagem distinta como anormal. Certamente foi esta relação que possibilitou à música de diferentes épocas e de diferentes idiomas musicais exercer as mesmas funções dramáticas ao longo dos tempos.

Observa-se que a música exerce três funções dramáticas básicas na ópera: 1) caracterização ou revelação do *interior* de uma personagem; 2) caracterização e

---

[33] Um dos maiores exemplos destes recursos foi o desenvolvimento do *leitmotiv* por Wagner ou da melodia recorrente por Verdi. Kerman (1990, p. 161) ressalta que: "A repetição de fragmentos musicais com algum tipo de intenção simbólica não é algo desconhecido dos primeiros tempos da ópera; podem se encontrar exemplos nas quatro óperas mais famosas de Mozart, para não falar do *Orfeu* de Monteverdi. Mas a repetição temática como uma técnica dramática não tinha como se realizar antes do advento da ópera contínua no século 19. Temas recorrentes forçam o ouvinte a relacionar um momento do drama com outro, forçam-no a pensar além das rígidas fronteiras entre os números; são genuinamente contínuos no gênero que produzem. Tiveram melhor utilização nas óperas de Verdi e Wagner, mas de modos que são muito diferentes e característicos da solução operística individual de cada compositor".

definição de uma *ação* seja ela executada externa ou internamente; e 3) estabelecimento de uma *atmosfera* ambiental, cultural ou emocional (KERMAN, 1990, p. 251).

1) Caracterização ou revelação do interior de uma personagem

A música pode "completar as informações sobre o pensamento e a ação de um personagem com uma introvisão da vida mais interior de seus sentimentos", fornecendo subsídios para identificação do conteúdo subjetivo e emocional que o evolve (KERMAN, 1990, p. 251).

Observemos que a música usada para esta finalidade é com certeza vista com mais frequência nas árias, talvez por estas representarem quase sempre os monólogos das personagens operísticas, e serem estes os momentos líricos que proporcionam uma revelação de si mesma por parte da personagem ao público. No entanto, é preciso ressaltar que nem todos os compositores estabeleceram as suas convenções musicais representativas baseadas em árias. Assim, é possível encontrar momentos onde a música exerce esta função dramática em qualquer convenção mediante a associação evidente da combinação dos elementos e recursos musicais à situação emocional de uma personagem.

Complementando, tomemos como exemplo, como a música contribui na revelação do caráter de uma personagem em *Otello* de Verdi. Nos trechos em que Iago trama suas intrigas, a escala cromática é um elemento musical que se faz evidentemente presente. Levando em consideração que o cromatismo provoca um efeito tanto de instabilidade harmônica como de distorção melódica, não poderíamos afirmar que é um recurso que revelaria o caráter persuasivo, astuto e dissimulado desta personagem? Também na ópera *La Traviata*, este compositor conseguiu caracterizar, basicamente através da construção melódica das linhas vocais, as mudanças ocorridas na personalidade da protagonista Violetta ao longo do enredo. De uma mulher vivaz, fascinante e graciosa, bem representada pela leveza e virtuosidade vocal, Violetta se torna uma mulher angustiada pela impossibilidade de continuar vivendo seu romance com Alfredo, por sentir-se abandonada e pela sua mortal doença. Essa angústia é certamente revelada pela mudança no caráter melódico de suas linhas vocais que tomam um contorno mais lírico e dramático.

A mudança na harmonia e a escolha das tonalidades, a condução melódica e a densidade do acompanhamento orquestral são com certeza fatores importantes e constantemente associados ao humor e ao sentimento das personagens. No entanto, não se deve esquecer o importante papel que as sonoridades específicas dos instrumentos orquestrais, quando evidenciados em passagens solistas, exercem na descrição do caráter emocional da personagem. Como exemplo disso, observemos o efeito que a sonoridade do solo de trompa ou do acompanhamento de harpa assume para revelar o sentimento de opressão e melancolia vivenciado pela personagem Giulietta na sua ária "Oh! Quante volte" em *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. Ou ainda, na passagem "Amami, Alfredo" de *La Traviata* de Verdi, o rufar dos tímpanos e da *gran cassa* apresentam quase que uma ilustração sonora da sensação corpórea proveniente do estado de desespero vivenciado pela personagem Violetta.

Um dos recursos que reflete com bastante precisão o estado interior das personagens na ópera é a recorrência do material temático. Uma melodia ao retornar traz consigo a idéia associada anteriormente a ela, e a traz contrastando com o contexto dramático do presente momento. É possível encontrar um excelente exemplo disso novamente em *La Traviata*, na cena onde Violetta lê a carta de Giorgio Germont no Ato III. A melodia "Di quell' amor", anteriormente cantada por Alfredo e Violetta retorna, tocada agora somente pela primeira estante dos primeiros violinos. Como uma óbvia rememoração dos dias felizes que Violetta teve ao lado de seu amado Alfredo, a melodia contrasta com o sentimento de solidão e abandono que esta personagem vivencia naquele presente momento.

Contudo, Kerman (1990, p. 254) ressalta que um problema existente ao observar a caracterização de uma personagem pela música é que alguns compositores "sempre aplicaram músicas aproximadamente do mesmo tipo a todos os seus personagens, mais ou menos indiscriminadamente". Na verdade, a reutilização do material musical era uma prática vinda desde o barroco e que prevaleceu até a metade do século XIX. O 'auto-empréstimo' musical era um recurso comum e necessário devido à velocidade com que as óperas deviam ser compostas e encenadas. [34]

No entanto, Michele Scherillo (*apud* SMART, 2000, p. 28-29), ao tentar justificar possíveis trechos que teriam sido 'auto-emprestados' por Bellini da inacabada ópera

---

[34] Smart (2000, p. 27) cita uma quantidade de pesquisas sobre música 'auto-emprestada', ou melhor dizer, reciclada, de compositores como Handel, Vivaldi, Rameau, Rossini, Donizetti, Bellini e até mesmo de Berlioz.

Ernani em *La sonnambula*, apóia-se na afirmação de que a música é uma forma de expressão "indeterminada e elástica"[35], e por isso um motivo musical utilizado em uma ária *buffa* "poderia perfeitamente bem expressar um diferente sentimento"[36]. Baseado nesse argumento, Smart (2000, p. 48) também comenta que Bellini adaptou a *cabaletta* "Non è, non è tormento" da personagem Zaira da ópera de mesmo nome, onde o "sentimento predominante é a vertiginosa antecipação de um eminente casamento"[37], no lamento "Deh tu, Deh tu bel'anima" de Romeo, onde a personagem expressa a sua tristeza diante do corpo aparentemente falecido de sua amada na ópera *I Capuleti e i Montecchi*.

Segundo Greenspan (1977, p. 168), em sua dissertação *The Operas of Vicenzo Bellini*, também citada por Smart (2000, p. 49), a transformação do caráter jubiloso e saltitante da *cabaletta* de Zaira para o lamento melancólico de Romeo foi possível mediante alterações feitas em aspectos relacionados a tempo, ritmo, articulação e expressividade, e não tanto devido às mudanças relacionadas à harmonia. De acordo com esta autora, a mudança de tonalidade veio somente devido ao desejo do compositor de "eliminar alguns dos muitos elementos de bravura"[38] presentes na *cabaletta* de Zaira. A articulação destacada sugerida na melodia da *cabaletta* foi substituída por ligaduras que indicam a intenção de *legato*, e o andamento não especificado, mas obviamente rápido, foi substituído pela indicação de *Andante sostenuto*. [39]

Esse exemplo indica a grande flexibilidade que a mesma música possui de se adaptar a várias qualidades de sentimentos mediante pequenos ajustes. O fato de haver uma disposição do espectador-ouvinte em relacionar os aspectos musicais ao que se passa dramaticamente no palco faz com que, em casos onde a música não se mostre tão obviamente relacionada às personagens, seja possível, mediante um esforço dos intérpretes, que esta seja adaptada criativamente através de pequenos ajustes interpretativos.

---

35 (...) *"indeterminate and elastic"*

36 *(...) "could perfectly express a different sentiment"*.

37 *(...) "prevailing sentiment is giddy anticipation of an imminent wedding"*.

38 *(...) "to eliminate some of more bravura elements"* (GREENSPAN, 1977, p. 168).

39 Para possível comparação dos trechos musicais, ver Smart (2000, p. 50-51).

2) Caracterização e definição de uma ação seja ela executada interna ou externamente pelos personagens na cena

"A música, como a ação, existe no tempo e articula o tempo. Por isso, (...) se adapta especialmente bem à tarefa de espelhar, sustentar, moldar, ou qualificar ações individuais – coisas feitas, passos tomados, eventos organizados e 'ações psicológicas' tais como decidir, renunciar e se apaixonar" (KERMAN, 1990, p. 251).

Muito frequentemente essa função dramática exercida pela música é associada à utilização do ritmo musical sincronizado à cena e aos acontecimentos da trama. Não somente ao ritmo das notas, mas ao andamento, ao ritmo harmônico, à organização e à intervenção dos elementos musicais ocorridos simultaneamente aos acontecimentos do enredo. Assim, se em uma peça teatral são necessários vários ensaios para se obter o ritmo certo e apropriado para a réplica das personagens, a velocidade das ações executadas, o momento exato das reações, em contrapartida na maioria das óperas a música dita tudo isso com precisão. No entanto, para que isto aconteça de maneira fluente no palco é extremamente necessário que os intérpretes estejam atentos a esta relação que o ritmo musical possui com o ritmo dos acontecimentos para agirem e reagirem em sincronia com a organização dos elementos musicais.

Em suas óperas, Puccini já estava atento a esta relação e em suas partituras já pré-estabeleceu a relação direta que os acontecimentos musicais deveriam ter com as ações executadas no palco. Como exemplo disso, podemos observar a cena da morte de Scarpia em *Tosca*. O compositor escreveu suas rubricas com detalhada precisão ao descrever as ações executadas pelas personagens, o modo como são feitas e o exato momento onde estas ações deveriam ocorrer no fluxo dos acontecimentos musicais, buscando uma relação sincronizada entre música e cena.

Nem todos os compositores foram tão específicos e minuciosos escrevendo com detalhes na partitura a exata relação que almejavam. Todavia, é possível estabelecer esta afinidade interpretativamente através das incontáveis possibilidades que a música tem de relacionar-se com a cena e com a ação das personagens.

É fato que as árias, até a sua quase total dissolução no contínuo musical, foram reservadas para os momentos reflexivos, sendo nos *ensembles*, *parlantes* e recitativos

acompagnati [40] onde a ação era mais bem vinculada à música. [41] No entanto, com um pouco de esforço interpretativo podemos perceber que no interior das árias a ordenação dos elementos musicais pode sugerir ações interiores como mudança de pensamento ou sentimento, decisões, reações, etc. Nas óperas barrocas, por exemplo, onde os momentos musicais são reservados somente para aqueles reflexivos, sendo estes separados das ações das personagens, torna-se difícil observar como a música poderia cumprir esta função. Contudo, se levarmos em consideração que cada seção de uma ária *da capo* possui um pensamento, idéia ou sentimento único, é possível encontrar uma ação interna, ou uma reação, vivenciada pela personagem que impulsiona para a mudança de cada seção. Ou seja, a reflexão vivenciada pela personagem na seção A impulsiona uma outra reflexão que é retratada na seção B, que, por conseguinte, impulsiona-a novamente para retornar a refletir sobre o assunto anterior, porém sobre um novo ponto de vista em A'. Há um movimento de pensamento que é demonstrado pela mudança de seções. Pode-se dizer que o mesmo ocorreria na mudança da ária *cantabile* para a *cabaletta*, sendo que nesta convenção a ação é mais prolongada e evidente, já que impulsionada pelo *tempo di mezzo*[42].

Dessa forma, pode-se observar que mesmo no interior de uma convenção destinada a representar somente aspectos interiores de uma personagem é possível encontrar ação devido ao contraste entre elementos musicais, mesmo que essa ação seja interior, como uma decisão, uma nova idéia ou uma reação emocional vinda a partir do que a personagem acabou de refletir.

---

[40] Os *ensembles* são conjuntos vocais onde a ação se desenvolve. Foram desenvolvidos pela ópera cômica e diferenciam-se dos *concertati* que possuem caráter reflexivo. Os recitativos *acompagnati* são aqueles acompanhados pela orquestra, diferentemente do recitativo *secco*, cujo acompanhamento consiste em um baixo contínuo executado geralmente pelo cravo. Já o p*arlante* é uma convenção de representação em música intermediária entre o recitativo e a ária e também pode ser observado como *arioso*. Apesar de não ter sido o criador do *parlante*, foi Verdi quem melhor o desenvolveu. A maior característica desta convenção são as linhas vocais de caráter declamatório sob um acompanhamento orquestral motívico, possibilitando assim a dissolução do recitativo para a entrada da ária. Para uma maior compreensão ver Kerman (1990).

[41] Existem exceções, uma delas é a ária "Venite inginochiatevi" de Suzanna em *Le Nozze di Figaro* de Mozart, onde esta personagem está vestindo Cherubino de mulher, e é possível associar o acompanhamento orquestral ao ritmo com que Suzanna executa suas ações.

[42] *Tempo di mezzo* é a seção intermediária entre a ária *cantabile* e a *cabaletta* destinada a revelar uma ação da personagem ou a revelar um elemento da trama que impulsiona a personagem para um novo estado de espírito condizente com a virtuosidade vocal exigida na *cabaletta*. Geralmente feito a partir da entrada de um novo personagem, de um recitativo, um coro, etc.

3) Estabelecimento de uma atmosfera ambiental, cultural ou emocional.

A presença musical também pode estabelecer atmosferas através da inserção de estilos musicais próprios de certos lugares ou regiões, ou da apresentação de uma paisagem sonora própria de ambientes específicos (KERMAN, 1990, p. 261). Os barrocos já possuíam o costume de retratar aspectos da natureza na música, como por exemplo, nas árias onde a voz imita o canto dos pássaros junto a um instrumento *obligato* ou nas árias *di tempesta*. Segundo Celletti (1986, p. 120-122), a comparação já era um recurso frequentemente utilizado na poesia desta época. Com isso, os operistas italianos do século XVII atraíam-se pela descrição idílica do mar, do vento, do rio, assim como "o plácido escorrer da água, o seu murmúrio, o seu cintilar (...), o sopro carinhoso e o doce sussurrar entre as folhas, aos assobios e aos uivares dos pássaros"[43]. Assim, os compositores desta época, ao retratar as contrastantes paixões das personagens, o fazem através da comparação com os aspectos da natureza, utilizando recursos vocais e musicais que imitariam tais aspectos.

Quanto à possibilidade de estabelecer uma atmosfera cultural de uma região específica, foi a partir da busca e das pesquisas de elementos sonoros musicais do folclore de cada região que mais especificamente os compositores puderam situar uma ópera em uma localização geográfica através da música, como podemos observar no orientalismo musical de *Madama Butterfly* e de *Turandot* de Puccini e no espanholismo musical de *Carmen* de Bizet e de *L'heure espagnole* de Ravel.

A música cria não somente uma atmosfera cultural de uma região específica ou uma descrição do ambiente físico, mas cria atmosferas emocionais gerais impregnadas nas cenas.

> Todo mundo sabe, é claro, que a música é capaz de fornecer uma atmosfera contínua de uma densidade que, no drama declamado, só pode ser conseguida através de vários acessórios não-verbais – cenário, iluminação, figurinos, estilo de representação. (E, é claro, o teatro declamado normalmente utiliza a música para ajudar na atmosfera). Mais interessante e mais significativo, do ponto de vista da intervenção da música no drama, são aqueles casos em que se faz a atmosfera penetrar a ação, o pensamento e o sentimento (KERMAN, 1990, p. 261).

---

[43] *(...) "il placido scorrere delle acque, il loro mormorio, il loro scintillio, (...) il sofio carezzevole e il dolce stormire tra le fronde, ai sibili e agli ululati procellosi".*

A atmosfera emocional estabelecida pela música é mostrada através de um pano de fundo sonoro indicando a tensão ou harmonia entre os conflitos e desejos das personagens presentes em uma determinada cena. Nesse caso, muitas vezes as funções dramáticas exercidas pela música já discutidas acima ajudam ou mesmo resultam na criação desta atmosfera.

Na cena do jogo de cartas na festa de Flora em *La Traviata* de Verdi, pode-se observar como o acompanhamento musical sutilmente traça este pano de fundo retratando a tensão geral entre os convidados devido ao conflito entre Alfredo, Barão Douphol e Violetta. Representando de maneira evidente uma música tocada no presente momento da festa, o acompanhamento orquestral inicialmente cria uma atmosfera de suspense, coerente com a expectativa vivenciada por aqueles que se encontram na mesa de jogos e também com a chegada de Violetta e Barão. Esse clima é promovido devido ao ritmo marcado e constante, de aspecto quase obsessivo, e também pela mudança de tonalidade do trecho anterior em Dó maior para a sua subdominante menor (Fá menor).[44] Pequenas mudanças na harmonia, na textura e na orquestração vão sutilmente colorindo esta atmosfera, acalmando ou intensificando a tensão geral da festa determinada pelo jogo de cartas e pelos conflitos entre as personagens principais.

Observa-se também aqui o importante papel de uma convenção, não necessariamente exclusiva da ópera, mas muito utilizada nela para definir a atmosfera, denominada 'música de cena'. Segundo Zoppelli (1990, p. 29), 'música de cena' é "uma reprodução no palco de atos musicais"[45], ou seja, um evento musical dentro da ópera, como por exemplo, canções, baladas, serenatas, hinos, orações, invocações, danças e gêneros similares. O autor ressalta que a diferença entre uma 'ária' e uma 'canzone' é estabelecida pelo relacionamento dessas duas convenções musicais e as personagens no palco. "Uma ária não é percebida por outros personagens como 'música', (...) pois envolve a explicação lírica de um sentimento interior; música de cena, contudo, é ouvida pelos outros como tal (...) e este 'ouvir' é uma condição do enredo"[46] (ZOPPELLI, 1990, p. 36). Nessas passagens, a narrativa musical do compositor é

---

[44] Este acompanhamento é intercalado por apartes da personagem Violetta, onde é revelado ao público o estado emocional desta personagem perante as ações vivenciadas naquele momento da festa. A característica de 'aparte' é confirmada pela mudança brusca no acompanhamento orquestral e no contorno melódico da linha vocal que toma um aspecto lírico, direcionando o foco do espectador ora para o interior de Violetta ora para a situação exterior que vivencia.

[45] *(…) "a reproduction onstage of musical acts".*

[46] *"An aria is not perceived by other characters as 'music', (...) since it involves the lyrical explication of an interior sentiment; stage music, however, is heard by others as such (…) and this 'hearing' is a condition of the plot".*

suspensa por manifestações das próprias personagens, por eventos determinados por elas e não pelo compositor. Assim, o estilo das manifestações musicais das próprias personagens não necessariamente coincide com o estilo composicional do compositor (ZOPPELLI, 1990, p. 30).

Visto isso, pode-se perceber que a 'música de cena' possui uma função dramática primária de estabelecer a cor local de um lugar e de uma cultura ou, como ressalta o autor, definir uma situação ou ambiente, e assim foi muito usada pela *Grand opéra* francesa. Pode estabelecer atmosferas emblemáticas podendo "representar valores, símbolos dramáticos de um grupo ou mesmo de uma ideologia ou uma situação existencial"[47], como Zopelli afirma ser o caso do coro luterano em *Les Huguenots* de Meyerbeer e no *Ad nos ad salutarem undam* de *Le Prophète* do mesmo compositor (ZOPPELLI, 1990, p. 31-32).

É importante observar que a 'música de cena', sendo um evento mimético de um evento da vida das personagens e não narrativo por parte do compositor, faz com que o público compartilhe o ponto de vista da personagem no palco. O estado mental da personagem pode entrar em contraste com a música que se passa no palco, bem como este estado pode ser amplificado pela manifestação musical. Assim, "em uma dada situação musical, os espectadores assumem a mesma perspectiva como uma personagem"[48], obtendo uma maior identificação com as mesmas (ZOPPELLI, 1990, p. 34). Nas palavras de Zopelli (1990, p. 34),

> (...) a audiência assume o ponto de vista e a perspectiva emocional dos protagonistas, e compartilha em suas desintegrações bem como no senso de confinamento e isolamento dos mesmos [dos protagonistas] de um 'outro mundo' inatingível, quer seja simbólico ou real. [49]

Muitas vezes as personagens ficam sabendo de notícias através de um evento que envolve 'música de cena', como por exemplo, a descoberta da suposta morte de Giulietta por Romeo e Tebaldo através de uma procissão funerária que passa pelos arredores na ópera *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini. Assim, a 'música de cena' pode

---

[47] *(…) "represent dramatic values, symbols of a group or even of an ideology or an existential situation".*

[48] *(…) "in a given musical situation, the spectators assume the same perspective as a character".*

[49] *"(…) the audience assumes the point of view and emotional perspective of the protagonists, and share in their disintegration as well as in their sense of confinement and isolation from an unattainable 'otherworld', whether symbolic or real".*

ser utilizada como um excelente *tempo di mezzo* cumprindo as mesmas funções dramáticas de gerar uma ação interna (ZOPPELLI, p. 34-35).

Em resumo, a 'música de cena' é uma manifestação musical que se passa em tempo real e não em um tempo dilatado, retrata uma ação externa como o ato de cantar uma serenata; sendo assim, é um elemento de progressão temporal. Junto a isso, é também utilizado como convenção operística, pois a sua presença traz informações para as personagens e sobre elas, definindo uma atmosfera tanto psicológica como dramática (ZOPPELLI, 1990, p. 37).

2. COMPREENDENDO A ATUAÇÃO CÊNICA DO CANTOR DE ÓPERA

> "A forma é nem musical nem teatral, é ambas; o performer operístico é nem um cantor nem um ator, mas um cantor-ator". [50]
>
> Wesley Balk, *The Complete Singer-Actor: Training for Music Theater*.

2.1. A dupla obrigação do cantor de ópera

A maior característica da performance dos cantores na ópera é a dupla obrigação de executar a música revelando o drama. É nos cantores que se encontra o cerne desta união entre drama e música, e é por este motivo que devem possuir um sólido comprometimento com essas duas facetas da ópera bem como com a sua integração. No entanto, a sensibilidade e espontaneidade próprias do desempenho cênico contrastam e chocam-se com a racionalidade imanente à precisão técnica da execução musical. Wesley Balk (1981, p. 3-5) tece uma simpática comparação entre estes dois componentes existentes num espetáculo operístico, comparando-os a dois reinos com consideráveis diferenças políticas e culturais de modo a retratar o contraste de prioridades entre técnica e sensibilidade exigidas na performance de uma ópera. O autor conta que existem dois reinos que se encontram em disputa, "Musiconia e Theatrilvania, com suas capitais localizadas nas cidades de São Técnico e Sintaópolis respectivamente"[51]. No meio destes dois territórios encontra-se um terceiro país não oficial chamado Operania, onde seus habitantes se encontram em uma constante confusão entre as suas respectivas leis devido à guerra fria existente entre os dois territórios vizinhos. Porém, alguns dos habitantes de Operania se uniram e formaram a FLO (Frente de Libertação dos Operanianos) [52] em busca de uma nação com suas próprias leis que equalizem as necessidades do próprio país.

---

[50] *"The form is neither musical nor theatrical, it is both; the operatic performer is neither a singer nor an actor, but a singer-actor"* (BALK, 1981, p. 12).

[51] *(…) "Musiconia and Theatrylvania, with their capitals located in the cities of San Techniko and Feelitopolis respectively".*

[52] *OLF (Operanian Libertation Front)*

Essa breve história criada por Balk retrata de modo metafórico que o espetáculo de ópera possui suas próprias necessidades performáticas. A presença destas duas exigências na performance determina que ambas sejam aperfeiçoadas visando expandir os limites que envolvem cada uma delas. O aperfeiçoamento musical e vocal deve libertar os limites do corpo e da mente para a atuação cênica, e o aperfeiçoamento das habilidades dramáticas deve libertar as tensões vocais e corporais desnecessárias e, principalmente, estimular a expressividade dentro da execução musical. A excelência destas duas facetas artísticas deve sempre encontrar-se equilibrada e visar à ampliação dos limites existentes entre elas.

Por mais que na ópera a música possua um papel fundamental, cumprindo funções dramáticas, isto não significa que a execução musical deva possuir prioridade sobre a atuação cênica. Stanislavski (1989, p. 514), encenador que também se dedicou a compreender o gênero operístico e a trabalhar didaticamente o aspecto cênico dos cantores líricos, afirmava que:

> É indispensável discutir que na maioria esmagadora dos casos predomina na ópera a música, (...) , razão por que é ela que deve orientar e dirigir a criação do diretor de cena. Isto, evidentemente, não significa que o aspecto musical do espetáculo comandado pelo regente da orquestra deva esmagar a parte cênica, comandada pelo seu dirigente: o diretor de cena. Isto significa que a última parte, i. e, a cênica, deve igualar-se à musical, ajudá-la, empenhar-se em transmitir em forma plástica a vida do espírito humano de que falam os sons da música e explicá-los com o jogo cênico.

Isso ocorre porque mesmo sendo a música a 'coluna vertebral' do drama operístico, é através do cantor e de sua atuação cênica que as mensagens específicas das palavras e as mensagens abstratas da música se somam e são apresentadas aos espectadores de forma unificada, possibilitando as funções dramáticas exercidas pela música serem reveladas e evidenciadas. Por isso, ambas as habilidades - musical e cênica - devem estar equilibradas e completarem-se entre si.

Wesley Balk (1981, p. 8) ressalta que uma das suposições básicas a ser feita para a performance de uma obra operística é que na ópera, música e teatro possuem igual importância, nenhuma é serva ou inferior à outra, caso contrário o espetáculo se tornaria um "concerto com efeitos cênicos ou uma peça teatral com música incidental"[53]. O autor ainda acrescenta que isto não significaria que o relacionamento entre os elementos

---

[53] *(…) "a concert with theatrical effects or a theater piece with incidental music".*

musicais e os elementos teatrais é sempre igual. O equilíbrio pode mudar de momento a momento e cada elemento pode dominar a qualquer hora. No entanto, o cantor, por ser o centro do espetáculo, deve sempre buscar uma espécie de relacionamento orgânico entre estes dois aspectos da ópera. Esse relacionamento deve ser mantido no centro de todos os momentos. A energia teatral de qualquer ópera "deve sempre estar em contato com o impulso musical, e a música deve sempre, de alguma maneira, vitalizar a declaração teatral"[54].

Além disso, como observam Helfgot e Beeman (1993, p. 26-27), por mais que estejam nas árias os momentos mais dramáticos ou sublimes de uma ópera, estas consistem em apenas uma porcentagem do tempo em que o cantor está em cena.

> Na profissão da ópera, performers ficam no palco por aproximadamente três horas em cada performance, (...) durante as três horas de uma ópera, um cantor em um papel principal irá cantar apenas uma ou duas árias – três no máximo. Isto pode consistir de dez ou vinte minutos de canto. Para a maioria das três horas permanentes, ele ou ela ficarão ocupados por todo o palco fazendo recitativos, cenas com outras personagens, ou junto com outros performers em suas árias. [55]

Igualmente, como ressaltam os autores, existem muitas óperas, entre elas algumas das mais famosas, que requerem o uso da voz falada ao invés do recitativo. Em *Die Zauberflöte* de Mozart, *Der Freischütz* de Weber, *La fille du Régiment* de Donizetti, *Die Fledermaus* de Strauss e *Carmen* de Bizet, é exigido não somente a voz potente da impostação lírica nas árias, mas também todas as nuanças sutis da fala natural e uma construção cênica semelhante à do teatro falado. E ainda sobre o aspecto vocal não se pode esquecer todo o repertório contemporâneo que se utiliza do *Sprechgesang*, exigindo uma união equilibrada entre a emissão falada e a cantada.

Visto isso, podemos afirmar que o cantor de ópera seria, de fato, um cantor-ator, engajado em interpretar a vida de uma personagem que é apresentada não somente pelas palavras e pelas situações ou conflitos expostos em cena, mas também pela música composta para tudo isto. A consciência dessa faceta do performer da ópera aparentemente existiu desde muito tempo. No entanto, as mudanças ocorridas ao longo

---

[54] *(...) "must always be in contact with the musical impulse, and the music must always, in some way, vitalize the theatrical statement".*

[55] *"In opera profession, performers are onstage for approximately three hours in every performance. (…), during the three hours of an opera, a singer in a leading role will sing only one or two arias – three at best. This may consist of ten to twenty minutes of singing. For most of the remaining three hours, he or she will be busy all over the stage doing recitatives, scenes with other characters, or setting up other performers for their own arias*".

dos tempos exigiram que o cantor de ópera obtivesse um compromisso mais acirrado com suas habilidades de ator.

2.2. Breve histórico sobre a atuação cênica do cantor de ópera

Desde muito tempo os cantores de ópera também eram apreciados não somente pela maestria vocal, mas também por suas habilidades dramáticas usadas principalmente com o objetivo de comover a plateia. O que ocorre é que estas habilidades e exigências cênicas possuíam características específicas devido à estética dos espetáculos de cada época e à expectativa do público. Vale citar que, de acordo com Rodney Gilfry (*apud* LUCCA, 2007, p. 1), no tempo de Mozart alguns cantores de suas óperas eram também atores, como o caso de Emmanuel Schikaneder que, além de ser um ator shakesperiano do seu tempo, foi produtor, libretista e o primeiro intérprete de Papageno da ópera *Die Zauberflöte*. Do mesmo modo a cantora que primeiramente interpretou Blonde da ópera *Die Entführung aus dem Serail*, Theresia Teyber, era uma grande estrela do teatro em língua germânica. Também nos espetáculos operísticos do barroco tardio italiano os grandes castratos igualmente eram admirados por suas habilidades dramáticas, porém a estética desta época associava tais habilidades ao poder que a voz teria em comover a platéia através da *messa di voce*, ornamentos improvisados e condução das frases melódicas. [56] No entanto, é a partir de um artigo de Bennett Challis, publicado em 1912 no *The Musical Quarterly* que é possível entender o tipo de atuação e encenação estática que vingou ao longo das montagens operísticas até algum tempo atrás.

Para Challis (1912, p. 630-631), a atuação ideal seria aquela que "francamente confessa sua natureza convencional"[57] no palco e não aquela baseada na cópia do realismo da vida. Baseado principalmente na interpretação do drama wagneriano, o autor afirma que os cantores precisariam apenas "se renderem a um papel de Wagner 'como ele está lá' na partitura"[58]. Dessa maneira, os cantores produziriam o que o autor

---

[56] Ver Celletti (1986) e Pacheco (2006). Este último autor também comenta que, no século XIX, Manuel Garcia já afirmava que uma "maneira de desenvolver uma boa expressão do texto é conhecer o personagem que representa com profundidade e agir como se fosse ele. Ou seja, o cantor deve se valer de recursos teatrais para melhorar sua expressividade". Por isso, imperfeições sonoras poderiam ser utilizadas como recursos cênicos (PACHECO, 2006, p. 298).

[57] *(…) "frankly confess its conventional nature".*

[58] *(...) "to render a Wagner role 'as it stands there' in the score".*

chama de poder interior e organicidade na atuação. Reconhecendo "a completude da estrutura dramática como a encontram na partitura"[59] e ao se identificarem com o "ponto de vista e sentimento do compositor"[60], os cantores se tornariam coautores da obra junto a ele, necessitando assim apenas de suaves direções do "*Regie*"[sic].

No entanto, Challis (1912, p. 631) aponta a falta da capacidade de certos cantores em compreenderem a continuidade dramática, descansando e esmorecendo nos minutos os quais não cantam ou extrapolando em uma dramaticidade exagerada e artificial, e propõe uma técnica de atuação que combateria estes comportamentos danosos para o drama.

> Estas pausas são um dos testes supremos. É mal, claro, ter "buracos" visíveis em qualquer performance, e um tão chamado ator, em qualquer palco, passivelmente esperando pela sua próxima deixa e obviamente entediado com seus arredores, se torna muito próximo de ser um aborrecimento público; porém o oposto extremo, quando um super-entusiasta entrega-se em contorcionismo e caretas que apenas servem para distrair a atenção do público do centro da ação, é às vezes igualmente prejudicial. Deveria existir uma maneira de preenchimento discreto das pausas, sem recorrer a "contracena" arbitrária e frequentemente sem sentido, em todo drama real – especialmente no drama musical – a solução mais eficaz é quase sempre encontrada no mais simples dispositivo: o inteligente uso da *pose parada.* [61]

Para esse autor, o uso da pose parada seria algo subestimado por muitas pessoas e considerado um artifício antinatural exatamente por muitas vezes ser pensado erroneamente como "uma posição particularmente ereta e 'impressionante' do corpo"[62]. Challis (1912, p. 632) explica no que consistiria este mecanismo de atuação cênica:

> De fato, qualquer uma das inumeráveis posições as quais o corpo humano é capaz, pode ser usada efetivamente como uma pose e parecerá natural qualquer que seja a sua forma externa, sendo que tenha sido adaptada à situação, i.e., sendo que o verdadeiro instinto de um artista a tenha criado como uma parte orgânica de um todo. É igualmente importante, contudo, que o artista que tenha criado uma pose eloqüente seja capaz de segurá-la, e deixá-la "infiltrar", para apenas abandoná-la através de uma transição tão

---

59 *(…) "the completeness of the dramatic structure as they find it marked out in the score".*

60 *(…) the author's standpoint and feeling".*

61 Grifo no original. *"These pauses are one of the supreme tests. It is bad, of course, to have visible 'holes' in any performance, and a so-called actor, on any stage, passively waiting for his next cue and obviously bored with his surroundings comes very near to being a public nuisance; yet the opposite extreme, when the over-zealous indulge in contortionism and grimaces which only serve to distract the public's attention from the center of the action, is sometimes equally detrimental. There should be a way of discreetly filling in the pauses, without resorting to arbitrary and often meaningless 'contrascena', and in all real drama – especially musical drama – the most effective solution is nearly always to be found in the simplest of devices: the intelligent use of the* still pose*".*

62 *(...) "a particularly erect and 'striking' position of the body".*

> natural para uma outra igualmente efetiva, quase que imperceptivelmente. A impressão deve ser estática, para a duração de uma dada pose; o menor movimento descuidado pode ser suficiente para despedaçar um fino efeito dramático em fragmentos. [63]

Ou seja, o lapso de um movimento como a necessidade do cantor ajustar seu figurino ou de arrumar algum adereço seria o suficiente para quebrar a ilusão mítica e glamourosa do drama operístico. Nas palavras do autor: "Brünhilde mesmo a caminho da guerra e montada sobre seu cavalo, pode facilmente estar pensando ocasionalmente em 'acertar seu cabelo', porém a visão de uma celebrada Brünhilde do palco ajustando sua peruca no meio da cena pode ser facilmente grotesca"[64].

A "*intensidade* e *continuidade* da linha dramática"[65] são consideradas por Challis (1912, p. 633-634) como elementos de extrema importância, e a pose parada, ao contrário do que se pensa, não denotaria passividade somente pela ausência de uma ação exterior, pois "a adição de música ao drama muda o foco do interesse dramático do lado de fora para o lado de dentro, dos fatos e acontecimentos casuais externos para os conflitos e emoções internas"[66]. Por este motivo o autor apresenta que a técnica da pose seria aquela que eliminaria qualquer gesto externo não efetivo e produziria o máximo de expressão através de atitudes sustentadas possibilitando o uso dramático dos olhos e da expressão facial.

O autor ressalta que esta técnica de sustentação e continuidade dramática só seria possível devido à grande contribuição da música ao drama. Por este motivo, Challis (1912, p. 636-637) associa esse mecanismo cênico mais proximamente ao drama wagneriano devido ao uso incessante de *leitmotiv* e da continuidade musical intimamente ligada à continuidade dramática. Nesse caso, a troca das poses seria feita como "um tipo de *legato* que foi trazido para dentro da ação, (...) quase que como uma

---

63 *"As a matter of fact, any one of the countless positions of which the human body is capable may be used effectively as a pose and will seem natural whatever its out-ward form, provided it suits the situation, i.e., provided the true instinct of an artist has created it as an organic part of the whole. It is equally important, however, that the artist who has hit upon an eloquent pose be able to hold it, to let it 'soak in', and then only abandon it through such natural transition to some other equally effective one, as is almost imperceptible. The impression must be static, for the duration of a given pose; the least careless movement may suffice to shatter a fine dramatic effect into fragments".*

64 *"Brunhilde even on the war-path and mounting her charger, can readily be thought of as having occasionally to 'fix her hair', yet the spectacle of a celebrated Brunhilde of the stage adjusting her wig in the middle of a scene, may easily be grotesque".*

65 Grifo no original *(...)* "Intensity and continuity *of the dramatic line".*

66 *(...) "The addition of music to the drama shifts the focus of dramatic interest from the outside to the inside, from facts and casual outer happenings to inner conflicts and emotions".*

reflexão direta da linha musical"[67]. Assim, o cantor não precisaria temer qualquer efeito causado por uma movimentação previamente estudada, pois essa técnica, por ser associada à música, "produz uma natureza não menos natural, porém mais sublime"[68].

No entanto, não é em todo drama operístico que esta técnica funcionaria e causaria algum efeito dramático. Challis (1912, p. 638) afirma que em poucos dramas musicais anteriores a Wagner seria possível utilizar este mecanismo. Apesar disso, o autor continua seu artigo tecendo comentários sobre as escolas antigas de atuação e, baseando-se neste tipo de atuação próprio para o drama wagneriano descrito acima, estabelece como ele consideraria a melhor atuação em outros estilos de drama musical anteriores a Wagner.

Mediante a uma crítica do autor às óperas mais antigas que utilizavam a tradicional convenção da separação música versus recitativo, Challis (1912, p. 639) comenta sobre a existência de antigas escolas de atuação.

> De um híbrido deste tipo, metade música para seu próprio bem e metade um pobre substituto do drama falado, não se pode esperar produzir uma técnica específica de atuação, e as poucas exteriorizações estereotipadas que ela produziu, tais como interromper a passos largos com o coquetismo elegante do "pé oculto" antes de cada passo novo – dogma para as estrelas operísticas de 50 anos atrás – ou são em quantidades desprezíveis ou não merecem o nome de atuação em qualquer evento. Isto não altera o fato de escolas de atuação operística terem florescido abundantemente por gerações, em Milão, Paris e outros centros; porém o que eles têm ensinado, afora tais formalismos puramente externos como este acima, é a ação da palavra-drama pura e simples. Seus métodos frequentemente diferem muito claramente, contudo, daqueles de qualquer afirmação de professores do senso comum. Havia um Maestro M., por exemplo, uma celebridade dos velhos tempos de Milão, que fez sucesso com um impressionante sistema de "preliminares" consistindo de uma lista numerada de gestos e posições exatamente descritas, que deviam esgotar as possibilidades de todas as emoções humanas, e cujos números seus pupilos eram solicitados a adornar suas partituras de piano antes de começarem qualquer atuação em si, escrevendo "gesto No. 67" sobre este compasso, "N. 29" sobre aquele, etc. [69]

---

67 *(...) "a kind of legato were brought into the action (…) almost as a direct reflection of the musical line".*

68 *(...) "makes natural not less natural, but more sublime".*

69 *"A hybrid of this sort, half music for its own sake and half a poor substitute for spoken drama, cannot be expected to produce a specific technique of acting, and the few stereotyped externals that it did produce, such a the halting stride with the coquettishly poised 'hind foot' before each new step – dogma for operatic star of 50 years ago – are either negligible quantities or do not deserve the name of acting in any event. This does not alter the fact that schools of operating acting have flourished abundantly for generations, in Milan, Paris and other centers; yet what they have taught, aside from such purely external formalism as above, is the action of the word-drama pure and simple. Their methods often differ very decidedly, however, from those of any commonsense teacher declamation. There was Maestro M., for example, a celebrity of the old days in Milan, who had worked out a most amazing system of 'preliminaries' consisting of a numbered list of exactly described gestures and positions, supposed to exhaust the possibilities of all human emotion, and with the numbers of which his pupils were required to*

Apesar de hoje pensarmos no método citado acima como um absurdo sistema de padronização cênica, Challis não demonstra nenhuma oposição severa a respeito, e ainda complementa que houve muitos cantores que foram muito bem sucedidos na utilização desse método devido ao triunfo do talento pessoal de cada um.

Mais adiante, o autor aconselha que para uma boa atuação, em qualquer estilo operístico, o cantor deve "praticar e cultivar amplos movimentos em curvas, (...) evitar todo gesto angular exceto para efeitos cômicos"[70], ou seja, todo gesto de braços ou mãos deve começar a partir dos ombros e não dos cotovelos; "evitar passos curtos e de joelhos enrijecidos"[71], estudar a expressividade do olhar longo e natural, "fazer tão poucos gestos quanto possível e aprender o valor de permanecer perfeitamente parado"[72], e, principalmente, "manter os olhos direcionados sob condições normais à galeria superior, e não inferior"[73] (CHALLIS, 1912, p. 641)

Com o artigo de Challis é possível compreender o tipo de atuação que teria sido creditada durante muito tempo como sendo a atuação correta e ideal para a ópera, onde os cantores movimentam-se pouco, deixando a expressividade e comunicação do drama a cargo somente da música, da voz e da expressão facial. Já, desde esta época, havia uma preocupação com o controle dos movimentos desordenados e incoerentes e de uma sustentação dramática feita a partir da própria obra. Certamente, a técnica teorizada por Challis reflete a comum utilização de uma economia de movimentos e a utilização de certas convenções corporais que se tornariam clichês resultando em encenações quase fotográficas das óperas.

Sem qualquer crítica sobre o sucesso do resultado obtido sobre o público daquela época, observa-se que inúmeras mudanças ocorridas ao longo dos tempos, principalmente quanto ao avanço da tecnologia, resultaram em certa resistência do público atual em apreciar este tipo de atuação calcada somente na fotografia visual e na comunicação do drama através da voz e da orquestra. Segundo Helfgot e Beeman (1993, p. 2), a exigência da audiência sobre um espetáculo de ópera mudou. Hoje, é

---

adorn their piano-scores before beginning any actual acting, writing 'gesture No. 67' over this measure, 'No. 29' over that, etc".

70 *"To practice and cultivate broad movements in curves, (...) to avoid all angular gesture excepts for comic effects"*

71 *(…) "to avoid short stiff-kneed steps"*

72 *(…) "to make as few gestures as possible, and to learn the value of standing perfectly still"*

73 *(…) "to keep the eyes directed under normal conditions at the upper gallery, not lower"*

exigida dos performers uma gama maior de habilidades que anteriormente não era tão relevante. A grande mudança ocorrida foi a lenta transformação do espetáculo puramente vocal e musical em um espetáculo teatral. Para tais autores, foi o advento da tecnologia que iniciou essa transformação, e as principais mudanças que influenciaram a ópera foram a inclusão de legendas nos espetáculos operísticos e o estabelecimento da televisão e do cinema como duas das mais influentes formas de entretenimento moderno.

O frequente uso de legendas nos espetáculos fez com que o texto da ópera adquirisse uma importância maior, pois a legenda possibilita ao público entender o significado de todas as palavras que estão sendo cantadas. Com isso, o contexto dramático *específico* da obra é absorvido com mais facilidade pelo público que passa a exigir uma coerência maior na atuação dos cantores. As cenas, ações e reações saem do âmbito generalizado e abstrato da representação essencialmente musical e passam a ser compreendidas também através do significado específico do texto, necessitando assim uma representação cênica também mais específica por parte do cantor.

A visão tradicional da ópera também sofreu uma rápida mudança e influência das outras formas de entretenimento. Hoje, a televisão e o cinema são formas de entretenimento tão presentes na vida cotidiana das pessoas que invariavelmente influenciam na expectativa do público comum perante um espetáculo teatral, incluindo a ópera. A fidelidade na representação da vida cotidiana e das ações retratadas nas novelas e películas cinematográficas, e o uso ilimitado dos efeitos especiais para reprodução ou criação de uma realidade ficcional condicionam as pessoas a aceitarem a estética da verossimilhança e do naturalismo e a rejeitar o excesso de convenções e uma demasiada teatralidade. Igualmente, para um público acostumado à variedade e ao dinamismo do entretenimento oferecido nos tempos atuais, uma encenação com o modo de atuação defendido por Challis seria sinônimo de monotonia.

> Numa época na qual as opções de entretenimento estão aumentando diariamente, na qual a maioria das casas recebe pelo menos 150 canais de TV a cabo, na qual música e vídeo podem agora ser levados a qualquer lugar por aparelhos portáteis, na qual o vídeo de internet a cabo é agora um lugar comum, a competição pelo dólar de entretenimento é maior agora que talvez em qualquer época da história.
> (...) Diretores de ópera e designers são incumbidos de criar produções que são visual e intelectualmente comprometidas. *Cantores* de ópera devem fazer sua parte para desenvolverem personagens que sejam completos, críveis e verdadeiros. Isto requer boa atuação. O cantor de ópera que não cria um

> personagem crível, através da aparência, movimento e atuação, é cada vez menos tolerado (LUCCA, 2007, p. 2). [74]

Para Helfgot e Beeman (1993, p. 2), a possibilidade dos espetáculos de ópera serem televisionados também foi um fator de influência. Nas palavras dos autores: "Ópera na televisão e videocassete continuará a ser uma importante avenida para a difusão da arte com o aumento da audiência na ópera. Quando a audiência retorna ao teatro que foi visto televisionado ou filmado, [75] é impossível para eles não comparar os dois modos de produção"[76]. Também, através dos recursos de *close-up*, esses filmes proporcionam aos seus espectadores um detalhamento da expressão dos cantores, exigindo destes capacidades cênicas bem mais sutis e um refinamento na representação das personagens retratadas. Em algumas filmagens que são gravadas em estúdio, como filmes e não como montagens ao vivo, existe a facilidade da edição e até mesmo da dublagem. Desse modo, o cantor pode intensificar a sua interpretação cênica sem que haja algum deslize técnico vocal. E assim, ao assistir a tais filmes, o público cria quase que inconscientemente uma expectativa de encontrar esta naturalidade cênica no palco ao vivo, ou seja, de que a dinâmica do espetáculo não seja condicionada às limitações cênicas que a técnica vocal lírica implicaria.

Atualmente, a facilidade em se encontrar uma gravação de qualquer ópera do repertório encenada é imensa. Dessa forma, estas gravações exerceriam certa concorrência com o espetáculo em si, e com isso, exigiria que o espetáculo ao vivo se transformasse em algo mais dinâmico e inovador. Essa facilidade de se obter a gravação de uma montagem operística de diversos níveis de qualidade faz a expectativa do público em relação ao espetáculo estar voltada muito mais para a interpretação e para a encenação da obra do que para o conhecimento e apreciação da obra em si. A interpretação do encenador tornou-se um elemento fundamental, seja a respeito da

---

[74] Grifo no original. *"In a age where entertainment options are increasing daily, where most households receive at least 150 cable TV channels, where music and video can now be taken everywhere on portable players, where internet streaming video is now commonplace, the competition for the entertainment dollar is greater now than perhaps at any time in history.*

(…) Opera directors and designers are charged with creating productions that are visually and intellectually engaging. Opera singers *must do their part to develop characters that are complete, believable and truthful. This requires good acting. The opera singer who does not create a believable character, through appearance, movement and acting, is less and less tolerated".*

[75] Ou, pensemos aqui, em qualquer teatro ou espetáculo de ópera.

[76] *"Opera on television and videocassette will continue to be an important avenue for the spread of the art as it widens the opera audience. When the opera audience returns to the theater having seen television or film, it is impossible for them not to compare the two production modes".*

reprodução fiel de uma época ou da originalidade de uma releitura, ou seja, da atualização e adaptação de uma obra e associação desta mesma a questões atuais.

Hoje, a encenação de espetáculos teatrais, e nisso inclui-se a ópera, não é mais considerada somente como uma reprodução cênica fiel à obra escrita de um autor, mas também uma forma de arte, de criação. Durante o século XX, a encenação evoluiu consideravelmente, quer devido a questões relativas à limitação dos recursos econômicos disponíveis para uma encenação, quer devido àquelas referentes aos avanços tecnológicos e às necessidades impostas por espaços físicos disponíveis. [77] Isso estimulou a criatividade dos encenadores, implicando em um quase ilimitado uso da inventividade. [78] Desse modo, o cantor também teve de se adaptar a estas inovações, aperfeiçoando suas habilidades cênicas para que pudesse servir de forma mais dinâmica e flexível à criatividade do encenador.

> É pelo jogo físico dos atores que não são mais apenas cantores, e sim virtuoses e atletas afetivos, que o teatro veio renovar a encenação de ópera outrora estática, sem imaginação e exclusivamente escrava da música. CHÉREAU com o *Ring* de Wagner, BROOK com *Carmen*, LAVELLI com *Madama Butterfly* levaram os cantores a seus limites físicos e livraram a encenação de suas convenções obsoletas (PAVIS, 2007, p. 268).

Helfgot e Beeman (1993, p. x) ainda complementam que "o dilema que afeta aqueles que amam a ópera como uma arte envolvente, ao invés de uma arte de museu, é como mantê-la como uma forma contemporânea de entretenimento"[79]. No entanto, isto se torna difícil se a maioria dos cantores não for treinada "para se mover, pular, correr, caminhar, ou mesmo usar a voz de fala no palco"[80].

Quanto a montagens modernas que envolvem uma atualização da simbologia arquetípica da ópera, como por exemplo, a adaptação da mesma a contextos distintos do

---

[77] O exemplo mais comum da influência destes avanços nos espetáculos de ópera encontra-se nos recursos de iluminação. O uso de candelabros e lâmpadas a óleo utilizados para iluminação dos espetáculos no passado requeriam uma "linguagem de gestos mais melodramática", ao passo que hoje o avanço da eletricidade e tecnologia de iluminação possibilitam ao público a apreciação de uma atuação mais elaborada na sutileza dos pequenos detalhes (BURGESS & SKILBECK, 2000, p. 163). O avanço destes recursos de iluminação e também a possibilidade da utilização de projeção de imagem influenciaram muito na atuação cênica dos espetáculos. Inclusive, em muitos casos, estes recursos substituem mobílias e utensílios de cenário deixando o palco quase nu e exigindo um dinamismo maior do ator na peça teatral, ou do cantor na ópera.

[78] Sobre a evolução da encenação de espetáculos tanto teatrais como operísticos, ver Roubine (1998).

[79] *"The dilemma facing those who love opera as an evolving art, rather than as a museum art, is how to maintain it as a contemporary form of entertainment".*

[80] *(…) "to move, jump, run, walk, or even use their speaking voices onstage".*

original e a criação de novas associações entre seus elementos internos, aos cantores é exigida não apenas uma completa compreensão da obra em si e da personagem no seu contexto original, mas também uma capacidade interpretativa de compreendê-la em outros contextos. Dessa forma, o cantor necessita ampliar o seu conhecimento geral histórico para ter a capacidade e flexibilidade de aceitar e realizar estas associações, bem como exercitar sua capacidade imaginativa para tal.

Finalmente, não seria possível desconsiderar a guinada ocorrida na técnica teatral a partir da publicação das teorias de Stanislavski. [81]

> Na ópera parece existir uma divisão histórica. Depois dos anos 1950, o público começa a exigir uma atuação "realística" do performer de ópera para se adequar a um novo gosto estético do teatro "falado". As técnicas do *New York Actor's Studio* para o treinamento de atores, baseou-se livremente na versão do método de Konstantin Stanislavski, e veio a se tornar uma norma de palco (HELFGOT & BEEMAN, 1993, p. 69). [82]

As teorias de Stanislavski forneceram as bases para uma nova escola de representação. Aquilo que hoje compreendemos ser o ponto de partida para o trabalho de um ator certamente encontra sua origem nas teorias desse encenador. Mesmo que o público tenha começado a exigir uma nova estética de atuação na ópera por comparação com a representação mais naturalística dos espetáculos teatrais vinda dessa nova escola de atuação, antes disso, já no final de 1918, essas teorias estavam sendo aplicadas junto à realidade da ópera na Rússia pelo próprio Stanislavski. Ao participar como diretor do Estúdio de Ópera do Bolshói o encenador passou a trabalhar os fundamentos de seu método junto aos cantores de ópera e, mesmo compreendendo e respeitando as características específicas do gênero operístico, tratou o cantor como um verdadeiro ator, dirigindo inúmeras montagens e, segundo relatos, iniciando um novo estilo de atuação neste gênero. [83] Esta experiência foi redigida por um dos cantores participantes,

---

[81] Basicamente os dois livros mais importantes *A Preparação do Ator*, publicado pela primeira vez nos Estados Unidos em 1936, e *A Composição da Personagem*, publicado posteriormente treze anos depois.

[82] *"In opera there seems to be a historic divide. After the 1950s, the public began to demand 'realistic' acting of opera performers to conform with new aesthetic tastes on the 'speaking' stage. The New York Actor's Studios techniques for training actors, based loosely on a version of Konstantin Stanislavski's methods, came to be the stage norm".*

[83] Em 1924 o Estúdio foi separado do Bolshói e chamado de Estúdio de Ópera de Stanislavski. Como afirma Rumyantsev (1998, p. 210), a estréia de *A noiva do Czar* de Rimsky-Korsakóv em 28 de Novembro de 1928 foi proclamado um fato histórico. O autor cita duas críticas da estréia que relatam o entusiasmo pelo fato desta montagem ter aberto "uma nova era na ópera".

Pavel Rumyantsev, sendo traduzida e publicada em 1975 nos Estados Unidos. Com isso passou a ser também um material importante na divulgação e influência quanto à importação deste estilo de atuação para o gênero operístico.

2.3. O cantor de ópera como um ator

Apesar das diferenças evidentes entre os gêneros, hoje a atuação cênica do cantor de ópera é comparada à mesma de um ator de teatro. Porém, antes de examinarmos exatamente os pontos em que estas duas realidades artísticas se diferem, analisaremos aquilo que é possível tomar como semelhante, importando conhecimentos sobre técnica de interpretação referente ao ator para a realidade do cantor de ópera, na intenção de auxiliá-lo a compreender e desenvolver estas habilidades que hoje são tão essenciais.

A comparação entre a atuação cênica na ópera e a atuação no teatro é geralmente dificultada pelo fato da ópera ser um tipo de teatro estilizado, impossibilitando uma cerrada aproximação com a estética naturalista. Como ressaltam Burgess e Skilbeck (2000, p. 158), mesmo que haja uma tendência dos espetáculos de ópera a caminharem em direção a representação naturalística, a formalizada estrutura musical e as exigências específicas que se impõe ao cantor impedem que sua representação cênica atinja um grau de naturalismo como visto nos filmes ou na televisão. Talvez seja neste ponto que resida um grande mal entendido, pois a estilização imanente ao gênero operístico também não significa uma desculpa para uma atuação estereotipada, baseada em clichês ou descomprometida com a espontaneidade da representação de uma realidade. Como afirmam os autores citados acima, "uma performance estilizada (...) não é simplesmente o oposto de uma performance 'naturalística'"[84]. A estilização pode tomar algo que é verdadeiro à natureza e transformá-lo em algo mais abstrato, ou relacionar uma idéia abstrata a algo concreto na tentativa de aproximá-la daquilo que se assemelharia a vida real sem comprometer sua concepção abstrata original. No entanto, ao explorar qualquer estilo de performance o cantor deve ainda permanecer verdadeiro, o que não necessariamente o confinaria a um estilo de atuar naturalístico. "Verdade e sinceridade

---

[84] *"A stylised performance, (…), is not simply the opposite of a 'naturalistic' performance".*

emanam dos sentimentos mais íntimos do performer"[85], e se fazem presentes somente quando o cantor "põe-se a cantar e atuar como uma expressão necessária do estado mais profundamente interior de sua personagem"[86].

Visto isso, é possível pensar que o tipo de atuação que o cantor de ópera devesse desenvolver e que o aproximaria da arte do ator não seria necessariamente uma 'atuação naturalística', mas sim uma 'atuação orgânica'. Hagen (2007, p. 195) define que "trabalhar organicamente, atuar de forma orgânica, criar um ser humano orgânico" significa "criar algo vivo e de dentro para fora, em vez de saltar para ilustrações de algo preconcebido". Existe uma diferença significativa entre simplesmente caracterizar uma personagem e construí-la solidamente. A atuação simplesmente naturalística não consegue estabelecer esta diferença, mas uma atuação orgânica sim, indistintamente à estética e ao gênero teatral no qual se insere. Em uma montagem tradicional ou moderna, dentro de uma estética naturalista ou que assume a teatralidade, a atuação cênica construída organicamente revela espontaneidade e o profundo compromisso do artista com a representação da vida humana retratada no palco, e assim consegue revelar ao espectador os aspectos interiores da personagem sem que isso ocorra de maneira forçada.

O ator na peça teatral, assim como o cantor na ópera, é o agente direto e principal do processo de identificação entre personagem e público e da transformação de uma obra que se encontra ainda no papel em representação viva no tempo e no espaço. O artista que representa uma personagem possui uma dupla responsabilidade: tornar visível ao público aquilo que é próprio da obra, estando quase que limitado a isto; e, ao mesmo tempo, sensibilizar e envolver a plateia no intuito de fazê-la viver a história contada (PAVIS, 2007, p. 30-31). Ao contemplar uma história ficcional no palco o público almeja ilusoriamente acreditar que está acontecendo no aqui agora, sem perceber que obviamente foi ensaiado. A plateia não se sensibiliza ao ver um ator que finge emocionar-se com uma situação, mas sim ao ver uma personagem, um ser humano ou humanizado, que sente e age espontaneamente diante de situações que poderiam ter acontecido com qualquer pessoa. O artista que representa deve ser capaz de revelar ao público toda a complexidade humana que envolve a vida dos seres ficcionais de uma obra artística, e para isto necessita humanizar esta personagem, mesmo que ela seja uma personagem fantástica, mitológica ou épica, mesmo que ela esteja sob as condições de

---

85 *(…) " Truth and sincerity emanate from the performer's inmost feelings".*

86 *(…) " undertake to sing and act as a necessary expression of your character's inmost state".*

um mundo imaginário, cujos habitantes se comuniquem cantando, ou dançando, como seriam os mundos estabelecidos para as personagens da ópera e do balé respectivamente.

Para que isso ocorra, o elo entre artista e personagem deve ser tão firme a ponto de produzir a ilusão de que aquilo que está se dizendo e fazendo no palco não foi previamente elaborado por um autor, mas está acontecendo em tempo real. O artista deve despertar um sentimento de verdade e sinceridade nas ações que executa em cena para que o público consiga desprender-se do mundo real da poltrona de um teatro e envolver-se no mundo fictício que está sendo retratado no palco.

Todavia, no que consiste este sentimento de verdade para o artista? Stanislavski (1976, p. 152-153) distingue dois tipos de verdade naquilo que se faz: a verdade real de nossa vida concreta e a verdade cênica da vida fictícia no palco. Segundo o autor "*na vida comum, a verdade é aquilo que existe realmente, aquilo que uma pessoa realmente sabe. Ao passo que, em cena, ela consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer*"[87]. Dessa forma:

> *A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas*. Não se pode separar a verdade da *crença*, nem a *crença* da verdade. Uma não pode existir sem a outra e sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa. Tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para seus associados e para os espectadores. Deve inspirar a *crença* de que na vida real seriam possíveis emoções análogas às que estão sendo experimentadas pelo ator em cena (STANISLAVSKI, 1976, p. 153-154). [88]

Para este autor, o sentimento de verdade no palco realiza-se quando o artista consegue crer que as situações estabelecidas em cena poderiam estar acontecendo de verdade e em consequência disso age espontaneamente como se estivesse naquela situação. As ações passam a ser realizadas fluentemente por ele, que pode inclusive adicionar pequenas 'improvisações' sem que estas sejam incoerentes com a obra do autor. "Representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel" (STANISLAVSKI, 1976, p. 43).

Hagen (2007, p. 106-107) exemplifica isto relembrando uma história "sobre o velho ator alemão Basserman durante os ensaios para uma peça em que devia chover". A autora conta que "o diretor e o cenógrafo estavam preocupados pensando em água

---

87 Grifo no original.
88 Grifo no original.

real e no modo de produzi-la no palco. Basserman os interrompeu: 'Quando entro no palco, chove!'. E tudo em seu comportamento convencia de que *chovia*!". Este relato ilustra bem o que consistiria o sentimento de verdade no palco: uma espontânea ilustração do comportamento humano, feita pelo artista a partir da crença em uma suposição de que a situação fictícia da cena realmente poderia estar ocorrendo.

No entanto, a autora ressalta que, em cena, verdade não é "brigar numa luta de palco e acabar mandando um ator para o fosso da orquestra ou para o hospital. (...) Criar uma luta 'real' exige definição detalhada e controlada de cada movimento. A ação física deve ser tão específica quanto as palavras do dramaturgo" (HAGEN, 2007, p. 107). Enganam-se aqueles que pensam que a verdade no palco é a verdade real sendo realizada como ela é de fato. Sem dúvida, as ações realizadas cenicamente são elaboradas e definidas minuciosamente a partir da experiência e da observação da realidade, mas nunca se pode esquecer que a verdade no palco é artística, fictícia, e qualquer tentativa de ir contra este princípio pode transformá-la em falsidade.

Exatamente por possuir uma finalidade artística é que este sentimento de verdade no palco também não possui um fim em si mesmo. Buscar exageradamente, ou até mesmo forçosamente, sentir-se verdadeiro enquanto se atua pode levar ao caminho oposto. Como Stanislavski (1976, p. 154) comenta:

> Há atores que, (...) se impõe uma obediência tão severa à verdade que, muitas vezes, sem o saberem, levam essa atitude a tais extremos que chegam a constituir falsidade. Você não deve exagerar sua preferência pela verdade e a sua aversão pelas mentiras, porque isso o leva a exagerar sua atuação da verdade, apenas pela verdade, e isto, por si só, já é a pior das mentiras. (...). Precisamos da verdade no teatro até o ponto em que podemos acreditar nela.

Também a verdade não está na mímica *superficial* da realidade cotidiana projetada no palco, por mais que isto ajude em certas ocasiões na crença das circunstâncias fictícias. A busca pela cópia da realidade e do cotidiano não é senão um *meio* para produzir a verdade em cena, pois como afirma Hagen (2007, p. 105-106), "a mera imitação da natureza em seu aspecto familiar, cotidiano, é a antítese da arte".

O fato é que o artista que se preocupa demasiadamente com a reprodução exterior da realidade desvincula, sem perceber, a sua concentração das circunstâncias da personagem e das relações que ele mesmo traçou para que pudesse acreditar na possibilidade de estar vivendo sob estas circunstâncias. Pensando somente na ilustração aparente, abandona o processo que faz tal reprodução da realidade ocorrer de maneira

espontânea. É na possibilidade dos acontecimentos, e no 'como' teria agido se estivesse nessas circunstâncias, que deve permanecer o foco do artista para produzir um sentimento de verdade em cena, não somente na cópia do que seria o resultado deste processo. [89]

No entanto, como é possível o artista buscar esta crença naquilo que executa no palco? Como é possível desenvolver a tão chamada *fé cênica*[90], que o permite manter-se espontâneo dentro de uma situação cênica pré-concebida? Na prática as coisas não são tão simples quanto parecem. Há certamente artistas que por pura inspiração já realizam isto de maneira intuitiva e que vão adquirindo ao longo de sua experiência métodos particulares para quando a inspiração lhes foge. Contudo, pensando naqueles que ainda trilharão este caminho, faz-se necessário esclarecer certos pontos que geralmente estão obscurecidos e que demonstram ser um obstáculo para o desenvolvimento dessa verdade em cena, principalmente na realidade da ópera.

O primeiro ponto que dificulta a aproximação do artista com sua personagem é, como afirma Hagen (2007, p. 36), a "noção errônea de que se é um ser humano na coxia e um 'ator' no palco", ou mesmo de que ao representar a vida de uma personagem o artista coloca uma máscara alheia a sua própria pessoa. Tendo o objetivo de transformar a personagem ficcional em um ser humano, ou em um ser humanizado no caso das personagens fantásticas, o artista nunca deixa de ser ele mesmo enquanto atua. Stanislavski (2004b, p. 260) alerta que uma regra importante para a arte da interpretação é que o artista deve sempre "encontrar a si mesmo em seu papel", caso contrário "acabará matando a personagem imaginária, pois a terá privado de sentimentos vivos", uma vez que estes sentimentos somente ele mesmo pode dar à personagem que criou. Segundo o autor, em cena nunca se pode fugir de si mesmo, pois o instante em que o artista "*se perde no palco marca o ponto em que deixa de verdadeiramente viver seu papel e o início de uma atuação exagerada, falsa*"[91] (STANISLAVSKI, 1976, p. 196). Esse autor explica porque exatamente isso ocorre:

---

[89] Stanislavski (1976, p. 73-79) denomina este processo como a utilização do *Se Mágico*. Ao perguntar-se: O que eu faria *se* estivese nesta situação sob estas circunstânicas dadas?, o artista age nas condições de suposição, e isto o permite manter-se confortável quanto à irrealidade da situação, possibilitando-o envolver-se na situação cênica, estimulando de forma natural sua atividade interior.

[90] Termo comumente utilizado na área de teatro para designar a credibilidade que o artista adquire na possibilidade de estar vivenciando aquelas circunstâncias ficcionais.

[91] Grifo no original.

> Podemos tomar de empréstimo roupas, um relógio, toda espécie de *coisas*, mas é impossível tomar de outra pessoa *sentimentos*. Os meus sentimentos são meus, inalienavelmente, e os seus lhe pertencem da mesma forma. É possível compreender um papel, simpatizar com a pessoa retratada e pôr-se no lugar dela, de modo a agir como essa pessoa agiria. Isso despertará no ator sentimentos que são *análogos* aos que o papel requer. Mas esses sentimentos pertencerão não à pessoa criada pelo autor da peça, mas ao próprio ator (STANISLAVSKI, 1976, p. 196). [92]

Assim, para alcançar uma atuação orgânica o artista deve "sondar a própria experiência de vida para criar um novo ser humano no palco" ao invés da tendência em copiar a interpretação de outros (HAGEN, 2007, p. 36). É através da auto-observação e da expansão da autoimagem (do senso de identidade) que o artista consegue construir sua personagem a partir de si mesmo sem "fazer a ilustração de uma imagem externa preconcebida" (HAGEN, 2007, p. 187).

Ostwald (2005, p. 4) também ressalta que cada indivíduo possui suas próprias características pessoais, e que o artista não deve negá-las quando interpreta uma personagem, mas sim "transformar-se selecionando quais traços enfatizar e quais subestimar"[93]. Igualmente, Stanislavski (1976, p. 196) afirma que, o artista em cena eternamente interpretará a si mesmo, mas isto será uma multiplicidade ilimitada de combinações envolvendo objetivos e circunstâncias dadas, que terá sido preparada e trabalhada por ele para a interpretação de sua personagem.

Contudo, partindo desta premissa poderíamos pensar que o artista ficaria confinado a interpretar somente personagens semelhantes à sua própria personalidade. No entanto, esta afirmação significaria mais um mal entendido ou um errado conceito sobre este modo de atuação. Hagen (2007, p. 43-44), evitando equívocos sobre esta questão, salienta: "'Se devo usar a mim mesmo, não serei o mesmo em todo papel que interpretar?'". O fato de alguns artistas "serem sempre idênticos não significa que estão realmente usando a si mesmos". Ao invés de selecionarem algo da própria identidade, simplesmente copiam-se repetindo efeitos que em algum momento funcionaram com a plateia. Acabam interpretando 'à maneira de' si mesmos tão tediosamente quanto um artista que interpreta sem sutilezas e especificações.

Como afirma Stanislavski (1976, p. 197), todo artista possui "uma individualidade interior e exterior que pode ser vividamente ou indistintamente desenvolvida". É provável que na natureza de um artista não haja nem a extrema vilania

---

92 Grifo no original.

93 *(...) "transform yourself by selecting which traits to emphasize and which to downplay".*

de um antagonista, nem a exata nobreza de um herói, mas certamente as sementes dessas qualidades existem "porque temos em nós os elementos de todas as características humanas, boas e más". Assim, o artista usa seus métodos para descobrir quais elementos precisa desenvolver para o seu papel e constroi sua personagem através de uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser.

Expandir a autoimagem e a constante observação de si mesmo seriam exercícios necessários para a preparação de todo artista quanto à construção de qualquer personagem feita a partir da própria identidade. Segundo Hagen (2007, p. 38), muitas vezes temos uma visão unilateral de nós mesmos e por isso pode-se pensar que não teríamos todos os componentes necessários em nossa própria identidade para a interpretação de várias personagens distintas entre si. No entanto, a nossa imagem interior diverge muitas vezes da imagem exterior que apresentamos, ou seja, "quem eu *acho* que sou, nem sempre é o que *realmente* sou"[94], e é neste ponto que o artista necessita de uma observação mais acirrada de si mesmo para perceber as inúmeras facetas que exerce na vida de acordo com as inúmeras circunstâncias.

> Até mesmo algo tão elementar quanto as roupas que você veste pode fazê-lo se sentir (ou se comportar como) velho ou novo, relaxado ou elegante, constrangido ou autoconfiante, esnobe ou humilde. Uma confrontação com a mesma pessoa, dependendo de seu desejo imediato, pode torná-lo teimoso ou dócil, maldoso ou afável, corajoso ou covarde. Temos de aprender a compreender e a aceitar as facetas pessoais que não queremos reconhecer – timidez, egoísmo, ganância, inveja, pânico, falta de controle, burrice, etc. – e, admitindo-as, ampliar nossa capacidade de identificação**.** Acima de tudo, devemos nos tornar auto-observadores o suficiente não só para reconhecer nossas necessidades e definir nossos sentimentos, mas para conectá-los ao comportamento resultante (HAGEN, 2007, p. 40).

Assim, o artista deve estudar principalmente os comportamentos consequentes de cada circunstância que vive, para assim manter um reservatório de elementos próprios que serão selecionados, ampliados e desenvolvidos para cada personagem que interpretar (HAGEN, 2007, p. 41). Dessa maneira, quanto mais o artista desenvolve um senso pleno de sua identidade, mais se torna capaz de identificar-se com personagens distintas de sua verdadeira personalidade.

> Quanto mais descubro, mais me dou conta de que tenho em mim mesma fontes inesgotáveis para aplicar na iluminação dos infinitos personagens da literatura dramática; de que sou composta de intermináveis seres humanos

---

[94] Grifo no original.

> dependendo dos eventos que me ocorrem, das circunstâncias ao redor, das relações com uma variedade de pessoas, do que desejo e do que está no meu caminho em dado momento: tudo no contexto de minha identidade única (HAGEN, 2007, p. 39).

Todavia, a vida no palco é comprimida em poucas horas e aquilo que é extraído da própria vida do artista para a construção de uma personagem deve ter pertinência (HAGEN, 2007, p. 105). Por este motivo a seleção de quais aspectos de si mesmo que servem à obra ficcional é fundamental. Sendo assim, pode-se dizer que é a partir desta seleção que se encontra a recriação do artista sobre uma personagem já pré-concebida por um autor.

> Em nossa busca por emoções e sensações genuínas e por comportamento e ação verdadeiros, jamais devemos esquecer que nosso objetivo é a seleção. Tampouco devemos esquecer a obrigação para com o dramaturgo. E, com a revelação que fazemos do detalhe do ser humano no palco, talvez possamos lhe dar ainda mais do que ele havia imaginado (HAGEN, 2007, p. 108-109).

Hagen (2007, p. 181) ressalta sobre mais um equívoco que, principalmente para os cantores de ópera, é fundamental ser esclarecido. A autora afirma que por algum motivo, "acreditamos que qualquer um que tenha vivido antes de nosso nascimento era, de maneira peculiar, um tipo de ser humano diferente de qualquer um que conheçamos durante nossa vida". Sobretudo para o cantor de ópera que lida basicamente com personagens de épocas distantes à sua, essa ideia deve ser mudada, pois o que muda não é o ser humano em si, senão as circunstâncias nas quais está inserido e as consequências destas sobre ele. Segundo a autora, quase tudo mudou no tempo e na história, *exceto* o ser humano. Devido à influência das forças sociológicas, ele pode ter mudado por fora, em seus hábitos e costumes, e nas maneiras de compreender e se relacionar com o mundo. No entanto, todos os seres humanos possuem a mesmas necessidades básicas: nascem; se sustentam com alimento, água e sono; sentem amor, raiva, desejo, ciúmes ou inveja; e morrem de forma similar. Quando um artista é chamado a interpretar uma personagem que vive numa época distante, ainda tem de encontrar o ser humano, não uma "imagem-clichê quase automática ligada a um manequim com roupa de época" (HAGEN, 2007, p. 182).

A busca do artista pela cópia de uma imagem-clichê preconcebida da personagem vem certamente da dificuldade em se imaginar inserido em um mundo distante do atual ou do real, ou consequentemente pelo medo de não conseguir

caracterizar a personagem de modo coerente a partir de si mesmo. No entanto, aquilo que torna possível encontrar-se como ser humano nas circunstâncias de uma determinada personagem, sem necessariamente descaracterizá-la de seus hábitos e costumes, é certamente a minuciosa compreensão do comportamento do próprio ser humano sobre as circunstâncias de sua determinada época histórica, condição social ou disposição física. Assim, o frequente exercício de observação da vida e da empatia através da imaginação é fundamental para que todo artista consiga ampliar seu senso de identidade.

Segundo Stanislavski (1976, p. 209-210), o artista precisa ter uma visão de longo alcance para interpretar a vida humana de todas as partes do mundo, não só de seu tempo, mas também do passado e futuro. Essa visão consiste em ser capaz de reconstituir ou recriar com a sua própria imaginação todas as circunstâncias e condições as quais regem uma personagem. Para isto, o autor afirma que o artista deve complementar seu estoque de experiência da vida com impressões adquiridas "nas reminiscências, nos livros, na arte, na ciência, em todo tipo de conhecimentos, viagens, museus, e, principalmente, na comunicação com outros seres humanos". Vale ressaltar que seres humanos já complementam sua própria experiência de vida naturalmente através da empatia. Na vida real estamos constantemente estabelecendo conexões entre o que se absorve pelos sentidos e aquilo que estaria de fato acontecendo. Assim, como aponta Stanislavski (1976, p. 117), o artista deve aguçar esta observação da vida a ponto de não mais fazê-la *distraidamente*, mas sim *penetrantemente*. O artista deve observar a expressão facial, o olhar, os gestos e o tom de voz buscando decifrar o estado de espírito dos seres que observa. Para que este tipo de observação seja possível é também essencial que o artista reconheça e tente afastar de si julgamentos preconceituosos, pois estes o impedem de reconhecer através da empatia as circunstâncias causadoras de comportamentos resultantes.

Junto a isso, vale ressaltar também que usar a si mesmo não significa negligenciar o desenvolvimento de aspectos físicos específicos necessários para a representação de um papel (como por exemplo, a corcunda de Rigoletto da ópera homônima de Verdi, a cegueira de La Cieca da ópera *La Gioconda* de Ponchielli e a mecanicidade da Boneca da ópera *Les Contes d'Hoffman* de Offenbach), ou não praticar o corpo e a voz para moldarem-se às exigências físicas de uma determinada personagem. Segundo Hagen (2007, p. 24), todas as partes do instrumento do artista "devem ser ágeis o suficiente para responder às exigências físicas e psicológicas"

requeridas quando este se põe a agir como uma personagem. Como a autora comenta um artista que fracassa ao interpretar uma determinada personagem, por não conseguir se livrar dos vícios de sua fala cotidiana ou de um andar desajeitado, por mais extraordinária que seja sua técnica interior, "só pode pôr culpa na própria preguiça". Aspectos que não são familiares como um sotaque específico ou um modo de andar peculiar devem ser estudados a tal ponto de se tornarem quase uma segunda natureza para o artista. Por este motivo é que o exercício contínuo visando uma flexibilidade corporal e vocal também é fundamental.

Transportando isso especificamente para a realidade do cantor de ópera, pode-se afirmar que apesar da construção orgânica de seu papel ser importante para a nova estética de espetáculos de ópera dos tempos atuais, isto não anularia a exigência de uma excelência na sua execução musical e vocal, visto que o canto é certamente o modo específico com o qual estas personagens se comunicam dentro do mundo fictício estabelecido no palco operístico. Se pensarmos nas protagonistas das óperas rossinianas, observa-se que uma das maneiras pelas quais estas personagens se comunicam é através da constante ornamentação da linha melódica. A coloratura seria uma espécie de 'linguagem' estabelecida para estas personagens. Sendo assim, o cantor deverá estar apto a executá-la como uma segunda natureza. Por isso, mesmo que, na sua condição de ator, seja essencial ao cantor de ópera desprender-se de uma interpretação musical estritamente técnica e permitir-se uma maior identificação com sua personagem, este nunca deve deixar com que seu envolvimento cênico desestruture as necessidades físicas que lhe são exigidas na execução musical e vocal.

Envolver os próprios sentimentos na interpretação de um papel é, de fato, sempre perigoso, principalmente na ópera. Os sentimentos, quando profundamente sentidos pelo artista, alteram a voz e desgovernam o domínio que possui sobre seu próprio corpo, às vezes chegando a produzir tensão indesejada. Apesar de a empatia do artista com os sentimentos vivenciados pela personagem ser uma das melhores maneiras para fechar a fenda que existe entre ele e o papel que interpreta, evitando com isso uma atuação mecânica e generalizada, o envolvimento do artista deve ir até o ponto onde seu corpo ainda consiga estar sob o domínio da mente, pois não há nada que iniba mais o sentimento de verdade no palco do que o excesso de tensão.

O fato é que o constante equilíbrio entre o controle técnico do corpo e a permissão do livre acesso aos próprios sentimentos deve sempre estar presente e apenas o artista sabe o seu próprio limite entre estes dois pólos. Assim, se faz necessário que o

artista estude em si mesmo quão profundamente pode se envolver, ou seja, estabelecer um equilíbrio entre viver o papel e representá-lo. No caso específico do cantor de ópera é de extrema importância encontrar esta exata medida, pois nada seria pior do que um cantor engasgar uma nota em um espetáculo por sentir-se compelido a chorar. Contudo, Ostwald (2005, p. 180-181) salienta que o cantor não precisa temer de fato as consequências de um profundo envolvimento no período de ensaios, pois é nesse momento onde deve encontrar seu limite e a partir daí traçar uma linha de moderação.

Também na ópera existem passagens que exigem uma atenção maior do artista em relação aos aspectos técnico-musicais. Assim, para que essas sejam executadas da melhor forma, inevitavelmente desviam a concentração do cantor das circunstâncias da personagem para as necessidades referentes à execução. Devido a essa condição, Ostwald (2005, p. 13 - 14) afirma que existem duas maneiras de atuar que deveriam ser equilibradas pelo cantor de ópera. [95] Além da atuação orgânica, na qual o artista "usa sua imaginação e empatia para entrar na situação da sua personagem e permitir seu corpo reagir intuitivamente"[96], seria necessário o desenvolvimento também de uma 'atuação técnica', a partir da programação racional dos movimentos do corpo. Nessa última, o artista busca "compreender o que uma pessoa com a mente da sua personagem poderia fazer adequadamente em situações análogas à vida real e então recriar intencionalmente aquelas ações sem necessariamente envolver seus próprios sentimentos"[97].

Tanto a atuação orgânica quanto esta atuação técnica possuem desafios próprios a serem desenvolvidos. Enquanto na primeira o artista precisa estabelecer minuciosamente as conexões entre a vida da personagem e sua própria pessoa, no objetivo de conseguir a proeza de envolver-se na situação do enredo, na atuação técnica o artista precisa adquirir um minucioso estudo e controle dos movimentos físicos (programação racional do movimento) além de uma aguçada observação do comportamento humano para que consiga evitar sempre a generalização em estereótipos. Apesar de ser indispensável ao cantor lírico o desenvolvimento de uma atuação orgânica para que este produza o sentimento de verdade cênica definido anteriormente, o desenvolvimento desse segundo tipo de atuação também se faz

---

[95] Certamente o ator já às equilibra também pelos mesmos motivos.

[96] *(...) " use your imagination and empathy to enter your character's situation and allow your body to react intuitively".*

[97] *(…) "to figure out what a person with your character's mindset might appropriately do in analogous real-life situations and then intentionally re-create those actions without necessarily involving your own feelings".*

necessário para que o fluxo de sua interpretação não seja interrompido quando necessite desviar seu foco de atenção das circunstâncias fictícias da cena para as necessidades técnicas da execução musical.[98]

No entanto, imediatamente após esta passagem complexa ter sido executada, o cantor deve retornar sua atenção para as circunstâncias vivenciadas pela personagem, pois assim como unicamente o primeiro modo de atuação não serve para a realidade da ópera, tampouco somente o segundo serviria. As situações extremadas em sentimento apresentadas nos enredos das óperas dificultam ao artista encontrar unicamente através de uma atuação racionalmente programada a dosagem exata das sutilezas corporais que revelariam a espontaneidade dos sentimentos. Assim, sem o envolvimento do próprio artista nestas situações, torna-se grande a probabilidade de sua atuação recair sobre uma neutralidade seca e mecânica ou sobre uma superatuação exagerada.

Um outro ponto a ser ressaltado e que demonstra ser essencial para que o cantor de ópera amplie a sua capacidade em manter seus sentimentos despertos enquanto mantêm a excelência de sua execução musical, como observa Burgess e Skilbeck (2005, p. 172), é o fato de que a voz cantada deve ser pensada "como uma chave que destranca suas emoções ao invés de uma chave que as tranca"[99]. Assim, ao manter esse modo de pensar enquanto exercita seu instrumento vocal ou enquanto ensaia seu repertório, o cantor se condiciona a associar as emoções sentidas a um relaxamento corporal e à prontidão na execução musical. Como Balk (1981, p. 58-59) salienta, "uma situação de grande pressão emocional não é caracterizada por tensão física, mas sim por prontidão para agir.(...) Esta prontidão, então, e não tensão, é a resposta útil para a emoção intensa tanto na vida quanto na performance"[100]. Balk (1981, p. 57) comenta sobre o que ocorre normalmente com os jovens cantores, quando, na tentativa de envolverem-se nas circunstâncias de suas personagens, confundem esta característica de prontidão com tensão física:

> É claro, coisas estranhas e maravilhosas acontecem na face e na voz em uma situação emocional, mas elas seguem de um *livre* fluxo de energia, por mais tensa ou intensa que seja a situação. Um homem zangado não modifica a sua

---

98 Ostwald (2005, p. 14) afirma que a programação racional das ações no palco é muito apropriada para estes momentos, pois com bastante prática é possível transformar estas passagens em ações realmente críveis.

99 *(...) "as a key to unlock your emotions rather than a key to locking them out".*

100 *(...) "A situation of great emotional stress is not characterized by physical tension, but by readiness to act. (…) Readiness, then, and not tension, is useful response to high emotion in both life and performance".*

> voz, isto acontece por si só. A química do sangue faz a pessoa zangada sentir-se diferentemente, a adrenalina o muda e altera o seu estado de sentimento. Eu estou convencido que é a tentativa de duplicar física e quimicamente um estado induzido de emoção que causa tensão física e vocal quando jovens atores tentam ser emocionalmente "reais" ou "honestos". Para "sentir" eles tencionam seus corpos e vozes, esperando produzir o sentimento intenso do estado emocional. Fazendo isso, eles efetivamente bloqueiam o fluxo do sentimento real. Num sentido físico isto é simplesmente má atuação, mas isto pode causar grande prejuízo à voz se praticado por um longo período de tempo. [101]

A partir desse comentário de Balk é possível perceber que um dos maiores causadores da tensão vocal ou corporal não é necessariamente o envolvimento das emoções em si, mas sim a tentativa de sentir um sentimento a partir dele mesmo. Por isso, nunca se deve forçar a imaginação com a intenção de sentir os sentimentos, estes devem ser estimulados.

Todavia, estimular nossos sentimentos não é uma tarefa tão simples, pois, segundo o Stanislavski (1976, p. 209), nossas emoções "são, a princípio, tão ariscas como os animais silvestres e ocultam-se nas profundezas da alma. Se não vierem à tona espontaneamente, não se pode ir atrás delas e achá-las. O máximo que se pode fazer é concentrar a atenção no tipo de isca mais eficaz para atraí-las". Geralmente estas iscas são trabalhadas previamente pelo artista através de associações feitas a partir da situação vivenciada no palco com uma lembrança particular de sua própria vida, [102] ou através de estímulos sensórios como ouvir, olhar, sentir um odor específico e até mesmo pelo toque de uma textura.

Existem certamente inúmeros modos particulares de se criar ou desenvolver iscas que ajudem a despertar a qualidade de um sentimento necessário para uma determinada cena. Muitos artistas já o fazem de modo inconsciente, e se for assim, o melhor que se tem a fazer é não interferir. Portanto, estas iscas devem ser desenvolvidas

---

[101] Grifo no original. *"Of course, strange and wonderful things happen to the face and voice in an emotional situation, but they follow from a* free *flow of energy, however tense or intense the situation. The angry man does not modify his voice, it happens by itself. The chemistry of the blood makes the angry person* feel *differently, the adrenalin charges him up and alters his feeling-state. I am convinced that it is the attempt to duplicate physically this chemically induced state of emotion that cause vocal and physical tension when young actors try to be emotionally 'real' or 'honest'. To 'feel it', they tense their bodies and voices, hoping to produce the intense feeling of the emotional state. In so doing they effectively block the flow of real feeling. In a physical sense it is simply bad acting, but it can cause great damage to the voice if practiced over a period of time".*

[102] Hagen (2007, p. 72) alerta que para se utilizar elementos da própria memória emocional em benefício da obra dramática é necessário que se possua uma distância, não necessariamente referente ao tempo, mas de compreensão destes elementos. Uma vez que "sem compreensão ou certa objetividade em relação à experiência, o recurso é inútil em termos artísticos", pois forçar-se a lidar com algo já enterrado como a reação à morte de alguém querido, ou ao trauma de um acidente pode resultar em histeria ou algo pior, o que é considerado pela autora, antiarte.

somente para aqueles momentos onde a própria situação vivenciada no palco não se mostra para o artista suficientemente interessante ou crível, pois quando isso ocorre, torna-se difícil o seu envolvimento com a cena. No caso da ópera, a audição da música associada à situação vivenciada no palco já é um excelente estímulo para despertar emoções, basta o cantor estar atento a ela e estabelecer interpretativamente um vínculo coerente com a cena que possibilite estimular ou incitar dentro de si a qualidade emocional específica.

Ostwald (2005, p. 13) também afirma que embora os sentimentos sejam o principal canal de comunicação entre o cantor e a plateia, eles não podem ser atuados diretamente, pois sentimentos não são ações. O que o artista faz quando está sob a influência de um sentimento, ou quando almeja representá-lo através de uma atuação técnica, é executar as ações que uma pessoa faz quando possui um sentimento específico. Retratar um sentimento de felicidade exigiria uma série de ações como sorrir, suspirar, abraçar, beijar entre outras. A escolha destas ações estaria diretamente relacionada a como uma dada personagem se expressa com este sentimento e com a situação suscitada. Ainda o autor alerta que qualquer ação sozinha poderia ser ambígua, por isso o sentimento é mais bem representado quando o artista executa mais de uma ação que demonstre o que a personagem está sentindo.

Stanislavski (1976, p. 68) adverte: "nunca procurem ficar ciumentos, amar ou sofrer, apenas por ter ciúmes, amar ou sofrer. *Todos esses sentimentos resultam de alguma coisa que se passou primeiro. Nesta coisa, que se passou antes, vocês devem pensar com toda força. Quanto ao resultado, virá por si só*[103]. Sendo assim, a concentração do artista deve encontrar-se nas ações, nos objetivos e desejos da personagem, não nos sentimentos em si. Tanto aqueles sentimentos verdadeiramente sentidos como aqueles representados serão nada mais que o resultado de todo esse processo.

Ainda este autor complementa que quando o artista não consegue crer em sua personagem a partir de seus aspectos interiores, como seus desejos, vontades e sentimentos, não há outro recurso senão abordá-lo de maneira inversa, partindo de suas ações físicas, pois além delas serem mais tangíveis, atendendo mais facilmente às ordens e à disciplina, são mais fáceis de serem manejadas do que o "caprichoso sentimento, que nos foge". O que possibilita descobrir a vida interior de uma

---

[103] Grifo no original.

personagem através de suas ações físicas é o fato do espírito sempre estar disposto a "reagir às ações do corpo, desde que – evidentemente – estas sejam autênticas, tenham um propósito e sejam produtivas". Basta que o artista no palco "perceba uma quantidade mínima de verdade física orgânica, em suas ações ou em seu estado geral, para que instantaneamente suas emoções correspondam à crença interior na autenticidade daquilo que seu corpo está fazendo". Porém, se o artista "forçar seus sentimentos, jamais acreditará neles", e, por conseguinte, "sem essa fé nunca sentirá realmente seu papel" (STANISLAVSKI, 2004b, p.181-183).

O que ocorre é que a linha de ações físicas está intimamente ligada a uma linha de ações interiores, relacionadas à vontade, aos pensamentos e aos sentimentos da personagem, e por este motivo, já seriam as melhores iscas para o estímulo das emoções. Segundo o autor, "todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento". Consequentemente, cada papel já possuem entrelaçados um plano interior e um plano exterior que se reforçam através de um objetivo em comum (STANISLAVSKI, 1976, p. 166).

Aparentemente, até o presente momento, pode-se pensar que estaríamos abordando a atuação orgânica somente a partir de uma única força motivadora necessária para criar uma verdade cênica: os sentimentos. De fato, é nesse ponto que as maiores dúvidas e mal entendidos se encontram, e foi por este motivo que a abordagem sobre este tipo de atuação foi direcionada e condicionada partindo deste foco. Segundo Stanislavski (1976, p. 262-263), existem três forças que motivam o artista a agir em cena nas circunstâncias de sua personagem; são elas: *mente*, *vontade* e *sentimentos*; e ao abordar qualquer uma já se está por consequência abordando as outras, pois todas estão presentes agindo harmoniosamente enquanto o artista representa.

Como visto anteriormente, os sentimentos são fugazes e não há como interferir neles diretamente. Assim, podem ser despertados pela mente, através do pensamento, e também por motivações, através da vontade. O autor afirma que somente "quando estas forças estão cooperando harmoniosamente é que podemos criar com liberdade". Mas o que é possível fazer quando estes três elementos não estão trabalhando em harmonia?

> Nessas ocasiões podemos voltar-nos para um dos membros do triunvirato, a mente, talvez porque reage mais facilmente às ordens. O ator toma os pensamentos contidos nas falas do seu papel e chega a uma concepção do que eles significam. Essa concepção, por sua vez, levá-lo-á a formar uma opinião sobre eles, que, correspondentemente afetará seus sentimentos e sua vontade (STANISLAVSKI, 1976, p. 264).

Dessa forma, é a mente a força mais direta e tangível que possibilita acionar as outras forças deste triunvirato, por isso é essencial o artista elaborar sua personagem minuciosamente procurando desvendá-la, aproximá-la e conhecê-la profundamente, respondendo a todas as brechas deixadas na história da personagem através de uma pesquisa e de sua própria imaginação. Ao conhecer detalhadamente as circunstâncias da personagem, o artista estabelece argumentos coerentes que possibilitam promover uma relação íntima entre estes três elementos motivadores, podendo através da mente suscitar vontade e sentimentos para que sua atuação se realize de maneira espontânea e verdadeira.

3. COMPREENDENDO OS DESAFIOS DA ATUAÇÃO CÊNICA NO GÊNERO OPERÍSTICO

> "Alguns cantores tentam suprir seu treinamento teatral cursando escolas dramáticas regulares, mas estas comprovaram ter apenas valor limitado na ópera. A influência da música no comportamento do palco operísico é tão fundamental que não pode ser omitida no processo de aprendizagem". [104]
>
> Boris Goldovsky, *Bringing Opera to Life*

3.1. A presença determinante da música na construção das cenas

Quando pensamos na diferença mais óbvia entre a atuação em uma peça teatral e em uma ópera, a presença da música como um elemento que molda e determina as cenas é talvez a característica que venha mais rapidamente como resposta. Esse desafio pode ser visto sob vários focos distintos, por isso será dividido em cinco subtítulos que abordam como a presença da música determinaria de antemão a atuação cênica do artista e como seria possível lidar com este aparente desafio imanente ao gênero operístico para que a atuação não perca espontaneidade.

3.1.1. As falas das personagens

Lucca (2007, p. 11) explica que, ao contrário do cantor de ópera, durante a preparação de uma performance, o ator na peça de teatro improvisa a 'música' para o texto que lhe é dado. Assim, no final dessa preparação, o texto adquire ritmos, energia, alturas, pausas que ele mesmo criou, podendo ainda reescrever esta 'música' a cada

---

[104] *"Some singers attempt to supplement their theatrical training by attending regular drama schools, but these have proven of only limited value in opera. The influence of music on operatic stage behavior is so fundamental that it cannot be omitted in the learning process"* (GOLDOVSKY, 1968, p. 19).

representação. Bean (2007, p. 168-169) ressalta que, quanto ao ritmo, mesmo em se tratando de obras clássicas como Shakespeare, em que certos trechos são escritos em versos, os atores não falam em ritmos fixos, "eles tendem a buscar uma expressão mais 'naturalística' do texto"[105], ao passo que na ópera os "cantores são trancados em ritmos designados e valores de notas válidas para cada sílaba"[106]. Quanto à entonação das falas, enquanto um ator pode variar a entonação das palavras e frases, os cantores as possuem fixadas no pentagrama musical. Junto a isso, se por um lado os atores estão livres para falar seu texto na dinâmica que lhes parecer mais apropriada, por outro as indicações de dinâmicas para o cantor já estão, na maioria das vezes, escritas na partitura ou são ditadas pela densidade do acompanhamento musical.

Resumindo, o cantor de ópera conhece o resultado final da musicalidade referente à fala de sua personagem, pois "o compositor já disse qual altura, ritmo, e dinâmicas atingir na sua leitura do texto"[107] (LUCCA, 2007, p. 11). Como apontam Burgess e Skilbeck (2000, p. 131-132), enquanto a entonação de uma personagem numa peça de teatro se torna muito mais pessoal, individual e única, na ópera, a expressividade corre o risco de ser anulada pela maneira mecânica de se conceber uma interpretação. Segundo os autores, a forma musical pode sufocar a liberdade que dá espontaneidade e significado às palavras, bem como uma excessiva dominação das palavras pode interromper a frase musical e distorcer a intenção musical tornando-a sem sentido.

No entanto, Stanislavski (1998, p. 81-82) observa que a pré-elaboração da fala das personagens na ópera pelo compositor não significaria uma desvantagem para a atuação dos cantores, pois o compositor já teria fornecido tudo: "o ritmo para seus sentimentos, as entoações corretas para cada palavra, e a melodia a qual é o padrão das suas emoções"[108]. Sendo assim, tudo que os cantores têm a fazer é encontrar a base verdadeira para as notas fornecidas e "fazê-las suas próprias"[109].

Segundo o autor, as palavras seriam *o que* uma personagem diz, e a música, *o como*. O texto é o tema para a criação de um compositor, e esta criação é o resultado do "vivenciar desse tema" por parte de seu criador (STANISLAVSKI, 1989, p. 513). Dessa forma, o compositor já forneceu a sua interpretação das palavras e ações das

---

105 *(...) "they tend to seek a more 'naturalistic' expression of the text".*

106 *(...) "Singers are locked into the designated rhythms and notes values for every syllable".*

107 *(…) "The composer has already told you what pitch, rhythm, and dynamics to achieve in your reading of the text".*

108 *(…) " the rhythm for your feelings, the right intonations for each word, and a melody which is the pattern of your emotions".*

109 *(…) "and make them your own".*

personagens através da composição musical. [110] O ritmo e a entonação da fala são elementos cruciais da comunicação humana, pois através deles constam implicitamente os supostos subtextos, ou seja, o que realmente se quer comunicar com o que se está dizendo. Se na ópera, estes dois elementos já são pré-estabelecidos pelo compositor, como uma pré-interpretação do drama, podem ser entendidos como uma excelente pista para os pensamentos, sentimentos e ações da personagem. Assim, confiando na habilidade do compositor, o cantor precisaria elaborar uma interpretação sobre as notas estabelecidas e o sentido do texto, para que dentro destas limitações ditadas pela estrutura musical ele promova uma atuação dramática aparentemente espontânea e livre. Isto é, o cantor faria uma prévia reflexão sobre uma possível interação entre o significado das palavras e uma suposição do que estas alturas e ritmos pré-fixados revelariam sobre as intenções da personagem ao dizer estas palavras.

Quanto às dinâmicas pré-estabelecidas na partitura, Elose Ristad (*apud* BEAN, 2007, p. 169) ressalta que:

> Nós estamos tão envolvidos pela idéia corriqueira de que um compositor pode de fato indicar a vasta gama de nuances de dinâmica necessárias a uma peça musical através do uso antiquado de símbolos tais como *p*, *f*, *mp*, *mf*, ou mesmo crescendo e decrescendo. Estes símbolos indicam apenas a grosso modo [o que] o compositor quer. [111]

Por isso também é importantíssimo associar as indicações de dinâmica de uma peça musical à expressividade intencional e emocional da personagem, pois assim o cantor contribuirá com nuances que não são possíveis de serem escritas ou mesmo controladas pelo próprio compositor.

A convenção de representação em música e o estilo composicional devem sempre ser observados atentamente para que se possa compreender qual seria uma possível intenção dramática do compositor em determinar as notas, suas alturas e dinâmicas. Haverá certamente momentos onde a melodia pretende copiar friamente o ritmo e as entonações das falas, ou de uma conversação espontânea, como, por exemplo, nos

---

[110] Mesmo que o compositor não parta do libreto pronto, ele certamente molda sua música composta anteriormente com ajustes e adaptações. Conseqüentemente adiciona novas interpretações, consciente ou inconscientemente, sobre o material musical prévio em função dos elementos suscitados pelas palavras inseridas, fazendo assim uma recomposição.

[111] "*We are so easily trapped by the all-too-common assumption that a composer can actually indicate the wide range of dynamic nuances necessary in a piece of music with his use of squared-off symbols such as p, f, mp, mf, or even crescendo and decrescendo. These symbols indicate only on a gross level [what] the composer wants*".

recitativos. Também existirão outros momentos nos quais a melodia pretende expressar mais do que isso como, por exemplo, um padrão de emoção, a sugestão de um comportamento corporal da personagem, [112] ou simplesmente a imitação de algo, como o canto dos pássaros nas árias barrocas.

Observando as convenções musicais estabelecidas pelos compositores ao longo da história da ópera pode-se perceber que quanto à utilização da melodia vocal estes transitaram entre dois pólos. Um extremo localiza-se onde a comunicação musical está intrinsecamente vinculada a palavra e a musicalidade imanente à mesma, submetendo o canto ao ritmo e à expressividade da fala como convenção musical. Um outro extremo estaria onde a música cantada adquire uma linguagem própria, uma linguagem muito mais articulada pelos elementos musicais que pelas palavras. Nesse caso, a expressividade dramática está calcada na condução melódica ao invés de estar na sonoridade fonética do idioma e na inflamação da declamação, sendo estabelecida através da forma musical e pela ordenação dos elementos musicais, precisando das palavras, não necessariamente como sonoridades expressivas, mas como especificações das funções comunicativas e dramáticas da música.

Mesmo que em algumas épocas estas duas maneiras de abordar a melodia vocal tenham sido tão nitidamente separadas em duas distintas convenções denominadas *recitativo* e *ária*, a fusão entre as duas abordagens não tardou a acontecer. Observando as árias veristas, onde a melodia é tão bem construída musicalmente quanto calcada sobre a visceralidade da maneira emotiva como o discurso verbal é dito pelas personagens, pode-se perceber como tais compositores almejavam que o intérprete comunicasse o drama tanto através da construção musical da melodia quanto através da sonoridade do discurso da fala. [113]

Uma sugestão de Lucca (2007, p. 41) sobre a observação e interpretação da melodia é que se a mudança de alturas não é muito freqüente em uma frase musical, "então o compositor está lhe dizendo que neste momento as palavras são mais importante que a música"[114] e cita como exemplo a primeira linha da ária "Ella giammai m'amò" da ópera *Don Carlo* de Verdi. Dessa forma, o compositor já teria estabelecido uma

---

[112] Melina Elizabeth Esse (2004) observa que existem convenções corporais tais como o ato de chorar e suspirar que são representadas pela música e principalmente pela construção melódica da linha vocal na ópera italiana.

[113] Um excelente exemplo disso é a famosa ária "E luce van le stelle" da ópera *Tosca* de Puccini.

[114] *(...) " then the composer is telling you that at this moment the words are more important than the music".*

indicação para o cantor valorizar mais as palavras e aproveitar mais a sonoridade própria dos fonemas para expressar o significado que a frase teria para a personagem.

3.1.2. *Timing* das cenas

A pré-determinação dos ritmos das falas das personagens implica obviamente no pré-estabelecimento do ritmo e da velocidade das réplicas. Enquanto no teatro falado seria necessário uma porção de ensaios para estabelecer o *timing* ideal das cenas, o momento exato onde as personagens reagem ao que lhes foi dito e a velocidade com que replicam suas falas, na ópera tudo isto já está estabelecido pela música.

Mais uma vez, como demonstra Stanislavski (*apud* PEIXOTO, 1986, p. 49) essa característica da ópera traria apenas vantagens para a atuação do cantor.

> ... e tudo que resta para você é ter plena consciência de por que o compositor escreveu a ária em 3 por 4 e não 6 por 8. E por que ele decidiu que são estas e não outras as palavras operativas. Uma vez que tenha compreendido isto, sua tarefa é clara: adaptar sua reação física e psicológica ao ritmo já acabado do compositor. No teatro falado, entretanto, você deve carregar o compositor dentro de você mesmo. Você precisa criar seu próprio ritmo, porque se não fizer ou se criar o ritmo errado, seu papel se tornará um vazio no espetáculo. (...) não há dúvida, os cantores de ópera são infinitamente mais felizes que nós, atores dramáticos.

Devido às funções dramáticas que a música pode exercer, a ação e reação das personagens podem estar sugeridas, ou mesmo determinadas, pela articulação e ordem dos elementos musicais presentes no acompanhamento orquestral e principalmente pelo estabelecimento do momento exato das falas das personagens. Algumas convenções de representação em música permitem mais flexibilidade no fluxo dos diálogos das personagens, enquanto outras são mais rígidas. Exemplos destas convenções, respectivamente seriam o recitativo, quando não acompanhado diretamente pela orquestra, possibilitando assim uma flexibilidade maior na velocidade das réplicas dos cantores, [115] em contraste com os *ensembles*, que pelo fato de haverem muitos cantores

[115] Estes supostamente buscariam espelhar-se na velocidade de como a cena ocorreria na realidade

cantando simultaneamente requerem uma coordenação, precisão e sincronicidade nas entradas das falas de cada personagem. [116]

O fato de o cantor possuir um determinado tempo fixado para sustentar uma emoção ou executar uma ação exige dele um profundo conhecimento da estrutura musical para manipular o drama no espaço de tempo. Segundo Burgess e Skilbeck (2000, p. 81-82), "ritmo é movimento no tempo"[117], e por conseguinte, assim como o som possui movimento no tempo, as ações também possuem, podendo o cantor interpretativamente traduzir esta relação existente de acordo com a situação vivida pela personagem. Partindo de um contexto dramático, o cantor pode dar sentido aos ritmos produzidos pela relação da música com o texto através de um jogo interpretativo com o tempo, determinando "quando uma ação, pensamento ou emoção é iniciada ou terminada de maneira efetiva e verdadeira"[118].

Por este motivo, é de extrema importância o cantor fazer uma análise musical com o objetivo de estabelecer uma relação da ação dramática em sintonia com a música, bem como, exercitar sua competência em ouvir a música orquestral e a linha melódica dos colegas enquanto vivendo sua personagem no momento da performance. Para os autores citados acima, o conhecimento minucioso da partitura deve ser desenvolvido na memória física e mental do cantor, a ponto deste executar cada trecho de uma maneira quase inconsciente e involuntária. Nesse caso, as respostas e ações da personagem encontrarão um ritmo espontâneo dentro do ritmo predeterminado pela partitura. A memória física do ritmo se faz necessária exatamente "porque ritmo não é primeiramente intelectual, mas físico. Deve ser sentido e percebido ao invés de ser contado"[119] (BURGESS & SKILBECK, 2000, p. 94-95).

---

[116] Vale ressaltar que esta característica dos diálogos já estarem rigidamente fixados no pentagrama culminou na ópera de fluxo musical contínuo vigente no século XIX. O recitativo antes acompanhado somente por um baixo contínuo é aqui acompanhado pela orquestra, dando ao compositor mais autonomia sobre o exato *timing* das réplicas, das ações e reações das personagens através da sua composição durante toda a ópera.

[117] *"Rhythm is movement in time"*.

[118] *(…) "when an action, thought or emotion is most effectively and truthfully initiated or completed"*.

[119] *(...) "rhythm is not primarily intellectual but rather physical. It must be felt and sensed rather than counted"*.

3.1.3. O tempo-ritmo da personagem [120]

Para Stanislavski (2004a, p. 268), o tempo-ritmo de uma personagem é um elemento essencial para a representação cênica. "Onde quer que haja vida haverá ação; onde quer que haja ação, movimento; onde houver movimento, *tempo*; e onde houver *tempo*, ritmo"[121]. O tempo-ritmo faz parte do drama, pois "toda paixão humana, todo estado de ânimo, toda experiência têm os seus tempos-ritmos. Toda imagem característica, interior ou exterior, tem seu próprio tempo-ritmo".

O tempo-ritmo é o ritmo interno ou externo vivenciado por um ser humano em uma determinada circunstância. Assim, o tempo-ritmo das personagens no palco está diretamente associado às emoções, aos objetivos e ações das mesmas (STANISLAVSKI, 2004a, p. 266-267). Para um ator em uma peça de teatro, o tempo-ritmo é conduzido por ele mesmo, e é ele que estabelecerá a medida exata e as alterações para cada situação que sua personagem vive. No entanto, para o cantor de ópera, o tempo-ritmo de sua personagem, na maioria das vezes, já é previamente representado pela música. Como observa Stanislavski (2004a, p. 286),

> O tempo-ritmo geral de uma produção dramática habitualmente cria-se a si mesmo por acidente, espontaneamente. Se o ator, por algum motivo, tem o justo senso da peça e do papel, se está em boa forma, se o público reage bem, neste caso ele viverá seu papel de certo modo e o tempo-ritmo adequado se estabelecerá por si próprio. Quando isso não ocorre, parece que não temos recurso. (...)
> Sorte têm os músicos, os cantores, os dançarinos! Eles têm metrônomos, regentes de orquestra e coro! Seus problemas de tempo-ritmo já estão resolvidos, eles sabem da importância primordial para o seu trabalho criador. Até certo ponto está garantida a exatidão da sua execução musical, isto é, ela está determinada, do ponto de vista do compasso e ritmo certos. Estas coisas estão registradas nas suas partituras musicais e são sempre reguladas pelos regentes.

Assim, pelo fato da música estabelecer a atmosfera emocional de uma cena, ela também conduz o tempo-ritmo das personagens. O cantor pode beneficiar-se certamente com o

---

[120] *Timing* é uma característica do ritmo cênico que implica necessariamente em um jogo de pergunta e resposta, de ação e reação, de causa e efeito. Já tempo-ritmo é uma variante rítmica relacionada à percepção temporal, ou mesmo, a velocidade individual interior ou exterior de cada personagem.

[121] Grifo no original.

poder estimulador que a música possui para ao ouvi-la evocar imagens e sentimentos associados com a situação da personagem e seu tempo-ritmo.

No entanto, Stanislavski (2004a, p. 284-285) alerta que devido às tendências emocionais humanas serem complicadas e contraditórias, um único tempo-ritmo não é o suficiente para a representação da vida no palco. Além de ser uma evidente necessidade na representação do artista a combinação de vários tempos-ritmos de acordo com o fluxo dos acontecimentos, muitas vezes no palco, assim como na vida real, nem sempre o tempo-ritmo-interior de uma personagem coincide com seu tempo-ritmo-exterior. Como observa o autor, "uma marcha militar, um passeio, uma procissão funerária podem ser marcados pelo mesmo tempo-ritmo e, no entanto há um mundo de diferença entre eles quanto aos seus respectivos conteúdos interiores, climas, intangíveis peculiaridades características!" (STANISLAVSKI, 2004a, p. 266-267). Exemplos disso são os momentos onde fisicamente a personagem tenta conter sua agitação interna e o conflito entre seu tempo-ritmo-interior e seu tempo-ritmo-exterior é evidenciado através de pequenas insinuações em seus atos (STANISLAVSKI, 2004a, p. 299).

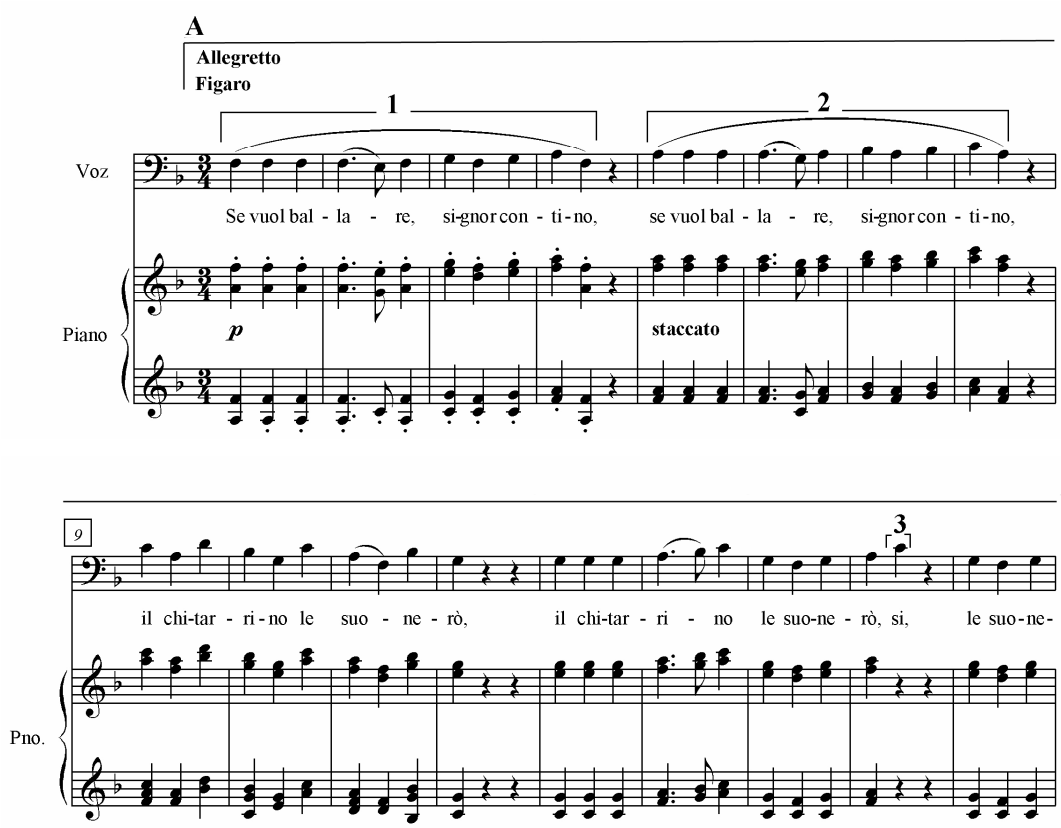
Na ópera, na maioria das vezes os tempos-ritmos coincidem exatamente por estarem condicionados à atmosfera emocional que a música proporciona. No entanto, há exceções onde o drama exige este conflito, e em muitos desses casos os compositores estiveram atentos a isto manejando os próprios elementos musicais para indicar quando não há essa coincidência entre os tempos-ritmos de uma personagem.

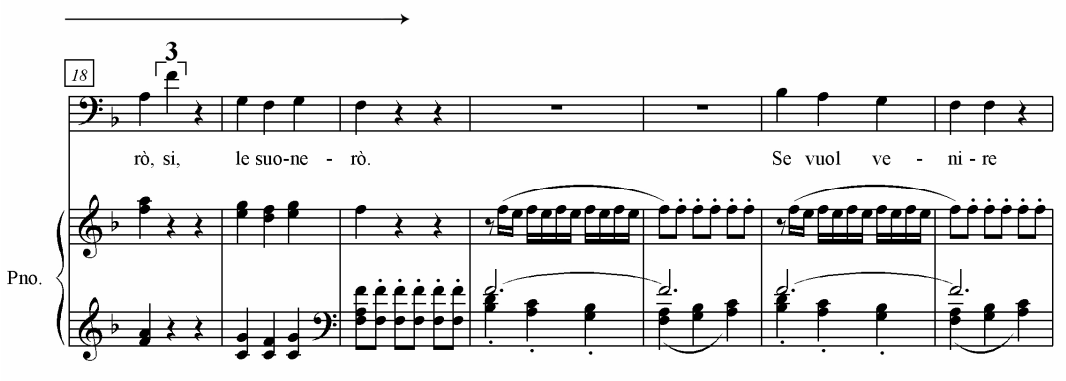
Algumas vezes os momentos onde a personagem não consegue ocultar o tempo-ritmo-interior são representados pela alteração na forma e estrutura musical, como, por exemplo, na *cavatina* "Se vuol ballare, signor contino" da personagem Fígaro em *Le Nozze di Figaro* de Mozart. [122] Em um recitativo que precede esta *cavatina*, Susanna acabou de comunicar a Fígaro as intenções do Conde Almaviva em exercer o que seriam seus 'direitos feudais'. Com isso o tempo-ritmo de Fígaro altera-se devido ao sentimento de raiva e indignação que envolve a personagem. No entanto, o tempo-ritmo-exterior de Fígaro é contido, demonstrando a astúcia com que pretende elaborar sua vingança. A capacidade de Fígaro conter cinicamente sua indignação é demonstrada inicialmente pelo compasso ternário simples que esboça um minueto, dança característica das festas nobres do século XVIII, portanto evidenciando a ironia de

[122] Esta análise foi elaborada a partir da análise feita da mesma obra pela Profa. Dra. Martha Herr em sua defesa de livre docência.

Fígaro perante o status do patrão. A música ressalta as palavras que Fígaro ficticiamente direciona ao Conde de forma contida (Exemplo 3.1, seção A).

Nessa primeira seção, alguns elementos musicais pontuam sutilmente este conflito entre o tempo-ritmo-interior do sentimento de indignação e o tempo-ritmo-exterior de astuta contenção. Primeiramente, quando o texto é repetido duas vezes, a frase musical é repetida identicamente uma terça acima, demonstrando sutilmente assim a elevação natural da voz de uma pessoa que intensifica o significado de uma mensagem (respectivamente trechos 1 e 2). Também o salto melódico da expressão "si", repetida duas vezes e intensificada pela distância do salto, também pontua instantes onde o tempo-ritmo-interior de Fígaro sobressai (trecho 3). Igualmente a alteração do padrão musical do acompanhamento iniciado no compasso 20 anuncia que a calma forçada de Fígaro já não durará por muito tempo.

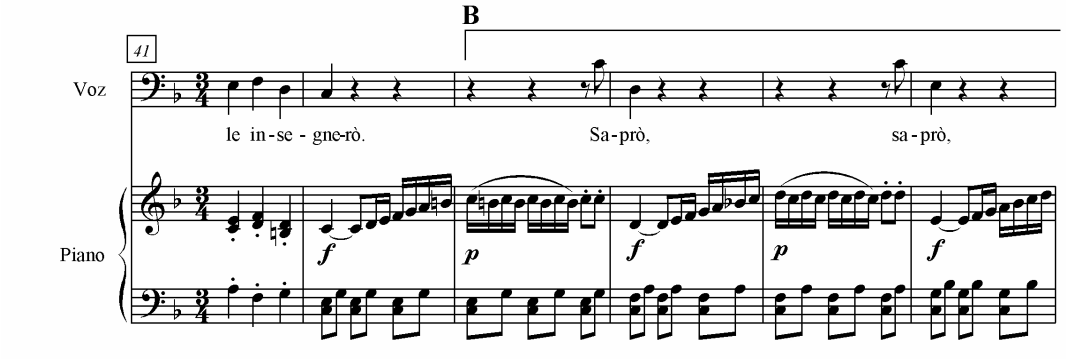


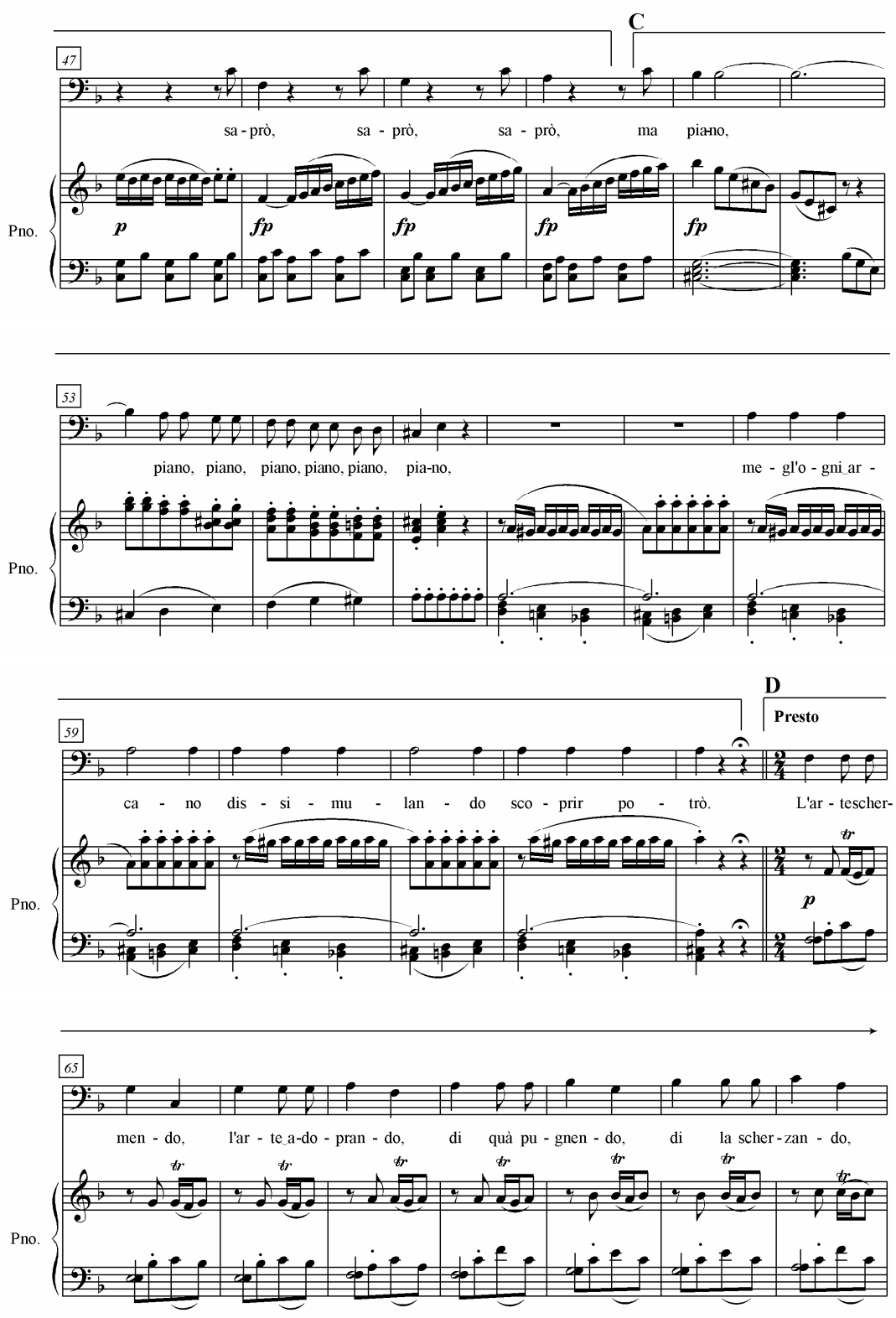


Exemplo 3.1: Mozart, W. A. , *Le Nozze di Fígaro*. "Se vuol Ballare", compasso 1 – 24.

É com a interrupção do padrão rítmico e melódico no compasso 43 que é diretamente evidenciado o descontrole externo de Fígaro, o momento onde a raiva toma conta de seu exterior e ele literalmente 'perde o compasso' quando, ao invés do padrão rítmico do minueto, Fígaro repete incessantemente a expressão "Saprò". As cinco repetições desta expressão indicam que a personagem está buscando em seus pensamentos desordenados o que exatamente ela 'saberá' (Exemplo 3.2, seção B). O tempo-ritmo-exterior é recuperado e controlado por Fígaro quando fala a si mesmo "piano, piano, piano" e o padrão rítmico do minueto retorna e a personagem complementa que dissimulando conseguirá descobrir melhor todos os segredos (Exemplo 3.2, seção C).

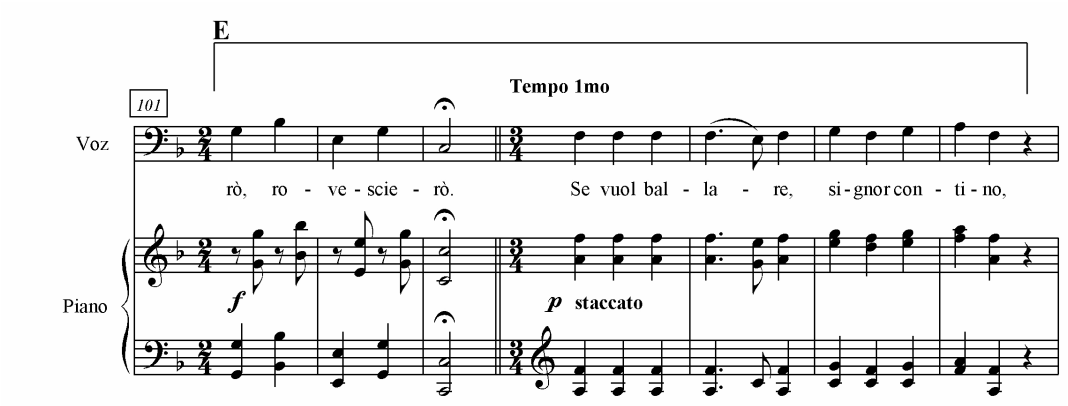
Já em uma segunda seção o compositor altera o compasso para um binário simples e o andamento que antes era *Alegretto* passa a *Presto* (Exemplo 3.2, seção D), em uma contradança, agora típica da classe social de Fígaro. Desta vez não há conflito de tempo-ritmo, pois Fígaro agora explica como conseguirá se vingar do Conde agressivamente sem qualquer dissimulação.





Exemplo 3.2: Mozart, W. A. , *Le Nozze di Fígaro*. "Se vuol Ballare", compasso 41 – 71.

Logo, o compasso ternário volta recapitulando o tema inicial e retornando ao conflito de tempos-ritmos da personagem, ou pode-se imaginar que por ser uma recapitulação, Fígaro, ao sentir-se mais confiante em driblar o Conde, tenha acalmado seu tempo-ritmo-interior. Contudo, isto dependerá certamente da interpretação do cantor (Exemplo 3.3, seção E).



Exemplo 3.3: Mozart, W. A. , *Le Nozze di Fígaro*. "Se vuol Ballare", compasso 101 - 107

A alteração e conflito entre os tempos-ritmos vivenciados pelas personagens, bem como as sutis pontuações e progressões entre eles são, na maior parte das vezes, evidenciados e conduzidos pelos diversos elementos musicais, tanto por estes citados acima, como também pelas mudanças na harmonia, densidade e textura orquestral. Em todos esses casos, e principalmente naqueles onde o drama exige um conflito entre os tempos-ritmos da personagem e não há na música alguma indicação óbvia que permita a personagem revelar a dificuldade em manejar sua agitação, o cantor pode evidenciar este conflito através de recursos que são particulares de cada intérprete, como por exemplo, alteração da cor da voz, modo de movimentar-se e principalmente através do uso do olhar.

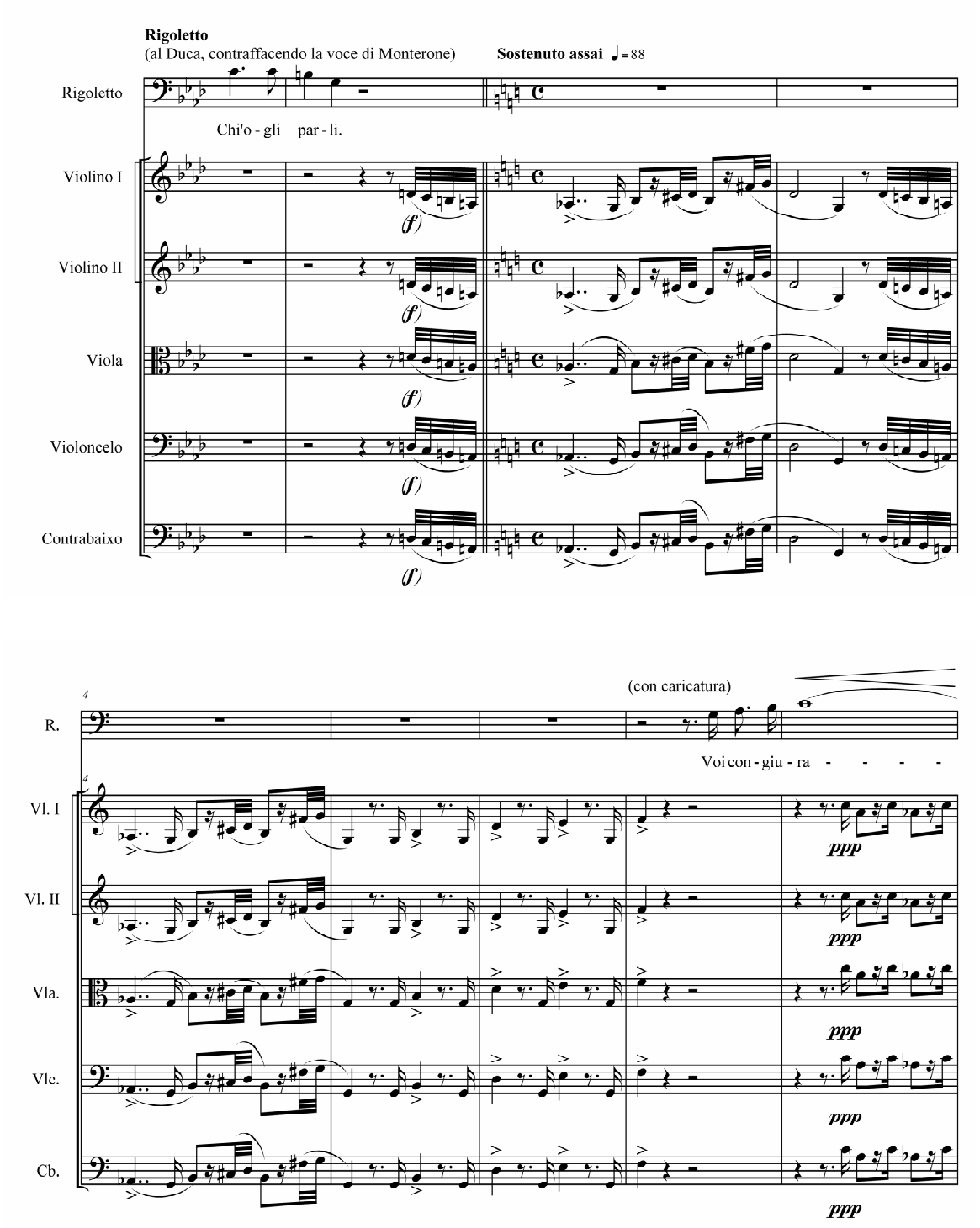
A música é uma excelente condutora e principalmente estimuladora do tempo-ritmo para a representação dramática, porém na ópera também existem raros momentos em que uma personagem está presente em cena, mas seu estado de espírito não condiz com aquele estabelecido pela música. Isso acontece porque nem todas as personagens estão sob a qualidade do mesmo sentimento, desejo ou expectativa e a música que conduziria o tempo-ritmo de uma personagem pode não retratar o de outra que também está em cena. É possível observar que isto pode ocorrer com mais frequência quando a

personagem está presente junto a cenas de multidão com coro [123] ou quando está presente enquanto uma outra personagem expressa seus sentimentos sobre um determinado trecho musical. Nestes momentos, a música se tornaria quase um obstáculo para o cantor estabelecer e vivenciar o tempo-ritmo da sua personagem e por isso sendo necessário buscá-lo na situação dramática e não essencialmente nos estímulos musicais.

Especificamente quanto ao tempo-ritmo-exterior de uma personagem, este significa certamente a velocidade e o modo da personagem se movimentar, o peso de seus passos, a amplitude do movimento, a velocidade de suas falas e até mesmo, como descrito no tópico anterior, o momento exato de agir. Na ópera, tudo isso, se já não é determinado pela música, é influenciado por ela. Em alguns casos a música pode ser relacionada identicamente com o modo e velocidade de andar de uma personagem quase como uma coreografia, como é possível observar no trecho *Ch'io gli parli* do Ato I da ópera *Rigoletto* de Verdi. Logo ao anúncio ameaçador da chegada da personagem Monterrone na festa do Duque de Mântua, Rigoletto repete zombeteiramente a mesma frase dita por Monterrone ironizando a presença desta personagem. Entre esta frase de Rigoletto e a seguinte, motivos tocados pelas cordas podem ser identicamente relacionados à maneira jocosa e desengonçada com que Rigoletto se aproximaria de Monterrone.

---

[123] Geralmente representadas pela convenção de 'música de cena'.



Exemplo 3.4: Verdi, G., *Rigoletto*, "Ch'io gli parli".

No entanto, na maioria das vezes, a música apenas sugere o modo com que as personagens se movimentam em cena, e é nesses momentos onde o cantor deve estar atento para movimentar-se em sintonia com a música, mas evitando uma maneira

coreográfica e antinatural. Como Peixoto (1986, p. 48) ressalta a partir das observações de Pierre Boulez,

> (...)o ritmo do corpo não é obrigatoriamente o mesmo do canto e da música e que não se trata afinal de torná-los idênticos. Mas sim de fazer com que coincidam, o ritmo do movimento corporal com o ritmo do movimento musical, *sem que o primeiro seja a exata ilustração do segundo*. Acentuando o fato de que aqueles que descobrem a vocação vocal nem sempre pensam em termos de teatro, Boulez insiste na necessidade de *uma certa interdisciplina entre o "tempo" musical e o "tempo" cênico*. [124]

A sincronicidade das ações junto aos elementos musicais é muitas vezes necessária, porém a naturalidade do movimento deve ser preservada. Tomando o exemplo da personagem Flora da ópera *La Traviata* de Verdi no início da 2ª parte do Ato II, pode-se observar exatamente a diferença entre movimentar-se em sintonia com a música e movimentar-se identicamente a ela. Ao entrar em cena, Flora poderia caminhar tranquilamente a um pulso relativo à música da introdução orquestral, poderia cumprimentar seus convidados em sincronicidade junto à execução de cada frase e intenção musical, mas sem necessariamente tudo isso ser executado a passos dançantes ou estilizados como seria uma idêntica representação visual do trecho orquestral. Apesar de a sincronicidade entre música e ação ser uma característica da ópera, a naturalidade do movimento exterior evita que as personagens na ópera se portem como bailarinos. Salvo quando realmente é intenção do diretor de cena construir cenas cuidadosamente coreografadas, esta naturalidade deve ser preservada.

Há de se ressaltar também que sempre existe a possibilidade do cantor subdividir ou estender a medida da pulsação musical na elaboração de um tempo-ritmo-exterior que se adapte com naturalidade à circunstância retratada em cena, para que seus movimentos sejam mais facilmente ajustados ao tempo musical sem se tornarem movimentos idênticos ou coreografados.

Lucca (2007, p. 60) sugere que para encontrar a 'fisicalidade' de uma personagem deve-se partir do próprio corpo e de sua relação com a música. Nas palavras da autora: "Não tente decidir intelectual ou logicamente qual a melhor **fisicalidade** para sua personagem. Apenas levante-se, ponha a música e caminhe pela

---

[124] Grifo no original.

sala"[125]. No entanto, é importante que antes disso as circunstâncias da personagem estejam conscientes para que esta fisicalidade se relacione mais facilmente aos tempos-ritmos referentes à situação da cena. O cantor deve estar atento aos momentos onde os tempos-ritmos interior e exterior estão em harmonia ou em conflito, onde estão de acordo com a atmosfera emocional fornecida pela música ou são incompatíveis a ela e ajustar a pulsação se necessário para que possa representar naturalmente as ações e movimentos da personagem em sintonia com o tempo musical.

3.1.4. A duração das cenas e a dilatação temporal

Diferentemente de uma peça teatral, o tempo de duração de uma ópera inteira, a grosso modo, já é pré-estabelecido pelo tempo da composição musical, pois a velocidade das falas e ações das personagens está quase sempre determinada pela música. Consequentemente, a duração das cenas também é determinada pela duração do número ou trecho musical, e assim, a velocidade no fluxo dos acontecimentos também. Citando algumas teorias do encenador suíço Adolphe Appia, Peixoto (1986, p. 49) explica melhor a questão do 'tempo' e 'duração' afirmando que

> ... a música fornece não apenas o elemento expressivo "mas também fixa peremptoriamente a 'duração': podemos afirmar que do ponto de vista da representação a música é o 'tempo'; e com isso não me refiro a 'uma duração no tempo' mas sim ao próprio tempo". (...) no teatro falado é a vida que fornece exemplos de tempo e duração ao ator, o autor apenas fixa a palavra, enquanto que na ópera (...) a duração e o tempo são fixados pela partitura: e são impostos, o que altera a duração da palavra, a proporção dos gestos, dos movimentos, de todo o espetáculo e portanto do próprio espaço cênico.

Como também explica Bean (2007, p. 168), enquanto os atores podem modificar a velocidade das suas falas e ações, variando o tempo de cada cena de acordo com a sua própria interpretação, "os cantores são aprisionados ao tempo e às mudanças de tempo da canção"[126]. Ao observar uma ária de andamento lento, como por exemplo, a ária *Porgi amor* da personagem Condessa de Almaviva da ópera *Le Nozze di Fígaro* de

---

[125] Grifo no original. *(...) "Don't try to decide intellectually or logically what the best* ***physicality*** *is for your character. Just get up, put on the music and walk around the room".*

[126] *(...) "Singer are locked into the tempo and tempo changes of the song".*

Mozart, compreende-se melhor esta característica específica da duração da cena na ópera. A velocidade com que a personagem se comunica, a sustentação de notas longas e a repetição da mesma mensagem verbal durante um determinado tempo equivalem a uma dilatação no tempo real dos acontecimentos. A partir disso, é possível observar uma das maiores características da ópera, a *extensão do tempo*.

Burgess e Skilbeck (2000, p. 81-82) também comentam que enquanto a construção cênica de uma personagem elaborada por um ator no teatro falado geralmente se baseia nos ritmos naturais do dia a dia de ações como caminhar, falar, comer, rir, chorar, pensar, sentir, e tantas outras, na ópera o ritmo destas ações são frequentemente expandidos ou comprimidos pela estrutura musical, principalmente, o ritmo dos pensamentos e sentimentos da personagem. O exemplo mais comum disso é a mudança de recitativo para ária. No recitativo os pensamentos e sentimentos estão em constante mudança acompanhados de ações e na ária eles permanecem focados em reflexões sobre alguns poucos eventos, e por isso suspendem o tempo real da ação. Balk (1981, p. 9) acrescenta que na ópera "o tempo real do teatro e o tempo ideal da música mesclam e expandem a completa continuidade do fluxo de tempo desde sua aceleração e sua velocidade cronológica real até a sua total suspensão"[127]. Há um constante contraste entre o fluxo dos acontecimentos em uma progressão linear e a expansão lírica (BALK, 1981, p. 78).

Peixoto (1986, p. 51) ainda ressalta que Stanislavski compreendia perfeitamente a estilização imanente ao gênero operístico, onde a atuação cênica do cantor

> (...) não se resume na apreensão mecânica dos métodos de trabalho do teatro falado, ainda que possam ser de indispensável utilidade. A música impõe outro tipo de exigência. Assim como a "duração" musical não impede mas sim impõe sua irrecusável lógica interna. Para mencionar apenas um detalhe: freqüentemente a ópera exige instantes mais estáticos do que seria razoável para o tempo dramático. A partitura, nestes casos, organiza-se em função de uma expressividade própria. Cabe ao intérprete preencher este tempo estático com uma verdade vigorosa e poética, integrada ao espetáculo como um todo: não serão, assim, instantes de vazio, mas o contrário. Nada disso é incompatível com os valores cênicos, como sustentam alguns: trata-se pura e simplesmente de rever conceitos. E investigar a teatralidade que encerram.

Balk (1981, p. 79) menciona que "como regra geral, o tempo irá fluir naturalmente, de maneira horizontal em situações de conjuntos e irá expandir verticalmente em

---

[127] *(...) "the real time of theater and ideal time of music mingle and span the complete continuum of time flow from acelerated time to real chronological time to total suspension of time".*

situações de árias"[128]. O autor cita o conjunto final do Ato II de *Le Nozze di Fígaro* de Mozart, como exemplo de conjuntos que levam o enredo para frente mediante o fluxo contínuo dos eventos que ocorrem nestes números, [129] mas há também incontáveis conjuntos que possuem um caráter reflexivo. Não podemos esquecer os finales dos Atos I das óperas cômicas de Rossini, os chamados *concertati di stupefazione*, nos quais as personagens refletem sobre o conflito que se desenvolveu até então e manifestam cada uma a sua maneira o seu estado emocional diante da situação, encerrando com o fechar das cortinas. Sendo assim, estes conjuntos também equivaleriam a uma extensão do tempo real.

Quanto à duração desses momentos de suspensão temporal na ópera, Balk (1981, p. 9) menciona que o cantor constantemente "é deixado sozinho no palco para sustentar a ação por cinco ou dez minutos"[130], fato que raramente acontece nas peças de teatro [131] (a não ser em monólogos realmente extensos), porém essa é a situação básica da ópera estruturada com a presença de árias. Esses momentos poderiam apresentar um desafio quanto à motivação emocional e concentração do cantor para sustentar a dramaticidade neste extenso período de tempo. Burgess e Skilbeck (2000, p. 100-101) sugerem que uma das consequências destas passagens desaceleradas é a dificuldade que o cantor encontra em sustentar sua energia dramática e, comentam que nesses momentos o cantor deveria aumentar seu fluxo de energia para que não impliquem em um esmorecimento de sua personagem. [132]

Não só a energia cênica do cantor se compromete nesses momentos, mas também a sua concentração. Bean (2007, p. 170) aponta que:

> No canto, nossas palavras são desaceleradas através da extensão do tempo. O que acontece a nossos pensamentos? Eles querem saltitar rapidamente em tempo real! Por causa desta discrepância temporal, quando nós cantamos, nossos rápidos pensamentos têm uma dificuldade em conectar com nosso texto lento-meloso. Ao invés disso, a mente fica muito mais livre para se distrair na performance. É necessário, um aumento na concentração para manter a mente focada na tarefa dramática à mão e conectada às palavras da nossa canção. [133]

---

128 *"As a general rule, time will flow in a natural, horizontal manner in ensembles situations and will expand vertically in aria situations".*

129 Sobre conjuntos que levam a ação para adiante, ver também Kerman (1990).

130 *(...) "is left alone on stage to sustain the actions for five or ten minutes".*

131 Pelo menos nas peças de teatro tradicionais.

132 Contudo, esta solução pode apresentar o risco do cantor buscar o sentimento pelo sentimento, resultando em tensão corporal.

133 *"In singing, our words get slowed down through time extension. What happens to our thoughts? They want to keep bouncing along quickly in real time! Because of this temporal discrepancy, when we sing, our rapid thoughts have a hard time connecting to our molasses-like text. Instead, the mind feels*

Na tentativa de solucionar estas dificuldades que a extensão temporal traz à atuação cênica na ópera, Balk (1981, p. 79) sugere que o cantor encontre "progressão nos momentos de expansão lírica e um sentido de profundidade lírica nos momentos de desenvolvimento narrativo"[134]. O autor complementa que o texto já teria sua própria progressão psicológica que às vezes faz cumprir o tempo de extensão musical, mas nem sempre isto ocorre e, quando faltam as palavras, ou quando elas constantemente se repetem, geralmente este senso de progressão é dado pela música.

Assim, a organização dos elementos musicais pode criar uma ordem de motivação através de um prévio estabelecimento de subtextos e pensamentos internos da personagem adaptados a frases e trechos musicais. Deste modo, seria possível o cantor traçar variações dentro do humor e sentimento geral pré-estabelecido pela ária, mostrando o mesmo sentimento de várias maneiras, como as diversas gradações que uma única cor possui. Isto deixaria a experiência temporal mais dinâmica através de uma constante re-motivação da personagem, e evitando a monotonia interna de estar constantemente sob a condição de um único sentimento ou ação interna. Neste caso, o desenvolvimento musical funcionaria como um fio condutor motivacional para o cantor continuar presente como sua personagem, sem se distrair.

Bean (2007, p. 169) ainda defende que estes momentos de extensão temporal podem ser "uma benção, permitindo ao cantor ir mais fundo e mais longe dentro do sentimento da canção do que ele poderia ir num monólogo falado"[135]. Isto se deve ao fato da música cumprir a mesma função da poesia dramática no teatro, como afirmado anteriormente, ou seja, a de estimular a imaginação do público e, sem dúvida, também a do intérprete. A linguagem musical rompe a barreira da intelectualidade necessária na linguagem verbal, e por meio disso, o cantor de ópera pode mais facilmente concentrar-se e envolver-se com as circunstâncias emocionais da personagem.

Outra solução para estes momentos de extensão temporal seria criar uma ação secundária para a personagem, ou seja, realizar uma atividade cotidiana enquanto canta sua ária. Para se entender melhor esta questão, comparemos as árias ou momentos de

---

much freer to be distracted in performance. Increased concentration is needed to keep the mind focused on the dramatic task at hand and connected to the words of our song".

[134] *(...) "progression in the moments of lyric expansion and a sense of lyric depth in the moments of narrative development".*

[135] *(...) "a blessing, enabling the singer to go deeper and longer into the feeling of the song than he can with a spoken monologue".*

suspensão temporal na ópera com os monólogos no teatro falado. Para a atriz Uta Hagen (2007, p. 161-162), um monólogo consiste sempre em uma "personagem falando consigo mesmo em voz alta ou com personagens ausentes ou objetos ao redor em tempo e lugar determinados, por uma razão específica num momento de crise". Sendo o conteúdo verbal do monólogo os pensamentos das personagens, "às vezes, é trabalho do ator persuadir a si – e ao público – de que essas palavras, ou algumas delas, poderiam de fato ser inaudíveis".

A autora ainda observa que o principal motivo que nos impulsiona a falarmos com nós mesmos é a necessidade de ganhar controle sobre as circunstâncias, ou seja, "para lidar com o tédio de uma tarefa rotineira ou chata; para lidar com o fato de sermos aturdidos pelo tempo ou por outras pressões, como frustração e problemas emocionais etc" (HAGEN, 2007, p. 162-163). Assim, aconselha o artista a determinar *o que* a personagem está *fazendo* fisicamente enquanto conversa consigo mesmo, pois "uma vez determinada a tarefa física, será fácil entrar em contato com os objetos internos e externos que vão impulsioná-lo à verbalização" (HAGEN, 2007, p. 166).

Ryngaert (1996, p. 10-11) observa que nas peças teatrais isto é um recurso comum. Segundo o autor,

> A encenação moderna tem cada vez mais assumido o que pertence à ordem do "agir", fazendo com que a personagem execute várias tarefas na representação, mesmo que estas não tenham ligação direta com o que é dito. Não é raro vermos espetáculos nos quais uma personagem se entrega a um longo monólogo ao mesmo tempo que executa trabalhos de limpeza ou de cozinha, sem relação visível com o discurso. É certo que há uma "ação" em cena, mas ela não decorre de uma necessidade evidente inscrita no texto.

Hagen (2007, p. 166) comenta que estas "atividades podem ser temporariamente detidas pela vida verbal", e a personagem pode inclusive ser desviada de uma tarefa para outra. O que importa aqui é que a inclusão destas ações físicas secundárias forneceria credibilidade de que o que está sendo dito, ou cantado, poderia estar sendo pensado, e estes pensamentos direcionam o modo como estas ações são executadas tendo assim o artista a fisicalidade da personagem como ferramenta expressiva, não somente a voz e as palavras. [136]

---

[136] É claro, a opção por estabelecer uma tarefa física enquanto o cantor canta sua ária deve ser decidida junto ao diretor de cena, de acordo com a proposta da encenação, pois como Balk (1981, p. 80) afirma, existem duas escolas de encenação operística: uma que enfatiza "a progressão no tempo real", o

A ação exterior secundária dá energia física à personagem, fornecendo também uma base mais sólida para os artistas sentirem-se nas circunstâncias do enredo e auxiliando-os quanto à sustentação de sua energia no palco bem como quanto a sua concentração na cena. Junto às ações secundárias, é possível criar uma progressão no sentimento. Como observa Lucca (2007, p. 117), por exemplo, no dueto de Marcelo e Rodolfo no Ato IV de *La Bohème* de Puccini, Rodolfo está escrevendo e Marcello pintando enquanto tentam esquecer o sentimento que ambos sentem sobre suas amadas. Contudo chega o momento em que é impossível resistir e a intensidade do sentimento força-os a parar com suas atividades, exatamente como aconteceria na vida real.

A vantagem da inclusão de uma ocupação secundária às personagens é que esta solução aproximaria o espetáculo de ópera a uma estética mais naturalista proporcionando mais dinamismo ao espetáculo em si.

3.1.5. Pausas e preenchimento do espaço cênico

Segundo Bean (2007, p. 168-169), o ator na peça de teatro é livre para escolher onde e quando inserir uma pausa em sua interpretação, já os cantores às possuem estabelecidas entre as palavras ou frases. Essas pausas devem ser preenchidas dramaticamente, caso contrário, o cantor corre o risco de deixar a energia de sua performance fragmentada por vazios. Peixoto (1986, p. 50) aponta que Stanislavski também se referia a esses vazios como "pausas mortas", reclamando que alguns cantores teriam a tendência a atuar apenas enquanto cantam, "esquecendo que mesmo quando é seu companheiro que canta ele continua subordinado à música tanto quanto os demais". Igualmente Challis, como foi visto anteriormente, já em 1912 se preocupava com esta possível negligencia cênica de alguns cantores quando não estão cantando.

Na ópera, pelo fato de, na maioria das vezes, as pausas não possuírem a flexibilidade de serem encurtadas, é fundamental ao cantor estabelecer mais especificamente o que ocorre com a personagem nesses momentos para que ele possa preenchê-los com ações internas, como pensamentos e motivações. Dessa maneira é possível o cantor programar sua concentração para que continue direcionada para a cena

---

qual produziria agitação e seqüências repetitivas, e outra que enfatiza "a progressão de tempo-estendido", produzindo seqüências estáticas.

e não vague sobre preocupações externas, evitando que sua atuação esmoreça e garantindo que sua personagem continue viva no palco. Apesar de esta rigidez na medida das pausas apresentar um desafio à atuação do cantor de ópera, a presença da música e seu poder estimulador de imagens e sentimentos auxiliam no preenchimento destas. Por isso, ressalta-se aqui a importância do cantor escutar a música no momento de sua atuação principalmente enquanto não está cantando, para que possa criar ações e reações internas nos momentos de pausas, evitando sempre a passividade da personagem.

Quanto às pausas que implicam em silêncio, aquelas que aparecem depois de fermatas, ao término de seções ou entre as frases de um recitativo, e possuem certamente um caráter mais flexível, podemos comparar ao que Stanislavski (2004a, p. 192) define como "pausas lógicas" que devem ser transformadas em "pausas psicológicas" no discurso verbal. [137] O autor ressalta que o artista deve tomar cuidado para que a função da última não usurpe a função da primeira, pois "é preciso proteger com todo o cuidado a pausa psicológica contra o perigo do arrastamento – processo este que começa no mesmo instante em que ela deixa de servir à ação com um objetivo" (STANISLAVSKI, 2004a, p. 194).

Por isso, preencher as pausas com motivações e pensamentos permite ao cantor não se exceder nos momentos de silêncio, não comprometer a função lógica musical da pausa quando esta também exerce uma função psicológica. Encontramos um exemplo disso na cena em que Papageno pretende se suicidar. Qual seria a medida ideal entre a contagem um, dois, três e o trecho que segue? Esta resposta só será encontrada através da elaboração dos pensamentos que preenchem cada pausa. Como aponta Lucca (2007, p. 84), o divertido desta cena estaria exatamente nesse preenchimento, ou seja, no desespero da personagem enquanto espera, almejando e procurando por alguém que lhe impeça de cometer suicídio.

Outra característica das cenas do drama operístico que apresenta desafios à atuação do cantor, como comenta Bean (2007, p. 169), é o fato de o cantor frequentemente ser chamado a preencher o espaço em inúmeros trechos instrumentais. Quanto a esse desafio, este autor afirma:

---

[137] "Enquanto a pausa lógica modela mecanicamente as medidas, frases inteiras de um texto, contribuindo assim para que elas se tornem compreensíveis, a pausa psicológica dá vida aos pensamentos, frases, orações. Ajuda a transmitir o conteúdo subtextual das palavras. Se a linguagem sem a pausa lógica é ininteligível, sem a pausa psicológica não tem vida" (STANISLAVSKI, 2004a, p. 192-193).

> Considere: nenhum ator, que se respeite, entraria no palco para o seu grande monólogo climático, acertaria sua pose de abertura – e então esperaria por vinte ou trinta segundos, fazendo "nada" antes de começar a falar. No canto, nós encaramos esta situação em quase toda canção que cantamos; nós chamamos isto de "introdução". [138]

Balk (*apud* BEAN, 2007, p. 169) também complementa que: "Se você puder imaginar um ator em meio a um apaixonado monólogo ou diálogo, esperar de vez em quando por cinco ou dez segundos sem perder a energia ou a tensão desenvolvida, você descreveu uma situação comum para o cantor-ator"[139]. Este autor especifica que na ópera frequentemente o cantor é requerido a estar presente no palco sem cantar durante introduções, interlúdios e outros momentos de música puramente orquestral, enquanto os atores do teatro falado, mesmo que sejam solicitados a momentos não-verbais, estes momentos nunca são tão frequentes ou tão extensos como os solicitados em uma ópera (BALK, 1981, p. 9). O fato é que o cantor, assim como o ator sob estas circunstâncias, deverá sempre estar presente em sua personagem, atuando, seja externa ou somente internamente, para que estes momentos não se transformem em infindáveis pausas vazias. Para isto todas as soluções abordadas até o momento auxiliariam o cantor a continuar concentrado e presente em cena como sua personagem nessas situações. [140]

3.2. O teatro cantado

Outro grande desafio enfrentado pelo performer operístico é o fato da ópera ser um teatro cantado, onde as personagens se expressam através de um tipo de canto que se afasta esteticamente da fala cotidiana, exigindo do artista que as representa uma relevante coordenação motora quanto a sua execução técnica. A presença do canto lírico implica em dois grandes obstáculos para a atuação cênica neste tipo de espetáculo. O primeiro é a dificuldade de o cantor sentir-se verdadeiro em cena expressando-se de um

---

[138] *"Consider: no self-respecting actor would stride out onstage for his great climactic monologue, strike his opening pose – and then wait for twenty or thirty seconds, doing 'nothing' before he stars to speak. In singing, we face that situation with almost every song we sing; we call it the 'introduction' ".*

[139] *"If you can imagine an actor in the midst of a passionate monologue or dialogue, pausing every so often for five or ten seconds without losing energy or developing tension, you have described a common situation for the singer-actor".*

[140] Sobretudo o estabelecimento dos pensamentos da personagem em consonância com os elementos musicais, a elaboração de ações secundárias e a observação do tempo-ritmo estabelecido pela música.

modo tão irreal e estilizado, e o segundo é referente à coordenação física e controle técnico que o ato de cantar e atuar ao mesmo tempo requer.

3.2.1. A estilização do texto dramático

Como visto anteriormente, a ópera é um gênero teatral estilizado e que inevitavelmente não consegue esconder sua teatralidade. Mesmo quando a proposta da própria obra é ser fiel à fonte literária, [141] ou quando a encenação se dispõe a aproximar-se de uma estética naturalista, o fato das personagens se expressarem através da forma estilizada do canto lírico impossibilita retratar no palco uma cena ou situação como seria exatamente na vida real, pois ninguém na vida real se comunica cantando como as personagens de ópera. A utilização do canto lírico como um dos elementos fundamentais do gênero operístico faz com que a ópera não tenha a mesma capacidade de aproximação com a representação naturalista como as peças teatrais possuem. [142] Essa característica da ópera pode trazer ao cantor uma dificuldade em identificar-se com sua personagem ou em sentir-se verdadeiro nas condições do gênero operístico.

No entanto, Bean (2007, p. 167) traz uma solução útil para que o cantor possa compreender e aceitar a presença do canto na ópera como uma expressão verdadeira e natural das personagens, mesmo sendo pensada dentro dos limites da teatralidade imanente ao gênero. O autor afirma que apesar do canto ser uma "comunicação estilizada não encontrada comumente na conversação pessoal cotidiana"[143], o público aceita esta convenção estilizada no teatro pelo fato do canto ser "maior que a fala"[144]. Felsenstein (*apud* BEAN, 2007, p. 167) ainda explica que:

> A música é justificada uma vez que a fala não é mais suficiente, "porque é uma necessidade de comunicação anormal, elevada". Em outras palavras, a

---

[141] Como por exemplo as óperas *Pelleas e Melissandre* de Debussy e *Wozzec* de Berg que não possuem libreto, o texto das peças teatrais de Materlinck e Buchner respectivamente foram preservados.

[142] Sabe-se, certamente, que não são todas as peças e espetáculos teatrais que se predispõem a uma representação naturalista, porém parte-se aqui da observação que o teatro falado maneja infinitamente com mais facilidade com este tipo de representação. Observa-se também que até mesmo os musicais conseguem manejar melhor com a representação naturalista que a ópera devido à utilização de um estilo de canto menos estilizado e mais próximo ao canto popular.

[143] *(...) "stylized communication not commonly found in everyday personal conversation".*

[144] *(…) "bigger than speaking".*

> escala emocional exigida a um performer operístico é intensificada pela música e vai além do que é exigido para uma peça de teatro. [145]

Por este motivo, a necessidade de uma personagem se comunicar através do canto deve ser mais forte que a necessidade de se comunicar através da fala, pois como complementa David Craig (*apud* BEAN, 2007, p. 168), a "música dá à fala uma dinâmica muito maior"[146]. Ou seja, o que quer que o cantor cante deve se entender como algo extremamente importante para a personagem, caso contrário, ele poderia apenas falar [147] (BEAN, 2007, p. 168). Ostwald (2005, p. 86) também ressalta que:

> A música é usada no teatro porque ela tem uma fantástica habilidade de elevar a expressão dos sentimentos. Ela pode criar animação e adulação para uma personagem; pode transformar simples palavras na mais profunda experiência. Seja como for, a música, e o canto, em particular, requerem fortes motivações para justificar sua presença, o que é o porquê dos enredos das peças de teatro-musical serem tão cheios de crises. [148]

Burgess e Skilbeck (2000, p. 120) complementam que a estilização do texto pela música no gênero operístico cria uma nova realidade que é, ao mesmo tempo, conectada e independente da realidade da vida real e que permite "esfumaçar a linha entre o mundo cotidiano e o maravilhoso"[149]. O performer da ópera é libertado pela estilização da música e do canto para expressar a personagem mais livremente através de "diferentes planos de consciência, entre os mundos da razão e do sentimento, realidade e surrealidade, o privado e o público, o subconsciente e o consciente"[150]. Dessa maneira, o performer é responsável por incluir em sua atuação o desejo da personagem de se expressar com a expressão da própria arte. Deve encontrar um modo de apresentar quem é a personagem comparativamente à vida real através da expressão própria das convenções artísticas estilizadas do gênero.

---

[145] *"Music is justified once speech is no longer sufficient, 'because there is an abnormal, heightened need to communicate'. In other words, the emotional scale demanded from an operatic performer is intensified by the music and goes beyond what is called for in a play".*

[146] *(...) "Music gives speech a greater dynamic".*

[147] *No caso específico da ópera o verbo 'falar' também pode se entender como 'recitar' ou 'falar através de recitativos', relativo à convenção recitativo-ária.*

[148] *"Music is used in the theater because it has an amazing ability to heighten the expression of feelings. It can create excitement and adulation for a character; it can turn simple words into a deeply moving experience. However, music, and singing in particular, requires strong motivations to justify its presence, which is why the plots of music-theater pieces are so filled with crises".*

[149] *(...) "to blur the line between the worlds of the daily and the marvelous".*

[150] *(…) "different planes of consciousness, between the worlds of reason and feeling, reality and surreality, the private and the public, the subconscious and the conscious".*

A personagem sempre deve ter um motivo significativo para cantar suas árias, duetos e conjuntos. Dessa forma, Lucca (2007, p. 130) aconselha o cantor a perguntar-se: "O que aconteceu antes da ária? Que emoção, informação, ou regras mudaram para fazer isto impossível de continuar sem usar esta forma de expressão poderosa e pessoal?"[151]. Como por exemplo,

> - O que sua Violetta sente que leva você a cantar '*é tardi*' (...) com aquelas alturas enquanto deitada no seu leito de morte?
> - O que sua Tosca quer de Deus que pode apenas ser suplicado pelo canto ***Vissi d'arte***?
> - Qual é o sentimento específico do seu Conde de Almaviva que improvisadamente se lança na serenata de amor ***Ecco ridente in cielo***? (LUCCA, 2007, p. 12). [152]

O cantor deve estudar a relação existente entre as árias ou trechos mais estilizados de sua personagem e os acontecimentos que antecederam estes trechos, e a partir disso, traçar motivações específicas para sua personagem ter intensificado suas emoções. Ostwald (2005, p. 87) acrescenta que como a música irá delinear estas fortes emoções é tudo uma questão de estilo, porém algo se repete em todos os estilos e formas de teatro-musical.

> A escolha do acompanhamento musical é parcialmente uma questão de estilo e convenção. Contudo, se a música é um recitativo, ária, ensemble ou interlúdio orquestral, ou se está em um musical, operetta, ou ópera, ela quase sempre aumenta em densidade e ilustra mais fortemente emoções em sincronia com as palavras e ações quando a tensão emocional aumenta. [153]

Quanto mais fortes vão se tornando os sentimentos das personagens, mais densa se torna a música cantada. A simples fala se torna canção, o *recitativo secco* torna-se *recitativo acompagnato*, a ária transforma-se em *cabaletta* e assim por diante.

---

[151] *"What happened just before the aria? What emotion, information, or stakes changed to make it impossible to continue without using this personal and powerful form of expression?"*.

[152] Grifos no original.

*" - What is your Violetta feeling that demands you sing '*è tardi*' (…) with those pitches while lying on your death bed?*

- What does your Tosca want from God that can only be beseeched by singing **Vissi d'arte***?*

- What are the specific feeling of your Count Almaviva that improvisationally release themselves in your love serenade, **Ecco ridente in cielo***?"*

[153] *"The choice of musical accompaniment is partly a matter of style and convention. However, whether the music is for a recitative, aria, ensemble, or orchestral interlude, whether in a musical, operetta, or opera, it almost always increases in density and more forcefully illustrates emotions in synchrony with the words and action as the emotional tension rises"*.

Assim, para que um cantor consiga atingir em sua atuação uma 'verdade cênica' é fundamental que ele não se fixe em uma concepção extremamente realística da ópera como obra teatral. É preciso partir do princípio de que as personagens na ópera se expressam através do canto, e a estilização do texto significa uma intensificação dramática. Pode não ser natural para uma personagem de uma peça teatral em uma encenação naturalística expressar-se cantando, mas para um personagem de ópera é perfeitamente natural, coerente e verdadeiro devido às convenções do gênero já aceitas pelo público.

3.2.2. A coordenação e autocontrole técnico

Não é de se espantar que cantores em geral tenham dificuldade em movimentar-se livremente no palco operístico como um ator em uma peça teatral. As exigências musicais, e principalmente as exigências físicas vocais do canto operístico, demandam uma coordenação motora e um controle técnico corporal considerável. O processo de aproximação do cantor com a personagem que interpreta e da busca por uma verdade cênica é dificultado pela exigência de autocontrole sob inúmeros aspectos técnicos que vão desde a marcação exata das entradas, tanto cênicas quanto musicais, à excelência na emissão vocal. [154]

> No teatro cantado você não é tão livre para criar uma identificação com personagem como seus equivalentes no mundo do filme ou do teatro falado. Se você entra tão completamente nos mistérios da transformação, você irá abandonar as dimensões do tempo, altura, timbre e volume como sugeridas pela partitura e na performance pela presença do regente e orquestra (BURGESS & SKILBECK, 2000, p.149). [155]

---

[154] É claro que uma peça teatral também apresenta seus próprios desafios técnicos, principalmente referente a marcação cênica, porém se um cantor na ópera perde sua entrada, o fluxo musical não pára, continua. O cantor não possui a mesma flexibilidade de improvisar para concertar erros como o ator possui. Por este motivo sua concentração nos aspectos técnicos é sempre tão grande, pois se torna difícil esconder a conseqüência de um erro na ópera.

[155] *"In sung theatre you are not as free to effect an identification with character as your counterparts in the world of film or spoken theatre. If you enter too fully into the mystery of transformation, you will abandon the dimensions of time, pitch, timbre and volume as suggested by the score and in performance by the presence of conductor and orchestra".*

Aspectos como a intensidade e afinação da voz, a atenção à sincronicidade com a orquestra, a recordação de um texto em idioma estrangeiro e de todas as entradas precisas, musicais e cênicas, demandam por si só uma coordenação e um autocontrole relevantes. Processar todos esses aspectos no palco unindo a isso a representação viva de uma personagem, em que o cantor atue cenicamente de uma maneira tão orgânica e natural resultando na ilusão de que tudo acontece de forma espontânea, é uma tarefa efetivamente complexa. Por este motivo Balk (1981, p. 9-10) afirma que o ato de cantar e atuar simultaneamente quando realizado por completo é

> (...) a mais complexa tarefa estética que um ser humano pode ser convidado a desempenhar. Uma performance bem sucedida em cantar e atuar requer um retrato crível da personagem, um enorme gasto de energia física, uma distribuição vocal extremamente complexa, intensa e tecnicamente difícil, e a compreensão e coordenação de uma partitura musical que é surpreendentemente complexa a não músicos. Além disso, os ritmos dos eventos psicológicos retratados devem ser expandidos e comprimidos de acordo com o fluxo flutuante do tempo. O cantor-ator deve também relacionar-se com os colegas performers, com o regente, e com os sons da orquestra enquanto atua em um estilo físico que é diferente do comportamento costumeiro e que deve também relacionar-se com a alteração musical de tempo. [156]

Essa coordenação do controle simultâneo das diversas atividades é uma tarefa básica para a atuação do cantor de ópera e deveria ser desenvolvida durante seu período de preparação.

Segundo Ostwald (2005, p. 17), "em qualquer dado milésimo de segundo você dá sua atenção consciente a apenas uma coisa – é tudo que qualquer humano consegue"[157]. Quando alguém crê que está fazendo duas coisas atentamente é porque rapidamente ela muda sua atenção de uma coisa para outra. Quando uma tarefa específica exige a atenção do cantor, as outras tarefas devem já ter sido trabalhadas e incorporadas a ponto de não mais necessitar a atenção dele. Por isso, quanto à situação do cantor de unir o ato de cantar e atuar simultaneamente, o autor afirma:

---

[156] *"(…) the most complex aesthetic task a human being can be called upon to perform. A realized singing-acting performance requires a believable portrayal of character, an enormous expenditure of physical energy, an extremely complex, taxing, and technically difficult vocal delivery, and the comprehension and coordination of a musical score which is staggeringly complex to nonmusician. In addition, the rhythms of the psychological events portrayed must be expanded and compressed according to the fluctuating flow of time. The singer-actor must also relate to fellow performers, to the conductor, and to the sounds of the orchestra while acting in a physical style that is unlike customary behavior and that must also relate the musical alteration of time".*

[157] *(…) "In any given millisecond, you give your conscious attention to only one thing – that's all any human can".*

> É esta limitação que requer que num primeiro momento você pratique o canto e a atuação separadamente. Apenas depois de adquirir algum controle sobre cada um você pode efetivamente praticar fazendo-os ao mesmo tempo juntos. Depois você precisa ensaiar até que as exigências técnicas combinadas de um papel se tornem semi-automáticas. De outra maneira, eles ainda exigirão sua atenção consciente quando você se apresenta, e a platéia verá você brigando com sua técnica ao invés de experimentar sua personagem vivendo sua realidade. [158]

Por isso, muitas tarefas técnicas que o cantor executa em cena devem já estar condicionadas a serem executadas inconscientemente, ou automaticamente, para que tenha a sua mente de certa forma livre para atuar da maneira mais espontânea possível. Lucca (2007, p. 16) ainda salienta que se um cantor tentasse controlar conscientemente cada variante musical em uma ópera de três horas enlouqueceria.

Ademais, a relação entre estas tarefas técnicas e a atuação cênica se mostra uma excelente solução para a coordenação das mesmas sem comprometer a atenção do cantor sobre a personagem. Um exemplo disso seria o cantor estabelecer que, no exato momento onde esteja difícil acompanhar o ritmo preciso da orquestra, ele decidir que o foco da personagem estará em algum lugar da *quarta parede*[159] onde seja possível através da visão panorâmica acompanhar o movimento da batuta do maestro.

Ainda sobre o estabelecimento desta relação entre tarefas técnicas e atuação cênica, Ostwald (2005, p. 62-63) elabora um método no qual o cantor associa a concentração necessária para execução de uma passagem vocal a um comando estabelecido junto à construção dos pensamentos da personagem. Primeiro é preciso que se busque entender a relação da situação dramática com a passagem musical que exige maior fôlego, ou seja, identificar "o que está conduzindo sua personagem a cantar tão agudo, tão grave, tão rápido, ou tão lento"[160]. Logo, deve-se buscar o que se precisa em termos técnicos para que a passagem se realize com sucesso e condense isto em

---

[158] *" It is this limitation that requires that you first practice your singing and acting separately. Only after you achieve some control over each can you effectively practice doing them together. Then you need to rehearse until the combined technical demands of a role become semiautomatic. Otherwise, they will still be demanding your conscious attention when you perform, and the audience will see you struggling with your technique rather than experiencing your character living her reality".*

[159] "Parede imaginária que separa o palco da platéia". Utilizada em encenações *ilusionistas*, ou seja, aquelas que têm o propósito de manter o público como *voyer* daquilo que se passa no palco. "O realismo e naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e platéia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, *(re)teatraliza* a cena, ou força a *participação* do público" (PAVIS, 2007p. 315-316). O ator utiliza a quarta parede através de sua imaginação para não sentir-se compelido a desviar seu foco da platéia. Para um aprofundamento em como é possível o artista beneficiar-se com a utilização da quarta parede, ver Hagen (2007, p. 145-152).

[160] *(…) "what is driving your character to sing so high, so low, so fast, or so slow".*

comandos usando poucas palavras, como por exemplo, ‘respiração’, ‘bocejo’, ‘apoio’, etc. Depois disso, determinar o momento exato, a nota ou palavra, que é necessário ser utilizado o comando a si mesmo para que a devida passagem aconteça com eficiência. Finalmente, repete-se este trecho inúmeras vezes, buscando substituir o comando técnico por algum pensamento da personagem, como por exemplo, ‘sim!’, ‘céus!’, ‘Ah!’, etc. Desta forma, Ostwald garante que o comando técnico “se tornará parte de um reflexo colocado em ação pela nota ou texto e será incorporado aos diálogos internos da personagem”[161]. Ainda pode-se usar este mesmo mecanismo para passagens nas quais se faz notar uma maior carga dramática. Escolhe-se uma imagem que estimula certo sentimento e logo se identifica em que momento exato ela deve ser projetada. Por conseguinte, repete-se inúmeras vezes o mesmo trecho para que esta imagem se una aos pensamentos da personagem. A vantagem em se utilizar deste mecanismo para unir os comandos técnicos aos pensamentos da personagem é que a atuação mantém um fluxo contínuo e não se dissolve pela necessidade de mudança na concentração.

Alguns cantores, principalmente os iniciantes, sentem-se desconfortáveis em cantar e movimentar-se ao mesmo tempo. Muitas vezes esse receio ocorre devido a uma insegurança em deixar aquilo que já se praticou por muito tempo se desenrolar de maneira automática. É importante o cantor também praticar o desprendimento de sua atenção na técnica vocal para que saiba exatamente onde a execução vocal e musical já ocorre de maneira inconsciente e automática e onde ainda é preciso pensar em termos técnicos, ou onde é preciso elaborar um mecanismo de associação como o citado acima. Sabendo disso, o cantor pode mais facilmente libertar-se corporalmente e mentalmente para representar sua personagem, aperfeiçoando então a relação existente entre a música que executa e a representação cênica.

Para isto, Lucca (2007, p. 37) aconselha que o cantor também exercite o ato de cantar enquanto estiver fazendo suas atividades cotidianas. Desta maneira, o cantor compensaria o costume de cantar parado com sua atenção estritamente voltada para a resolução dos problemas vocais e musicais e exercitaria o automatismo técnico necessário para liberar sua mente para cantar e atuar simultaneamente.

É possível também que o cantor consiga vencer problemas técnicos fazendo com que a atuação cênica promova a energia necessária para a execução vocal, associando os

---

[161] *(…) “will become part of a reflex set in motion by the note or text and will be incorporated into your character’s internal dialogue”.*

desafios vocais à representação cênica. Stanislavski (*apud* PEIXOTO, 1986, p. 50) chamava a atenção de seus alunos para este fato:

> e como você poderá entrar na vida do ritmo do compositor se está claro que você está com medo das notas altas? (...) faça com que as ações físicas corretas ajudem você a obter as emoções corretas. Parta delas e a sua voz lhe responderá. (...) quando estiver vocalizando e tentando alcançar algumas notas de transição, tente sempre associar problemas psicológicos com o canto, para não cantar notas vazias mas sim notas-pensamentos. (...) máquinas que cantam não servem para o público nem para a cultura, o que queremos é gente viva, artistas que cantam.

O costume de visualizar a sensação vocal através de gestos é o maior inimigo para a atuação cênica do cantor lírico. Apesar de estes gestos serem válidos e eficientes para que se encontre mais facilmente o som vocal que se almeja, eles nunca podem virar vícios corporais ou uma espécie de 'bengala' para o canto. O cantor deve trabalhar sua técnica vocal junto a um corpo neutro, para que consiga desenvolver-se cenicamente e gradativamente romper os limites existentes entre certos movimentos e posturas e o ato de cantar. Igualmente, gestos típicos de cantores adquiridos pelo hábito de uma atuação generalizada demonstram ser grandes obstáculos para o desenvolvimento cênico do cantor.

> Sem dúvida uma das críticas mais pertinentes ao espetáculo de ópera, como sinônimo de falsidade, é o absurdo comportamento cênico do cantor: um amontoado de convenções abstratas que visualmente nada significam. Preocupados exclusivamente com a voz e a música, parecem ignorar o óbvio: estão sendo não apenas escutados mas também vistos. E observados. O mais comum são posturas ridículas: um pezinho levantado um pouco atrás do corpo, que se balança segundo um ritmo que simplifica ao mínimo a música que o acompanha. E gestos no mínimo insólitos: um ou dois braços junto ao peito; braços ligeiramente abertos diante do peito, como se sustentassem uma pequena criança ou carregassem um pequeno pacote invisível; ou que se juntam, como se estivessem aprisionando um pássaro prestes a voar ... Não há idéia concreta que resista a esta constrangedora exibição do nada (PEIXOTO, 1986, p. 48).

Por este motivo, quando Jorge Lavelli dirigia os cantores procurava "inquietá-los", na intenção de fazer com que eles perdessem "as certezas e o equilíbrio de gestos ou movimentos cultivados pelas tradições", assim, obrigando-os a encontrar soluções inesperadas e contribuindo para "colocar o ator em dificuldades, como ponto de partida para uma nova postura criativa" (PEIXOTO, 1986, p. 48).

Como Helfgot e Beeman (1993, p. 34) afirmam, em um espetáculo operístico "mesmo se um cantor decidir não usar movimento na interpretação de um momento na partitura, esta falta de movimento tem que vir através de uma decisão concreta de não se mover e não através da paralisia de não saber o que fazer ou como fazer"[162]. Muitos cantores mostram-se resistentes a cantarem em certas posições ou enquanto se movimentam em certa velocidade por não conhecerem onde se encontram seus próprios limites entre o ato de cantar e atuar. Esses limites são particulares de cada profissional e a conquista em ampliar a sua habilidade de lidar simultaneamente com as dificuldades técnicas e os desafios cênicos é algo a ser conquistado gradativamente. No entanto, é de extrema importância conhecer os próprios limites para que se possa expandi-los. Por isso, aconselha-se a todo cantor reservar parte do seu estudo de canto para tentar cantar em diversas posições e movimentando-se em diversas velocidades, para que gradativamente ele consiga conhecer a si próprio e perceber quais ajustes são necessários desenvolver para ampliar a sua capacidade em unir estas duas atividades. Helfgot e Beeman (1993, p. 29) ainda reclamam que a maioria dos cantores pratica suas árias e cenas de uma forma repetida e muitas vezes improdutiva.

> Ao invés de repetir as árias mil vezes com o resultado de fixar problemas vocais, cantores devem tratar a comunicação da ária como um problema de cantar/atuar. Um método é ver como muitas variedades de expressões faciais podem ser usadas na ária. Experimentação com gestos e movimentos é também extremamente útil. Cantar a ária sentado, deitado de costas, ou enquanto caminha pela sala cria um estabelecimento diferente de perspectiva. Adicionar diferentes tons de dinâmicas ou cores vocais adiciona uma flexibilidade vocal. Em resumo, descobrir quantos modos diferentes a ária pode ser cantada efetivamente pode ajudar tremendamente a performance. Mais ainda, muitos problemas vocais desaparecem quando tratados desta maneira, porque o cantor pára de tratá-los como problemas da voz e começa a tratá-los como problemas da performance. [163]

Stanislavski (1989, p. 512) observa que o cantor trabalha ao mesmo tempo não com uma, mas três modalidades de arte: a vocal, a musical e a cênica, e por isso possuí à sua

---

[162] *"Even if a singer decides not to use movement in interpreting a moment in the score, this lack of movement has to come through a concrete decision not to move and not though paralysis from not knowing what to do or how to do it".*

[163] *"Instead of repeating arias a thousand times in order to fix vocal problems, singers should try treating aria delivery as a singing/acting problem. One method is to see how many varied facial expressions can be used in the aria. Experimentation with gesture and movement is also extremely useful. Singing the aria seated, on one's back, or while walking around the room creates a different set of perspectives. Adding different shades of dynamics or vocal color aids in vocal flexibility. In short, discovering how many different ways the aria can be sung effectively can help tremendously in perfecting performance. Moreover , most vocal problems disappear when treated this way, because the singer stop treating them as problems of the voice and starts treating them as problems of performance".*

disposição inúmeras possibilidades de influenciar o espectador que faltariam aos atores dramáticos. No entanto, estas três modalidades disponíveis devem "ser fundidas e orientadas para um fim comum". Se uma delas influenciar o espectador enquanto outras dificultam tal influência o resultado será o indesejável. "Uma modalidade de arte destruiria o que a outra viesse a criar". Igualmente, Balk (1981, p. 13) afirma que é a preparação da integração entre estas tantas áreas de conhecimento que preparará o jovem performer para as suas futuras produções. Nenhum aspecto é mais importante que outro, todos devem ser desenvolvidos e a tarefa de relacioná-los entre si deve ser ressaltada por parte de cada profissional encarregado por sua área específica.

3.3. A familiarização e apropriação do texto

Outro desafio para atuação do cantor na ópera se encontra no processo de aprendizagem e familiarização com o texto. No teatro falado, geralmente esse processo é feito sem pressa junto ao processo de construção de uma personagem. Muitas vezes os atores utilizam os ensaios para levantar possibilidades interpretativas através de improvisações, junto à interação com os colegas e às sugestões do diretor de cena, e só mais tarde iniciam o processo de memorização do texto. [164]

Já na ópera, como mencionam os autores Burgess e Skilbeck (2000, p. 111), os desafios vocais e musicais requerem que o cantor tenha um tempo maior de preparação técnica e um profundo conhecimento da música antes de se iniciar qualquer ensaio. Dessa forma, quando os ensaios de uma montagem se iniciam o cantor já deve estar com sua parte musical e textual decorada, pois o tempo de ensaio é em geral insuficiente para a memorização e preparação vocal. Isso se deve basicamente porque a familiarização com os elementos musicais e a preparação muscular do ato de cantar é fundamental para qualquer execução de uma obra operística e exige um tempo considerável de preparação.

Contudo, a pressa na memorização antecipada do texto e da música pode acarretar interpretações generalizadas e atuações frias por falta de um aprofundamento maior na

---

[164] Hagen (2007, p. 101-102) ainda ressalta a importância de um ator de teatro não começar a construção física de um papel diretamente com a memorização do texto, pois isso poderia viciar o ator em entonações iniciais endurecendo-as e esvaziando-as de conteúdo.

elaboração das personagens. É imprescindível um cantor estudar não somente a exata melodia e suas respectivas palavras a serem ditas, mas o contexto em que estão inseridas no enredo, e que elabore interpretativamente um significado que vá além do significado literal de cada frase a ser dita e a ser ouvida. [165]

Lucca (2007, p. 109) aconselha o cantor a durante seu estudo musical praticar também falar o texto da personagem, pois fazendo isto ele encontrará mais facilmente como a frase musical molda e expressa o texto de um modo que é verdadeiro para a personagem. "Quando a música, texto e personagem estão alinhados, a atuação se tornará mais realística e convincente"[166].

Outro fator que é crucial para a memorização do texto antes mesmo do início dos ensaios é o fato da maioria do repertório operístico ser em língua estrangeira. Quando uma peça teatral clássica é encenada ela é certamente traduzida para o idioma vernáculo, no entanto uma ópera é quase sempre encenada em seu idioma original para preservar a relação entre a prosódia e a composição musical. [167] Dessa forma, como observa Bean (2007, p. 169), são raras as situações nas quais o cantor de ópera canta no seu idioma nativo. [168] O cantor deve não só articular e pronunciar corretamente os fonemas do idioma em questão, como ser capaz de expressar o sentido das palavras e frases através de toda a gama de nuanças necessárias para que assim se mostre como espontâneo. É o desafio de encontrar a expressividade de cada idioma.

Esse autor afirma que a comunicação do conteúdo textual em uma ópera é feita mediante três níveis distintos de comunicação: Nível baixo - quando o cantor possui uma vaga, ou nenhuma idéia do significado do texto limitando a sua performance a uma generalização vazia. Nível médio - quando o cantor possui um conhecimento da tradução palavra-por-palavra, porém permanecendo este conhecimento ainda a um nível cerebral, como se enquanto cantasse passasse uma legenda com a tradução. Nível alto - quando o idioma em questão já está tão internalizado que o cantor pode inclusive pensar neste idioma, permitindo uma comunicação completa das situações tanto no que diz

---

[165] Helfgot e Beeman (1993, p. 12) alertam que no momento em que o cantor emite apenas sons sem significados, ele não está exercendo suas obrigações de performer na ópera, ele está fazendo alguma outra coisa que papagaios também podem fazer.

[166] "*When music, text and character are in line, the acting will become more realistic and convincing*".

[167] Assim como Goldolvsky (1968, p. 393-397), existem certamente aqueles que defendem as encenações de óperas traduzidas. Igualmente, existem inúmeras adaptações de óperas estrangeiras ao idioma vernáculo que são bem-sucedidas quanto à adaptação da prosódia do novo idioma à melodia já existente. No entanto, observa-se que montagens no idioma original ainda são mais freqüentes.

[168] Exceto, é claro, quando o cantor é de nacionalidade européia.

respeito à compreensão dos significados como às inflexões naturais da língua (BEAN, 2007, p. 169-170). Certamente é a partir deste último que a atuação do cantor consegue atingir mais facilmente um nível elevado de envolvimento com a personagem, por isso é tão importante para o cantor lírico estudar línguas estrangeiras.

Balk (*apud* BEAN, 2007, p. 169) alerta que cantar em um idioma estrangeiro com o qual não se tem familiaridade "não somente permite, mas encoraja o hábito fatal da generalização no teatro-musical"[169]. Por este motivo, Lucca (2007, p. 23) salienta:

> (...) Se você entende a emoção geral de uma cena, você será capaz de comunicar algo da história. Contudo, esta performance irá empalidecer quando comparada à performance de alguém que sabe o que eles estão dizendo e é então capaz de atuar baseado em palavras e pensamentos específicos ao invés de apenas em uma emoção generalizada.[170]

Segundo esta autora, a língua estrangeira é um obstáculo para a atuação, pois não está imediatamente "presente em nossa psique como nossa língua nativa"[171]. Por conta disso, a autora aconselha que, para evitar uma atuação generalizada, é essencial saber o significado de cada palavra e frase que se está cantando e nunca cantar uma palavra desprovida de seu devido significado. Isso exige que o cantor inicie seu trabalho com o texto cedo, sendo necessário deter-se não somente no texto que se canta, mas também no texto que se escuta.

> Saiba cada palavra que seu companheiro dramático está dizendo a você. (...) Preste particular atenção em idéias dramáticas pivôs, aquelas palavras que são deixas dramáticas.
> Se o cérebro olha, ouve, ou diz uma palavra que não entende, irá embaçar. Se você está cantando uma canção e você encontra uma palavra que você não sabe, qualquer conexão à linguagem e a atuação através do texto será perdida. Esta continuará sendo depois apenas uma palavra desconhecida. Tomará tempo antes de sua conexão dramática ficar *on-line* novamente (LUCCA, 2007, p. 23). [172]

---

169 *(...) "not only permits, but encourages the fatal music-theater habit of generalization".*

170 *" (…) If you understand the general emotion of a scene, you will be able to communicate some of the story. However, that performance will pale when compared to the performance of someone who knows what they are saying and is thus able to act from specific words and thoughts instead of just generalized emotion".*

171 *(...) "present in our psyche as our native language".*

172 *"Know every word that your dramatic partner is saying to you. (…) Pay particular attention to pivotal dramatic ideas and dramatic cue words".*

"If the brain sees, hears, or says a word that it does not understand, it will fog up. If you are singing a song and you come to a word that you do not know, any connection to the language and acting through the text will be lost. This will continue past just the single unknown word. It will take time before your acting connection comes on line again".

Assim, "nunca memorize um texto que você não traduziu. O ato de memorização que é feito como algaravia é frustrante enraíza erros que você irá mais tarde ter de corrigir, e será mais fácil se perder quando estiver sobre a pressão dos ensaios"[173] (LUCCA, 2007, p. 24). Aconselha-se aqui, no processo de memorização, listar aquelas palavras que ainda não estão automaticamente memorizadas com o seu devido significado e estudá-las separadamente até o momento em que ao cantar a música o significado de cada palavra venha naturalmente à mente enquanto cada uma é pronunciada.

É importante também destacar que em idiomas nos quais o cantor não está familiarizado com a estrutura gramatical, após a tradução palavra-por-palavra é valido elaborar uma paráfrase para melhor compreender a mensagem da frase. Como afirma Lucca (2007, p. 24), "a tradução palavra por palavra é importante, mas também fazer uma tradução coloquial mostra o caminho que você pessoalmente diria na sua língua nativa"[174]. Isto aproximará o cantor de um nível mais alto de comunicação.

Representar a realidade de uma personagem na ópera torna-se uma tarefa de certa forma complexa porque em um idioma estrangeiro existem sutilezas de significados difíceis de serem encontrados quando não se é fluente naquele idioma. Helfgot e Beeman (1993, p. 152) ressaltam a importância de se conhecer não somente os significados literais das palavras de um idioma estrangeiro, mas também aqueles significados que estariam implícitos por questões culturais. Exemplo disso seria a palavra *maledizione* na ópera *Rigoletto*, pois "na Itália uma *maledizione* era vista com verdadeiro horror"[175]. Está implícita na palavra uma crença superticiosa que o simples significado literal não consegue traduzir. Um cantor ao interpretar a personagem Rigoletto deve ter em mente a verdadeira profundidade que esta palavra possuía aos italianos daquela época e que justifica toda a trama da ópera girar entorno dela.

Outro fator marcante na ópera é a questão do texto repetido. Mesmo em momentos em que o dramaturgo de uma peça teatral quer enfatizar uma palavra ou uma frase com a repetição dela, nem de longe ele elabora com tantas repetições e nem com tanta frequência como é feita comumente nas árias de ópera. O cantor encara o desafio de tornar expressiva e de justificar cada repetição através do drama. Helfgot e Beeman (1993, p. 105) ainda afirmam que o problemático desafio do texto repetido se torna

---

[173] *(…) "do not ever memorize a text that you have not translated. The act of memorizing what is gibberish to you is frustrating, ingrains errors that you will later have to correct, and makes it easier for you to lose your place when under the pressure of rehearsals".*

[174] *(…) "The word for word translation is important, but also make a conversational translation showing the way you personally would say it in your native language".*

[175] *(...) "In Italy, a maledizione was viewed with true horror".*

maior quando o cantor se encontra sozinho em cena sem outras personagens ou adereços para contracenar. Quanto a isso certamente a música faz sua parte em persuadir o ouvinte, mas isto não anula a necessidade do cantor elaborar uma interpretação visando motivar a personagem a repetir tantas vezes a mesma frase ou palavra. Como afirma Lucca (2007, p. 121), o verso só se torna interessante a partir das escolhas interpretativas que o cantor faz e do modo como o executa. Exatamente por não existir nenhuma informação dramática nova no conteúdo textual da cena, o cantor deve criar a progressão dramática que manteria a cena viva.

Bean (2007, p. 170-171) apresenta uma justificativa dramática para o texto ser repetido inúmeras vezes. Como foi abordado anteriormente, quando uma personagem põe-se a cantar deve-se considerar esta ocasião um momento tão importante que é impossível expressar-se somente através da linguagem falada. Assim, a personagem está essencialmente obsessiva com o assunto que está sendo cantado.

> (...) quando nós estamos obcecados com alguma coisa, qualquer coisa, o que acontece? O mesmo pensamento ou pensamentos continuam vindo em nossa cabeça repetidamente. Esta obsessão repetitiva de pensamentos emerge como a repetição do texto na canção e a justifica dramaticamente. [176]

Goldovski (1968, p. 110-111) acrescenta que "emoções fortes são enormemente persistentes e prestam-se perfeitamente a reiteração e elaboração musical e verbal"[177]. Dessa forma, quando as repetições de frases ou palavras na ópera são tratadas com o respeito que merecem, tornam-se completamente válidas como expressões dramáticas.

> Não devemos esquecer que a linguagem serve para mais de um propósito. Palavras são usadas não apenas para comunicar informação, mas também para expressar emoção. (...)
> Para entender o mecanismo destas repetições, nós devemos ter em mente que quando nós nos tornamos emocionalmente envolvidos, é difícil de adquirir uma mudança de tópico e nós ficaremos aptos a nos manter repetindo – e revivendo – o pensamento que nos dá prazer ou dor tão intensos. Isto é como se a mente fosse hipnotizada de modo que mantenha afastada qualquer outra emoção ou idéia. [178]

---

176 *"(...) whenever we obsess about something, anything, what happens? The same thought or thoughts keep going through our head, again and again. These repetitive obsessive thoughts emerges as text repetition in the song and justify it dramatically".*

177 *(…) "Strong emotions are enormously persistent and lend themselves perfectly to musical and verbal reiteration and elaboration".*

178 *" We must not forget that language serves more than one purpose. Words are used not only to impart information, but also to express emotion". (…)*

Para este autor há duas maneiras distintas de se encarar uma frase ou palavra quando estas se repetem, a primeira é *informativa* e a outra *emotiva*. O cantor elaboraria os pensamentos e motivações necessárias à personagem em torno destas duas intenções de expressar o mesmo conteúdo verbal (GOLDOVSKI, 1968, p. 111-114). Certamente a observação da música que envolve cada repetição será um elemento fundamentalmente influente nestas opções interpretativas.

Deve-se ter em mente também que as palavras que são ditas por alguém estão sempre conectadas a pensamentos, assim quando são ditas expressam conceitos, imagens, associações, e também sensações e sentimentos que estes pensamentos podem provocar. Lucca (2007, p. 25) salienta que "a palavra na página e nos lábios não é a coisa em si. É meramente uma convenção que nós podemos comunicar um ao outro. (...) Uma vez que nós sabemos que uma palavra significa 'laranja', nós vamos imaginar a cor, a forma, cheiro, e a sensação de uma laranja em nossas mãos e em nossa boca"[179].

Por este motivo cada palavra ou frase possui uma gama imensa de possibilidades de significados através daquilo que desperta no pensamento, e para uma personagem se mostra como um gatilho que evoca lembranças, sentimentos e sensações. Dessa forma, um cantor deve estar atento não somente ao significado geral das palavras ditas, como o exemplo da palavra 'laranja' citado acima, mas ao significado específico daquela palavra na vida de sua personagem. Lucca (2007, p. 28) explica isso citando como exemplo a relação que a personagem Azucena de *Il Trovato*r de Verdi possui com a palavra 'rogo' (fogo), e a relação que a personagem Don José de *Carmen* de Bizet possui com a palavra 'fleur' (flor):

> Azucena fala do fogo que queima sua mãe e seu bebê até a morte. Este fogo a assombra. Quando canta a palavra 'rogo' (...), o conceito de fogo é somente a ponta de um iceberg emocional. Uma mezzo cantando este papel irá querer explorar a complexidade dos sentimentos de Azucena sobre o fogo além do simples ato de combustão.

" To understand the mechanism of these repetitions, we must bear in mind that when we become emotionally involved, a change of topic is difficult to achieve and we are apt to keep repeating – and reliving – the thought that gives us such intense pleasure or pain. It is as if the mind is hypnotized in a way that keeps out every other emotion or idea".

179 *(…) "The word on the page or on the lips is not the thing itself. It is merely a convention so we can communicate with each other" (…) "Once we know that a word means 'orange', we go on to imagine the color, shape, smell, and feel of an orange in our hands and in our mouth".*

> Don José canta 'la fleur' (...) e ele conecta a uma flor muito particular que Carmen lhe deu (...). Saber que a palavra 'fleur' é 'flor' é somente o ponto de partida. [180]

Ao repetir a mesma frase ou palavra o cantor pode variar sua atenção sobre uma diversidade de pensamentos, sensações e sentimentos que a mesma palavra ou frase pode remeter a personagem. Como Emmons e Thomas (1998, p. 175) ainda observam, "lembre que você pensa em imagens ao invés de palavras, as quais são meramente representações simbólicas de suas imagens"[181]. Assim, são as imagens, as sensações que estas imagens provocam, os conceitos e os significados particulares que ao serem associados a cada palavra repetida promovem sutis variações necessárias na cor e intenção vocal, bem como nos movimentos e no olhar, para que cada palavra repetida venha a ser dita distintamente, evitando uma atuação monocromática, unilateral e possivelmente monótona destes trechos característicos do gênero operístico.

Finalmente, tão comum quanto à questão do texto repetido é o fato de que em duetos e conjuntos dois ou mais personagens cantam ao mesmo tempo, textos iguais ou distintos. Isso também não ocorre com frequência no teatro falado a não ser em cenas de discussões e multidões e não duram tanto tempo quanto na ópera. Neste caso, o uso da linguagem corporal é uma maneira eficiente de expressar o que as palavras estão significando para cada personagem. Lembra-se aqui, contudo, o risco do artificialismo de uma fisicalidade coreografada. Por isso salienta-se a importância em preservar a naturalidade e sutileza dos movimentos e de conectá-los às reações das personagens, aos sentimentos, às sensações e às imagens que a personagem estaria vivenciando ao falar cada palavra ou frase ao invés de tentar figurar o significado da palavra através de gestos.

A familiarização com o texto no contexto cênico do cantor lírico é um fator que mostra infinitos desafios, os mais comuns foram citados acima. Por esse motivo aconselha-se que, por mais que a música exerça um papel fundamental na ópera, o entendimento do conteúdo verbal nunca deve ser deixado de lado, pois é nele que se encontram as especificações das circunstâncias do drama.

---

[180] *"Azucena speaks of the fire that burned her mother and her baby to death. This fire haunts her. When she sings the word 'rogo' (…) , the concept of fire is just the tip of emotional iceberg. A mezzo singing this role will want to explore the complexity Azucena's feelings about the fire beyond the simple act of combustion".*

"Don Jose sings 'la fleur' (…) and he connects to a very particular flower that Carmen gave him (…). To know 'fleur' is 'flower' is just the starting point".

[181] *(…) "Remember that you think in images rather than in words, which are merely symbolic representation of your images".*

4. COMPREENDENDO A IMPORTÂNCIA DA INTERPRETAÇÃO

> "Observemos, porém, que toda concepção global ou muito apressada da personagem produz caricaturas".
>
> Jean-Pierre Ryngaert *Introdução à análise do Teatro.*

4.1. O pré-ensaio e a interpretação

A preparação de um papel de ópera é feita pelo cantor sempre em dois momentos que antecedem o espetáculo: antes e durante os ensaios. A complexidade vocal e musical dos papéis operísticos e também a memorização do texto em idioma estrangeiro requerem um tempo significante para o aprendizado, por isso o trabalho necessário para a preparação de um papel na ópera inicia-se sempre antes do período de ensaios, como mencionado anteriormente. Igualmente, para atuação cênica do cantor este trabalho de pré-ensaio seria fundamental, visto que em uma montagem operística o tempo disponível destinado à preparação das cenas é sempre curto. O encenador de ópera tem muito pouco tempo para trabalhar profundamente aspectos destinados à consciência psicológica e corporal das personagens com os cantores, por isso espera-se que estes já venham para os ensaios com uma elaboração prévia da personagem que irão representar. Os ensaios serviriam apenas para o desenvolvimento da concepção que o próprio cantor já possui da personagem e adaptação desta concepção junto à interação com os demais colegas, ao conhecimento dos elementos da encenação e ao ponto de vista do encenador. Como afirmam Burgess e Skilbeck (2000, p. 11), os ensaios dependem daquilo que os cantores trazem de maneira oculta em suas 'malas de ferramentas'.

Lucca (2007, p. 32) alerta aos cantores que os diretores de uma montagem se manterão atentos em como o período de ensaios está sendo gasto, pois além deste período ser limitado, custa dinheiro para a produção. [182] Por isso, aconselha aos cantores

---

[182] A esse respeito, Peixoto (1986, p. 117) cita o problema da limitação de ensaios que enfrentou ao encenar *Wozzeck* de Alban Berg em 1982 no Teatro Municipal de São Paulo. Nas palavras do autor: "A

que para evitar um grande estresse consigo mesmo e com as pessoas que poderão contratá-lo em outras oportunidades, o cantor deve se direcionar para os ensaios totalmente preparado, com um completo domínio da música, do texto e do drama. Dessa maneira, ele poderá aproveitar o processo de ensaios trazendo criativas contribuições para o espetáculo.

O equívoco consiste em pensar que o trabalho de pré-ensaio seria simplesmente memorizar o texto e as notas musicais corretamente. O fato é que preparar um papel dramático, seja na ópera como no teatro, tampouco significa somente estar apto a executar mecanicamente a marcação de cena elaborada pelo encenador ou conhecer a obra de modo superficial. Stanislavski (2004a, p. 242) já alertava a seus alunos que aqueles atores que representam um papel sem um profundo estudo da obra e de sua personagem, só conseguem ter uma "perspectiva obscura" da peça. Por isso, sem possuírem uma "perspectiva total" da obra, não sabem para onde devem conduzir sua personagem, muitas vezes deixando de perceber aquilo que está à espera de ser revelado.

Para que um artista possa construir com definição uma personagem no palco, é necessário este passar por um processo que o permita elaborar uma *interpretação* desta personagem; seja este processo feito pelo artista de modo planejado e anterior aos ensaios, como está sendo proposto aqui, ou direcionado pelo encenador durante os ensaios através de exercícios de improvisação com o elenco, como ocorre em tantas montagens de espetáculos teatrais. Quando um artista representa uma personagem, ele representa invariavelmente a sua particular interpretação daquela personagem criada e registrada anteriormente pelo dramaturgo dentre tantas interpretações que poderiam certamente ser feitas a partir do mesmo material pré-existente.

Uma interpretação é uma "abordagem crítica (...) [que] se preocupa em determinar o *sentido* e a significação"[183] do texto ou da cena (e no caso da ópera, da música também), e "concerne tanto ao processo da produção do espetáculo pelos 'autores' quanto ao de sua recepção pelo público" (PAVIS, 2007, p. 212). De um modo geral, a interpretação é o que junta e une os fragmentos de informação existentes sobre uma história e os transforma na imaginação de quem os recebe em uma história unificada, coerente e completa. Assim, a interpretação de uma personagem seria a apreensão e

---

razão do pouco tempo de ensaio é óbvia: os cantores 'importados' não poderiam, nem podem nunca, permanecer muito tempo no Brasil, por razões econômicas".

[183] Grifo no original.

compreensão que o artista possui da personagem e da obra como um todo, ou mesmo as decisões necessárias para que uma personagem que ainda se encontre no registro de um papel ganhe concretização física no palco, incluindo também as justificativas que argumentariam estas decisões.

O objetivo de o cantor elaborar uma interpretação consciente de sua personagem é o de estabelecer alicerces sólidos para adquirir credibilidade cênica em sua atuação. Esses alicerces são construídos mediante a definição de todos os aspectos que envolveriam a vida ficcional da personagem em sua imaginação. Lucca (2007, p. 87) denomina a isso de "andaime dramático".

> A partitura de ópera não é a ópera. O que está na página é parecido com a planta de uma casa. É o dever do ator construir a casa de novo a cada performance.
> Para a construção desta casa, você deve construir um forte andaime – uma estrutura de pensamento e preparação que suporta você quando você cria. (...)
> Eu uso o termo **andaime dramático** para me referir a toda exploração, reflexão e descoberta que é a sua preparação da atuação. Não é a construção da casa. Esta acontecerá no palco do princípio toda noite. O **andaime dramático** é a preparação que <u>suporta</u> você quando você constrói a casa espontaneamente. [184]

Para que o jovem cantor compreenda melhor no que consiste o processo que estabelecerá a sua particular interpretação da personagem a ser construída fisicamente, julgou-se necessário explicar mais detalhadamente dois fatores que condicionam a interpretação de qualquer personagem em qualquer obra que tenha por objetivo narrar uma história mediante a presença das mesmas. Essas obras são tanto obras literárias, como romances, contos ou textos dramáticos, nas quais as personagens tomam vida na imaginação de um leitor; como obras representativas, em que as personagens são representadas fisicamente diante de um espectador, como peças teatrais, filmes e entre outros, nosso objeto de estudo, a ópera. Estes fatores são respectivamente: as orações e informações que constam na própria obra e que foram cuidadosamente selecionadas por

---

[184] Grifos no original "*The opera score is not the opera. What is on the page is akin to a blueprint of a house. It is up to the actor to build the house anew at each performance".*

"To construct this house, you must build strong scaffolding – a framework of thought and preparation that supports you as you create" (…)

*"I use the term **dramatic scaffolding** to refer to all the exploration, reflection, and discovery that are your acting preparation. It is not the building of the house. That must happen on the stage from scratch every night. **Dramatic scaffolding** is the preparation that <u>supports</u> you as you spontaneously build the house".*

um autor, e, o preenchimento de zonas indeterminadas que se fazem presentes na obra devido à necessidade por parte do autor de limitar o conteúdo informativo.

Assim, o jovem cantor, vendo a ópera sob o ponto de vista de uma obra ficcional, também poderá entender a sua dupla obrigação ao representar uma personagem: a de criar no palco a ilusão de um ser humano real sem destituir a personagem da lógica ficcional pré-estabelecida pelo autor.

4.2. Construir a ilusão do ser real partindo do ser ficcional

Como observa Ostwald (2005, p. 82), toda personagem dramática acredita em si mesmo como sendo um ser real. Junto a isso, como se abordou anteriormente, o artista que representa uma personagem deve ser capaz de construir esta ilusão do ser real partindo do ser ficcional, de revelar toda a complexidade humana que englobaria aquele 'ser de faz-de-conta' ao concretizá-lo fisicamente, possibilitando assim a identificação do espectador. Partindo disso, a reflexão sobre os dois fatores que condicionam a interpretação de uma obra de ficção e também de qualquer personagem será realizada partindo de uma comparação entre a percepção que se consegue obter das pessoas na vida real e a percepção que obtemos das personagens ficcionais.

As pessoas reais são "unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados", ao passo que nossa percepção da realidade é "extremamente fragmentária e limitada" (ROSENFELD, 1987, p. 32). Isto é, os indivíduos percebem outros indivíduos até certo ponto, pois a infinidade de comportamentos e atitudes de uma pessoa real é vastamente maior do que aquilo que qualquer ser humano é capaz de apreender, independente da relação estabelecida entre eles. Também, Cândido (1987, p. 55-56), ao abordar esta mesma questão em seu artigo "A Personagem do Romance" explica melhor ressaltando que o problema está no fato de sermos capazes de abarcar a personalidade do outro a partir de sua "configuração externa". No entanto, este conhecimento externo pertence a um "domínio finito", enquanto os aspectos relativos à personalidade e comportamento pertencem a um "domínio infinito", pois fazem parte de uma natureza oculta à exploração dos sentidos. Por isso, consequentemente, a percepção que se tem das pessoas reais é de certa forma incompleta, mantendo-se sempre como um conhecimento fragmentário.

> Esta impressão se acentua quando investigamos os, por assim dizer, fragmentos de ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma seqüência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerados um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser; mas essa noção é oscilante, aproximativa, descontínua. Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados (CÂNDIDO, 1987, p. 56).

Ocorre que esta visão fragmentária que se tem daqueles que nos cercam na vida real é algo "imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos" (CÂNDIDO, 1987, p. 58). Uma pessoa real só nos seria conhecida de forma decisiva quando morre, exatamente pelo fato da morte ser "um limite definitivo dos seus atos e pensamentos". Assim, depois da morte de um indivíduo, seria possível "elaborar uma *interpretação* completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória embora arbitrária. É como se chegássemos ao fim de um livro e aprendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser"[185] (CÂNDIDO, 1987, p. 64).

Visto isso, poderíamos pensar então que a percepção que teríamos das personagens de uma obra de ficção tenderia a ser mais fragmentária, pois nos são reveladas através de um limitado número de orações disponíveis, de limitados fragmentos de informações, ou mesmo, sob um tempo determinado de performance. Contudo, como ressalta Rosenfeld (1987, p. 33), isto notavelmente não ocorre, pois esta característica da obra ficcional fornecer determinada quantidade de informação faz com que a personagem se torne "uma configuração esquemática" em todos os sentidos: físicos, intelectuais, emocionais e psicológicos. Cândido (1987, p. 58) acrescenta ainda que pelo fato da obra de ficção ser dirigida de modo racional por um autor, este possui o poder de delimitar e encerrar "numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro".

Enquanto na vida real estabelecemos uma interpretação dos indivíduos para que seja possível percebê-los com certa unidade em sua "diversificação essencial" através da sucessão dos seus atos e comportamento, na obra de ficção, mesmo que sejam relativamente possíveis inúmeras interpretações sobre uma personagem, o autor já traçou "uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua

---

[185] Grifo no original.

existência e a natureza de seu modo-de-ser" (CÂNDIDO, 1987, p. 58-59). Como comenta Rosenfeld (1987, p. 35), o autor dirige o nosso 'olhar' por meio da seleção e organização dos aspectos diversos de uma personagem, como por exemplo, aspectos comuns segundo determinadas situações, de aparência física ou comportamental, sintomáticos de certos estados de espírito ou de processos psíquicos e também aqueles referentes à intimidade das personagens. Algumas informações sobre esses aspectos são realçadas, enquanto outras são obscurecidas ou mesmo dispensadas por estes aspectos se manterem de alguma maneira implícitos. O autor de uma obra ficcional também revela a personagem junto à "situações mais decisivas e significativas" do que aquelas que costumam ocorrer na realidade, reunindo "fios dispersos" daquilo que se observa na vida real e conduzindo-os "num padrão firme e consistente".

Por isso tudo, as personagens adquirem "maior coerência do que as pessoas reais" (pois mesmo quando são incoerentes mostram nisso uma coerência em relação ao todo da obra) e obtêm assim um "caráter mais nítido do que a observação da realidade" seria capaz de sugerir. A ficção seria "o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão" (ROSENFELD, 1987, p. 35). Isso ocorre certamente pelo fato das personagens serem seres projetados propositalmente, seres intencionados e conduzidos por um autor e destinados a serem percebidos e apreendidos pelos leitores ou espectadores dentro de um certo contexto estabelecido no todo da obra.

No entanto, como afirma Cândido (1987, p. 59), apesar da personagem se tornar um ser mais fixo e mais coeso, não se torna menos profundo, pois a profundidade de uma personagem é um campo onde "os dados estão todos à mostra", são pré-estabelecidos por um criador que em busca de lógica os selecionou e limitou, conduzindo-os para produzir a identificação do leitor ou espectador. É através dos recursos de caracterização, aqueles que se destinam a descrever e definir uma personagem, e que são tão necessários para que uma personagem se configure na imaginação de quem a contempla, que o autor consegue dar a ela "a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza", mesmo que possamos apreendê-la em nossa imaginação sob uma forma mais compactada e substancial. Assim, por este motivo, podemos afirmar que a personagem é certamente "mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo".

Essa capacidade da obra de ficção de apresentar personagens ficcionais de forma concisa sem destituí-las de possuírem ilusoriamente a complexidade relativa à vida

humana é o que possibilita ao leitor ou espectador não só contemplar as aventuras e desventuras das personagens à distância, mas ao mesmo tempo viver estas "possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar" simultaneamente (ROSENFELD, 1987, p. 46).

> (...) quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais (...) (ROSENFELD, 1987, p. 46).

É a isso que chamamos de *identificação*, o que permite a catarse, ou seja, a purgação dos sentimentos; ver-se na própria personagem, presenciar seus conflitos e emocionar-se com suas situações, absorvendo assim a mensagem moral final da obra.

Esse suposto paradoxo que possibilita a identificação é possível não só pelos detalhes revelados através dos recursos de caracterização, mas também pelo preenchimento quase automático por parte do leitor ou espectador do que se denominam zonas indeterminadas presentes na obra. Para Rosenfeld (1987, p. 33-34), estas zonas são regiões de ambiguidades e indeterminação existentes em qualquer obra de ficção, devido à condição do autor que tem de disponibilizar um limitado número de orações e informações para narrar sua história. O fato é que o leitor ou espectador não percebe de imediato estas zonas indeterminadas. Primeiramente "porque se atém ao que é positivamente dado" e que, precisamente por isso, as encobre. Segundo, "porque tende a atualizar certos esquemas preparados", certamente interpretando as informações partindo de um suposto senso comum. E por fim, "porque costuma 'ultrapassar' o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele".

São as inúmeras possibilidades de preenchimento dessas zonas que permitem as diversas maneiras de se compreender ou de se interpretar uma personagem partindo-se da mesma 'configuração esquemática' fornecida pelo autor. Dessa mesma maneira, quando uma obra dramática é representada no palco ou nas telas, também são inúmeras

as possibilidades de concretização, mesmo quando se pretende reproduzir fielmente aquilo que se encontra registrado na obra. [186]

> Nenhuma encenação, por mais bem-sucedida que seja, esgota o texto, e não é raro encontrarmos atores que preferem os ensaios à representação, como se esta última implicasse a perda de toda a gama de possíveis. Um diretor de teatro abandona direções na medida em que as escolhe. Precisa renunciar a pistas encontradas durante o trabalho, fechar canteiros de obras por muito tempo abertos, renunciar a filões que o levam para muito longe de suas bases. (RYNGAERT, 1996, p. 22).

Visto isso, podemos perceber que para uma obra dramática ser levada ao palco ela passa por um processo de interpretação que basicamente consistiria na observação e reflexão sobre as informações selecionadas pelo autor e no preenchimento das zonas indeterminadas que este autor deixou em aberto. Não existe certamente um único preenchimento *correto* destas zonas, exatamente por existirem múltiplas escolhas, porém algo deve ser preservado – a coerência da obra. [187] Dessa maneira, quando um artista interpreta e constrói uma personagem buscando assemelhá-la a um ser humano real, deve manter em mente que é devido à seleção das informações feita pelo autor que a personagem ganha a perspectiva lógica que dificilmente um ser humano real possui.

Ryngaert (1996, p. 129-130) ressalta que as referências para a interpretação e construção de uma personagem devem partir "de uma leitura atenta do texto e não de um referente pescado às pressas na realidade, fonte de mal-entendidos e de clichês. A personagem não existe verdadeiramente no texto, ela só se realiza no palco, mas ainda assim é preciso partir do potencial textual e ativá-lo para chegar ao palco". No decorrer da leitura do texto, essas referências vão aparecendo e a figura abstrata da personagem vai se formando "progressivamente a partir do que é assinalado no texto e só se molda aos poucos". Contudo, em alguns casos, pode ocorrer de já se possuir uma imagem da

---

[186] No entanto, mesmo sendo possíveis inúmeras interpretações e concretizações de uma obra, a obra como tal não muda, pois isto não se deve à variabilidade da obra, mas à variedade daqueles que a interpretam através dos tempos. As personagens "não têm a mutabilidade e a infinitude das determinações de seres humanos reais", pois emergem sempre do mesmo esquema fornecido pelo autor (ROSENFELD, 1987, p. 33).

[187] Umberto Eco (2000, 77-98), em sua obra *Os limites da interpretação*, alerta a respeito dos excessos relacionados à interpretação de textos e mesmo de obras artísticas. Eco propõe uma interpretação que parte de relações próximas com o objeto visando uma "economia na leitura". O autor afirma que cada texto possui inúmeras possibilidades de interpretações, porém nem todas são aceitáveis. O texto impõe suas restrições, e assim sendo, "os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto (o que não quer dizer que coincidam com os direitos do autor)" (ECO, 2000, p. XXII).

personagem antes mesmo da leitura. [188] Nesses casos, essa imagem deve ser uma imagem que pode ser modificada e, sobretudo, questionada à medida que a leitura se refina.

Assim, podemos afirmar que no processo interpretativo de uma personagem o fator que proporciona o elo necessário entre o artista e a personagem, que promove a originalidade e particularidade de uma determinada interpretação e que permite o artista criar a ilusão do ser real dentro do ser ficcional é o preenchimento das zonas indeterminadas. Contudo, este preenchimento é norteado pela seleção das informações feita pelo autor, pois ignorá-la poderia destituir a personagem de lógica. Por isso, pensemos como regra básica qualquer que seja a resposta criada para preencher aquilo que ficou em aberto deve ser compatível em termos de coerência com aquilo que consta como dados fornecidos no interior da obra. Qualquer que seja a associação interpretativa feita entre a vida pessoal do artista e a vida fictícia da personagem deve conduzir o artista a agir em consonância com as informações selecionadas pelo autor.

4.3. A interpretação da personagem e a performance musical

Na ópera, a presença determinante da música certamente faz com que o preenchimento das zonas indeterminadas seja um exercício mais complexo. Esta complexidade encontra-se no fato das informações presentes em uma obra operística não estarem concentradas somente no texto e nas rubricas, mas também distribuídas na música. Há artistas que julgam este exercício mais fácil na ópera exatamente pelo fato da música muitas vezes reduzir e direcionar as possibilidades interpretativas. Contudo, a complexidade que se refere é somente pelo fato da música ser mais uma fonte de informação a ser considerada e observada na busca de coerência no preenchimento das zonas indeterminadas. Além de relacionar as ações e orações da personagem, o artista também tem de analisar como a música se relaciona com tudo isso. Dessa maneira o exercício de preenchimento das zonas indeterminadas na ópera requer uma atenção maior e um conhecimento não somente da linguagem verbal, mas também da linguagem

[188] Acontece quando a personagem de uma obra ficcional é baseada em uma figura histórica, ou quando outro autor já escreveu sobre a mesma história. No caso da ópera, acontece muito frequentemente, pois a maioria dos libretos são baseados em fontes anteriores.

musical utilizada pelo compositor. Portanto, podemos considerar este exercício inicialmente mais trabalhoso e complexo, mas isto não quer dizer que o cantor adquirindo experiência e prática, este exercício não se torne mais fluente e, por isso, mais fácil.

A presença da música pode tanto direcionar para determinadas possibilidades de preenchimento, reduzindo o campo de interpretações coerentes com a obra, como suscitar muito mais possibilidades por se tratar de uma linguagem abstrata. Complementando ainda esta reflexão, podemos perceber que na ópera ao mesmo tempo em que as zonas indeterminadas existem como em toda obra ficcional, de um modo que podemos definir como *horizontal*, existentes entre as cenas, entre as orações e informações referentes ao fluxo narrativo da história, elas também existem de um modo *vertical*, entre a música executada e as ações correntes. Assim sendo, os preenchimentos elaborados para ambos os tipos de zonas indeterminadas afetam-se entre si. Este ponto de vista também é ressaltado por Burgess e Skilbeck (2000, p. 4-5):

> Em qualquer nível e em qualquer modo de música e drama coexistirem na performance, quando eles fazem assim, as propriedades expressivas de um afetam o outro. A ação dramática, na qual os eventos se desdobram no palco, e o texto, que oferece suporte e definição para a ação, são transformados pela música a qual interpreta, nos seus próprios termos, ambos ação e texto. Por esta razão quando, como um performer, você muda o modo como canta a música, o drama também muda. Mude o modo que você interpreta sua personagem e você alterará as precisas qualidades da música. Este processo pode ser consciente ou inconsciente. Similarmente uma mudança no tempo, seja mais rápido ou mais devagar, ou uma mudança no comprimento de uma pausa pode alterar completamente o fluxo da cena dramática e subsequentemente sua performance. Quando você aceita isto, então você deu o primeiro passo para exploração e manipulação da mistura música/drama. [189]

Desse modo, a elaboração da performance musical faz parte também do trabalho de pré-ensaio e interpretação da personagem, pois a interpretação referente à relação existente entre a música e a personagem não significa somente a reflexão sobre como os elementos musicais registrados na partitura revelariam aspectos sobre a personagem. É

---

[189] *"At whatever level and in whatever way music and drama exist together in performance, when they do so, the expressive properties of one affect the other. The dramatic action, in which the events on stage unfold, and the text, which offers support and definition to the action, are transformed by the music which interprets, on its own terms, both action and text. For this reason when as a performer you change the way you sing the music, the drama will also change. Change the way you interpret your character and you alter the precise qualities of the music. This process may be conscious or unconscious. Similarly a change in tempo, whether faster or slower, or a change in the length of a pause may completely alter the flow of the dramatic scene and subsequently your performance. When you accept this then you have taken the first step to exploring and manipulating the music/drama mix".*

necessário também refletir sobre como a maneira de executar a música pode contribuir para melhor representar e evidenciar aquilo que se estabeleceu como interpretação da personagem.

Grossman (1994, p. 257) defende que todo performer musical tem uma dupla obrigação: com a música que ele executa, que estaria pré-estabelecida na partitura ou em performances anteriores, e, com ele mesmo como um artista criativo. É possível comparar o que Grossman aponta como obrigações do performer musical com aquilo que definimos anteriormente como fatores condicionantes na interpretação de uma personagem e, também, com a dupla obrigação do cantor-ator. E se observarmos quais seriam as obrigações do cantor como performer musical na ópera poderíamos dizer que seriam com a música escrita na partitura (e isto envolve o conhecimento que estaria implícito como estilo e tradições) e com a personagem que representa. No entanto, seria o próprio cantor, como artista criativo, quem traçaria as relações existentes entre estas duas obrigações para que o público receba estas duas perfomances - musical e dramática - de uma forma unificada.

O que ocorre é que a partitura da ópera já é o resultado de uma cadeia de processos interpretativos e que invariavelmente se submeterá a novos processos interpretativos até ser absorvida pela mente dos espectadores. Sob um ponto de vista geral, segue um exemplo desta cadeia: o libreto é a interpretação do libretista sobre uma fonte que lhe serviu de inspiração, como por exemplo, um romance, uma peça teatral ou um fato histórico. A composição musical é a interpretação do compositor sobre este libreto. Esta soma de interpretações que resulta na partitura completa da ópera passa por um editor que ao publicá-la, muitas vezes, ainda pode complementá-la com sinais que indicariam questões estilísticas de execução musical como andamentos específicos, cadências ou ornamentos tradicionais. Cada integrante de uma montagem a ser apresentada (isto inclui os cantores, o cenógrafo, o figurinista, o iluminador, etc.) ainda irá tecer a sua própria interpretação sobre a obra. E ainda, todas estas interpretações isoladas ganharão uma concretização unificada quando condicionadas à interpretação do encenador e diretor musical. No entanto, a cadeia de processos interpretativos não pára aí, pois quando o espectador recebe o resultado disso tudo, ainda assim recebe mediante um processo interpretativo elaborado pela sua mente a fim de apreender a história unificadamente através dos fragmentos de informações apresentados no palco.

Contudo, a partitura musical apesar de ser o registro da interpretação do compositor sobre as palavras do libreto não deixa de ser, como define Burgess e

Skilbeck (2000, p. 118), somente "um esqueleto, uma pálida imitação da inspiração original do compositor"[190]. Sparshott (*apud* GROSSMAN, 1994, p. 257) também afirma que qualquer partitura musical "não comanda, mas meramente especifica e então fornece oportunidades"[191] para performance, e ainda, Grossman (1994, p. 261) complementa que a partitura possui uma "neutralidade a qual não apenas permite como convida à interpretação"[192]. Para exemplificar isso, podemos perceber que em qualquer partitura musical ao constar um sinal *pp*, indicando que uma frase deva ser executada em pianíssimo, esse sinal não consegue indicar precisamente a medida *exata* da dinâmica a ser executada dentro dos inúmeros níveis que compõe um pianíssimo. E ainda quanto às partituras destinadas à ópera, a relação que esta indicação de dinâmica possui com o drama, ou seja, o devido *porquê* da personagem se expressar desta forma, raramente está indicado *diretamente*, estará talvez subentendido, implícito ou constará como zona indeterminada. Como afirma Lucca (2007, p. 85), "as palavras e os pontos na página são simples notações – notações que são muito limitadas, mas não limitantes. Existe um mundo inteiro de possibilidades em cada página. Depende de nós trazer a tona estas possibilidades"[193].

Parece ser óbvia a necessidade do artista se posicionar e decidir diante de questões como essas citadas acima, porém, o que talvez não seja tão óbvio é o complicado caminho no qual o performer lida com suas contrastantes obrigações, e, como o equilíbrio entre estas obrigações varia em relação ao tempo e às circunstâncias (GROSSMAN, 1994, p. 257). Assim, fatores como o público ao qual é destinado a performance, o espaço físico e acústico da performance, todos os elementos e toda a equipe de encenação de uma montagem, e entre outros também os fatores físicos e emocionais do próprio performer, significam variantes que certamente influenciarão na equalização de suas obrigações. Por isso, "ninguém pode interpretar os próprios pensamentos ou arte de um performer se não ele mesmo. Professores e co-repetidores guiarão, sugerirão, e polirão, mas o treinamento que eles oferecem deve ser inspirador e

---

190 *(…) "a skeleton, a pale imitation of the composer's original inspiration".*

191 *(…) "does not command but merely specifies and thus provides opportunities".*

192 *(…) "neutrality which not only allows but invites interpretation".*

193 *"The words and dots on the page are simply notations – notations that are very limited, but are not limiting. There is a whole world of possibilities on each page. It is up to us to bring forth these possibilities".*

não sufocante para que alimente as habilidades do performer"[194] (HELFGOT & BEEMAN, 1993, p. 182). Sobre isso, ainda Grossman (1994, p. 280) complementa que:

> A conspícua lealdade dupla, a si mesmo e ao outro, a exigência interna bem como o comando externo, é no centro da existência ética em seus mais difíceis e portanto significantes momentos. O performer tem de fazer suas escolhas, e ninguém pode garantir que ele as faça bem; nem o compositor-performer está pronto para dar infalíveis orientações pessoais, e especialmente nem o esteta, o qual retrata os problemas da performance como uma série de modulações silenciosas entre suas próprias indecisões elevadas. [195]

Podemos perceber que a interpretação musical é um exercício individual e não está presa a um conceito de interpretação *certa* ou *errada*, mas sim de interpretações mais *leais* ou menos *leais* com o registro da partitura, com as orientações estilísticas ou tradições estabelecidas. Junto a isso, em se tratando de uma partitura musical operística, podemos somar o conceito de interpretações musicais mais *adequadas* ou menos *adequadas* à caracterização cênica e textual de uma personagem, ou mesmo, mais *coerentes* ou menos *coerentes* com a narrativa da obra.

Contudo, a performance musical do cantor na ópera não se resumiria na execução dos aspectos relacionados exclusivamente a elementos musicais como condução melódica, construção de dinâmicas e articulação das frases musicais, mas também ao modo como cada palavra é dita, à execução dos fonemas, visto que na ópera a musicalidade do idioma também seria considerado um recurso de caracterização.

> Olhando uma partitura, deve-se perguntar: "Esta palavra é uma palavra para ser dita graciosamente ou agressivamente? O que a palavra significa? Quantas outras palavras neste idioma particular poderiam ter sido usadas pelo libretista ou pelo compositor ao invés desta, e porque eles usaram esta? Por que eles usam 'amplesso' ao invés de 'abbraccio' se ambas significam a mesma coisa? Ambas têm três sílabas. Mas 'amplesso' soa mais suave e mais terna, 'abbraccio' soa mais marcada e mais enérgica (HELFGOT & BEEMAN, 1993, p. 102). [196]

---

194 *"Nobody can interpret a performer's own thoughts or artistry but the performer. Teachers and coaches will guide, suggest, and polish, but the training they offer must be inspiring and not smothering for it to feed the performer's skills".*

195 *"The conspicuous double loyalty, to self and to other, to inner demand as well as to outer command, is at the core of ethical existence in its most difficult and hence most meaningful moments. The performer has to make his choices, and nobody can guarantee that he makes them well; not the composer-performer ready to give infallible personal guidance, and especially not the aesthetician, who portrays problems of performance as a series of silent modulations among his own cultivated indecisions".*

196 *"In looking at the score, one might ask: "Is this word to be said gracefully or aggressively? What does the word mean? How many other words in this particular language could have been used by*

Lucca (2007, p. 46) também ressalta a importância de como as palavras são ditas para a representação de uma personagem. Como por exemplo, na ária "Smanie implacabili", da ópera *Così fan tutte* de Mozart, a palavra "sospir" ao ser dita com um pouco de soprosidade daria a impressão de um suspiro, e a palavra "orribili" sendo dita de uma maneira mais agressiva ajudaria a expressar quão horrível é aquilo que a personagem quer comunicar; dando assim ênfase à personalidade melodramática da adolescente "em meio a um completo chilique"[197].

Burgess e Skilbeck (2000, p. 150-151) afirmam que existem duas maneiras do cantor construir a performance musical junto à interpretação da personagem: "de fora para dentro" ou "de dentro para fora"[198]. Explicando melhor as idéias destes autores, na primeira maneira, a performance musical é planejada de forma analítica sob um ponto de vista fora da personagem, na qual primeiramente o cantor se pergunta 'como os elementos musicais relacionam-se com as palavras e com a situação cênica desta personagem?'. Ou ainda, 'que relação teria o compositor pensado quando estabeleceu estes elementos musicais para esta cena e estas palavras específicas?' Logo, a partir desta análise o cantor elabora conscientemente as opções interpretativas relacionadas à performance musical que poderiam evidenciar aquilo que estabeleceu como resposta.

Na segunda maneira, a música não é considerada primeiramente como elemento revelador da personagem, a interpretação da mesma é feita primordialmente através dos aspectos textuais e cênicos. No entanto, quando a música é executada as decisões relativas à performance musical se moldam como uma expressão espontânea da personagem através do envolvimento do artista na situação dramática. Contudo, podemos afirmar que mesmo assim não deixaria de existir uma análise e reflexão sobre a relação existente entre música e drama nesta segunda maneira de elaborar a performance musical, pois certamente ocorrem de um modo não planejado, ou até mesmo, de um modo inconsciente.

Não seria possível afirmar qual destas duas maneiras seria a mais correta ou a mais indicada para o cantor elaborar a devida união entre a interpretação musical e a interpretação de sua personagem. Uma complementa a outra e na maioria das vezes o

---

the librettist or the composer instead of this one, and why did they use this one? Why did they use 'amplesso' instead of 'abbraccio' if they both mean the same thing? They both have three syllables. But 'amplesso' sounds softer and more tender, 'abbraccio' sounds sharper and more energetic".

197 *(...) "in the full throes of a temper tantrum*".

198 *"from the outside in" (...) "from the inside out".*

cantor lida com as duas durante sua rotina de estudo. Quando o diretor musical, co-repetidor ou professor de canto pede ao cantor algo relacionado à interpretação musical, como por exemplo, mais lento, mais rápido, mais forte, diminua, etc. destinado a um maior refinamento musical ou vocal, o cantor encontrará certamente algo imanente à interpretação da personagem que a motivará a expressar-se desta maneira. Igualmente, quando o cantor está buscando vivenciar as circunstâncias da personagem, ao executar a música invariavelmente a interpreta moldado-a quanto àqueles aspectos nos quais o compositor deixou a cargo da livre interpretação do cantor, ou quanto a sutis aspectos da execução musical que seriam impossíveis de serem controlados pelo compositor e até mesmo registrados através da escrita na partitura. Digamos que a primeira maneira fornece um guia para que a performance musical seja executada de modo a ser tanto leal às indicações da partitura como coerente com a representação cênica da personagem, e, a segunda maneira possibilita que a energia da representação cênica impulsione a interpretação musical durante a performance fornecendo assim uma união orgânica entre música e drama.

4.4. Ferramentas fundamentais para interpretação

Baseando-se em toda a reflexão que se fez até agora sobre interpretação, podemos estabelecer que as ferramentas fundamentais para a sua elaboração são: conhecimento e imaginação. Assim o processo de interpretação de uma personagem deve sempre ser acompanhado tanto pela pesquisa e investigação da obra e de aspectos da vida real que estejam relacionados às circunstâncias que envolvem a personagem, como pela particularização de todas as informações que forem selecionadas para compor a interpretação.[199]

---

[199] Estes dois tópicos são definidos pela autora da dissertação, que se baseia nos autores pesquisados. Portanto, o que se entende por conhecimento e imaginação pode ser encontrado na bibliografia dos autores sem estar necessariamente sistematizado desta forma. Como exemplo, podemos encontrar estes dois tópicos desenvolvidos na bibliografia de Stanislavski, como o estudo do texto e das circunstâncias dadas, e a utilização do *Se Mágico*, respectivamente.

4.4.1. Pesquisa

Partindo das afirmações de Umberto Eco[200], Ryngaert ressalta que todo autor "organiza sua estratégia textual prevendo um 'leitor modelo', não esperando que ele exista, mas 'agindo sobre o texto de modo a construí-lo'". Desta forma, ao interpretar o texto, o leitor real identifica e ativa estas pistas que foram 'previstas' pelo autor, "decifra o texto utilizando um código, um sistema complexo de regras implícitas que comandam a escrita em uma determinada época"[201] (RYNGAERT, 1996, p. 145). Visto isso, podemos dizer que compositor e libretista ao criar uma determinada obra operística, fizeram sob normas tácitas, isto é, um universo de significados comuns que eram de completo entendimento do público o qual se destinava. Assim, é imprescindível que a análise da obra seja acompanhada de um embasamento teórico, pois muitas zonas indeterminadas são respondidas mediante o conhecimento da práxis dos espetáculos da época em que a ópera foi composta, bem como das técnicas composicionais que o compositor manejava.

Podemos observar que uma ópera apresenta duas realidades simultaneamente: aquela que se dispõe a retratar e aquela em que foi composta. [202] Por isso, quando um cantor está fazendo uma pesquisa histórica é aconselhável ele pesquisar aspectos relevante sobre a época e local onde a história se passa e também sobre a época e local onde os autores compuseram a obra (OSTWALD, 2005, p. 98). Isso possibilitaria ao cantor esclarecer pontos obscuros tanto relativos ao conteúdo narrado na obra, quanto relativos à forma e maneira como é narrado. Igualmente, a pesquisa sobre o contexto cultural e histórico dos autores da ópera fornece ao cantor bases tanto para orientação relacionada a questões sobre a união da música com o drama quanto para orientar estilisticamente na elaboração da sua performance musical.

Segundo Helfgot e Beeman (1993, p. 52), "estilo é todas aquelas coisas que o compositor não pode escrever na partitura"[203] e que o cantor só poderá saber se ele conhecer a prática geral vigente na época ou a tradição que envolve a ópera. Aspectos

---

200 *Lector in fabula* (1989).

201 Ryngart (1996, p. 109) complementa que "por trás das personagens encontra-se o verdadeiro emissor de todas essas falas, o autor, que se dirige a um público. O público tem portanto o estatuto de destinatário indireto, pois é a ele, em última instância, que todos os discursos são dirigidos, ainda raramente o sejam de maneira explícita".

202 Muitas vezes estas realidades podem coincidir.

203 *(...) "style is all those things that the composer cannot write on the score".*

estilísticos seriam aqueles referentes à performance musical que envolveriam a condução melódica e articulação das frases musicais, a ornamentação, as cadências e o tipo de vocalidade específica. Um mesmo tema musical pode ser abordado de maneiras completamente distintas ao ser adaptado a cada estilo musical, por isso o conhecimento do estilo e a "aplicação deste conhecimento garantirá que o cantor não irá ler a partitura de uma maneira acidental"[204].

Todavia, manter-se coerente a um estilo não quer dizer manter-se rígido em uma única interpretação da personagem ou performance musical. Estilo é uma linguagem musical e, assim como toda linguagem, sofre variações com o tempo. Os autores citados acima salientam que "estilo não é algo que se torna fixo ou rígido uma vez aprendido. É fluido, mudando com o tempo e com o gosto corrente"[205] (HELFGOT & BEEMAN, 1993, p. 54). Ao buscar conhecer os mais variados estilos, o cantor o faz com a intenção de dominar os diversos idiomas artísticos, de delimitar o campo de trabalho para a sua imaginação. No entanto, a pretensão de elaborar inflexivelmente a interpretação que pudesse ser a 'verdadeira interpretação' almejada pelos autores da obra seria deveras uma ilusão. Como vimos anteriormente, a performance, tanto musical como dramática, requer o posicionamento do artista, e, o equilíbrio entre este posicionamento e a lealdade com aquilo que pudesse ser as reais intenções dos autores sofre influência de inúmeras variantes.

Como apontam Helfgot e Beeman (1993, p. 220-221), todo cantor "deve ser capaz de adicionar um toque pessoal – para interpretar, inovar, e manter-se confortável no enfrentamento do trabalho no nível da distinção artística que a peça merece"[206], e para isso, não pode haver espaço para limitações ou insegurança. Contudo, as inovações não surgem do nada, "deve-se saber bastante para ser capaz de inovar. É essencial estar consciente das tradições do passado a fim de construir uma base – um conhecimento para a própria contribuição particular do cantor"[207]. Não é possível recriar sem o entendimento do processo de criação. Por isso, antes de qualquer tentativa inovadora é "preciso vir a entender o que os originais criadores das peças quiseram dos artistas ao se apresentarem no palco, e este entendimento é ganho através da inteligente

---

[204] *(...) "Application of this knowledge will guarantee that the singer will not read a score in a rough fashion".*

[205] *(...) "style is not something that becomes fixed and rigid once learned. It is fluid, changing with time and with the current taste".*

[206] *(...) "must be able to add a personal touch – to interpret, to innovate, and to be comfortable tackling the work at the level of artistic distinction that it merits".*

[207] *(…) "One must know a great deal to be able to innovate. It is essential to be conscious of past traditions in order to build a base – a background for the singer's own particular contribution".*

pesquisa e regular exercícios das habilidades de performance"[208]. Para Helfgot e Beeman (1993, p. 60), é necessário ter conhecimento suficiente para saber quanto de liberdade interpretativa se possui dentro de cada aspecto que envolve uma partitura operística. [209] Sabendo os limites interpretativos e a liberdade que cada estilo permite, é possível soltar a criatividade sem tornar-se incoerente com a linguagem da obra como um todo. Balk (1981, p. 22) complementa que dois dos maiores desafios enfrentados pelo cantor-ator são "fazer um estilo formal parecer-se como uma expressão pessoal e permitir a energia pessoal de alguém fluir livremente dentro de um estilo que não é pessoalmente natural"[210].

Por este motivo, Helfgot e Beeman (1993, p.160) afirmam que "quanto mais um cantor sabe sobre o estilo da peça que está sendo cantada, mais livremente ele irá sentir-se aceitando as sugestões dos regentes e diretores"[211], uma vez que ele compreenderá o fato de o conceito de estilo ser "admitidamente elusivo. Estilo não pode ser definido exatamente; ninguém possui qualquer interpretação definitiva de um estilo particular. Por esta razão, opiniões sobre estilo variam amplamente"[212], e assim o cantor admitirá que dentro de cada estilo possa haver inúmeras interpretações de acordo com cada opinião. Esses autores ainda acrescentam que "os mais arrogantes performers são frequentemente aqueles que duvidam ou falham no entendimento dos alicerces artísticos e históricos da arte deles"[213] (HELFGOT & BEEMAN, 1993, p. 221).

Quanto à pesquisa sobre aspectos diversos da realidade da história que é narrada no interior da obra, o cantor pode iniciar buscando qual foi a fonte inspiradora do libreto. Muitas óperas foram inspiradas em obras literárias ou peças teatrais anteriores a elas, como por exemplo, *Lucia de Lamermoor*, ópera de Donizetti baseada no romance de Walter Scott, e, *Falstaff*, *Otelo* ou *Macbeth*, óperas de Verdi com libretos baseados

---

[208] *(…) "must come to understand what the original creators of the work wanted artists to present onstage, and this understanding is gained through intelligent research and regular exercise of performance skills".*

[209] Helfgot e Beeman (1993, p. 163-164) lembram que quando se tem a possibilidade de estar trabalhando uma obra a qual os autores estão vivos, o cantor tem a disponibilidade de consultar diretamente estas pessoas para levantar um maior conhecimento sobre a obra.

[210] *"To make a formal style seem like a personal expression and to allow one's personal energies to flow freely into a style that is not personally natural".*

[211] *"The more a singer knows about the style of the work being sung, the freer he or she will feel in accepting conductor's or director's suggestions.*

[212] *(…) "admittedly elusive. Style cannot be defined exactly; no one owns any definitive interpretation of a particular style. For this reason, opinions about style vary widely".*

[213] *"The most arrogant performers are often those who doubt or fail to understand the artistic or historical foundation of their art".*

nas peças shakeasperianas. [214] O cantor não tem nenhuma obrigação de incluir qualquer coisa dos dramas originais, mas o conhecimento de seu conteúdo pode inspirá-lo e conectá-lo àquilo que pudesse ser as intenções do compositor e libretista (LUCCA, 2007, p. 88). Acrescentar informações à interpretação que se faz das personagens e do enredo da ópera baseando-se em pesquisas sobre estas fontes e sobre o contexto histórico que elas retratam, enriquece as possibilidades interpretativas e possibilita o cantor adquirir maior intimidade com a obra.

No entanto, de maneira alguma poderíamos comparar a ópera como cópia de uma matriz original, como faz Rosen (2000, p. 799) ao afirmar que "a maioria das óperas baseadas em uma peça de verdadeiro mérito são caricaturas do original". Peixoto (1986, p. 45) afirma que:

> Quase sempre o autor do libreto, quando não parte de um texto próprio, adapta, contando ou não com a participação ou a interferência do compositor, uma obra literária alheia. São evidentes as alterações necessárias ou não, dependendo da visão e das intenções de cada um em cada caso ou época. Mas é evidente que o resultado, no caso de adaptação, não é o original, com tudo que isso implica. Torna-se assim difícil e talvez inútil ficar tecendo comparações entre o *Otelo* de Shakespeare e o *Otelo* de Boito e Verdi. Ou entre *A Dama das Camélias* de Alexandres Dumas Filho e *La Traviata* de Piave e Verdi.

A peça ou obra literária é apenas a fonte que serviu de inspiração para que se criasse uma nova obra dentro dos padrões e expectativas do público de ópera da época em que foi composta. As histórias das fontes inspiradoras são quase sempre adaptadas à estrutura dos espetáculos operísticos vigentes em sua época e por isso sofrem alterações diversas. Com isso, trata-se de obras independentes. [215] Podemos dizer que seria tão importante quanto observar o conteúdo da fonte inspiradora, observar também a visão dos autores da ópera diante do assunto abordado. Isto implicaria em detectar quais aspectos da história foram alterados ou resumidos, quais informações da fonte são

---

[214] Muitas óperas também são inspiradas em fábulas, mitos, tragédias gregas e fatos históricos.

[215] Algumas vezes os libretos são inspirados em mais de uma fonte, como é o caso *de Capuleti e i Montecchi* (1830) de Bellini. Segundo Roccatagliati (1995) o libreto de Romani veio de uma adaptação do libreto escrito pelo mesmo libretista para a ópera *Giulietta e Romeo* (1825) de Vaccai. Este último teve como primeiro impulso o libreto de Giuseppe Maria Foppa, escrito para a ópera *Giulietta e Romeo* (1796) de Zingarelli, porém baseando-se em larga medida na tragédia de mesmo nome de Luigi Scevola escrita em 1818 e que também foi a fonte inspiradora do ballet *Le tombe di Verona ossia Giulietta e Romeo* (1820) de Antonio Cherubini. Contudo, o libreto da ópera de Bellini ainda sofreu complementações vindas da tragédia *Roméo et Juliette* (1772) de Jean-François Ducis (a proposta de fuga de Romeo e a resistência de Julieta pelo compromisso de filha apresentado no dueto do Ato I). Por este motivo o libreto da ópera se afasta tanto da peça teatral de Shakespeare, pois, de fato, não foi inspirado nela.

suprimidas pela música, por que as personagens coadjuvantes não são as mesmas, quais personagens da fonte são resumidas em uma só personagem na ópera, e quais seriam os motivos que os autores da ópera tiveram para alterar a história da fonte. Os motivos que levaram os autores a fazer alterações podem ter sido inúmeros, os mais comuns são a censura, a atualização de um tema antigo, a necessidade de ajustar a história ao elenco específico de um teatro ou aos fins específicos do evento para o qual a ópera foi escrita, etc. [216] Pesquisas sobre a estreia da ópera e sobre os cantores aos quais eram destinados os papéis também acrescentariam informações sobre este assunto.

Observando, desse modo, a fonte inspiradora da ópera, o cantor poderá coletar informações que o ajudariam a compreender melhor a sua personagem sem a frustrante tentativa de encontrar características ou eventos da fonte que foram dispensadas na criação da ópera. Além do mais, compreender os motivos que levaram às mudanças e adaptações relevantes entre fonte e libreto permite ao cantor evitar qualquer juízo de valor ou preconceito sobre a obra que irá representar. Este conhecimento também permite ao cantor se tornar "suficientemente flexível para aceitar a versão da obra em roupagem moderna. Através do estudo dos antecedentes, os cantores podem entender que a mensagem de um libreto é universal e não necessariamente específica para um período no tempo"[217] (HELFGOT & BEEMAN, 1993, p. 161).

A fim de compreender a realidade da sociedade que a obra retrata e de investigar as circunstâncias da personagem, a pesquisa ainda deve ser estendida para outros materiais que abordem mais profundamente questões filosóficas, culturais, políticas, econômicas e sociais da época e local que a história se passa. Todo detalhe é importante para contextualizar a personagem dentro das circunstâncias que a rodeia e da situação que se encontra. Contudo, a pesquisa e "análise feita pelo artista é muito diferente da que faz o estudioso ou o crítico" (STANISLAVSKI, 2004b, p. 26). Hagen (2007, p. 25) argumenta que "brilhantismo intelectual não é essencial" para uma atuação orgânica, e pode inclusive afastar o artista dos reais impulsos da atuação. [218] Por isso, a objetividade

---

[216] O exemplo mais comum destas mudanças é o *lieto fine* das óperas do classicismo italiano. A prática de amenizar os finais trágicos dos enredos das fontes veio dos libretos de Metastásio e se estendeu até o início do século XIX, como é o caso de *Otelo* de Rossini. Para melhor compreensão das mudanças ocorridas entre os libretos das óperas clássicas e das óperas românticas italianas, ver também Balthazar (1995), Ashbrook (1987), Roccatagliati (1996), Tomlinson (1986).

[217] *(...) "sufficiently flexible to accept the version of the work in modern clothing. Through background study, singers might understand that the message in the libretto is universal and not necessarily specific to a time period".*

[218] Stanislavski (2004b, p. 26) ainda salienta que "a palavra 'análise' tem, geralmente, uma conotação de processo intelectual (...) [e] qualquer análise intelectual, empreendida por si só e como único objetivo, será prejudicial, pois suas qualidades matemáticas e secas tendem a esfriar o impulso do

na pesquisa é fundamental. Como complementa Stanislavski (2004b, p. 189), "há uma grande diferença entre estudar uma coisa apenas para saber, e estudá-la para utilizá-la. No primeiro caso, não achamos lugar para guardá-la; no segundo, o espaço já está preparado, e o que aprendemos coloca-se imediatamente lá". Esta objetividade na pesquisa também é fundamental pelo fato de que, como argumentam Helfgot e Beeman (1993, p. 144), apesar de se esperar de todo cantor um profundo conhecimento sobre a obra que irá representar, seria uma pretensão irreal esperar que qualquer pessoa possa adquirir total conhecimento em qualquer campo de estudo.

A pesquisa e análise estão subordinadas a fornecer conhecimento para uma viva interpretação que não fuja à coerência da obra. Ambas servem para libertar e guiar a imaginação do intérprete e nunca ofuscá-la ou substituí-la. Visto isso, ressalta-se que o conhecimento adquirido na pesquisa serviria não somente para contextualização, mas também para estimular a imaginação do cantor a tomar como suas com mais nitidez as circunstâncias da personagem. Por isso, baseando-se em Hagen (2007, p. 201), poderíamos dividir esta pesquisa em duas fases: uma pequena fase objetiva, na qual o artista adquire o conhecimento para a contextualização da personagem e outra fase mais profunda e subjetiva na qual o artista busca identificar-se como esse contexto.

Para enfatizar este caráter subjetivo durante a pesquisa, esta autora aconselha o artista a descobrir "costumes, hábitos e maneiras da época e do lugar; as influências sociais e políticas vividas pelas pessoas; a arquitetura e as moradias, os móveis e o vestuário da época" tentando ao máximo identificar-se com tudo isso como se fosse sua personagem. Igualmente, o material a ser pesquisado deve ser um material que estimule o artista a acreditar que está vivendo naquela época e naquele lugar. Ele não apenas deve buscar identificar-se "com os eventos mais significativos, mas também com todos os aspectos da vida cotidiana" (HAGEN, 2007, p. 184). A autora recomenda, por exemplo, ao ver gravuras e pinturas, "ponha-se *nelas* em vez de olhar para elas" (HAGEN, 2007, p. 48). Igualmente, Stanislavski (2004b, p. 43) salienta que a imaginação do artista deve estar sempre ativa e não passiva, pois isso possibilita o artista sentir-se dentro dos acontecimentos, mesclar-se com as circunstâncias sugeridas. É através de sua própria imaginação que o artista consegue moldar o 'material seco' da

---

élan artístico e do entusiasmo criador". Hagen (2007, p. 201) também complementa que "todo trabalho intelectual que ocorra (...) deve servir para estimular a imaginação criativa, *não* para escrever uma tese de mestrado sobre a peça ou o personagem". Igualmente, Ostwald (2005, p. 181) ressalta que a pesquisa deve ser feita sempre com o objetivo de auxiliar a interpretação e o entendimento da obra e não para demonstrar "esperteza".

pesquisa e da análise aos propósitos criadores da representação, é ela que permite o artista sair do plano da razão para o mundo lúdico do palco.

De um modo geral, todo material idôneo serve para a pesquisa da obra como um todo; desde livros e artigos de pesquisadores, analistas e musicólogos especializados na área, bem como tratados antigos e documentos históricos; gravações diversas da obra e de outras obras do mesmo compositor ou de compositores contemporâneos; biografias, filmes e documentários; figuras, gravura, fotografias, pinturas do período histórico; e, professores, co-repetidores, e especialistas do assunto. Como afirma Clark (2002, p. 27), "assim como muitas fontes diferentes inspiram o compositor a escrever uma ópera, muitas fontes diferentes inspiram-nos quando nós criamos uma personagem"[219].

4.4.2. Particularização

Para o artista relatar a história de sua personagem, deve fazer como se esta história fosse *sua*, ou seja, deve apropriar-se dela detalhando cada circunstância e aspecto investigado. Nada deve ser geral, tudo deve ser individual.

> Particularizar ou tornar alguma coisa particular, em oposição a generalizar ou manter geral, é fator essencial para qualquer aspecto da interpretação, desde a identificação do personagem até o mais ínfimo objeto físico com que você entre em contato (...).
> Posso tornar particular um objeto, uma pessoa, um fato circunstancial etc., ao examinar o que *existe*, e decompô-lo em detalhes (HAGEN, 2007, p. 65). [220]

Dessa forma, todas as informações identificadas, deduzidas e até mesmo inventadas para a personagem devem ser particularizadas, ou seja, detalhadas ao máximo através da imaginação do artista a ponto de saírem de um universo generalizado e entrarem em um universo particular e individual da personagem. É este exercício de particularização que permitirá ao cantor encontrar como personagens similares e que cumprem a mesma função na ópera - como Dorabella/Fiordiligi, Ferrando/ Guglielmo de *Così fan tutte* de Mozart, as três Damas de *Die Zauberflöte* do

---

[219] *"Just as many different sources inspired the composer to write an opera, many different sources inspire us as we create a character"*.

[220] Grifo no original.

mesmo compositor, Frasquita/Mercedes de *Carmen* de Bizet, entre outros – são únicos e distintos entre si, ou, como define Lucca (2007, p. 58), encontrar a 'singularidade' de uma personagem deste tipo.

Tão importante quanto à particularização das informações é o artista elaborá-la em primeira pessoa, como uma nova autobiografia.

> Se me pergunto 'Quem é *ela*?' e 'Onde *ela* nasceu?', posso terminar com um brilhante tratado sobre alguém agora talvez mais remoto de mim do que quando comecei. Em vez de fechar a lacuna entre mim mesma e o personagem, posso ter criado um abismo. A diferença entre o 'ela' e o 'eu' é crucial (HAGEN, 2007, p. 205). [221]

Stanislavski (2004b, p. 276) ainda alerta ao artista a nunca abordar sua personagem abstratamente, como se referindo a uma terceira pessoa, mas sim concretamente, como faria a si mesmo. [222]

Igualmente, Clark (2002, p. 30) afirma que é útil ao cantor encontrar um modo de relatar a sua personagem partindo das próprias experiências pessoais. Dessa maneira, o cantor traria material da sua própria vida e da própria personalidade para o papel, dando um caráter único à sua representação. O estudo detalhado sobre a vida de uma personagem deve sempre permitir ao cantor descobrir algo sobre si mesmo. Assim, cada vez que ele visitasse novamente a vida da personagem seria similar a reler um bom livro, traria a personagem sempre sob uma nova perspectiva, pois consequentemente novas questões seriam levantadas, o que possibilitaria a representação da personagem manter-se sempre interessante. [223]

---

[221] Grifo no original.

[222] Assim, na utilização do *Se Mágico* a artista perguntaria: O que *eu* faria se estivesse nesta situação? - e nunca, - O que (nome da personagem) faria se estivesse nesta situação?

[223] Helfgot e Beeman (1993, p. 162) também garantem que muitos cantores que se apresentam inúmeras vezes no mesmo papel mantêm o seu interesse vivo na personagem através de constante pesquisa e estudo sobre ela.

5. COMPREENDEDO A PREPARAÇÃO DO PAPEL DRAMÁTICO NA ÓPERA

> (...) lembrem-se, de uma vez por todas, que ao iniciarem o estudo de cada papel, vocês devem antes, reunir todo o material que tiver qualquer relação com ele e contemplá-lo, com imaginação cada vez maior, até conseguirem uma semelhança tão grande com a vida real que lhes seja fácil acreditar no que fazem. No início esqueçam os seus sentimentos. Quando as condições interiores estiverem preparadas – e certas – os sentimentos virão à tona espontaneamente.
>
> Constantin Stanislavski, *A Preparação do ator*

5.1. Elaborando a interpretação da personagem no pré-ensaio

Para Donington (1990, p. 13-14), mais do que a preocupação com uma fidelidade naturalística, uma montagem de ópera deve almejar algum tipo de compatibilidade profunda entre seus elementos fundamentais, pois só a partir do íntimo relacionamento entre eles que o conteúdo simbólico da ópera se faz presente em um espetáculo. Esses elementos fundamentais seriam as palavras como componente mais articulatório, a música como elemento expressivo e a encenação como artifício localizador (DONINGTON, 1990, p. 9). Partindo disso, poderíamos afirmar que esses seriam os recursos de caracterização de uma personagem na ópera, e, ao se elaborar a interpretação da mesma, o preenchimento ideal para as zonas indeterminadas seria aquele que pudesse reunir argumentos e justificativas desses três elementos simultaneamente.

Os elementos referentes à encenação de uma ópera são todos aqueles que compõem os aspectos visuais do espetáculo, como por exemplo, figurino, cenário, iluminação e as marcações e movimentações das personagens exigidas pelo encenador. [224] Inicialmente, no período de pré-ensaio, o cantor não conhece a proposta de encenação da montagem a qual foi contratado. Além disso, muitas vezes o cantor prepara um papel sem necessariamente ter sido contratado para alguma montagem

---

[224] A relação do cantor com o diretor de cena será abordada mais adiante em **5.2. Nos ensaios**.

específica. Sendo assim, a encenação válida para o período de pré-ensaio é aquela que pode ser construída na imaginação do cantor sendo norteada pelas rubricas existentes na partitura, pela interação das personagens explícita nos diálogos, e, sobretudo dentro do contexto original da obra. Esta encenação se manterá em sua forma virtual até o momento em que será substituída pelos elementos concretos quando os ensaios se iniciarem, e todos os ajustes necessários deverão ser feitos a fim de adaptar a interpretação que havia sido elaborada ao novo contexto.

Lucca (2007, p. 54) afirma que se o cantor basear sua interpretação "no texto, no drama, e na música, então não há como estar errado"[225]. No entanto, mesmo partindo deste princípio certamente não existiria um único método para a elaboração da interpretação de uma personagem na ópera no período de pré-ensaio. Igualmente, sabe-se que cantores de ópera experientes já possuem seus próprios métodos que os levam à prévia concepção de suas personagens. Por este motivo, o que se propõe aqui é somente uma sugestão para que o jovem cantor inicie a confecção do seu próprio método adaptando as questões abordadas a suas necessidades individuais de estudo.

Do mesmo modo, o roteiro sugerido é estabelecido meramente pela necessidade de sistematizar o conteúdo, pois se sabe que as etapas do estudo não se fecham ao se iniciarem as outras. A interpretação estará sempre em constante adaptação às informações encontradas e àquilo que estas informações despertarem na imaginação criadora do cantor. Como enfatiza Hagen (2007, p. 196), os passos do processo de interpretação devem ser flexíveis. Mesmo que o artista almeje um determinado grau de ordem e lógica no desenvolvimento do papel, não seria produtivo enclausurar-se e nem se apoiar em 'regras'. Não se deve supor que cada estágio do processo interpretativo possa ser arquivado ou considerado pronto antes que seja possível fundi-los todos em uma personagem concreta e viva. "A criatividade – baseada em liberdade, e liberdade, em responsabilidade, como na vida – não segue uma fórmula rígida". Contudo, não importa por onde o artista comece ou onde ponha a ênfase de seu trabalho, o resultado "deve levá-lo à ação, ao fazer espontâneo, a dar corpo e substância ao sonho" do autor da obra e do diretor do espetáculo, "e a convencer a platéia de que esse sonho é lúcido e real".

---

225 "*in the text, drama and music, then you cannot be wrong*".

Sobretudo, partindo de Helfgot e Beeman (1993, p. 89-90), podemos dizer que o processo destinado à interpretação de uma personagem na ópera [226] é um *processo analítico*, pois seria o resultado do estudo, consultas e experimentação do artista; um *processo contínuo*, pois ao longo de sua carreira o cantor iria elaborar e reelaborar esta interpretação a cada momento que voltasse a representar a mesma personagem em uma nova montagem; e, finalmente, um prazeroso *processo criativo*, pois o resultado se procederia tanto da interação entre os elementos que o compositor, libretista e encenador dispuseram ao cantor, como de sua própria imaginação, gosto e habilidade.

5.1.1. *Leitura* da obra

Para um primeiro contato com a personagem que o cantor irá interpretar, ele poderia começar assistindo a um espetáculo da obra, ao vivo ou televisionado, que se disponha a ser fiel ao contexto original e às indicações cênicas da partitura. Isto possibilitaria a ele obter uma noção geral de como todos os recursos de caracterização da obra podem atuar em conjunto. No entanto, ele estaria se aproximando não só da personagem da obra, mas também da interpretação que o cantor que a representa nesta montagem tem da mesma. Por isso seria indispensável, logo após este primeiro contato, uma outra aproximação da personagem que dispensasse pelo menos o aspecto visual da interpretação do artista que a está representando.

Esta segunda aproximação poderia começar pela leitura completa da tradução do libreto (ou do próprio libreto, caso o cantor seja fluente no idioma em que a ópera foi

---

[226] Estes autores denominam como "terceira linha" àquilo que estamos denominando como interpretação da personagem, pois partem do princípio que a partitura de uma ópera fornece já de antemão duas linhas paralelas - texto e música – e a interpretação do performer seria a confecção de uma "terceira linha" que uniria estas outras duas (HELFGOT & BEEMAN, 1993, p. x). Consistiria na "resposta visual, física, mental, e vocal" encontrada pelo cantor para as tarefas que o compositor e o libretista da ópera estabeleceram para ele, basicamente aquilo que o cantor adiciona à personagem e que faria "a partitura saltar da página para a realidade no palco" (HELFGOT & BEEMAN, 1993, p. 6). Optou-se por não utilizar este termo dos autores porque estamos considerando também os elementos de encenação como recurso de caracterização da personagem, primeiramente aqueles encontrados descritos na partitura e posteriormente aqueles impostos pela criação física da montagem a qual o cantor participará. Assim, poderíamos considerar que a interpretação da personagem feita pelo cantor não seria uma *terceira* linha, mas talvez uma *quarta*.

escrita), [227] e posteriormente na audição acompanhada pela partitura de algumas gravações da ópera. Contudo, ainda restaria a interpretação musical e vocal do artista que representa a personagem na gravação, e por este motivo o cantor deve estar atento à partitura e utilizar mais de uma gravação para conseguir obter uma impressão mais neutra ou pelo menos uma impressão que pudesse surgir do seu próprio ponto de vista. [228] Como Lucca (2007, p. 40) ressalta:

> Gravações são um fantástico presente. Nós ouvimos diferentes interpretações, tempos, respirações, etc. Nós podemos ouvir como vozes de pesos diferentes se acomodam ao papel. Nós podemos aproveitar uma gama inteira das cantoras passadas e presentes e ouvir o espectro de decisões individuais de cantores para tornar o papel real para eles mesmos e para os ouvintes. (...).
> Escute pelo menos três gravações diferentes. Diferentes tempos requerem sutilmente um canto diferente. Se você tem apenas um tempo na sua memória muscular, é difícil ajustar ao que o maestro poderá pedir para você fazer. Flexibilidade construída como parte da sua preparação também dá maior liberdade criativa para seguir seus impulsos musicais. [229]

A autora ainda aconselha o cantor a sempre ouvir gravações com a partitura na mão para evitar tomar como algo correto erros que possam estar registrados, principalmente se a gravação for ao vivo (LUCCA, 2007, p. 40).

Invariavelmente, as impressões adquiridas pelo cantor neste primeiro momento de *leitura* da obra são obtidas a partir do mesmo ponto de vista de um espectador, o que não seria suficiente para elaborar uma precisa interpretação da personagem. Como afirma Hagen (2007, p. 197), toda identificação que o artista possa ter com a personagem neste momento é semelhante àquela que "uma platéia pode ter e não deve ser confundida com a identificação orgânica que ele precisa encontrar". Ele se comove ou se diverte por causa da ou com a personagem, e sendo assim "ainda está do outro lado da ribalta; ainda não está no palco".

---

[227] Ostwald (2005, p. 75) recomenda que como, na maioria das óperas, o compositor teria iniciado seu processo composicional partindo do texto, é aconselhável o cantor iniciar seu processo de interpretação também desta forma.

[228] Por este motivo muitos professores de canto sugerem que o aluno estude suas partes vocais primeiramente, antes de escutar qualquer gravação, para que o aluno tenha uma impressão própria da música e consiga manter-se neutro em relação à interpretação do cantor da gravação.

[229] *"Recordings are an amazing gift. We hear different interpretations, tempi, breaths, etc. We can hear how voices of different weight approach a role. We can enjoy a whole range of singers past and present and hear the spectrum of singer's individual decisions to make the role real for themselves and for the listener". (…)*

"Listen to at least three different recordings. Different tempi require subtly different singing. If you only have one tempo in your muscle memory, it is difficult to adjust to what the conductor may be asking you to do. Flexibility built into your preparation also gives yourself greater creative freedom to follow your musical impulses".

Por este motivo estas impressões não podem se enraizar, pois significam apenas uma concepção generalizada da obra. Ainda é necessário buscar um conhecimento aprofundado sobre a obra através de um processo de análise, pesquisa, descrição e particularização. Como afirma Stanislavski (2004b, p. 25), há obras em que é preciso um grande esforço para desenterrar sua essência espiritual; seja porque a sua ideia central é muito complexa, ou porque a estrutura é muito confusa e intangível e por isso só é possível "conhecê-la pouco a pouco, estudando parte a parte a sua anatomia". Esse tipo de obra dá a impressão de ser um quebra-cabeça, e não desperta interesse enquanto não está resolvida, por isso precisa ser lida muitas vezes, sendo cada nova leitura guiada por aquilo que ficou estabelecido na leitura anterior.

Visto isso, podemos perceber que quando o artista encerra seu trabalho de interpretação nesse momento inicial do processo e parte logo para uma concepção final da personagem, ele sentirá seu papel no palco apenas em momentos isolados. O fluxo dos pensamentos, desejos e emoções do artista enquanto vive sua personagem aparecerão e desaparecerão, formando um curso "desconjuntado e descontínuo". Apenas quando o artista adquire "uma compreensão mais profunda do papel e concebe seu objetivo fundamental" é que gradativamente vai emergindo uma linha que formará um contínuo. Somente a partir deste momento que o trabalho criador do artista de fato se inicia (STANISLAVSKI, 1976, p. 268).

5.1.2. Análise da obra e a investigação da personagem

Esta fase do trabalho é o momento de questionar a obra e a personagem. O cantor deve elaborar todo o tipo de pergunta possível sobre a história que é narrada, sobre a vida da personagem que irá representar e o porquê de cada cena e cada elemento que a compõe. Clark (2002, p. 25) afirma que:

> (...) o melhor meio de começar o estudo de uma personagem de ópera é aproximando-se da personagem como um detetive faria, procurando por pistas de sua identidade. (...) Sublinhe palavras e frases que você ache significante. Logo, olhe para a lista do elenco no começo da partitura para a designação da personagem, seus títulos, os seus relacionamentos com as outras personagens. Então olhe através do libreto para pistas textuais que ajudem a dar insights sobre a personagem. (...)

> Para decodificar as pistas musicais de uma personagem, ponha-se nos sapatos do compositor, e pense nele como um contador de histórias. Constantemente pergunte ao compositor "Por quê?". [230]

Essa etapa consiste em um processo de dissecação da partitura que possibilite ao cantor coletar informações sobre as personagens que estariam explícitas no interior da obra e levantar aquelas que constariam como zonas indeterminadas. Estas últimas só conseguirão ser esclarecidas mediante uma pesquisa teórica sobre assuntos específicos ou pela própria criatividade do artista. Todos os mínimos elementos encontrados na partitura devem ser questionados na tentativa de relacioná-los interpretativamente entre si. Como Lucca (2007, p. 108) sugere:

> Uma profunda análise das palavras e das notas é essencial. Cada parâmetro musical e textual deve ser questionado. Por que existe uma *fermata*? Qual emoção subliminar causa estas notas em *staccato*? Por que existe uma abundância das vogais 'u' e 'o'? Às vezes nós encontramos uma pausa no meio de uma palavra: poderia ser um suspiro, uma agitação ou talvez uma hesitação? Por que esta mudança súbita de dinâmica? Esta figura da orquestra responde à linha vocal anterior ou se antecipa à próxima? Qual é o significado desta pausa longa? Estes acentos poderiam retratar um grito? Por que as trompas dominam a orquestração? Qual é o significado desta *cadenza*? [231]

A autora explica que a preparação de um papel é como carregar uma figura digital no computador. Primeiramente a figura vem inteira, mas ainda está em uma forma "indefinida e desfocada"[232]. De acordo com o desenvolvimento do trabalho, o foco vai tornando-se cada vez mais nítido, "não porque a figura inteira foca ao giro de uma lente

---

[230] *" (...) the best way to begin an opera character study is to approach the character as a detective might, looking for clues to their identity. (…) Underline words and phrases that you find meaningful. Next, look at the cast list in the front of the score for the designation of the character, their title, or their relationship to other characters. Then look through the libretto for textual clues that help give you insights about the character". (…)*

"To decode the musical clues to a character, put yourself in the shoes of the composer, and look at him or her as a storyteller. Constantly ask the composer 'Why?' ".

[231] *"A profound analysis of words and notes is essential. Every musical and textual parameter should be questioned. Why is there a* fermata*? What underlying emotion causes these* staccato *notes? Why is there an abundance of 'u' and 'o' vowels? Sometimes we encounter a rest in the middle of a word: could it be a sigh, an agitation or maybe a hesitation? Why this sudden dynamic change? Does this orchestral figure answer the previous vocal line or does it setup the next one? What is the meaning of this long pause? Could these accents portrays cries? Why do the horns dominate the orchestration? What is the meaning of this* cadenza*?".*

[232] *(…) "indistinct and blurred"*

– mas por causa de milhares de incríveis pequenos bits de informações que são adicionados à figura”[233] (LUCCA, 2007, p. 97).

As questões devem ser elaboradas pelo próprio cantor, pois assim ele já estabelece o que de fato ele próprio precisa saber sobre a personagem que irá representar para que encontre o elo entre sua própria identidade e a identidade da personagem. No entanto, como exemplo, segue algumas sugestões de Burgess e Sckilbeck (2000, p. 148-149):

1. Que história é essa? Qual é a história do ponto de vista da sua personagem, i.e., da perspectiva do que sua personagem sabe e o que sua personagem encontra? O que aconteceu à sua personagem antes da história começar e o que irá acontecer à sua personagem depois que a história terminar?
2. Onde o clímax da história ocorre? Coincide com o ponto crítico da sua personagem?
3. O que você consideraria ser os fatores incontestáveis sobre a sua personagem? Sobre que evidência você está baseando cada um dos fatores que afirma?
4. O que *exatamente* sua personagem diz sobre ela mesma?
5. O que *exatamente* sua personagem diz sobre cada outra personagem?
6. O que *exatamente* as outras personagens dizem sobre a sua personagem?
7. Como você descreveria sua personagem em detalhes? Por exemplo, características físicas, idade, status, e personalidade.
8. Como a música descreve sua personagem (...)? Como a música da sua personagem difere da música de outras personagens? Como a orquestração acrescenta definição para sua personagem? A quem se destina esta música?
9. Quais palavras ou frases florescem imediatamente à sua mente sobre sua personagem?
10. Quais situações de sua própria vida se assemelham, ou se assemelharam, às situações que sua personagem encara? Quão detalhada é sua recordação delas? Como você é diferente de sua personagem? Fazendo esta comparação tenha cuidado para não julgar ou sentimentalizar sua personagem de qualquer modo.
11. O que sua personagem quer a) em termos da história inteira (isto é, a idéia central da sua personagem) e b) em cada e toda cena na qual ela aparece? O que sua personagem fará para conseguir o que quer? Onde e como estes desejos são revelados? Quem e o que são os obstáculos dos desejos de sua personagem? Estes obstáculos são fundamentalmente internos ou externos? Sua personagem os supera? O que ela faz para adquirir o que quer (suas ações). A resposta para esta questão em cada cena difere da resposta a esta questão com a peça inteira em vista?
12. Como você definirá a jornada que sua personagem faz no curso da história? A música reflete os diferentes estágios desta jornada? Identifique os pontos musicais e textuais de virada de sua personagem. Eles coincidem?
13. Como sua personagem se expressa? Ela possui algum tipo de maneirismo, hábito de fala ou maneira particular de falar? Quão introspectiva e consciente de si mesma ela é? O que faz sua personagem rir?
14. O que apareceria na autobiografia de sua personagem? No que sua personagem acredita? [234]

---

[233] *(…) “not because the whole picture focuses from the turning of a lens – but because thousands of intriguing little bits of information are added to the picture”.*

Neste momento do trabalho, é importante o cantor partir de alguns princípios básicos. Primeiramente, como aconselha Ostwald (2005, p. 118), quando o cantor analisa uma obra, "é sempre útil assumir que as palavras, música, ações, e personagens em cada cena foram bem escritos"[235], mesmo que não seja sempre este o caso. O cantor nunca deve fazer qualquer juízo de valor à obra que está analisando, pois não é sua função julgar se a obra foi bem escrita ou não. Sua função é encontrar o melhor modo de relacionar seus elementos em um todo coerente, tendo em vista que a criatividade do artista ao preencher as zonas indeterminadas poderia certamente dar o brilho que uma obra medíocre não teria por si mesma.

Outro princípio básico que o cantor deve seguir ao analisar a obra é de que tudo que consta no seu interior foi escrito com um propósito. Isso vale tanto para os elementos referentes à música - como notas, dinâmicas, ritmos ou progressões

---

[234] *" 1. What is the story? What is the story from your character's point of view, i. e. from the perspective of what your character knows and what your character encounters? What has happened to your character before the story begins and what will happen to your character after the story ends?*

2. Where does the climax of the story occur? Does this coincide with the crisis point for your character?

3. What would you consider to be the indisputable facts about your character? Upon what evidence are you basing each of your factual claims?

4. What exactly *does your character say about him- or herself?*

5. What exactly *does your character say about every other character?*

6. What exactly *does every other character say about your character?*

7. How would you describe your character in detail? For example, physical characteristics, age, status, and personality.

8. How does the music describe your character (…)? How is your character's music different from the music of other character? How does the orchestration add definition to your character? Whose side is the music on?

9. What words or phrases immediately spring to mind about your character?

10. What situations in your own life parallel or have paralleled the situations your character faces? How detailed is your recollection of them? How are your different from your character? In making these comparison beware of judging or sentimentalizing your character in any way.

11. What does your character want a) in terms of the whole story (i.e. the central idea of the character) and b) in each and every scene in which he or she appears? What will your character do to get what he or she wants? Where and how are these wants revealed? Who and what are the obstacles to your character's wants? Are these obstacles to the character's will primarily external or internal? Does your character overcome these? What does he or she do in order to achieve what they want (their action)? Does the answer to this question for each scene differ from answering this question with the whole work in mind?

12. How would you define the journey your character makes in the course of the story? Does the music reflect the different stages of this journey? Identify the musical and textual turning points for your character. Do they coincide?

13. How does your character express him-or herself? Does your character have any particular mannerisms, speech habits or characteristic turns of phrase? How introspective or self aware are they? What makes your character laugh?

14. What would appear in your character's autobiography? What are your character's beliefs?".

[235] *(...) "is always helpful to assume that the words, music, actions, and characters in each scene are well written".*

harmônicas - quanto para as falas e ações das personagens. Ryngaert (1996, p. 107-108) ressalta que para a leitura e análise de textos dramáticos é importante admitir que "a fala de uma personagem jamais é arbitrária", visto que "por trás do diálogo teatral existe um autor cuja função é preordenar as seqüências dialogadas, manifestar intenções, organizar o discurso das personagens em função de um objetivo supremo, a comunicação com os espectadores". Stanislavski (2004b, p. 30) também afirma que quando o autor criou a obra, "toda circunstância, por menor que fosse, todo fato, era importante".

Vejamos a seguir mais detalhadamente tópicos importantes para a investigação e interpretação da obra e da personagem.

1) Primeiros indícios

Segundo Ryngaert (1996, p. 35), as primeiras revelações que a leitura de um texto dramático permite encontram-se no título, no gênero, na maneira como as cenas e atos são nomeados, nas marcações e indicações cênicas, nos nomes das personagens e na maneira como os discursos são apresentados sob esses nomes. Na ópera, ainda podemos acrescentar que os timbres das vozes das personagens e dos instrumentos orquestrais de cada número musical também constam como as revelações mais imediatas.

Ao observar o título de uma obra o cantor deve se perguntar: 'Por que o compositor ou libretista escolheu este título em particular?' Como aponta Ostwald (2005, p. 78-79), "talvez ele tenha escolhido para enfatizar uma personagem, uma qualidade, ou um evento. Talvez ele tenha escolhido para desenfatizar outra opção óbvia"[236]. O autor relata que Rossini ao escolher o título *Il Barbiere di Siviglia* ao invés de *Fígaro* enfatizou o papel social do barbeiro ao invés da personalidade da personagem. [237] O fato é que, como relata Casoy (2006, p. 304), esta ópera estreou com um outro título, pois Rossini temia a "a reação enfurecida do público" ao comparar sua ópera com a ópera

[236] *"Maybe he choose it to emphasize a character, a quality, or an event. Maybe he choose it to de-emphasize another obvious option"*.

[237] A condição social e a função profissional do barbeiro encaixam-se perfeitamente a Fígaro como agente fundamental na concretização dos planos do Conde de Almaviva. Primeiramente, sua condição social o permite consentir em ajudar o Conde com total lealdade mediante pagamento monetário. Igualmente, é por ser barbeiro da cidade que possui certo acesso à casa de Rosina e de seu tutor Bartolo. E ainda, a sua função profissional proporciona ao Conde os diferentes disfarces que necessita para a execução de seus planos (Lindoro, prof. de música, soldado bêbado).

homônima de Paisiello, que "apesar de ter sido composta há 34 anos , era ainda uma das grandes favoritas do público". Assim, por respeito a Paisiello, a ópera de Rossini recebeu como primeiro título *Almaviva, ossia L'Inutile Precauzione*, e somente meses depois de sua estréia, quando a ópera já era um sucesso, o título foi mudado para este que conhecemos. Visto isso, podemos ainda observar que esse antigo título primeiramente nos confirma o fato da trama da ópera se desenvolver em função do principal objetivo da personagem Conde de Almaviva [238] - casar-se com Rosina - e também nos informa sobre a grande piada do desfecho final: a inútil precaução de Bartolo ao retirar a escada da sacada.

Podem ainda ser identificadas informações relevantes sobre as personagens observando atentamente os nomes dados a elas. Ryngaert (1996, p. 132) ressalta que "uma personagem não se constrói apenas a partir de seu nome, mas não podemos ignorar o modo como os autores as nomeiam". Em *La Traviata*, não se sabe se Verdi e Piave teriam pensado em algum significado quando nomearam as personagens desta ópera, mas a comparação entre os nomes utilizados para as duas cortesãs destacadas parece ser elucidativa. Violetta Valery é uma cortesã tanto quanto é Flora Bervoix, todavia seus nomes podem evidenciar de um modo geral a função que cada personagem possui para a narrativa da história. Enquanto o nome Flora denotaria um complexo de vegetais ou plantas, Violetta denotaria uma única espécie de flor. [239] Isso evidenciaria não somente a função protagonista de Violetta, mas também a função pragmática que a presença da personagem coadjuvante Flora tem para a narrativa, ou seja, a de mostrar resumidamente todas as características gerais de uma cortesã. Assim, as características que fazem Violetta se tornar distinta das outras cortesãs são postas em relevo quando a protagonista é contrastada com Flora.

Igualmente, os timbres vocais designados pelos compositores para cada personagem fazem parte dos recursos de caracterização das mesmas.

> A utilização de diferentes timbres de voz é um dos mais ricos recursos de expressão da partitura de ópera. O compositor tira partido não apenas por razões musicais mas igualmente para definir uma síntese do caráter do personagem, quase um esboço geral de definição psicológica do mesmo. O timbre identifica algo do comportamento do personagem, assim como individualiza o cantor (PEIXOTO, 1986, p. 41).

---

[238] Mesmo que ainda seja Fígaro o protagonista da ópera por ser, de fato, a personagem pivô da trama.

[239] Especificamente uma flor delicada e frágil, características que podem ser associadas à saúde debilitada da personagem.

Existe uma certa padronização no estabelecimento da relação entre timbre e a personalidade da personagem nas óperas de certos compositores. Os heróis barrocos eram *castrati* enquanto os heróis românticos eram tenores, nas óperas cômicas de Rossini as heroínas eram contraltos e os antagonistas baixos bufões. Apesar de estas escolhas muitas vezes serem feitas de acordo com o elenco de cantores que o compositor tinha disponível para a estréia de sua ópera, há de se observar a frequência nas relações que cada um estabeleceu. As escolhas seguramente envolviam a estética de espetáculos de sua época e também as qualidades que cada timbre tem a contribuir como recurso de caracterização. Como exemplo disso, Casoy (2007, p. 56-57) ressalta que Verdi relacionava com rigor os timbres vocais às características de personalidade das personagens de suas óperas. Segundo o autor, na ópera *Un Ballo in Maschera*, a vocalidade mais densa das linhas vocais da infeliz Amélia, personagem "que se debate entre um amor proibido e a fidelidade conjugal", contrastam com a "voz clara e delicada, com um canto cheio de ornamentos" do pajem Oscar, no qual a sua vocalidade "traduz a alegria ingênua e irresponsável de um garoto que mal chegou à adolescência".

2) Estrutura dramática

Toda peça teatral possui uma estrutura que organiza o fluxo do tempo e da ação. Segundo Ostwald (2005, p. 83), a estrutura dramática básica da ópera subdivide a história e a desenvolve em quatro partes que são modeladas e enfatizadas pela música.

- A exposição: seção de abertura, na qual as personagens, suas circunstâncias, relações, conflitos e pontos de vista são apresentados. Ryngaert (1996, p. 65) acrescenta que este é o momento no qual o dramaturgo entra no assunto e fornece as informações necessárias à compreensão da ação. A exposição deve "instruir o espectador sobre o assunto e as circunstâncias principais, o lugar da cena e mesmo a hora em que a ação principia, o nome, o estado, o caráter e os interesses das personagens principais".
- O desenvolvimento: consiste na sequência de situações traçadas para introduzir as personagens para dentro dos conflitos com intensidade

significante, aprofundando o entendimento do espectador sobre o tema. Ryngaert (1996, p. 65) chama esta parte também de "nó", pois consistiria nos obstáculos e contrariedades que seguem os propósitos expostos anteriormente, formando assim "um nó no centro ou no meio da intriga da peça".

- O clímax: é o último confronto no qual as principais personagens se enfrentam com todo o interesse. Ou ainda seria o momento das "peripécias". Para Aristóteles, peripécia no singular "é a inversão da situação do herói que leva ao desfecho, por exemplo, a passagem da felicidade à infelicidade no desfecho trágico". Já no plural seria sinônimo de "golpes teatrais" ou "mudanças de sorte", momento no qual a situação é subitamente alterada e a ação é surpreendentemente invertida, sublinhando que "no interior de uma intriga a situação do herói não poderia ser invariável" (RYNGAERT, 1996, p. 65).
- A resolução: resolve os conflitos e estabelece uma nova ordem que ilumina o tema trazendo a peça ao fechamento. O desfecho é a resolução do "nó", ou também, como entende Sherer (*apud* RYNGAERT, 1996, p. 66) "a eliminação do último obstáculo ou da derradeira peripécia e os acontecimentos que podem resultar disso".

Essa estrutura vem da dramaturgia clássica, e como complementa Ostwald (2005, p. 83), na ópera é vista tanto nas comédias quanto nas tragédias, sendo a diferença encontrada em como os conflitos se resolvem e nos efeitos que essa resolução implica. A organização dos números musicais dentro desta estrutura dramática básica é uma questão de estilo de cada compositor. No entanto, algumas convenções foram estabelecidas ao longo da história da ópera, como foi o caso do esquema recitativo *secco* seguido de ária, herdado dos libretos de Metastásio, e, do chamado *Codice Rossini*, convenção desenvolvida por este compositor e que se estendeu para as óperas de Bellini, Donizetti e algumas óperas de Verdi.

3) Definição do tema principal [240]

O tema é a idéia central que a obra explora, é a aura da peça inteira que se encontra presente em cada cena, em cada conflito como um farol para o fluxo das ações e objetivos de cada personagem. Contudo, o tema não é o enredo, mas é através dele, dos conflitos e das personagens que é possível determiná-lo, pois cada personagem estará explorando este tema central sob seu próprio ponto de vista, sendo direcionada através de seus conflitos para a revelação desta idéia geral da trama. Seguramente, apesar do tema também não ser necessariamente a mensagem final da história, ambos quase sempre se convergem, por isso estar atento às palavras finais de uma ópera é sempre uma excelente pista. O tema da obra pode explorar qualquer assunto humano como amor, ciúmes, poder, política, religião, etc.

Para definir o tema de uma ópera, o cantor deve perguntar-se: Qual a mensagem que envolve todas as cenas? Ou mesmo, qual é o assunto principal da trama? O que os autores querem me comunicar com a criação desta obra? Para isto é preciso identificar qual é o conflito principal e quais informações seriam indispensáveis para este conflito existir. Se em *Il Barbiere di Siviglia*, o Conde de Almaviva revelasse sua verdadeira identidade, poderia acontecer de Bartolo lhe conceder Rosina como esposa mediante um vigoroso dote e assim não haveria conflito. Igualmente, Rosina poderia consentir em casar-se com ele devido a uma ambição social e não por verdadeiro amor. Visto isso, um possível estabelecimento do tema para esta ópera poderia ser de evidenciar que um amor sincero só é alcançado sem os artifícios que o poder proporciona.

No entanto, como salienta Ostwald (2005, p. 91-92), deve-se tomar cuidado, principalmente em histórias de amor, para que o tema não seja confundido com um simples dispositivo do enredo. Como por exemplo, em *Rigoletto*, o amor de Gilda pelo Duque é apenas um dispositivo para concretizar a maldição recaída sobre seu pai, e a voluptuosidade e imoralidade do Duque de Mântua é um dispositivo para o mesmo fim. Eis alguns exemplos que este autor cita como possíveis temas para algumas obras do repertório operístico e de alguns musicais:

> *Carmen* deprecia o desastre das necessidades não correspondidas no amor.
> *West Side Story* celebra o triunfo do amor sobre o ódio.

---

[240] Baseado em Ostwald (2000, p. 91-103).

> *Le Nozze di Figaro* aplaude a erosão do privilégio da aristocracia ou, igualmente viável, elogia a reconciliação como uma maturação do amor.
> *La Bohème* explora como jovens pessoas crescem diante da morte
> *The Man of La Mancha* glorifica a recompensa de perseguir sua própria visão.
> *Falstaff* exalta a integração do rejeitado.
> *Lucia di Lammermoor* confronta paixão pessoal com necessidades políticas. [241]

A identificação das inúmeras hipóteses sobre o tema e a definição de qual delas o cantor irá desenvolver é uma das escolhas mais importantes no processo de interpretação da personagem, pois é a partir desta opção que surgirão as outras bifurcações do trabalho interpretativo. Stanislavski (1976, p. 285-286), ao abordar o mesmo assunto, mas denominando-o como *superobjetivo da trama*, ressalta que o elo comum que o superobjetivo proporciona a tudo que é criado pelos artistas para suas personagens "deve ser tão forte que até mesmo o detalhe mais insignificante, se não tiver relação com o superobjetivo, salientar-se-á, como supérfluo ou errado". Assim, como salienta o autor, a definição deste superobjetivo deve harmonizar-se tanto com as intenções dos autores da obra quanto ser capaz de despertar a alma criadora do artista (STANISLAVSKI, 1976, 313).

4) As circunstâncias das personagens

Para se comportar 'como se fosse' sua personagem, o cantor precisa descrever a sua realidade claramente e em detalhes, e, ao desenvolver esta descrição, identificar as circunstâncias de sua vida ficcional e que são dadas, quase sempre, de antemão pelos autores da obra (OSTWALD, 2005, p. 29). Segundo Hagen (2007, p. 213), o artista ao descobrir não apenas *o que* acontece, mas sob quais circunstâncias acontece, compreende a influência que estas circunstâncias exercem sobre os eventos atuais e a inevitabilidade deles.

---

[241] "Carmen *decries the disaster of mismatched needs in love.*
West side story *celebrates the triumph of love over hate.*
The Marriage of Figaro *applauds the erosion of aristocratic privilege or, equally viable, it commends reconciliation as the maturation of love.*
La Bohème *explores how young people grow in the face of death.*
The Man of La Mancha *glorifies the rewards of pursuing your own vision.*
Falstaff *extols the integration of the outcast.*
Lucia di Lammermoor *confronts personal passion with political necessity".*

As circunstâncias que envolvem os seres ficcionais são tanto aquelas que podem ser identificadas ou deduzidas através da análise da obra, como aquelas que constam como zonas indeterminadas e que deverão ser elaboradas criativamente pela imaginação do artista em consonância com as informações existentes. Assim, as circunstâncias tornam-se um campo extremamente vasto a ser investigado. Por este motivo, para uma melhor sistematização deste campo, consideremos como circunstâncias básicas as seguintes questões[242]:

> *Quem sou eu?* Personagem
> *Que momento é?* Século, ano, estação, dia, minuto.
> *Onde estou?* País, cidade, bairro, casa, cômodo, área do cômodo.
> *O que me rodeia?* Objetos animados e inanimados.
> *Quais são as circunstâncias dadas?* Passado, presente, futuro e os eventos.
> *Qual é minha relação?* Relação com a totalidade dos eventos, com outros personagens e coisas.
> *O que eu quero?* Personagem, objetivos principais e imediatos.
> *O que está no meu caminho?* Obstáculos
> *O que faço para conseguir o que quero?* A ação: física e verbal (HAGEN, 2007, p. 115). [243]

Baseando-se nos manuais de *playwriting*, Prado (1987, p. 88-89) afirma que existem três principais maneiras do autor revelar uma personagem em uma obra teatral: através daquilo que a personagem revela sobre si mesma, do que faz, e do que os outros dizem a seu respeito. O autor ainda acrescenta que a personagem revela aspectos de si mesma de três modos: em um monólogo, a um confidente, ou diretamente à plateia em um aparte. Stanislavski (2004b, p. 52) também observa que as circunstâncias interiores de uma personagem estão escondidas nas circunstâncias exteriores de sua vida, ou seja, "nos fatos da peça". Isso ocorre porque as circunstâncias internas e externas em uma obra dramática estão entrelaçadas e é difícil avaliá-las separadamente. Essas afirmações, tanto de Prado como de Stanislavski, certamente são válidas para a investigação do libreto de ópera, mas devem sempre ser observadas em conjunto com as funções dramáticas que a música exerce.

Primeiramente, observemos que os enredos das óperas "não se estabelecem no vácuo"[244]. Cada ópera narra uma história que se desenvolve sobre o pano de fundo de uma sociedade. Desta forma, os "valores, sistemas de crenças, economia, negócios,

---

242 Clark (2002, p. 28-29) também fornece um questionário mais detalhado para guiar o cantor na identificação das circunstâncias da personagem e na elaboração da descrição de sua realidade.

243 Grifo no original.

244 *(...) "are not set in vacuum"*

políticas, viagens, etc. tudo afeta e às vezes incita o drama"[245] (LUCCA, 2007, p. 100). Tempo e Espaço são os fatores básicos que fundamentam a realidade dos seres humanos, sendo assim, primeiramente o artista deve ter um claro entendimento de *quando* e *onde* a personagem se encontra a fim de reconstituir imaginativamente suas circunstâncias (LUCCA, 2007, p. 98). Essas duas informações contextualizam a ação e os conflitos, por isso o cantor precisa não somente identificar estes dados, mas também conhecer o conjunto de todas as informações implícitas que os seguem. Para auxiliar na busca destas informações objetivamente, Lucca (2007, p. 100) propõe algumas perguntas a serem respondidas através de uma pesquisa minuciosa sobre a sociedade em que o enredo é estabelecido:

- O que esta sociedade valoriza?
- No que eles acreditam?
- Qual é o sistema econômico deles?
- Quem tem o poder formal?
- Como é este poder?
- Quem tem o poder informal?
- A personagem se sente segura?
- Que temem perder?
- Quais são as diferentes classes desta sociedade?
- Que caminhos são aceitáveis para mover-se para diante?
- Quais são os símbolos de status?
- Qual é a visão de mundo que possuem?
- Qual é a forma de religião ou espiritualidade que possuem? [246]

A descrição destas respostas elaboraria aquilo que pudesse ser o *contexto* da trama. Contudo, cada personagem possui também um passado que a contextualiza individualmente em relação a seus valores morais, éticos, culturais e sociais, pois foram adquiridos na época e local em que a personagem viveu e cresceu até encontrar-se na

---

[245] *(…) "Values, belief systems, economy, trade, politics, travel, etc. all affect and sometimes incite the drama".*

[246] *"What does this society value?*
What do they believe?
What is their economic system?
Who has the formal power?
What form does this power take?
Who has informal power?
Do the characters feel safe?
What loss do they fear?
What are the different classes of this society?
What are acceptable ways to move ahead?
What are symbols of status?
What is their view of the world?
What is their form of religion or spirituality?

situação presente do enredo. Portanto, a investigação do contexto passado de uma personagem também se faz necessário para compreendê-la em seu íntimo, pois este contexto condiciona de um modo geral seus objetivos, suas motivações e seu modo de agir. Lucca (2007, p. 131) comenta que os elementos do passado, as histórias anteriores àquela que é relatada no enredo, são muitas vezes o que faz a confrontação tornar-se inteligível. Obviamente, isso ocorre porque muitos conflitos acontecem devido ao choque entre valores e visão de mundo, como é o caso de Pinkerton e Cio-cio-san da ópera *Madama Butterfly* de Puccini, e de Carmen e Don José da ópera *Carmen* de Bizet. Estas histórias passadas em alguns casos são relatadas no interior da própria obra ou estão implícitas mediante a presença de algumas informações, em outros casos ainda podem ser encontradas no material da fonte inspiradora. Contudo, é a imaginação do artista que irá reconstituir virtualmente estas informações e fabricar os detalhes necessários para que a impressão deste passado seja nítida e vívida. Quando não há nenhum indício do passado da personagem, e isto ocorre muito com aquelas que são coadjuvantes, é preciso o cantor criar por completo uma história apropriada a fim de contextualizar suas circunstâncias interiores.

Igualmente devem ser consideradas aquelas circunstâncias que mudam no decorrer das cenas, pois podem desviar alguns objetivos e condicionar as ações das personagens. Portanto, "a busca pelas circunstâncias passadas e imediatas tem de ser feita não apenas para o início da peça", mas para a vida da personagem "durante e *entre* cada ato e cada cena" (HAGEN, 2007, p. 213). Ocorre que as ações de uma personagem ultrapassam os limites daquilo que se passa no palco. Assim, é preciso identificar ou definir o que se passa nos momentos em que a personagem está fora de cena. Segundo Ryngaert (1996, p. 40), "a ação, em nome da verossimilhança, deve ser contínua no palco", assim como se deve "encontrar no texto elementos suficientes para imaginar como ela prossegue quando a personagem não está em cena". [247]

O estabelecimento dessas informações deve fornecer motivações suficientes para a personagem entrar e sair da cena sem perder energia, bem como para que o artista possa fornecer pistas sutis em sua representação para o espectador imaginar o que a personagem estaria fazendo enquanto está ausente. Como por exemplo, em uma observação de Lucca (2007, p. 126), onde estaria Gaston antes de interromper o dueto

---

[247] As informações referentes à saída e entrada das personagens em cena - *por que*, *para onde*, *o que faz* e em *quanto tempo* - são facilmente encontradas no texto. Contudo, quando estas indicações não existem de modo explícito na obra, deve-se procurar por indícios que possam ser desenvolvidos baseando-se nas leis da verossimilhança, ou seja, naquilo que coerentemente poderia ter ocorrido.

de Violetta e Alfredo em *La Traviata*? Porque ele entrou naquele recinto? Onde ele estava querendo ir? Estava buscando um lugar para ficar a sós com alguém ou estava procurando Violetta, ou Alfredo? [248]

A respeito disso, Hagen (2007, p. 131-133) aconselha o artista antes de cada entrada em cena a concentrar-se em três passos essenciais de preparação para lidar com "o choque de água fria do primeiro contato com a platéia". Seriam eles as repostas estabelecidas como sua personagem para as questões: "o que *acabei de* fazer? O que vou fazer exatamente *agora*? Qual é a primeira coisa que quero?". Isto permitiria ao artista entrar *na* vida de sua personagem antes de sua entrada, "*a partir de* um passado, como se fosse pela primeira vez, com total envolvimento (...)[da] personagem, com propósito, no foco. Em outras palavras, (...) estar *dentro* não *sobre*" às circunstâncias da personagem. [249] A autora comenta:

> Jamais vou esquecer a magia criada pela primeira entrada de Laurette Taylor em *Outward Bound*. Ela entrava no palco *de costas*, subindo na alta soleira do convés para o salão do navio, ainda inclinando a cabeça e acenando adeus a um passageiro imaginário no convés externo. Uma vez no salão, ela se virava para as pessoas no palco e reconhecia o filho com um pungente "Ohhh!". Essa entrada realmente veio do passado para o presente com um futuro! (HAGEN, 2007, p. 139). [250]

Outro fator a ser considerado é a passagem do tempo durante e entre as cenas, o tempo sob o ponto de vista quantitativo. O fluxo do tempo é algo "embutido em nosso bioritmo. O ciclo dos dias, meses e estações nos afeta fisicamente e psicologicamente"[251] (LUCCA, 2007, p. 101). Do mesmo modo, a quantidade de tempo que se tem para fazer uma tarefa ou para alcançar um objetivo é uma força que influencia as ações e o modo como são executadas: "o *tempo* é uma influência ativa até mesmo nas menores tarefas diárias. Como o conflito está na raiz do drama (cômico ou trágico), o dramaturgo sempre nos brinda com pressões temporais, e devemos aprender a fazer uso preciso delas"[252] (HAGEN, 2007, p. 214).

---

[248] Goldovski (1968, p. 182-185) também aborda esta questão afirmando que a vida da personagem divide-se em dois momentos, os *visíveis* e os *ocultos* à platéia. O autor sugere ao cantor ou diretor de cena criar o que estaria se passando com a personagem quando se encontra fora de cena momentos antes de sua entrada e cita alguns exemplos para alguns trechos que antecedem a entrada da personagem Rosina na ópera *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini.

[249] Grifo no original.

[250] Grifo no original.

[251] *"(…) is built into our biorhythms. The cycling of days, months and seasons affects us physically and psychologically"*.

[252] Grifo no original.

As informações referentes ao tempo também recaem sobre a idade da personagem. Essa específica informação influencia não somente quanto a fatores físicos e psicológicos da mesma, mas também na relação que é estabelecida com as outras personagens.

> Obviamente a idade é uma influência poderosa na relação que você tem com os outros personagens na peça. O modo de lidar com os outros surgirá, entre outras coisas, do ajuste ao fato de você se sentir mais velho ou mais novo do que é; de eles merecerem seu respeito ou estarem abaixo de seu interesse; de deverem ser mimados porque são mais jovens ou mais velhos; de poderem ser rejeitados porque são mais jovens ou mais velhos. As relativas diferenças de idade devem criar elementos específicos na ação (HAGEN, 2007, p. 231-232).

Segundo Hagen (2007, p. 232), os ajustes de idade de uma personagem devem manter-se em concordância com seu trabalho, seus amores, vínculos e anseios. Como exemplo disso, tomemos a relação de idade que existiria entre as irmãs Fiordiligi e Dorabella da ópera *Così fan tutte* de Mozart. Não há uma única informação que explicite qual irmã é a mais velha. Contudo, o fato de ser Dorabella quem convence a irmã a flertar com os novos visitantes apenas por divertimento e também por ser a primeira e a menos resistente a trair seu noivo, demonstra que esta personagem possui um senso de responsabilidade e maturidade menor que o da outra irmã. Junto a isso, ainda é possível observar que a música das árias de Fiordiligi possui um caráter mais sério em comparação à música das árias da irmã. Por tudo isso, a opção de Dorabella ser a irmã mais nova seria talvez a mais coerente.

As relações existentes entre as personagens são sempre estabelecidas sobre vários aspectos, os mais comuns são os vínculos de família, de amizade ou amor, de rivalidades, vínculos profissionais e de status ou condição social. O relacionamento das personagens e o contraste entre suas particulares circunstâncias também fundamentam e contextualizam os conflitos entre as mesmas, pois observemos que a relação de dominação seria talvez a perspectiva mais ampla e geral da relação que se estabelece entre os indivíduos. [253] Como Hagen (2007, p. 222-223) ressalta, "em quase todas as relações humanas – ou pelo menos em certos aspectos de uma relação -, uma pessoa domina e a outra se submete; uma pessoa guia e a outra segue". Identificando isso, é

---

[253] Lucca (2007, p. 57) comenta que muitas comédias são fundamentadas no contraste entre diferentes status, entre o respeito que uma personagem pensa que merece e no respeito que outras personagens mostram a ela.

possível perguntar então em quais áreas específicas a personagem domina ou é dominada por outra: No amor? No trabalho? Na vida pública? Na vida familiar? Em todas elas? Para se identificar a relação entre as personagens, a autora sugere:

> Para começar, defina suas relações em termos amplos. Eu o amo. E a odeio. Somos próximos como irmãos. Ele é como um pai. Competimos como rivais invejosos. É uma relação de envolvimento ou indiferença? Você o admira ou o despreza? Em que aspectos? Você tem medo dela, ou ela de você? Em que aspecto? A relação – seja ela de competição, amor, hostilidade, manobras ou negociações para obter vantagem e posição – é declarada e aberta ou oculta e subconsciente? É uma relação de pretensa intimidade com desconfianças secretas? E sempre pergunte se ela é *recíproca* ou se vocês estão em *pólos opostos* (HAGEN, 2007, p. 223).[254]

As relações básicas entre as personagens se fundamentam tanto nas circunstâncias da própria relação quanto nas necessidades particulares de cada personagem. Igualmente estes dois fatores são baseados nas responsabilidades e obrigações que a personagem possui e na sua disposição ou indisposição para cumpri-las (HAGEN, 2007, p. 223).

Ryngaert (1996, p. 110-113) também aponta que os diálogos das personagens revelam muitas informações sobre a relação existente entre elas se a cada fala perguntarmos basicamente: "quem fala, a quem e por quê". [255] Uma investigação sobre a fala das personagens significa "saber por que a personagem se autoriza a falar como fala, lembrando-nos que o silêncio é a norma e que nenhuma fala é espontânea". O autor especifica que qualquer diálogo se apóia em leis tácitas que regulam as relações verbais entre os indivíduos. Essas regras e "o modo como são respeitadas ou infringidas, informa-nos sobre as relações que se estabelecem entre os sujeitos falantes. Toda conversação pode, então, ser analisada como um texto num contexto". O contexto é o "conhecimento mútuo que os indivíduos devem ter um do outro para estabelecerem a relação". Por exemplo, o simples fato de alguém fazer uma pergunta denota um poder que esta pessoa se atribui em se manifestar e em receber uma resposta. "Conforme o contexto, a pergunta 'O que você fez ontem à noite?' pode ser compreendida como simples curiosidade amistosa ou como começo de um verdadeiro interrogatório, na medida em que o enunciador penetra na intimidade daquele a quem se dirige" (RYNGAERT, 1996, p. 106-107). Assim, outras informações ainda poderiam ser

---

254 Grifo no original.

255 A isso se aplica também aos monólogos, pois como aponta Ryngaert (1996, p. 102), baseado em Lire le Théâtre (1977) de Anne Ubersfeld, "um monólogo pode ser analisado como um diálogo consigo mesmo, mas também com o Céu, com uma personagem imaginária, com um objeto, com o público", visto que toda fala busca seu destinatário "na medida em que o ator define seus apoios de representação".

encontradas através de uma investigação mais acirrada das falas, como por exemplo, se perguntarmos: O código social estabelecido entre as personagens no diálogo é ou não respeitado? A fala segue em um sentido que é esperado ou, ao contrário, rompe com o código previsível? Que tipo de relação permite as personagens falarem-se como falam? (RYNGAERT, 2007, p. 113).

5) As ações e impulsos interiores

Segundo Stanislavski (2004b, p. 69-70), a ação cênica não significa "andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está no movimento dos braços, das pernas ou do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores". [256] Toda ação executada no palco implica em um "movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interno para o externo, da coisa que o ator sente para a forma física". Desta maneira, quando a ação exterior em cena não é "inspirada, justificada, convocada pela ação interior" é sinônimo de inação. Igualmente, um artista em cena que esteja embebido em suas emoções não pode carecer de atividade interior, caso contrário, por mais sincera que esta emoção seja, será uma emoção que permanecerá dentro do artista, ou seja, não atingirá a plateia.

De um modo geral, podemos perceber que as ações de qualquer ser humano "são governadas, mais do que qualquer outra coisa, pelo que *querem*, consciente ou subconscientemente"[257] (HAGEN, 2007, p. 233). Assim, os objetivos e necessidades de uma personagem estão entre as circunstâncias mais importantes a serem investigadas e definidas, pois são eles que impulsionam a personagem à ação. Stanislavski (1976, p. 283-284) afirma que a qualidade e resistência do estado interior de criação de um artista variam "na razão direta da grandeza e significação" dos objetivos que este traça para sua personagem. Se o artista estabelece um objetivo definido e nitidamente delineado, logo adquire um estado interior adequado e firme. "Se, por outro lado, o objetivo for indefinido, vago, o estado interior será provavelmente, frágil".

Os objetivos de uma personagem podem ser divididos em três tipos:

---

[256] "O impulso é um ímpeto interior, um desejo ainda insatisfeito, enquanto a ação propriamente dita é uma satisfação, interior ou exterior, do desejo. O impulso pede a ação interior, e a ação interior exige, eventualmente, a ação exterior" (STANISLAVSKI, 2004b, p. 66).

[257] Grifo no original.

- *Objetivo geral*[258]*:* é aquilo que a personagem persegue por toda ópera, fornecendo a motivação base para todas as cenas, conduzindo-a durante a peça inteira e levando-a ao desfecho final. Este objetivo enfatiza o desenvolvimento que a personagem sofre ao longo do enredo, e, apóia e sustenta tudo que a personagem canta e faz no palco. [259] Segundo Stanislavski (1976, p. 312), este objetivo geral da personagem significa uma *linha direta de ação* que atravessa a peça inteira e que conduz todas as ações e objetivos menores da personagem, direcionando e influenciando o artista subconscientemente em tudo que faz a serviço do *superobjetivo da trama*. Exatamente por ser a meta fundamental da personagem, este tipo de objetivo clarifica a relação que esta possui com o tema principal. Uma maneira útil de se elaborar o objetivo geral para a personagem que se interpreta é utilizando a seguinte frase: Eu, (nome da personagem), quero (preciso, devo, necessito), seguido de um verbo no infinitivo e um curto objeto. [260] Ostwald (2005, p. 104) ressalta que esta forma força o cantor "a ser conciso, a imaginar-se na situação de sua personagem, e a pensar em termos de ações"[261].

- *Objetivos menores*: Toda personagem persegue seu objetivo geral através de uma série de outros objetivos, de metas que são estabelecidas cena por cena, momento por momento. A elaboração dos objetivos menores está intimamente ligada à função de cada cena em relação ao todo da obra, e sendo assim, uma maneira útil de se iniciar esta elaboração seria

---

[258] Ostwald (2005, p. 104-110) chama este objetivo geral da personagem de 'super-objetivo'. No entanto, o termo foi mudado para não confundir com o termo 'superobjetivo da trama' utilizado por Stanislavski, que não se refere aos objetivos das personagens, mas da obra como um todo. A este objetivo geral da personagem, Stanislavski chama de 'linha direta de ação'. Trata-se basicamente de conceitos semelhantes com terminologias distintas.

[259] Parte-se do princípio que todas as personagens de uma ópera possuem um objetivo geral, mesmo as coadjuvantes e até mesmo as personagens do coro. Também, Ostwald (2005, p. 107) alerta que uma personagem nunca irá mudar seu respectivo objetivo geral durante a ópera. Portanto, quando uma personagem parece ter dois objetivos gerais, o cantor deve analisar mais profundamente a obra e encontrar um único que sirva de base para ambos.

[260] Tanto para a definição do tema principal da obra, como para qualquer objetivo das personagens, Stanislavski (1976, p. 286) aponta ser fundamental serem elaborados partindo de um verbo, pois este daria "ímpeto à ação". Segundo o autor, o "substantivo evoca um conceito intelectual de um estado de espírito, uma forma, um fenômeno, mas só pode definir o que é apresentado por uma imagem, sem indicar movimento ou ação". Igualmente, o verbo *ser*, por equivaler a um verbo "estático", também não contém "a semente ativa necessária" para definir um objetivo (STANISLAVSKI, 1976, p. 148).

[261] *(...) "to be concise, to imagine yourself in your character's situation, and to think in terms of actions".*

especular a cena perguntando: "*Por que* esta cena tem que vir neste ponto da peça?" ou "*Como* esta cena ilustra o tema?"[262] (OSTWALD, 2005, p.114). Inclusive essas perguntas auxiliariam na identificação de informações relevantes sobre os objetivos gerais da personagem e sobre o tema principal, caso o artista ainda não tenha identificado alguma hipótese. Outra maneira de se estabelecer estes objetivos menores para cada cena é através da pergunta: 'O que minha personagem está tentando alcançar nesta cena e quais as táticas que está usando para conseguir sua meta?' Ou ainda, se o cantor já estiver estabelecido o objetivo geral: 'Como minha personagem persegue seu objetivo geral nesta cena?'. Neste último caso a estrutura da resposta seria: Eu, (nome da personagem), estou trabalhando para conseguir (objetivo geral) por meio de (objetivo menor) (OSTWALD, 2005, p. 112). [263] Junto a isso, o cantor pode aumentar o seu envolvimento com os seus objetivos criando uma motivação para eles com um convincente *porquê* (OSTWALD, 2005, p. 120).

- *Objetivos pontuais*[264]*:* Os objetivos menores estabelecidos para cada cena ainda podem ser subdivididos em *objetivos pontuais* que delineiam a estratégia de ação da personagem. Estes objetivos pontuais esclarecem a relação que cada ação executada pela personagem no palco possui com o objetivo estabelecido para a cena, justificam as específicas ações necessárias para a concretização deste objetivo. Assim, o cantor deve perguntar-se de que maneira, ou por meio do que, a personagem tenta atingir seu objetivo naquele momento. Ostwald (2005, p. 120-121) aconselha que para isso, primeiramente, se divida a cena nas principais

---

262 Grifo no original.
"Why this scene has to come at this point in the piece?"
" How this scene illustrates the theme?".

263 Como salienta Ostwald (2005, p. 112-113), a personagem deve possuir um objetivo para cada cena que estiver presente, mesmo que ela não cante. O autor relaciona ainda outras perguntas que podem ajudar na elaboração destes objetivos menores: "*Como* minhas ações e reações relacionam-se com o tema? *O que* eu faço, ação por ação, reação por reação, durante a cena? (fazer uma lista) *O que* eu quero dos outros personagens em cena? *O que* eu preciso na cena? *O que* eu estou tentando alcançar na cena? *O que* a música sugere sobre meus sentimentos quando eu canto meu texto e faço minhas ações? *Que* necessidade ou meta única deve motivar todo meu comportamento em cena?"

264 Também chamados de "batidas de cena" ou *acting beats*. Hagen (2007, p. 235) justifica que o termo 'batidas da cena' traz a conotação de dividir a cena em breves seções que estariam ligadas a algo em seus dois extremos, ou seja, "com alguma coisa que aconteceu e outra ainda por vir".

> ações que a compõe, e depois se pergunte como estas ações estão relacionadas com o objetivo estabelecido. Como demonstra Lucca (2007, p. 37), a estrutura musical auxilia na divisão da cena em objetivos pontuais, pois cada mudança dramática ou nova informação musical implicaria em um novo mini-objetivo. Dessa maneira, esta divisão serviria para manter a ação dramática movendo-se sempre para frente mesmo quando se tem melodia e letra repetida, como é o caso das árias ou canções estróficas. [265]

Hagen (2007, p. 237-238) ressalta que às vezes na elaboração dos objetivos das personagens surge uma confusão entre o que a personagem *deve* fazer e o que ela *quer* fazer. "Não confunda obrigação com desejo. Ações que surgem quando *devo* limpar a casa são totalmente diferentes daquelas de quando *quero* limpá-la"[266]. A definição dos objetivos é feita partindo das carências, necessidades, desejos da personagem, pois o que a personagem *deve* fazer pode ser o obstáculo ao que ela *quer* fazer.

Todavia, a identificação e elaboração daquilo que se opõe aos objetivos da personagem também faz parte determinante do processo de interpretação. Mais especificamente, Stanislavski (2004b, p. 102) salienta que "a vida é um *esforço* sem trégua: ou vencemos ou somos derrotados". Por isso, lado a lado com a ação direta de uma personagem, haverá sempre "uma série de *ações diretas opostas* por parte de outras personagens, outras circunstâncias. O entrechoque e o conflito dessas duas ações diretas opostas é que constitui a situação dramática". [267] Ainda, Hagen (2007, p. 240) acrescenta que se a personagem sabe o que quer e pode atingir seus "desejos prontamente, sem nenhum problema, não existe drama". Assim, para o objetivo geral da personagem, bem como para aqueles estabelecidos para cada cena e divisão da cena, o artista deve perguntar-se: "O que está no caminho daquilo que desejo? Quem está contra mim? O que está contra mim?". A autora também salienta que os obstáculos podem

---

[265] Lucca (2007, p. 134) salienta que é possível dividir qualquer cena em largas ou pequenas divisões e exemplifica como poderia ser feita uma larga divisão da ária 'Quando m'en vo' da personagem Musetta da ópera *La Bohème* de Puccini. Segundo a autora, esta ária poderia ser dividida em três distintas idéias: "1. as pessoas me olham, 2. o desejo delas me faz feliz, 3. você me quer" (LUCCA, 2007, p. 139 - 140).

[266] Grifo no original.

[267] Grifos no original. Em outro livro deste mesmo autor, *A Preparação do ator* (1976, p. 291-292), encontramos que "toda *ação* encontra uma *reação* que, por sua vez, intensifica a primeira. Em toda peça, ao lado da ação principal, encontramos, opondo-se ela, a sua contra-ação. Isto é bom, pois o resultado inevitável é mais ação. Precisamos desse choque de propósitos bem como de todos os problemas a resolver que deles decorrem. Causam atividade, que é a base da nossa arte".

surgir em todos os aspectos, opondo-se tanto aos objetivos mais amplos quanto àqueles mais imediatos referentes às ações cotidianas. Junto a isso, as necessidades sempre se fortalecem quando existe um desejo de superar estes obstáculos, pois aquilo "que é difícil obter é mais desejado que algo prontamente disponível". Por isso, a autora aconselha que sempre que possível o artista deve incluir ou criar um obstáculo para suas ações, isto enriqueceria sua atuação (HAGEN, 2007, p. 240-243).

6) O subtexto e os *diálogos internos*

O subtexto é a verdadeira intenção das falas, ou também, o pensamento que ocorre simultaneamente à expressão do conteúdo verbal, podendo corresponder ou não com aquilo que está sendo dito literalmente. Já os *diálogos internos* são os pensamentos da personagem engatilhados pelo que elas escutam, vêem, sentem ou refletem. Ambos são impulsos interiores que condicionam as ações no palco, estabelecidos agora de modo muito mais específico e minucioso como resultado ativo de todos os objetivos que foram estabelecidos.

Segundo Pavis (2007, p. 368), subtexto é

> Aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta da maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator. O subtexto é uma espécie de comentário efetuado pela *encenação* e pelo jogo do ator, dando ao espectador a iluminação necessária à boa *recepção* do espetáculo.
> Esta noção foi proposta por STANISLAVSKI (1963, 1966), para quem o subtexto é um instrumento psicológico que informa sobre o estado interior da personagem, cavando uma distância significante entre o que é dito no texto e o que é mostrado pela cena. O subtexto é o traço psicológico ou psicanalítico que o ator imprime a sua personagem durante a atuação.

Ostwald (2005, p. 128) também comenta que qualquer pessoa quando fala comunica-se simultaneamente em um nível literal e emocional. No palco, chama-se este nível literal de *texto* e o nível emocional de *subtexto*. Assim, a fim de se elaborar o subtexto para cada fala da personagem, deve-se partir do princípio de que seus discursos não são evidenciados somente pelo sentido literal das palavras. Os verdadeiros discursos das personagens estão muitas vezes implícitos e os seus destinatários nem sempre estão claramente definidos, e, além disso, as personagens estão constantemente

mentindo. [268] Identificar ou decidir se uma personagem está ou não mentindo é de extrema importância para a elaboração do subtexto, pois este afetará a representação de um modo geral. Como Lucca (2007, p. 71) explica, "existe uma energia diferente, som, e comportamento se alguém está **mentindo**"[269]. A autora complementa que no caso específico da comédia, a audiência presencia o jogo da mentira o tempo inteiro. O público se diverte ao ver a personagem empenhada em realizar seus objetivos, desesperando-se em suas travessuras, amedrontando-se pela possibilidade de ser descoberto e ainda assim mantendo o ar de esperteza.

Na vida cotidiana, percebemos o subtexto das frases ditas através das inflexões e entonações na fala de qualquer pessoa, bem como pela sua linguagem corporal. Na ópera, a entonação e o ritmo das falas já estão estabelecidos, e quando somados ao texto, aos elementos cênicos e a todas as circunstâncias da personagem, sugerem inúmeras oportunidades de dedução do que de fato a personagem está querendo comunicar. Uma vez selecionado e definido, o subtexto impulsiona e molda a melodia vocal, tornando-se uma das principais fontes de expressividade para a performance musical do cantor, pois permite que a voz seja inconscientemente afetada em termos de timbre, cor, dinâmica, respiração, ritmo e acentuação.

Stanislavski (2004a, p. 214) alerta que o motivo pelo qual muitos artistas esparramam "os acentos com liberdade excessiva" ou economizam com avareza em suas falas é o fato de não possuírem "uma idéia bem clara daquilo que estava por trás das suas palavras, o subtexto". Pensa-se aqui que seria por esse mesmo motivo que na melodia vocal muitos cantores cometem o mesmo equívoco, tentando construir uma forma para a performance musical sem antes explorar o conteúdo para a devida associação.

Pelo fato do subtexto estar imbricado com a música, o cantor deverá conhecer profundamente os aspectos estilísticos do compositor na sua elaboração, deve observar onde o compositor repete padrões, quando os relaciona com frequência a certos sentimentos, palavras ou situações dramáticas. Igualmente, antes de se desenvolver qualquer subtexto é preciso entender o texto de modo literal - a sua tradução 'palavra-por-palavra' se estiver em idioma estrangeiro - bem como todas as circunstâncias que envolvem a personagem. Considerando tudo isso, o cantor então perguntar-se: 'O que

---

[268] A mentira ocorre com muita freqüência na ópera: "Violetta mente para Alfredo, o Doutor mente para Violetta, Rodolfo mente para Marcello, e todo mundo mente para todo mundo em *Le Nozze di Figaro*"(LUCCA, 2007, P. 71).

[269] Grifo no original. "*There is a different energy, sound, and behavior if one is* ***lying****"*.

realmente eu, como minha personagem, quero dizer com isso?' É necessário que este subtexto seja curto, resumido e coloquial. Expressões exclamativas e interjeições como 'Arggg!' ou 'Ai, ai!!', 'fantástico!!!', 'de modo algum!!!' são muito bem-vindas (OSTWALD, 2005, p. 129-131). Ainda esclarecendo melhor a utilização do subtexto, segue-se vários exemplos de subtextos para a frase "eu te amo": [270]

Eu *também* **te amo**!
Eu tenho certeza que **eu te amo**!
Eu *não estou certo se ainda* **te amo**!
Eu *quero crer que* **te amo**!
Definitivamente **eu te amo**!
Será que **eu te amo***?*

Entre tantas outras intenções que poderiam ser associadas a esta frase, todas estas alternativas alterariam sutilmente a entonação, a ênfase de cada uma das três palavras, bem como o foco e a expressão do olhar e toda a linguagem corporal. [271] Ostwald (2005, p. 131) adverte ao cantor a nunca substituir a elaboração de um interessante subtexto em primeira pessoa por indicações cênicas como "sarcasticamente" ou "docemente", pois estas indicações vêm de fora da personagem e não de dentro dela como viriam os subtextos. Se isto ocorrer o cantor estará eliminando uma série de nuances que viriam se ele utilizasse, ao invés das indicações anteriores, subtextos como "você me paga!" para a indicação "sarcasticamente" ou "que lindo!" para "docemente".

A esse respeito, Hagen (2007, p. 247) também adverte que tentar reproduzir as indicações das rubricas referentes ao modo como as ações devem ser executadas - tais como alegremente, com ardor, furiosamente - é uma das maiores armadilhas. A autora adverte que o estado de humor é o resultado da soma total das ações de uma personagem, e todo esforço para tentar 'entrar nesse estado' ou representá-lo "só pode

---

[270] Ver também em Goldovski (1968) exemplos da elaboração do conteúdo subtextual para as àrias "Una voce poço fa" da personagem Rosina da ópera *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini (p. 186-187), "Ella mi fu rapita" da personagem Felipe II da ópera *Don Carlo* de Verdi (p. 204-205) e "Madamina ! Il catalogo è questo" da personagem Leporello da ópera *Don Giovanni* de Mozart (p. 221-224).

[271] Também seções de coloraturas, cadências e vocalizes, os quais não possuem palavras, devem ser explorados como possuidores de subtextos. Assim, se o cantor agregar subtexto a estes trechos unicamente vocalizados, ele além de atribuir um significado dramático, fará com que a sua execução se torne mais desperta, pois estará imbuída de impulso interior para a ação. Igualmente, como Lucca (2007, p. 84) salienta, na cena da ópera *Die Zauberflöte* de Mozart, onde Papageno geme sua linha vocal por ter sua boca cerrada pelas três damas por um cadeado, a cena se torna mais interessante se o cantor que interpreta Papageno sabe exatamente o que a personagem está querendo dizer.

acabar em pieguice!". Assim, quando o artista se depara com este tipo de indicação - e em uma partitura de ópera são inúmeras estas indicações pelo fato das ações estarem condicionadas aos elementos musicais - deve traduzi-la para um impulso interior. Primeiramente, deve se perguntar: Por que a personagem se expressaria nestas palavras, ou com estas ações e deste modo indicado? E partindo desta resposta, deve elaborar subtextos ou pensamentos que possam condicionar suas ações a serem executadas da maneira requerida. Ao concentrar-se nisso, o artista estaria pondo sua atenção no impulso interior da ação, e não no modo de sua execução, possibilitando assim manter-se leal à indicação da rubrica sem comprometer sua credibilidade cênica.

Os *diálogos internos* também devem ser elaborados para preencher os aspectos interiores da personagem durante as ações executadas em cena nos momentos que não possui falas. Segundo Lucca (2007, p. 73), na vida real a mente nunca para de funcionar, as pessoas estão sempre pensando a respeito daquilo que observam, ouvem ou sentem, não existem momentos neutros. Assim, na vida fictícia do palco, o mesmo deve acontecer.

Ostwald (2005, p. 64) ressalta que a construção dos pensamentos das personagens também auxilia na memorização da peça e estabelece um excelente subsídio para os momentos nos quais o cantor perde a concentração por esquecimento do texto, pois fornece alicerces para que ele consiga improvisar algo apropriado até retomar o curso do trecho sem corte no fluxo de sua atuação. [272] Assim, Ostwald (2005, p. 131) recomenda que para a elaboração destes diálogos internos, o cantor deve partir do princípio que todo trecho musical que vem antes, durante e depois de cada frase que canta, retrata algo sobre os pensamentos e emoções de sua personagem. Com essa postura, o cantor consegue relacionar a sua escuta musical à elaboração de pensamentos que podem ser tanto expressões verbais como imagens.

---

[272] Na intenção de fornecer um dispositivo eficiente ao cantor para a memorização do exato momento de entrada das suas frases vocais em árias, duetos e conjuntos, Goldovski (1968, p. 235-244) aconselha o cantor a encaixar um texto elaborado por ele mesmo à melodia do trecho instrumental que antecede sua entrada. Assim o trecho instrumental seria cantado mentalmente no ritmo e melodia do trecho instrumental, como um pensamento da personagem. Isto evitaria o cantor distrair-se cenicamente para contar os tempos ou compassos antes de sua entrada e facilitaria manter precisa a afinação da primeira nota da entrada do trecho vocal. Contudo, como aponta Hagen (2007, p. 93), nosso pensamento "se move com tamanha rapidez que qualquer tentativa de desacelerá-lo é imprecisa e com certeza produz conduta errônea no palco". Por isso, este dispositivo de Goldovski deve ser usando com cuidado para não enrijecer a atuação, pois a formalização do pensamento pode afastar o cantor da credibilidade cênica. Aconselha-se a sua utilização somente para as frases instrumentais que antecedem imediatamente a entrada vocal ou para trechos curtos entre frases vocais.

A importância de estabelecer os pensamentos de uma personagem recai também, e com maior importância, sobre as cenas nas quais estas se comunicam entre si, pois todo indivíduo reage com um impulso interior a todo conteúdo informativo que recebe através dos seus sentidos. Os pensamentos que brotam como réplicas internas estão sobre o mesmo princípio de *causa* e *efeito* de qualquer ação executada em cena, [273] exigindo um *timing* preciso entre a escuta, o impulso interior e a reação. Goldovski (1968, p. 25) comenta sobre a necessidade de se encontrar este *timing* ideal:

> O problema do *timing* realmente consiste em duas questões separadas: em qual momento um complexo pensamento-sentimento-ação particular inicia, e em que velocidade cresce ou se desenvolve? O cantor deve estar consciente do instante no qual uma nova idéia é despertada nele e no tempo que esta idéia e as ações fluem para seu desdobramento. [274]

Nossa escuta está sempre condicionada às circunstâncias da situação, por isso, como afirma Hagen (2007, p. 90-91), não basta concentrar-se em ouvir cada palavra. As palavras são enviadas com conteúdo de maneira ativa e a escuta deste conteúdo não se baseia somente na intenção de quem fala (subtexto), mas também na expectativa e ponto de vista de quem recebe. Junto a isso, observa-se que também se ouve com os olhos, pois "nossos olhos, assim como os ouvidos, avaliam e interpretam. Interpretamos o conteúdo e a intenção a partir da expressão ou do movimento que a ação conferiu às palavras". Assim, uma expressão como " 'Que conversa fiada!' dita de maneira agressiva com sorriso pretensioso pode me enfurecer. As mesmas palavras ditas com uma risada e um tapinha nas costas podem provocar em mim um acesso de riso, dependendo de quem fez o quê para mim".

Lucca (2007, p. 81) também aborda a questão do *timing* da escuta:

> Se você está em uma conversa com outra pessoa, e esta pessoa está falando, quando você pega primeiramente a idéia para a próxima coisa que você diz? Você provavelmente não espera até a pessoa acabar totalmente de falar para então buscar por uma idéia ou resposta. Você estará provavelmente pensando

---

[273] Segundo Hagen (2007, p. 250), toda atuação cênica se baseia no princípio de "causa e efeito, receber e fazer algo a respeito do que você recebeu em resposta a uma suposição ou a um estímulo imaginário".

[274] *"The problem of timing really consists of two separate questions: at what moment does a particular thought-feeling-action complex begin, and at what speed does it grow and develop? The singer must be made aware of the instant a new idea strikes him and of the tempo at which it and the actions flowing from it unfold".*

> sobre o que irá dizer a seguir enquanto o outro está falando. Especialmente, se é algo no qual ambos estejam muito envolvidos. [275]

Como exemplo do estabelecimento do *timing* da escuta e impulso interior, tomemos a cena entre Germont e Violetta no ato II de *La Traviata*. [276] Quando Germont termina de descrever quanto o relacionamento de Alfredo com Violetta está prejudicando a proposta de casamento de sua jovem filha, Violetta diz: - "Ah, compreendo; dovrò per alcun tempo da Alfredo allontanarmi; doloroso fora per me pur". [277] Contudo, a reação de Germont não viria ao termino desta frase. Germont dá-se conta do equívoco de Violetta quando escuta a expressão 'per alcun tempo' e é a partir deste momento que sua reação emocional se inicia a ponto de interrompê-la ao dizer: - "Non è cio che chiedo". [278] Igualmente, a reação emocional de Violetta a esta informação, não ocorre no término da frase. Quando Germont fala 'Non', Violetta já se dá conta da gravidade de sua situação. Visto isso, observemos o quão necessário é identificar a expressão que engatilha o novo pensamento em duetos, recitativos, conjuntos e em todas as cenas que as personagem interagem.

Goldovski (1968, p. 28-32), utilizando o mesmo trecho como exemplo, aconselha o cantor a escrever os pensamentos da personagem em primeira pessoa durante toda a cena, e, unido a isso, descrever também a ação física que se resultaria. Contudo, o autor ressalta que obviamente a sequência de pensamentos utilizada como exercício não pode ser executada no tempo real designado dentro da velocidade musical. Muitas vezes não é possível ajustar o fluxo de pensamentos estabelecido dentro do curto tempo designado pela música, entre o momento da escuta e a réplica da personagem. No entanto, deve-se lembrar que

> (...) estes pensamentos não são falados ou cantados com a música; eles expressam o estado mental de Violetta, seus totais sentimentos naquele momento. Pode ser necessário muitas palavras para descrevê-los, mas estes estados explodem todo de uma vez, em uma fração de segundo (...) tudo se amontoa em uma emoção composta. A proposta principal deste exercício preparatório é saturar os performers, inundá-los, por assim dizer, com as

---

[275] *"If you are in a conversation with another person, and that person is now speaking, when do you first get the idea for the next thing you say? You probably are not waiting until that person totally finishes speaking and then searching for a responsive idea. You are probably thinking about what you are going to say next while he is speaking. Especially, if it is something you are both very emotionally involved in.*

[276] Exemplo citado por Lucca (2007, p. 81).

[277] "Ah, compreendo, devo por algum tempo me afastar de Alfredo, seria doloroso para mim mas ..."

[278] "Não é isso que peço".

> preocupações de Germont e Violetta, como para não deixar lugar em suas mentes para qualquer outra idéia técnica ou pessoal. [279]

Quanto àqueles momentos nos quais a personagem encontra-se em cena sozinha sem cantar - geralmente em trechos instrumentais ou corais - também se faz necessário estudar o que pudesse ser o seu *monólogo interior*. Ostwald (2005, p. 131-132) aconselha ao cantor iniciar escutando várias vezes cada trecho musical e logo improvisar um texto para a personagem. A seguir, ele deve refinar este monólogo observando a relação que este texto possui com o contexto da cena, e principalmente com a música que está sendo escutada. Este monólogo interior deve criar uma ponte entre o estado emocional anterior e aquele que se sucederá. Igualmente, deve ser feito para os trechos musicais os quais não estejam associados diretamente à personagem, como aconteceria nos trechos corais em que a personagem apesar de estar em cena não participa ativamente. Nestes casos, o monólogo seria elaborado a fim de contrastar a introspecção da personagem com o que acontece em cena. [280]

Contudo, não há a necessidade de decorar este monólogo previamente elaborado, pois, como foi apontado, isto enrijeceria a atuação e afastaria o cantor da espontaneidade decorrente da credibilidade cênica. O verdadeiro pensamento é espontâneo e não programado, é flexível ao que se passa no tempo real. Por isso, a elaboração de um monólogo interior serve apenas para o cantor exercitar a pensar como sua personagem naquela determinada situação, relacionar a escuta musical aos impulsos interiores da personagem e estabelecer alicerces de base para o real pensamento que fluirá arbitrariamente durante a performance.

---

[279] *"(…) these thoughts are not be spoken or sung with the music; they convey Violetta's mental state, her total feelings at this moment. It may take many words to describe them, but such states explode all at once, in a fraction of a second (…) all crowd together in one composite emotion. The main purpose of this preparatory exercise is to saturate the performers, to flood them, so to speak, with the concerns of Germont and Violetta, so as to leave no place in their minds for any other technical or personal ideas".*

[280] Lucca (2007, p. 73) acrescenta que o que se elaboraria para estes momentos onde a personagem não participa diretamente de uma cena, seria o seu ponto de vista sobre o que se passa a seu redor. Isto faz com que a ação principal da cena se torne mais viva e ativa. Em cenas como o 'Brindisi' em *La Traviata*, a loucura em *Lucia de Lamermoor*, ou o sonambulismo em *Macbeth* de Verdi, a reação de cada participante destas cenas contribui para que as ações dos protagonistas ganhem mais energia.

5.2. Nos ensaios

Os ensaios são a primeira amostra pública de todo o duro trabalho de preparação. É neste momento que o cantor terá a chance de mostrar ao diretor de cena a sua visão da personagem e de receber idéias inspiradoras da produção como um todo (LUCCA, 2007, p. 152). Assim, podemos resumir o trabalho do cantor neste momento de preparação do papel em duas tarefas básicas: concretização da sua interpretação e adaptação da mesma às interpretações dos outros integrantes da montagem, principalmente dos diretores.

Todo o trabalho de pré-ensaio deverá certamente ter consequência nas ações da personagem, caso contrário de nada foi válido, pois a personagem é revelada ao público através do que *faz* de momento a momento, a seleção destas ações deverá contar ao público sua história (HAGEN, 2007, p. 245). Portanto, no período de ensaios o cantor deverá experimentar concretamente e com maior concentração tudo o que foi elaborado para sua personagem, exercitando como a vida imaginária que construiu condicionará e motivará suas ações, *no que* faz e em *como* o faz. Segundo Lucca (2007, p. 62), "a ciência nos conta que apenas uma pequena parte da comunicação entre duas pessoas está nas palavras. O resto é tom de voz e linguagem corporal"[281]. Assim, tudo que foi estabelecido imaginativamente resultará agora no comportamento da personagem, e esta relação deverá ser exercitada nos ensaios, sendo constantemente adaptada às necessidades.

Junto a isso o cantor necessitará ajustar sua interpretação a inúmeros fatores. Primeiramente, ao conhecer de fato o cenário, figurino, iluminação, tamanho do palco, [282] etc, estes elementos concretos substituirão a imagem virtual que estava utilizando no processo interpretativo do pré-ensaio. Assim, devendo o cantor tomar estes elementos como parte ativa da vida da personagem, qualquer aspecto de sua interpretação que necessite ser adaptado deve ser feito imediatamente. Igualmente, é útil particularizar os objetos físicos com os quais a personagem interage. A particularização dos artefatos de cenário e figurino auxilia o artista a tomá-los como pertencentes à vida da personagem.

---

[281] *(...) "science tells us that only a small part of the communication between two people is in the words. The rest is tone of voice and body language".*

[282] Como alertam Burgess e Skilbeck (2005, p. 95), o *timing* ditado pela música na performance será afetado pelo tamanho do palco e também pelos utensílios usados na cena . Assim sendo, as ações físicas que o cantor teria imaginado ou decidido para suas cenas devem ser adaptadas a estas variantes, bem como, se necessário, suas motivações e impulsos interiores.

Desta forma, ao conhecer seu figurino o artista deve detalhá-lo de tal modo a senti-lo como sua própria roupa; observando minuciosamente seus detalhes físicos como o seu modelo, a textura, cor e peso do tecido, incluindo a sensação ao vesti-lo, e, adicionando detalhes psicológicos como: onde a personagem teria comprado esta roupa? Teria ganhado de alguém? Seria sua roupa preferida? [283]

Como exemplo disso, tomemos o retrato que as irmãs de *Così fan tutte* de Mozart utilizam em seu dueto "Ah guarda sorella". Dorabella, ao saber que o seu retrato de Ferrando foi um presente que ganhou do noivo há dois anos quando este a pediu em noivado, manejará este retrato de um modo invariavelmente mais especial do que se o mesmo não tivesse nenhum passado psicológico; pois ao manejá-lo estará projetando-se à lembrança daquele momento de forma vívida por conseguir reproduzi-lo em sua mente detalhadamente sob inúmeros aspectos.

Além do conhecimento dos elementos físicos da encenação, o cantor conhece também a interpretação que os outros cantores elaboraram para suas respectivas personagens. Burgess e Skilbeck (2000, p. 13) comentam que todas as escolhas interpretativas feitas pelos cantores contratados para uma montagem se afetarão entre si. Isto se deve ao fato de que todos os elementos de uma performance se correspondem mutuamente de alguma maneira. Assim, aconselha-se ao cantor a se permitir ser influenciado pela representação dos colegas, evitando que o jogo de viver as circunstâncias da personagem seja feito de modo individual e exclusivamente virtual. Levar em consideração a interpretação dos colegas, deduzir o subtexto de suas falas através do modo como são ditas e de como agem, e, reagir espontaneamente a tudo isso são tarefas essenciais do período de ensaios. Todas as réplicas internas e os subtextos que foram estabelecidos previamente pelo cantor devem ser adaptados e alterados se o modo como o colega diz algo não lhe despertar exatamente aquilo que teria sido elaborado.

Burgess e Skilbeck (2000, p. 14) ainda ressaltam que uma das maiores críticas que a ópera sofre, principalmente vinda da comparação com o teatro falado, é que os trabalhos e produções são 'superficiais'. Esta superficialidade aparece quando cantores, figurinistas, cenógrafos entre outros técnicos de uma montagem, e, principalmente os diretores – maestro e encenador - não tomam para si a responsabilidade da inter-relação

---

[283] Clark (2002, p. 33-34) também ressalta que o cantor ao detalhar aspectos do cenário conseguirá experimentar a atmosfera suscitada pelo mesmo. Segundo o autor: "A atmosfera de uma catedral gótica, um hospital, ou um cemitério influencia qualquer um que caminha nestes espaços".

que deve existir entre todos os elementos de uma produção, pensam em suas funções como elementos separados. Por outro lado, uma produção na qual diferentes elementos estão constantemente se comunicando na mesma frequência permite solidez e unidade ao espetáculo e, consequentemente, uma maior comunicação ao público. [284]

Por este motivo, a função dos diretores do espetáculo é tão importante. São eles que direcionam as interpretações dos diferentes aspectos de uma montagem para uma única interpretação da obra. Ao longo da história, Peixoto (1986, p. 29) menciona que houve "três etapas de poder ditatorial no espetáculo lírico: a princípio dos cantores, depois dos regentes, agora dos encenadores". Em todas as épocas muitos foram aqueles que abusaram de suas funções numa atitude autoritária. "Hoje, salvo episódios particulares, a questão parece encerrada com um triunfo sem dúvida sensível: a democratização interna da produção e da concepção do espetáculo, concebido como um esforço coletivo de reflexão e discussão aberta" liderado pelo encenador. Contudo, isto não implicaria na diminuição da função, das tarefas ou do significado da atitude criativa deste último.

O cantor faz parte de um time que possui como objetivo levar uma obra ao palco. Até o momento de ser contratado para uma montagem, ele é o capitão de um time que inclui professor de canto, co-repetidor, professor de teatro entre outros profissionais. Todavia, em uma montagem de ópera as decisões finais e as regras do jogo são ditadas pelos seus diretores, sendo o cantor um jogador ativo. Existem inúmeros tipos de diretores de cena. Nos dois extremos estariam aqueles que ditam absolutamente todo e qualquer movimento que deve ser feito no palco e até mesmo a personalidade da personagem e o modo como ela se porta; e do outro lado estariam aqueles que deixam à mercê dos cantores a definição e movimentação da cena apenas se limitando a organizar aquilo que não se organiza por si só (OSTWALD, 2005, p. 181-183).

Neste último caso, se o cantor não tiver elaborado no período de pré-ensaio uma interpretação consistente de sua personagem, obviamente, os ensaios não serão tão produtivos. Contudo, o que ocorreria, no primeiro caso, se a interpretação que o cantor tivesse elaborado não estivesse de acordo com a interpretação do diretor? E ainda, o que

---

[284] Esta superficialidade ocorre também pelo curto tempo de ensaio das produções de ópera. Sendo assim, cada minuto deve ser muito bem aproveitado, buscando sempre estar atento em como seria possível contribuir para construir esta inter-relação entre todos os elementos da produção.

ocorreria se a montagem estivesse em uma roupagem moderna? Teria sido o trabalho de pré-ensaio em vão?

Certamente não, pois mesmo que as idéias do cantor sejam divergentes das idéias do diretor, ou incoerentes com os elementos de encenação, o fato do cantor já ter trilhado o processo interpretativo faz com que ele tenha bagagem suficiente para ajustar a sua concepção àquela do diretor ou elaborar uma nova, o que dificilmente seria necessário. A preparação de uma interpretação mune o performer para a reelaboração de aspectos que possam não coincidir com a produção, e, além disso, o fato deste exercício estimular o interesse pelo conhecimento, possibilita o performer aceitar de forma consciente o conhecimento e experiência de seus diretores.

Burgess e Skilbeck (2000, p. 112) alertam que se, na tentativa de ser mais aberto a outras idéias, o cantor optar por ser menos profundo no seu estudo que antecede os ensaios, pode ocorrer de ele não ter tempo suficiente para lidar com várias exigências distintas que a obra por si só requer. [285] Igualmente muitos desafios técnicos na produção vocal do cantor poderão não estar completamente resolvidos impossibilitando-o de engajar-se emocionalmente enquanto canta. Desta forma, o melhor modo do cantor garantir a flexibilidade em sua interpretação seria considerar muitas opções quando se está investigando uma personagem.

Em geral, como acrescentam Helfgot e Beemam (1993, p. 11), as equipes de produção das montagens operísticas preferem aqueles cantores que preparam com antecedência sua interpretação, pois estes são mais colaborativos e menos argumentativos. Segundo os autores, "eles são seguros no seu vocalismo, eles sabem com antecedência exatamente onde a ação cênica é provável de ocorrer na partitura"[286], e ainda, por encontrarem-se mentalmente preparados em seu papel, "quando coisas desafiadoras são exigidas deles pelo diretor cênico, eles não se tornam atrapalhados, surpreendidos, ressentidos ou desconfiados"[287].

Todavia esses autores apontam que nenhum cantor deve se aborrecer ao trabalhar com um diretor por estar excessivamente preso às suas próprias convicções sobre interpretação (HELFGOT & BEEMAN, 1993, p. 140). Clark (2002, p. 98-101)

---

[285] Como Helfgot e Beeman (1993, p. 140) também argumentam, o cantor que vem para os ensaios "com a mente em branco sobre a interpretação dos seus papéis" não tem tempo para *entender* e *criar* simultaneamente sua performance.

[286] *(...) "They are secure in their vocalism, they know in advance exactly where stage action is likely to occur in the score".*

[287] *(…) "when challenging things are asked of them by the stage director, they do not become flustered, shaken, resentful, or suspicious".*

cita algumas declarações dos encenadores Tito Capobianco, Matthew Lata, Joshua Major e Nicholas Muni. Todos enfatizam a importância do cantor trazer para os ensaios a sua concepção de personagem. No entanto, como Lata ressalta, isso não significa o cantor fechar-se dentro de suas decisões inflexivelmente, pelo contrário, significa estar apto a reagir às idéias dos diretores sem perder sua identidade neste processo. Pensemos que se o cantor se torna resistente a fazer todos os ajustes necessários em sua interpretação para adaptá-la à produção do espetáculo, ele irá limitar sua atuação, pois estará sempre tentando 'sobreviver' dentro da contradição que poderá se estabelecer, ao invés de 'viver' as novas possibilidades que estão sendo propostas. As exigências dos diretores devem ser tomadas como novas circunstâncias, mesmo que estas possam não coincidir com aquelas dadas pelos autores da obra, visto que são dadas agora pelos autores do espetáculo. [288]

Em se tratando de montagens modernas, quando a história é adaptada a um novo contexto, percebe-se que mesmo que tudo seja alterado, algo sempre fica – o arquétipo. [289] Especificando melhor,

> A ópera é impelida a lidar com as generalidades das paixões e conflitos humanos ao invés das singularidades das situações e das personagens – com cujas sortes nos identificamos, talvez, tão mais cheias de suspense porque nós sentimos nelas atributos com os quais partilhamos à nossa maneira. O que nós partilhamos é essa complexa rede de disposições instintivas e psicológicas as quais nós às vezes damos o nome de arquétipos (DONINGTON, 1990, p. 03-04). [290]

---

[288] Hagen (2007, p. 262-263) também ressalta que um dos princípios éticos da arte da representação é o respeito às idéias do diretor de cena. Cabe ao artista encontrar todas as justificativas para ao fazer o que ele lhe pede fazer de modo vivo e não mecânico, quer concorde ou não com as idéias dele. O artista deve sempre ser flexível o suficiente para ir *com* o diretor.

[289] Em algumas encenações de extrema vanguarda personagens são alteradas, palavras são substituídas e até mesmo falas podem ser omitidas na intenção de se mudar o sentido e destinatário do discurso, como foi o caso da famosa encenação da ópera *La Traviata* pelo encenador Willy Decker em 2005 no Salzburg Festival. Contudo, mesmo com todo este tipo de alteração, o arquétipo existe, mesmo que evidenciado através de ângulos extremamente distintos daquele original da obra.

[290] *"Opera is impelled to deal in the great generalities of human passion and conflict rather than in the singularities of the situations and the characters – with whose fortunes we identify, perhaps, all the more suspensefully because we sense in them attributes in which we each of us in our measure share. What we share is that complex network of instinctual and psychological dispositions to which we sometimes give the name of archetypes".*

Dessa forma, o processo interpretativo do trabalho de pré-ensaio possibilitaria ao cantor, enquanto investiga sua personagem, absorver inconscientemente o conteúdo arquetípico da ópera, pois segundo Donington (1990, p. 07), [291]

> Nossas potencialidades humanas básicas estão em nós desde o início: apenas nossas versões individuais são pessoais. Elas (...) não são sem precedentes ou tão isoladas quanto podem parecer. Em algum lugar abaixo do limiar da consciência, nós sabemos obscuramente que somos animais desta espécie; e quando um material arquetípico nos é apresentado artisticamente, temos a sensação de familiaridade sem qualquer consciência de suas causas escondidas. [292]

Assim, bastaria o cantor tornar consciente este arquétipo para transportá-lo ao contexto em que a ópera será situada. Primeiramente, o cantor deve realizar uma pesquisa sobre este novo contexto, exatamente como havia feito para o contexto original, e posteriormente, fazer as devidas comparações entre as circunstâncias anteriores e aquelas que mudaram, elaborando os ajustes necessários. Contudo, muito daquilo que havia sido elaborado para a personagem continuará válido, visto que o arquétipo se mantém. Mais uma vez ressalta-se que julgar se as associações feitas entre a obra e a nova roupagem estão ou não corretas e coerentes, somente bloqueiam a criatividade do artista e o seu íntimo relacionamento com a personagem. Estas associações devem ser tomadas simplesmente como novas circunstâncias que condicionariam as ações da mesma.

A tudo isso se acrescenta que toda a vida imaginária e impulsos interiores que o artista tenha estabelecido para a representação de sua personagem só interessam a ele próprio; se lhe resultarem no comportamento, nas ações físicas e na fisicalidade

---

[291] Em seu livro *Opera and Its Symbols* (1990), Donington demonstra ser explicitamente contra a maioria das montagens modernas, afirmando que associações externas à própria obra podem obscurecer a comunicação de seu conteúdo simbólico. Frente a este argumento, pensemos que seja exatamente por este motivo que a investigação da obra e da personagem no período de pré-ensaio deva partir sempre do seu contexto original. No entanto, o cantor não deverá tomar este contexto como única possibilidade quando a obra for encenada, pois como abordado anteriormente, hoje em dia, muitas vezes o conteúdo simbólico da obra já é tão conhecido que o foco do espetáculo volta-se para *como* este conteúdo é abordado, ao invés de apresentá-lo sempre sob o mesmo ponto de vista.

[292] *"Our basic human potentialities are in us from the start: only our individual versions are personal. They (…) are not so unprecedented or isolated as they may appear. Somewhere beneath the threshold of consciousness, we know obscurely that we are animals of this kind; and when archetypal material is presented to us artistically, we get some of the sensations of familiarity without any awareness of its unseen causes".*

coerentes com a encenação e com a expectativa do diretor, a interpretação é válida e não necessitará grandes mudanças. [293]

Por este motivo, Hagen (2007, p. 211) afirma que a interpretação particular do artista "não precisa ser discutida com o dramaturgo, o autor, o diretor ou os colegas atores. É um trabalho de laboratório secreto e deve permanecer em segredo. É uma lição de casa *essencial*"[294]. A autora salienta que o artista, ao revelar suas associações e particularizações a outros, permite que estes se tornem platéia para sua fonte de inspiração que, com base nisso, avaliarão "a ação resultante, em vez de encontrarem a relação *deles próprios* com a ação"[295] (HAGEN, 2007, p. 64-65). Desta maneira, o artista pode tornar-se alvo da comparação feita entre aquilo que foi revelado e aquilo que resulta em ações e comportamento, dando liberdade para que estes indivíduos tentem interferir ou controlar seu processo interior; o que seria extremamente inibidor para sua atuação. Ocorre que a relação entre a mente e corpo do artista, o vínculo que ele cria entre seu próprio ser e a vida ficcional da personagem e que o permite adquirir uma credibilidade cênica, não é possível ser controlado de fora para dentro. Pode ser certamente estimulado, conduzido ou até mesmo induzido, porém por mais que um diretor ou um colega sugira, crie e estabeleça impulsos interiores para a personagem, se estes não forem estimulantes para o artista certamente não resultarão em ações e comportamentos espontâneos. Por isso a recomendação da autora aos artistas é de sempre mostrar sua interpretação agindo, fazendo, representando em cena ao invés de expondo em palavras (HAGEN, 2007, p. 257-258).

Hagen (2007, p. 259) também adverte ao artista a "nunca orientar, aconselhar ou 'ajudar' o parceiro com o papel dele". Ao observá-lo, julgando se ele deve ser mais ameaçador, ou andar ao redor o suficiente, ou olhá-lo na deixa, o cantor passa a exercer uma função de diretor e platéia, ao invés de parceiro de cena. Isto resultaria na destruição de toda a 'inocência' da ação e reação da atuação. Sobre este assunto, Lucca (2007, p. 156) ainda complementa que:

> É inapropriado para um ator fazer qualquer comentário destinando a um elemento da personagem, ponto de vista, ação – ou qualquer coisa – a personagem de outra pessoa. O que Maddalena está pensando e querendo é

---

[293] Hagen (2007, p. 211) acrescenta que todo artista "deve buscar as questões na peça e resolvê-las para si mesmo com identificação. Não importa se ele faz uso de experiências reais ou imaginárias – ou de ambas -, desde que realmente acredite nelas e as tenha 'à mão' para quando precisar".

[294] Grifo no original.

[295] Grifo no original.

> responsabilidade da atriz que está interpretando Maddalena. Isto é uma decisão pessoal é parte da sua construção daquela personagem. O tenor interpretando o Duque não deve dizer a Maddalena como ela se sente sobre ele. É problema dela.
> Se você não está obtendo o que você sente precisar de um colega ator, ajuste sua performance para causar a reação que quer. Inspire-se no jogo de improvisação no qual um ator aponta o alvo para o segundo ator fazer uma coisa específica. O segundo ator não sabe o que é esta coisa. O primeiro ator pode precisar ser criativo, mas normalmente não tem qualquer problema se causar o comportamento desejado. [296]

Obviamente, se a tentativa não funcionar e o cantor ainda sentir a necessidade de algo que venha por parte do colega, a conduta mais correta seria comunicar ao diretor, pois é ele o responsável pela concepção total do espetáculo (LUCCA, 2007, p. 156).

Finalizando, percebe-se que "uma grande performance não se cria por si mesma, (...) não se levanta espontaneamente simplesmente porque existe uma audiência"[297], ela é o resultado de todas as bases que se formaram durante os ensaios (LUCCA, 2007, p. 152). Por isso, o tempo de ensaio é tão precioso e extremamente valioso, exatamente por ser definitivamente limitado e a qualidade de qualquer performance depender dele.

---

[296] *"It is inappropriate for an actor to make any comment assigning a character element, point of view, action – or anything at all really – to some else's character. What Maddalena is thinking and wanting is up to the actor [sic] playing Maddalena. That is a personal decision that is part of building that character. The tenor playing the Duke should not tell the Maddalena how she feels about him. That totally up to her".*

"If you are not getting something you feel you need from a fellow actor, adjust your performance to cause the reaction you want. Take your inspiration from the improv game where one actor is given the goal of making the second actor do one specific thing. The second actor doesn't know what that thing is. The first actor may need to be creative, but usually doesn't have any trouble causing the desired behavior".

[297] *"A great performance does not create itself (…) does not rise spontaneously simply because there is an audience".*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a refletir sobre assuntos específicos da atuação cênica do cantor na ópera, para que o jovem cantor consiga compreender e desmistificar algumas questões que ainda não se discutem com frequência nas instituições de ensino. Por se tratar de um trabalho teórico-reflexivo, baseado em uma pesquisa bibliográfica e não empírica, possui um caráter idealizado daquilo que possa ser esta atuação cênica operística calcada nos conceitos abordados. Por esse motivo, devemos considerá-la como uma estrada a ser trilhada, um modo de encarar a atividade desta profissão, sem necessariamente exigir-se de imediato uma aplicação de todos estes conhecimentos. Se um jovem artista já possui a facilidade de envolver-se nas circunstâncias da personagem e adquirir uma credibilidade cênica que o permita atuar de forma orgânica, não haveria certamente a necessidade de se interferir em seu processo natural, em seus alicerces construídos de forma inconsciente. O modo como serão aplicados os assuntos que foram abordados aqui será certamente individual e pessoal, pois cada ser possui sua própria maneira de perceber, refletir e se envolver com sua arte. Assim, os tópicos de cunho prático devem ser selecionados por cada jovem cantor, pois nem tudo se adaptará ao seu modo particular de estudo. Nem sempre se terá tempo para elaborar uma interpretação de personagem tão detalhada como se propôs. Contudo, ao se ter uma direção para o que exatamente investigar em um papel, a mente busca de forma ágil pelas respostas necessárias para estabelecer alicerces ficcionais úteis à atuação.

Resumidamente, o que um jovem cantor precisaria saber para desenvolver suas habilidades cênicas direcionando-as para performance de ópera seria:

1. Sobre o gênero operístico: A ópera é um espetáculo híbrido que envolve teatro e música e qualquer tentativa de vê-la unicamente através de um destes focos pode significar uma simplificação e má compreensão deste gênero artístico. Indiferente de seu estilo composicional ou forma de apresentação, toda ópera é um drama e a música exerce funções dramáticas através das convenções de representação em música.
2. Sobre a atuação cênica: O cerne da união entre drama e música encontra-se na performance do cantor-ator, por isso este deve ter consciência de - sua dupla obrigação - executar a música revelando o drama. Contudo, a noção de que a atuação ideal para a ópera é aquela estática, calcada apenas na expressão vocal e musical, hoje se encontra obsoleta. Inúmeras

mudanças ocorridas ao longo dos tempos, principalmente no que diz respeito aos avanços tecnológicos, fizeram com que o público atual exigisse do cantor de ópera habilidades cênicas equivalentes àquela do ator de teatro, rica em sutilezas e dinamismo. Por isso, o performer operístico precisaria desenvolver uma forma de atuação *orgânica,* baseada na identificação com a personagem e na verdade cênica, pois este tipo de atuação permite ao artista revelar os aspectos interiores da personagem de modo espontâneo.

3. Sobre os desafios da atuação cênica na ópera: Basicamente, definiu-se que a atuação cênica na ópera sofre três grandes desafios – a presença determinante da música na construção das cenas, o fato da ópera ser uma espécie de teatro cantado e as dificuldades impostas quanto à familiarização e apropriação do texto. Contudo, se o cantor entende estes desafios como particularidades características da atuação neste gênero artístico que exigem um direcionamento específico na preparação de suas habilidades cênicas, estas supostas dificuldades transformam-se em oportunidades para a performance.
4. Sobre a interpretação de uma personagem: A interpretação de uma personagem é a compreensão que o artista adquire da mesma e deve ser elaborada individualmente antes do início dos ensaios em uma montagem profissional. Ao interpretar e construir a personagem buscando aproximá-la a um ser humano real, o artista deve conscientizar-se que tudo que for criado na intenção de preencher zonas indeterminadas presentes na obra deve manter uma relação de coerência com as informações que foram selecionadas pelo autor. Caso contrário, a personagem pode perder sua perspectiva lógica. Também faz parte da interpretação da personagem refletir não somente sobre como os elementos musicais registrados na partitura revelam aspectos sobre a personagem, mas também sobre como a maneira de executar a música pode contribuir para melhor representá-la. Estabeleceu-se que as ferramentas utilizadas para interpretação seriam: o conhecimento, adquirido pela constante pesquisa, e a imaginação, exercitada pela particularização das informações referente à vida da personagem.

5. Sobre a preparação do papel dramático na ópera: Ao preparar um papel dramático para uma montagem profissional, o artista precisa investigar a partitura, buscando pistas sobre a definição do tema principal, as circunstâncias da personagem, o subtexto de suas falas e sobre seus pensamentos. Assim, quando os ensaios se iniciam, o trabalho do cantor se resumirá em duas tarefas básicas: concreção da sua interpretação e adaptação da mesma às interpretações dos outros integrantes da montagem, principalmente dos diretores.

Diante de tudo que se refletiu neste presente trabalho, podemos concluir que é condição inevitável de qualquer arte performática a necessidade do executor posicionar-se em relação às opções interpretativas. Essa atividade é aquela que transforma o mero executor em um intérprete, e, a clara exposição de sua interpretação através de sua execução, em artista. Como Grossman (1994, p. 278-279) comenta, "a arte é frequentemente um comentário sobre a arte e uma performance é uma versão de tal comentário"[298]. Assim, a atuação cênica do cantor na ópera depende de suas escolhas interpretativas e de sua habilidade - vocal e corporal - para revelar esta interpretação de maneira natural e não forçosa em sua representação.

Igualmente, a "performance é a continuação de uma busca, não a apresentação de uma descoberta estabelecida"[299] (GROSSMAN, 1994, p. 280). Apesar de a apresentação pública significar o resultado de todo o seu trabalho de interpretação e construção da personagem, ainda assim, não significa o ponto final da estrada percorrida pelo cantor. Nunca cessará a investigação, a auto-observação e o aperfeiçoamento no momento da representação artística. Depois de feitas todas as decisões interpretativas, o cantor ainda fará constantemente ajustes de acordo com as variantes que envolvem cada uma das apresentações para que estas decisões sempre continuem a lhe estimular a agir como sua personagem. Lucca (2007, p. 158) salienta que durante a performance sempre existirá aqueles momentos de 'brechas', onde o ato de viver a vida da personagem cessará subitamente. Portanto, a autora ressalta ao cantor que identifique estes momentos e continue trabalhando com diferentes ferramentas para preencher estas lacunas.

---

298 *"Art is often a commentary on art and a performance is one instance of such commentary".*

299 *(...) " performance is a continuation of a search, not the presentation of a settled discovery".*

O mais importante em qualquer performance é manter-se vivenciando o momento presente como sendo único, condicionar a mente e o corpo a agirem em consonância com os fatos que ocorrem no agora. Sendo assim, quando acontecem imprevistos no palco, os artistas conseguem encontrar rapidamente soluções criativas para que a ilusão fictícia não se quebre aos olhos do público. Viver o momento presente durante uma performance implica em apreciar e sentir prazer no que se faz, e os alicerces dramáticos construídos previamente devem ser estimulantes o suficiente para manter a atenção do cantor ao máximo no jogo lúdico da cena - não no que se passou e nem no que acontecerá, mas no que está acontecendo.

Preparar um papel de ópera considerando todos estes aspectos dramáticos ressaltados neste trabalho pode parecer uma tarefa demasiadamente trabalhosa. Contudo, quando se prepara uma personagem para uma montagem específica, o cantor ganha esta personagem para o resto de sua vida profissional, visto que na ópera constantemente interpreta-se a mesma personagem ao longo da sua carreira. Uma vez que o artista compreenda profundamente a obra e a personagem, torna-se fácil adaptá-la a diferentes contextos. Igualmente, será essa constante adaptação aos novos elementos que manterá a interpretação de uma personagem sempre interessante, renovada durante um longo período de tempo.

Pensando nisso, alguns tópicos deste trabalho ainda podem ser transportados para a realidade de outras formas de performance fora do âmbito operístico, como os concertos, a canção de câmara e os concursos. Uma vez que o cantor consiga direcionar seu estudo vocal e musical para a comunicação de um texto – verbal somado ao musical - que possui implícito tanto um *contexto* como um *subtexto*, tudo que se abordou sobre personagem pode ser aplicado ao 'eu lírico' da canção ou à neutralidade corporal de um concerto ou concurso.

Muito ainda poderia ser pesquisado sobre este assunto. A atuação cênica do cantor de ópera, bem como as técnicas que poderiam ajudá-lo a desenvolver suas habilidades cênicas são temas ricos e vastos, seria impossível abarcá-los na extensão de um único trabalho. Portanto, segue algumas lacunas consideradas importantes para a continuidade da pesquisa neste campo a nível nacional:

- Pesquisas que relacionem profundamente o sistema de Stanislavki à preparação cênica do cantor de ópera, ou que relacionem outros métodos de outros teóricos sobre interpretação teatral às necessidades cênicas da performance operística.

- Pesquisas que elaborem laboratórios práticos de expressão corporal, interpretação teatral e jogos de improvisação com enfoque na performance do cantor de ópera.
- Pesquisas na área da neurociência que investiguem a relação entre sentimento e vontade direcionados a performance artística. Isto possibilitaria compreender cientificamente como funciona o estímulo e controle dos sentimentos, a sensação de verdade em cena e as sutis reações corporais que ocorrem de forma inconsciente quando estamos envolvidos na suposição de que algo poderia de fato estar acontecendo.
- Pesquisas que relacionem os estudos sobre consciência corporal, como por exemplo, a técnica da Eutonia desenvolvida por Gerda Alexander, com a performance corporal do cantor de ópera, visto que o desgaste físico de um cantor muitas vezes equipara-se a de um bailarino ou atleta.
- Pesquisas que discutam o conteúdo programático dos bacharelados em canto no Brasil e incluindo o desenvolvimento de disciplinas práticas específicas de treinamento cênico para o cantor-ator.
- Pesquisas que se destinem a entrevistar os diversos encenadores que atuam no país a fim de demonstrar de forma empírica a expectativa dos diretores de um espetáculo perante a atuação e preparação cênica de um cantor de ópera.

Enfim, espera-se que ao longo dos tempos esses assuntos relacionados à atuação cênica do cantor possam ser abordados mais profundamente nas instituições de ensino, de forma objetiva e didática, estimulando sempre os alunos a trabalharem criativamente e orientando quanto a suas responsabilidades de cantores-atores nesta forma de espetáculo tão complexa que é a ópera.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASHBROOK, William. "Donizetti and Romani". In:*Italica*, Vol. 64, No. 4, Literature & Opera. (Winter, 1987), pp. 606-631.

BALK, H. Wesley. *The Complete Singer-Actor: Training for Music Theater*. 4 Ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

BARBIER, Patrick. *História dos Castrati*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BEAN, Matt. "Why is Acting in Song so Different?". In:*Journal of Singing*, Vol. 64, No. 2. (Nov. Dec., 2007), p. 167-173.

BURGESS, Thomas de Mallet & SKILBECK, Nicholas. *The Singing and Acting Handbook: Games and exercises for the performer*. New York: Routledge, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. "A personagem do Romance". In:*A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CASOY, Sérgio. *A invenção da ópera: A história de um engano florentino*. São Paulo: Algol, 2007.

_____ . *Ópera em São Paulo 1952 – 2005*. São Paulo: Edusp, 2007.

_____ . *Ópera e outros cantares*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CELLETTI, Rodolfo. *Storia del Belcanto*. 2 Ed. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1986.

CHALLIS, Bennett. "The Tecnique of Operatic Acting". In:*The Musical Quarterly*, Vol. 13, No. 4. (Oct., 1927), p. 630-645.

CLARK, Mark Ross. *Singing, Acting, and Movement in Opera: A Guide to Singer-getics*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera romântica italiana.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

COWDEN, Robert H. “Acting and Directing in the Lyric Theater: An Annotated Checklist”. In:*Notes*, 2nd Ser., Vol. 30, No. 3. (Mar., 1974), p. 449-459.

DEAN, Winton. “Shakespeare in the opera house”. In:*Essays on opera.* Oxford: Oxford University Press, 1993. p. 237-261.

DONINGTON, Robert. *Opera and Its Symbols: the Unity of Words, Music and Staging.* Durham: Yale University Press, 1990.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Como fazer uma tese*. 13 Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

EMMONS, Shirlee & TOMAS, Alma. *Power Performance for Singers: Transcending the Barriers*. New York: Oxford University Press, 1998.

ESSE, Melina Elizabeth. *Sospirare, Tremare, Piangere: Conventions of the Body in Italian Opera*. Berkeley, 2004. 267 f. Dissertation (Doctor of Philosophy in Music) – University of California.

GOLDOVSKY, Boris. *Bringing Opera to Life*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968.

GREENSPAN, Charlotte Joyce. *The Operas of Bellini*. Berkeley, 1977. 378 f. Dissertation (Doctor of Philosophy in Music) – University of California.

GROSSMAN, Morris. “Performance and obligation”. In:*What’s Music, An Introduction to the Philosophy of Music*. 2 Ed. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1994. p. 255-282.

HAGEN, Uta. *Técnica para o ator: A arte da interpretação ética*. Trad. Milton C. Mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HAREWOOD, K*obbé: o livro completo da ópera.* Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

HELFGOT, Daniel & BEEMAN, William O. *The Third Line: The Opera Performer as Interpreter*. New York: Schirmer Books, 1993.

KERMAN, Joseph. *A Ópera como Drama.* Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

LEVINSON, Jerrolds. “Song and Music Drama”. In:*What’s Music, An Introduction to the Philosophy of Music*. 2 Ed. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1994. p. 283-302.

LUCCA, LizBeth Abeyta. *Acting Techniques for Opera*. Pomona: Vivace Opera, 2007.

OSTWALD, David F. *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters*. New York: Oxford University Press, 2005.

PACHECO, Alberto. *O canto antigo italiano: Uma análise comparativa dos tratados de canto de Píer Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo: Annablume, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra Teatro, 1986.

ROCCATAGLIATI, Alessandro. “Felice Romani, librettist by trade”. In:*Cambridge Opera Journal*, Vol. 8, No. 2. (Jul., 1996), pp. 113-145.

_____. “Librettos: Autonomous or Functional Texts?”. In:*Opera Quarterly*, Vol. 11, No. 2, 1995, p. 81 – 95.

ROSEN, Charles. “Ópera Romântica: Política, Lixo e Grande Arte”. In:*A Geração Romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e Personagem”. In:*A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROSSELLI, John. *The life of Bellini.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. 2 Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do Teatro*. Trad. Paulo Neves e revisão de Mônica Sahel. São Paulo: Martins fontes, 1996.

SLOAN, Carolyn. *Finding your voice: A Pratical and Spiritual Approach to Singing and Living*. New York: Hyperion, 1999.

SMART, Mary Ann. “In Praise of Convention: Formula and Experiment in Bellini’s Self-Borrowings”. In:*Journal of the American Musicological Society*, Vol. 53, No. 1. (Spring, 2000), p. 25-68.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 3 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Minha Vida na Arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989.

_____. *A Construção da Personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. 14 Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004a.

_____. *A Criação de um Papel*. Trad. Ana Paula Lima. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004b.

STANISLAVSKI, Constantin & RUMYANTSEV, Pavel. *Stanislaviski on Opera*. Trad. Elizabeth R. Hapgood. 2ª Ed. New York: Routledge, 1998.

TOMLINSON, Gary. “Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in Their Affinities”. In:*19th-Century Music*, Vol. 10, No. 1. (Summer, 1986), pp. 43-60.

ZOPPELLI, Luca. “‘Stage music’ in early nineteenth-century Italian opera”. In:*Cambridge Opera Journal*, Vol. 2, No. 1. (Mar., 1990), p. 29-39.

REFERÊNCIAS MUSICAIS

BELLINI, Vicenzo. *I Capuleti e i Montecchi*. Milano: Ricordi, 1990. Partitura. Canto e Piano.

HANDEL, George F. *Julius Caesar*. Edição: Kalmus. Melville, NY: Belwin Mills, 1985. Partitura. Canto e Piano.

MOZART, Wolfgang A. *Le Nozze di Figaro*. New York: G. Schirmer, 1986. Partitura. Canto e Piano.

MOZART, Wolfgang A. *Così fan Tutte*. Edição: Kalmus. Melville, NY: Belwin Mils, 1985. Partitura. Canto e Piano.

PUCCINI, Giacomo. *Madame Butterfly*. New York: Dover, 1990. Partitura. Orquestra.

PUCCINI, Giacomo. *Tosca*. New York: Dover, 1990. Partitura. Orquestra.

VERDI, Giuseppe. *Rigoletto*. New York: Dover, 1992. Partitura. Orquestra.

VERDI, Giuseppe. *La Traviata*. New York: G. Schirmer, 1986. Partitura. Canto e Piano.

VERDI, Giuseppe. *Otelo*. New York: Dover, 1992. Partitura. Orquestra.

VERDI, Giuseppe. *La Forza del Destino*. New York: Dover, 1992. Partitura. Orquestra.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo