



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES - IdA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Maria Lúcia da S. Rosa

**RECITAIS CÊNICOS NO CEP/EMB: PROPOSTA DE UMA ABORDAGEM
INTERARTÍSTICA A PARTIR DE PROCESSOS CRIATIVOS**

Brasília-DF
2017

Maria Lúcia da S. Rosa

**RECITAIS CÊNICOS NO CEP/EMB: PROPOSTA DE UMA ABORDAGEM
INTERARTÍSTICA A PARTIR DE PROCESSOS CRIATIVOS**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Cênicas. Área de Concentração: Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Cultura e Saberes em Artes Cênicas.

Orientador: Prof^o Dr^o Marcus Mota

Brasília-DF
2017

R788r Rosa, Maria Lúcia da Silva.
Recitais cênicos no CEP/EMB: proposta de uma abordagem
interartística a partir de processos criativos / Maria Lúcia da Silva
Rosa; orientador, Marcus Santos Mota. -- Brasília, 2017.
199 p.

Dissertação (Mestrado – Mestrado em Artes Cênicas) –
Universidade de Brasília, 2017.

1. Recitais cênicos. 2. Processos criativos. 3. Artes integradas.
4. Stanislavski, Constantin – 1863-1938. I. Mota, Marcus Santos,
orient. II. Título.



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Marcus Santos Mota (PPG-CEN/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Rita de Cássia de Almeida Castro (PPG-CEN/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a). Ângela Barra da Veiga Jardim (UFG)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, Brasília-DF, quarta-feira, junho 28, 2017

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes / UnB.

À minha família e amigos

AGRADECIMENTOS

A Deus pelos talentos a mim confiados.

À Nossa Senhora e a todos os anjos e santos do céu pela proteção e poderosa intercessão.

À minha família e amigos sempre presentes e apoiadores.

A todos os meus mestres, artistas e amigos que participaram comigo de projetos artísticos.

Ao Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília.

Aos meus colegas do Mestrado pela companhia e troca de experiências.

Ao meu orientador Prof^o Dr^o Marcus Mota pela sabedoria compartilhada.

Às professoras Ângela Barra e Rita Castro, pelo empenho em analisar esta dissertação.

Aos professores e funcionários do PPG-CEN/UnB, em especial: Alice Stefânia, Fernando Villar, Graça Veloso, Luciana Hartman, Marcus Mota, Rita de Cássia Castro, Jéssica Martins e ao professor Ricardo Dourado do PPG-Música em Contexto - UnB.

À Secretaria de Educação do Distrito Federal, pela concessão do afastamento remunerado para estudo.

RESUMO

Neste trabalho de pesquisa procuro refletir sobre a minha experiência compartilhada com músicos/professores e estudantes de música, atores, bailarinos/dançarinos e iluminadores na criação de recitais cênicos no Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília desde 2003. A partir da reconstrução de dois processos criativos: Recital Cênico “Soirée de Madame Claudine” (2011) e Recital Cênico “Au Jardin de Madame Pauline” (2012), analiso os principais procedimentos utilizados tendo como referencial teórico estudos de dramaturgia teatral, dramaturgia musical, e trabalhos que tratam da música em abordagens interartísticas. Os princípios de Constantin Stanislavski aplicados nos estúdios-ópera e de outros encenadores são tratados neste contexto para subsidiar discussões acerca das contribuições, desafios e potencialidades do trabalho em conjunto de músicos e atores em processos criativos. A metodologia utilizada para desenvolver a pesquisa baseou-se na revisão bibliográfica do tema proposto, em registros do meu acervo pessoal, em relatos próprios e relatos dos participantes dos processos criativos, professores colaboradores e diretores de ópera por meio de entrevistas.

Palavras-chaves: Recitais Cênicos. Processos criativos. Artes integradas. Stanislavski.

ABSTRACT

In this research I intend to reflect about my experience together with musicians/teachers and music students, actors, ballet dancers, dancers in general and illuminators for the creation of scenic recitals in the Center of Professional Education - Music School of Brasilia since 2003. From the reconstruction of two creative processes: Scenic Recital: "Soirée de Madame Claudine" (2011) and Scenic Recital: "Au Jardin de Madame Pauline" (2012), I analyze the principal proceedings used as theoretical reference, studies of theatrical dramaturgy, musical dramaturgy and works that deal with music in interartistic approaches. The principles of Constantin Stanislavski applied in opera-studios and other directors are used in this context to discuss about the contributions, challenges and potentialities of the common work of musicians and actors in creative processes. The methodology used to develop the research was based in the bibliographical revision of the theme, in registers of my personal records and in interviews of collaborating teachers and directors of opera.

Keywords: Scenic Recitals. Creative Processes. Integrated Arts. Stanislavski.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Recital Cênico "Soirée de Madame Claudine"	74
Figura 2 – Prólogo: Entrada do público	81
Figura 3 - Cena 2: Madame escreve ao seu amado	83
Figura 4 - Cena 3: Desilusão amorosa de Madame Claudine	86
Figura 5 - Cena 3: Desilusão amorosa de Madame Claudine	87
Figura 6 - Cena 4: Final do 1º Ato	90
Figura 7 - Cena 5: Aula de Canto – 2º Ato	92
Figura 8 - Cena 5: Aula de Canto	95
Figura 9 - Cena 6: Preparação do salão e confidências do Mordomo.....	97
Figura 10 - Cena 7: Intermezzo e início do 3º Ato.....	100
Figura 11 - Cena 11: Canção do pretendente jovem.....	106
Figura 12 - Cena 12: Intervalo do Sarau	108
Figura 13 - Cena 13: Cantor Mascarado (1ª Aparição).....	112
Figura 14 - Cena 14: Canção do pretendente idoso	114
Figura 15 - Cena 15: Mordomo Bêbado	118
Figura 16 - Cena 17: Desmaio do pretendente idoso e fim do Sarau	121
Figura 17 - Cena 19: Revelação do Mordomo a Rose Marie	123
Figura 18 - Recital Cênico "Au Jardin de Madame Pauline"	128
Figura 19 - Cena 1	141
Figura 20 - Cena 2: Pedido de namoro	143
Figura 21 - Cena 5: Solo de Pauline e dança do Cupido	148
Figura 22 - Cena 7: Brincadeira do Casamento	151
Figura 23 - Cena 8: Canção da Joaninha	152
Figura 24 - Cena 9: Dançando uma Mazurka	153
Figura 25 - Cena 12: Namoro no jardim	155
Figura 26 - Cena 13: Sarau íntimo de Pauline e o plano da Ninfa	159
Figura 27 - Cena 14: Dueto da Separação.....	160
Figura 28 - Cena 17: Celebração do Cupido e da Ninfa e enlace final.....	164
Figura 29 - Cena 18: <i>Gran Finale</i>	166

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Relação de Recitais Cênicos de criação da autora	33
Quadro 2 - Direção Cênica dos Recitais Cênicos	60
Quadro 3 - Repertório apresentado no ato de inscrição do projeto	76
Quadro 4 - Prólogo: Entrada do público	81
Quadro 5 - Cena 1: Chegada da professora de canto	82
Quadro 6 - Cena 2: Madame escreve ao seu amado enquanto a professora canta. 83	
Quadro 7 - Cena 3: Desilusão amorosa de Madame Claudine	84
Quadro 8 - Cena 4: Final do 1º Ato.....	88
Quadro 9 - Cena 5: Aula de Canto - 2º Ato	91
Quadro 10 - Cena 6: Preparação do salão e confidências do Mordomo	95
Quadro 11 - Cena 7: <i>Intermezzo</i> e início do 3º Ato	97
Quadro 12 - Cena 8: Abertura do Sarau (<i>Soirée de Madame Claudine</i>).....	100
Quadro 13 - Cena 9: 1ª Canção da Professora no Sarau	101
Quadro 14 - Cena 10: 1ª Canção de Rose Marie.....	103
Quadro 15 - Cena 11: Canção do pretendente jovem	105
Quadro 16 - Cena 12: Intervalo do Sarau.....	107
Quadro 17 - Cena 13: Cantor Mascarado (1ª Aparição)	108
Quadro 18 - Cena 14: Canção do pretendente idoso	112
Quadro 19 - Cena 15: Mordomo Bêbado	115
Quadro 20 - Cena 16: Rose Marie provoca um desmaio no pretendente idoso.....	119
Quadro 21 - Cena 17: Desmaio do pretendente idoso e fim do Sarau.....	120
Quadro 22 - Cena 18: Cantor Mascarado reaparece (2ª Aparição)	121
Quadro 23 - Cena 19: Revelação do Mordomo a Rose Marie.....	122
Quadro 24 - Cena 20: Cena Final.....	124
Quadro 25 - Distribuição das Mazurkas, canções e performances	137
Quadro 26 - Distribuição dos personagens	138
Quadro 27 - Cena 1	139
Quadro 28 - Cena 2: Pedido de namoro	142
Quadro 29 - Posicionamento dos Cantores.....	161
Quadro 30 - Cena 17: Celebração do Cupido e da Ninfa e enlace final	163
Quadro 31 - Cena 18: <i>Gran Finale</i>	164

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CEP/EMB	Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília
CESAS / EJA/EaD	Centro de Estudos Supletivos Asa Sul / Educação de Jovens e Adultos a Distância
CPA	Coordenação de Programação Artística
DF	Distrito Federal
EMB	Escola de Música de Brasília
HUB	Hospital Universitário de Brasília
RDs	Recital Didáticos
SEE/DF	Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal
SESC	Serviço Social do Comércio
UnB	Universidade de Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
O início da pesquisa	15
Por que Stanislavski?.....	16
A organização	18
Sobre as entrevistas	19
1 GENEALOGIA DOS RECITAIS CÊNICOS	20
1.1 Minha Prática Artístico-Pedagógica.....	20
1.2 Os Projetos Artísticos.....	22
1.2.1 Recepção Dos Recitais Didáticos	23
1.2.2 Preparando A Recepção Musical	24
1.2.3 Atraindo O Público Para Os Recitais.....	27
1.3 Como isso aconteceu?	29
1.4 A Criação dos Recitais Cênicos no CEP/EMB.....	30
1.5 O Início Da Reflexão	34
1.6 Os ensaios coletivos	35
2 ENSAIOS À PRIMEIRA VISTA.....	37
2.1 1º Ensaio.....	37
2.1.1 Sobre Tempo-ritmo e Ações Físicas	37
2.1.1.1 Etapa 1: Estudo do tempo-ritmo	39
2.1.1.2 Etapa 2: A aplicação do tempo-ritmo nos estudos das cenas.....	40
2.2 2º Ensaio.....	42
2.2.1 Sobre Dramaturgo- Dramaturgia- Dramaturgia Musical	42
2.2.2 Dramaturgo – Dramaturgia	42
2.2.3 Qual é o papel do dramaturgista?	43
2.2.4 Qual é o objetivo da dramaturgia hoje?	44
2.2.5 Dramaturgia Musical	45
2.3 3º Ensaio.....	45
2.3.1 O que é ópera?	46
2.3.2 A ópera como negação do teatro.....	47
2.3.3 “A ópera como deve ser”	48
2.3.4 A primeira tentativa de reforma.....	49
2.3.5 A reforma de Wagner.....	50

2.3.6	Então, o que é mesmo uma Ópera?.....	52
2.4	4º Ensaio.....	53
2.4.1	A Concepção da Ópera como Teatro Musical.....	53
2.4.2	Verdade teatral.....	54
2.5	5º Ensaio.....	56
2.5.1	O que é Recital Cênico? Qual o seu lugar?	56
2.6	6º Ensaio.....	61
2.6.1	Impressões e descobertas.....	61
2.6.2	Impressões causadas:	62
2.6.3	Sobre a recepção da música erudita e sua mediação:.....	62
2.6.4	Repertório abrangente:	62
2.6.5	Ordem de repertório em um recital tradicional:.....	63
2.6.6	Ordem de repertório em um recital cênico:	63
2.6.7	Como é feito o encadeamento do repertório:	63
2.6.8	Motivações para os recitais cênicos:	64
2.6.9	A importância da vivência.....	64
2.6.10	Uma reflexão pessoal	65
2.7	7º Ensaio.....	65
2.7.1	Integração entre cena e partitura	65
2.7.2	Então o que é o trabalho músico-teatral para Felsenstein?	70
3	RECONSTRUÇÃO E ANÁLISE DOS RECITAIS CÊNICOS	73
3.1	Recital Cênico "Soirée de Madame Claudine"	74
3.2	Recital Cênico "Au Jardin de Madame Pauline"	128
3.2.1	Sobre a escolha do repertório:.....	130
3.2.2	Canções	133
3.2.3	Roteiro de "Au Jardin de Madame Pauline"	139
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	169
	REFERÊNCIAS	174
	ANEXO A - ORIENTAÇÕES PARA ELABORAÇÃO DE PROJETOS ARTÍSTICOS	178
	ANEXO B - PROGRAMA DO RECITAL CÊNICO "SOIRÉE DE MADAME CLAUDINE"	179
	ANEXO C - ROTEIRO ORIGINAL REGISTRADO	181

ANEXO D - PROGRAMA DO RECITAL CÊNICO “AU JARDIN DE MADAME PAULINE”	186
ANEXO E - ROTEIRO ORIGINAL REGISTRADO	192
ANEXO F – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	198

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu do desejo de continuidade e de aprofundamento da minha experiência como pianista, professora e criadora de Recitais Cênicos. Denomino, assim, as performances realizadas coletivamente entre músicos, principalmente cantores, atores, bailarinos e outros artistas, que têm como fundamento um repertório musical, comumente chamado de “erudito”. Através da soma de diferentes talentos e linguagens artísticas, como no sonho wagneriano de um drama total, estes recitais cênicos almejam tornar visível “a obra da música”, uma ação dramática veiculada pela música (ROUBINE, 2003).

A pesquisa foi desenvolvida a partir da genealogia dos meus recitais cênicos e reconstrução e análise de dois Recitais Cênicos, de minha autoria, realizados nos anos de 2011 e 2012¹ no Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP/EMB), apresentando as principais características de seus respectivos processos criativos e os procedimentos utilizados. Para subsidiar discussões acerca das contribuições, desafios e potencialidades do trabalho em conjunto de músicos e atores em processos criativos, esta pesquisa teve como aporte teórico algumas experiências de Stanislavski em seu trabalho de formação de cantores-atores no Estúdio Ópera nos anos de 1935 a 1938. Para a análise dos processos, foi feita revisão bibliográfica em estudos de dramaturgia teatral e musical e trabalhos que abordam a música em interação com outras artes. Como objetivo principal pretendeu-se refletir sobre o trabalho colaborativo de músicos/professores e estudantes de música, atores, bailarinos/dançarinos e iluminadores, cantor-ator dentro de processos criativos dirigidos por mim que englobam abordagens interartísticas e identificar e propor procedimentos utilizados.

Sou professora efetiva da Secretaria de Educação do Distrito Federal e desde o meu ingresso no Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP/EMB), em 1997², atuo como professora/pianista nas áreas de Piano/Correpetição³ e de Música de Câmara. Na primeira área trabalho em conjunto

¹ Foram escolhidos os Recitais Cênicos: “Soirée de Madame Claudine” (2011) e “Au Jardin de Madame Pauline” (2012) que serão descritos e analisados no capítulo três desta dissertação.

² Ao ingressar no CEP/ EMB atuei também como professora/cantora no Madrigal de Brasília.

³ Correpetição é a atividade exercida pelo pianista correpetidor, que é um profissional especializado nas áreas vocal (mais comum) e/ou instrumental (menos frequente) que desempenha a função de ensaiador, de preparador de instrumentista e/ou cantores. Também conhecido como Coach (inglês), correpetiteur (Frances) ou Korrepetitor (alemão).

com os professores de canto erudito em suas classes como professora/colaboradora acompanhando esses alunos ao piano durante as aulas. Na área de Música de Câmara sou responsável como professora e pianista por várias classes com alunos de canto erudito e outras áreas instrumentais.

Como parte do meu trabalho de professora/pianista, desde 2002 participo dos projetos artísticos promovidos pelo Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP/EMB) produzindo e apresentando Recitais Cênicos ⁴, com a colaboração de atores, bailarinos/dançarinos, professores, alunos e ex-alunos desta instituição.

O CEP/EMB é uma instituição de ensino da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal - SEE/DF, que tem por objetivo promover a educação musical e formar músicos para o mercado de trabalho. Ele oferece cursos de formação inicial, formação continuada e de educação profissional técnica de nível médio em vários instrumentos ⁵.

O início da pesquisa

O objetivo principal desta pesquisa era a partir da reconstrução e análise dos processos criativos dos Recitais Cênicos “Soirée de Madame Claudine” (2011) e “Au Jardin de Madame Pauline” (2012) identificar e propor procedimentos que pudessem ser adotados em outros projetos artístico-pedagógicos. Esses dois recitais cênicos foram escolhidos porque possuem registros em vídeo e têm seus roteiros registrados na Biblioteca Nacional.

Ao iniciar a pesquisa situo a posição em que me encontrava: uma pianista/professora que desde 2003 até o segundo semestre de 2015, além de seu ofício obrigatório (tocar piano e ensinar) havia exercitado outros ofícios como os de criadora, dramaturga, roteirista, figurinista, cenógrafa, diretora e produtora de recitais cênicos dentro do CEP/EMB, meu local de trabalho.

A execução desses “outros ofícios” se deu de forma intuitiva, pois eu não tinha nenhuma formação nessas áreas. Em um processo colaborativo e de mútua aprendizagem entre atores, músicos, através de diálogos e exercícios conjuntos

⁴ Discorrerei sobre o significado e a gênese dos recitais cênicos no capítulo um.

⁵ Para maiores informações acessar: <http://www.emb.se.df.gov.br/cepemb/quem-somos>

ocorria a troca e compartilhamento das “minhas ferramentas” como musicista e as “ferramentas” de outros artistas, principalmente dos atores, para juntos criarmos e apresentarmos esses recitais cênicos. No trabalho em conjunto com cantores e atores durante os ensaios dos recitais cênicos identifiquei, ao longo dos anos, semelhanças e diferenças entre o treinamento de músicos e o de atores. Como professora interessada no desenvolvimento artístico dos alunos, principalmente do aluno de canto, percebi a necessidade do aprimoramento de sua expressão e desenvolvimento corporal, além do que ele já dominava para a execução vocal. Conheci na prática a importância do treinamento que os atores recebem para a execução de qualquer ação no palco, mesmo aquelas que parecem extremamente simples, como andar, por exemplo.

Comecei a questionar: todo cantor ainda que não se torne um cantor de ópera, ou musical, não deveria ter formação de ator? Sim! E o desejo de conhecer sobre treinamento de atores surgiu da minha necessidade de mediar esse contato entre músicos, atores e outros artistas, como diretora musical e geral de espetáculos que envolvem música e cena.

Não tive a oportunidade de me debruçar sobre esse assunto especificamente até o início deste Mestrado. O que aconteceu durante a minha pesquisa foi um processo duplo, simultâneo de aprendizagem teórica e reflexão. Como suporte para as minhas reflexões artístico-pedagógicas foi me apresentado inicialmente Constantin Stanislavski (1863-1938).

Por que Stanislavski?

Porque ele foi um homem de teatro completo: ator, encenador e pedagogo⁶. E durante os últimos vinte anos de sua vida trabalhou diretamente com cantores nos estúdios-ópera que dirigiu. Stanislavski elaborou o “Sistema e Métodos da Arte Criadora” no qual, usando a metáfora de uma escada com sete degraus⁷, apresenta os princípios que os cantores-atores deveriam seguir para alcançar seu próprio

⁶ Stanislavski deixou numerosos escritos que constituem nove volumes na reedição russa de 1988-1999: correspondências, discursos e entrevistas com os assistentes e os alunos, notas de trabalho e textos pedagógicos. Deve-se acrescentar a esta importante herança deixada ao teatro dramático e à ópera dois volumes de notas de ensaio (AUTANT-MATHIEU, 2007).

⁷ As Dissertações: “Atitude extrema e salto” de Inajá Neckel (2011) e Stanislavski na ópera: procedimentos e técnicas para o cantor-ator e o espetáculo de Rosane Faraco Santolin (2013) abordaram esses sete degraus do Sistema e Métodos da Arte Criadora.

círculo criador. Esses princípios são: Concentração, Atenção e agilidade mental, Ousadia, Serenidade Criadora, Tensão heroica ou Autodomínio, Nobreza de espírito e Alegria.

Stanislavski, em seu trabalho no estúdio-ópera, combatia com veemência os gestos e posturas estereotipadas que tão cedo os cantores aprendiam nos conservatórios da época. Os cantores tendiam a exagerar na quantidade por medo que o público achasse sua performance sem graça se não houvesse gestos. O resultado eram gestos sem valor, vazios, sem significado ou relação com a obra cantada (STANISLAVSKI, 1998).

No ensaio da ópera “Eugene Onegin” (1879) de Tcháikovski, ele disse a um cantor que esquecesse por um momento que ele era um tenor lírico. O cantor deveria impregnar a sua voz com o drama que estava vivenciando, não utilizando sua potência vocal, mas uma expressividade no modo de dizer as palavras, dando uma coloração emocional a elas. O seu personagem deve se deslocar para algum ponto no palco acessando o espaço ao seu redor. O seu deslocamento, seus braços, suas pernas devem ser expressivos. Ele deve sentir seu corpo como um todo “[...] o ator deve olhar para si próprio como um artista pintando sua própria figura na moldura de toda cena”⁸ (STANISLAVSKI, 1998, p. 124, tradução nossa).

Para Stanislavski, os pensamentos devem ser incorporados nos atos. A mente afeta o corpo e vice-versa. Ele estava interessado em incorporar seu sistema de ações, ou método das linhas das ações físicas, na ópera buscando o senso de veracidade que havia alcançado em seus trabalhos teatrais (AUTANT-MATHIEU, 2007).

Ao ler vários de seus escritos e também livros, dissertações e teses que refletem sobre sua vida e seu trabalho, ao mesmo tempo em que descrevia e analisava as minhas experiências dos recitais cênicos estabeleci uma relação de diálogo com Stanislavski. Identifiquei interconexões entre o meu trabalho realizado de forma intuitiva, sem um modelo específico, com os trabalhos de Stanislavski, com o seu treinamento de atores e cantores, com o modo como organizava seus processos criativos nos estúdios-ópera.

Fiquei tão impregnada pelos seus ensinamentos que, durante a entrevista com a professora Cláudia Sigilião, fiz essas interconexões imediatamente (de forma

⁸ “[...] The actor should look upon himself as an artist painting his own figure within the framework of the whole scene” (STANISLAVSKI, 1998, p. 124).

espontânea), interferindo em sua fala durante os relatos que ela fazia sobre procedimentos adotados, como cantora, no trabalho de interpretação musical no palco. Em um desses momentos eu apresento meu entendimento do conceito de ações físicas para ela:

(Sigilião) - [...] tem que deixar a emoção fluir, mas é uma emoção verdadeira. Você faz todo este trabalho, caminha daqui para cá, mexe as mãos assim, para na hora que ficar bem treinado ficar bem à vontade perante o público. (Rosa) — Cláudia! Isto é o sistema das ações físicas. Você sabia que está falando o que Stanislavski falava? Você está dentro do palco, você não é o fulano, você age como se fosse ele, mas você vai agir de forma natural. [...] Você tem que marcar todas as ações físicas que você vai fazer. Se você vai agir só pela inspiração, então hoje estou inspirado aí eu faço, mas amanhã não estou inspirado, não faço nada! Sentimentos você não memoriza. O que você pode memorizar, [...] encarnar, você pode definir as ações físicas. [...] os sentimentos vão brotar destas ações físicas. Ele vai falar sobre isso!

A organização

No primeiro capítulo, fiz uma Genealogia dos Recitais Cênicos traçando primeiramente um panorama da minha experiência artístico-pedagógica no CEP/EMB e relatando a minha participação nos projetos artísticos promovidos por esta escola, entre os anos de 2003 e 2015, quando nasceram os recitais cênicos. Essa Genealogia foi feita a partir de programas, fotos, gravações, registros de áudio e relatos dos participantes colhidos em entrevistas feitas durante esta pesquisa.

No segundo capítulo apresento sete ensaios onde exponho conceitos de Stanislavski e de dramaturgia, desenvolvo um panorama sobre a interação música e teatro na ópera e a concepção da ópera como teatro musical; defino recital cênico e o seu lugar dentro do teatro musical, falo sobre impressões e descobertas do processo criativo e por fim discorro sobre a integração entre cena e partitura na visão de Felsentein.

No terceiro capítulo fiz a reconstrução e análise dos processos criativos dos Recitais Cênicos: “Soirée de Madame Claudine” (2011) e “Au Jardin de Madame Pauline” (2012) descrevendo: as gêneses das criações; os participantes; os roteiros; como era feita a distribuição dos trabalhos de direção musical e cênica; cenário; iluminação; formato das apresentações e outros aspectos. A reconstrução foi feita a partir dos roteiros registrados, vídeos gravados, fotos, relatos próprios e dos relatos dos participantes por meio de entrevistas. A análise do roteiro e discussão dos procedimentos, utilizados nos processos criativos, foi desenvolvida em contraponto

com as obras de Stanislavski, dramaturgia teatral com os autores Pfister (1993) e Mota (2016) e dramaturgia musical com Kerman (1990), estudos de comicidade com Propp (1992) e Scala (2003), bem como com dissertações e teses que tratam sobre a relação música e teatro.

Junto às descrições e análises dos dois recitais cênicos trago as experiências de Constantin Stanislavski com os cantores nos estúdios óperas (princípios relevantes do método das ações físicas que ele utilizava para a formação do cantor-ator, alguns dos procedimentos que aplicava nas montagens operísticas que dirigiu) em diálogo com os procedimentos de professores e diretores de estúdios ópera atuantes hoje e a fala dos participantes desses processos criativos.

Sobre as entrevistas

Ao longo da pesquisa foram realizadas entrevistas com os participantes (alguns deles eu mantinha contato regularmente) dos dois recitais cênicos. As entrevistas foram marcadas por telefone. Fui à casa de alguns entrevistados, outros eu recebi em minha residência e um entrevistado enviou mensagens gravadas por celular. As entrevistas foram gravadas e degravadas.

A entrevista foi semi-estruturada. Foi perguntado a todos os participantes quais eram suas memórias do processo de criação do recital cênico do qual havia participado, e como eles definiam um recital cênico. A partir das respostas eram estabelecidos diálogos e outras perguntas. Com os cantores dialoguei sobre as dificuldades e vantagens que encontraram ao participar de um processo criativo de música e cena. Com os atores conversei sobre os procedimentos cênicos trabalhados.

Entrevistei também professores de canto e diretores de ópera (não participantes dos processos criativos). Perguntei como eles trabalhavam a formação do cantor-ator e conversamos também sobre a recepção do repertório erudito.

"Imaginando" caminhos a partir dessa pesquisa serão feitas algumas considerações finais.

O anexo traz os programas dos recitais, os roteiros registrados, letras e traduções das canções abordadas.

1 GENEALOGIA DOS RECITAIS CÊNICOS

1.1 Minha Prática Artístico-Pedagógica

Iniciei meus estudos de piano aos 10 anos e ingressei no Conservatório de Música de Brasília em Taguatinga, DF (1983). Sou formada no Curso Técnico de Piano pela Academia Lorenzo Fernández do Rio de Janeiro (1990) e Licenciada em Música pela Universidade de Brasília - UnB (1995) onde estudei com os pianistas Joel Bello Soares e Elza Gushikem. Posteriormente continuei meus estudos pianísticos com Alda de Mattos.

Integro o corpo docente do CEP/Escola de Música de Brasília desde 1997 onde ingressei como Cantora do Madrigal de Brasília e Pianista–Correpetidora. Fiz cursos de aperfeiçoamento em Educação Musical e Pedagogia do Piano e participei como cantora e correpetidora de Corais. Entre eles: Madrigal UnB, Madrigal de Brasília, Coral *Cantus Firmus* com os quais participei de festivais nacionais e viagens internacionais.

Particpei de importantes eventos desta escola como: Festival Bach 250 anos (2000), Semana Chopin, Cursos Internacionais de Verão, Beethoven – Sonatas para Piano (2003 e 2004), Villa das Crianças (2007). Idealizei e produzi "**Concerto do Pequeno Príncipe**" (2003) no CEP/EMB, "**Sarau dos Namorados**" (2004) em parceria com o CPA/EMB na Sala Martins Penna do Teatro Nacional Cláudio Santoro e "**Uma Noite Romântica no Século XIX**" (2004) no CEP/EMB. Idealizei e apresentei em parceria a Série **Concerto para Crianças** realizando o primeiro concerto: "**Beethoven para Crianças**" (2005/2006) na Sala Martins Penna do Teatro Nacional Cláudio Santoro. Idealizei e apresentei **Recital Performático "In Memoriam"** (2006); "**Villa Lobos Apaixonado**" (2009); **Recital Cênico "Nesse Bach..."** (2010); **Recital Cênico "Soirée de Madame Claudine"** (2011); **Recital Cênico "Au Jardin de Madame Pauline"** (2012); Projeto "**Piano com Elenice**" (2013); **Recital Cênico "No mar com Neruda"** (2014) no CEP/EMB. Até segundo semestre de 2015 trabalhei nas áreas de Piano/ Correpetição, Música de Câmara e Piano/ Erudito no CEP/EMB, quando ingressei no mestrado do curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Linha de Pesquisa: Cultura e Saberes em Artes Cênicas.

Atuando na área de Música de Câmara no CEP/EMB era responsável como professora e pianista por várias classes de alunos de canto erudito e outras áreas instrumentais. Ao longo do curso técnico de instrumento os alunos têm uma carga horária obrigatória de música de câmara (com um repertório específico) a cumprir. Eles podem participar dessas aulas tocando ou cantando em grupo junto com o professor ou individualmente formando um duo com o professor responsável.

As aulas de Música de Câmara são indispensáveis para o trabalho e formação do repertório musical dos alunos e cada curso instrumental tem um programa de músicas a ser cumprido pelo aluno. Dentro do currículo escolar o aluno, seja iniciante ou de nível técnico, participa de avaliações práticas bimestrais e de audições públicas dentro de seu Núcleo Instrumental⁹ quando executa o repertório solo e de música de câmara de seu instrumento. No final do curso técnico deve apresentar obrigatoriamente um recital de formatura em uma apresentação pública em um dos teatros da Escola.

O CEP/EMB possui trinta Núcleos Instrumentais e existem apenas dois teatros disponíveis para todas as apresentações de alunos e professores (comunidade escolar) e também para receber músicos e outros artistas (comunidade externa): O Teatro Levino de Alcântara (com dois pianos para concerto) e o Teatro de Câmara (com um piano de ½ cauda). Esses teatros também são utilizados, em alguns horários, quase todos os dias, em todos os três turnos (matutino, vespertino e noturno) como salas de aula para as orquestras e grupos de música popular. Com isso ocorre naturalmente a diminuição dos horários disponíveis para todos os tipos de apresentação que a escola pretende oferecer. Quando não há agenda disponível nesses dois teatros algumas apresentações, audições e provas públicas acontecem em espaços improvisados, como os saguões dos blocos de salas de aula. Os saguões são pequenos e não possuem nenhum tratamento acústico. Para esses eventos são utilizados os pianos de armário de uma das salas de aula mais próxima.

As audições nesses espaços improvisados prejudicam a execução musical dos cantores eruditos e de muitos instrumentistas. Os alunos de piano e os professores/pianistas correpetidores ficam privados nessas audições do uso dos pianos de concerto e são obrigados a tocar peças de difícil execução em pianos de armário, os quais já estão desgastados pelo uso excessivo durante as aulas.

⁹ Divisão administrativa e pedagógica, utilizada na escola, levando em consideração a divisão dos instrumentos por famílias, como instrumentos de palhetas, cordas friccionadas, por exemplo.

Por causa dos poucos horários disponíveis nos teatros e, principalmente pela falta de espaços adequados para apresentação, os alunos de canto se apresentam pouco em público ao longo dos semestres. Os alunos de canto erudito, em média, participam apenas de quatro apresentações coletivas por ano no CEP/EMB. Eles ficam sem o treinamento adequado para o palco e para a exposição pública.

Um curso técnico em instrumento no CEP/EMB tem a duração média de quatro anos e tem como ponto culminante o recital de formatura. A fim de proporcionar mais espaço de apresentação e treinamento para os alunos formandos (canto erudito e outros instrumentos), comecei a convidá-los para fazerem participações em meus projetos artísticos inscritos na Coordenação de Programação Artística do CEP/EMB.

1.2 Os Projetos Artísticos

Os projetos artísticos estão inseridos no trabalho artístico-pedagógico dos músicos/professores desta CEP/EMB e têm como objetivo incentivar a performance, nas mais variadas formações, entre os músicos membros do seu corpo docente. Somos músicos, *performers* (artistas), antes de sermos professores. Há um contínuo fazer, experimentar antes e durante a transmissão do conhecimento. O músico aprende a tocar tocando. Ensina a tocar tocando.

Como docente nesta instituição tive a oportunidade de participar e de coordenar projetos artísticos musicais com professores e alunos (performances instrumentais e/ou vocais) dentro do espaço escolar da própria escola e em alguns espaços conveniados como: HUB (Hospital Universitário de Brasília), Biblioteca Demonstrativa, Escolas de Ensino Médio da Rede Pública do DF, SESC/ DF, Auditório do Hospital Sarah Kubitschek, Seminário Maior Arquidiocesano de Brasília e Teatro Nacional Cláudio Santoro.

As inscrições dos projetos acontecem semestralmente na Coordenação de Programação Artística do CEP/EMB. Para cada inscrição era exigido um repertório inédito. O professor ou grupo de professores interessado devia informar no ato de inscrição em quais formatos de apresentação gostaria de se apresentar.

Havia três formatos de apresentação dentro dos projetos artísticos:

- Recitais Didáticos.

- Recitais externos: apresentações em escolas, bibliotecas, hospitais públicos e outros espaços conveniados.
- “Série Toccata”.

Os recitais didáticos se realizavam durante o período de aula, nos três turnos oferecidos pelo CEP/Escola de Música de Brasília, com duração de quarenta e cinco minutos a cinquenta minutos (tempo estipulado para uma aula). O público desses recitais era constituído por turmas da Musicalização Infantil, que tinham em sua grade horária semanal um horário específico para assistir um Recital Didático, e também por outros alunos, professores e comunidade presentes na escola no dia da apresentação. Era solicitado aos professores inscritos nesse formato de apresentação que preparassem uma pequena apresentação didática sobre os compositores, as obras que seriam tocadas ou sobre o funcionamento de seus instrumentos para os alunos iniciantes.

Os recitais externos eram combinados entre as instituições conveniadas e o CEP/EMB. O tempo de apresentação e o repertório eram definidos de acordo com o evento e público pretendido. Por alguns anos, professores e alunos se apresentaram na maternidade do HUB; na Biblioteca Demonstrativa de Brasília (horário do almoço); no CESAS e Centros de Ensino da SEE/DF; no auditório do SESC da 913 Sul, entre outros.

A “Série Toccata” acontecia geralmente às quartas-feiras no horário de 20 horas, com vistas a alcançar o público externo da escola. Para a “Série Toccata” eram selecionadas apresentações com repertório de maior peso¹⁰, com duração de no mínimo uma hora, e feita a divulgação externa, por meio da imprensa escrita e televisão para a comunidade do DF.

1.2.1 Recepção Dos Recitais Didáticos

Conforme dito, a inscrição de um Projeto Artístico, de um professor ou conjunto de professores e alunos convidados, no formato: Recital Didático previa o cumprimento das solicitações feitas pela Coordenação de Programação Artística (CPA). Esta coordenação mediava a relação músico-plateia recebendo sugestões dos professores responsáveis pelas turmas de alunos iniciantes (frequentadores

¹⁰ A expressão de maior peso refere-se, por exemplo, a um repertório considerado virtuosístico ou de maior dificuldade técnica de execução ou de compreensão musical.

semanais dos RDs) quanto à escolha do repertório musical a ser apresentado a esses alunos. Para o público infantil, por exemplo, os professores pediam peças leves e de curta duração.

1.2.2 Preparando A Recepção Musical

Dentre algumas possibilidades de preparação para a recepção musical em qualquer recital, há a tradição de se adicionar em notas no programa das músicas aspectos técnico-musicais pertinentes às obras que serão executadas, relatos, fatos históricos ou curiosos relacionados aos compositores ou às próprias obras apresentadas.

Em um recital didático essa preparação pode ser feita oralmente, com ajuda de algum recurso audiovisual, antes de iniciar a parte musical. Por um lado, ela diminui o tempo para execução musical, isso é um fato, e também condiciona (isso pode ser discutido) induz a recepção ao contexto dado. Por outro lado, a preparação ajuda, principalmente, o público infantil a se concentrar.

Durante esta pesquisa entrevistei professores de canto e diretores de ópera e conversei com eles sobre a preparação do público para o repertório erudito em recitais ou concertos.

O professor Ângelo Dias¹¹ em entrevista fala sobre essa preparação para os concertos:

[...] nós vivemos em uma sociedade cada vez mais audiovisual. E não só audiovisual, a cognição está cada vez mais integrada, então se você tiver movimento, se você tiver luzes, [...] se você conversar com as pessoas antes do concerto, [...] se você tiver a oportunidade de interagir, você traz as pessoas para outro nível de percepção [...] a gente tem de fazer de um jeito que o “blá-blá-blá” não fique tão grande pra a pessoa não dormir durante a execução da música [...] (DIAS, 2017).

Quando conjuntos instrumentais ou vocais faziam uma apresentação oral e/ou a demonstração dos seus instrumentos (timbre, extensão musical e/ou vocal, mecanismos, por exemplo) antes de começarem a tocar, obtinham sucesso com a plateia e esses recitais recebiam comentários positivos, principalmente dos

¹¹ Maestro e barítono, Angelo Dias é professor de Canto e Regência na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, além de Doutor em Artes Musicais pela Universidade de Oregon (EUA), Mestre em Música pela Universidade de Wyoming e Bacharel em Canto pela UFG.

professores dos alunos recém-chegados à escola, pois era um dos momentos propícios para os alunos conhecerem de perto instrumentos e repertórios novos.

A preparação para uma escuta atenta, prazerosa das músicas por parte dos alunos pode ser feita também, antecipadamente em sala de aula, pelo próprio professor responsável pela classe. Para isso é preciso conhecimento antecipado do repertório e do material didático do recital ser encaminhado à Coordenação Artística pelos músicos que irão se apresentar. O professor em sala de aula também pode ensinar algumas convenções que são seguidas em um recital de música.

Em um recital ou concerto de música erudita, há momentos determinados para aplausos, que são a chegada e saída do artista e ao final de cada peça executada (convenção aplicada em shows de música popular também). Uma convenção menos conhecida pelo público leigo é: ao ouvirmos uma música dividida em partes, com pequenos ou grandes intervalos de pausa entre as partes, devemos manter o silêncio para não comprometer a continuidade, a unidade da peça.

A apresentação de um recital didático é a meu ver o momento propício para a introdução e treinamento dessas e outras convenções (uma espécie de ritual) por um mestre de cerimônias, por exemplo, de maneira simples e até prazerosa para a plateia. A Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro há alguns anos atrás contratou um famoso comediante de Brasília, durante o início da temporada de concertos, para dar os avisos à plateia de desligarem os celulares (aviso dado também aos músicos), não se locomoverem durante as músicas, não abrir embalagens ruidosas e outros.

Para manter a concentração e o silêncio de uma plateia iniciante, seja de crianças, jovens e adultos, pode ser proposto algum desafio como, por exemplo: nesta música tocada em conjunto observem e, ao final, digam qual o instrumento que vai se sobressair mais durante a música ou tocará mais forte.

Como professora, observo que poucos alunos são treinados no ambiente familiar ou social para a escuta em silêncio de um recital ou concerto. Muitos alunos, quando entram na escola, não sabem o quanto o silêncio é importante para o músico que toca um instrumento acústico, sem uso de amplificação e retorno. Os alunos vão se acostumando a fazer silêncio à medida que vão frequentando o teatro, salas de concertos, e aprendem também a valorizá-lo quando fazem a experiência de tocar em público.

Depois de abordar alguns procedimentos utilizados nos recitais didáticos e o resultado positivo da aplicação de alguns deles relato alguns pontos negativos, situações pontuais que ocorreram, mas que acabaram contribuindo para o desenvolvimento da mediação entre músicos e plateia nos meus recitais.

Nos recitais didáticos do CEP/EMB é necessário planejamento e execução cronometrada da apresentação oral e musical, pois o tempo de apresentação total é limitado a uma hora/aula. Quando havia atraso das turmas designadas para assistir o recital apresentação, o desempenho de seus participantes¹² era diretamente afetado, e a apresentação prejudicada.

Alguns músicos diziam que não queriam falar antes de tocar. Os motivos eram vários: por timidez; porque queriam só tocar; ou porque se falassem, estariam roubando o tempo da execução musical. Afinal, a apresentação das músicas no programa impresso já seria suficiente¹³. Outros músicos não seguiam as sugestões de repertório dadas pela CPA e, com o argumento de que não queriam tocar só para agradar os ouvintes, apresentavam peças desafiantes para eles como intérpretes, mas consideradas pesadas, seja pela duração ou pelo conteúdo, para uma audiência iniciante.

Havia sempre um debate em reuniões pedagógicas, entre os professores e também com a coordenação artística da escola sobre estas questões, e nem sempre se achava a justa medida, o que ocasionou, em alguns casos extremos, boicote de professores da musicalização infantil, que deixaram de encaminhar seus alunos aos recitais didáticos ao saberem de antemão qual repertório seria tocado ou os seus intérpretes. Estes professores alegaram que aqueles recitais não eram atrativos aos alunos e preferiram que seus alunos permanecessem em sala de aula reforçando algum conteúdo da disciplina, ou ensaiando para suas próprias apresentações. Como havia uma oferta muito grande de apresentações o público também se tornara mais exigente.

Além da questão do repertório e da falta de preparação da audiência em alguns recitais didáticos, considero que a ambientação do espaço físico para as

¹² Ou o músico diminuía o seu tempo de apresentação oral ou musical e ficava chateado, ou ele mantinha toda sua programação e passava do horário previsto de término da apresentação. Então quem reclamava era a plateia, formada por crianças, pois perdia o horário do seu lanche ou outra aula a seguir.

¹³ A Coordenação Artística do CEP/EMB providenciava e distribuía todos os programas dos recitais com o material didático: informações sobre os compositores e suas obras, fornecido pelos músicos.

apresentações, principalmente no Teatro Levino de Alcântara¹⁴, também influenciava na diminuição do público desses recitais didáticos.

Os palcos dos teatros da escola não dispunham de iluminação adequada ou de operador de luz para todas as apresentações. Em muitas delas acendia-se somente a luz geral do palco. Não havia, portanto, uma preparação do espaço que ajudasse o público, principalmente o infantil, a se concentrar nos músicos e na música. Em um recital de música de câmara no Teatro Levino de Alcântara, por exemplo, perdiam-se de vista os músicos em um palco de dimensões grandes demais para este tipo de recital.

1.2.3 Atraindo O Público Para Os Recitais

Para um público leigo e mesmo para alunos iniciantes de música, que não estão familiarizados ainda com o vocabulário próprio da música erudita, alguns recitais podem não ser atrativos a começar pelo título do recital ou pelo nome das peças instrumentais do repertório. A grande maioria das peças instrumentais é designada por sua forma musical e classificada por números como as sinfonias, sonatas, quartetos. Ao recebermos o programa da apresentação temos apenas algumas pistas do clima das músicas quando essas possuem as indicações de caráter (alegre, melancólico, lento, rápido, etc) em suas partes ou movimentos.

Nas peças vocais já existe um título que sugere muitas vezes o caráter da música e um contexto literário por trás dando sentido à música. No repertório erudito, especificamente na canção de câmara, já há um texto poético dado e/ou uma história a ser contada junto ou pela música. É um atrativo a mais que melhora a aproximação do público. Em um recital de canto podemos projetar legendas com as traduções das canções em línguas estrangeiras ao invés de colocar no programa. Ângelo Dias fala sobre outras formas de interação com o público:

[...] dificilmente a pessoa vai ler (a tradução) com a luz apagada na plateia [...] Então, geralmente, o que a gente faz? No programa a gente põe o que chamamos de ideia poética. Você não põe a tradução, põe uma ideia poética de uma linha ou duas, três no máximo, a pessoa lê antecipadamente, ah! essa música vai ser sobre aquilo! Aí vem o recital, você canta, não fala nada. [...] são formas de interagir com as pessoas. Se você não fizer isso, por mais bela que seja a música você perde o seu público (DIAS, 2017).

¹⁴ O Teatro Levino de Alcântara dentro do espaço físico do CEP/EMB encontra-se distante das salas de aula. Ele possui atualmente seiscentos lugares.

O repertório de música erudita e particularmente o de canto erudito está distanciado do público temporalmente e abarca vários séculos. O desconhecimento do texto cantado, do estilo, da forma musical de uma canção de câmara ou de uma ária de ópera pode gerar estranhamento e até preconceitos em um público iniciante, mesmo entre estudantes de música. Esse estranhamento ou preconceito pode ser quebrado pela experiência com o objeto, o repertório erudito, pelo conhecimento técnico-musical das obras e por uma experiência mediada.

Na entrevista com a Professora de Canto Ângela Barra¹⁵, ela fala sobre a relação do público com a música clássica e a preparação da audiência para o canto erudito:

[...] Não sei como fazer com que as pessoas entendam que música clássica é uma coisa linda, que eles ouvem sem saber que estão ouvindo. Tocam nas novelas, nos filmes, propagandas, eles acham bonito, mas não sabem que é música clássica. E tem o preconceito! E o canto! O canto lírico! Quando eu fiz um “Sonora Brasil”¹⁶: eu abria a boca para cantar, tinha gente que começava a rir. Aí um dia eu apelei! Soltei os cachorros. Não! Daqui para frente eu vou mudar. Chegava... Antes de eu abrir a boca, eu falava sobre o que ia cantar. Falava que existiam várias maneiras de cantar, e exemplificava (demonstrava) que eu dava conta de fazer todas elas. Aí falava: Agora eu canto o que chamamos de canto lírico! Por que eu canto deste jeito? Porque eu que tenho que encher um teatro de quatro mil pessoas. Aí, agora quando acabava (a apresentação) vinha aquele monte de gente querendo falar comigo e perguntava como é que fazia para estudar isso (canto erudito) (BARRA, 2016).

O ambiente escolar musical é, ou deveria ser, um local de experimentação por excelência e de resistência à imposição ou predominância de um estilo, de um gênero musical sobre outro. Esta imposição de estilos se faz presente no mercado de trabalho e na mentalidade de alguns alunos já inseridos nele. Os alunos que possuem essa mentalidade procuram a Escola de Música apenas para aprimoramento do próprio estilo musical adotado e se privam de outras experiências e conhecimentos.

Pensar a educação a partir do binômio experiência/sentido foi o que propôs Jorge Larrosa Bondía em sua conferência “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. Para Bondía (2002) experiência é o que nos acontece, o que nos sensibiliza. O acontecimento pode ser o mesmo para duas pessoas, mas cada uma

¹⁵ Professora Doutora da Universidade Federal de Goiás. Cantora (soprano), Ângela Barra é professora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, além de Doutora em Música e Mestre em Artes pela Universidade de Indiana (EUA) e Bacharel em Canto pela UFG.

¹⁶ XIII “Sonora Brasil” - Circuito Nacional SESC de Música, edição 2010.

se sensibilizará de maneira única. “O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna” (BONDÍA, 2002, p. 27).

A minha experiência musical como pianista me faz dizer, metaforicamente, que a minha relação com a música através do piano, fazer música com um piano, se aproxima de uma relação amorosa entre duas pessoas, com seus momentos de comunhão plena, pequenos esfriamentos, e também momentos de separação. A partir da experiência profissional de fazer música, acompanhando cantores e instrumentistas, apaixonei-me também por alguns repertórios camerísticos, em especial pela canção de câmara (*Lieder, Chansons*, Canções brasileiras entre outras). A maior parte dos recitais que realizei dentro do CEP/EMB foi composta de peças de música de câmara, além das peças para piano solo.

Como professora do CEP/EMB participei dos projetos artísticos promovidos nesta escola, como pianista solista e também como pianista acompanhadora/camerista em apresentações para alunos, comunidade escolar e convidados. Eu tinha o desejo e a oportunidade de compartilhar os meus saberes musicais e os saberes de outros músicos e alunos de música com esse público.

Unindo meu amor pela canção, pela música de câmara e o piano solo com a vontade de atrair o público para os recitais didáticos e para o gosto pelo repertório erudito e partindo desse princípio de experimentar para saber, sentir e quem sabe até desfrutar, optei por oferecer ao público, além do repertório de piano, o repertório de música instrumental de câmara e canção de câmara (ou canção de arte) nos meus recitais, dentro dos projetos artísticos de minha autoria.

1.3 Como isso aconteceu?

Iniciei minha participação nos projetos artísticos do CEP/EMB como pianista solista. A preparação de um repertório solo de piano, de quarenta e cinco minutos a cinquenta minutos¹⁷, em quatro meses (tempo de aulas em um semestre), com quatro horas semanais para estudos e ensaios era um desafio para mim, mesmo sendo profissional. Muitas peças de piano demoram mais de um semestre para ficarem amadurecidas e, além disso, como pianista-correpetidora e pianista

¹⁷ Tempo estipulado para a execução musical dentro dos projetos.

camerista eu já tinha a incumbência de estudar outros repertórios para as audições e formaturas dos alunos que acompanhava a cada semestre¹⁸.

Os alunos formandos, instrumentistas e cantores que eu acompanhava nas aulas de Música de Câmara, executavam um repertório de relevância artística. Comecei então a convidá-los a participarem dos meus recitais, mesclando essas peças de música de câmara, que tocava com eles, com as peças do repertório solo de piano que preparava para a execução de alguns projetos.

Além dos recitais terem maior diversificação de repertório, o que para o público é sempre mais interessante, era proporcionado ao aluno mais espaço de apresentação e treino para a finalização do seu curso técnico, que culminaria em breve com o seu recital de formatura.

1.4 A Criação dos Recitais Cênicos no CEP/EMB

A criação dos recitais cênicos em conjunto com os alunos partiu naturalmente do trabalho de interpretação realizado com cantores e seus professores de canto em sala de aula e do contato com alunos da escola que eram também estudantes de teatro ou dança ou já profissionais nessas áreas.

No trabalho de preparação de uma canção erudita pode se pesquisar, além do compositor, o poeta, autor do poema sobre o qual foi composta a obra musical, outros poetas do mesmo período e o contexto artístico geral da época.

Não raro quando faço essa pesquisa sou tomada por uma paixão avassaladora por alguns poemas, textos literários ou imagens e torna-se quase um imperativo a comunicação desses textos, imagens ou de uma atmosfera imaginada, por mim, para o público. Stanislavski (2014b) em “A criação de um papel” vai dizer que esse encantamento que sentimos em um primeiro contato com uma peça é um indício de uma intimidade entre o ator e seu papel. Essa intimidade é preciosa porque se formou de forma natural e intuitiva. “O entusiasmo artístico é uma força motora da criatividade” (STANISLAVSKI, 2014 b, p.157).

Eu diria também, que o encantamento inicial que um intérprete sente com uma partitura, uma obra literária ou visual será fator significativo para o desenvolvimento de sua interpretação musical e também cênica. Esse

¹⁸ As apresentações dos projetos artísticos dos professores são eventos separados das audições e formaturas.

encantamento vem de uma certeza que aquela obra “explica” o que eu estou sentindo, ou quem eu sou, e de que aquele artista escreveu, compôs, pintou algo que eu não conhecia, e agora posso dizer: É isso! Gadamer (2015) fala desse reconhecimento que fazemos quando decidimos entrar no jogo da arte:

[...] o que propriamente experimentamos em uma obra de arte e para onde dirigimos nosso interesse é, antes, como ela é verdadeira, isto é, em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nela. [...] A alegria do reconhecimento reside, no fato de identificarmos mais do que somente o que é conhecido. No reconhecimento, o que conhecemos desvincula-se de toda casualidade e variabilidade das circunstâncias que o condicionam, surgindo de imediato como que através de uma iluminação, sendo apreendido em sua essência. Ele é reconhecido como algo. (GADAMER, 2015, p.169-170).

Toda pesquisa feita para um recital poderia servir somente como inspiração e linha de trabalho interior na preparação e interpretação da música segundo os princípios de Stanislavski. Mas, à medida que a pesquisa era feita, alguns dos poemas, textos, imagens ganhavam potência e força dentro de mim, como intérprete. Eles passavam a exigir um espaço de apresentação próprio em um recital. Então decidi que poemas e textos seriam declamados ou encenados entre duas músicas e seriam pontos de partida ou de chegada para elas.

Comecei a criar cenas relacionadas a alguns temas já sugeridos pelos textos das canções ou pelos climas sugeridos pelas peças instrumentais (triste, alegre, tempestuoso, etc.). Combinava o repertório musical aos textos literários (geralmente poesias). Introduzia pequenas encenações de atores, declamadores e também os cantores e instrumentistas realizavam ações cênicas durante meus recitais de piano e recitais de música de câmara.

Cabe ressaltar a definição de Stanislavski, em “A Criação de um papel”, para ação cênica como uma ação que parte de uma criação movida por um impulso interior.

Ação cênica não quer dizer 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. [...] É antes, uma coisa interna, não física, uma atividade espiritual. Decorre de uma sucessão ininterrupta de processos independentes. E cada um desses processos se compõe, por sua vez, de desejos ou impulsos que visam à realização de algum objetivo. [...] A ação cênica é o movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interno para o externo, da coisa que o ator sente para a sua forma física. (STANISLAVSKI, 2014b, p. 69-70).

A primeira experiência de fazer música com cena, com ações cênicas foi feita no Recital Didático "Béla Bartók e Ernst Mahle" em 2001, com a participação dos alunos do CEP/EMB: Raíssa Bisinoto, aluna de flauta e Mateus Ferrari, aluno de violoncelo e ator. Raíssa e Mateus tocaram e também atuaram juntos. Mateus criou e dirigiu a encenação a partir do repertório musical e cenário escolhidos por mim.

A segunda experiência foi a apresentação de "O Concerto do Pequeno Príncipe" com alunos de música de câmara do CEP/EMB tocando, encenando em conjunto com atores profissionais convidados, e participando como colaboradores na parte técnica do espetáculo¹⁹. Em ambas apresentações eu era a professora responsável pelo projeto artístico, por sua concepção, direção musical e pianista acompanhadora dos alunos participantes. Neste segundo espetáculo músico-teatral os atores ficaram responsáveis pela criação e direção cênica a partir do repertório musical e dos trechos do livro "O Pequeno Príncipe", ambos selecionados por mim.

Ações cênicas de cantores, declamadores e atores aconteceram em outros recitais criados por mim em projetos artísticos, com a participação de alunos e professores do CEP/EMB²⁰, cantores e atores convidados: "Uma noite romântica no século XIX" (2004); "In Memoriam" (2006); "Villa Lobos Apaixonado" (2009). Passei a denominar essas experiências interartísticas de música e teatro de Recitais Cênicos somente em 2010 com a apresentação do Recital Cênico "Nesse Bach...".

Nos Recitais Cênicos "Soirée de Madame Claudine" (2011) e "Au Jardin de Madame Pauline" (2012), selecionados para a reconstrução e análise nesta pesquisa, os roteiros, de duas histórias criadas por mim, foram escritos a partir dos textos das canções e das criações cênicas de atores e cantores durante os ensaios.

Em 2014 foi apresentado o Recital Cênico "No Mar com Neruda" (2014) com concepção e roteiro elaborados a partir de músicas e poesias selecionadas por mim, com a participação também de professores e alunos do CEP/EMB, de cantores e atores convidados e com direção cênica do ator Mateus Ferrari (ex-aluno do CEP/EMB).

¹⁹ Nesta apresentação Mateus Ferrari participou como iluminador e Raíssa Bisinoto como apoio técnico.

²⁰ Além da professora e cantora Cláudia Sigilião, parceira em vários projetos (2004, 2009, 2011 e 2012), obtive a colaboração dos professores e cantores: Samuel Silva em 2004, Dani Baggio em 2004, 2009 e 2014; e dos professores e instrumentistas: Ataíde Mattos, César Borgatto, Elenice Maranesi, Paulo Dantas e Raíssa Bisinoto em 2010 e Alessandra Laluca em 2014; apoio técnico dos professores: Ana Paula Sampaio (fotos) e Wellington Fagundes (gravação) em 2010; Aldo Bellingrodt e seus alunos do Curso Elementos Técnicos do Palco (iluminação) em 2012 e 2014.

Em todos esses recitais havia o objetivo de afastar o formalismo, os estereótipos tão presentes nos recitais de música erudita. E o desejo de que a música, o espaço cênico, a luz estivessem interligados. Para cada recital que se criava eram experimentadas novas formas de posicionamento do piano, que estava sempre presente em razão do repertório, e dos instrumentistas e cantores no palco. Explorava - se os efeitos de luz dentro das possibilidades oferecidas pelo teatro do CEP/EMB onde eram realizados.

Sobre o trabalho de construção, de ligação entre as linguagens sonora, espacial e visual o professor Aldo Bellingrodt²¹, em entrevista, observou:

[...] Você tem de ter um tempo de estudo, de maturação, para que a gente possa fazer esta tradução, ou seja, traduzir da linguagem cênica para a linguagem luminosa, assim como, por exemplo, o cenário vai traduzir a linguagem cênica, a linguagem dramática vamos dizer assim, para uma linguagem espacial, mas é difícil haver uma compreensão que isto exige estudo, acompanhamento de ensaio, troca de informações, tal como o processo do ator, tal como o processo do músico, em termos de estruturar: como no caso do músico, estruturar o seu repertório (BELLINGRODT, 2016).

Segue abaixo a relação dos Recitais Cênicos, de minha autoria, apresentados no CEP/EMB:

Quadro 1 - Relação de Recitais Cênicos de criação da autora

Recital Cênico	Data
“O Concerto do Pequeno Príncipe”	17 de novembro e 6 de dezembro de 2003
“Uma Noite Romântica no Século XIX”	18,19 e 20 de outubro de 2004
“In Memoriam”	27 de outubro de 2006.
“Villa Lobos Apaixonado”	1 de julho de 2009
“Nesse Bach...”	26 de maio de 2010.
“Soirée de Madame Claudine”	18 de maio de 2011.
“Au Jardin de Madame Pauline”	23 de maio e 1 de junho de 2012. ²²
“No Mar com Neruda”	18 de novembro de 2014

Fonte: Elaborado pela autora

²¹ Aldo Bellingrodt é iluminador e professor do CEP/EMB desde o segundo semestre de 2011. Em 2012 iniciamos uma parceria de trabalho com o Recital Cênico "Au Jardin de Madame Pauline".

²² A segunda apresentação aconteceu no Seminário Maior Arquidiocesano de Brasília.

A partir da conexão de linguagens artísticas foram sendo criados, espontaneamente, discursos²³ que vão além dos discursos musical, literário, imagético, da combinação ou sobreposição deles. Esses discursos esperados e inesperados têm como uma das justificativas o desejo de provocar impressões no público e a intenção da valorização das sensações mais do que o reconhecimento pelo público do artista, de sua técnica musical ou valorização do repertório que é apresentado²⁴.

1.5 O Início Da Reflexão

Antes de iniciar a reflexão quero ressaltar que trabalhei de forma intuitiva nos meus processos criativos contando sempre com a colaboração de atores, mas sem realizarmos, naquele momento, nenhuma reflexão teórica a respeito dos procedimentos de treinamento de atores que utilizávamos.

Durante a pesquisa, me apropriei de alguns conceitos de Stanislavski, como tempo-ritmo e ações físicas²⁵, e os utilizo como ferramenta em minhas reflexões e análises, em razão da concordância e semelhança que encontrei quando comparei sua aplicação no treinamento dos atores e cantores pelo autor, com minhas experiências nos ensaios dos recitais cênicos.

Stanislavski, trabalhando com cantores-atores no estúdio ópera, propunha esquetes acompanhadas de música. Os estudantes podiam ouvir o caráter e o ritmo da música e assim dar às suas improvisações objetivo mais definido. O pianista acompanhador deveria conhecer o conteúdo da trama e o desenvolvimento da linha de ação dos personagens. Improvisando com grande fantasia e variadas nuances, ele iria produzindo significados, através dos ritmos e da forma musical, para os atores trabalharem durante as improvisações (STANISLAVSKI, 1998).

Nos ensaios dos recitais cênicos eu propunha ideias para algumas cenas ou trazia uma história já definida para ser encenada mas, ao invés de improvisar ao

²³ Foucault, comentando o projeto do filme *La voix de son maître* (1976), diz que o discurso não deve ser compreendido como o conjunto de coisas que se diz, nem como a maneira de dizê-las. Ele está igualmente no que não se diz, ou que se marca por gestos, atitudes, maneiras de ser, esquemas de comportamentos, manejos espaciais. O discurso é o conjunto das significações constrangidas e constrangedoras que passam através das relações sociais. FOUCAULT, Michel. *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*. RJ: Forense Universitária, 2011.

²⁴ Em entrevista, a pianista e professora Alda de Mattos fala dessa conexão de linguagens artísticas e as impressões que a marcaram quando assistiu, entre outros espetáculos, o primeiro recital cênico: "O Concerto do Pequeno Príncipe" em 2003. Apresento no 6º Ensaio (p. 61) trechos dessa entrevista.

²⁵ No 1º Ensaio (p. 37) discorro sobre esses conceitos.

piano durante o trabalho de criação dos atores e cantores em cima da proposta dada, eu utilizava obras previamente escolhidas, do repertório pianístico e camerístico. Interpretava integralmente algumas músicas, e de outras escolhia apenas partes, para serem fios condutores para as improvisações dos atores em conjunto com os cantores. O tempo das improvisações era determinado pelo tempo de execução das partituras musicais escolhidas. Eventualmente, a pedido dos atores, eram feitos alguns arranjos musicais (criava-se *ritornelos*²⁶, repetições de um trecho), quando não era possível completar as ações propostas para a cena durante o tempo da música.

1.6 Os ensaios coletivos

Você vai começar o aprendizado da criação coletiva. Você deve formar um coletivo único, completamente unido. Deve cuidar coletivamente da obra comum. O que quer dizer se reeducar ao mesmo tempo como homem e como artista (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 211, tradução nossa)²⁷.

Ao longo dos anos, durante os ensaios coletivos para os recitais cênicos fui percebendo as semelhanças e diferenças entre o treinamento de cantores e o de atores. Para a realização dos ensaios em conjunto havia a necessidade de equilibrar a demanda que cada grupo exigia. Os cantores que não tinham experiência de treinamento físico para a cena ficavam incomodados com o prolongamento dos ensaios. Eles estavam acostumados apenas a se posicionar no centro do palco e “passar a música com o pianista”. Preocupados com a saúde vocal, reclamavam da repetição contínua de sua música. Para os atores, essa repetição era primordial, pois era a música que dava o tempo-ritmo para suas criações cênicas.

Como diretora musical e diretora geral, inicialmente, tentei solucionar essa questão da repetição das músicas para os cantores. Fazia gravações das músicas para os atores trabalharem individualmente antes dos ensaios. Era uma tentativa também de diminuir o tempo dos ensaios. Logo percebi que não adiantava para os atores ouvir a música em casa antecipadamente, se eles não tivessem a dimensão

²⁶ Indica a volta ao início ou a um ponto predeterminado da música, sinal identificado graficamente no pentagrama por uma barra dupla antecipada por dois pontos dispostos verticalmente (DOURADO, 2004, p. 283).

²⁷ Vous allez commencer l'apprentissage de la création collective. Vous devez former un collectif unique, complètement soudé. Il faut veiller collectivement à l'oeuvre commune. Ce qui veut dire se rééduquer à la fois comme homme et comme artiste (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 211).

do espaço com o qual iriam trabalhar. O tempo-ritmo²⁸ que a música dava ao ator precisava ser dado em tempo real pelo cantor, para que o ator também construísse a sua “partitura de ações” em relação à música e à presença do cantor-ator.

Nos recitais cênicos, a música, seja instrumental ou vocal, determina os limites e as coordenadas do tempo cênico. É o que sempre acontece na ópera, diz Peixoto (1985): “toda encenação que pretende efetivamente instaurar uma visão poética e crítica é obrigada a trabalhar dentro desta provocação extremamente fascinante” (PEIXOTO, 1985, p. 124). Também nos processos criativos dos recitais cênicos isso aconteceria.

²⁸ “A música e seu ritmo dá o tempo dos sentimentos, a forma como a ação deve ser desenvolvida e o ritmo das ações interiores” (SANTOLIN, 2013, p. 90)

2 ENSAIOS À PRIMEIRA VISTA

Na minha prática profissional como pianista correpetidora acompanho alunos de diversos instrumentos, tocando em conjunto com eles as peças de seus repertórios. No primeiro ensaio com esses alunos recebo as partituras musicais de cada aluno, às vezes desconhecidas para mim, e toco junto com ele, fazendo o acompanhamento ao piano, mesmo sem ter estudado, lido a partitura da música dele antes. Isto é o que chamamos de leitura à primeira vista. Ao escolher o nome “Ensaio à primeira vista” para este capítulo, quero dizer que estes ensaios são um primeiro entendimento dos conceitos e assuntos que estão sendo abordados neles e que podem ser aprofundados posteriormente.

2.1 1º Ensaio

2.1.1 *Sobre Tempo-ritmo e Ações Físicas*

Em seus ensaios Stanislavski alertava aos seus alunos sobre a influência que o ritmo exerce sobre o corpo. Ele não estava interessado naquela reação primeira, que temos quando ouvimos uma música, de tamborilar com as pontas dos dedos o seu ritmo, mas no ritmo interno provocado pela música. “Aquele que faz você agir e respirar diferentemente, que carrega suas emoções, as desperta e extravasa, dando a elas vivacidade e poder” (STANISLAVSKI, 1998, p. 12, tradução nossa) ²⁹.

Como um bom professor, um provocador, Stanislavski, em 1934, ao ler para seus alunos explicações teóricas sobre tempo e ritmo ³⁰ e interrogando-os sobre a compreensão desses conceitos obteve como respostas o que já previa: Os alunos não haviam compreendido uma só palavra. Ele então propôs, ao invés de se debruçarem sobre esses conceitos tentando entendê-los por explicações teóricas (apresentação de fórmulas e divisões rítmicas), o exercício do ritmo em cena, em ações e jogos que teriam o uso de metrônomos para marcar velocidades diferentes

²⁹ “[...] which makes you act differently, breathe differently. It is the thing that carries away your emotions, arouses them, giving them both keenness and power”.

³⁰ Em “El trabajo del actor sobre sí mismo” é apresentado o conceito de tempo como “a rapidez com que se alternam períodos iguais, de uma medida qualquer, que por convenção se tomam como unidades” e o ritmo como “a relação quantitativa dos períodos efetivos (de movimento, som) em relação aos períodos estabelecidos por convenções como unidades em um tempo e métrica (medida) determinada”. E métrica como “a repetição de períodos iguais que por convenção se estabelecem como unidades e são identificados pela acentuação de uma delas” (STANISLAVSKI, 1977, p. 137).

e subdivisões rítmicas dentro de uma mesma velocidade, ajudando os atores na manutenção dessas velocidades e subdivisões rítmicas (STANISLAVSKI, 1977).

Stanislavski incentivava seus alunos a praticarem todos os dias exercícios com ritmo para dominarem a linha das ações físicas, porque todas elas estão intrinsecamente ligadas ao ritmo e são caracterizadas por ele:

Se você faz tudo, sempre, em um mesmo ritmo que lhe é próprio, como você pode se reencarnar? [...] Tome conta de tudo a que se relaciona a suas ações, e em particular o ritmo que resulta, como todo o resto, as circunstâncias propostas. As ações físicas elementares, nós sabemos como as executar, mas segundo as circunstâncias propostas, estas ações físicas se tornam psicofísicas (AUTANT-MATHIEU, 2007, p.109, p.113, tradução nossa) ³¹.

Seguindo esse princípio Stanislavski quer dizer que: “Em teoria, a execução correta da tarefa corporal permite conhecer pontos do corpo onde se articula a expressão da emoção. Podemos desempenhar bem sem sentir nada [...]” (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 35, tradução nossa) ³². No entanto à medida que executamos uma linha de ações físicas começamos a crer no que estamos fazendo e atraímos um sentimento para o papel que representamos. É o tempo-ritmo dessas ações nas circunstâncias dadas que estimulam, influenciam nossos sentimentos (AUTANT-MATHIEU, 2007).

Se o tempo-ritmo de uma ação física, de um som pode despertar um sentimento, o caminho inverso também acontece: um sentimento vivenciado em uma circunstância dada conduz a um tempo-ritmo interior, espiritual que se manifestará em ações físicas, no som, na palavra, no gesto, e no andar.

Lidia Novitskaïa, assistente de Stanislavski entre 1935 e 1938, seguindo seus ensinamentos propôs uma série de exercícios de descontração e de tempo-ritmo relacionados à “linha das ações físicas”.

Apresento abaixo alguns exemplos de exercícios de tempo-ritmo apresentados no livro “La Ligne des Actions Physiques” (2007)³³:

³¹ “Si vous faites tout, toujours, dans un même rythme qui vous est propre, comment pourrez-vous vous réincarner? [...] Tenez compte de tout ce qui se rapporte à vos actions, et en particulier du rythme qui découle, comme tout le reste, des circonstances proposées. Les actions physiques élémentaires, nous savons comment les exécuter, mais selon les circonstances proposées, ces actions physiques deviennent psychophysiques” (AUTANT-MATHIEU, 2007, p.109, p.113).

³² “En théorie, l’exécution correcte de la tâche corporelle permet de connaître les points du corps où s’articule l’expression de l’émotion. On peut bien jouer sans rien ressentir [...]” (AUTANT-MATHIEU, 2007, p.35).

³³ Todas as traduções foram feitas por mim.

Os exercícios de tempo-ritmo são apresentados em duas etapas:

2.1.1.1 *Etapa 1: Estudo do tempo-ritmo*

Para desenvolver o sentido do ritmo pede-se que os alunos batam palmas, caminhem, movimentem braços, punhos, dedos, pernas e executem ações individuais como folhear um livro, por exemplo, em diferentes ritmos (tempo cheio, meio tempo, um quarto de tempo e um oitavo de tempo) dentro da métrica quaternária (4/4). Ora todos juntos em um mesmo movimento e tempo-ritmo, ora divididos em grupos com mesmo movimento e variação de tempos entre eles, ora individualmente com ações diferentes e variações de tempo-ritmo. Sempre com o apoio do metrônomo ou de alguém contando.

Propõe exercícios com a finalidade de se alcançar o sentimento pelo tempo-ritmo:

- 1- Acentuar o início de cada tempo em uma métrica quaternária (4/4) batendo palmas primeiramente sobre os tempos cheios, depois pelo meio tempo, quarto de tempo, oitavo e décimo-sexto de tempo ³⁴.
- 2- Escolher uma sequência de ações e retomá-las sempre mudando os ritmos. “Exemplo: Levantar-se (tempo cheio), aproximar da janela (meio tempo), puxar a cortina, olhar pela janela, fechar de novo a cortina, deslocar-se da janela (quarto de tempo). Levantar-se (meio tempo), aproximar-se da janela (quarto de tempo), puxar a cortina (tempo cheio), pausa (tempo cheio), fechar a cortina (meio tempo), aproximar da cadeira (quarto de tempo), voltar a sentar-se (tempo cheio)” ³⁵.

³⁴ Num compasso 4/4 (com quatro tempos) sempre contando de 1 até 4, bater palma sobre um tempo cheio significa que deve-se bater no tempo 1 (uma única vez) e “sustentar” o bater da palma por mais três tempos (até o próximo tempo 1). Bater palma em meio tempo é bater duas vezes em cada compasso: Bato palma no tempo 1, “sustento” no tempo 2, e depois bato palma no tempo 3, “sustento” no tempo 4. Bater palma em quarto de tempo é bater quatro vezes, uma para cada tempo.

³⁵ Par exemple: se lever (temps plein), approcher de la fenêtre (demi-temps), tirer le rideau, regarder par la fenêtre, refermer le rideau, se détourner de la fenêtre (quart de temps). Et se lever (demi-temps), approcher de la fenêtre (quart de temps), tirer le rideau (temps plein), pause (temps plein), fermer le rideau (demi-temps), approcher de la chaise (quart de temps), revenir s’asseoir (temps plein) (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 295).

Do sentimento ao tempo:

- 1- São dadas aos participantes as circunstâncias para a execução de ações correspondentes a elas. Exemplo: Tempo ritmo do visitante de museu que chegou cinco horas antes do encerramento e tempo ritmo do visitante que chegou uma hora antes³⁶.
- 2- Ações executadas em função de diferentes objetivos e segundo diferentes tempos-ritmos. Exemplo: Vestir-se para ir ao trabalho com tempo suficiente para chegar ao metrô (tempo-ritmo calmo, eficaz) e para ir a um encontro de gala (tempo- ritmo enérgico, com momentos de devaneio)³⁷.
- 3- Objetivos e ações que tem um ritmo próprio. Exemplo: preparar-se para uma reunião, anotar as questões³⁸.
- 4- Sensações que agem sobre sua memória emocional e que suscita um ritmo. Exemplo: à noite em uma rua deserta você escuta alguém caminhar atrás de você³⁹.

2.1.1.2 *Etapa 2: A aplicação do tempo-ritmo nos estudos das cenas*

Nesta etapa aprende-se a definir o seu próprio tempo-ritmo e agir em função dele em cada cena⁴⁰. Exemplos:

- 1 Em uma sala de espera de uma estação um grupo de pessoas está sentado comendo, esperando um trem que chega em duas horas; uma família (o pai, a mãe, os filhos), com bastante

³⁶ Le pédagogue donne aux participants les circonstances proposées, les oblige à agir en fonction d'elles, à composer des visions correspondentes. [...] Tempo-rythme du visiteur de musée: a) arrivé cinq heures avant la fermeture; b) arrivé une heure avant la fermeture [...] (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 295).

³⁷ Actions exécutées en fonction de différents objectifs et selon différents tempo-rythmes: b) s'habiller pour aller au travail. Vous avez assez de temps pour arriver au metro sans vous presser (tempo-rythme calme, efficace); c) s'habiller pour aller à un rendez-vous galant (tempo-rythme énergique, avec des moments plus lents de rêverie) (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 296).

³⁸ Objectifs et actions nécessitant un tempo-rythme particulier: e) Se préparer à une réunion, noter des questions (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 296).

³⁹ Sensations agissant sur votre mémoire émotionnelle et qui suscitent un rythme: a) La nuit, il fait sombre, la rue est déserte, vous entendez marcher derrière vous.

⁴⁰ Apprendre à définir son tempo-rythme dans chaque scène donnée et agir en fonction de ce tempo-rythme (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 297).

bagagem, que aguarda a partida do trem em uma hora descobre que ela já ocorreu há dez minutos⁴¹.

- 2 Observar uma multidão, em uma estação, na rua, etc., determinar o ritmo de certos indivíduos e as motivações⁴².

Em exercícios individuais utilizando dois tempos-ritmos diferentes. Exemplo:

- 1 Uma aluna passando a ferro um corpete cheio de rendas com atenção (tempo-ritmo lento, atencioso) enquanto conta com entusiasmo a uma amiga o espetáculo de teatro francês que está em turnê em Moscou (tempo-ritmo rápido, apaixonado)⁴³.
- 2 Em um exercício feito com um pedagogo é dado ao aluno um ritmo exterior (calmo) e um ritmo interior (rápido, alegre) e o aluno propõe as circunstâncias: [...]⁴⁴.
- 3 Em outro se trabalha com as “gradações do tempo-ritmo que vão do Nº1 (ritmo apático, amorfo) ao Nº10 (ritmo excitado, exaltado, aquele do pânico)”⁴⁵. O aluno cria circunstâncias para um tempo-ritmo dado e para as transições, mudanças de ritmo.

Para Stanislavski (1997), toda ação física, mesmo a mais insignificante como caminhar, pegar um objeto, por exemplo, deve ser executada com uma precisão perfeita e acabada. Ela deve ser verdadeira, útil, obrigatoriamente ter uma tensão, um objetivo. As ações de um personagem são previstas pelo autor da peça, mas o ator deve se apropriar delas criando sua própria linha de ações físicas, semelhantes aquelas do personagem que interpreta, agindo como se fosse o personagem

⁴¹ Salle d'attente d'une gare: un groupe de gens est assis et mange; leur train arrive dans deux heures.[...] Une famille en partance (le père, la mère, le fils), ils sont très chargés, attendant le train qui doit, pensent-ils, partir dans une heure. Mais le fils arrive et annonce que le depart a lieu dans dix minutes [...] (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 297).

⁴² Observer une foule, déterminer le rythme de certains individus dans cette foule, déterminer la motivation du rythme [...] (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 297).

⁴³ Une élève repasse au fer brûlant un chemisier garni de dentelle. Elle fait attention (tempo-rythme lent, attentif). En même temps elle raconte avec fièvre à son amie, venue la voir, le spectacle du théâtre français qui est en tournée à Moscou (tempo-rythme rapide, passionné) (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 298).

⁴⁴ Le professeur, s'adressant à l'élève: – Je vous donne un rythme extérieur (calme), et un rythme intérieur (rapide, joyeux). L'élève raconte les circonstances proposées [...] (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 298).

⁴⁵ “Gradations du tempo-rythme, du nº1 (rythme apathique, amorphe) au nº10 (rythme excite, survolté, celui de la panique)” (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 298).

naquela circunstância, “seguindo sua própria consciência, desejo, sentimento, lógica, sucessão, verdade e fé” ⁴⁶ (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 58). Para toda ação existe um tempo-ritmo interno e externo que podem ser coincidentes ou não.

Stanislavski (1997) também aplica o treinamento do tempo-ritmo à voz e diz que não é sem razão que descrevemos uma fala harmoniosa como sendo musical. As letras, sílabas e palavras são as notas musicais da fala e assim como atribuímos ritmos diferentes às notas e os exercitamos em um instrumento musical a fala também deve ser exercitada para que o ator obtenha domínio e controle sobre o ritmo que deseja imprimir às sílabas e palavras, além do estudo para aprimoramento vocal. "(...) Mesmo quando não entendemos o significado das palavras, seus sons nos afetam através de seus tempos-ritmos" (STANISLAVSKI, 1997, p. 185).

Ao falar e atuar cada ator deve estar consciente do tempo e o ritmo de suas ações e ao atuar com música ou através dela, como um ator-cantor ou cantor-ator em uma ópera ou teatro musical, deve estar atento aos tempos e ritmos que a música determina para a cena. Seguindo esse princípio, para Stanislavski, toda ação no palco deve ser musical.

2.2 2º Ensaio

2.2.1 Sobre Dramaturgo- Dramaturgia- Dramaturgia Musical

Ao apresentar este ensaio, sobre os conceitos de Dramaturgo, Dramaturgia e Dramaturgia Musical, penso em um leitor leigo em Teatro que como eu, ao iniciar esta pesquisa, não possui familiaridade com eles. Trago as definições de Mário Vieira de Carvalho em seu ensaio “Introdução à dramaturgia musical” e também as definições de Patrice Pavis no seu Dicionário de Teatro.

2.2.2 Dramaturgo – Dramaturgia

Para Carvalho (2005) dramaturgo, segundo o sentido tradicional, é o autor de dramas (comédia ou tragédia) ou peças de teatro e dramaturgia é o conjunto da obra teatral de um autor.

⁴⁶ “selon votre propre conscience, vouloir, sentiment, logique succession, vérité et foi” (AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 58).

A dramaturgia até o período clássico tinha por objetivo estabelecer os princípios de construção da obra, criar modelos que pudessem ser utilizados por outros dramaturgos, examinar os elementos constitutivos do drama presentes no texto clássico como exposição, nó, conflito, conclusão, epílogo e não se preocupava com a operacionalização cênica do espetáculo. A noção de dramaturgia foi se ampliando e principalmente a partir de Brecht passa-se a estudar além do texto o modo teatral de apresentar e narrar um fato e quais os meios cênicos que são empregados na encenação. O dramaturgo e também um crítico perguntarão ao analisar uma peça como se fez a passagem da escritura dramática, de um fato literário, para a escritura cênica, para o fato teatral. Análise que acontece antes da encenação, pelo dramaturgo e pelo encenador e depois pelo espectador e crítico que analisam as opções escolhidas pelo encenador (PAVIS, 2015).

Carvalho (2005), ao utilizar o conceito de dramaturgia e de dramaturgo, em seu ensaio “Introdução à dramaturgia musical”, se remete à tradição germânica e anglo-saxônica e nos apresenta a diferenciação que a língua alemã faz entre “Dramatiker” (dramaturgo), aquele que escreve as peças, e “Dramaturg” (dramaturgista), aquele que prepara a interpretação e realização cênicas⁴⁷.

Na língua francesa não há a distinção, como na língua alemã, de “Dramatiker” e “Dramaturg”. Atualmente, o costume francês prefere o termo autor dramático designando o autor de dramas e o termo dramaturgo como tradução de “Dramaturg” designando o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador (PAVIS, 2015).

2.2.3 Qual é o papel do dramaturgista?

Carvalho (2005), seguindo a tradição germânica e anglo-saxônica nos leva até Lessing e sua coletânea de críticas e reflexões teóricas chamada *Dramaturgia de Hamburgo* de 1767. Lessing foi um “Dramaturg” ou dramaturgista pioneiro.

Como dramaturgista Lessing “procedia a uma análise das peças, personagens e situações, discutia a problemática estética e metodológica, avaliava a

⁴⁷ As funções de dramaturgo e dramaturgista podem ser desenvolvidas pela mesma pessoa como o fez Brecht.

eficácia dos espetáculos na perspectiva da relação com um determinado público” (CARVALHO, 2005, p. 15).

Desde os fins do século XVIII o dramaturgista tinha por responsabilidade selecionar, traduzir e adaptar peças, colaborar com autores e encenadores na preparação dos espetáculos e elaborar materiais destinados ao público e aos meios de comunicação social.

Portanto o dramaturgista (ou dramaturgo segundo a tradução francesa de “Dramaturg”) irá trabalhar, portanto em várias frentes: como colaborador da direção dos teatros, definindo estratégias de intervenção sociocultural, escolhendo a programação a ser apresentada em função de uma atualidade ou finalidade como datas comemorativas ou a promoção ou discussão de um tema como, por exemplo, a imigração em massa (CARVALHO, 2005).

O dramaturgo ao escolher ler e montar um texto (ou realizar uma cena) de acordo com um ou vários pontos de vistas irá situar uma historicidade para o texto (e a cena), uma identificação ou distanciamento deles da história da humanidade, “a defasagem entre a situação dramática e o nosso universo de referência” (PAVIS, 2015, p. 114).

Junto aos autores, encenadores, atores e agentes na preparação do espetáculo ele trabalhará fornecendo documentação sobre a obra, analisando sua substância, propondo uma leitura dela e fundamentando a concepção que será levada à cena.

Por fim ele fará a ligação com o público dando a ele informações que facilitem a comunicação deste com a obra apresentada (CARVALHO, 2005).

2.2.4 Qual é o objetivo da dramaturgia hoje?

Todas essas tarefas que o dramaturgista exerce caracterizam a dramaturgia que tem como objeto: “a problemática estética, a estrutura e a função do drama, das suas componentes internas (fábula ou intriga, personagens, linguagem) e externas (composição, formas), bem como as condições que regem sua eficácia em relação com o espetáculo” (CARVALHO, 2005, p. 16).

Para Pavis (2015), a dramaturgia no sentido moderno vai examinar a articulação de ideias sobre o mundo, sobre os homens no texto e em cena. E também qual formato e ponto de vista foram adotados.

A dramaturgia estabelece o estatuto ficcional e o nível de realidade das personagens e das ações, revela a situação dramática através de meios visuais e auditivos, (táteis e olfativos também) e decide o que é verossímil. Atualmente com a visão global do mundo, a constante evolução de ideologias, a representação da realidade pelo teatro permanece fragmentada. Por isso ao invés de uma dramaturgia única, entendida como conjunto de princípios estético-ideológicos homogêneos, que abarque o espetáculo utiliza-se várias dramaturgias em uma mesma representação (PAVIS, 2005).

Em uma mesma representação eu posso trazer procedimentos de vários dramaturgos e suas respectivas dramaturgias, utilizar a técnica de identificação com o personagem, de Stanislavski e, em certos momentos utilizar a técnica de distanciamento de Brecht, por exemplo, como fez o encenador Peter Konwitschny na encenação da ópera “Mestres- Cantores” de Wagner em Hamburgo (2002)⁴⁸.

2.2.5 Dramaturgia Musical

Para Carvalho (2005) a dramaturgia musical é definida pelo seu objeto de análise: o amplo campo do teatro musical nas suas mais diferentes formas, todo e qualquer gênero musical na esfera músico-teatral. Ela prescindirá por parte do dramaturgo de uma “formação musical, estudos de musicologia para análise de um texto ao mesmo tempo verbal e musical ou somente musical” (CARVALHO, 2005).

O Recital Cênico é um espetáculo músico-teatral, portanto está inserido no campo de estudo das dramaturgias teatral e musical. Dentre inúmeros repertórios que pode apresentar, um é o repertório do canto lírico (canções e árias, por exemplo) dentro de uma encenação. Ele seria semelhante a ópera? Antes de responder convido o leitor a percorrer um trajeto que trará referências para reflexões posteriores sobre “o lugar” do Recital Cênico no universo músico-teatral.

2.3 3º Ensaio

Neste ensaio vamos falar sobre ópera. Por que falar de ópera se o objeto da pesquisa é recital cênico? Porque no decurso das entrevistas com os atores

⁴⁸ Peter Konwitschny na cena final de Mestres-Cantores introduz uma discussão entre os cantores sobre os personagens e o modo de cantar interrompendo a encenação por alguns instantes para depois o maestro intervir: “Prossigamos até o fim, amigos, compasso 109, com anacrusa” e dar conclusão à encenação (CARVALHO, 2005, p, 33-34).

participantes, constatei que alguns deles ao responderem à pergunta: o que é um recital cênico, o definiam fazendo relação com a ópera, ora identificando semelhanças ora apresentando “diferenças”:

[...] Eu vejo este recital cênico..., ele é diferente de uma ópera. A ópera também tem os personagens, história, narrativa, mas este tem uma coisa a mais..., você utiliza mais do teatro..., ele é diferente da ópera (CALAZANS, 2016).

[...] Eu não sou acostumada a ver ópera, mas o que vejo na televisão são esses cantores muito estáticos, muito presos, então o que é legal no seu trabalho é que você propõe a fazer é uma mistura de tudo (teatro e música), não é? [...] (MOREIRA, 2016).

Eu também tinha essas impressões até assistir um primeiro espetáculo ao vivo e me impressionar com a potência de uma representação teatral conduzida pela música. Pois, a ópera é definida como um drama-musical, um tipo de representação teatral em que a ação dramática se desenvolve através da música, vocal e orquestral (CASOY, 2007).

2.3.1 O que é ópera?

A ópera é definida como um drama-musical, um tipo de representação teatral em que a ação dramática se desenvolve através da música, vocal e orquestral (CASOY, 2007).

A ópera surgiu, entre outras formas de teatro musical a partir do século XVII em decorrência da intensificação da função da música como estrutura condicionante do discurso dramático. Segundo Peacock (2011), “a palavra ‘dramático’ tem significado natural em relação a quaisquer acontecimentos repentinos, surpreendentes, perturbadores ou violentos ou a situações e sequências de acontecimentos caracterizados por tensão” (PEACOCK, 2011, p. 208).

Para haver um drama é preciso uma ação ou situações acompanhadas de tensão, mudanças repentinas e clímax. No drama há um desenvolvimento de uma ideia ou um tema (religioso, político, moral, emocional, psicológico e outros) por meio de situações dramáticas. Estas surgem das interligações de personalidades humanas e circunstâncias, marcadas pelo destino e fatalidade, que emocionam e dão prazer aos seus protagonistas e espectadores.

Para Peacock (2011), “um dos efeitos mais marcantes e poderosos do drama [...] é mostrar um grupo de pessoas, simultaneamente presentes no palco, assim reunidas pelo abraço do destino” (PEACOCK, 2011, p. 209).

Um drama-musical, uma ópera, para ser bem-sucedido e captar as emoções do espectador, necessita de um bom enredo e de ações plenas de consequências, isto é, ações dramáticas representadas com verdade por seus agentes.

Para executar uma ópera é necessário uma orquestra e cantores líricos que além de cantar devem atuar durante a encenação, porém ao longo da história da ópera o virtuosismo vocal, o culto às grandes vozes foi colocado em evidência e a atuação cênica foi muitas vezes relegada a um segundo plano.

2.3.2 A ópera como negação do teatro

Segundo Carvalho (2005) a preponderância dos processos musicais tanto no nível da produção quanto da execução e recepção levaram ao longo do século XIX a sua exclusão do teatro, a ideia de ópera como negação do teatro. “A história da instituição-ópera, na Europa, é, pois, a história da redução da ópera a ‘música de ópera’, a história da redução da ‘música de ópera’ ao ‘bel canto’” (CARVALHO, 2005, p.17-18).

Ao longo da história da ópera houve convencionalismos e exageros como o de introduzir uma ária mesmo quando a ação não a exigia, para satisfazer uma cantora ou cantor famoso ávido por se mostrar aos seus fãs. A estrutura musical, o canto altera a situação dramática e, acima de tudo a natureza da interpretação, que tem de ser mais estilizada e convencional. Por vezes o termo operístico é usado como sinônimo pejorativo de teatral (PEACOCK, 2011).

O cantor, professor e diretor Francisco Frias em entrevista fala dessa realidade, a negação da cena na ópera, ainda presente como referência do gênero, no século XX:

(...) o que contava era a parte vocal, não a parte musical. Quanto mais cirquinho o cantor fizesse com a voz, melhor era. O povo ficava aplaudindo o circo vocal que ele fazia. Aplaudia os malabarismos vocais do cantor. E aí não tinha cena mesmo. Essa ideia parece que ficou enraizada na cabeça do público leigo. Ele acha que a ópera é isso. Não! Ela evoluiu [...] (FRIAS, 2016)

Francisco Frias, que já atuava como ator profissional, relata a impressão que tinha da ópera até iniciar o estudo de canto e começar a atuar em musicais e

óperas: “[...] Eu também achava muito cafona até começar a fazer. Aí contaminou!”. [...] na ópera as duas artes, musical e cênica, têm de caminhar juntas. Uma não pode se sobrepôr a outra (FRIAS, 2016).

2.3.3 “A ópera como deve ser”

“A ópera deve ser encarada não como uma forma puramente musical, mas como uma forma dramática em que a música tem a função articuladora” (KERMAN, 1990, p. 202) ⁴⁹.

Durante esse processo de exclusão da cena na ópera houve sempre quem contestasse essa tendência de supervalorização do canto sobre a atuação ao longo dos séculos.

No início do século XVII, já em 1601, o compositor Caccini⁵⁰ (1545-1618) em sua obra “Le nuove musiche” (“Nova Música”) fala de “nobre desprezo do canto” onde o virtuosismo vocal deve ser colocado a serviço da expressividade dramática. Deve-se dar atenção ao texto, à história que é mostrada. Enfim, a música deveria tocar o espírito e não apenas o ouvido (CARVALHO, 2005).

No século XVIII, compositores como Gluck, Wagner (1813-1883) e Verdi (1813-1901) no século XIX compartilharam essas ideias:

Wagner, em 1872, ao falar da cantora Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) dizia que: “Não, ela não tinha mesmo ‘voz’, mas sabia lidar tão bem com a respiração e, através dela, fazer jorrar em sons maravilhosamente uma alma feminina, que ninguém pensava nem no canto, nem na voz” (WAGNER, 1872 apud CARVALHO, 2005, p. 18).

E Verdi, em 1848, em uma correspondência ao dramaturgo e libretista Salvatore Cammarano (1801-1852), revela seu desapontamento sobre a escolha de Eugenia Tadolini (1809-1872), uma das cantoras mais famosas de sua época, para o papel de Lady Macbeth: “A Tadolini tem uma figura bela e graciosa, e eu quero

⁴⁹ Joseph Kerman, musicólogo, crítico, professor de Música na Universidade da Califórnia em Berkeley, é autor, entre vários livros, de “A ópera como drama”, “Contemplating Music”.

⁵⁰ Caccini era compositor e cantor. Fez parte da Camerata Fiorentina, um grupo de artistas e intelectuais de Florença que se reuniam para debater assuntos que envolviam filosofia, ciências e artes. A música vocal era um dos temas preferidos nessas reuniões, pois tentavam restaurar o poder de gerar e conduzir as emoções humanas que eles acreditavam que a música tivesse tido no período grego clássico (CASOY, 2007, p. 71).

uma *Lady Macbeth* feia e má. A Tadolini canta na perfeição, e eu não quero que a *Lady* cante bem” (OTTO, 1983, p. 68 apud CARVALHO, 2005, p. 18).

2.3.4 A primeira tentativa de reforma

O primeiro reformador foi Christoph willibald Gluck (1714-1787), que inspirado pelas ideias do poeta italiano Ranieri de' Calzabigi (1714-1795) propôs no prefácio da ópera “*Alceste*” (1767) alguns princípios com o objetivo de equilibrar a fusão entre canto, música e ação:

Criação de um novo gênero de drama musical, no qual ocupam o primeiro lugar as paixões, as situações interessantes, o falar dos sentimentos e a variedade das cenas; fusão das vozes e instrumentos, para que juntos visem a expressão dos sentimentos e o interesse nas situações dramáticas sem interromper a ação com ornamentações supérfluas; eliminar os abusos dos cantores virtuosos e dos compositores condescendentes; e, por fim, simplicidade, verdade e clareza (MURST, LEONI, 1945, p. 13)

Segundo Murst e Leoni (1945), o compositor Gluck propunha uma universalização da música, a escrita de composições para todas as nações onde desaparecesse a distinção entre elas, as características nacionais presentes nas óperas. Isto não aconteceu e na verdade ficou acentuada a diferença entre as óperas francesa, italiana e alemã:

A ópera francesa, que nasce da fusão do recitativo de Jean-Baptiste Lully (compositor do período Barroco) com uma técnica instrumental rica e expressiva, privilegia a música que visa o descritivo, o pitoresco e o grandioso. O estilo grand-ópera é consolidado.

A ópera italiana permanece dando ênfase ao “bel canto” para mais tarde alcançar “o cume mais alto com a fusão do elemento dramático e lírico em Gioachino Rossini (1792-1868) e Gaetano Donizetti (1797-1848), até à manifestação mais pura da catarse musical em Vincenzo Bellini (1801-1835)⁵¹” (MURST, LEONI, 1945, p. 14-15). Com o compositor Verdi (1813-1901) a tradição da escola do melodrama italiano permanece, mas como homem de teatro que era, procura inovar na escolha de enredos e personagens diferentes a cada ópera

⁵¹ Sugiro o acesso ao Blog de Música Clássica Euterpe para a leitura de “Bellini e a pura arte da melodia”: Disponível em: <euterpe.blog.br/hsitoria-da-musica/bellini-e-a-pura-arte-da-melodia>.

A ópera alemã inicialmente é influenciada pela ópera italiana. Johann Adolf Hasse (1699-1783), compositor do período Barroco, e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), evidenciam esse fato. Richard Wagner chegou a afirmar que Mozart “levou a ópera italiana a sua perfeição”. Com Carl Maria von Weber (1806-1826) nasce a primeira escola nacionalista de ópera na Alemanha e a união entre música, canto e ação particularmente nacionais vai se intensificar mais.

2.3.5 A reforma de Wagner

Além de Gluck houve na história da ópera outro reformador: Richard Wagner (1813-1883) era compositor, poeta, crítico, esteta e fez uma tentativa de unificar os diferentes componentes da representação músico-teatral criando um estilo musical completamente novo que exerceria influência sobre muitos compositores.

Wagner não subdividiu mais a ópera em partes isoladas (ária, recitativo, intermezzo, coro) e criou a “Gesamtkunstwerk”⁵² (“Obra de arte total”). Este conceito ele apresenta em “A obra de arte do futuro” (1850). A obra de arte total “é o drama: dada sua perfeição possível, ela só pode existir se todas as artes estiverem contidas nela em sua maior perfeição” (HUBERT, 2013, p. 223). O próprio Wagner escrevia os libretos de suas óperas, tendo como inspiração o mundo das antigas lendas germânicas.

Segundo Murst e Leoni (1945), Wagner queria que o drama musical moderno fosse a fusão de todas as artes em uma expressão de alta humanidade como fora a tragédia grega. Nessa união das artes a música aumentaria o próprio drama, a orquestra completaria o drama, manifestando aquilo que a palavra e o gesto não podem exprimir e comentaria continuamente a ação cênica, assumindo uma função análoga àquela que tinha o coro na tragédia grega.

O drama musical é concebido como uma longa sinfonia, onde o tema (“Grundthema”), conforme o termo wagneriano, ou “Leitmotiv” como o chamou H. von Wolzogen, aparece na estrutura sonora e torna-se o fio condutor da composição. O leitmotiv pode caracterizar um personagem, uma situação, uma lembrança e é utilizado para chamar a atenção para o significado central de uma ideia dramática, fábula ou mito (temas preferidos de Wagner) ao invés da atenção

⁵² Expressão usada por Wagner para seus dramas musicais, em que todas as artes (música, poesia, movimento, projeto visual) deveriam se combinar para a mesma finalidade. (Fonte: Dicionário Grove de música, ed. por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Zahar, 1994).

do público ser direcionada ou concentrada apenas nas árias dos protagonistas do drama (MURST, LEONI, 1945).

Joseph Kerman (1988), em seu livro “A ópera como drama” diz que as óperas de Wagner tendem na direção dos poemas sinfônicos⁵³. Elas se assemelham às sinfonias programáticas de Hector Berlioz (1803-1869) que apresentam uma “série de movimentos, unificados (assim ele esperava) pelo uso de uma melodia enfática que sofre transformações à medida que a obra avança. Significativamente, tais melodias recebiam significados simbólicos específicos” (KERMAN, 1988, p. 201).

As óperas de Wagner aspiravam essa unidade orgânica, uma continuidade musical através de um “frouxo alinhavo” dessas passagens enfáticas e de grande força. Essas conexões resultantes de um trabalho técnico de composição musical, incluindo o uso do leitmotiv, se tornavam uma poderosa ferramenta climática e de grande valor dramático para suas obras. Os efeitos delas às vezes eram poéticos e impressionantes, às vezes mecânicos e esotéricos, mas todos juntamente com a ação contribuíam para dar coerência às obras como um todo⁵⁴ (KERMAN, 1988).

Wagner levou o ideal orgânico a um clímax monstruoso: uma continuidade única, pulsante, ostensiva, carregada de temas, durante quatro horas — até mesmo durante quatro noites, como no ciclo de quatro óperas “O Anel do Nibelungo”⁵⁵.

O estabelecimento da ópera contínua foi uma das muitas reformas propostas por Wagner e esse processo foi de suma relevância na história da dramaturgia operística.

A ópera, com toda a ação incorporada em uma única continuidade musical é muito variada e sua variedade deriva da complexidade de sua evolução⁵⁶ (KERMAN, 1990, p. 212). O estabelecimento da ação incorporada em uma única continuidade

⁵³ O poema sinfônico, como gênero musical, inaugurou uma maneira aberta de composição orquestral, que não obedecia mais a estruturas preexistentes. Ele era elaborado a partir de uma ideia extramusical. O compositor podia buscar na literatura, na filosofia, na natureza e até mesmo em episódios de sua vida cotidiana os elementos de base para a estruturação de seus poemas sinfônicos (KERMAN, 1988).

⁵⁴ Uma das características do romantismo, período em que Wagner se insere, era se esforçar em direção ao inatingível e seu ideal alcançar uma grandiosa unidade orgânica, de acordo com os princípios do estilo sinfônico (KERMAN, 1988).

⁵⁵ Sugestão de acesso: O Anel de Nibelungo em www.agrandeopera.com.br

⁵⁶ À primeira vista, a ópera contínua parece ser radicalmente diferente da ópera tipo “pare-siga” do século 18. [...] Na ópera barroca havia a divisão rigorosa do drama em dois níveis: o nível discursivo do recitativo expondo a trama, a intriga e os diálogos, e o nível imaginativo puramente musical para a articulação dramática central. Na ópera contínua não há rupturas bruscas entre esses níveis (KERMAN, 1988).

musical vem de uma tendência literária e romântica que prega que todos os elementos da trama devem ser tratados com igual seriedade.

Wagner apresenta em suas obras uma qualidade específica do teatral, cuja essência é “o significado dramático posto em relevo, enunciado de forma exagerada, deliberadamente alardeado, e banhado de emoção, ânimo, reverência e exaltação” (PEACOCK, 2011, p. 214).

As cenas grandiosas de suas óperas são todas “encenadas” e não se baseiam apenas no canto e nas ações dos personagens, mas em todo um grandioso aparato de cenário e luz.

Wagner inovou ao posicionar a orquestra em um fosso entre o palco e a plateia, quando construiu um novo teatro em Bayreuth, inaugurado em 1876, afim de que a visão das cenas não fosse prejudicada⁵⁷. Tornando a orquestra invisível para o público criaria um “abismo místico”. Sendo visível somente a imagem cênica do drama a música pareceria vir de “lugar nenhum” o que dentro de sua concepção contribui para que o espetáculo, como resultado de uma criação coletiva, torne visível a ação dramática veiculada pela música.

2.3.6 Então, o que é mesmo uma Ópera?

Uma ópera não é um concerto à fantasia, não é somente uma peça com música, mas sim uma ação dramática vista através da poesia e da música, animada e controlada por essa música que é contínua (THOMPSON, 1982 apud HUTCHEON, 2011).

Kerman (1990) ressalta que para a ópera ser vista como um drama não basta apenas a apresentação de uma ação dramática, mas uma percepção de sua qualidade por meio da reação que provoca: “Nos melhores dramas, a reação parece imaginosa, autêntica, iluminadora e plenamente casada à ação” (KERMAN, 1990, p. 248). A ópera é drama quando possibilita a revelação da qualidade da reação humana às ações e aos acontecimentos. Como ela faz isso? Como isto acontece? Como é possível percebê-lo? São perguntas que Kerman faz e responde apresentando a seguinte premissa: “A música é o meio artístico essencial da ópera,

⁵⁷ “Até então, a orquestra se posicionava entre o palco e o público no mesmo nível das poltronas, prejudicando parcialmente a visão da plateia, cujos ingressos eram, no século XVIII e no início do século XIX, mais baratos que os dos lugares situados mais acima” (CASOY, 2007, p. 24).

o meio que arca com a responsabilidade final pela articulação do drama” (KERMAN, 1990, p. 250).

Kerman, sem pretensões de criar um método crítico para análise de óperas, apresenta três meios de articulação ou de contribuição da música em um drama:

1º A música pode contribuir para o drama na área da caracterização;

2º A música pode intervir na ação;

3º A música também cria, estabelece uma atmosfera.

Foi importante lembrar o que é ópera porque na primeira metade do século vinte começa o movimento de “re-teatralização” da ópera e de todos os seus componentes, seja da obra ou de sua representação.

2.4 4º Ensaio

2.4.1 A Concepção da Ópera como Teatro Musical

Nesta concepção são colocados no centro da representação os processos cênicos que:

recebem através da música o seu fundamento, a sua organização estrutural e semântica, o seu comentário multidimensional; significa também que a música só adquire toda a sua legitimidade nessa agregação à cena e que o próprio ato de fazer música se pode tornar ação cênica (CARVALHO, 2005, p. 21).

Compositores e também regentes como Mahler e Boulez e os encenadores Stanislavski, Meyerhold e Felsenstein⁵⁸ buscavam o ideal de uma interpretação verdadeiramente teatral pelo cantor em contraposição à exibição de sua potência vocal.

Tanto Stanislavski quanto Meyerhold tinham como um modelo de interpretação operística o famoso cantor Fiódor Chaliápin⁵⁹. Almejavam um ator-cantor que interpretasse como ator dramático e cantasse como ator de ópera como ele fazia:

⁵⁸ Walter Felsenstein (1901-1975), diretor austríaco de teatro e ópera. Fundador da Ópera Cômica de Berlim em 1947.

⁵⁹ Fiódor Chaliápin (1873-1938), um dos maiores baixos (voz masculina mais grave) na história da ópera russa.

O canto de um papel de ópera, acompanhado de uma representação realista, arrancaria necessariamente ao espectador sensível um riso trocista. [...] O drama musical tem de ser representado de tal maneira que, nem por um segundo, em um único espectador que seja se ponha a questão de saber como é possível esta peça ser cantada e não falada. Como modelo de interpretação- perante a qual não passa pela cabeça de qualquer espectador perguntar-se: 'Por que cantará o ator em vez de falar?' — pode ser apontada a arte de Chaliapin. [...] No desempenho de Chaliapin existe sempre a verdade, não a do quotidiano, mas sim verdade teatral. Esta está sempre acima da vida — é a verdade um pouco exagerada da arte (MEYERHOLD, 1909, p. 137-138 apud CARVALHO, 2005, p. 20).

2.4.2 Verdade teatral

O próprio Chaliapin afirmou: “Pode-se representar bem e pode-se representar mal, o importante é representar verdadeiramente” (PEIXOTO, 2003, p. 35).

Conforme Stanislavsk, para que o artista represente com verdade ele deve agir em nome próprio, assumindo riscos e perigos, seja qual for o personagem que ele interprete. Deve encarnar o papel do seu personagem, sentindo e agindo em uníssono com ele. Quando o ator não se encontra ou se perde no papel ele acaba matando seu personagem, tirando dele a verdade dos sentimentos, de suas ações. A verdade só o próprio ator pode dar ao personagem quando se caracteriza nas circunstâncias dadas pelo autor e quando utiliza o “se mágico” (se eu fosse tal personagem nessa situação).

Stanislavski ressalta que estando neste estado muito próximo do “eu sou”, nada dá medo e o ator pode se aventurar sobre qualquer caracterização exterior e utilizar o que compôs interiormente. Quando ele acredita com sinceridade nas suas caracterizações (exterior e interior) elas se fundem e criam um personagem vivo (AUTANT-MATHIEU, 2007).

Esse personagem vivo torna-se convincente e não precisa ser real. Quando elogiamos o desempenho de um ator costumamos dizer: eu acreditei que era verdade! Você me convenceu!

Stanislavski em seu trabalho desenvolvido nos estúdios-ópera desde 1918 até o fim de sua vida em 1938 já condenava os cantores de ópera com seus maneirismos e estrelismos, que como os atores substituíam uma vivência natural, verdadeira, a encarnação de seus papéis por representações mecânicas, transformando a arte em ofício. A arte do ator e do cantor-ator consiste na criação e na sua repetição, pois: “cada obra exige a plena realização de todos os processos criativos” (VÁSSINA, LABAKI, 2015, p. 144).

Os cantores em geral preocupam-se com a voz e esquecem que estão sendo vistos e não apenas escutados. Posturas rígidas e gestos sem significados ainda hoje acompanham alguns cantores que não desenvolveram a criatividade e um ritmo corporal para a cena. Mesmo em um recital de canto, sem encenação, essas posturas e o uso de clichês não são bem vistos. A professora de canto Ângela Barra, em entrevista, fez um comentário bem-humorado sobre isso: "[...] eu não gosto de assistir uma múmia parálitica em um recital. O mínimo de gestos precisa ter, não é qualquer gesto, tem de ter um significado [...]" (BARRA, 2016).

Segundo Pierre Boulez (1925-2016), o ritmo do movimento corporal não precisa ser uma ilustração do ritmo musical que é cantado, mas deve haver “certa relação interdisciplinar entre o ‘tempo’ musical e o ‘tempo’ cênico” (PEIXOTO, 1985, p. 48) e o encenador Patrice Chéreau (1944-2013) vai propor que os cantores se movam e representem a partir da própria pulsação do canto e do som da orquestra, procurando a energia de sua atuação na música.

Boulez combatia a exibição da potência vocal de forma exagerada e monótona contrapondo a isso uma interpretação verdadeiramente teatral como fez na direção do “Anel de Nibelungo” de Wagner: “Penso ter dado ao texto a atenção que ele reclama e o lugar que ele exige em um drama musical: deve ter a mobilidade, o ritmo ‘natural’ de um diálogo de teatro, com entonações infinitamente mais diferenciadas” (CARVALHO, 2005, p. 19).

Segundo o encenador Patrice Chéreau, Boulez trabalhava a interpretação dos cantores a partir da compreensão do texto da ópera e era a necessidade dramática do texto que o guiava nas decisões de interpretações em “piano” ou em “fortíssimo” para um trecho musical (CHÉREAU, apud PEIXOTO, 1985)⁶⁰.

Nesta concepção da ópera como Teatro musical é importante, segundo Peixoto (1985), que o encenador entenda que na ópera a primazia é da música. O conteúdo dramático está nela, fornecido em uma forma musical já acabada e é na música que deve se procurar a natureza da ação. O encenador, não precisa ser um profundo conhecedor de música, mas dever ter capacidade de perceber internamente os valores musicais que lhe permita sentir e pensar através da música. “O que não implica pensar ou sentir menos do ponto de vista teatral” (PEIXOTO, 1985, p. 51).

⁶⁰ A citação de Patrice Chéreau não está datada no livro de Fernando Peixoto (1985).

Interrompo este longo percurso, afinal a ópera tem mais de quatrocentos anos de história⁶¹, com a fala de Fernando Peixoto sobre a sua encenação de “Wozzeck” em 1982 no Teatro Municipal de São Paulo:

Encenar uma ópera é um processo dilacerante e fascinante: a tentativa de descobrir e materializar a teatralidade implícita na relação dialética música-texto-gesto. Não se trata de apenas traduzir a música em imagens cênicas, o que, aliás, já seria alcançar muito: o desafio extremo consiste em fazer da linguagem cênica um meio de expressão aberto e provocante, capaz de erguer um painel de signos e significados que simplesmente ampliam ou então entram mesmo em tensão e conflito com a textura musical e poética da partitura, compreendida em sua integral complexidade. Minha encenação de “Wozzeck” de Berg foi um esforço de reflexão e prática sobre a questão da encenação na ópera vista por este prisma. Foi também um ato político: trazer para a cena a trágica saga deste proletário esmagado pela sociedade civil e militar do século passado (PEIXOTO, 1985, p. 123-124).

E a fala de Peter Konwitschny⁶² sobre sua relação com a ópera:

Comparo a minha relação com a ópera com uma relação amorosa, na qual, de parte a parte, há uma entrega existencial e começa a dar-se uma transformação, devido à grande intimidade. O ponto decisivo é que eu, em contraste com as indicações cênicas (didascália) tenho outras imagens e outras experiências de vida. Aqui nunca tenho o sentimento de fazer as coisas de outra maneira, mas sim de assumir a minha verdade. É como alguém que lê um livro aos vinte, e volta a lê-lo vinte anos depois. Há dimensões completamente novas. Que é que mudou? Não foi o livro, mas sim o próprio que o leu. O mesmo se passa com as partituras. As notas não se alteram, mas, ao longo da nossa vida muda aquilo que elas dizem. [...] Fidelidade à obra: [...] compreendo o impulso e procuro mediá-lo (KÄMPFER, 2001, p.173 apud CARVALHO, 2010, p. 15-16).

2.5 5º Ensaio

2.5.1 O que é Recital Cênico? Qual o seu lugar?

Denominei no início da minha pesquisa recital cênico como performances realizadas coletivamente entre músicos, principalmente cantores, atores, bailarinos e outros artistas, que têm como fundamento um repertório musical, comumente chamado de “erudito”.

O recital cênico é semelhante a opera e outros gêneros do Teatro Musical porque pretende integrar música e cena, onde a ação dramática é veiculada pela

⁶¹ A ópera nasceu oficialmente em Florença em fevereiro de 1597, com a estreia de “Dafne” (CASOY, 2007).

⁶² Diretor de teatro e ópera alemão. Desde 2008 é o principal diretor do Leipzig Ópera. Professor honorário em “Hochschule für Musik ‘Hans Eisler’” e membro da “Akademie der Künste” em Berlim.

música. Tal como na ópera e no musical⁶³, a música no recital cênico é um componente narrativo e interfere na ação de variadas formas, sendo uma característica marcante a extensão do tempo das cenas durante as músicas cantadas.

A diferença principal entre os recitais cênicos, criados por mim, com cantores e uma ópera ou opereta, por exemplo, é que nelas o compositor e o libretista trabalham juntos ou, (como foi no caso de Wagner), o libreto é escrito pelo próprio compositor. Na ópera a música é composta para o libreto⁶⁴, para ação e caracterização de personagens. Ela irá reforçar as emoções ou provocar as reações do público, conduzindo-o a interpretar os diferentes personagens que a história apresenta.

Nos meus recitais cênicos as músicas não são compostas para um libreto ou um roteiro. Acontece o contrário: é uma história ou um roteiro que é criado a partir de uma seleção de músicas do repertório pianístico e camerístico já existente (um repertório que abarca séculos).

Personagens e enredo são criados e um roteiro escrito a partir de músicas e uma concepção inicial⁶⁵, que se desenvolve através de experimentações e criações coletivas de músicos, atores e bailarinos. Essas experimentações são feitas durante as execuções musicais e ocasionalmente com textos literários também durante os ensaios. As cenas são adaptadas às músicas e textos selecionados e excepcionalmente o caminho inverso também é feito, quando música e texto precisam ser adaptados a uma cena.

A escolha de um repertório que direcione as cenas pode ser determinada por uma motivação interior ou exterior ou pela junção das duas. No caso do primeiro recital cênico “O Concerto do Pequeno Príncipe” isso ficou relatado no programa entregue ao público:

O programa musical desta noite foi escolhido a partir do repertório dos meus alunos e também amigos de Música de Câmara: André Bisinoto e Fernanda

⁶³ “O gênero musical é o ‘filho da tradição operística europeia transplantada para a América’ combinando popular e erudito graças ao cruzamento com o teatro, a música e a dança étnica de imigrantes” (MOST, 2004, p.14 apud HUTCHEON, 2011, p. 170).

⁶⁴ “Os libretos são geralmente mais curtos que os textos de peças teatrais e o enxugamento do enredo num libreto pode ter um efeito dramático coerente e poderoso” (HUTCHEON, 2011, p. 76).

⁶⁵ A concepção inicial podia ser gerada pela própria música ou unida a ela. Em “*Soirée de Madame Claudine*” (2011) a canção “Conselhos” de Carlos Gomes gerou o recital cênico. Em “No mar com Neruda” (2014) o desejo de falar de amor, separação e reconciliação determinou a escolha das músicas e poemas.

de Castro. André apresentou-me a Sonata para Clarineta e Piano [...]. O terceiro movimento que, na primeira parte, é pesado, quase fúnebre e na segunda parte é leve, com um final celestial; sempre me sugeriu uma história a ser contada. A história escolhida foi a do “Pequeno Príncipe”, por quê? Tenho muitas justificativas, desde as mais românticas até algumas inusitadas. Fernanda trouxe a canção [...].

O repertório em um recital cênico pode ser variado, abrangendo vários períodos históricos, como foi em “Soirée de Madame Claudine” (2011); dar destaque a uma forma de composição, como a forma prelúdio em “In Memoriam” (2006); destacar a forma e o compositor, como as mazurcas de Chopin, em “Au Jardin de Madame Pauline” e também ser concentrado em um único compositor como em “Villa Lobos Apaixonado”⁶⁶ (2009).

Uma vantagem de se concentrar a escolha das músicas, e poesias também, em um período histórico ou em um compositor, em um poeta⁶⁷ é que naturalmente já transparece um equilíbrio ou uma harmonia que contribui para uma unificação do espetáculo. Como ficou exemplificado na entrevista com a professora Alda, no ensaio Impressões e descobertas, há outros aspectos subjetivos que contribuem para uma atração e unificação de materiais (músicas, textos) e pessoas que darão corpo, alma e forma a um recital cênico.

Até 2014 todos os recitais cênicos apresentados no CEP/EMB foram criados dentro dos projetos artísticos dos professores do CEP/ EMB. Outro lugar de criação para ele é dentro de um estúdio ópera.

Em 2015 fiz a primeira experiência de criação dentro da disciplina Estúdio Ópera, prevista no curso de canto erudito desta escola.

Nesta disciplina pode ser feita a montagem de uma ópera ou uma apresentação com cenas de diversas óperas, por exemplo. O que vai determinar a montagem ou não de uma ópera é inicialmente a possibilidade de distribuição dos personagens da obra escolhida entre os cantores participantes da disciplina. Quando isso não ocorre pode ser trabalhado o repertório dos alunos em cena e criado um espetáculo a partir deste repertório, tendo como fio condutor um compositor ou um tema que dê uma unidade ao conjunto das cenas.

O estúdio ópera é o lugar propício para a formação do cantor-ator que irá atuar em qualquer gênero do Teatro Musical, seja ópera, musical, recital cênico e

⁶⁶ Este recital cênico foi criado a partir do repertório da aluna de canto Érica Liz.

⁶⁷ Em “Villa Lobos Apaixonado” todas as poesias eram do livro “Vida que vem do AMOR” de Dom Cipriano Chagas, OSB

outros. Nos estúdios ópera que Stanislavski dirigiu, e especialmente no último estúdio ópera montado em sua residência, ele propunha para seus cantores como treinamento de árias e baladas líricas antes que estes assumissem um papel em uma ópera. Ao final de uma temporada de treinamento eram apresentadas récitas com as cenas musicais trabalhadas (STANISLAVSKI, 1998).

A minha participação em 2015 no estúdio ópera do CEP/EMB foi inicialmente como pianista correpetidora dos alunos inscritos. Com o desenvolvimento dos trabalhos ajudei a criar, em conjunto com dois professores, o roteiro de apresentação de um recital cênico, que teve como base o repertório de formatura de um cantor inscrito no estúdio, ao qual foi adicionado o repertório de cantores convidados. Já estávamos em fase adiantada de ensaios quando a apresentação foi adiada a pedido do cantor, por razões pessoais. Como era uma criação específica para o repertório deste cantor infelizmente o recital cênico não foi apresentado.

Um ponto positivo a destacar em um recital cênico montado dentro de um estúdio ópera é a possibilidade de desenvolver um processo criativo com cantores que já estão sendo formados para atuarem como cantores-atores em óperas, no teatro musical. Nesta disciplina além de um diretor musical há um professor de artes cênicas designado para desenvolver o trabalho de encenação.

Um ponto frágil, não diria negativo, é que em um processo criativo que tiver como base um cantor (a) principal, por exemplo, caso haja algum problema de impedimento para a apresentação, não há substituto (a) imediato para o seu papel por ser uma criação inédita.

Quero lembrar que a criação de um recital cênico não é um processo criativo a ser vivido exclusivamente por cantores, mas foi interessante perceber que dos oito espetáculos apresentados no CEP/EMB sete tiveram a participação de cantores.

Em todos os espetáculos havia a participação de atores profissionais ou em profissionalização, declamadores, um iluminador e com exceção de “Villa Lobos Apaixonado” todos tiveram a direção cênica feita pelos próprios atores ou por um ator convidado para esta função. Na tabela abaixo está a relação da direção cênica desses espetáculos:

Quadro 2 - Direção Cênica dos Recitais Cênicos

Recital Cênico	Ano	Direção Cênica
"O Concerto do Pequeno Príncipe"	2003	Cláudia Moreira e Lúgia Raw
"Uma Noite Romântica no Século XIX"	2004	Mateus Ferrari
"In Memoriam"	2006	Mateus Ferrari
"Villa Lobos Apaixonado"	2009	Maria Lúcia Rosa
"Nesse Bach..."	2010	Mateus Ferrari
"Soirée de Madame Claudine"	2011	Cleani M. Calazans
"Au Jardin de Madame Pauline"	2012	Cláudia Moreira
"No Mar com Neruda"	2014	Mateus Ferrari

Fonte: Elaborado pela autora

Dos oito espetáculos apresentados quero destacar a participação colaborativa do ator e músico Mateus Ferrari⁶⁸ em quatro deles.

Nesses trabalhos, eu compartilhava com ele a proposta geral do espetáculo, as músicas e as ideias iniciais para algumas cenas, em uma conversa prévia, antes de se iniciarem os ensaios. Nessa conversa sempre perguntava a ele o que sinceramente achava da proposta do recital e sempre dava espaço para suas contribuições.

Nos primeiros ensaios em separado com os músicos ou nos ensaios coletivos com todos os participantes Mateus era então apresentado como responsável pela direção de cena. Ele tinha a liberdade para dirigir o ensaio e fazer a proposição de cenas criadas por ele a partir das ideias, músicas e ou um roteiro previamente discutido comigo.

Em alguns ensaios músicos e atores criavam sozinhos as cenas e depois Mateus aparecia para fazer o acabamento delas, adicionando ou reduzindo as cenas conforme as necessidades da ideia proposta. Nos ensaios em que compartilhamos a direção (ele a direção cênica e eu a direção musical e geral), em uma relação de confiança mútua, eram sanadas minhas dúvidas sobre coerência do discurso poético, tempo da apresentação, desempenho cênico dos participantes e necessidade de ensaios extras para refinamento de trechos do espetáculo.

Os processos criativos dos recitais cênicos se revelaram além de um espaço de formação para um cantor-ator um espaço de criação e exercício de direção compartilhada com músicos para os atores.

Outro "lugar" para o recital cênico pode ser então qualquer espaço de treinamento (escolas de música e/ou de teatro) que permita o trabalho colaborativo

⁶⁸ Para ver seu currículo acessar <https://br.linkedin.com/in/mateus-ferrari-vieira-88b3b673>

de atores, músicos e todos os artistas envolvidos em uma produção de teatro musical.

Sem pretensões de criar um modelo de recital cênico, mas baseada nas experiências vividas aponto princípios e alguns procedimentos que me guiaram no decorrer dos processos:

- 1º - Uma motivação, uma ideia;
- 2º - Escolha de repertório;
- 3º- Escolha dos participantes;
- 4º- Disponibilidade e comprometimento dos participantes;
- 5º - Ordenação do repertório e criação do roteiro;
- 6º- Público alvo: todas as idades;
- 7º- Tempo máximo de apresentação: 50 minutos;
- 8º- Direção musical e cênica colaborativa;
- 9º - Respeito mútuo entre os participantes e troca de saberes;
- 10º- Evento celebrativo de alegria e amor.

2.6 6º Ensaio

2.6.1 Impressões e descobertas

Em entrevista com a pianista e professora Alda de Mattos perguntei quais foram suas impressões ao assistir os recitais cênicos.⁶⁹ Ao ler a lista de recitais cênicos Alda se recordou do "Concerto do Pequeno Príncipe" (2003), "In Memoriam" (2006) e "Nesse Bach..." (2010). A partir dessa pergunta estabelecemos um diálogo onde tratamos de vários aspectos como concepção e recepção dos espetáculos, formatos e programas de recitais de piano, e também sobre interpretação.

Tenho consciência do tempo decorrido da apresentação até esta entrevista, mas com ela exemplifico um processo recorrente na minha vida artística e também nesta pesquisa: a descoberta do processo de criação através do diálogo com os artistas participantes e também com o público.

⁶⁹ Eu tive o privilégio de estudar e de trabalhar ao seu lado no CEP/EMB. Decidi entrevistá-la por causa da influência que seus ensinamentos musicais e humanos tiveram sobre a minha trajetória artística, pedagógica e pessoal. Sempre tive liberdade para conversar e trocar ideias com ela, sanar dúvidas, pedir conselhos e críticas também. Alda nunca fazia um elogio a mim ou a outros alunos e colegas músicos que não fosse sincero. Ela mesma enfatizava isso como professora e amiga.

Fiz a opção de manter o conteúdo do texto no formato de entrevista por considerar essa escrita mais fluida e acessível, ao mesmo tempo preservar a veracidade do depoimento.

Transcrevo aqui um trecho da entrevista que considero revelador do processo de criação dos recitais cênicos entrecortada por tópicos:

2.6.2 Impressões causadas:

(A) - O pequeno príncipe foi em 2003? Faz quantos anos? (ML) - Fez treze anos. (A) - Eu vou dizer sinceramente. Eu tenho uma impressão muito forte, especialmente do Pequeno Príncipe. Ele me surpreendeu muito. Eu não esperava tanto. Sem querer te agradar Maria Lúcia, mas o Pequeno Príncipe me surpreendeu. Você conseguiu juntar coisas, assuntos, de uma maneira incrível. Eu creio que você fez sem nenhum preconceito. Você juntou música com personagens. Eu tive uma sensação de que foi uma coisa muito bonita, surpreendente, eu gostei. (...) você teve liberdade de agir diante de uma coisa que talvez fosse impossível de juntar, da maneira como você juntou! Eu me lembro... que teve um clarinete que era uma espingarda...

(ML) - (clarinetista) fazia o personagem do caçador!

(A)- O rapaz tocou o clarinete. Quer dizer é uma coisa que não passa na cabeça de ninguém e passou na sua cabeça. É pena que faça muito tempo, mas eu fiquei com a ideia de que foi uma coisa muito bonita.

2.6.3 Sobre a recepção da música erudita e sua mediação:

(A) -Onde está o grande valor disso? Nós estamos em um momento onde é muito difícil engolir a música. No caso eu falo de tudo o que você fez. Eu não me lembro de detalhes, eu me lembro do espetáculo que foi muito agradável, bonito de se ver e bonito de se ouvir. Mas o grande valor..., a música erudita é muito mal divulgada. Se fosse uma música popular seria muito mais fácil. Todo dia na mídia, todo dia na televisão, no ouvido de todo mundo. Mas quando você põe a música erudita ela fica um pouco sem sentido, sem apoio. Então essa sua ideia de fazer, de trazer a música erudita em um contexto teatral, vamos dizer “nada a ver”, que é essa a impressão que eu tenho: “nada a ver” você faz! E fica bom! Eu acho isso uma coisa muito importante porque você conseguiu em todos estes espetáculos trazer o interesse de pessoas que não tem nada a ver com a música (erudita) e conseguiu que elas ouvissem obras que nunca tivessem ouvido antes. Eu até queria lembrar o que você tocou...

2.6.4 Repertório abrangente:

(ML) - No Pequeno Príncipe eu tocava uma Sonata do Saint-Saëns para clarinete piano. E tinha uma canção do Berlioz, praticamente uma ária, uma canção bem dramática. Tinha um lied (canção em alemão) e tinha uma canção do Cláudio Santoro.

(A) - Tinha uma Rosa?

(ML) - Sim. Tinha a personagem (Rosa) com a música do Cláudio Santoro.

(A)- Então, veja que você mistura os estilos: você põe Saint- Saëns, você põe Cláudio Santoro, você põe Berlioz, você põe ópera, põe lied. Lied que não é uma canção brasileira... (Santoro) uma coisa brasileira muito mais próxima de Tom Jobim do que do lied alemão. Então, você conseguiu fazer todas estas coisas assim. Na minha cabeça isso jamais daria certo e dava certo! E é isso que dá um grande valor. Sinceramente, estou sendo bem sincera com você. Se você me contasse antes, eu vou fazer isso, eu diria: meu Deus! Não faça! Não vai dar certo!

(ML) Eu me lembro... , na época eu era sua aluna, quando eu fiz o "In Memoriam" (2006). Lembra que eu estava estudando prelúdios de várias épocas? Prelúdio de Bach, de Scriabin, de Chopin e você dizia: só vai tocar prelúdios? E depois no "In Memoriam" eles ficaram encaixados.

(A) Eu acho que é um talento seu de conseguir juntar estas ideias de uma maneira que para mim não daria certo! E todos eles deram certo. Sou sincera com você. Deram certo! Foi muito bonito!

2.6.5 Ordem de repertório em um recital tradicional:

(ML) Agora uma pergunta que me vem. Ainda é uma regra, uma tradição, quando você vai fazer um concerto, você usar o período histórico para fazer a ordem da apresentação? Vai ser sempre assim? Você vai tocar sempre Bach antes de Chopin? Essa tradição...

(A) Porque a gente usa esta tradição? Pelo próprio avanço musical. Vamos Já! Se você deixa o Bach para o final e abre com Chopin. Primeiro: você está frio. É igual com comida quando você serve um almoço. Você não vai servir a sobremesa antes da salada, antes da entrada. Então, a ordem é pelo sabor. Você vai saboreando aos pouquinhos e os sabores vão ficando mais interessantes, mais ricos, mais misturados. É claro que quem gosta de Bach, vai querer começar e terminar com Bach. Eu não estou falando desta pessoa. Estou falando da obra de Bach e de como ela soa hoje. Eu acho Bach maravilhoso. Mas como ela (a música) soaria em um recital misturado? Ela teria que ser no início. [...]

2.6.6 Ordem de repertório em um recital cênico:

(A)[...] Os barrocos, os renascentistas no início do concerto e você passa pelo classicismo, pelo romantismo, pelo modernismo, mas isso não é regra. Não é obrigado. Você não fez isso!!!

(ML) - O que eu tenho como argumento, como vantajoso é que você não precisa seguir esta ordem! De tal forma que você não sinta que a música ficou mais pobre.

(A) - Na verdade não fica! Depende de como você vai fazer os encadeamentos. [...]

2.6.7 Como é feito o encadeamento do repertório:

(A) - [...] No seu caso, você tinha um texto. Então o texto era mais forte. É claro que a música sempre dá muita força para o texto, mas o texto era mais forte que a música. A música viria não em segundo plano, mas ela viria pelo texto. Então você pode misturar as ordens todas, porque você tinha uma coisa mais importante que era o texto.

(ML) - Por exemplo, no "In Memoriam", tinham as poesias que faziam o encadeamento, no Pequeno Príncipe teve partes, diálogos separados (das músicas). Sempre tinha um enredo a seguir. Tinha uma linha!

(A) - Um enredo literário.

(ML) - Uma história a ser contada.

(A) - (...) Como você pegou o Pequeno Príncipe, você pegou boas poesias no "In Memoriam"...

(ML) - Eram poesias do Rilke. O que é que eu fazia? Fazia relações também com os poetas do período (das músicas) que eu estava usando. Eu tentava sempre fazer ligações.

(A) - Você tentou manter certa coerência. Qualquer coisa jogada... Isso vira uma colcha de retalhos. (...) misturar coisas boas com coerência, isso é perfeitamente possível. Você faz isso muito bem. Você tem intuição. Eu não sei se na época você tinha consciência disso.

2.6.8 Motivações para os recitais cênicos:

(ML) Eu fazia por gosto. Geralmente era assim: coincidência como foi com o "In Memoriam". Eu queria estudar os prelúdios... Lembra? Quando eu entrei com o projeto, eu queria tocar vários prelúdios de Bach, depois eu vi que ficava muito pesado. Aí eu misturei... Então decidi: vou fazer prelúdios de vários compositores e faço uma ligação histórica.

(A) - Você tocou Bach?

(ML) - Bach, Scriabin, Chopin, também toquei um Guerra Peixe, toquei um Rachmaninov, toquei Villa Lobos. E na época, nas férias eu tinha lido..., são coincidências..., coisas que eu estava vivendo na época. Eu tinha lido uns poemas nas férias... E quando soube da morte do Werner (pianista, colega de faculdade), eu lembrei que tinha lido poemas sobre a morte e aí eu relacionei (com os prelúdios). Eu mesma não consigo me lembrar de como foi o processo. É engraçado que às vezes o processo é rápido, mas o material já estava lá. Eu já estava estudando os prelúdios, tinha o material. Já tinha lido os poemas. As ligações são feitas por causa de alguma coisa que dá... (Alda interrompe)

2.6.9 A importância da vivência

(A) De experiências suas pessoais! Você não pegou outro pianista para tocar. Você não foi perguntar que poema eu ponho? Você tinha lido os poemas, isso é importante. Tinha vivenciado. Você tinha lido os poemas, já tocava o repertório. Eu acho que por isso as coisas deram certo. Provavelmente por isso. Se você dissesse: dá uma sugestão! Que música eu ponho aqui? As pessoas não estavam envolvidas naquela ideia sua, com aquele sentimento (pausa). É por isso que as coisas deram certo! [...]

2.6.10 Uma reflexão pessoal

Reconheço que tenho o desejo de deixar e provocar impressões e marcas nos participantes e no público a partir das minhas experiências pessoais com as músicas, textos e outras linguagens artísticas que seleciono para os recitais. É um desejo de me colocar no mundo através de discursos com palavras (textos poéticos e musicados) e sem palavras (imagens, dança, música instrumental). Unindo esse desejo às experiências dos outros participantes, à vivência em conjunto de um processo criativo, à resposta do público aos recitais cênicos acontece “algo”, que ultrapassa qualquer expectativa inicial de simples harmonização ou oposição das artes e de seus fazedores que se colocaram em diálogo ou confronto. Esse algo gerará o desejo de se criar de novo, não se sabe o quê ainda:

Algo inteiramente inesperado desperta o poeta no homem, algum acidente dentro ou fora dele: uma árvore, um rosto, um “assunto”, uma emoção, uma palavra. Agora, será o desejo de expressar esse algo que começará a fazer a bola rolar, a necessidade de traduzir alguma coisa sentida; agora, será algum elemento formal, o primeiro rascunho de uma expressão que busca sua causa, seu significado no espaço de seu espírito. Perceba bem essa possível dualidade do estímulo que pode pôr em movimento a invenção poética: por vezes há um sentimento que se deseja expressar, por vezes, o meio de expressão buscando utilização (VALÉRY, 1947, p. 109 apud PEACOCK, 2011, p. 62)⁷⁰.

2.7 7º Ensaio

Neste ensaio apresento os princípios que o encenador Felsenstein estabeleceu para o seu conceito de *Musiktheater* (Teatro-Música) em diálogo com os princípios de Stanislavski desenvolvidos em seu estúdio-ópera.

2.7.1 Integração entre cena e partitura

Segundo Carvalho (2005), o conceito de *Musiktheater* (Teatro-Música) foi desenvolvido por Felsenstein desde 1947, quando assumiu a função de Diretor da Ópera Cômica de Berlim. Dentre uma centena de trabalhos realizados como encenador ele escreveu ensaios, reflexões sobre o problema da interpretação e da integração entre cena e partitura no espetáculo operístico, onde questionava a frequência de ações verdadeiras compostas em música:

⁷⁰ Valéry no ensaio “Poesia e Pensamento Abstrato”.

“[...] quando e onde já alguma vez se assistiu que o canto no palco seja uma exteriorização humana imprescindível, [...] se trate de algo tão ‘indizivelmente’ significativo e emotivo que só fazendo música podem transmiti-lo...?” [...]. Em 100 tentativas haverá talvez 5, das quais se poderá inferir inequivocamente a humanização do canto cênico, a integração de cena e partitura (FELSENSTEIN, 1965, p. 359 apud CARVALHO, 2010, p.7).

Essa falta de integração, segundo Felsenstein, se dava por falhas na formação do cantor-ator que tinha o seu treino vocal separado da interiorização e ações de suas personagens. Os cantores em suas performances em geral separavam a técnica vocal da expressão cênica; executavam a música de memória, mas sem uma expressão autônoma verdadeira e não interagiam com os outros parceiros de cena por excessiva preocupação com a execução vocal de suas peças. (FELSENSTEIN, 1965 apud CARVALHO, 2010). Por mais difícil que seja sua parte vocal o cantor de ópera não pode abandonar seu personagem, senão será apenas um músico em cena e não um ator.

Para vencer esta falta de integração Felsenstein propunha que houvesse mudanças no ensino dos cantores-atores. Eles deveriam ser preparados como intérpretes criativos, conscientes de suas tarefas musicais e dramáticas. O cantor deverá aprender “através de exercícios expressivos adequados a dominar a função fonética e física da voz para colocá-la ao serviço da mensagem específica, [...] que ele esquecesse o ‘hábito de cantar’” (CARVALHO, 2010, p. 8).

O que seria esquecer o hábito de cantar? Seria esquecer a preocupação excessiva com padrões vocais técnicos estabelecidos e abandonar o hábito de cantar mecanicamente, separando a técnica da emoção, da situação dramática apresentada ou sugerida pela música.

Concordando com este pensamento de Felsenstein, Thomas Hemsley (2013), sugere que o cantor deva ser impulsionado a cantar seguindo uma tradição clássica, essencialmente italiana, que vem desde os estudos técnicos vocais de Caccini (1602) e do princípio ‘*cantare com affetto*’: Para cantar não basta simplesmente desejar fazer sons suaves ou intensos, mas, sobretudo expressar sentimentos, liberar emoções através de sons e através da música.

O treinamento vocal seja ele simplesmente uma vocalização de algumas notas ou uma escala, nunca deve ser apenas em um nível “técnico”. A voz não deve ser produzida visando a imitação de um som pré-concebido, frequentemente retirado de uma gravação e ajustado artificialmente, mas a voz deve ser o resultado de

exercícios que trabalhem aspectos técnicos sempre relacionados com o nível da imaginação e intenção, onde a individualidade e a espontaneidade possam ser manifestar no processo de produção sonora (HEMSLEY, 2013).

Como encenador Felsenstein tem como ideal que o cantor manifeste na voz e também no corpo a identificação que fez, como intérprete, da situação e do personagem propostos. Para isso, segundo Carvalho (2010), ele utilizou os ensinamentos de Stanislávski no treinamento de atores e cantores e estabeleceu para o seu “Musiktheater” (“Teatro Musical”) alguns princípios a serem seguidos.

Apresento abaixo os princípios de Felsenstein relacionando-os com os ensinamentos de Stanislavski relatados no livro “Stanislavski on Opera” (1998):

1- o cantor descobre por si próprio (mesmo) a motivação para cantar em cada situação dramática.

“O que você traz junto com você quando você vem para o palco?” Era a pergunta principal que fazia para cada ator. E até ele dar uma resposta sobre a vida de seu papel, seu passado até aquele momento de sua aparição no palco, Stanislavski não permitia que ele permanecesse no palco (STANISLAVSKI, 1998, p.57, tradução nossa)⁷¹.

O cantar em uma ópera pressupõe uma encenação, quer dizer, a encarnação de um personagem. Portanto este personagem que entra em cena não pode aparecer com a história de vida do cantor, mas com a história de vida do personagem.

Sobre esse processo de construção da personagem a diretora de teatro Katie Mitchell⁷² propõe a seus atores no estudo do texto de uma peça a pesquisa sobre a biografia anterior de cada um dos personagens e a discussão de como o passado de cada um deles afeta os seus comportamentos no momento presente da peça.

⁷¹ “What do you bring with you when you come out onto the stage?” That was Stanislavski’s principal question to every actor. And until you were able to give him an answer about the life in your role, your past in it up to the moment of your appearance, he would not permit you to step onto the stage (STANISLAVSKI, 1998, p.57).

⁷² Katie Mitchell é uma diretora de teatro, inglesa, nascida em 1964. Começou sua carreira em 1986 como assistente de produção. Foi diretora interna no *Royal Court Theatre* de Londres de 2000 a 2004 e desde então trabalha como Diretora Associada no *Royal National Theatre*. Dirigiu uma série de produções de teatro e ópera em Dublin, Copenhague, Milão, Nova York, Stockholm, Colônia e para festivais internacionais. Expositora das técnicas e do naturalismo de Stanislavski, seu estilo foi fortemente influenciado pelo tempo que passou trabalhando na Europa Oriental no início da carreira. Seu trabalho empurrou fronteiras e explorou a técnica, levando a outros meios criativos como a incorporação de vídeo no teatro, sendo “Waves” (2006) seu primeiro trabalho multimídia no *Royal National Theatre* (<http://www.theheroinecollective.com/katie-mitchell/>).

Procura também a identificação dos desejos e perspectivas de felicidade futura dos personagens, e finalmente o estudo da ação presente da peça e o diagnóstico dos desejos que sustentam tudo o que é dito e feito. Tudo isso para que o ator adquira a consciência de que a ação presente é um recorte no tempo de vida daquele personagem e como a linguagem utilizada em cena é resultado desses desejos e estes são mais importantes do que as palavras usadas para alcançá-los⁷³.

Stanislavski (1998) advertia que os cantores deviam:

[...] aprender a cantar pensamentos. Quanto mais claramente o pensamento por trás das palavras for revelado em nosso cantar, melhor sua voz soará, porque ela evocará suas emoções e apoiada pelo sentimento real sua voz se tornará dez vezes mais eficaz (STANISLAVSKI, 1998, p. 60, tradução nossa)⁷⁴.

2- a música não deve surgir no palco como algo que o cantor aprendeu previamente para executar mais tarde, mas antes como algo aparentemente improvisado.

Stanislavski nos ensaios de *La Bohème* nunca permitia que seus cantores fizessem uma pose em preparação às suas performances, mesmo que fosse para uma ária importante. Cada evento deveria fluir naturalmente dentro do texto, da trama. Ele dizia ao cantor que fazia o papel de Rodolfo que ele deveria cantar não se preocupando com o som, mas com o objetivo do seu canto, senão sua ária se tornaria um estudo elaborado e calculado para exibir apenas todo o charme de sua voz de tenor. O cantor deveria cantar como se fosse a primeira vez que contava aquela história e Stanislavski admitia que isso fosse extremamente difícil. As repetições frequentes que o cantor faz da letra da música no seu treinamento faz com que as palavras percam seu significado e ele as reproduza mecanicamente, sem pensar no seu sentido quando está cantando. Outra dificuldade é um arrebatamento que a melodia da ária provoca o que faz com que até um excelente cantor se esqueça das palavras. Apesar das dificuldades uma vez que o cantor pise no palco ele deve atuar seguindo uma linha dramática-musical, cantando sempre com imaginação (STANISLAVSKI, 1998).

⁷³ Disponível em [http:// www.siobhandavies.com/conversations/mitchell/transcript.php](http://www.siobhandavies.com/conversations/mitchell/transcript.php).

⁷⁴ [...] you must learn to sing thoughts. The more clearly the thought behind the words is revealed in your singing, the better your voice will sound, because it will evoke your emotions, and backed by real feeling your voice becomes ten times as effective (STANISLAVSKI, 1998, p. 60).

3- a interação durante o espetáculo deixa de ser entre os cantores e o maestro, passa a ser exclusivamente entre os cantores enquanto personagens.

“Os atores devem ter a intenção de se divertirem mutuamente, não a eles próprios. Não devem atuar para a audiência, mas para o seu parceiro de cena” (STANISLAVSKI, 1998, p. 161-162, tradução nossa)⁷⁵.

4- o cantor consciente do seu papel e da partitura no seu todo é o verdadeiro portador da ação: antecipa-se ao maestro e é este que o segue.

Conforme Stanislavski (1998) para que o cantor se movimente com liberdade no palco ao invés de permanecer parado esperando a deixa do maestro para sua próxima entrada é importante que ele tenha um conhecimento apurado da música e de todas as entradas dos outros cantores. Cada cantor deve ser capaz de cantar todo o resto, se sentindo livre para mover-se no palco e encontrar seu caminho em um padrão externo que corresponda com a música.

Quando o cantor incorpora na sua expressão teatral a parte instrumental, antes da entrada de sua frase cantada, é que ele respira corretamente e dá a impressão que se antecipa ao maestro e à orquestra (FELSENSTEIN, 1986 apud CARVALHO, 2005).

5- a motivação para agir estende-se às massas corais, tratadas como pluralidade de atores-cantores individuais, cada qual com o seu agir e motivação específicos.

Para a cena do baile da ópera “Eugene Onegin”, Stanislavski determinou que fossem criadas pequenas biografias para todos os participantes do coro. Com a participação mútua de atores e direção foi criada uma galeria de quarenta e cinco personagens. Cada personagem deveria ter traços internos e externos conforme a caracterização dada. “Esses traços [...] eram baseados nos seguintes fatores: 1) passado, 2) caráter, hábitos, tendências, 3) posição social, 4) relação com os outros no baile, 5) propósito na vida, 6) aparência externa, 7) idade” (STANISLAVSKI, 1998, p. 112, tradução nossa)⁷⁶. Essas biografias não eram brilhantes do ponto de

⁷⁵ “The actors should be intent on amusing each other, not themselves. The main thing is always not to play for yourselves, not to play for the audience but to play for your partner onstage” (STANISLAVSKI, 1998, p. 161-162).

⁷⁶ “The traits [...] were based on the following factors: 1) past life, 2) character, habits, tendencies, 3) social position, 4) relationship to the others at the ball, 5) purpose in life, 6) external appearance, 7) age” (STANISLAVSKI, 1998, p. 112).

vista literário ou artístico, mas era a primeira vez que um coro “sem rosto” ganhava vida e personalidades individuais.

2.7.2 Então o que é o trabalho músico-teatral para Felsenstein?

Para Felsenstein o teatro é uma arte criativa, portanto o cantor que representa um teatro musical deve atuar como um realizador criativo, cantando em uma situação dramática, com emoções verdadeiras, como se não tivesse outra forma de se expressar. Ao interpretar deve compor de novo, na sua respectiva situação dramática, a música e o texto. O estudo e domínio de sua parte vocal, da partitura orquestral e de sua expressão pessoal devem atingir um nível de perfeição que o espectador tenha a impressão que toda a música parte dele, ele é o criador dramático e musical, a orquestra apenas o acompanha.

Segundo Carvalho (2010), para Felsenstein era imprescindível formar cantores dispostos à pesquisa, pois partia do princípio que nenhuma obra era definitivamente apreendida e a cada nova produção seus intérpretes deveriam deixar de lado ideias e experiências anteriores e lançarem-se a procura das intenções subjetivas do autor que foram objetivadas na partitura, tendo como critério último a fidelidade à obra.

Cristine Bello Guse (2011) em seu livro “O Cantor-Ator”⁷⁷ traz sugestões de como preparar um papel dramático na ópera. Em um pré-ensaio, ela sugere a leitura da obra o que inclui:

- assistir a ópera, a qual pertence o personagem, ao vivo ou uma gravação de vídeo;
- leitura completa da tradução do libreto ou o próprio libreto (caso o cantor seja fluente no idioma em que a ópera foi escrita);
- ouvir pelo menos três gravações diferentes acompanhando com a partitura.

Guse (2011) também propõe a análise da obra e a investigação da personagem através de questionamentos próprios do cantor a respeito da história

⁷⁷ Imaginando como possível leitor para o meu trabalho um cantor de ópera (ou futuro cantor) apresento apenas as citações das sugestões e recomendo a leitura do livro “O Cantor-Ator” para aprofundamento sobre elas.

que é narrada, sobre a vida do personagem e o porquê de cada cena e de cada elemento que a compõe. Ela cita quatorze perguntas formuladas por Burgess e Skilbeck (2008) no livro “The singing and acting” (“Cantando e atuando”) como exemplo de questionamentos.

Ao ler este livro selecionei quatro delas ⁷⁸:

- 1^a – Qual é a história? Qual é a história do ponto de vista da sua personagem? [...] O que aconteceu com o seu personagem antes da história começar e o que acontecerá depois que ela terminar? ⁷⁹
- 8^a – Como a música descreve a sua personagem [...]? Como a música do seu personagem difere da música dos outros personagens? Como a orquestração ajuda a definir a sua personagem? De que lado a música está? ⁸⁰
- 12^a – Como você definiria a jornada que o seu personagem faz no curso da história? A música reflete os diferentes estágios dessa jornada? Identifique os pontos de virada musical e textual para a sua personagem. Eles coincidem? ⁸¹
- 14^a – O que apareceria na autobiografia de sua personagem? Quais são as convicções da sua personagem? ⁸²

Todas as quatorze perguntas sugeridas por Burgess e Skilbeck (2008) se assemelham a princípios que Stanislavski já aplicava no seu treinamento de atores e cantores. Selecionei a primeira e a última porque Stanislavski aplicava

⁷⁸ As traduções das perguntas foram feitas por mim.

⁷⁹ “What is the story? What is the story from your character’s point of view? [...] What has happened to your character before the story begins and what will happen to your character after the story ends?” (BURGESS; SKILBECK, 2008, p. 148).

⁸⁰ “How does the music describe your character [...]? How is your character’s music different from the music of other characters? How does the orchestration add definition to your character? Whose side is the music on?” (BURGESS; SKILBECK, 2008, p.148).

⁸¹ “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 the textual turning points for your character. Do they coincide?” (BURGESS; SKILBECK, 2008, p.149).

⁸² “What would appear in your character’s autobiography? What are you character’s beliefs?” (BURGESS; SKILBECK, 2008, p.149).

questionamentos como esses aos seus atores nos processos de criação e construção da personagem.

Stanislavski afirmava que não tinha intenção de criar um Sistema ou Método (como foi denominado nos Estados Unidos o conjunto de seus ensinamentos) permanente de trabalho, e humildemente previa que apareceriam novas formas de treinamento, como realmente aconteceu, e talvez melhores que a dele. Apesar de não ser objeto de estudo da minha pesquisa foi interessante para mim durante as minhas leituras descobrir possíveis influências dele em encenadores atuais e constatar que alguns de seus princípios estão sendo aplicados até hoje.

3 RECONSTRUÇÃO E ANÁLISE DOS RECITAIS CÊNICOS

Ao longo da reconstrução e análise dos processos criativos vou denominar no meu texto as encenações, dos atores e cantores, criadas durante as músicas e durante as pausas entre elas, de “partitura de ações físicas” ou simplesmente “partitura de ações”.

Utilizo o termo ação física para identificar as ações dos atores e ações que os cantores, encarnados em seus personagens, faziam além da ação de cantar (que também é física). Chamo de “partitura de ações físicas” as ações físicas feitas pelos cantores e atores/bailarinos unidas às músicas instrumentais e cantadas, às “ações musicais” dos cantores.

Nos recitais cênicos a maioria das ações físicas dos personagens tinha desde a sua gênese uma música (uma partitura musical escrita) definindo o tempo e o ritmo para a composição de expressões, gestos e movimentos dos mesmos.

Quero enfatizar que não estávamos trabalhando com Stanislavski, nem seguindo outros procedimentos de treinamento de atores durante os processos criativos. Eu me apropriei desse termo ação física por achar pertinente às análises das cenas.

Junto às descrições e análises dos dois processos criativos trago as experiências de Constantin Stanislavski com os cantores nos estúdios óperas, alguns princípios mais relevantes que ele apresentava para a formação do cantor-ator, do método das ações físicas que ele utilizava e dos procedimentos que aplicava nas montagens operísticas que dirigiu em diálogo com os procedimentos de professores e diretores de estúdios ópera atuantes hoje.

Para acompanhando deste capítulo foram legendados os vídeos de arquivo pessoal dos dois recitais cênicos selecionados:

Recital Cênico "Soirée de Madame Claudine" (2011):

- Parte I disponível em: <https://youtu.be/wuiGLCTf4-A>
- Parte II em: <https://youtu.be/7UVARIAKLgM>

Recital Cênico "Au Jardin de Madame Pauline" (2012): disponível em: https://youtu.be/xBIPb4mmm_s

3.1 Recital Cênico "Soirée de Madame Claudine"

Figura 1 - Recital Cênico "Soirée de Madame Claudine"

**CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL
ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA**
apresenta

Recital Cênico

Soirée
de Madame
Claudine

Com
Cláudia Sigilião
Érica Liz
Fábio Maciel
e convidados



*Madame Claudine,
mesmo sofrendo uma desilusão amorosa,
deseja ardentemente que sua filha Rose Marie se case.
Realiza então um Sarau, convidando alguns pretendentes
com o intuito de casar sua filha, mas, ela nem imagina as surpresas que podem acontecer...*

Direção Geral:
Maria Lúcia Rosa

Dia 18 de maio de 2011, às 20h15
Teatro do CEP Escola de Música de Brasília
SGAS Quadra 602 - Av. L2 Sul

Arte: CPA CEP-EMB Maio 2011




Diretoria
de Educação Profissional

Secretaria de
Estado de Educação



Fonte: Arquivo da autora

O projeto artístico que gerou o recital cênico "Soirée de Madame Claudine" foi inscrito na Coordenação de Programação Artística no dia 28 de novembro de 2010 tendo como integrantes responsáveis: as professoras Maria Lúcia Rosa (pianista) e Cláudia Sigilião⁸³ (cantora) e como integrantes convidados: a professora Raíssa Bisinoto (flautista), a aluna, formanda do curso técnico em Canto Erudito, Érica Liz e o cantor Fábio Maciel⁸⁴. No ato da inscrição o projeto não apresentava título e a formação instrumental do grupo era, portanto, de um piano, uma flauta e três cantores.

O objetivo do projeto, apresentado na inscrição, foi: demonstrar a beleza e graça da música brasileira e francesa para canto/piano e piano/flauta em pequenas canções românticas e cômicas. Para isso, foram selecionadas algumas peças de compositores relevantes da canção erudita brasileira e francesa; bem como peças instrumentais (piano e flauta); e proposto um paralelo entre elas sob os aspectos lúdico e cênico. O repertório foi composto de: seis canções brasileiras, seis canções francesas, três peças francesas para flauta e piano e uma para flauta solo.

A seleção das canções e peças instrumentais partiu de um repertório estudado por mim, pelas professoras de canto e flauta, pelo cantor convidado, bem como do repertório que a aluna Érica Liz estava preparando para o seu recital de formatura no primeiro semestre de 2011. Foram propostas dezesseis peças musicais já se considerando a possibilidade de corte de alguma delas.

Quando eu e a professora/cantora Cláudia Sigilião⁸⁵ inscrevemos o nosso projeto, não tínhamos uma ordem de apresentações das músicas definida nem um roteiro cênico para ser encenado. O período de tempo transcorrido entre a data de inscrição até o dia da apresentação foi de aproximadamente 180 dias. Mas, considerando-se o período de avaliações escolares em dezembro, o período de recesso e de férias de cerca de 60 dias, o tempo para o trabalho em conjunto na escola ficou reduzido para cerca de 120 dias.

⁸³ Neste texto será usado o nome artístico dos integrantes, tal como é indicado na ficha técnica dos espetáculos.

⁸⁴ Fábio Maciel estudou Línguas Estrangeiras e Tradução antes de dedicar-se ao canto. Estreou profissionalmente como cantor em 2014. Dedicou-se especialmente ao repertório da Música Antiga e em 2016 iniciou mestrado na Escola Superior de Música de Trossingen na Alemanha.

⁸⁵ Bacharel em Canto e Piano e Licenciada em Música pela UnB. Mestre em Educação Musical pela University of Missouri- MO (USA), Doutora em Sociologia pela UnB e Professora de Canto aposentada do CEP/EMB.

Nos dois primeiros meses, foi feito em sala de aula o trabalho musical da aluna Érica Liz, que incluiu técnica vocal, aprendizagem e interpretação das músicas. Esse trabalho deu-se em três disciplinas: Canto Erudito, Música de Câmara e Preparação de recital. A primeira disciplina ministrada pela professora de canto Cláudia Sigilião com meu acompanhamento ao piano. A segunda e terceira disciplinas ministradas por mim como professora/pianista. Nessas duas iniciamos, eu e Érica, a criação e desenvolvimento de algumas cenas do recital cênico.

O trabalho musical e interpretativo com o cantor Fábio Maciel foi realizado fora do âmbito escolar, em aulas particulares em minha casa. E o trabalho musical com a cantora Cláudia Sigilião iniciou-se nos intervalos entre as aulas e em pequenas brechas que apareciam quando alunos chegavam atrasados, saíam mais cedo ou faltavam às aulas. Posteriormente, reservamos horários específicos para ensaio.

Quadro 3 - Repertório apresentado no ato de inscrição do projeto

Repertório			
Canções		Flauta e Piano	Flauta Solo
Brasileiras	Francesas	Francesas	Francesas
"Azulão" - Hekel Tavares	"Clair de Lune" - Gabriel Fauré	Morceau de Concours- G. Fauré p/Flauta e Piano	Svrxinx p/ Flauta Solo - Claude Debussy
"Canção do Amor" - Villa Lobos	"Ecstasy" - Henri Duparc	"Jeux" Sonatina p/ Flauta e Piano - Jacques Ibert (Animado e Terno)	
"Conselhos" - Carlos Gomes	L'Heure Exquise - Reynaldo Hahn		
"Dentro da Noite" - Lorenzo Fernández	"Mandoline" - Gabriel Fauré		
"Em algum Lugar" - Cláudio Santoro	"Romance" - Claude Debussy		
	"Si mês vers avaiant des ailes!"- Reynaldo Hahn		

Fonte: Elaborado pela autora

À professora Cláudia Sigilião, uma das responsáveis pelo projeto, caberia a execução de seis a sete canções; aos cantores convidados, a execução de duas a três canções cada um; e à professora Raíssa Bisinoto (flautista), quatro peças. Como pianista, eu faria o acompanhamento de quinze das dezesseis peças musicais escolhidas.

O cantor Fábio Maciel, ex- aluno do CEP/EMB e um dos convidados cantaria "Redondilha" de Villa Lobos e "Mandoline" de Gabriel Fauré. Fábio já havia participado de outros projetos artísticos coordenados por mim e em conjunto com a professora Cláudia Sigilião, promovidos nesta escola⁸⁶.

A aluna Érica Liz cantaria "Conselhos" de Carlos Gomes, "Canção do Amor" de Villa Lobos e "Clair de Lune" de Gabriel Fauré. Érica já havia participado em "Villa Lobos Apaixonado" (2009), como cantora solista convidada, bem como cantora- atriz no Recital Cênico "Nesse Bach..." (2010). Para ela, este projeto seria mais uma oportunidade de se apresentar em público antes da conclusão de seu curso, ganhando fôlego para o recital de formatura quando, como solista, cantaria de sete a dez músicas.

Foi a partir da Canção Conselhos⁸⁷ que o recital cênico nasceu. Mais especificamente, a partir da letra e do contexto apresentado por ela. A letra da canção diz:

*Menina venha cá deixe o que faz
Se por seu gosto o casamento quer
A vontade ao marido há de fazer
Que este dever o casamento traz
Se o homem velho for, ou se ainda rapaz
Tome, tome a lição que ele quiser lhe dar
Se poções e contradanças não quiser
Também não queira que é melhor pra não brigar
Menina venha cá, veja o que faz*

*Procure de agradar, sem contrariar
Pronta sempre a obedecer
Tenha dele cuidados com amor
Enquanto ao resto, deixe lá correr*

⁸⁶ Em 2003 no Concerto do Pequeno Príncipe como assistente técnico; como declamador nos projetos: "Uma Noite Romântica no século XIX" (2004) e "Villa Lobos Apaixonado"(2009) e como cantor-ator no Recital Cênico "Nesse Bach..."(2010).

⁸⁷ Para ouvir a canção "Conselhos": <https://www.youtube.com/watch?v=Xt6ijj056Ho>

*Se ainda muito moço e arrebatado for
Nada, nada de ciúmes que seria pior
Oh menina venha cá veja o que faz
A mulher só faz o homem bom e mal
Que assim como dá pão, pode dar pau*

A letra da música remete a uma época em que mulheres recebiam uma educação voltada para o casamento e a ideia de submissão ao marido seria uma contrapartida ao fato de ele a sustentar. A grande maioria das mulheres era socialmente e economicamente dependente do marido. Os conselhos dados nessa música confrontados com a visão atual dos papéis masculino e feminino, na sociedade brasileira hodierna, soam ultrapassados e até mesmo ridículos. Independentemente de haver a possibilidade dos conselhos apresentados na canção ainda serem perpetuados e seguidos por alguns grupos da sociedade brasileira, quando dados (cantados) neste contexto musical, soam bastante engraçados e pretendem divertir os ouvintes.

Aproveitando o caráter jocoso da música e a veia cômica que hoje o texto da Canção "Conselhos" sugere, identifiquei personagens e o roteiro do recital cênico foi criado tendo como ponto de partida:

Personagem real:

1- Uma pessoa que dá conselhos a uma menina. Na partitura, a letra da canção vem assinada por Dr. Velho Experiente. Mas os conselhos podem ser dados tanto por uma figura masculina quanto por uma feminina.

Personagens fictícias:

- 1- A menina que recebe os conselhos.
- 2- Homem velho descrito no texto da canção
- 3- Homem novo descrito no texto da canção.

A Canção "Conselhos" era do repertório da aluna Érica. Mas, ao desenvolvermos a história, decidimos que ela deveria ser a menina que recebe os conselhos. Estes seriam dados (cantados) por uma professora de canto (personagem real). Contratada pela mãe da menina (personagem adicionada), essa

professora, além de cantar para ela e ensinar sua filha a cantar, deveria aconselhá-la com vistas a um matrimônio bem-sucedido.

Por que uma professora de canto? Porque havia uma cena, de uma aula de canto, com caráter cômico, já imaginada por mim a partir da observação das aulas de canto da professora Cláudia Sigilião, a qual fazia questão que fosse encenada. Terminando essa cena, a Canção Conselhos se encaixaria perfeitamente na sequência formando uma cena cômica importante do recital cênico.

Pensamos na possibilidade da mãe da menina cantar "Conselhos", mas, seria necessário convidar mais uma cantora para fazer essa personagem. Haveria uma quebra na cena da aula de canto e não aproveitaríamos a veia cômica da cantora Cláudia Sigilião. Convidamos uma aluna do CEP/EMB, Cleani Marques Calazans, bailarina e atriz para fazer o papel da mãe da menina. Ela recebeu o nome de Madame Claudine. A menina recebeu o nome de Rose Marie em alusão ao meu primeiro nome e último sobrenome (Maria e Rosa). A professora de canto (Cláudia Sigilião) recebeu o nome de Madame Claudel.

A letra da música traz duas figuras masculinas bem definidas: um homem velho e um muito moço. Foram criados dois personagens a partir desses biótipos: o homem velho seria um homem de muitas posses e elegante; o muito novo, filho do prefeito, teria estilo de conquistador. Para os dois personagens, foram selecionadas duas canções que não estavam inscritas no projeto. Cada um teria a sua própria canção que caracterizaria seu personagem, suas intenções e seus sentimentos. A canção escolhida para o homem velho foi: Tanto Verso que eu sabia, da coleção de Trovas Capixabas, do compositor Guerra Peixe. A canção para o homem novo foi "As Treis Pinta" de Francisco Mignone. Esta canção havia sido estudada por Érica.

Seriam necessários dois cantores para esses papéis. Nós não tínhamos condições de contratar cantores profissionais e não havia tempo suficiente para a preparação vocal das canções, além da preparação cênica de outros dois alunos de canto. Para contornarmos esse problema optamos por convidar Júlio César Campos, um amigo bailarino, ator profissional e Gabriel Dias Ribeiro, um violonista amigo do cantor Fábio Maciel, para fazerem os papéis do homem velho e do homem novo respectivamente. Por sugestão de Fábio, o homem velho foi batizado com o nome de Monsieur "Du Champs", e o homem novo com o nome de Monsieur "Rivière". Alusão ao sobrenome dos convidados.

Para fazer a identificação das músicas com os personagens eles trariam suas respectivas canções no momento do sarau e ao invés de cantá-las pediriam à professora de canto Madame Claudel (Cláudia Sigilião) para interpretá-las em oferecimento à Rosemarie (Érica Liz). As canções foram interpretadas pela professora Cláudia Sigilião que conhecia bem uma delas e como profissional poderia preparar a outra no tempo mínimo disponível.

Ao criarmos as cenas da aula de canto e do sarau continuamos trabalhando em cima do repertório que havíamos escolhido e no novo repertório dos novos personagens integrantes. Como Fábio e seu repertório seriam integrados à história?

Como haveria uma disputa por Rose Marie entre os dois pretendentes convidados por Madame Claudine, resolvemos que Fábio faria o papel de um terceiro pretendente. Criamos o papel de um mordomo da Madame. Muito culto e apaixonado por Rose Marie ele cantaria em francês para conquistá-la.

Por causa do repertório francês escolhido e do teor dos conselhos apresentados na canção geradora do espetáculo optamos por ambientar a história no final do século XIX, fazendo alusão a *Belle Époque*⁸⁸.

Em síntese: uma senhora de posses se esmera na educação de sua filha e deseja que ela se case com alguém que tenha posição de destaque na sociedade. Contrata uma professora de canto para lhe dar aulas e conselhos. Esta deve prepará-la para uma apresentação em um sarau, no qual estarão presentes dois pretendentes: um pretendente velho, mas muito rico, e outro jovem com influência política. O mordomo da casa está apaixonado pela filha e, com a ajuda de uma serviçal, aproveita-se da ocasião para conquistá-la, atrapalhando os planos da senhora.

Apresento a seguir o roteiro deste recital cênico baseado no modelo de Roteiro diagramático apresentado por Marcus Mota em seu artigo “Performances Instruídas: Metodologia de processo criativo a partir de temas ou obras clássicas” (2012)⁸⁹.

⁸⁸ Período que, no Brasil, pode ser situado entre 1889, data da Proclamação da República, e 1922, ano da realização da Semana da Arte Moderna em São Paulo.

⁸⁹ Mota (apresenta em seu roteiro como parâmetros: cena, agentes, ações, objetos, sons, textos e conceito. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/marcusM.pdf>

Roteiro de “Soirée de Madame Claudine” com análise⁹⁰

Quadro 4 - Prólogo: Entrada do público

Prólogo: Entrada do público
Agentes: Pianista, Madame Claudine.
Ações: Quando as portas do teatro são abertas a pianista começa a tocar. Madame Claudine está recostada em um divã.
Música: "Rêverie pour Piano" ("Devaneio para Piano") de Claude Debussy.
Fonte Motivadora: Repertório de Maria Lúcia Rosa.
Conceito: Colocar o público desde o início dentro da atmosfera da casa da Madame que é uma viúva elegante, rica, apreciadora de música.

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 2 – Prólogo: Entrada do público



Fonte: Arquivo da autora

Um dos objetivos de iniciar a música com a abertura das portas do teatro e a entrada do público era surpreender os espectadores e imprimir o ritmo dinâmico da apresentação. Criou-se também um movimento contínuo. O público adentra uma casa onde a música nunca cessa. O fato de se adentrar um espaço onde uma ação

⁹⁰ O vídeo legendado de "Soirée de Madame Claudine" está disponível em: <https://youtu.be/wuiGLCTf4-A> (Parte I) e <https://youtu.be/7UVARIAKLgM> (Parte II).

já está acontecendo promove curiosidade, excitação, questionamentos. Quem são elas? O que eu perdi? Alguns espectadores tiveram a impressão que tinham chegado atrasados, em relato após o Recital Cênico ou reclamaram que perderam o início da música porque entraram por último.

Rememorando o espetáculo imagino outras possibilidades de se iniciar este Recital Cênico pensando em atender essa reclamação: O Mordomo de Madame Claudine poderia dar as boas-vindas ao público no saguão. E pedir que entrasse em silêncio na casa dela, avisando que Madame Claudine estava em seu momento de repouso. A pianista entraria e começaria a tocar depois que o público já tivesse se acomodado. Mas, dessa forma, poderia dar a impressão ao público que a “Soirée de Madame Claudine” se iniciava. O Recital Cênico sim. Mas a Soirée⁹¹ (Sarau) começaria mais adiante. O foco de atenção proposto durante todo o Recital Cênico era para o conjunto de cena e música. Se esperássemos o silêncio do público daria talvez mais ênfase na música e como a peça de piano era de longa duração perderíamos o tempo-ritmo dinâmico das cenas, ideal proposto pelo roteiro.

Quadro 5 - Cena 1: Chegada da professora de canto

Cena 1: Chegada da Professora de Canto
Agentes: Madame Claudine, Rose Marie, Mordomo, Professora de Canto.
Ações: a) Rose Marie aparece para perguntar para a Madame, sua mãe, qual sapatos e brincos deve usar no Sarau. Madame mostra a ela um colar. b) Mordomo anuncia a chegada da Professora de Canto, para o ensaio do Sarau. Rose Maire a cumprimenta e depois sai de cena. c) Madame recebe a Professora e depois se senta à mesa. Ela acende o abajur e começa a escrever. A Professora começa a cantar.
Música: Continuação de "Rêverie" de Debussy e início de Canção do Poeta do Século XVIII de Villa Lobos.
Fonte Motivadora: A música dando a ambientação e tempo para as ações.
Conceito: Mostrar os preparativos finais do figurino de Rose Marie para o Sarau e a rotina da Madame que depois de descansar vai agora escrever.

Fonte: Elaborado pela autora

⁹¹ A partir deste parágrafo utilizarei o termo Sarau como tradução de Soirée e mantereí o termo em maiúsculo designando o evento específico abordado.

A cena 2 é entrelaçada à cena 1. Podemos definir o início da cena 2 quando a primeira música (“Rêverie pour Piano”) termina ou quando a Madame começa a escrever e a Professora de Canto inicia a Canção de Villa Lobos.

Figura 3 - Cena 2: Madame escreve ao seu amado



Fonte: Arquivo da autora

Quadro 6 - Cena 2: Madame escreve ao seu amado enquanto a professora canta

Cena 2: Madame escreve ao seu amado enquanto a Professora canta
Agentes: Pianista, Professora de Canto, Madame Claudine.
Ações: Madame admira um retrato de um homem, o beija e começa a escrever uma carta enquanto a Professora canta.
Música: "Canção do Poeta do Século XVIII" (Modinha) de Villa Lobos.
Texto Motivador: Letra da "Canção do Poeta do Século XVIII"
<p>Sonhei que a noite era festiva e triste a lua E nós dois na estrada enluarada fria e nua Nuvens a correr em busca de quimeras E com as nossas ilusões de fantasias De viver como no céu A cantar uma doce canção que enche de luz O amor e a vida nas lindas primaveras.</p>
Conceito: A Canção revela o que a Madame escreve na carta ao seu amado.

Fonte: Elaborado pela autora

Esta cena 2 deixa em aberto interpretações sobre ela. Em uma primeira interpretação tem-se a impressão de que o canto da Professora é apenas uma música de cena, criando uma ambientação, como a peça de piano solo

anteriormente. Outra interpretação, o conceito criado por mim, para esta cena é: A Canção sendo o conteúdo da carta que Madame escreve ao seu amado.

Gadamer (1983) diz que “a obra de arte exerce uma função normativa que emerge de si própria, transcendendo as ‘intenções’ do próprio autor e, até, surpreendendo-o” e apresenta como um postulado: “a dialética entre efeito da obra (condicionada pelo sentido que lhe é imanente) e recepção da obra (condicionada pelo receptor e o contexto da recepção)” (GADAMER, 1983 apud CARVALHO, 2010).

A partir desta cena se instaura uma via de duplos ou vários significados. O que eu quero mostrar e o que a plateia vai “ver”. É ela que, como “leitora”, estabelecerá o sentido para esta cena e a seguinte.

Quadro 7 - Cena 3: Desilusão amorosa de Madame Claudine

Cena 3: Desilusão amorosa de Madame Claudine	
Agentes:	Pianista, Professora de Canto, Madame, Mordomo.
Ações:	a) Mordomo traz a correspondência para a Madame. b) Madame lê a carta, chora e chama o Mordomo no final da música . c) Mordomo traz uma caixa de lenços e Madame faz uso de vários lenços durante a pausa musical acelerando e desacelerando os movimentos.
Música:	"Trova N° 2" (Modinha) de Marlos Nobre
Texto Motivador:	Letra de "Trova N° 2" A luz desse olhar tristonho Dos olhos teus faz lembrar Essa luz feita de sonho Que a lua deita no mar... no mar
Conceito:	O primeiro verso e o caráter triste e tenso da melodia da Modinha motivam as expressões de surpresa e dor da Madame ao ler a carta.

Fonte: Elaborado pela autora

Nesta cena 3 (como na cena anterior), a “Trova” cantada pela Professora de Canto (cantora) pode ser uma música de cena que contribui para o aumento do drama ou ser a explicação do drama, considerando o texto cantado como parte do conteúdo da carta que a Madame (atriz) lê.

A intenção nesta cena é dar ênfase às ações da atriz que espacialmente encontra-se sentada, disposta a direita da cantora, mas, à frente dela pela visão do público. O desempenho da atriz com seus gestos e expressão facial exagerada, como em uma pantomima, é fundamental para dar o caráter dramático e emotivo à cena.

Segundo Hubert (2013), o teórico Diderot, em sua obra “Discurso sobre a poesia dramática” ressaltava a importância da pantomima dando a ela posição de destaque na execução de dramas:

Que efeito essa arte, somada ao discurso, não produziria? Por que separamos o que a natureza uniu? A todo instante o gesto não responde ao discurso? [...] O que nos afeta no espetáculo do homem animado por uma grande paixão? [...] São seus discursos? Às vezes. Mas o que sempre nos emociona são gritos, palavras inarticuladas, vozes entrecortadas, alguns monossílabos que escapam por intervalos, não sei que murmúrio na garganta, entre dentes (HUBERT, 2013, p. 164).

Diderot desejava que a música contribuísse para aumentar o poder emocional do gesto na representação e não fosse simplesmente acompanhamento para ela. “Quanto ao canto, não deve ser concebido tampouco como um acréscimo, mas sim como um modo particular do diálogo” (HUBERT, 2013, p. 163).

Nesta cena a música aprofunda (provoca) um entrelaçamento entre as duas personagens em cena em um nível emocional mais do que físico porque, embora as ações da cantora (Professora de Canto) e da atriz (Madame Claudine) sejam simultâneas, a cantora mantém a sua interpretação musical como se estivesse sozinha em um recital de canto e piano. Ela não olha para a atriz enquanto canta.

Figura 4 - Cena 3: Desilusão amorosa de Madame Claudine



Fonte: Arquivo da autora

Há uma mescla de dramaturgias, de poéticas. Há o discurso musical e poético da Trova executado pela cantora combinado com o discurso poético da pantomima executado pela atriz.

Durante o espetáculo em vários momentos haverá a predominância da música sobre a cena o que de fato determinou a classificação desse processo criativo de Recital-Cênico e não Cênico-Musical. Mas a pantomima foi amplamente utilizada. Sobre esse aspecto atriz Cleani Marques Calazans em entrevista analisa:

Você utiliza o teatro para costurar este recital, mas o que move o recital são as músicas, por isso eu acho bacana esse nome recital cênico, porque não é a dramaturgia do teatro [...] são as músicas que costuram a narrativa (CALAZANS, 2016).

Se houvesse apenas a personagem de Madame Claudine no palco interpretada por uma cantora-atriz teríamos uma cena típica de ópera. A cantora cantando enquanto escrevia a carta ou cantando como se estivesse ditando-a para alguém, para o Mordomo, por exemplo, na cena dois. E na cena três cantando enquanto lia a carta ou depois de lê-la. Essa possibilidade traria com certeza uma clareza maior na transmissão do conteúdo das cenas que em resumo tratam de uma mulher que está apaixonada e escreve uma carta de amor e depois sofre uma desilusão amorosa ao receber uma carta de despedida de seu amado. Por outro lado, essa possibilidade exigiria um treinamento mais específico por parte da cantora-atriz para estas cenas.

Importante lembrar que a criação dos personagens e do roteiro foi feita a partir das músicas e seus executantes. Não dispúnhamos de uma cantora-atriz para o papel de Madame Claudine que foi criado posteriormente.

No final da música quebrando um pouco o clima triste, pesado, dramático da cena musical, Madame Claudine ao pegar os lenços e usá-los começa em um ritmo devagar, repete o movimento acelerando-o e exagerando na expressão facial, utilizando uma técnica típica do choro exagerado que provoca risos. A Madame que até o momento apresentava-se sempre elegante, muito segura e altiva, ao chorar exageradamente desvia o seu comportamento revelando-se frágil e sentimental.

Figura 5 - Cena 3: Desilusão amorosa de Madame Claudine



Fonte: Arquivo da autora

Wladimir Propp em sua obra “Comicidade e Riso” diz que a comicidade surge do confronto de algumas qualidades interiores do espírito ou da alma do homem com as formas exteriores que revelam defeitos escondidos que não eram percebidos. Esse deslocamento instintivo ou intencional da atenção das ações interiores para as formas exteriores que põe em evidência uma fraqueza humana é um dos procedimentos cômicos assim como podem ser motivos de riso o aspecto da pessoa, sua aparência, seus movimentos, seu rosto, sua boca. “A boca pode provocar o riso quando exprime sentimentos recônditos hostis ou quando o homem perde o controle sobre ela” (PROPP, 1992, p. 55). Nesta cena 3 o Mordomo que acompanha a Madame enfatiza o desvio dela com movimentos nervosos no corpo e na boca.

A inserção da comicidade foi uma escolha consciente e recorrente que fiz durante o recital cênico com a intenção de divertir o público e deixá-lo sempre na expectativa ou na dúvida do que iria acontecer a seguir.

Com uma ação cômica fez-se um diminuindo rápido da tensão provocada pelo conjunto da cena musical anterior, em preparação a cena quatro onde ocorrerá o “clímax” da desilusão amorosa.

Quadro 8 - Cena 4: Final do 1º Ato

Cena 4: Final do 1º Ato
Agentes: Pianista, Professora de Canto, Madame, Mordomo.
Ações: a) Madame apaga o abajur de sua mesa e permanece sentada imóvel. b) No final da música Madame acende o abajur, se levanta, junta todas as cartas, tira um anel do dedo, rasga uma foto e entrega para o Mordomo.
Música: "Recomendação" de Babi de Oliveira
Texto Motivador: Letra de "Recomendação": <div style="text-align: center;"> <p>Se vais partir levando o que sonhei as horas felizes que irrefletida te dei. Se vais levar tudo, tudo, por que não levas também Esta saudade tão tua, que tu me deixas , meu bem? Se vais levar tudo, tudo, por que não levas também esta saudade tão tua que tu me deixas, meu bem?</p> </div>
Conceito: Enfocar a desilusão amorosa da Madame pela interpretação da Canção.

Fonte: Elaborado pela autora

O apagar da luz do abajur e o estado imóvel da Madame fazem o foco da cena musical ser transferido para a Professora de Canto e a sua performance. É transferida ou partilhada a ação psíquica, o estado emocional da Madame para (ou com) a execução musical da Canção “Recomendação” pela Professora de Canto. Ela canta a desilusão amorosa da Madame quando canta essa canção. Em “Stanislavski On Opera” (1998), Stanislavski relembra uma sentença de Tommaso

Salvini: “em adição ao texto deve haver um subtexto que o capacite a sentir o que o texto diz em palavras” (STANISLAVSKI, 1998, p.69). A desilusão amorosa da Madame é, portanto, o subtexto para a interpretação da canção Recomendação.

Nesta cena 4, durante o canto, o tempo é expandido ou dilatado. Essa dilatação temporal de uma ação emotiva é muito presente nas árias de ópera e nas canções dramáticas.

Burgess e Skilbeck (2008) diferenciam a construção de uma personagem elaborada por um ator, no teatro falado, que parte do ritmo natural de ações corriqueiras como caminhar, falar, sentir, da construção do personagem elaborada pelo cantor no teatro cantado, que ao falar (em um recitativo) ou cantar (em uma ária) deve seguir o ritmo imposto pela música. O ritmo dos pensamentos e dos sentimentos vai ser acelerado, desacelerado ou até suspenso seguindo a estrutura musical (BURGESS; SKILBECK, 2008). Francisco Frias, um cantor-ator, em entrevista exemplificou essa diferença:

Veja bem! Quando você faz teatro, o ritmo que você impõe para o seu personagem é seu! Se você faz mais lento ou mais rápido, [...] o ritmo da sua interpretação é seu! Do ator! No caso do cantor de ópera não! Ele tem a partitura para seguir. Ele tem de seguir o ritmo da partitura [...] Você pode falar uma frase comum: eu te amo profundamente! (OBS: Francisco falou longamente) você quer dar uma intenção. Se na partitura estiver escrito: eu te amo profundamente, você tem de dar a mesma intenção em outro ritmo. Isso é difícil! (FRIAS, 2016).

Além do ritmo também o tempo pode ser comprimido, expandido e até totalmente suspenso em um teatro musical, como afirma Wesley Balk: “O tempo real do teatro e o tempo ideal da música mesclam e expandem a completa continuidade do fluxo de tempo desde a sua aceleração e sua velocidade cronológica real até a sua total suspensão” (BALK, 1981, p. 9 apud GUSE, 2011, p. 110).

Um exemplo claro é o que acontece na ópera, na passagem de um recitativo para a ária. No recitativo as ações acompanham os pensamentos e sentimentos e, na ária “eles permanecem focados em reflexões sobre alguns poucos eventos, e por isso suspendem o tempo real da ação” (GUSE, 2011, p. 110). Em uma ópera “há um constante contraste entre o fluxo dos acontecimentos em uma progressão linear e a expansão lírica” (BALK, 1981, p. 78 apud GUSE, 2011, p. 110).

Este recital cênico apresenta nesta e outras cenas esse fenômeno de suspensão, corriqueiro na ópera e também no teatro musical, pois a música neste

momento exerce a função dramática da caracterização ou revelação do interior de uma personagem. Kerman diz:

A música pode completar as informações sobre o pensamento e a ação de um personagem com uma intuição da vida mais interior de seus sentimentos, fornecendo subsídios para identificação do conteúdo subjetivo e emocional que o envolve (KERMAN, 1990, p. 251 apud GUSE, 2011, p. 45-46).

Na cena quatro, como nas duas cenas anteriores, a Professora de Canto com seu canto revela o interior da personagem Madame Claudine, a sua desilusão amorosa. A personagem Madame Claudine permanece imóvel, no escuro durante a música. Normalmente em uma encenação teatral a música apareceria através de uma trilha gravada, ou até com a execução ao vivo no palco, mas sem a interação dos atores com os músicos. Nesta cena a atriz não interage com a cantora fisicamente durante a Canção “Recomendação” e o clímax da cena atingido pela interpretação da cantora e da pianista faz com que a ação musical seja sobreposta à ação cênica da atriz. Ao final da música o foco da cena é direcionado para Madame que acende a luz do abajur e finaliza o primeiro ato com suas ações.

Figura 6 - Cena 4: Final do 1º Ato



Fonte: Arquivo da autora

Quadro 9 - Cena 5: Aula de Canto - 2º Ato

Cena 5: Aula de Canto – 2º Ato
Agentes: Madame, Professora de Canto, Rose Marie, Mordomo, Pianista
<p>Ações: a) Madame chama: —“Rose Marie”. Ela aparece e responde: — “<i>Oui mamã</i>” (“Sim mamãe”). Madame: — “<i>La leçon va commencer</i>” (“A lição vai começar”), dirige-se à professora e cochicha no ouvido dela e depois sai de cena.</p> <p>b) Professora ocupa o lugar da pianista, começa os exercícios de vocalizes com Rose Marie, corrige sua postura.</p> <p>c) Mordomo aparece com água. Rose Marie interrompe o vocalize para ir beber água. Professora se irrita. Rose Marie retorna ao exercício. Professora “puxa suas orelhas” pra que ela cante melhor. Rose Marie reclama, continua o vocalize, mas canta sem energia, com pouca ressonância na voz. Professora ameaça puxar novamente as orelhas. Rose Marie puxa as próprias orelhas e o som de sua voz, amplificado com harmônicos torna-se potente e belo. A professora de canto demonstra satisfação.</p> <p>d) Pianista retorna ao piano e Professora inicia a Canção. Rose Marie se senta. Ao ouvir os conselhos da professora reage com gestos e expressões. Ao final da música Professora e Rose Marie saem juntas de cena.</p>
Música: "Conselhos" de Carlos Gomes.
<p>Texto Motivador: Letra da Canção: "Conselhos"</p> <p style="padding-left: 40px;">Menina venha cá deixe o que faz Se por seu gosto o casamento quer A vontade ao marido há de fazer Que este dever o casamento traz</p> <p style="padding-left: 40px;">Se o homem velho for, ou se ainda rapaz Tome, tome a lição que ele quiser lhe dar m queira que é melhor pra não brigar Menina venha cá, veja o que faz</p> <p style="padding-left: 40px;">Procure de agradar, sem contrariar Pronta sempre a obedecer Tenha dele cuidados com amor Enquanto ao resto, deixe lá correr</p> <p style="padding-left: 40px;">Se ainda muito moço e arrebatado for Nada, nada de ciúmes que seria pior</p> <p style="padding-left: 40px;">Oh menina venha cá veja o que faz A mulher só faz o homem bom e mal Que assim como dá pão, pode dar pau</p>
Conceito: Apresentar uma aula de canto com humor no palco e aproveitar o caráter

da música e principalmente, o discurso textual da Canção “Conselhos” para a construção da cena e da personagem Rose Marie.

Fonte: Elaborado pela autora

As primeiras personagens criadas foram Rose Marie, para a aluna Érica Liz e a Professora de Canto para a professora Cláudia Sigilião para a Canção “Conselhos”. Por que Cláudia Sigilião não é Madame Claudine e sim a Professora de Canto? Porque tinha como objetivo principal levar para o palco alguns procedimentos utilizados nas aulas de canto pela professora Cláudia com sua aluna Érica e trata-los de forma cômica, com humor.

Figura 7 - Cena 5: Aula de Canto – 2º Ato



Fonte: Arquivo da autora

Segundo Propp, (1992): “O humor é aquela disposição de espírito que em nossas relações com os outros, pela manifestação exterior de pequenos defeitos, nos deixa entrever uma natureza internamente positiva” (PROPP, 1992, p. 152).

A cena cinco de caráter leve e divertido faz contraste com as três cenas anteriores de caráter lírico. A opção pelo uso do cômico nesta cena foi feita desde o início do processo criativo e o seu posicionamento, depois das cenas que revelaram a desilusão da Madame, faz retornar o tempo real das ações imprimindo também um ritmo diferente.

No início da cena a personagem Rose Marie ao longo de sua aula iria cometer alguns deslizes desobedecendo às ordens da Professora de Canto,

personagem de Cláudia Sigilião, que em entrevista fez memória do processo criativo da mesma:

[...] A gente fazia a cena da aula que todo mundo deu pitaco e no final ficou engraçadíssima trabalhando com este lado cômico que eu gosto muito. [...] As pessoas dizem que é difícil fazer coisa engraçada no palco, cômica! Eu gosto de comicidade e eu acho que foi uma coisa que eu me soltei um pouco. Deu para brincar um pouco no palco, fazer uma cena com ela (Érica). Até criar! Eu vi o ganho na Érica, porque ela se soltou, ela criou junto com a gente. Ela dizia: Professora! Agora quando eu fizer isto, você tem que fazer aquilo! Tá? Até ela ficava me lembrando. Agora é a hora de por os óculos! Então nessa hora que eu estiver cantando você vem e puxa minha orelha! E o povo riu! (SIGILIÃO, 2016)

Propp ao tratar dos tipos de riso elencados por P. Iurêniev vai concluir que existe apenas um gênero de riso, que nasce do desnudamento de qualidades negativas, que não provocam sofrimento ou repugnância. Contudo existem vários aspectos e variantes. A gradação é uma variante importante. Tanto que a descoberta de qualidades negativas em um grau mínimo geraria um tipo de riso chamado “riso bom”:

Pode acontecer, por exemplo, que os defeitos sejam tão irrelevantes a ponto de suscitar em nós não o riso, mas o sorriso. O defeito pode ser próprio de uma pessoa a quem amamos e apreciamos bastante ou por quem sentimos simpatia. No quadro geral de uma avaliação positiva e da aprovação, um pequeno defeito não provoca condenação, mas pode, ao contrário, reforçar um sentimento de afeto e simpatia. À pessoas assim perdoamos facilmente suas falhas. Esta é a base psicológica do riso bom. (PROPP, 1992, p. 152).

Os procedimentos técnicos de canto tratados na cena cinco, utilizando a comicidade, foram a postura, a concentração, procura da ressonância.

Segundo Aleixo (2003), o corpo ereto apoiado sobre os pés permite a distribuição por igual do peso das pernas e favorece o ganho de flexibilidade em todas as articulações, bem como relaxamento e tônus musculares adequados à produção vocal.

A colocação postural que estabelece o alinhamento dos pés, joelhos, quadril, tronco, escápulas, braços e cabeça, age sobre a circulação sanguínea, sobre as condições de tonicidades e tensões musculares que poderão influenciar na respiração e, conseqüentemente, no processo de fonação e articulação da fala (ALEIXO, 2003, p.2).

Ao iniciar o vocalize, Rose Marie comete o primeiro deslize. Ela não está apoiada sobre os dois pés corretamente e canta com a cabeça inclinada para baixo. A primeira correção que a Professora de Canto faz em Rose Marie é sobre a sua

postura. Ela se utiliza de uma batuta para apontar o que na aluna precisa ser consertado. A personagem Rose Marie é colocada na posição correta para a execução dos vocalizes, mas de forma exagerada.

O segundo deslize é a falta de concentração da aluna. Mal inicia o exercício já se desloca de seu lugar, cantando, para ir beber água. A Professora ao perceber a distração da aluna faz com que esta retorne à posição inicial. Rose Marie retorna à posição exigida pela professora e continua o vocalize.

O último procedimento que demonstramos de forma cômica tratava da ressonância da voz. No dicionário ressonância pode ser definida como a propriedade ou qualidade de ressonante; prolongação de um som causada por sua reflexão, ou por sua repercussão em outros corpos que entram em vibração. Em música ressonância é a intensificação e enriquecimento de um som por vibrações suplementares, mediante uma caixa ou tábua de harmonia. E para a fonoaudiologia: “uso adequado de algumas cavidades ósseas supra e infraglólicas, que com a vibração do ar vão permitir uma maior projeção vocal” (ALEIXO, 2003, p. 2).

A professora puxa as orelhas de Rose Marie durante os exercícios de vocalize. A intenção do gesto era mostrar que a voz dela era modificada naquele instante. Como Rose Marie reclama, a impressão para o público é de um gesto de correção das malcriações da aluna. A aula prossegue e quando a Professora ameaça novamente puxá-las, Rose Marie se assusta e levanta as próprias orelhas. Sua projeção vocal adquire volume e brilho. Ela surpreende a Professora que se mostra satisfeita com o resultado e também o público que se surpreende e se diverte com a cena.

O levantar das orelhas provoca internamente dentro da cavidade bucal um aumento do espaço de ressonância. A voz fica ampliada por causa dos harmônicos produzidos com o aproveitamento maior das cavidades supraglólicas junto com o apoio diafragmático e de todos os músculos da respiração. Em uma reação própria de quem se assusta e vai dar um grito o volume de ar expirado aumenta, as cavidades de ressonância se abrem e, por conseguinte o som da voz também aumenta a projeção.

Figura 8 - Cena 5: Aula de Canto



Fonte: Arquivo da autora

A Professora depois de cumprimentar a aluna inicia a Canção “Conselhos”. Enquanto ela dá os conselhos Rose Marie reage ora concordando ora discordando com eles, sempre através do gestual, utilizando a pantomima. No final da música a última nota, com a interjeição “Ai”, não é cantada pela Professora e sim por Rose Marie que foge sendo seguida pela professora. Termina a cena. Sobre ela Cláudia Sigilião comenta:

Foi uma das melhores cenas! Foi muito engraçado! Nesta cena eu percebi que a gente foi mais atriz do que cantora. Eu acho que a gente foi se soltando e achando um caminho. [...] Por causa destas cenas que eu fiz de comicidade, porque esta cena me deixava mais segura para fazer o resto. [...] Dentro do próprio espetáculo, ela me deixava mais à vontade, porque era um momento que eu atuava. [...] eu tinha muita sintonia com ela (Érica) e a gente já tinha bolado o que a gente ia fazer e saía tão natural! Até o jeito de ela sair foi bem natural. E todo mundo riu! [...] eu acho que deu um ar de naturalidade ao espetáculo (SIGILIÃO, 2016).

Quadro 10 - Cena 6: Preparação do salão e confidências do Mordomo

Cena 6: Preparação do salão e confidências do Mordomo
Agentes: Pianista, Mordomo, Copeira.
Ações: a) Mordomo manda a Copeira limpar as cadeiras do salão durante a introdução da música. Ele pega o porta retrato com a foto de Rose Marie e inicia o seu canto com ele nas mãos. Canta apaixonadamente esquecendo-se da presença da Copeira. b) Copeira depois de um tempo espanando as cadeiras senta-se para ouvir o

Mordomo. Chora exageradamente no final da música. O mordomo sem graça manda-a embora e dirige-se à porta de entrada do salão.
Música: "Cantiga" (Quadrinhas do folclore brasileiro) de Oswald de Sousa.
<p>Texto Motivador: Letra da "Cantiga":</p> <p>1^a</p> <p>Você diz que me quer bem, Mais bem eu quero a você; Quero bem por toda vida, Você só quando me vê. Jamais deste amor o lume Será por mim olvidado; Vaso que teve perfume Fica sempre perfumado.</p> <p>2^a</p> <p>Arrengo de quem diz Que o nosso amor se acabou; Ele agora está mais firme Do que quando começou. Meu amor é como a sombra Que o luar faz no jardim, Mente ao longe, mas de perto, Nunca vi amor assim.</p> <p>3^a</p> <p>Sonhei que contigo estava Na igreja, ao pé do altar, E um padre nos casava; Isto sim é que é sonhar... Meu benzinho, diga, diga, Por caridade confesse, Se você já encontrou Quem tanto bem lhe quisesse.</p>
Conceito: Mordomo revela seu amor platônico por Rose Marie à Copeira.

Fonte: Elaborado pela autora

Nesta cena 6 há o início da revelação do papel do Mordomo na história. Até esse momento ele havia se mostrado prestativo e atencioso com a Madame e Rose Marie. Mas a ação física de segurar o porta-retratos de Rose Marie, o seu gestual em relação a ele e o texto da canção na primeira e terceira estrofe dão a indicação dos sentimentos do Mordomo. A segunda estrofe revela o caráter platônico desse amor e se fosse suprimida encurtaria a cena musical. Esta cena contrasta com a cena musical anterior, de características cômicas e com o ritmo saltitante de "Conselhos". O ritmo das ações físicas é ditado pela "Cantiga", com seu caráter romântico e melancólico. A linha melódica, repetida a cada estrofe termina sempre

em um decrescendo de volume e com uma melodia descendente sugerindo uma atmosfera triste.

Figura 9 - Cena 6: Preparação do salão e confidências do Mordomo



Fonte: Arquivo da autora

A Copeira inicialmente espana as cadeiras alheia ao canto do Mordomo, mas depois se senta para ouvi-lo. Sente compaixão por ele e começa a chorar. Ao final da música quebra a atmosfera romântica e melancólica da cena musical com um choro exagerado. Inserção de comicidade como na cena 3, só que agora com a técnica de extrapolação do choro pela voz. Cláudia Moreira comenta sobre o uso da comicidade nesta cena:

[...] Você está indo naquela cena romântica com o Fábio (Mordomo) cantando, aquela coisa bem romântica, [...] e a menina (Copeira) está lá limpando, começa a se emocionar. Só que chega um momento que o choro sai do padrão e isso faz uma quebra com o ritmo da cena, entende? A cena está indo para uma coisa romântica, mas de repente não é romântica, é engraçada. [...] Você está levando o público para uma ideia e de repente vem o elemento surpresa e isso é que provoca o riso (MOREIRA, 2016).

Quadro 11 - Cena 7: *Intermezzo* e início do 3º Ato

Cena 7: *Intermezzo* e início do 3º Ato

Agentes: Pianista, Madame Claudine, Rose Marie, Professora de Canto (Madame Claudel), Mordomo e Convidados: Monsieur “Du Champs” (pretendente idoso), Monsieur “de la Rivière” (pretendente jovem), Vovó e duas figurantes.

<p>Ações durante a música: a) Pianista inicia a música e permanece sozinha em cena durante os primeiros vinte e seis compassos⁹² (<i>Intermezzo</i>).</p> <p>b) Entrada da Madame, Professora e Rose Marie no compasso vinte e sete. Elas atravessam o palco passando na frente da pianista para irem recepcionar os convidados. (Início do 3º Ato)</p> <p>c) Depois dos cumprimentos todos se sentam para ouvir em silêncio a pianista tocar. Ao final da música todos aplaudem a Pianista. Esta agradece os aplausos da plateia do teatro também.</p>
<p>Música: "Clair de Lune pour Piano" (1890) de Debussy.</p>
<p>Fonte Motivadora: A própria música.</p>
<p>Conceito: Aproveitar as seções da peça musical para demarcar o fim do <i>intermezzo</i>, o início do 3º Ato e o início do Sarau.</p>

Fonte: Elaborado pela autora

O *intermezzo* é largamente utilizado em óperas (*intermezzo* orquestral). Ele faz a transição entre cenas e atos, aliviando as tensões anteriores, relaxando o espectador e preparando o ambiente, a atmosfera do que virá a seguir. Também em recitais de canto e de música de câmara ele é geralmente utilizado, com a execução de uma peça de piano, proporcionando um descanso vocal para o cantor e demais instrumentistas, separando repertórios muito contrastantes e de dificuldade técnica alta.

A peça de piano escolhida como *intermezzo* para este Recital Cênico foi "Clair de Lune"⁹³. Esta é uma das peças de piano mais tocadas em recitais em todo o mundo e muito conhecida por sua execução em trilhas sonoras de filmes, peças de teatro, propagandas, etc. Sua escolha foi feita por fazer parte do meu repertório favorito e formar um conjunto harmonioso com as peças francesas que seriam cantadas na Soirée. Inclusive uma peça de canto com o mesmo título, e composta sobre o mesmo poema pelo músico Gabriel Fauré.

"Clair de Lune" apresenta em sua forma musical a macroestrutura: ABCA.

⁹² 1. Compasso é uma forma de dividir quantitativamente em grupos os sons de uma composição musical. Os compassos facilitam a execução musical, ao definir a unidade de tempo, o pulso e o ritmo da composição ou de partes dela. Fonte: <http://www.descomplicandoamusica.com/compasso-significado/> 2. Unidade métrica musical formada por grupos de tempos em porções iguais. Na partitura, delimita um trecho compreendido entre duas barras verticais (barras de compasso). Fonte: Dicionário de termos e expressões da música (DOURADO, 2004, p. 88).

⁹³ Um poema homônimo de Paul Verlaine (1844-1896) inspirou Claude Debussy a compor "Clair de Lune" (Luar), a sua peça para piano solo mais popular, uma das quatro partes da "Suite bergamasque" (1890-1905). Debussy já havia escrito uma canção sobre este poema de Verlaine, por sua vez, inspirado nos quadros de Jean-Antoine Watteau (1684-1721).

A parte A (compassos 1-14) caracteriza-se pelo primeiro motivo musical da obra e seu caráter sempre descendente, presente na melodia, baixos e acordes. Na parte B (compassos 15 a 25) ocorre uma mudança drástica de sonoridade. Aparece um baixo pedal, melodia em oitavas, uma longa frase ascendente, que culmina em um momento agudo, o primeiro clímax da obra em dois compassos, onde o ritmo é alargado, quase que interrompido. A parte C (compassos 27 a 50) é a mais longa e caracteriza-se por variações harmônicas e melódicas com arpejos em semicolcheias sempre presentes. O final da parte C apresenta também um clímax, mas em um movimento calmo e com dinâmica mais suave. A reapresentação da parte A (compassos 51 ao fim) acontece com outra textura e em registro mais agudo. No compasso 66 se inicia uma parte de finalização que utiliza elementos da parte C, mas com uma divisão rítmica diferente (CARVALHO, 2012, p. 60-72).

Assim como a primeira peça do espetáculo, "Clair de Lune" tem uma duração maior (cinco minutos) em comparação a todas as outras peças vocais e instrumentais. Para que a transição entre os preparativos do Sarau (1º e 2º Atos) e o Sarau (3º Ato) não fosse longa e quebrasse o ritmo do espetáculo optei por aproveitar a estrutura musical da peça. O *intermezzo* compreenderia apenas as partes A e B da peça musical e terminaria com o primeiro clímax da música. O início do 3º Ato, com a recepção dos convidados do Sarau, coincidiria com o início da Parte C, no compasso 27.

A mudança significativa do desenho musical na Parte C e, portanto, da sonoridade da música determinava a entrada das personagens Madame, Rose Marie e Professora primeiramente. E logo em seguida dos convidados para o Sarau. Ao fim da recepção dos convidados todos se sentam para ouvir a Pianista. Esse momento coincide com a execução da reapresentação da parte A. Na apresentação realizada a plateia do Sarau escuta com concentração a partir do compasso 59 quando pela última vez é apresentado o motivo musical que identifica a peça.

A música "Clair de Lune" *na Cena 7* cumpre três funções em sequência, que não são excludentes entre si. Ela funciona como um *Intermezzo* quando o Pianista fica tocando sozinho em cena. Supostamente a música é ouvida somente pela plateia do teatro nesta parte da cena.

Funciona como trilha sonora, uma música de cena, durante a passagem e entrada dos personagens convidados para o Sarau e como música em cena quando

ouvida, atentamente pela plateia do Sarau formada pelos personagens. Ao final da peça quando a plateia do Sarau aplaude, a plateia do teatro reage aplaudindo também.

Figura 10 - Cena 7: Intermezzo e início do 3º Ato



Fonte: Arquivo da autora

Quadro 12 - Cena 8: Abertura do Sarau (*Soirée de Madame Claudine*)

Cena 8: Abertura do Sarau (<i>Soirée de Madame Claudine</i>)
Agentes: Mordomo, Pianista, Madame Claudine, Professora de Canto (Madame Claudel), Rose Marie, Monsieur “de La Rivière” (pretendente jovem), Monsieur “Du Champs” (pretendente idoso), Vovó, duas figurantes.
Ações: a) Mordomo como mestre de cerimônias faz a abertura do Sarau dando as boas vindas à plateia do teatro e à plateia em cena. Apresenta Madame Claudine, a Professora de Canto Madame Claudel como cantora convidada. Com elogios e de maneira bem afetada comunica o <i>début</i> de Rose Marie. Apresenta como convidados ilustres Monsieur <i>de La Rivière</i> , o filho do prefeito e Monsieur Du Champs, desembargador. b) Durante a apresentação dos pretendentes, Monsieur Du Champs entrega um bilhete ao Mordomo e pede que ele leia o que está escrito. O Mordomo começa lendo em português e com ar de surpresa termina em francês. c) Vovó reclama dizendo que não está entendendo nada. Madame Claudine interfere dizendo que ele é muito rico e pede silêncio.
Texto motivador: Texto de abertura criado coletivamente. Texto do bilhete criado por Fábio Maciel (Mordomo).
Conceito: Apresentar as cantoras do Sarau, os pretendentes de Rose Marie e deixar manifesto a paixão do Mordomo por Rose Marie.

Fonte: Elaborado pela autora

A Cena 8 é a primeira cena com texto falado, mais desenvolvido. Até então só haviam sido ditas duas frases de Madame Claudine na cena 5.

O Mordomo dirige-se à plateia do Sarau e ao público do teatro. Têm-se neste momento a quebra da quarta parede⁹⁴ claramente. A fala e os gestos formais do Mordomo apresentando os convidados contrastam com o gestual e a fala açucarada com que apresenta Rose Marie. Essa quebra de padrão é proposital como recurso de comicidade e reveladora dos sentimentos do Mordomo em relação à Rose Marie.

A mudança de idioma, na fala do Mordomo durante a leitura do bilhete, em conjunto com a reclamação da vovó provoca o riso bom no público.

Quadro 13 - Cena 9: 1ª Canção da Professora no Sarau

Cena 9: 1ª Canção da Professora no Sarau
Agentes: Pianista, Professora de Canto, plateia do Sarau.
Ações: a) Professora apresenta a primeira Canção do Sarau. Ela canta voltada para o público do teatro. b) Plateia do Sarau assiste e aplaude ao final. Professora agradece a ela e ao público.
Música: Canção: "Si mes vers avaiant des ailes!..." de Reynaldo Hahn.
Texto motivador: Tradução da Canção "Si mes vers avaiant des ailes!..." "Se meus versos tivessem asas!..." Meu fugir, doce e frágil, Para o seu jardim bonito Se meus versos tivessem asas Como um pássaro Eles voariam como faíscas Para sua casa rindo Se meus versos tivessem asas Como espírito Perto de você pura e fiel Eles se reuniriam noite e dia Se meus versos tivessem asas, Se meus versos tivessem asas como o amor!

⁹⁴ Parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro ilusionista (ou naturalista), o espectador assiste a uma ação que se supõe independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e plateia. (PAVIS, 2015, p. 316).

Conceito: Expressar a beleza e o romantismo da canção francesa de Reynaldo Hahn. Preparar o ambiente do Sarau com uma música doce e calma para a estreia de Rose Marie como cantora.

Fonte: Elaborado pela autora

A partir da cena 8 teremos um recital de canto que acontece dentro de um recital cênico. A ação de aplaudir, antes e após as músicas, realizada pela plateia do Sarau é seguida pelo público. A quarta parede desaparece e as cantoras assumem que estão diante de duas plateias. Irão agradecer, primeiramente, à plateia do Sarau e depois ao público.

Durante o Sarau a *performance* musical das cantoras ficará em evidência. Segundo Sonia Albano de Lima (2006, p. 12), “no meio acadêmico musical, a palavra *performance* é empregada com um significado similar ao das palavras *interpretação, execução e prática.*”

Etimologicamente a palavra "interpretação" significa mediação, tradução, expressão de um pensamento. Respeitando os limites estabelecidos pelo texto musical o intérprete vai escolher e avaliar as possibilidades musicais de tradução desse texto musical. O intérprete não deve apenas executar a obra musical, mas revelar o valor expressivo, o estilo e concepção da música. Deve se ter clareza quanto: “a diferença existente entre notação musical que preserva o registro da música e a execução, que transforma a própria experiência musical em uma existência renovada” (LIMA, 2006, p. 13).

A palavra "prática" vem do latim: *practica* e do grego: *praktike, práxis-is* e remete a ideia de exercício habitual, repetição. A prática musical, portanto está relacionada a uma atividade que se repete com a finalidade de promover o desenvolvimento e o condicionamento técnico, motor, necessário à boa execução.

A performance musical poderia ser pensada como um processo de execução que engloba tanto a prática, com os seus aspectos técnicos pertinentes, quanto os processos interpretativos que contribuem para essa ação. Ela abrange vários aspectos cognitivos e uma ação interdisciplinar, onde várias áreas do conhecimento interagem e atuam nesse processo de execução sob circunstâncias diversas (LIMA, 2006, p. 13).

A cantora Cláudia Sigilião, em entrevista, comenta sobre a preparação da performance musical do cantor ainda em formação e a atuação no palco:

[...] Ele tem que perceber a musculatura dele, se o som está bonito, a audição. [...] Vai sentir o que o músculo fez e tentar repetir aquilo por meio da audição. Escutou que o som está bom, tenta refazer o trabalho muscular. [...] O trabalho de cenas também deve levar um tempo, porque a pessoa vai mexer com a sensibilidade e com a musculatura. [...] é demorado para você tocar, para você cantar, para você ir para o palco. Por isso cada pessoa trabalha, trabalha, faz vários ensaios e ainda não sai tudo. Ela faz, sai mais um pouco. É como no canto. [...] e aí enquanto ator e cantor, você além de fazer bem feito você precisa de carisma, celebridade, cativar o público. [...] a partir do momento que você entra no palco, a sua postura de entrada já fala sobre você. [...] Então é muito importante que a pessoa tenha uma certa postura, a postura de palco, a postura de canto, a postura no piano. E ela só vai ter essa segurança com a postura, depois de estudar muito (SIGILLÃO, 2016).

Quadro 14 - Cena 10: 1ª Canção de Rose Marie

Cena 10: 1ª Canção de Rose Marie
Agentes: Pianista, Rose Marie, plateia da Soirée.
Ações: a) Rose Marie apresenta a Canção Claire de Lune. b) A plateia da Soirée assiste, demonstrando satisfação, e aplaude. O público aplaude. Rose Marie agradece aos dois.
Música: "Claire de Lune Op. 46 N°2" de Gabriel Fauré. Poema de Verlaine.
Fonte Motivadora: Repertório de formatura de Érica Liz (Rose Marie)
<p>"Claire de Lune" (Luar) de Paul Verlaine</p> <p>A vossa alma é uma paisagem escolhida Onde enganam máscaras e bergamascas</p> <p>Tocando lira e dançando quase Tristes sob os seus fantásticos disfarces.</p> <p>Cantando em modo menor O amor triunfante e a vida auspiciosa, Não parecem acreditar na sua felicidade E a sua canção se mistura com o luar,</p> <p>Com o calmo luar triste e belo, Que faz sonhar as aves nas árvores E soluçar de êxtase os jactos de água, Os grandes jatos de água esbelta entre os mármoreos.</p>
Conceito: Rose Marie demonstrar um dote: Saber cantar em francês.

Fonte: Elaborado pela autora

"Claire de Lune", de Gabriel Fauré para canto e piano fazia parte do repertório de formatura de Érica Liz. É uma peça de alto grau de dificuldade, pois exige do cantor uma segurança muito grande na condução rítmica da melodia. O

acompanhamento do piano é feito em tercinas diferentemente da linha melódica do canto em colcheias. O acompanhamento do piano e a melodia do canto caminham em contraponto rítmico durante toda a música.

A partir do verso final do poema “Os grandes jatos de água esbelta entre os mármore” sugeri à personagem que no final da música congelasse a postura, se transformando em uma estátua, ilustrando plasticamente em seu corpo o que havia acabado de cantar.

Assisti ao vídeo em companhia da bailarina e atriz Cleani Marques Calazans, que fez o papel de Madame Claudine e a direção cênica deste espetáculo. Ela percebeu a dificuldade para a cantora de manter o personagem durante a execução musical. A alegria e jovialidade de Rose Marie não estão presentes na interpretação da canção. Mas, por outro lado, a canção tem um caráter melancólico. Como interpretar uma canção de dificuldade rítmica que remete a um ambiente de fantasia, a uma época passada sendo já uma personagem?

Segundo Bruce Schoonmaker, em seu artigo "Singing Without Technique" ("Cantando Sem Técnica") a interpretação musical deve superar a técnica vocal. Depois de termos trabalhado muito para adquiri-la devemos esquecê-la. E, mais do que fazer a coisa certa e tornar o canto bonito focar na mensagem que se quer transmitir e deixa-la interessante. Cantando para além das limitações técnicas-musicais-interpretativas cantamos por amor à arte, por amor à verdade:

O canto torna-se um meio de expressão da verdade do cantor. E a verdade do cantor está cantando: é a beleza do momento. O conhecimento certo de que compartilhamos níveis de beleza e intensidade de experiência que não podem ser descritos através de palavras. Nesta realização o cantor abandona seus medos e limitações (SCHOOMAKER, tradução nossa)⁹⁵.

Naquele momento Érica Liz, a cantora, deveria expressar a verdade da personagem Rose Marie e não a sua verdade? Para isso um trabalho mais profundo de construção da sua personagem naquela circunstância poderia ser feito e exercitado. Érica já sabia cantar “Claire de Lune”. Agora deveria cantar como Rose Marie cantaria.

⁹⁵ Singing becomes a means of expressing the singer's truth. And the singer's truth is singing: it is the beauty of the moment, the sure knowledge that we share levels of beauty and intensity of experience that cannot be described through words. In accomplishing this, the singer forsakes his fears and limitations (SCHOOMAKER, Bruce: "Singing Without Technique". Disponível em: <http://facweb.furman.edu/~bschoonmaker/without.html>, sem data.

Apresentando como uma proposta de trabalho de formação de atores e também de atores-cantores Stanislavski definiu seu “Sistema” em "Minha Vida na Arte" (1989) como: “método de trabalho do ator que sondei e permite ao ator criar a imagem do papel, revelar neste a vida do espírito humano e personifica-la com naturalidade no palco em uma forma artística e bela” (STANISLAVSKI, 1989, p. 538).

Quadro 15 - Cena 11: Canção do pretendente jovem

Cena 11: Canção do pretendente jovem
<p>Agentes: Pianista, Monsieur “de la Rivière” (Pretendente jovem), Professora (Madame Claudel), Rose Marie, Mordomo, Copeira, Madame Claudine, plateia do Sarau.</p>
<p>Ações: a) Monsieur “de la Rivière” entrega sua música, em oferecimento à Rose Marie. para a Professora cantar. Enquanto ela canta, Monsieur de la Rivière flerta com Rose Marie. b) O Mordomo, acompanhado pela copeira, observa à distância com ciúmes. Ao final da música ele entra no salão tocando uma sineta, gesticulando e gritando repetidas vezes: Intervalo! Madame Claudine se levanta surpresa.</p>
<p>Música: Canção: “As Treis Pinta” de Francisco Mignone</p>
<p>Texto Motivador: Letra da Canção:</p> <p style="text-align: center;">"As Treis Pinta"</p> <p style="text-align: center;">Os teus encantos menina Não canso de admirar Você é obra divina Creação memô inferná Perfume, o gosto O modo de andar Os óio, a boca, e o rosto Faz a gente tonteá. Mas morena tudo isso Não é nada, é muito pouco O seu feitiço, o que bota a gente loco São as três pinta bandida. Cada quá distribuída em um lugar Mais sedutor. Pra que ocê me amostô?</p>

Conceito: Fazer a caracterização do pretendente jovem.

Fonte: Elaborado pela autora

Nas cenas 9 e 10 foram apresentadas canções francesas de caráter romântico, melancólico e houve uma diminuição das ações físicas dos personagens durante as performances musicais das cantoras.

Na cena 11 há o contraste da apresentação de uma canção brasileira, com caráter brejeiro e com letra retratando o português falado pelo povo da roça. Enquanto a Professora canta a música oferecida pelo pretendente a Rose Marie, este demonstra em gestos e olhares seu interesse por Rose Marie, sentado lado a lado na plateia do Sarau.

A letra da canção sugere que Rose Marie e o pretendente jovem já se conheciam. Do outro lado do palco Mordomo e Copeira se mostram preocupados com o que está acontecendo no Sarau e conversam em uma contracena.

Figura 11 - Cena 11: Canção do pretendente jovem



Fonte: Arquivo da autora

Ao final da música ao invés de aplausos há a interrupção brusca por parte do Mordomo que “cria” um intervalo com o intuito de separar Rose Marie do pretendente jovem. A surpresa e os gestos nervosos do Mordomo provocam risos no público.

Stanislavski ao dirigir os ensaios da ópera "La Bohème" advertia seus alunos cantores-atores que não tentassem divertir a audiência e sim que se divertissem entre eles. Isso provocaria o interesse dela pelo que está acontecendo no palco. "Uma situação no palco pode entreter e causar risos somente quando o ator, ele mesmo está completamente envolvido e quando ele não se veste com o que supõe ser uma máscara de comédia" (STANISLAVSKI, 1998, p. 261, tradução nossa)⁹⁶.

Nesta cena foi o próprio cantor Fábio Maciel que criou o seu gestual. Embora não tendo treinamento formal de ator ele encenou com convicção as ações do Mordomo nesta cena. Ele contracenava com a atriz Cláudia Moreira. Ela e Fábio além de amigos, já haviam trabalhado juntos em outro espetáculo, o que facilitou o entrosamento para a cena. Cláudia Moreira relembrou em entrevista a dinâmica das cenas do Sarau: [...] "durante o Sarau não tinha somente o momento dos cantores apresentarem suas músicas, mas por trás tinha toda uma contracena" (MOREIRA, 2016).

Na cena 11 a quarta parede reaparece e permanece nas duas cenas seguintes.

Quadro 16 - Cena 12: Intervalo do Sarau

Cena 12: Intervalo do Sarau
Agentes: Pianista, Mordomo, Copeira, Monsieur "de la Rivière", plateia do Sarau.
Ações: a) Toda a plateia do Sarau se levanta. b) Mordomo empurra a Copeira com a bandeja e sai. Copeira começa a servir bebida aos convidados. Serve por último o Monsieur "de la Rivière" derrubando a bebida nele. Ele sai indignado acompanhado pela copeira.
Música: "Tranquilamente feliz..." (Suíte Exótica, N° 3) de Clarisse Leite (piano).
Texto Motivador: Criação própria. Meu imaginário.
Conceito: Acidente provocado pela copeira força a saída do pretendente jovem do Sarau.

Fonte: Elaborado pela autora

⁹⁶ "A situation on the stage can entertain and cause laughter only when the actor himself is completely involved and when he does not put on what he supposes to be the mask of comedy" (STANISLAVSKI, 1998, p. 261).

Nesta cena o tempo da ação física da Copeira servindo bebida aos participantes do Sarau foi determinado pelo tempo da música de cena. Ela serve por último Rose Marie e o pretendente jovem. Houve a intenção de coincidir o ápice da cena, quando ela derrama propositalmente a bebida no pretendente jovem com o ápice da peça musical. Para facilitar o desempenho das ações físicas dentro do tempo da música Stanislavski, nos ensaios de “A May Night” (1928), pediu à “produção do espetáculo que medisse todo o palco e assim delimitou áreas, aproximadamente, para que os atores soubessem quanto de espaço disponível eles teriam e como regulariam seus movimentos de acordo com a música” (STANISLAVSKI, 1998, p. 276, tradução nossa) ⁹⁷.

Figura 12 - Cena 12: Intervalo do Sarau



Fonte: Arquivo da autora

Quadro 17 - Cena 13: Cantor Mascarado (1ª Aparição)

Cena 13: Cantor Mascarado (1ª Aparição)

Agentes: Pianista, Mordomo, Rose Marie, Madame, plateia do Sarau.

Ações: a) Mordomo aparece, disfarçado com uma máscara e capa, cantando uma Canção Francesa. Corteja Rose Marie. Entrega a ela uma flor. Tira a capa e a

⁹⁷ “Stanislavski asked the production staff to measure out the whole stage, to make approximate blockings so that the actors would know the exact space available and could regulate their movements in accordance with the music” (STANISLAVSKI, 1998, p. 276).

estende no chão. Ao final da Canção a recolhe e sai. b) Plateia feminina do Sarau fica admirada com o Cantor Mascarado e aplaude com entusiasmo no final. Rose Marie levanta-se para ir atrás dele, mas Madame a impede.
Música: "Chanson Française - Chant Populaire Limousin" ("Canção Francesa – Canto Popular Limousin") harmonizada por Maurice Ravel.
Texto Motivador: A letra da canção serviu de base para o gestual do Cantor. <p style="text-align: center;">Canto Popular</p> <p style="text-align: center;">João, aonde iremos nós para guardar nossas ovelhas, Para se divertir durante uma hora? Lan la! Lá, no prado cercado, Há tantas belas sombras Lan la! O pastor tira o manto, E faz Joana se sentar. Lan la! Joana se divertiu tanto Que ela esqueceu-se lá! Lan la!</p>
Conceito: Mordomo disfarçado tenta conquistar Rose Marie cantando em francês.

Fonte: Elaborado pela autora

A cena 13 apresenta mais um elemento surpresa que vai compondo a história que se vê com música e que se ouve vendo. Uma história contada com música e através dela. O Mordomo que desde o início já revelava sua admiração por Rose Marie entra em cena disfarçado, cantando uma canção pastoril de caráter doce, mas com uma letra maliciosa. O Mordomo vai gradualmente aumentando sua participação na história.

O uso de um disfarce, o tema de um amor proibido que contrarie as regras sociais, remonta às histórias presentes no repertório das comédias de costumes e do melodrama⁹⁸.

Segundo Moira Junqueira Garcia (2013), a comédia de costumes foi um gênero muito apreciado pela população brasileira no final do século XIX e início do século XX e é conhecido pela expressão da crítica social, através da troça e da ironia. Muitas peças criticavam os costumes estrangeiros implantados no país

⁹⁸ Recomendo a leitura do artigo de Moira Junqueira Garcia: Comédia de costumes e melodrama: algumas considerações e aproximações. Letra e Ato, v. 3, n. 3, 2013.

período da *Belle Époque*. Eram peças feitas para agradar o público e para isso criavam-se tipos com traços externos, superficiais, bem característicos, construídos a partir de um modelo da comunidade local, com que o público facilmente se identificasse. Quanto à estrutura das peças, o modelo mais usado era o da apresentação das personagens e da situação no primeiro ato, o desenvolvimento e complicação no segundo ato e a resolução, sempre de acordo com a moral da época no terceiro ato.

A atriz Cláudia Moreira em entrevista me ajudou a identificar semelhanças entre temas usados pela comédia de costumes e seus tipos e a história apresentada em *Madame Claudine* e seus personagens:

[...] Então o que eu percebo é que tem um estereótipo ali naquele sarau que você fez da Madame Claudine. Tem o velho, a mocinha, o galã, a empregada que é desastrada, tem o romântico escondido, o apaixonado, então tinha muito claro estes personagens. Não tinha muitas nuances, quero dizer, um cara bom que faz uma coisa ruim. Não é muito humanizado. É sempre aquele estereótipo. [...] fala de questões meio universais, destas questões do dia a dia, fala do amor, de casamento e esses quiproquós, pequenas confusões [...] (MOREIRA, 2016).

Em “*Soirée de Madame Claudine*” há os personagens ricos ou mais velhos (*Madame Claudine*, *Monsieur Du Champs* e convidadas do Sarau); personagem com status social (*Professora de Canto Madame Claudel*); personagens jovens ricos ou com status social (*Monsieur de La Rivière*, filho do prefeito e *Rose Marie*); e os personagens serviçais (*Mordomo* e *Copeira*).

A história de “*Soirée de Madame Claudine*”⁹⁹ faz uma crítica à prática de casamentos arranjados para manutenção do status social de uma maneira leve, divertida, rápida, sem um aprofundamento do tema. Embora haja uma semelhança do tema com temas das comédias de costumes, o propósito final deste Recital Cênico era apresentar um repertório de canções de maneira divertida explorando tanto quanto possível, de acordo com a música e o conceito da cena algum efeito cômico fazendo contraste com cenas musicais de caráter lírico, mais introspectivo ou dramático.

Décio de Almeida Prado, citado em Garcia (2013), identifica as comédias de costumes brasileiras do final do século XIX e início do século XX, com seus temas de intrigas e defesa do nacionalismo, mas sem aprofundamento intelectual com o

⁹⁹ *Madame Claudine*, mesmo sofrendo uma desilusão amorosa, deseja ardentemente que sua filha *Rose Marie* se case. Realiza então um Sarau, convidando alguns pretendentes com o intuito de casar sua filha, mas, ela nem imagina as surpresas que podem acontecer... (Sinopse do programa, 2011).

*vaudeville*¹⁰⁰ francês. Para Prado (2003), o termo comédias de costumes não seria adequado, pois as peças deste período “não chegam a esboçar um quadro social e muito menos a mordacidade do autor expoente desse gênero, Martins Pena” (PRADO, 2003 apud GARCIA, 2013, p. 17).

Garcia (2013), compartilhando dessa visão de Prado de que as comédias de costumes possuem semelhanças com o *vaudeville* francês vai relacioná-las com o melodrama, que surgiu no século XVIII e refere-se a dramas inteiramente cantados.

Segundo Pavis (2015), melodrama é “uma espécie de opereta popular, na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa”(PAVIS, 2015, p. 238). É um gênero no qual ocorre uma sucessão de falas e músicas onde a frase falada é preparada pela frase musical.

De acordo com Garcia (2013) o melodrama também vai designar a pantomima muda ou dialogada e o drama de ação. Relaciona-se com o drama burguês e toma de empréstimo do gênero romanesco possibilidades de intrigas e peripécias.

Quanto à estrutura, no melodrama o número de atos pode variar, mas a trama se apresenta como na comédia de costumes, com uma resolução sempre de acordo com a moral vigente. Uma característica peculiar do melodrama é a presença de elementos surpreendentes no desenrolar do enredo. “É neste gênero que o artista aplica o máximo de criatividade e leva o espectador de sobressalto a sobressalto para um desfecho, que nem sempre concede o repouso do final feliz” (HUPPES, 2000, p. 28 apud GARCIA, 2013, p. 19). Para que se cumpra a missão moralizante e o espectador seja surpreendido há a separação dos personagens em dois núcleos: os bons e os maus (GARCIA, 2013).

Segundo Lecoq (2010), no melodrama todos os grandes sentimentos estão em jogo: o bem e o mal; a fidelidade e a traição, a virtude e pecado, coragem e covardia, por exemplo. Os sentimentos de remorso, arrependimento, rancor e vingança são recorrentes em um melodrama, assim como os temas da partida e retorno de um personagem. A interpretação dos sentimentos deve ser

¹⁰⁰ Na origem, no século XV, o *vaudeville* (ou ‘vaux de vire’) é um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos, e isto até o início do século XVIII: FUZELIER, LESAGE e DORNEVAL compõem espetáculos para o teatro de feira que usam música e dança. A ópera-cômica surge quando a parte musical se desenvolve consideravelmente. No século XIX, o *vaudeville* passa a ser, com SCRIBE (entre 1815 e 1850) e depois LABICHE e FEYDEAU, uma comédia de intriga, uma comédia ligeira, sem pretensão intelectual [...] (PAVIS, 2015, p.427).

suficientemente forte para levar os espectadores às lágrimas o que obriga o ator a impor suas convicções em público sem duvidar daquilo que vai falar ou fazer.

Figura 13 - Cena 13: Cantor Mascarado (1ª Aparição)



Fonte: Arquivo da autora

Na história deste recital não há uma divisão entre personagens bons e maus, nem uma luta do bem contra o mal. Há o uso de artimanhas por parte dos personagens Mordomo e Copeira para espantar um dos pretendentes de Rose Marie e conquistá-la, frustrando assim os planos de Madame Claudine.

Alguns pontos em comum com o melodrama são a presença constante da música reforçando e exprimindo os sentimentos dos personagens e as expressões exageradas destes, em suas reações aos acontecimentos e surpresas durante o enredo.

Quadro 18 - Cena 14: Canção do pretendente idoso

Cena 14: Canção do pretendente idoso
Agentes: Pianista, Monsieur “Du Champs” (pretendente idoso), Professora, Rose Marie, plateia do Sarau.
Ações: a) Monsieur “Du Champs” entrega sua música para a Professora de Canto. b) Enquanto Professora canta Rose Marie demonstra insatisfação.
Música: “Tanto verso que eu sabia” (Trovas Capixabas III) de Guerra Peixe.

Texto Motivador: Letra da Trova “Tanto verso que eu sabia”

Tanto verso q'eu sabia,
 Veio vento carregô
 Tanto verso q'eu sabia,
 Veio vento carregô
 Salvo amá e querê bem
 Que na memória ficô.

Conceito: Caracterização do pretendente idoso

Fonte: Elaborado pela autora

Nesta cena a Trova, que é cantada, completa a caracterização do pretendente idoso. A dicção da letra revelaria que Monsieur “Du Champs”, apesar de ser um desembargador muito rico e vaidoso, ainda mantinha um sotaque caipira. O ritmo rápido da música revelaria a velocidade de sua fala. O conteúdo do texto, bem-humorado, revelaria a sua falha de memória assumida, e as suas intenções em relação a Rose Marie.

Kerman (1990) aponta três principais contribuições que a música pode fazer em um drama operístico. A primeira é contribuir na área da caracterização revelando o interior de um personagem, os seus sentimentos e dando vida a ele¹⁰¹. Segundo Kerman, acreditar nisso parece ser a razão dos compositores escrevem ópera e dos amantes dela a venerarem. O compositor pode completar as informações dadas, no libreto da ópera, sobre o pensamento de um personagem ajudando a construir um quadro psicológico dele em uma série de canções, árias e episódios líricos, crescentemente articulados no decorrer da ópera. Um exemplo é o que fez Benjamin Britten com seu personagem Peter Grimes¹⁰² na ópera homônima “Peter Grimes” (1945)¹⁰³.

Os bons compositores criam para cada um de seus principais personagens uma vida emocional particular e distinta. O que é uma qualidade intrínseca em um bom dramaturgo, ao compor seus personagens, não era uma prática comum entre

¹⁰¹ A possibilidade do sentimento ser apresentado diretamente na música é uma questão de controvérsia para vários filósofos (KERMAN, 1990).

¹⁰² [...] a ação desse personagem determina todo o drama, e Grimes consegue a simpatia da plateia inteiramente por meio da música, que revela uma vida interior em aguda divergência com um exterior quase que programaticamente não-comunicativo e incompassivo (KERMAN, 1990, p. 252).

¹⁰³ Esta ópera é baseada em “The Borough” (1810), uma coletânea de poemas, de George Crabbe.

todos os compositores, pois muitos deles aplicavam músicas bastante semelhantes, de forma indiscriminada a todos os seus personagens e tipos estereotipados. Em uma opereta ou em uma comédia musical isso trazia uma vivacidade para o espetáculo como um todo, mas em uma ópera não era suficiente, nem contribuía na caracterização dos personagens (KERMAN, 1990).

Segundo Kerman (1990), Verdi foi um compositor que com suas caracterizações personalizadas contribuiu para a história da ópera¹⁰⁴. E Peacock (2011) ressalta o cuidado que Verdi tinha ao musicar o drama dos enredos, o que fez com que as obras da maturidade sejam o melhor exemplo da unificação de música e drama e da imaginação musical expressando a “vida como drama”, como paixão, como conflito através de seus personagens.

Figura 14 - Cena 14: Canção do pretendente idoso



Fonte: Arquivo da autora

Sobre a construção de seu personagem, o bailarino e ator Júlio César Campos discorre:

[...] A Maria Lúcia já sabia o que ela realmente queria. E como ator, eu já segui as orientações que foram dadas. A gente de certa forma tinha independência para montar o personagem baseado em algumas dicas de como ela queria que fosse. Não são

¹⁰⁴ O compositor Verdi em suas célebres óperas – “Rigoletto”, “O Trovador”, “La Traviata” apresenta suas heroínas: Gilda, Leonora e Violetta, respectivamente, com características e expressões líricas distintas (KERMAN, 1990, p. 253).

personagens profundos. Uma cena a gente está aí só para compor para que na verdade os músicos, os cantores se apresentassem (CAMPOS, 2016).

Quando convidei Júlio para fazer o pretendente idoso lembro-me de sua pergunta sobre o passado deste personagem. Algo que me intrigou naquele momento, pois não sabia de tantos aspectos e elementos para fazer a construção de um personagem. Ao entrevistá-lo rememorei este fato e ele comentou:

[...] Precisa você ter mais elementos para construir sua presença ali no palco, para dar credibilidade para quem está vendo e mesmo para que você se sustente ali. É importante você ter um passado para seu personagem, mesmo que seja para um breve momento, você precisa saber se vai andar assim ou assado, se você vai ter uma coluna curvada ou não! Se você vai ter um olhar sofredor ou não. Isso determina e torna mais claro para quem está vendo o que é e de onde veio aquele personagem. Se ele é orgulhoso, pela própria postura física do personagem já dá para o público ler isso [...] (CAMPOS, 2016).

Stanislavski (2014a) em sua obra “A construção da personagem” combatia com veemência os clichês e a superatuação dos atores. Compor um personagem em termos gerais era possível, mas o importante para ele era o ator revelar a essência do personagem, a sua individualidade. Para isso se faz necessária uma observação mais aguçada por parte dos atores na caracterização do personagem e eles acreditarem plenamente, com sinceridade em todas as ações e sentimentos provocados. Os atores se tornam assim aptos a se encarnar em seus papéis. Desse modo:

Se o jovem intérprete de um papel idoso concentrar a mente em como absorver e manejar as fases componentes de uma ação difícil e mais extensa, ele começará a atuar conscientemente, honesta e coerentemente, sem excesso de ênfase, enquanto que mantendo-se nos limites da personagem, da peça, das circunstâncias dadas que circundam a pessoa idosa, o ator conseguirá pôr-se em circunstâncias análogas, assimilará os traços exteriores, o ritmo e o andamento do velho — e tudo isso tem um grande e mesmo preponderante papel na apresentação cênica de um tal retrato (STANISLÁVSKI, 2014a, p. 65).

Quadro 19 - Cena 15: Mordomo Bêbado

Cena 15: Mordomo Bêbado
Agentes: Pianista, Rose Marie, Mordomo.
Ações antes da Música: Rose Marie se prepara para cantar a próxima canção e congela quando a luz se apaga.
Ações durante a Música: Mordomo interpreta a Canção Redondilha com andar trôpego, segurando uma garrafa e bebendo. Ao final senta-se no divã.

Música: "Redondilha" (Seresta n.11) de Villa Lobos.

Texto Motivador: Letra da "Redondilha" (Canção do projeto).

A vida fingida
 Me chama
 Me chama
 Me beija
 Me foge
 Me engana...
 Eu amo
 Eu sofro
 Eu fujo
 Eu volto
 Eu choro
 Depois me revolto.
 Eu penso
 Eu ando
 Eu bebo
 Eu esqueço.
 Eu penso
 Eu ando
 Eu bebo
 Eu esqueço.

Conceito: Enquanto Rose Marie se apresenta no salão mostra o estado do Mordomo em outra parte da casa.

Fonte: Elaborado pela autora

Nesta cena a letra de "Redondilha" é a fala do Mordomo e o acompanhamento do piano retrata o andar de um bêbado. O Mordomo aparece bêbado, desalinhado e sua canção de caráter dramático, contrasta com sua última canção, leve e romântica, apresentada no Sarau.

Outra possibilidade de caracterização musical que a música pode fazer em um drama é subverter um personagem apresentando-o de maneira diferente em um outro momento da trama, revelando sua inconsistência, ambiguidade ou até torná-lo

inconcebível segundo o propósito do dramaturgo, como no caso da personagem Eva, no Terceiro Ato, da ópera “Os Mestres Cantores” de Wagner (KERMAN, 1990).

Nesta cena apesar da música contribuir para a caracterização do Mordomo como um bêbado ela não chega a subverter este personagem. Ele continua apaixonado por Rose Marie e sofrendo por amor.

Além de apresentar sentimentos e caracterizar personagens a música também define a qualidade de ações. A segunda contribuição da música no drama é intervir na ação.

A música intervém na ação espelhando, sustentando, moldando, ou qualificando ações individuais – coisas feitas, passos tomados, eventos organizados e também ‘ações psicológicas’ tais como decidir, renunciar e se apaixonar (KERMAN, 1990).

Ela gera uma ação e tem uma inclinação para reagir a acontecimentos importantes no drama. Naturalmente ela se afina com a ação porque é a música que articula o tempo da ação. Por exemplo, pode distender ou suspender o tempo permitindo que o espectador se compadeça de um personagem como no final da ópera “Norma” (1831) de Bellini, quando a personagem homônima, condenada à morte, canta “Deh! non volerli vittime” pedindo piedade para seus filhos.

Nesta cena 15 (Mordomo Bêbado) acontece uma justaposição de duas cenas e uma suspensão de tempo. “A suspensão de tempo pode ser representada cenicamente fixando um momento particular, congelando os movimentos de todas as figuras fora a do comentarista” (PFISTER, 1993, p. 278, tradução nossa)¹⁰⁵. O comentário (feito através da música) do Mordomo suspendeu a sucessão da ação de Rose Marie e de toda a plateia que a assistia.

Para dar o entendimento de simultaneidade dos dois acontecimentos: o sofrimento do Mordomo que bebe e a apresentação de Rose Marie foram utilizados os recursos de interrupção da ação e congelamento da pose de Rose Marie e, a mudança brusca de cor e de foco em direção ao Mordomo.

A atriz Cleani Calazans, assistindo comigo o vídeo da apresentação de Soirée de Madame Claudine, comentou em entrevista sobre a utilização do espaço e da iluminação nesta cena:

¹⁰⁵ “This suspension of time can be represented scenically by fixing one particular moment, by ‘freezing’ the movements of all the figures apart from the commentator” (PFISTER, 1993, p. 278).

[...] Aí já mudou a iluminação. É uma coisa mais dramática. [...] como se fosse um parêntesis. Um momento só deles [...] Aí estão as duas cenas: ele sofrendo e ela cantando. Isso mostra o que está acontecendo com os personagens. — Não precisa esconder, não é? — Não! Não é cinema! É teatro! No teatro você precisa mostrar o que está acontecendo. Muitas vezes esta cena dupla, ela é importante para entender, porque você tem que criar, dentro de um espaço, ambientes diferentes. No cinema você tem corte. Se você tem que ir para a sala, corta! Vai para o quarto, corta! No teatro, você tem de fazer tudo dentro de um único espaço, que é o espaço do palco (CALAZANS, 2016).

Figura 15 - Cena 15: Mordomo Bêbado



Fonte: Arquivo da autora

E sobre a suspensão do tempo, caracterização do personagem, utilização do espaço e iluminação o ator Júlio César Campos comenta:

[...] Como tem o momento da cena em que a menina (Rose Marie), a Érica canta, como ela vai começar a cantar, mas não canta, como se o tempo tivesse parado ali. Eu creio que o público percebe isso. É outra dimensão e ele (Mordomo) entra cantando como um bêbado como se ele estivesse sozinho. Você está tocando, naquele momento você não existe como pianista, quem existe é o Fábio bêbado, cantando, não é o Fábio cantor, fazendo uma apresentação. É o Fábio cantor/ ator ou o ator / cantor. Eu acho que isso dá muitas dimensões para o artista que está representando e para o público eu acho muito rico, porque ele pode viajar em várias áreas do palco. Uma história toda é contada, em poucos minutos e ele (o público) consegue perceber a atmosfera através da música, como também da iluminação que pode não ser tão brilhante por falta de recursos, mas ela dá o tom que se desejou. Ela finaliza, ela pontua, ela dirige o olhar das pessoas, ela compõe dando a atmosfera de intimidade ou de introspecção, ela separa a cena, é muito importante no palco, quando você decide fazer este recital cênico (CAMPOS, 2016).

Quando uma música é reapresentada em cena fazendo uma recapitulação de eventos¹⁰⁶ é outra forma da música intervir na ação.

A música também pode anular uma ação quando sua reação é inadequada. Segundo Kerman (1990) na ópera do período barroco faltava a flexibilidade exigida para reagir em profundidade à ação. Mas o que enfraquecia a ópera barroca na ópera pós-wagneriana tornou-se excessivo. A reação da música a cada detalhe da ação pode gerar monotonia por impedir contraste de intensidades entre o conteúdo emocional e expressivo de cenas e atos¹⁰⁷.

Neste recital cênico não houve reapresentação de nenhuma música nem esse efeito de anulação da ação, porque praticamente todas as ações e cenas foram compostas depois da escolha das músicas.

Quadro 20 - Cena 16: Rose Marie provoca um desmaio no pretendente idoso

Cena 16: Rose Marie provoca um desmaio no pretendente idoso
Agentes: Pianista, Rose Marie, Monsieur “Du Champs” (pretendente idoso).
Ações: a) Rose Marie canta. Perto do fim da Canção vai em direção a Monsieur “Du Champs”. Ele começa a se agitar, a afrouxar a gravata. Rose Marie se posiciona atrás dele e no momento da emissão da nota final (aguda e forte) canta perto dos seus ouvidos. Monsieur “Du Champs” se levanta, cai para trás e permanece deitado desmaiado.
Música: Canção “Ouvre Tes yeux Bleus” de Jules Massenet. Poema de Roubiquet.
Fontes motivadoras: Repertório de formatura de Érica Liz e meu imaginário. Tradução de "Ouvre Tes yeux Bleus" (Ele) Abra seus olhos azuis, minha querida: O dia está aqui! Já o rouxinol está cantando Uma canção de amor O alvorecer está desabrochando a rosa: Vem comigo Colher a margarida florescida. Desperta! Desperta!

¹⁰⁶ “No final de ‘The Turn of the Screw’, de Britten, mais coisas dependem da recapitulação musical, talvez, do que em qualquer outra ópera. Ao cantar a canção ‘Malo’, de Miles, a governanta aceita e compreende a tragédia dele e dela” (KERMAN, 1990, pp. 257-258).

¹⁰⁷ Foi o que aconteceu com “Otelo” de Verdi segundo a crítica de Virgil Thompson (KERMAN, 1990)

<p>Abra seus olhos azuis, minha querida: O dia está aqui! (Ela) O que é bom de contemplar a terra E sua beleza? O amor é um mistério mais doce Do que um dia de verão; É dentro de mim que o pássaro está cantando Sua canção triunfante, E o grande sol, que nos queima Está em meu coração!</p>
<p>Conceito: Rose Marie com a sua potente voz quer assustar, espantar (“matar”) o pretendente idoso.</p>

Fonte: Elaborado pela autora

Esta Canção fazia parte do repertório de formatura da aluna Érica Liz. Aproveitei o *crescendo* na música com o final em fortíssimo para criar o momento dramático do desmaio do pretendente idoso forçando a sua saída do Sarau.

Para a definição desta cena foi fundamental a participação da atriz Cleani Calazans que fazia a direção cênica. Eu inicialmente propus a morte súbita do personagem (um enfarto) no final da música. Essa ação foi considerada muito exagerada para o desenvolvimento da história e foi substituída por um desmaio na cena. A criação da personagem Vovó e sua intervenção na próxima cena foram idealizadas por Cleani que convidou sua avó Maria Augusta Vieira para o papel.

Quadro 21 - Cena 17: Desmaio do pretendente idoso e fim do Sarau

<p>Cena 17: Desmaio do pretendente idoso e fim do Sarau</p>
<p>Agentes: Pianista, Monsieur “Du Champs”, Madame, Copeira, Vovó, Rose Marie e plateia.</p>
<p>Ações: a) Monsieur Du Champs permanece desmaiado. Madame e as outras convidadas vão acudi-lo. Madame chama a Copeira. Vovó se aproxima acompanhada pela Professora e pergunta: “Morreu?” b) Copeira traz uma taça com água e derrama no rosto de M. “Du Champs”. Ele acorda, se levanta amparado pela Madame e sai. c) As convidadas se despedem de Rose Marie e vão embora. Vovó ao se despedir dela diz: “Você vai ficar solteirona”.</p>

Música: “No Estilo Carioca” - Minúsculas II (duas repetições) de Guerra Peixe para piano solo.
Fonte Motivadora: Imaginário próprio.
Conceito: Um acidente inusitado provocar a saída do pretendente idoso e o fim do Sarau.

Fonte: Elaborado pela autora

A peça de piano “No Estilo Carioca” foi escolhida com o propósito de sustentar a cena e retratar o estado emocional de Madame Claudine que acode o pretendente idoso. Essa peça musical de apenas dezenove compassos teve o tempo de sua execução estendido para se adequar ao tempo de duração da cena. Foi criado um *ritornelo* do compasso de número dezessete, que possui em sua harmonia um acorde de tensão, para o compasso de número dois da música. Foram programados dois *ritornelos* na partitura musical para a execução da cena.

Figura 16 - Cena 17: Desmaio do pretendente idoso e fim do Sarau



Fonte: Arquivo da autora

Quadro 22 - Cena 18: Cantor Mascarado reaparece (2ª Aparição)

Cena 18: Cantor Mascarado reaparece (2ª Aparição)
Agentes: Pianista, Rose Marie, Mordomo disfarçado.
Ações: a) Rose Marie segurando a rosa fica cabisbaixa, Mordomo aparece mascarado e pousa a mão no ombro dela. Ela se volta pra ele e este a conduz até o

divã de Madame Claudine.
Música: “Noturno” - Minúsculas VI de Guerra Peixe para piano solo.
Fonte Motivadora: Preparação para a próxima cena-musical.
Conceito: Cena de transição do fim do Sarau para o momento romântico final entre Rose Marie e o Mordomo.

Fonte: Elaborado pela autora

Precisávamos de uma música curta para esta cena. A peça “Noturno” da Série Minúsculas - VI (piano solo) tem um caráter intimista e triste adequado a esta cena 18. Por ser uma peça minúscula criou-se também um ritornelo para coincidir e harmonizar-se com o tempo das ações cênicas. Um ritornelo foi marcado do compasso de número nove para o primeiro compasso (Da capo) da música.

A terceira contribuição que a música pode fazer em um drama é criar uma atmosfera. “A música é capaz de definir um campo particular de ação, sentimento e discurso” (KERMAN, 1990, p. 261) e torna mais significativa sua intervenção no drama quando sua atmosfera penetra a ação, o sentimento e o pensamento¹⁰⁸. É o que propõe a cena seguinte através da música e da iluminação.

Quadro 23 - Cena 19: Revelação do Mordomo a Rose Marie

Cena 19: Revelação do Mordomo a Rose Marie
Agentes: Pianista, Rose Marie, Mordomo.
Ações: Mordomo retira a máscara e começa a cantar. Ao final da música ele se aproxima de Rose Marie. Ela se levanta. Ele a abraça. Os dois saem juntos durante o acompanhamento final do piano.
Música: Canção: “ <i>En Sourdine</i> ” (“Na Surdina”)- Op. 58 N. 2 de Gabriel Fauré.
Fonte Motivadora: Canção do repertório de Fábio Maciel.

¹⁰⁸ O compositor Britten em sua ópera “The Turn of the Screw” apresenta nos interlúdios orquestrais, entre as cenas, variações sobre uma única melodia construindo uma atmosfera tensa. O tema musical e seus componentes também são usados nas cenas, o que cria uma “teia musical” obsessiva com um acorde e um timbre associados com Peter Quint. A canção “Malo” das crianças – o “tema do parafuso”, que contém o “mal” que preocupa a Governanta e não pode ser apresentado em ação, mas somente imaginado, satura a mente coletiva da plateia (KERMAN, 1990, p. 262).

Conceito: Expressar o amor em segredo através de uma Canção em uma atmosfera íntima e secreta.

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 17 - Cena 19: Revelação do Mordomo a Rose Marie



Fonte: Arquivo da autora

Nesta cena para a criação de uma atmosfera de intimidade em harmonia com o texto e o caráter da Canção a mudança de cor e intensidade da luz foi fundamental.

Segundo Chekhov (2003), é a atmosfera que aprofundará a percepção do espectador. Sem a atmosfera a percepção do conteúdo se daria apenas no nível do intelecto. Com ela a compreensão é ampliada pelos sentimentos que são despertados e estimulados no espectador.

Para Gernot Böhme o uso da expressão atmosfera em alguns discursos como, por exemplo, o poder atmosférico da obra, dá a impressão de que algo impreciso pode ser descrito, o que “revela apenas a sublimação, certa incapacidade em se descrever, de fato aquilo que se apresenta” (BÖHME, 1995, p. 21 apud CAJAÍBA, 2008, p. 23).

Ao utilizar expressões como atmosfera íntima (como eu utilizei para descrever esta cena) Böhme diz que neste caso, atmosfera continua tendo um sentido

impreciso, mas “não é descrita em uma relação imprecisa ao que ela se relaciona [...] ela coloca o interlocutor em contato com a coisa em si [...] coloca o interlocutor em contato com um sentimento e o reforça” (CAJAÍBA, 2008, p. 23-24).

Nesta cena e na cena final as ações físicas são mínimas, restringindo-se basicamente às entradas, posicionamento no espaço do palco e saídas dos personagens. A ênfase eram as ações interiores que reverberariam nos cantos do Mordomo e da Professora e nas expressões faciais de Rose Marie e Madame Claudine.

Quadro 24 - Cena 20: Cena Final

Cena 20: Cena Final
Agentes: Pianista, Madame Claudine, Professora de Canto.
Ações: Madame entra e deita recostada no divã. Professora canta.
Música: Canção “Dentro da Noite” de Lorenzo Fernández.
Fontes Motivadoras: Canção do repertório de Cláudia Sigilião e letra da Canção: <p style="text-align: center;">“Dentro da Noite”</p> <p style="text-align: center;">Dentro da noite cor de treva, Sem uma estrela cor de leite Canta violão para eu sonhar! Para eu sonhar...</p> <p style="text-align: center;">Na casa humilde do caboclo, Que fica ao fundo do grotão, Geme, violão! Para eu sonhar na casa humilde do caboclo, Geme, violão Quero esquecer! Quero esquecer!</p> <p style="text-align: center;">Deixa que durma a natureza. E nos envolva o seu mistério... Chora violão, para eu dormir! Para eu dormir!</p>
Conceito: Terminar o espetáculo convidando o público a continuar sonhando.

Fonte: Elaborado pela autora

Ainda não havia inserido esta música, prevista na inscrição do projeto, e não queria deixá-la de fora da apresentação. A beleza de sua melodia, seu caráter, a letra da Canção e o desejo de dar um final imprevisto para a história foram as justificativas para sua inclusão neste epílogo. Foi uma alternativa ao que considerava como um final previsível, ou seja: a revelação do Mordomo e seu enlace com Rose Marie.

A construção cênica musical remonta ao início do recital cênico, quando Madame Claudine acompanhada pela Professora de Canto e pela pianista tem seus pensamentos revelados pela música. Na cena 2, o primeiro “pensamento cantado” de Madame falava de um sonho: “Sonhei que a noite era festiva e triste a lua e nós dois na estrada enlustrada fria e nua”. Neste epílogo, a primeira estrofe da Canção fala do desejo de sonhar, e junto com a construção cênica quer sugerir que outra história se inicia na vida de Madame Claudine.

A segunda estrofe coincide com uma mudança no andamento musical (“Um pouco mais movido”); mudança na tonalidade (Sibm) e mudanças no padrão rítmico da melodia e do acompanhamento do piano. O texto poético faria alusão ao romance entre o Mordomo e Rose Marie: “Na casa humilde do caboclo” como o lugar onde o sentimento de amor ignora a distância entre riqueza e pobreza; o “Geme, violão” sugerindo os gemidos de amor do casal que se formou; e “Quero esquecer!” como uma recusa desse amor inesperado de sua filha Rose Marie e o Mordomo ou a lembrança de um amor perdido ou terminado.

Na terceira estrofe há um retorno ao andamento inicial da música. Com texto simples e poético, é expressa em uma composição musical em decrescendo de volume, de andamento e com alargamento do ritmo. Ela sugeriu uma iluminação que decresce e morre junto com a cena musical. Quando a Madame adormece apaga-se o foco de luz e o espetáculo termina.

Ao concluir esta reconstrução e análise apresento alguns pontos que podem ser ressaltados e aprofundados posteriormente em outras pesquisas.

O primeiro é um trabalho efetivo, periódico, em conjunto de cantores e atores em processos criativos que integram música e cena possibilitando troca de conhecimentos e experiências mútuas como o que ocorreu na construção deste Recital Cênico “Soirée de Madame Claudine” e como relata o Professor e Diretor Musical Ângelo Dias em montagens de operetas que dirigiu: “Os cantores e atores

se integravam de tal forma que havia inclusive uma admiração, um respeito mútuo. Às vezes tem certo preconceito: os atores não sabem cantar! Os cantores não sabem atuar!” (DIAS, 2017).

Nesse trabalho conjunto de cantores e atores o ator, bailarino e também cantor Júlio Campos (participante de “Soirée de Madame Claudine”) fala sobre as dificuldades que um cantor sem formação de ator enfrenta em uma encenação:

[...] é mais fácil compreender as dificuldades que um cantor pode ter como ator, porque como não teve uma experiência anterior, uma escola cênica, então pode gerar um desentendimento. Eu já participei de uma ópera onde eu fiz uma observação para um tenor, inclusive razoavelmente conhecido, [...] e ele aceitou e eu era só um bailarino. [...] Então a gente se coloca na posição do cantor principalmente se ele não tem uma referência anterior. Quando é uma obra conhecida (uma ópera) que você tem vídeos, que você tem tudo escrito, que você tem referências, muitas referências, tudo bem! Mas quando é uma criação coletiva fica mais complicado para quem só canta [...] (CAMPOS, 2016).

Quando o cantor não tem experiência de cena é o ator em conjunto com ele que irá dar sustentação às cenas:

[...] Eu acho que neste momento, para o ator dar mais credibilidade ao espetáculo, porque na verdade é um faz de conta, mas você tem de fazer o máximo possível para aquilo parecer real para poder o público se identificar, haver uma empatia e ele sofrer e rir junto com quem está fazendo isso [...] nesse momento facilita a compreensão (do público) e a relação com quem não tem esta experiência (cantor) (CAMPOS, 2016).

E sobre o processo de construção dos personagens pelos atores em “Soirée de Madame Claudine”, Júlio Campos acrescenta:

[...] Apesar de eu ter experiência com canto, eu também nunca fiz um espetáculo só com música, não neste estilo. Já cantei jazz e tinha um tema, uma história, um personagem, mas não era uma história com começo, meio e fim. Era uma apresentação. Não tinham personagens que se envolviam um com o outro, não tinha tramas nem dramas, simplesmente cantores que estão ali se exibindo para o público e nesse espetáculo aí é diferente. É um teatro, na verdade, um teatro cantado. [...] Como no caso, os atores são coadjuvantes, ali eles estão só para encher a cena, o recado tem de ser dado deste jeito [...] É como um filme mudo e menos ainda porque as histórias já existiam antes de você chegar ali para o público. Então o público tem que imaginar tudo isto: este antes, que não foi dado, só pela entrada; pelas dicas nas cenas: a pessoa lendo uma carta, chorando. [...] Então estes momentos são importantes para quem está assistindo, apesar da música já sugerir. Às vezes por você não conhecer a música, não entende direito a letra, está ouvindo pela primeira vez, então tudo isto vai fazer com que a pessoa compreenda qual é a atmosfera, o contexto em que você está colocando aquelas músicas. Elas (músicas) estão servindo na verdade de tema para um acontecimento. Então é importante tudo isto. As coisas (as cenas) vão se casando, interagindo de forma a acrescentar algo a mais que já se tem (músicas). É isso! (CAMPOS, 2016).

A cantora Érica Liz (a personagem Rose Marie) havia participado de dois recitais cênicos anteriormente¹⁰⁹, o que promoveu o seu desenvolvimento como cantora e também propiciou suas primeiras experiências teatrais. Ela fala da experiência dos ensaios conjuntos com os atores e deste processo criativo:

Nos primeiros dias de ensaio a gente acha estranho, não está acostumada a fazer (encenar). Mas com o passar do tempo que a gente vai tendo intimidade com o outro (ator), conhecendo mais como o outro trabalha, aí fica mais fácil! Eles ajudam, os atores me ajudaram com as sugestões, com tudo que eu teria de fazer naquele momento, naquela música. [...] Você e a Cleani estavam dando todas as dicas do que a gente teria de fazer e em qual momento, que tipo de cena fazer com aquela música. Foi muito bom! Aprendi bastante! (LIZ, 2016).

A diretora Katie Mitchell ressalta a importância do trabalho colaborativo entre direção e um grupo de artistas ou com um intérprete-chave por um longo período para que haja uma transferência constante de informações, uma articulação e tomada de consciência do que é proposto pela direção e também das respostas, propostas oferecidas e críticas desses artistas, vistos como colaboradores. Projetos que abarcam teatro, som, cinema, artes visuais juntos necessitam de um relacionamento colaborativo mais do que hierárquico entre os participantes¹¹⁰.

A atriz e bailarina Cleani Calazans, aluna de canto erudito no CEP/EMB atuou como atriz convidada no recital cênico “Nesse Bach...” (2010) e a partir dele se tornaria colaboradora nos recitais seguintes como atriz e diretora cênica eventualmente.

Houve um entrosamento muito bom entre todos os participantes de “Soirée de Madame Claudine” o que propiciou no ano seguinte que o cantor Fábio Maciel e as cantoras Érica Liz e Cláudia Sigilião (Professora do CEP/EMB) e as atrizes Cleani Calazans, Cláudia Moreira e o ator Júlio Campos participassem de um novo processo criativo: “Au Jardin de Madame Pauline” (2012).

¹⁰⁹ “Villa Lobos Apaixonado” (2009) e “Nesse Bach...” (2010).

¹¹⁰ Disponível em: <[http:// www.siohandavies.com/conversations/mitchell/transcript.php](http://www.siohandavies.com/conversations/mitchell/transcript.php)>.

3.2 Recital Cênico “Au Jardin de Madame Pauline”

Figura 18 - Recital Cênico "Au Jardin de Madame Pauline"

**Centro de Educação Profissional
Escola de Música de Brasília**
Apresenta

RECITAL CÊNICO

Au Jardin de Madame Pauline

O que você faria para conquistar o AMOR?

() Chamaria o cupido.
() Cantaria uma Canção Francesa.
() Tocaria uma Mazurka de Chopin.
(x) Escolheria todas as alternativas acima.



Cleoni M. Calazans Érica Liz Fábio Maciel

Guilherme Montenegro

Henriqueta Mattos

Júlio César Campos
e convidados

*Direção Cênica
Cláudia Moreira*

*Direção Geral
Maria Lúcia Rosa*

Dia 23 de maio de 2012
Quarta-feira, às 20h15
Teatro do Centro de Educação Profissional
Escola de Música de Brasília
SGAS Quadra 602 - Av. L2 Sul

Entrada franca



Subsistema Profissional - Formação Qualificada

CEP-EMB

Diretoria de Educação Profissional

Secretaria de Estado de Educação

GDF

Fonte: Arquivo da autora

O Recital Cênico "Au Jardin de Madame Pauline" foi criado a partir de um projeto artístico de três professoras/musicistas: eu, pianista; Professora Henriqueta Mattos e Professora Cláudia Sigilião, cantoras, e dois cantores convidados: Fábio

Maciel e Érica Liz. Esse projeto artístico foi inscrito no Centro de Programação Artística do CEP/EMB no segundo semestre de 2011, com a denominação “Sarau de Canto e Piano” para ser apresentado em um Recital Didático, no primeiro semestre de 2012.

O seu objetivo era apresentar a beleza e sofisticação das Mazurkas de F. Chopin e das composições e arranjos de Georges Bizet e Pauline Viardot para canto e piano, permitindo que o público, especialmente os alunos entrem em contato com obras-primas do repertório pianístico e camerístico (canto e piano) que não são comumente executadas.

Como justificativa foram selecionadas peças de Pauline Viardot, G. Bizet e de F. Chopin que criarão um cenário ora romântico, ora cômico, ora intimista, onde a performance dos cantores, pianistas e atores, especialmente convidados, se dará conjuntamente. Este sarau permitirá que o público conheça o repertório proposto de uma maneira prazerosa e lúdica, além do aprendizado sócio-histórico-musical que o mesmo terá.

Músicas	Tempo previsto de execução
1. Frédéric Chopin - "Mazurka Op.6 nº2"	3'00
2. Frédéric Chopin - "Mazurka Op.50 nº3"	5'30
3. Frédéric Chopin - "Mazurka Op.24 nº2"	2'20
4. Frédéric Chopin - "Mazurka Op.68 nº3"	2'00
5. Frédéric Chopin - "Mazurka Op.17 nº4"	4'50
6. Frédéric Chopin - "Mazurka Op.68 nº2"	3'00
7. Frédéric Chopin - "Mazurka Op.67 nº3"	1'20
8. Frédéric Chopin - "Mazurka Op.59 nº2"	2'50
9. Frédéric Chopin - "Mazurka Op 67 nº4"	2'40
10. Frédéric Chopin - "Mazurka Op 68 nº4"	2'35
11. Pauline Viardot - "Au jardin de mon père"	3'00
12. Pauline Viardot - "Seize Ans" (Mazurka Op. 50 nº2)	3'10
13. Pauline Viardot - "Bonjour Mon Coeur"	3'00
14. Georges Bizet - "La Coccinelle"	5'50
15. Pauline Viardot - "Aime-moi"(Mazurka Op. 33 nº2)	2'50
16. Pauline Viardot - "Rossignol, Rossignolet"	2'30
17. Pauline Viardot - "Rêverie" (Dueto)	2'50
18. Pauline Viardot - "Plainte d'amour" (Mazurka Op. 6 nº1)	3'30
19. Pauline Viardot - "Séparation" (Mazurka Op. 24 nº1)	3'50

Músicas	Tempo previsto de execução
20. G. Bizet - "Chant d' amour"	3'20

Tempo estimado total: 60'35

3.2.1 Sobre a escolha do repertório:

O ponto de partida para a escolha do repertório foi Pauline Viardot¹¹¹. Nascida em Paris em 18 de julho de 1821 e falecida em 18 de maio de 1910, foi uma *mezzo-soprano*, pianista e compositora. Tinha profunda amizade com a romancista Aurore Dudevant, conhecida por seu pseudônimo literário George Sand¹¹² (1803-1876). Foi por meio dela que conheceu Frédéric Chopin (1810-1849), então amante de Sand. Tornaram-se amigos e, em Nohant (casa de campo da romancista Sand), passavam horas compondo música juntos, às vezes tocando duos de piano, outras vezes lendo partituras de óperas. Chopin adorava ouvi-la cantar canções populares espanholas, e aprovou calorosamente os arranjos que ela fizera para suas Mazurkas.

Após fascinar a Europa com seu brilhante timbre de *mezzo-soprano*, Pauline estabeleceu um famoso *salon* e, por muito tempo, foi amante do romancista russo Turguêniev (1818-1833), que descreveu dolorosamente o seu relacionamento na peça "Um mês no campo".

Pauline foi considerada uma das figuras de maior peso na Paris musical do século XIX. Seu círculo de amizades incluía, além de George Sand e Frédéric Chopin, personalidades como Clara Schumann e alguns compositores admiradores da sua arte dedicaram obras musicais a ela. Dentre eles, destacam-se: Robert Schumann (1810- 1856) lhe dedicou Liederkreis, Opus 24, Johannes Brahms (1833-1897) sua Rapsódia para contralto (1870), Gabriel Fauré (1845-1924) dedicou duas coleções de canções para ela, entre outros. Era contratada, muitas vezes, por compositores famosos como Hector Berlioz (1803-1869) e Camille Saint-Saëns

¹¹¹ Filha do tenor espanhol Manuel Vicente García, de ascendência espanhola, que a iniciou nas aulas de piano, bem como nas aulas de canto. O sonho de Pauline era tornar-se pianista profissional e em busca desse sonho, já escrevia suas composições desde muito cedo. Sua mãe, porém, no seu aniversário de 15 anos, anunciou que a mesma deveria se tornar uma cantora, como sua famosa irmã, Maria Malibran já o era. A jovem havia tido aulas de piano com Franz Liszt, porém, por obediência à sua mãe, não se atreveu a contrariá-la. Manteve-se, entretanto, uma pianista excepcional durante toda a sua vida.

¹¹² G.Sand escreveu seu romance "Consuelo" (sobre a vida de uma cantora) tendo por base as intuições que obtivera de Pauline. Sand foi quem primeiro sugeriu que Louis Viardot seria um marido apropriado para Pauline. A partir de 1841, ambos tornaram-se convidados frequentes da escritora em sua casa de campo.

(1835-1921) para a execução de várias obras. Saint-Saëns a conhecia bem, e dedicou-lhe a ópera "Sansão e Dalila", registrando que sua voz fora feita para a tragédia, o verso épico, e era mais sobre-humana do que humana.

Além de cantar e tocar piano, Pauline dedicou sua vida ao ensino e à composição. Stanislávski, em sua obra "A Construção da Personagem", ao tratar da articulação dos lábios, necessária para uma boa pronúncia das consoantes tanto na fala quanto no canto, faz menção a Pauline e um de seus princípios técnicos: "A famosa cantora e mestra, Pauline Viardot, costumava dizer aos seus discípulos que eles deviam cantar com a frente dos lábios" (STANISLÁVSKI, 2014b, p. 138). Sua obra como compositora permanece viva tanto na quantidade como na qualidade e criatividade artística.

Conheci Pauline Viardot através de algumas canções dela interpretadas por Cecília Bartoli no CD intitulado "Chant d'amour". Além da beleza de suas composições vocais, foi a descoberta de canções compostas por ela a partir de arranjos de Mazurkas de Chopin que motivou a criação de um recital cênico, com essas canções e Mazurkas de Chopin.

Adquirituras de Pauline Viardot e comecei o trabalho de pesquisa. Este consistiu na leitura das peças, pré-seleção de algumas e consulta aos cantores para saber se a tessitura era adequada à suas vozes e se haveria tempo suficiente para preparo das mesmas. Pesquisei vinte e uma canções de Pauline Viardot, duas canções de Georges Bizet, presentes no CD e duas de Brahms.

Foram selecionadas dez canções para o projeto. Oito canções de Pauline Viardot (quatro delas são arranjos sobre Mazurkas de Chopin), e duas canções de Georges Bizet. Pesquisei as cinquenta e oito Mazurkas de Chopin publicadas através de gravações e leitura das partituras. Selecionei dez para formar pares com as dez canções selecionadas.

Para a pré-seleção das canções, em um primeiro momento, fiz uma apreciação apenas da parte musical e separei as que me agradaram sonoramente. Depois fiz a tradução, analisei os textos e observei se havia redundância ou contraste de temas. Fui procurando agrupá-las e distribuí-las para os cantores que tinha em mente.

São os cantores que decidem se a peça irá ser executada ou não. Às vezes tenta-se o recurso da transposição para um melhor desempenho vocal, mas nem

sempre é essa a questão a ser discutida. A tessitura da peça musical como um todo é fator mais determinante do que apenas alguma nota aguda ou grave exigida para o cantor em um trecho específico da música.

Para selecionar as dez Mazurkas (peças para piano solo) primeiro ouvi as gravações de todas as cinquenta e oito Mazurkas várias vezes. Dentre as que me chamaram atenção anotava sempre o tempo de execução, o caráter ou impressões (romântica, dramática, alegre, etc.) que elas me causaram e às vezes a tonalidade. A edição das partituras que usei trazia as Mazurkas divididas em dois volumes. Do segundo volume pré-selecionei doze no total e do primeiro volume três no mínimo.

Depois de selecionar dez canções determinei a seleção também de dez Mazurkas que foi feita a partir das combinações possíveis entre elas e as canções. A ideia inicial do recital era intercalar sempre uma peça de canto com uma peça de piano solo. A execução dessas peças de piano foi dividida entre a pianista Henriqueta Mattos e eu¹¹³. E as canções entre três cantoras: Henriqueta Mattos, Cláudia Sigilião (cantoras/professoras), Érica Liz (ex-aluna do CEP/EMB) e o cantor convidado Fábio Maciel.

A seguir trecho do relato dado pela pianista, cantora e professora Henriqueta Mattos com quem foi dividida a responsabilidade da inscrição do projeto no CPA/EMB:

Bem, foi a professora Maria Lúcia que me convidou para participar deste projeto como pianista e cantora. A princípio eu não entendi muito bem. Minhas ideias não estavam muito claras. Partiu da parte musical e veio com as partituras das Mazurkas de Chopin e com as partituras das canções de Pauline Viardot. Enfim, não existia a princípio um roteiro fixo, só as partituras. E eu me dispus. Não sabia o que ia dar, mas me dispus a fazer. As músicas muito bonitas. E aí à medida que fomos estudando, o roteiro foi aparecendo, eu comecei a entender melhor. Então o roteiro partia das peças. Havia Pauline Viardot, teria sido amiga de Chopin e ela compôs estas peças para canto a partir de Mazurkas de Chopin. E foi essa a ideia principal. Misturar as Mazurkas originais para piano com as Mazurkas trabalhadas para canto. E neste sentido eu penso que a professora idealizou uma personagem que talvez representasse a figura da Pauline. Era uma pessoa que cantava e também tocava piano e neste caso eu poderia fazer isso. Tocar o piano e cantar. Então as ideias do roteiro foram surgindo com os outros personagens, com a outra cantora que ela convidou também, pianistas, ela mesma que ia tocar e com essa sequência (MATTOS, 2016).

¹¹³ Conforme a numeração da lista de músicas inscritas, apresentada anteriormente: Henriqueta tocaria as Mazurkas de números: 3, 6, 8 e 10 e cantaria as canções: 15, 19 (dueto com Fábio Maciel) e 20. Eu tocaria as Mazurkas de números: 1, 2, 4, 5, 7 e 9 e acompanharia todos os cantores. Cláudia Sigilião cantaria junto com Érica Liz a canção N°17. Érica Liz as canções: 12, 14 e 17. Fábio Maciel as canções: 11,13,14,16,18 e 19 (dueto com Henriqueta Mattos).

O roteiro do recital cênico e as encenações foram surgindo a partir das narrativas e textos poéticos das canções. Quando obtive a tradução desses textos, algumas ideias de cenas rapidamente se formaram na minha imaginação. Em um processo de troca com os participantes, principalmente com os atores, essas ideias e outras criadas em conjunto foram sendo encenadas, testadas durante os ensaios e depois de estabelecidas, combinadas e ordenadas formaram a história e o roteiro.

Da lista de canções entregue no ato de inscrição somente uma foi cortada: o dueto “Rêverie”, que a professora Cláudia Sigilião¹¹⁴ cantaria junto com sua aluna Érica Liz. O corte da canção foi feito no início da elaboração da história. Não houve, portanto, impacto no aspecto estrutural do roteiro.

Utilizarei a ordem de apresentação das canções no roteiro “Au Jardin de Madame Pauline” para discorrer brevemente sobre as ideias e impressões que elas me provocaram inicialmente.

3.2.2 Canções

"Au jardin de mon père" ("No jardim de meu pai"):

- Dela surgiu a decisão de narrar uma história e sua ambientação;
- O título do recital: "Au jardin de Madame Pauline";
- A quantidade dos personagens entre moças e rapazes¹¹⁵;
- A ideia das estátuas enfeitando o jardim;
- Pedido de namoro entre os jovens como tema central.

"Seize ans" ("Dezesseis anos")

- Uma moça que se diverte com os prazeres na sua juventude;
- Demonstra o amor fugaz, sem compromisso;
- Disputa dos rapazes na entrega dos presentes

"Bon jour mon coeur" ("Bom dia, meu coração")

¹¹⁴ A professora, por motivos particulares, pediu para não cantar neste Recital Cênico. Participou como apresentadora e locutora no dia da apresentação.

¹¹⁵ Inicialmente só tínhamos como participante masculino o cantor Fábio Maciel. Foi convidado o pianista Guilherme Montenegro, que tocou o acompanhamento de algumas canções e junto com Jeferson Avelino Júnior (um amigo) compuseram os três personagens masculinos sugeridos pela canção. Para completar a quantidade de moças foi convidada Juliana Aires (minha amiga e namorada de Jeferson).

- Declaração de amor de um homem que está exultante de paixão.

"La coccinelle" ("A joaninha")

- Sátira feita por uma "joaninha" das besteiras de um homem inexperiente;
- Oportunidade de quebra da atmosfera romântica e melancólica com uma surpresa engraçada para o público;
- A joaninha é personificada por uma cantora ao invés do cantor usar o recurso vocal de mudança de timbre para retratá-la.

"Aime-moi" ("Ama-me")

- O amor hesitante, abalado por brigas, mas que termina reconciliado;
- Cantado por uma mulher por uma questão de distribuição de repertório.

"Rossignol, rossignolet" ("Rouxinol, rouxinolzinho")

- Canção de amor leve com um toque de sedução;
- Cantada por um cantor funciona como uma resposta à canção "Aime-moi".

"Séparation" ("Separação")

- Dueto de separação cantado por um casal;
- Os versos, que falam do destino e do desejo dos deuses, motivaram a ideia do cupido (uma das estátuas) se apaixonar pela moça Pauline.

"Plainte d'amour" ("Pranto de amor")

- Canto de alguém que está inconsolável;
- Cantado por um homem por uma questão de distribuição de repertório.

"Chant d'amour" ("Canto de amor")

- Canção de peso que faz o recital terminar em um ápice.
- Exaltação da figura de Pauline que termina em um pedestal.
- Versos que agradecem aos deuses o destino traçado e sugeriram o salpicar de rosas no cenário.

Os textos de todas as canções sugeriram atmosferas e o enredo da história para todo o recital. Segundo Manfred Pfister (1993), o termo história entendido como uma cadeia de eventos que segue uma sequência temporal e tem uma dimensão espacial e o enredo contendo elementos estruturais, como causalidade e outros relacionamentos significativos, segmentação em fases, reagrupamentos temporais e espaciais (PFISTER, 1993). Antes e depois de cada canção haveria uma Mazurka que poderia contrastar ou combinar com o caráter da canção. Nesse caso soando como um prelúdio ou como uma continuação da canção. Com a encenação, ora as Mazurkas eram destacadas em primeiro plano, como foco principal, ora eram música para as cenas.

Uma vez definida a história e todos os personagens foram convidados os atores e bailarinos Cleani Calazans e Júlio Campos (amigos e colaboradores em outros recitais cênicos) e ao longo do processo criativo foram somadas as participações de Cláudia Moreira (amiga e colaboradora) como diretora cênica, Rejane Mandell como figurinista, os figurantes Juliana Aires e Jeferson Ribeiro e o Professor Aldo Bellingrodt como iluminador.

Foi proposta e executada uma construção artística a partir das interpretações dessas obras artísticas (as obras musicais selecionadas) com performances de bailarinos, de cantores-atores, de pianistas, figurantes e a partir da iluminação e cenário.

Essa construção adquiriu um ritmo próprio que transpassa o ritmo das músicas executadas. Existe um ritmo ditado pelas músicas, pelas cenas que foram criadas com e para essas músicas, mas também existe um ritmo de uma história, um texto dramático que é contado sem palavras. Uma história para ser vista, ouvida e imaginada também, porque convida e pretende transportar o público para outro lugar e tempo diferentes do seu cotidiano. Hutcheon (2013), diz que “uma produção de palco engaja a imaginação do espectador de um modo que o filme, devido ao seu realismo, é incapaz de fazer” (HUTCHEON, 2013, p. 176).

Jacyan Castilho de Oliveira ao falar do ritmo no texto dramático diz que “as construções artísticas deslocam o ouvinte de sua familiaridade temporal e histórica, através da presentificação de um ritmo diferente do cotidiano” (OLIVEIRA, 2008, p. 67). No verso e na prosa, o corte, encadeamento, tamanho, pontuação e ritmo de

frases, interdependência significativa e significado, a fluência verbal são constantemente modificados, desde o momento de sua concepção por cada pessoa que os interpreta. Esses elementos não podem ser determinados. Já na música o texto que é cantado, em versos, em prosa já possui um ritmo próprio. Elementos como a prosódia, pausas de respiração, de expressão já estão determinados além da entonação e da intensidade indicadas nas partituras de canto erudito.

A clareza, intensidade e velocidade com que essa entonação e ritmo do texto são executados, portanto, como esse texto cantado é interpretado e projetado fisicamente no espaço influenciarão na compreensão do discurso poético pelo próprio intérprete e seus interlocutores. Oliveira, citando Anne Ubersfeld, vai dizer que: “o discurso poético é todo discurso que redefine o discurso comum” (UBERSFELD, 2002 apud OLIVEIRA, 2008, p. 72), e, citando Zumthor, afirma que discurso poético é: “todo discurso que gera um ritmo particular na duração coletiva e na história dos indivíduos” (ZUMTHOR, 1993 apud OLIVEIRA, 2008, p. 72).

Quando me aproprio de um repertório musical, (seja para piano ou de canto e piano), ordeno e, ao relacionar com outros repertórios artísticos (como teatro, dança e poesia), estou nessa procura da redefinição de um discurso comum ou da transformação de um discurso poético já existente. Repenso um modelo histórico de apresentação, no caso do recital de piano, de concerto, que possa estar desgastado para um público ou não ser acessível para outro.

A busca por um novo sentido para os recitais, a tentativa de alcançar um público com um repertório distante do tempo presente, vencendo o estranhamento do público em relação principalmente ao canto erudito me faz pensar e repensar a todo instante que não “respiro, vivo, falo e trabalho” somente com um discurso musical e sim com um ou vários discursos poéticos a cada vez que toco piano em público e quando proponho um novo recital cênico. Tomo emprestado de Jacyan Castilho de Oliveira, o seu axioma geral do discurso poético formulado a partir das discussões sobre as peculiaridades rítmicas do verso e prosa.

O discurso poético é todo discurso articulado de forma ritmicamente distinta do discurso referencial, tem como característica enfatizar a materialidade e as propriedades dos significantes (vocabulário, sons, imagens, objetos), tanto no processo de seleção destes como de ordenação dos mesmos, arquitetando, em cada obra, um senso de medida e proporção entre eles e o todo que, finalmente, articula a própria obra e a carrega de sentido (OLIVEIRA, 2008, p. 73).

Esse arquitetar um senso de medida e proporção entre os materiais e as linguagens propostas para os recitais cênicos não é uma busca por uma harmonia entre eles? Penso que sim. Não necessariamente uma harmonia consonante, mas também dissonante. Oliveira ao falar do termo harmonia aplicado às artes cênicas diz que cada obra possui uma harmonia, uma proporção interna entre as partes com o todo e entre si, uma lógica interna, uma organização precisa e coerente. Essa organização, porém, não é definitiva. “Pode ser engendrada por diferentes leituras, através de diversas camadas de organização, daí surgindo uma polifonia de discursos em uma mesma obra” (OLIVEIRA, 2008, p. 60).

Para o Recital Cênico “Au Jardin de Madame Pauline” foi estabelecida como sequência musical, a alternância de uma peça de piano solo (uma Mazurka) com uma canção. Dentro da sequência de canções priorizou-se a alternância de voz masculina e voz feminina, entrecortadas pelos duetos com esses dois tipos. A apresentação da história se desenvolveria dentro dessa ordem pré-estabelecida.

As peças de piano intercaladas entre as canções poderiam à primeira vista parecer apenas interlúdios musicais, onde as movimentações dos personagens aconteceriam. Durante o período barroco a ópera operou com este recurso para compensar a ausência ou pouca movimentação cênica dos cantores durante a execução vocal. Neste recital cênico as Mazurkas não vão fazer a ligação das cenas ou apenas apoiá-las. Elas irão contar a história e estabelecer a atmosfera emocional das cenas, indicando tensão ou harmonia, ação ou reação entre os personagens.

Quadro 25 - Distribuição das Mazurkas, canções e performances

MUSICAS	CANTOR (A)	PIANISTA
Mazurka Op. 50 nº 3		Maria Lúcia Rosa
Au jardin de mon père	Fábio Maciel	Maria Lúcia Rosa
Mazurka Op. 6 nº 2		Maria Lúcia Rosa
Seize ans	Érica Liz	Guilherme Montenegro
Mazurka Op. 24 nº 2		Henriqueta Mattos
Bon jour mon coeur	Fábio Maciel	Maria Lúcia Rosa
Mazurka Op. 68 nº 3		Maria Lúcia Rosa
La coccinelle	Fábio Maciel e Érica Liz	Guilherme Montenegro
Mazurka Op. 17 nº 4		Maria Lúcia Rosa

MÚSICAS	CANTOR (A)	PIANISTA
Aime-moi	Henriqueta Mattos	Guilherme Montenegro
Mazurka Op. 68 nº 2		Henriqueta Mattos
Rossignol, rossignolet	Fábio Maciel	Maria Lúcia Rosa
Mazurka Op. 59 nº 2		Henriqueta Mattos
Séparation	Fábio M. e Henriqueta M.	Maria Lúcia Rosa
Mazurka Op. 68 nº 4		Maria Lúcia Rosa
Plainte d'amour	Fábio Maciel	Guilherme Montenegro
Mazurka Op. 67 nº 4		Henriqueta Mattos
Chant d'amour	Henriqueta Mattos	Maria Lúcia Rosa

Fonte: Elaborado pela autora

Uma modificação relevante que ocorreu durante a construção do recital cênico foi a integração do pianista Guilherme Montenegro à história. Ele foi convidado para dividir comigo o trabalho de acompanhamento das canções¹¹⁶. A chegada de Guilherme contribuiu duplamente para o enriquecimento do nosso processo criativo, pois além da sua contribuição musical, ele assumiu o papel de um personagem¹¹⁷.

Quadro 26 - Distribuição dos personagens

PERSONAGENS	PARTICIPANTES
Pauline	Henriqueta Mattos
Cantor	Fábio Maciel
Cantora	Érica Liz
Cupido	Júlio César Campos
Ninfa	Cleani Marques Calazans
Pianista 1	Maria Lúcia Rosa
Pianista 2	Guilherme Montenegro
Joaninha	Érica Liz
Moça 1	Juliana Aires
Moça 2	Rejane Mandell
Rapaz	Jeferson Ribeiro

¹¹⁶ Durante os meses de preparação do projeto fui acometida de uma tendinite no braço direito. Por uma questão de prudência reduzi minha participação como pianista no espetáculo.

¹¹⁷ Tornou-se um dos três jovens que passeiam no jardim e depois disputam a atenção de uma das jovens.

Fonte: Elaborado pela autora

Antes de iniciar a leitura do roteiro de “Au Jardin de Madame Pauline” ressaltou dois dispositivos utilizados na preparação da audiência para este recital cênico. O primeiro foi o cartaz de anúncio que apresentei na página sessenta e sete. Nele o público já tem algumas pistas do que vai ouvir e ver. O segundo dispositivo foi o programa impresso (ver anexo D) com as traduções¹¹⁸ de todas as canções seguindo sequência de apresentação das músicas, como em um recital de canto com canções em língua estrangeira. Um detalhe a ser percebido no programa era a ausência dos nomes dos intérpretes de cada música ocasionando uma surpresa para o público.

Ao iniciar a reconstrução das cenas e a análise tomo de empréstimo características estruturais da dramaturgia teatral tendo como referências os autores Manfred Pfister (1993) e Mota (2016), e faço contrapontos com os ensinamentos de Stanislavski, propostas da diretora Katie Mitchell, dos encenadores Peter Konwitschny e Walter Felsenstein, e dos participantes e professores/diretores entrevistados.

Nesta reconstrução e análise apresento somente alguns diagramas completos a fim de dar um pouco de fluidez ao texto.

3.2.3 Roteiro de “Au Jardin de Madame Pauline”¹¹⁹

Quadro 27 - Cena 1

Cena 1:
1ª Sequência:
Agentes: Cupido, Ninfa e Pianista 1.
Ações: a) O Cupido e a Ninfa estão em pose congelados sobre pedestais; b) Quando Pianista inicia a música, Ninfa e Cupido criam vida e dançam juntos. c) Interrompem a dança quando percebem a chegada de três jovens senhoritas e voltam a ficar congelados posicionando-se em um só pedestal.
Música: "Mazurka Op. 50 n° 3": 1ª, 2ª e 3ª partes (Piano Solo). ¹²⁰
Texto motivador: Título da 1ª Canção: "No jardim de meu pai". ¹²¹

¹¹⁸ As traduções foram feitas por Francisco Rosa e revisadas por Fábio Maciel.

¹¹⁹ O vídeo legendado de "Au Jardin de Madame Pauline" está disponível em: https://youtu.be/xBIPb4mmm_s

¹²⁰ Todas as Mazurkas deste roteiro são de F. Chopin.

Conceito: Expressar o amor e a amizade entre ninfa e cupido.
2ª Sequência:
Agentes: Pianista 1, Cantora, Pauline, Moça 1.
Ações: a) Entrada da Cantora, Pauline e Moça 1. b) Elas brincam no pedestal vazio. c) Cupido tenta flechar as três jovens, mas desisti de flechar Pauline.
Música: 4ª parte da "Mazurka Op. 50 nº 3".
Texto motivador: Verso da 1ª Canção: Três jovens senhoritas vão ali tomar sombra. ¹²²
Conceito: Expressar a alegria das três jovens.
3ª Sequência:
Agentes: Pianista 1, Cantor, Pianista 2, Rapaz, Cantora, Pauline, Moça 1, Ninfa e Cupido.
Ações: a) Entrada do Cantor, Pianista 2 e Rapaz. b) Cupido e Ninfa congelam suas poses. c) Os três rapazes cortejam as moças. Formam-se pares que dão uma volta pelo jardim.
Música: Continuação da 4ª parte da "Mazurka Op.50 nº 3".
Texto motivador: Verso da 1ª Canção: [...] Três jovens cortesãs vão observá-las!
Conceito: Demonstrar os galanteios entre os rapazes e as jovens.
Ações: a) A Ninfa volta ao seu pedestal e junto com o Cupido congelam. b) Casais retornam do passeio e reparam na Ninfa. c) Cantora permanece com o Cantor na lateral esquerda do palco. Pianista 2 e Rapaz saem pela lateral direita. d) Pauline e Moça 1 se sentam no banco lateral a direita.
Música: 5ª parte da "Mazurka Op.50 nº 3".
Conceito: Uma das jovens forma um par com um dos jovens.

Fonte: Elaborado pela autora

Na Cena 1, com a primeira música instrumental, há a introdução de elementos mágicos: duas estátuas de jardim que criam vida e se movimentam quando não estão sendo observadas pelos que passeiam no jardim. Começa a

¹²¹ Os títulos das canções neste roteiro estão traduzidos e não trazem a indicação dos compositores.

¹²² No anexo D (p. 186-191) encontra-se as traduções completas das canções.

história, com as cenas baseadas no texto da Canção “Au jardin de mon père” (“No jardim de meu pai”) será cantada na cena 2.

Figura 19 - Cena 1



Fonte: Arquivo da autora¹²³

Para a determinação das marcações dos movimentos do Cupido e da Ninfa (personagens feitos pelos atores/ bailarinos) e as entradas dos outros personagens a "Mazurka Op. 50 n. 3" foi dividida em cinco partes¹²⁴: primeira parte: compassos 1 a 16 com *ritornello* (32 compassos); segunda parte: compassos 17 a 24 e 25 a 44 (28 compassos); terceira parte: compassos 45 a 92 (48 compassos); quarta parte: 93 a 177 (85 compassos); e quinta parte: 178 a 192 (15 compassos).

Alguns movimentos do cupido e da ninfa tiveram marcação precisa com a partitura musical. Quando o cupido salta do pedestal e a ninfa congela sua pose no final da música são exemplos de sincronia com o tempo forte do compasso. Segundo Stanislavski (1989), é imprescindível entender a música em termos de ação, desenvolvendo um senso musical. Nenhum compasso, nenhuma nota ou pausa poderiam passar despercebidos ou não serem refletidos na atuação do ator no palco. Nesta cena a música dita o ritmo e a velocidade das ações executadas pelo Cupido e pela Ninfa.

¹²³ Todas as fotos deste roteiro são do ensaio geral de "Au Jardin de Madame Pauline".

¹²⁴ Harmonicamente a Mazurka Op. 50 N° 3 está dividida em 4 partes: ABAC e Coda com doze subseções de 15 a 20 compassos. Parte A: compassos 1 a 44; Parte B: compassos 45 a 92; Repetição de A: compassos 93 a 139; Parte C: compassos 140 a 177 e a Coda: compassos 178 a 192.

Também a entrada das três jovens e dos três jovens teve sua marcação definida pelo início da quarta parte. Foi usado o recurso da pantomina pelos atores/bailarinos e cantores nas peças instrumentais para não interferir na escuta musical da Mazurka. Stanislavski, em “Minha vida na Arte” (1989), ao falar sobre seus princípios aplicados no Estúdio Ópera Bolshói diz que: “A parte cênica deve empenhar-se em transmitir em forma plástica a vida do espírito humano de que falam os sons da música e explica-los com o jogo cênico” (STANISLAVSKI, 1989, p. 514).

Quadro 28 - Cena 2: Pedido de namoro

Cena 2: Pedido de namoro
Agentes: Pianista 1, Cupido, Ninfa, Cantor, Cantora, Pianista 2, Rapaz, Pauline, Moça 1 .
Ações: a) Cupido e Ninfa permanecem congelados. b) Cantor inicia a canção. d) Cantora se junta à Pauline e Moça 1. e) Pauline e Moça 1 saem de cena. f) Cantor e Cantora cantam em diálogo. Ele beija a mão dela e a conduz ao banco de jardim.
Música: 1ª Canção: "No Jardim de meu pai". (Cantor e Pianista 1)
Texto motivador: Letra da 1a Canção: [...] Ama-me, minha querida, ama-me sem perigo! Eu escolhi a mais bela e pedi-lhe que me amasse! [...] "Meu pai está em seu quarto, vai perguntar-lhe. e se ele se contentar... de acordo eu vou estar"!
Conceito: A letra da canção descreve a cena do pedido de namoro. Sincronia da Canção com a cena.

Fonte: Elaborado pela autora

A cena 2 apresenta a primeira canção da peça e nela há a narração, nos cinco primeiros versos cantados, do que acabou de acontecer na primeira cena em forma de pantomima (o encontro de três jovens e de três rapazes). As ações narradas que seriam apenas imaginadas pelos ouvintes ao interpretar o texto da canção já foram vistas, materializadas, transpostas e encenadas anteriormente no momento de execução de uma música instrumental específica (Mazurka Op. 50 nº3).

Quando o Cantor¹²⁵, na Cena 2, vira-se para a plateia e canta os primeiros versos está por um breve momento se colocando fora da ação cênica (passeio no jardim) suspendendo-a para fazer um comentário épico, um resumo das ações que acabaram de acontecer e das quais também participou como agente. Torna-se neste momento um narrador para quem entende o que está sendo cantado (em francês), ou acompanha o texto traduzido no programa do recital. Pela perspectiva da dramaturgia cênica a cena 2 se aproxima de um solilóquio. A execução musical nesse momento sobrepõe-se à ação cênica e pela perspectiva da dramaturgia cênico musical esta cena se aproxima de uma ária.

Esta antecipação dos eventos, narrados na canção, que ocorreu durante a Cena 1 e reciprocamente, a narração na Cena 2 desses eventos, já encenados, são segundo Manfred Pfister (1993), duas estratégias que resumem e clarificam a informação que se deseja transmitir. O uso da redundância, a múltipla transmissão de uma mesma ideia é usada também com o intuito de ativar na recepção a abertura a um discurso audiovisual.

Durante o recital cênico serão estabelecidas relações de identidade, complementaridade entre as músicas, tanto cantadas quanto tocadas, e os personagens e suas ações interiores e exteriores. Quem está cantando é um cantor-ator¹²⁶, um agente em cena. Não apenas um cantor como intérprete musical em um recital de canto. Seus gestos, expressões, linhas de ação exteriores e interiores não se limitarão ao tempo de execução de suas canções, mas em todo o tempo que estiver em cena.

Figura 20 - Cena 2: Pedido de namoro



¹²⁵ As palavras: Cantor, Cantora, Pianista, Cupido, Ninfa, Moça e Rapaz com grafia em maiúscula designam os personagens neste recital cênico.

¹²⁶ Opto por me referir à função cantor-ator e não ator-cantor pela razão de os cantores neste recital cênico serem músicos de formação e não atores.

Fonte: Arquivo da autora

Os versos seguintes da canção relatam um pedido de namoro. Originalmente a canção foi escrita para canto solo, mas foi adaptada sua execução, no trecho final, para um dueto entre o Cantor e uma jovem (Cantora). O Cantor retorna à ação cênica dialogando com a Cantora através do dueto. Eles cantam voltados um para o outro reafirmando o retorno à dramaturgia cênico musical. A ação cênica acontece em tempo real, acompanhando o texto cantado, colocando em evidência o caráter romântico da cena.

O entrelaçamento da música instrumental com a música vocal, a transferência de significantes e significados entre elas, um fluxo e refluxo de ações cênicas materializadas ou imaginadas criou uma integração entre as cenas que ao analisá-las não permitiu uma separação delas em atos. Há uma continuidade na ação e na música que não permite a plateia se dispersar entre as cenas.

Segundo Kerman (1990), no drama musical (ópera) o meio de articulação da imaginação é a música e o modo de apresentação principal no drama é a ação. A interação ou relacionamento entre música e ação é o problema central permanente da dramaturgia operística. Esse problema foi resolvido de maneiras diversas ao longo dos anos. Ao analisar os dramas musicais de compositores, como Mozart e Beethoven, Kerman diz ser necessário compreender as convenções que eles usavam para qualificar a ação, a música e como a ação foi inserida na continuidade musical.

A *opera buffa* ou ópera cômica no século 18 foi um campo propício para o desenvolvimento de um relacionamento novo entre ação e música. Com influência direta da *commedia dell'arte*, da *ópera cortesã de Metastasio*, a *opera buffa* exigia atores cantores, em vez de *virtuosi* famosos. Fazia paródias da *opera seria*, em que se inspirava fazendo suas próprias descobertas estéticas.

A mais importante foi esse novo relacionamento entre ação e música que tornou possível a compositores como Mozart uma realização dramática inovadora. Essa transformação da ópera ocorreu dentro da grande mudança do estilo barroco de Bach e Metastasio para o estilo clássico de Mozart e Beethoven, evidenciada na alteração da própria natureza do movimento musical. De um fluxo regular passou-se a um fluxo variado. Beethoven exige simultaneamente uma quietude e um impulso que ultrapassam o passo mais uniforme de Bach.

Em Beethoven a alternância de passagens de repouso e passagens de impulso era feita sem interrupções, como se nascessem uma dentro da outra, com clímaxes, tensões e equilíbrios bem calculados. [...] “Mudanças abruptas de sentimentos eram a princípio justapostas e depois ajustadas e desenvolvidas até que uma resolução final se apresentasse” (KERMAN, 1990, p. 83). Havia uma condução e chegada, gerando uma continuidade musical, como o primeiro movimento de uma sinfonia é um exemplo característico desse formato.

Para Kerman, (1990) o compositor clássico já possuía meios para incorporar ação à continuidade musical e a técnica sinfônica dramática foi primordial para a criação de óperas como *Don Giovanni* de Mozart. Alguns dos recitativos neutros usados no período barroco foram substituídos por uma música que podia partilhar da carga emocional presente nas árias. O exemplo que cita é um trio do Segundo Ato, dessa ópera, onde três cantores expressam simultaneamente seus sentimentos individuais, que são conflituosos, mas em suas diferenças são unidos pela continuidade musical. Nesta cena as ações dos personagens foram incorporadas, unificadas e interpretadas na própria música e por isso essa cena desempenha um papel importante na ópera como um todo.

Neste recital cênico faço a experiência de compor ações para as músicas instrumentais, criando ou resolvendo conflitos entre os personagens, revelando, comentando ou reforçando os sentimentos deles dentro de um tempo-ritmo determinado pela música. Nestas cenas a música conta a história, e não simplesmente a acompanha.

Durante as peças instrumentais, neste recital cênico, há mais liberdade e possibilidades de ações físicas para os personagens. Os cantores, principalmente, podem se movimentarem e se deslocarem com mais velocidade e energia, pois não precisam estar com o aparelho vocal “montado”, ativado como no momento da execução musical.

A macroestrutura deste recital cênico começa a ficar aparente. Ele está estruturado em uma sucessão de músicas simultaneamente a uma sucessão de cenas em um único ato. Há uma combinação de uma progressão, um movimento linear dado pela história que é contada em um jardim e um movimento cíclico proporcionado pela alternância de uma peça instrumental (piano) e uma peça vocal do início ao fim durante todo o recital cênico.

Quando as portas do teatro são abertas o público entra em um jardim mágico onde duas estátuas (um cupido e uma ninfa) se personificam quando a música inicia. Elas relacionam-se entre si e com as pessoas que entram nesse jardim. Os personagens Cupido e Ninfa são interpretados pelos bailarinos Júlio Campos e Cleani M. Calazans.

Segundo Legrice (2002), “no teatro, o conflito da presença evidente e inegável dos atores, juntamente com o artifício do cenário e do palco, exigiu a suspensão da descrença” (LEGRICE, 2002, p. 230 apud HUTCHEON, 2011).

Para Pfister (1993), a ficção dramática é estabelecida como parte do código dramático de comunicação entre o autor, criador da obra e a audiência. Esta não está sendo enganada. Ela sabe que é uma ilusão o que está sendo apresentado.

Neste recital cênico este vínculo entre a obra apresentada e a audiência ainda é reforçado pelo fato do nível de comunicação entre as figuras presentes no palco (todos os personagens) e a audiência estar sobreposto ao nível de comunicação entre as personagens. Dentro da ficção criada as ações do Cupido e da Ninfa são invisíveis para os outros personagens, mas não para a audiência. Esta se reconhece em uma posição privilegiada por ver tudo, por saber mais que esses outros personagens. Uma vez que a audiência aceita essa ficção e entra nesse fluxo contínuo de músicas e cenas, qualquer intervalo por menor que fosse quebraria sua concentração, o entendimento do que está sendo apresentado em cena, as expectativas em relação ao que está por vir, a dimensão fantástica que essa obra propõe. Segundo Pfister (1993), “o intervalo [...] transporta a audiência do contexto ficcional de tempo e espaço representado no palco de volta para o contexto de seu próprio mundo como audiência [...]” (PFISTER, 1993, p. 236)¹²⁷.

Segundo Mota (2016), em um espetáculo acontecem atos representacionais. “Os intérpretes dispõem para a plateia informações diversas e num contexto de trocas a audiência compreende e assimila através da atuação deles o que é mostrado” (MOTA, 2016, p. 90).

Da perspectiva da dramaturgia cênica poderíamos considerar as peças para piano como um código não verbal e as canções como códigos verbais. Esses dois códigos são simultaneamente transmitidos. Os gestos e “pantomimas”, códigos não verbais, se relacionam com as canções. Eles podem transcender o que é cantado,

¹²⁷ “The interval [...] transports the audience from the fictional context of time and space represented on stage back to the context of their own world as an audience [...]”(PFISTER, 1993, p. 236).

relativizando ou contradizendo o que é dito na música, em uma relação sintética ou explicando ou comentando em uma relação analítica (PFISTER, 1993).

Para as peças de piano, as Mazurkas, havia a combinação, a sobreposição de dois códigos não verbais simultaneamente. Junto com a execução da partitura musical havia uma partitura de ações físicas baseada em um texto cantado ou imaginado a ser seguida pelos personagens.

A alternância de uma Mazurka e uma canção era feita sem interrupções, com pausas musicais minúsculas entre elas. Quando havia pausas maiores, o espaço cênico era preenchido com a ação dos personagens. A postura cênica dos personagens, em movimento ou estáticos em conjunto com os efeitos criados pela iluminação fazia com que o fluxo da apresentação fosse contínuo, que não houvesse uma quebra em seu ritmo. A escolha da Mazurka (peça para piano) era definida conforme o caráter da canção que a antecedia ou que a seguia. Ela poderia contrapor ou enfatizar uma das canções ou as duas.

Na Cena 3: Namoro e disputa dos pretendentes pela Cantora 1, a escolha da Mazurka Op. 6 nº 2 para esta cena foi definida em relação à canção “Dezesseis Anos”. O caráter da Mazurka combina e dá ênfase ao texto desta canção que será apresentada na próxima cena.

Na Cena 4: Apresentação da Cantora, o texto motivador da cena pertence ao texto da Canção: “Dezesseis Anos”: [...] Vós que me amais, eu vos amo! Mas, não, não! Não se trata absolutamente de amor! A dança é que eu amo!

Os movimentos corporais propostos para a cantora nesta cena eram de literalmente “dançar conforme a música”. Um desafio para o cantor erudito dentro de uma ópera ou de qualquer espetáculo dramático musical é executar as ações físicas planejadas para seu papel por um diretor de cena, por exemplo, sem prejuízo para sua execução musical.

Enamar Ramos (2011)¹²⁸ destaca em seu artigo "Corpo Musical" as singularidades que cada atividade exige. Na dança o bailarino para manter-se firme ou mudar seu eixo de equilíbrio em um giro preciso necessita contrair geralmente toda a região abdominal. Essa contração total é prejudicial para a atividade do canto, pois inibindo a movimentação das costelas, a inspiração se concentra na região do

¹²⁸ Enamar Ramos é Doutora em Teatro pela UNIRIO e professora da UFRJ. Desenvolve pesquisa institucional sobre a interação de movimento e voz no Teatro Musical/Musicado, objetivando uma pedagogia para a preparação corporal do ator (Currículo Lattes).

esterno causando tensão e prejudicando a emissão vocal. O desafio nos trabalhos que envolvem as duas atividades, dança e canto simultaneamente, é encontrar através da experimentação no próprio corpo contrações que o sustentem que controlem “a estabilidade do quadril sem prejudicar a respiração intercostal e assim manter o apoio respiratório necessário à voz cantada” (RAMOS, 2011, p.16).

A personagem Cantora interpretada pela cantora Érica Liz, encerra sua participação na história nesta cena 4 que tem caráter alegre e levemente cômico no final para contrastar com a cena seguinte. Nesta o foco estará sobre a personagem feminina interpretada pela Cantora e Pianista Henriqueta Mattos que inicia sua ascensão a protagonista.

Cena 5: Solo de Pauline¹²⁹ e dança do Cupido

Figura 21 - Cena 5: Solo de Pauline e dança do Cupido



Fonte: Arquivo da autora

O foco desta cena é direcionado para a lateral esquerda do palco onde o piano está localizado. Essa mudança de direção foi imposta por uma limitação técnica que não permitia a movimentação do piano e conseqüentemente deslocou as ações dos personagens para essa lateral.

Segundo Peixoto (2003), o espaço cênico é uma imposição ou uma opção. Uma vez definido coloca limites ao nível da linguagem visual da encenação e cenografia:

Espaço teatral e cenografia caminham juntos. A habilidade do cenógrafo geralmente se manifesta em dois planos: sensibilidade para usar e renovar, em cada trabalho, o espaço tido como habitual em seu tempo, ou perspicácia histórica de ser um agente transformador deste espaço, em

¹²⁹ Optei por identificar primeiramente essa personagem (Pauline) como Cantora 2 ao invés de Pianista 2 no roteiro registrado (Anexo E, p. 192) por considerar que as suas performances como cantora tinham mais relevância neste Recital Cênico quanto ao aspecto dramático.

função de novas exigências sociais ou estéticas do espetáculo (PEIXOTO, 2003, p. 30).

Nos recitais cênicos realizados no CEP/EMB eu e os atores colaboradores nos desafiávamos a construir um espaço cênico diferente a cada espetáculo de acordo com a temática abordada.

Para compensar a ocupação e foco na lateral esquerda do palco, que se repetiria em outras cenas posteriores, distribuíamos tanto quanto possível as ações dos personagens para os outros espaços do palco. A distribuição era sugerida pelos atores e pela direção cênica e em comum acordo com a direção musical era efetivada. Esses deslocamentos imprimiram também um ritmo visual ao recital cênico.

A diretora Katie Mitchell¹³⁰ em suas encenações trabalha em conjunto com um designer no ambiente onde será feita a apresentação da peça. Imagina junto com ele os caminhos e lugares onde as ações ocorrerão e ao construírem o ambiente ou uma série deles prioriza a facilidade do uso pelos atores (nas situações em que atuam) e o posicionamento deles de uma forma que seja esteticamente agradável e com bom foco para o público. A colocação de objetos no palco deve ter em vista a melhoria da perspectiva de uma cena. Uma vez definidos os espaços da encenação o ator pode se movimentar nos ensaios naturalmente sem se preocupar em ser visto pelo público.

Mitchell preocupa-se sempre com a visão que o público tem do palco onde será encenada a peça. Ela parte do princípio de que se um teatro tem seiscentos lugares, conseqüentemente há seiscentos ângulos diferentes de visão do público para ver uma ação no palco. Provavelmente “alguns não irão ver todas as ações, mas o que importa é que todo mundo tenha algo interessante para olhar” (MITCHELL, tradução nossa)¹³¹.

A Cena 6: Exaltação do amor pelo Cantor e pelo Pianista 2 traz a canção "Bom dia meu coração". A música exalta o amor apaixonado de um homem por sua

¹³⁰ Disponível em <http://www.siobhandavies.com/conversations/mitchell/transcript.php>. Acesso em 8/03/ 2017.

¹³¹ "some people simply will not see some of the action on stage but what matters is that everyone has something interesting to look at". Disponível em <http://www.siobhandavies.com/conversations/mitchell/transcript.php>.

amada. Ela contribui para a caracterização dos dois personagens masculinos que estão à procura de um romance.

Permanecem em cena, em primeiro plano, o Pianista 2 e o Cantor e em segundo plano, Pauline, que permanece sentada no centro do palco ao fundo. A performance do Cantor se aproxima de uma performance característica de um recital de canto e piano. Os gestos do Cantor são contidos e a interpretação é mais íntima.

A preponderância da música sobre as ações físicas dos personagens e a ausência de mudanças na situação dramática torna esta cena reflexiva, retardando o movimento do enredo. O tempo foi suspenso durante a execução da canção como um solilóquio em um texto dramático.

A alternância de cenas visualmente estáticas, com predominância de ações psicológicas e deslocamentos mínimos dos personagens, e de cenas com movimentações e deslocamentos rápidos foi mecanismo recorrente para variar o tempo e o ritmo da história neste recital cênico.

Pfister afirma que cada peça tem seu ritmo, tempo dramático, mas ele não permanece constante durante todo tempo. Podem ocorrer variações de tempo, ritmo e suspense: fases onde o enredo se move com rápida sucessão de situações dramáticas são seguidas por fases onde reflexão e comentários são incorporados para consolidar a situação (PFISTER, 1993).

Cena 7: Brincadeira do Casamento

Nesta cena ocorrem variações de caráter musical (depois de uma canção apaixonada há uma música leve, de tom divertido), de ritmo e de movimentos dos personagens em relação à cena anterior e dentro da própria cena. O texto motivador da cena é a partitura musical da Mazurka Op. 68 Nº3. Ela está dividida claramente em três seções (Forma: ABA) com contraste de velocidade na segunda seção (B). A mudança de seções determinou o tempo de duração dos papéis assumidos no jogo teatral pelas três personagens em cena. Elas tinham que estar atentas à música para combinar suas ações físicas com o tempo-ritmo de cada seção musical e fazer a troca de papéis junto com a mudança de seção. A música determinava o tempo-ritmo para as ações desta cena.

Segundo Stanislávski, (2014a) o tempo ritmo quando bem utilizado pelo ator, ajuda a induzir os sentimentos adequados, de forma natural, sem grandes esforços. Vassíli Toporkov, em seu livro "Stanislávski Ensaia: memórias" diz que nos ensaios

da montagem de “Almas Mortas”, trabalhando a cena do baile de gala, Stanislavski propôs aos atores sentados à mesa do banquete, que subordinassem suas falas a ritmos variados, com diferentes gradações de velocidade e volume de voz e ele, como um regente, indicava as mudanças de ritmo. O resultado segundo Toporkov era surpreendente, pois a partir de um exercício que parecia puramente mecânico eram criados comportamentos vivos, orgânicos. Todos entravam involuntariamente no ritmo geral da cena, mas o justificavam internamente (TOPORKOV, 2016).

Figura 22 - Cena 7: Brincadeira do Casamento



Fonte: Arquivo da autora

O ritmo da seção A me fez lembrar o trecho inicial da “Marcha Nupcial” de Mendelssohn e a encenação do casamento pelas personagens deu um caráter infantil a toda cena. Para Hutcheon “As meninas desde a infância criam mundos imaginários, repletos de sua própria história e geografia, de regras de conduta e de conhecidos, e elas habitam esses mundos imaginativamente” (HUTCHEON, 2011, p. 160).

A atmosfera romântica, tratada em tom de brincadeira, e que continua na cena seguinte (cena 8), com a aparição de uma personagem fantasiosa cria variações no fluxo contínuo da história e também pretende provocar o público. Eu queria, principalmente, que o público feminino e infantil presentes se identificasse com a temática das cenas e se divertisse com elas. O ator e bailarino Júlio Campos falou dessa provocação do público:

[...] O palco é um lugar para você provocar mesmo o público. Provocar a fazer associações que não faria. E para conduzi-lo na sua viagem, porque você tem que compra-lo, convencê-lo a entrar naquilo que você está sugerindo, naquela história, vivenciar aquilo junto com você. Então, não é simplesmente mostrar, é você também

pensar nas estratégias para captar esta atenção, entendeu? Senão as pessoas começam a conversar, não se lembram depois do que viram (CAMPOS, 2016).

Na Cena 8: Canção da Joaquina há um diálogo minúsculo em português, de dois versos em prosa, como uma introdução ao relato que é narrado na canção. O texto da canção está em francês e essa inserção foi feita com a intenção de preparar a aparição personificada da joaquina¹³².

A parte cantada que a Joaquina (Érica Liz) executa, poderia ser feita pelo cantor fazendo uma mudança de timbre na voz, a fim de caracterizar a personagem dentro da narrativa, como é comumente feito nesse tipo de canção com narrador e personagem. A ideia de personificá-la era enfatizar o aspecto satírico, cômico do texto que a joaquina canta: “Filho aprende como é meu nome/ O bom Deus fez as bestas, mas as besteiras quem faz é o homem!” Acontece um aumento, uma amplificação desse texto cantado pela materialização da personagem joaquina e suas ações físicas.

Figura 23 - Cena 8: Canção da Joaquina



Fonte: Arquivo da autora

Um aspecto importante dentro da criação coletiva das cenas é a transformação, desmembramento de uma ideia inicial em conjunto e a pesquisa de estratégias para solução de propostas apresentadas. Com os atores e bailarinos Cleani Calazans e Júlio Campos eu vivenciei essa experiência. Eu apresentava as ideias para as cenas e eles com suas habilidades e conhecimentos de teatro de dança deram corpo e vida, literalmente, a esse recital cênico. Eles foram

¹³² Apesar de disponibilizarmos a tradução de todas as canções no programa, entregue a todos os espectadores, pressupomos que nem todos o leriam antes ou durante o recital.

fundamentais nesse processo de criação cênica coletiva. Sem eles o recital cênico não teria se concretizado.

Os personagens Cupido e Ninfa deveriam ficar em cena durante todo o recital cênico. Este tem aproximadamente sessenta minutos de duração. Cleani Calazans e Júlio Campos propuseram desde o início, nas primeiras cenas em que estão nos pedestais, pequenas mudanças de poses por uma questão física: a impossibilidade de permanecerem imóveis por muito tempo devido à fadiga muscular (isto eu não tinha previsto ao lançar a ideia para o espetáculo). Foram eles que sugeriram em várias cenas a reação de seus personagens à performance dos cantores (como na Cena 4 e Cena 8) e de Pauline como pianista (Cena 11). Interagindo dessa forma eles ajudavam a voltar o foco de atenção da plateia para os protagonistas das cenas enquanto relaxavam corporalmente.

Cena 9: Dançando uma Mazurka

Figura 24 - Cena 9: Dançando uma Mazurka



Fonte: Arquivo da autora

Esta cena situa-se praticamente no meio do recital cênico (que tem 18 cenas) e apresenta a “Mazurka Op. 17 Nº 4”¹³³. Ela é a segunda Mazurka mais longa do recital e também por isso é escolhida para ser dançada pelos bailarinos e pelos outros personagens. O foco da cena está nos atores/bailarinos. Há a composição de dois planos para esta cena: Em primeiro plano (centro à frente) a dança do Cupido e

¹³³ Esta Mazurka é dividida harmonicamente em três seções: Seção A; Seção B; repetição da Seção A e uma Coda. Em cada mudança de sessão há uma variedade de motivos rítmicos e de tonalidade que dão à peça um colorido todo especial.

Ninfa¹³⁴, em segundo plano (centro ao fundo) a dança dos casais. E diferentes coreografias para os dois planos de visão propostos.

Segundo Mitchell¹³⁵, os coreógrafos são muito mais sofisticados na ocupação e uso do espaço do que muitos diretores de teatro, e, isso se deve ao fato de “talvez alguns diretores de teatro estão mais interessados em produzir palavras bem polidas do que movimentos interessantes no espaço” (MITCHELL, tradução nossa)¹³⁶. Além da ênfase dada à linguagem, ainda se organiza os atores de forma simétrica e a ação principal geralmente ocorre no centro do palco. Segundo Mitchell isso se deve a resquícios dos primeiros teatros do século XVIII, onde o rei se sentava no centro do auditório e a encenação espelhava essa posição. O realismo e expectativa de uma narrativa linear ainda nos fazem hoje reféns de configurações convencionais segundo ela.

Para definir o espaço de encenação e a variedade de seu uso Mitchell tem como fonte de inspiração o trabalho dos pintores “impressionistas que removiam a hierarquia na organização das pessoas na tela, de modo que de repente cada parte da tela tinha valor e significado iguais.” Isso se tornou para ela uma ideia principal que utiliza nas encenações que dirige no teatro.

Cena 10: 1ª Canção de Pauline

O treinamento vocal, musical e o trabalho expressivo do cantor no corpo e no espaço cênico nunca se esgotam, dá-se por acabado. Em todos os ensaios de “Au Jardin de Madame Pauline” os cantores foram desafiados a encarnarem o seu personagem em um processo que para os atores é familiar.

Henriqueta Mattos em entrevista rememorou o seu treinamento pessoal para a execução dessa personagem que canta, toca e encena:

[...] Estas peças são difícilimas. As Mazurkas de Chopin exigem muito estudo. [...] As peças de canto, no caso não eram muito para a minha voz, mas eram para soprano coloratura. Eu tive que me esforçar muito para cantar! Consegui dentro do que era possível fazer e me exigiu muito. Eu saía do piano para o canto e ensaiava muito. [...] Depois veio a parte cênica [...] (MATTOS, 2016).

¹³⁴ O palco da Escola de Música não é um palco preparado para a dança e considerando que as Mazurkas escritas por Chopin para piano já são mazurkas estilizadas, os bailarinos optaram, em acordo comigo, que não utilizariam passos típicos de uma mazurka e nem saltos do balé clássico, por exemplo, em outros momentos de dança na apresentação.

¹³⁵ Disponível em www.siobhandavies.com/conversations/mitchell/transcript.php.

¹³⁶ "But maybe some theatre-goers are more interested in sounds and words than images" (MITCHELL, disponível em: www.siobhandavies.com/conversations/mitchell/transcript.php).

Stanislavski (1989) advertia aos seus alunos de que: “Não há artista sem ensaio, autodomínio, disciplina” (STANISLAVSKI, 1989, p.134) e ao cantor-ator de testar o conhecimento e domínio técnico-musical da peça que executa encarnado, caracterizado em um personagem. A caracterização como uma máscara, que esconde e protege o indivíduo-ator, permitirá que ele revele os mais íntimos segredos (STANISLAVSKI, 2014 b).

Na Cena 11: Sarau com Pauline ao piano, o cenário que vemos nos remete a uma pintura, a um quadro retratando um sarau privado. “Uma pintura que soa”. O foco de luz e todos os personagens concentram-se sobre Pauline ao piano. É estabelecida uma atmosfera emocional pela música que harmoniza os conflitos e desejos de todos os personagens em cena (KERMAN, 1990).

Cena 12: Namoro no jardim

Para Fábio Maciel, que interpretou o personagem Cantor neste recital cênico, foi desafiante cantar e se movimentar com rapidez durante esta cena do namoro no jardim. Os deslocamentos físicos afetavam sua respiração e, portanto, sua execução vocal. Musicalmente não era a canção mais difícil de executar, mas havia todo o envolvimento emocional de seu personagem com Pauline e uma partitura cênica a ser executada¹³⁷. Esta partitura de movimentos, de deslocamentos tinha marcações precisas combinadas com a partitura musical que ele executava em conjunto com a Pianista e com a partitura cênica da personagem Pauline. Para esse trabalho corporal em conjunto com a execução vocal, especificamente nesta cena, foi decisivo o diálogo entre os cantores e os atores/bailarinos que faziam a direção cênica compartilhada com a atriz Cláudia Moreira.

Figura 25 - Cena 12: Namoro no jardim



¹³⁷ Quero lembrar que as canções deste recital são canções de câmara que foram compostas originalmente para serem apresentadas na forma de recital, sem encenação.

Fonte: Arquivo da autora

Na primeira metade do século XX, Stanislavski em seu trabalho pedagógico com cantores de ópera já chamava a atenção para as três modalidades de arte com que o cantor-ator trabalha: vocal, musical e cênica.

Fábio Maciel tinha que estar atento à sua técnica vocal, no que diz respeito ao controle da respiração. Precisava coordenar o gasto de ar e de energia física durante as movimentações rápidas de forma que não prejudicasse o canto do verso musical seguinte. Nas pausas musicais entre os versos Fábio (Cantor) executava uma partitura de movimentos contracenando com Henriqueta (Pauline), além de todo o trabalho musical que já realizava durante as pausas: pensar no texto do verso seguinte (em francês), na sua interpretação, preparar o ataque da próxima nota seguindo o acompanhamento da Pianista 1 apenas auditivamente¹³⁸.

Para Stanislavski (1989) o desenvolvimento das modalidades vocal, musical e cênica pelo cantor-ator deveria ser feito em conjunto, sem competirem entre si. Nos ensaios de Eugène Onéguine em 1937 alertava seus alunos cantores-atores sobre a superficialidade de uma construção para a cena, de um papel em uma ópera que priorizasse unicamente a construção psíquica e vocal em detrimento da conduta física:

Por que é que hoje eu atraio ainda sua atenção sobre o elo indissociável da ação psíquica e física? Por que é que eu lhe lembro que cada objetivo incluindo um movimento deve ser inteiramente inscrito no círculo de criação da atenção, desde o início da sua colocação, como ação indissociável psíquica e física? A vida é sempre movimento: movimento do pensamento ou movimento do corpo. E se sabemos fusioná-los harmoniosamente, a vida cênica será viva e seduzirá o público. Se não ela se assemelhará a um relatório seco, artificialmente pronunciado de uma voz cantante (MATHIEU, 2007, p. 189-190, tradução nossa)¹³⁹.

Ficou evidente durante os ensaios deste processo criativo a necessidade de um treinamento específico e constante do cantor para esse tipo de proposta na qual o recital cênico está inserido que é a união indissolúvel de música e cena. Como na

¹³⁸ O Cantor quando canta próximo ao piano pode conferir com o olhar algumas entradas de sua parte cantada com o pianista.

¹³⁹ Pourquoi est-ce qu'aujourd'hui j'attire encore votre attention sur le lien indissociable de l'action psychique et physique? Pourquoi est-ce que je vous rappelle que chaque objectif incluant un mouvement doit être *entièrement* inscrit dans le cercle de création de l'attention, depuis le début de sa mise en place, en tant qu'action *indissociable* psychique et physique? La vie est toujours mouvement: mouvement de la pensée ou mouvement du corps. Et si l'on sait les faire fusionner harmonieusement, la vie scénique sera vivante et séduira le public. Sinon elle ressemblera à un compte rendu sec, artificiellement prononcé d'une voix chantante (MATHIEU, 2007, p. 189-190).

ópera, aqui o cantor não é só intérprete musical, mas também ator quando pisa no palco. Henriqueta Mattos continua sua fala sobre sua experiência neste processo: [...] “Vieram os bailarinos, eles queriam também que nós dançássemos, [...] vem toda a parte teatral, a expressão facial, [...] a forma como você vai andar, como você vai entrar, [...] e isso é repetido milhões de vezes até acertar! Até ficar natural!” (MATTOS, 2016).

Segundo Stanislavski (1989), saber caminhar é em geral um dos pontos fracos dos artistas e os primeiros exercícios que ele aplicava com os cantores/atores em seu estúdio ópera eram os de caminhada tranquila e os de habilidade para governar o uso de braços e mãos. O ator que não sabe andar fica sem braços.

Nesse trabalho, com os cantores-atores, ao incorporar seu sistema de ações físicas juntamente com os exercícios diários de música e atuações de cena, queria dar base para os variados tipos de posições do corpo, movimentações no espaço, libertação de tensões musculares buscando plasticidade nos movimentos.

Para confirmar a importância dos movimentos para uma boa encenação, Lecoq (2010), no final do século XX, define como um dos pilares de sua pedagogia da criação teatral o domínio técnico dos movimentos. No teatro, ou em qualquer palco, nenhum movimento deve ser mecânico, apenas um deslocamento de um ponto a outro. O movimento deve ser justificado ou por uma indicação, ou por uma ação ou por um acontecimento interior. Como esse movimento, deslocamento acontece é de suma importância. Todo gesto que um ator realiza tem um ritmo, uma força e está inserido, relacionado com o espaço que o cerca. Este espaço faz nascer no ator um estado emotivo. [...] ”o espaço do fora se reflete no espaço do dentro” (LECOQ, 2010, p. 110).

Existem leis que regem os movimentos: equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação e reação. Reconhecer essas leis que se encontram no corpo humano, no corpo do ator e no corpo do público. O espectador identifica claramente se há equilíbrio ou desequilíbrio em uma cena. “Existe um corpo coletivo que sabe se um espetáculo está vivo ou não. O fastio coletivo é um sinal do não funcionamento orgânico de um espetáculo” (LECOQ, 2010, p. 50).

No trabalho coletivo de criação das cenas entre músicos e atores/bailarinos durante os ensaios de “Au Jardin” os atores ao conhecerem as músicas, as traduções das canções criavam suas ‘partituras’ de movimentos e instigavam os

cantores a fazerem o mesmo. Conforme Cristine Bello Guse (2011), o cantor-ator ao sincronizar os seus movimentos com a música, com seu tempo ritmo, é importante não perder a naturalidade dos movimentos. Isso evitará que ele aja como um bailarino, com exceção de cenas com coreografias específicas, definidas por um diretor de cena. Para ajustar movimentos ao tempo musical de uma música sem necessariamente coreografá-los ou torná-los idênticos “o cantor pode 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” (GUSE, 2011, p.108).

Como responsáveis pela direção das cenas, os atores estavam atentos ao ritmo do espetáculo como um todo. A estrutura deste espetáculo, deste recital cênico, propunha um movimento musical contínuo e isso gerava um padrão repetitivo de ações por parte dos agentes em cena que tocavam ou cantavam. Os atores ao dirigirem os cantores, estavam atentos para que na justaposição das ações cênicas às canções e, na sequência das cenas como um todo, houvesse um equilíbrio entre cenas estáticas e cenas dinâmicas. Era aplicada a estética da variedade e abundância quanto aos movimentos corporais e à ocupação do espaço cênico. Buscava-se um equilíbrio entre similaridades e contrastes na sequência de cenas que tinha, como fonte geradora, uma ordem de apresentação musical pré-estabelecida.

Segundo Pfister (1993), similaridades e contrastes se relacionam dialeticamente, não são duas dimensões autônomas. O contraste só pode ser percebido quando colocado contra um *background* de similaridades e reciprocamente similaridades não se baseiam somente na repetição de elementos idênticos, mas sempre incluem desvios, elementos contrastantes.

Cena 13: Sarau íntimo de Pauline e o plano da Ninfa

Figura 26 - Cena 13: Sarau íntimo de Pauline e o plano da Ninfa



Fonte: Arquivo da autora

Nesta cena dois planos imagéticos se estabelecem e se contrapõem: um plano de fundo, na lateral esquerda, visualmente estático, com Pauline e o Cantor 1, e um plano dinâmico à frente, com movimentos do Cupido e deslocamentos da Ninfa¹⁴⁰, enfocados pela iluminação que a acompanha.

Acontece uma justaposição desses planos imagéticos pela música. Ela é ao mesmo tempo um veículo de comunicação¹⁴¹ do amor de Pauline para o Cantor e da tristeza do Cupido e a iniciativa da Ninfa de animá-lo. Cenicamente o foco de atenção é distribuído entre as ações e reações desses personagens e Pauline.

Quanto ao aspecto físico, ao deslocamento dos personagens, nesta Cena 13 há uma recorrência de movimentos presentes na Cena 5. As ações da Ninfa que se aproxima de Pauline, enquanto toca, e deixa um objeto (bilhete) sobre o piano fazem um paralelo com as ações do Cupido na Cena 5¹⁴², quando dançando ao redor de Pauline deixa um buquê sobre o piano. Os dois personagens abandonam seu pedestal, seu habitat para interferirem na vida de Pauline. Eles não são visíveis, mas os objetos que transportam sim.

Esses objetos, o buquê e o bilhete, possuem uma carga simbólica, afetam e conduzem também a história. O bilhete escrito pela Ninfa e compartilhado pelo Cupido causa suspense na audiência. “Para haver suspense é necessário um

¹⁴⁰ A Ninfa havia permanecido em pé sobre seu pedestal por onze cenas, da cena 2 à cena 12 (inclusive) e o Cupido por dez cenas.

¹⁴¹ Estou partindo do princípio que a música pode expressar sentimentos e assim, como na ópera o cantor expressa seus sentimentos cantando ao invés de falar, aqui neste recital cênico Pauline canta e também toca piano para expressar seus sentimentos.

¹⁴² Estas duas cenas (Cena 5 e Cena 13), caracterizam dentro do roteiro, do enredo, uma mudança de direção na história. A Cena 5 marcou o início do protagonismo de Pauline, após a saída da Cantora, e o despertar do amor provocado pelo buquê dado pelo Cupido e a Cena 13 marca o início do desfecho da história.

elemento de tensão entre uma inconsciência completa por um lado e por outro uma expectativa antecipada baseada em uma informação dada sobre o outro” (PFISTER, 1993, p. 98, tradução nossa) ¹⁴³. —Por que o Cupido estava triste? —Não era para Pauline se apaixonar? —Uma vez, ele deu flores para ela —O que está escrito no bilhete —O Cupido gosta de Pauline?

No final da Cena 13 há uma mudança na configuração espacial dos personagens. O Cupido e a Ninfa que estavam em um plano elevado em relação aos outros personagens, sempre os assistindo, agora se posicionam sentados, de costas para eles e para a plateia. Quando o Cupido e a Ninfa congelam suas poses e a iluminação sobre eles é apagada, o foco da cena volta a ser Pauline e o Cantor.

Ao final da música há o reforço desse foco com um diálogo falado entre eles. Esse diálogo dramático, inesperado para o público, introduz a próxima música: o Dueto da Separação.

Figura 27 - Cena 14: Dueto da Separação



Fonte: Arquivo da autora

A Cena 14: Dueto da Separação entre Cantor e Pauline apresenta o clímax na relação desses dois personagens depois de uma sequência de seis cenas, em que eles aparecem juntos. O caráter apaixonado, mas dramático da cena é dado pela canção que também faz o tempo ficar estendido.

No dueto, tanto o homem quanto a mulher falam um para o outro e também falam a si mesmos, revelando suas reflexões em voz alta. Na composição musical é

¹⁴³ [...] “Suspense Always depends on the existence of an element of tension between complete unawareness on the one hand and a certain level of anticipatory expectation based on certain given information on the other” (PFISTER, 1993, p. 98).

a mulher que inicia (1ª voz) a primeira estrofe do dueto¹⁴⁴, seguida três compassos depois pelo homem (2ª voz). A segunda estrofe coincide com os pensamentos reflexivos e na terceira estrofe as duas vozes voltam a dialogar entre si. Nessas duas estrofes, as vozes entram juntas, cantando com igualdade rítmica por trinta compassos¹⁴⁵. E na terceira estrofe há a correspondência do canto em conjunto de seis palavras: *Implore, adore, charmer, belle, aimer* e *cruel*¹⁴⁶. A quarta estrofe é iniciada pela voz feminina e seguida pela voz masculina novamente, mas apenas com um compasso de diferença.

Os cantores (Pauline e Cantor) foram dirigidos pelos atores quanto ao posicionamento entre eles durante as estrofes. O quadro a seguir traz as indicações:

Quadro 29 - Posicionamento dos Cantores

1ª Voz (Mulher)	2ª Voz (Homem)	Posicionamento
1ª Parte e esquece-me Parte e não siga meus passos. A fortuna inimiga me arranca de teus braços.	1ª Fica, ó minha amiga, Ou eu seguirei teus passos Porque meu coração, minha vida se vão quando tu vais.	1ª Pauline canta em direção ao Cantor que está de costas para ela.
2ª (com repetição) Ah! Em vão me implora Aquele que eu adoro .	2ª (com repetição) Mas em vão te implora Aquele que a ti adora .	2ª Cantam virados para lados opostos, mas Pauline vira-se para o Cantor na primeira vez que canta: Aquele que eu adoro.
3ª Eu soube encantá-lo Minha vida era tão bela Do destino a lei cruel Impede-me de amá-lo .	3ª Os deuses que, por encanto , fizeram nascer-te tão bela , não desejam (cruel!) que teu coração saiba amar .	3ª Cantam voltados um para o outro.

¹⁴⁴ Este dueto (original) está dividido em quatro estrofes. A primeira estrofe corresponde aos compassos de números 1 a 18. A segunda estrofe começa na anacruse do compasso 21 e termina no compasso 34. A terceira estrofe começa no compasso 35 e termina para a voz feminina no compasso 50 e para a voz masculina no compasso 51. A quarta estrofe é iniciada pela voz feminina no compasso 51 e no compasso 52 pela voz masculina e termina no compasso 74 (final da música).

¹⁴⁵ Em dois compassos da terceira estrofe (compassos de Nº 38 e Nº46), na palavra *belle* (bela) a voz feminina canta uma nota mais. E no compasso de Nº42, na palavra *aimer* (amar) no terceiro tempo é introduzida uma pausa na voz feminina.

¹⁴⁶ Na tradução do poema de L. Pomey essas palavras estão em negrito.

1ª Voz (Mulher)	2ª Voz (Homem)	Posicionamento
4ª Parte e esquece-me Parte e não siga meus passos Deixa tua amiga Arrancar-se de teus braços.	4ª Fica, ó minha amiga, Ou eu seguirei teus passos Porque meu coração, minha vida, se vão quando tu vais.	4ª Viram-se novamente para lados opostos e na última frase cantam um para o outro.

Fonte: Elaborado pela autora

Na Cena 15: Lamento de Pauline¹⁴⁷, o desenho melódico dos seis primeiros compassos da Mazurka sugere para mim um suspiro e o texto motivador desta cena é o texto da terceira estrofe do Dueto da Separação: [...] Eu soube encantá-lo, minha vida era tão bela, do destino a lei cruel impede-me de amá-lo.

O foco da iluminação é direcionado para a lateral esquerda do palco onde se encontra Pauline ao piano. O Cupido e a Ninfa permanecem no centro do palco, sentados de costas, imóveis, como se não assumissem a culpa do que tinham provocado. O fato de não assistirem a separação e os lamentos dos dois personagens reforça a imagem de solidão e sofrimento de Pauline nesta cena e do Cantor na cena seguinte.

Esta Cena 16: Lamento da Separação pelo Cantor,

O foco principal nesta cena é o lamento do Cantor que acontece no centro do palco. Como em um recital de canto, o cantor está voltado para a plateia. É para ela (como em um monólogo no teatro) que ele confia seus sentimentos, apesar de estar acompanhado em cena pelo Pianista 2. Segundo Mota (2016), em um monólogo, além do foco em um personagem, acontece um acúmulo de referências, a ampliação de uma situação. “A plateia percebe aquilo que vê e ouve como algo construído, organizado” (MOTA, 2016, p. 52).

As cenas 15 e 16 em conjunto caracterizam-se dramaturgicamente como comentários reflexivos após a separação do casal Pauline e Cantor. “[...] Um comentário reflexivo no drama como um todo [...] funciona como uma tentativa de

¹⁴⁷ Pauline começa a tocar imediatamente depois da separação do Cantor. Não há palavras a serem ditas. A ação dramática se resume a Pauline tocando sozinha. A música fala por si só e transcende a cena. Ao ouvir a música, eu ouço Pauline. O que ela me diz?

comunicação épica, fazendo a mediação entre a ação dramática e a audiência” (PFISTER, 1993, p.79, tradução nossa) ¹⁴⁸.

Esta cena ganha maior relevância se houver a compreensão do texto da canção “Plainte d’amour” (“Pranto de amor”). O texto (código verbal) que pode não ser acessado pela audiência, em um primeiro momento, pela falta de compreensão da língua, ou acesso à tradução é suprido pela dramaticidade presente na música e no gestual do Cantor. Esses outros códigos (musicais e corporais) podem levar a audiência a elaborar ou reelaborar perspectivas para este personagem, depois de ter acompanhado sua trajetória.

Quadro 30 - Cena 17: Celebração do Cupido e da Ninfa e enlace final

Cena 17: Celebração do Cupido e da Ninfa e enlace final
Agentes: Pianista 1, Ninfa, Cupido, Pauline.
Ações e Reações: a) Ninfa e Cupido comemoram brindando a separação do Cantor e Pauline e juntam seus pedestais. b) Durante a música Pauline entra caminhando. c) Cupido flecha Pauline. Ela leva a mão ao pescoço e continua caminhando extasiada. d) Cupido tira suas asas, veste o casaco, tira sua tiara. Torna-se humano, visível e se revela a Pauline.
Música: "Mazurka Op.67 N° 4".
Texto Motivador: Texto retirado da próxima canção: “Canto de Amor”: [...] Minha vida se encadeou à tua / A escorrer como um só dia / Qual taça sempre cheia.
Conceito: Um deus que abdica de sua condição imortal para viver um amor humano.

Fonte: Elaborado pela autora

¹⁴⁸ “[...] A reflective commentary on the drama as a whole, [...] functions as a tentative epic communication system mediating between the dramatic action and the audience” (PFISTER, 1993, p.79).

Figura 28 - Cena 17: Celebração do Cupido e da Ninfa e enlace final



Fonte: Arquivo da autora

Na cena 17, há uma mudança de circunstância: do clima triste e dos lamentos, de Pauline e do Cantor, passa-se para um clima de comemoração, por parte da Ninfa e do Cupido. Está confirmada a separação do casal.

A cena 17 faz uma espécie de recapitulação de outras cenas quanto à movimentação física dos personagens. Em todas elas o Cupido e a Ninfa, movidos pela música, dançam, celebram sozinhos no jardim e interrompem suas ações com a entrada de pessoas. Nesta cena com a entrada de Pauline, como em um movimento cíclico, a história parece começar de novo, mas logo um contraste se efetua com a transformação do personagem Cupido em humano e sua aparição a Pauline.

Quadro 31 - Cena 18: *Gran Finale*

Cena 18: <i>Gran Finale</i>
Agentes: Pianista 1, Cupido, Pauline, Ninfa.
Ações: a) Pauline para de caminhar e olha para trás. Ao ver o Cupido inicia seu canto, acompanhada pela Pianista 1. b) Cupido beija sua mão e depois se senta com a Ninfa no banco do jardim, enquanto Pauline canta a segunda estrofe voltada para a plateia. c) Na terceira estrofe Pauline estende a mão para o Cupido, ele se aproxima e a ajuda a subir no pedestal. d) Ninfa enfeita o jardim com mantos de flores e se senta junto ao Cupido aos pés de Pauline que permanece no pedestal. e) Ao final da música Pauline permanece imóvel e uma chuva de corações é lançada sobre ela.
Música: Canção: "Canto de Amor"
Texto Motivador: [...] Eis o teu céu, ó minha estrela! Levanta, oh! Levanta este véu. Ilumina a noite destes lugares. Fala, canta, sonha, suspira [...] Deixa-me sentar a teus pés.

Conceito: Triunfo do amor que transcende a própria natureza humana e divina.

Fonte: Elaborado pela autora

A primeira motivação para a escolha da canção “Canto de Amor” como peça final do Recital Cênico foi o seu caráter “molto appassionato” (muito apaixonado) como foi indicado na partitura musical por Bizet. A segunda motivação foi o texto poético carregado de imagens de Alphonse de Lamartine. Esse texto, junto com o texto da primeira canção, foi responsável pela definição do ambiente onde se passa a história, e pela criação dos personagens Cupido e Ninfa.

“Canto de amor”

1ª Estrofe

Vem, procuremos uma sombra propícia,
 Até a hora em que, neste idílio,
 As flores fechem seus cálices
 Aos olhares saudosos do dia.
 Eis o teu céu, ó minha estrela!
 Levanta, oh! Levanta este véu
 Ilumina a noite destes lugares;
 Fala, canta, sonha, suspira,
 Oxalá meu olhar atraia
 Um olhar errante de teus olhos.

2ª Estrofe

Deixa-me salpicar de rosas
 A relva macia onde te assentas,
 E perto do leito onde tu repousas
 Deixa-me sentar a teus pés.
 Feliz a grama que pisas!
 E o botão que tu despetalas!
 Sob teus dedos as cores frescas!
 Felizes os cálices vermelhos
 Que tu aproximas de teus lábios tal como

A abelha, amante das flores!

3ª Estrofe

Lembra-te da hora abençoada
 Em que os deuses, com uma terna mão,
 Derramaram-te sobre a minha vida
 Como a sombra no caminho.
 Desde esta hora afortunada
 Minha vida se encadeou à tua
 A escorrer como um só dia,
 Qual uma taça sempre cheia,
 D'onde meus lábios, com um longo suspiro,
 Sorvem a inocência e o amor!

A canção é dividida em três estrofes. Já na primeira estrofe, o texto do poema sugere um “eu” masculino, mas é Pauline quem canta e convida o Cupido ao amor. Ao subir e permanecer imóvel no pedestal, tendo a Ninfa e o Cupido aos seus pés, Pauline metaforicamente está se tornando também uma deusa. A sua figura feminina e o amor apaixonado que canta são exaltados. Pauline, assim como o Cupido, agora tem o poder de provocar o amor.

Figura 29 - Cena 18: *Gran Finale*



Fonte: Arquivo da autora

A proposta deste recital cênico era partindo do contexto musical e poético, das canções e mazurcas selecionadas, apresentar cenas musicais harmônicas e com variadas perspectivas, que surgiram na minha imaginação e na imaginação coletiva dos participantes durante o processo de criação. O objetivo final era narrar

uma história sobre um cupido que se apaixona por uma das jovens que passeiam no jardim e abdica de sua divindade por ela.

Ao iniciar a análise deste processo criativo, simultaneamente a análise do processo de “Soirée de Madame Claudine”, perguntei a Fábio Maciel, participante dos dois processos, qual seria a diferença de narrativa entre os dois processos:

Neste espetáculo (“Au Jardin de Madame Pauline”), o fio narrativo dele está um pouco mais diluído, mais sutil, não está tão explícito. A história, o desenvolvimento, o clímax, o desenlace, os conflitos, eles estão mais diluídos nas letras das músicas e eu acho que o peso das Mazurkas tanto como em quantidade, como na força... Eu não contei, mas me dá a impressão que este espetáculo tem mais peças instrumentais que o outro? (“Soirée de Madame Claudine”). — Sim, sim! Porque está todo intercalado! (resposta minha) — Isto também influencia nesta percepção de diluição da narrativa. Ele termina ficando mais abstrato, mas isso não quer dizer que ele fica mais fraco! [...] Pode ser até o contrário! Justamente, ele fica um pouco mais instigante para quem está vendo. O espectador tenta criar os vínculos onde eles não estão tão explícitos entre uma cena e outra e isso pede mais de quem está vendo. Essa é a característica do que se costuma falar de uma obra aberta. Ela não entrega todos os significados, fechados e prontos para quem está assistindo. Quem está assistindo, também tem de fazer as pontes entre as músicas, entre as cenas e isso, em minha opinião, dá mais força ao espetáculo (MACIEL, 2016).

Fazendo a reflexão a partir de estudos sobre dramaturgia teatral e transpondo alguns conceitos de estruturas abertas e fechadas de tempo e espaço para a análise deste processo criativo me deparo com múltiplas possibilidades de classificação. A obra “Au Jardin de Madame Pauline” tem uma estrutura fechada na ordem sequencial das músicas. A apresentação da história é “encaixada” nesse ciclo ininterrupto de músicas que possui um tempo determinado. Como as cenas estão atreladas às músicas não há possibilidade de corte de uma cena, isoladamente, sem uma alteração no fluxo, no movimento que foi criado.

Uma harmonia intrínseca criada pelo encadeamento de peças de piano e de peças de canto, pelo entrelaçamento de cenas e músicas, a repetição de várias combinações ou as variações destas, presentes nesse Recital Cênico levam a um leque de possibilidades de leitura que a caracterizam como uma obra de natureza aberta, de condição polissêmica segundo Oliveira (Oliveira, 2008).

Ao reconstruir e analisar esse processo a partir do roteiro registrado, do registro em vídeo da apresentação e entrevistas com os participantes, me surpreendi com a variedade de criações feitas pelos atores/bailarinos, o grau elevado de dificuldade das execuções musicais e ações cênicas propostas aos cantores e as possibilidades de relações entre as cenas que criamos. Não dou por

encerrada esta análise porque, como Fábio sugestionou, estou instigada pela minha própria obra. Criando vínculos e aprofundando os já existentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação surgiu do desejo de refletir sobre minhas experiências interartísticas iniciadas no CEP/ Escola de Música de Brasília e compartilhá-las e também de me aproximar e me aventurar no mundo teatral, terreno ainda pouco conhecido e misterioso para mim. Estava em busca de respostas ou de bússolas que me orientasse em novos, futuros processos criativos de músicos, atores, bailarinos e outros artistas em conjunto dentro da escola e também fora dela.

Desde o meu ingresso como aluna especial no PPG-CEN percebi o desafio de me posicionar como artista, professora e agora como pesquisadora. Sendo artista reconheço que sou guiada, movida por uma força ou forças, mistura de curiosidade, paixão, intuição (É isso que deve ser feito!). É fato que como musicista, Já sou a algum tempo movida, guiada para o terreno do Teatro onde experimento, como aprendiz, ser atriz, diretora, cenógrafa, figurinista e produtora.

Como professora tenho sempre como um dos objetivos na minha prática profissional em sala de aula, e, nas minhas apresentações artísticas, promover experiências e conhecimentos direta ou indiretamente através da música e do contexto em que ela está inserida. Quem é professor (a) sabe que está sempre aprendendo com os alunos e que eles são constantes provocadores que nos fazem buscar novas perspectivas e visões para nosso ofício. Ao mesmo tempo trabalhando dentro de uma instituição de ensino somos responsáveis pela apresentação de resultados e a comprovação dos mesmos em um período determinado de tempo.

Como pesquisadora venho agora refletir e me posicionar criticamente sobre minha própria experiência. Uma experiência passada, que estava materialmente documentada em arquivos de vídeo, fotos, roteiros e programas de apresentação e que carregava na memória (emocional e racional) em forma de lembranças e questionamentos ainda não respondidos. Foi a partir dos questionamentos que trouxe acerca da formação do cantor para o teatro musical, do trabalho do ator e das diferenças de seus procedimentos de ensaio em relação ao trabalho e formação do cantor e do músico que iniciei a pesquisa.

A primeira bússola orientadora foram os escritos de Stanislavski, seus ensinamentos no estúdio ópera e sobre a formação do ator. A segunda foi o livro O cantor-ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera de Cristine Bello Guse. A partir desse livro descobri Kerman com quem visitei o “mundo operístico”. A

terceira bússola foram os relatos coletados em entrevistas com os participantes, professores de música e os diretores de ópera. E a quarta bússola foi Mário Vieira de Carvalho com seus ensaios sobre dramaturgia musical junto com Pfister e Mota.

Com essas bússolas retornei ao passado fazendo uma genealogia dos recitais cênicos produzidos no CEP/EMB, reconstruindo e analisando dois processos criativos, identificando algumas semelhanças e diferenças entre esses processos que tinha vivenciado e os processos criativos de cantores/atores relatados por Stanislavski e outros diretores de teatro e ópera.

Fiquei surpresa por perceber que os meus questionamentos e desafios enfrentados no trabalho coletivo com músicos, cantores e atores, amadores e profissionais não eram muito diferentes dos enfrentados por esses diretores no teatro musical. Não encontrei respostas prontas, nem receitas, mas ficou claro que o caminho continua sendo o de um trabalho conjunto de profissionais e aprendizes engajados em um mesmo ideal artístico. Peter Brook em “O espaço vazio” (2015) fala do Teatro como um lugar onde padrões sociais são colocados em ação, pois a pressão de uma data para a estreia produz “esse trabalhar-junto, essa dedicação, essa energia e essa consideração recíproca pelas necessidades de cada um, que os governos só conhecem em tempos de guerra” (BROOK, 2015, p. 157).

Esse ideal artístico que une um grupo, que o reúne com um objetivo a ser cumprido não é fixo, pois a arte está sempre em movimento e se considerarmos como ponto de chegada à perfeição, esse ideal torna-se infinito. Embora esse trabalho em conjunto nunca se dê por acabado, deve haver uma harmonia, que não quer dizer ausência de tensão, ou de momentos de embate durante o processo de construção de um espetáculo. Pelo contrário, esses momentos são importantes inclusive para instigar o estudo e a descoberta contínua de novos procedimentos de ensaio.

Durante os ensaios, em um processo de montagem de um espetáculo e depois de sua apresentação cada artista deve fazer sua autocrítica que segundo Stanislavski (1998) é importante quando bem direcionada, para ver e sentir o que é verdadeiro, ver o que é bom e necessário e não para chorar suas quedas. “Quando criticar a si mesmo e os outros sempre ver o que é positivo junto com o que é negativo” (STANISLAVSKI, 1998, p. 11).

Na experiência de direção compartilhada que tive com os atores participantes dos recitais cênicos percebi a naturalidade com que criticavam e recebiam críticas e comandos. Os atores se mostravam mais abertos à direção, pois já eram treinados para a construção e desconstrução de uma interpretação. Para os cantores e os músicos sem formação teatral esse processo de abertura a constantes adaptações ao cenário, à encarnação de uma personagem, à direção e recebimento de críticas era instigante e desafiador. Era preciso uma disposição, uma maturidade musical e pessoal por parte deles. Sobre essa abertura aos processos criativos dos recitais cênicos o cantor Fábio Maciel relatou em entrevista:

[...] o meu interesse em participar foi justamente para ter uma experiência. Sempre que você me chamava, o que me fazia querer participar é justamente a experiência cênica que no meu caso específico sempre foi muito deficiente. Eu sempre estudei muito música, canto, cantei muito repertório de canção. Cantei muito em coro, cantei missas, árias, em recitais, mas nunca tive uma experiência cênica verdadeiramente. [...] Mas realmente estar no palco, caminhando de lá para cá e junto com o canto também é uma coisa que eu tive muito pouco, para não dizer que eu não tive nada. Estes recitais me proporcionaram esta vivência e acho que é importante se eu vier a cantar óperas, acrescentou muito! A questão de perder o medo do palco mesmo e a experiência com os outros atores, cantores, bailarinos foi bacana. A gente vai aprendendo como andar no palco, como se movimentar, o que não fazer. [...]. Enfim, pelos erros a gente vai aprendendo também, vai aprendendo a lidar com imprevistos que acontecem, esquecimentos e tendo que improvisar na hora, um detalhe ou outro. Tudo isto é bom. Eu acho que eu posso dizer que o que me acrescentou foi isso: a vivência cênica que é insubstituível! (MACIEL, 2016).

Na montagem dos recitais cênicos no CEP/EMB, em um trabalho em parceria com atores profissionais os músicos e cantores eram treinados e dirigidos por eles durante os ensaios e também enquanto contracenavam juntos. Os atores acostumados a atuarem eram também professores aprendizes e os músicos e cantores atores aprendizes. O resultado final desse processo, para além do dia da apresentação, não poderia ser previsto, pois havia muitas variáveis em jogo.

Alguns resultados parciais já se apresentam como a conclusão desse Mestrado em Artes Cênicas, por mim, fruto dessas trocas de experiências e saberes entre músicos, atores e bailarinos que se estendeu também durante a pesquisa com as entrevistas.

Durante as entrevistas com os atores e bailarinos, estes enfatizavam que o trabalho que eles realizavam com os músicos e cantores durante os ensaios era algo pontual para a realização das cenas propostas e não um trabalho de

preparação para atuação. Para isso, segundo a atriz Cláudia Moreira, deveria haver um tempo disponível anterior aos ensaios coletivos assim como há a preparação do repertório musical em separado. Embora isso não tenha sido vivenciado nos nossos processos criativos ela avaliou:

[...] Mas você vê que os resultados são muito bons, tendo em vista que não são atores profissionais, são cantores que estão se dispondo a fazer um trabalho também cênico. Então você vai puxar não somente da voz, mas do corpo e isso ao mesmo tempo é complexo (MOREIRA, 2016).

Outro resultado parcial também constado em entrevistas foi que os recitais cênicos foram oportunidades para os cantores perceberem na prática a necessidade do treinamento cênico que muitas vezes não é efetivado dentro do período de formação do cantor como relatou a cantora Érika Liz falando de sua participação em “Au Jardin de Madame Pauline”:

[...] Foi muito exigente! De certa forma para mim, como cantora, ter que atuar também. Uma coisa que eu não tenho experiência, não é? Eu fui aprendendo com as pessoas, com vocês, com todo mundo que estava participando do espetáculo, os cantores, os atores foram sugerindo as coisas, as atitudes, o que fazer! As ações, como cantar com os toques da professora de canto. Como fazer a sua voz fluir bem naquela música, naquela cena: que você tinha que cantar deitada, por exemplo! É diferente do que estar cantando em pé. Então o som tem de sair, você tem de cantar para o público poder ouvir [...] (LIZ, 2016).

Indagada por mim no final da entrevista se estudaria artes cênicas depois de ter feito essas experiências de atuação com os recitais cênicos Érika Liz acrescentou:

[...] Isso faria uma diferença bem maior, para melhor, se eu tivesse feito, se eu tivesse mais experiência com artes cênicas! Eu até faria um curso de artes cênicas para melhorar a performance do canto! Achei importante! Eu levo jeito para o teatro! (LIZ, 2016).

Na formação do aluno de canto em uma situação ideal, como o professor Ângelo Dias relatou em entrevista, todo aluno de canto à medida que constrói, desenvolve sua voz, sua musicalidade também deveria construir todo um aparato, um arcabouço técnico teatral (DIAS, 2017). A professora pianista e cantora Henriqueta Mattos também enfatiza essa necessidade do estudo de teatro na formação do cantor:

[...] O canto é ligado ao teatro, não tem jeito! Vai ajudar na performance. O teatro só ajudaria! Na postura física, porque o canto é físico. Você precisa trabalhar sua expressão

facial, suas mãos, seu gestual, seu andar. E isso quem trabalha é o teatro [...] Quem não faz vai ficar limitado na formação [...] (MATTOS, 2016).

E para o cantor que pretende participar de espetáculos músico teatrais ela ressalta a diferença das produções antigas, que aceitavam excelentes cantores que eram ruins de cena, das produções atuais:

[...] hoje em dia, não! Nas produções modernas, também de ópera, exigem que os cantores sejam atores, porque é uma exigência da modernidade. Tudo está sendo filmado, gravado, distribuído no mundo. Se o cantor não tem uma boa atuação teatral, ele não tem sucesso. Ele também não entra em grandes produções. A formação do cantor ligado à formação do teatro é hoje exigência (MATTOS, 2016).

Uma experiência músico-teatral que gera conhecimento e desperta novos horizontes é o que considero o objetivo principal ou o aspecto mais relevante do recital cênico enquanto prática artística e pedagógica dentro do CEP/EMB. Como professora penso que ainda que seja apenas um único aluno de canto participante, por exemplo, a admitir ou ficar convencido de seu progresso já terá valido a pena todo o processo criativo. Como musicista o prêmio maior é ganhar uma plateia (cativa e nova) a cada espetáculo que compartilhe suas reações e percepções comigo. Não é só de aplausos que tenho necessidade.

Como pesquisadora admito que o meu trabalho apenas foi iniciado. Mesmo assim espero que esta dissertação auxilie e estimule a descoberta e elaboração de novos percursos na formação do cantor-ator. Um percurso a ser percorrido com alegria, com responsabilidade e também de forma divertida, pois a “diversão é uma grande fonte de energia” (BROOK, 2005, p. 59). Para mim esta pesquisa foi uma oportunidade de adentrar o mundo músico teatral e um exercício de reflexão que continuará se desenvolvendo. A porta foi apenas aberta!

REFERÊNCIAS

- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. **La Ligne des Actions Physiques**. Montpellier: L'Entretemps, 2007.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BROOK, Peter. **O Espaço Vazio**: um livro sobre o teatro moribundo, sagrado, rústico, imediato. Tradução. Roberto Leal Ferreira, 1. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.
- BURGESS, Thomas de Mallet; SKILBECK, Nicholas. **The singing and acting handbook**: games and exercises for the performer. New York: Routledge, 2008.
- CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA. Projeto Político – Pedagógico. Brasília, 2012. Disponível em: www.emb.se.df.gov.br
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2015.
- GUSE, Cristine Bello. **O cantor-ator**: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- HEMSLEY, Thomas. **Singing and imagination**: a human approach to a great musical tradicional. Oxford: University of Oxford, 2013.
- HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- MOTA, Marcus. **Dramaturgia**: conceitos e experiências. Brasília: Editora UnB. 2017. No prelo.
- OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. *O Ritmo Musical da Cena Teatral: A dinâmica do espetáculo de teatro. 2008*. Diss. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)–Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro** Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PEIXOTO, Fernando. **Ópera e encenação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003 (Coleção Primeiros Passos).

PFISTER, Manfred. **The theory and analysis of drama**. Cambridge University Press, 1993.

PROPP, Vladimir Iakovlevich. **Comicidade e riso**. Ática, 1992.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTOLIN, Rosane Faraco. **STANISLAVSKI NA ÓPERA: Procedimentos e técnicas para o cantor-ator e o espetáculo**. 2013. UDESC, Florianópolis.

SCALA, Flaminio. **Loucura de Isabella, A**. Editora Iluminuras Ltda, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014a.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014b.

STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el proceso Creador de las Vivencias**. Tradução de Salomón Merecer. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. **Minha vida na arte**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin; RUMYANTSEV, Pavel. **Stanislavski on Opera**. Translation Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Routledge, 1998.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski Ensaia: memórias**. Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo: É realiações, 2016.

ARTIGOS:

ALEIXO, Fernando. Corporeidade da Voz. In: **O Teatro Transcende**, n. 12. Blumenau: FURB, Divisão de Promoções Culturais, 2003.

CAJAÍBA, Cláudio. Atmosfera e recepção em uma experiência com o teatro na Alemanha. **Sala Preta**, v. 8, p. 21-33, 2008.

CARVALHO, Mário Vieira. “Defender a ópera contra os seus entusiastas: ‘Musiktheater’ de Walter Felsenstein a Peter Konwitschny”. In: IX COLÓQUIO DE OUTONO-ESTUDOS PERFORMATIVOS: GLOBAL PERFORMANCE/POLITICAL PERFORMANCE, **Anais...** Universidade do Minho/Ed. Húmus, 2010: 257-272.

CARVALHO, Mário Vieira. **Introdução à dramaturgia musical**. 2005. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/264786170_Introducao_a_dramaturgia_musical

GARCIA, Moira Junqueira. Comédia de costumes e melodrama: algumas considerações e aproximações. **Letra e Ato**, v. 3, n. 3, 2013.

LIMA, Sonia Albano, Flávio Apro, and Márcio Carvalho. "Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências." _____. *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa (2006): 11-23.

MITCHELL, Katie. **Transcript of Conversation with Katie Mitchell/Siobhan Davies**. Sem data. Disponível em:

<www.siobhandavies.com/conversations/mitchell/transcript.php>. Acesso em: 8 de mar. 2017.

MOTA, Marcus. "Performances Instruídas: Metodologia de processo criativo a partir de temas ou obras clássicas", 2012.

RAMOS, Enamar. 8. Um corpo musical. **O Percevejo Online**, v. 3, n. 1, 2011.

SCHOOMAKER, Bruce. **Singing Without Technique**. Disponível em:

<http://facweb.furman.edu/~bschoonmaker/without.html>, sem data. Acesso em: 19 de jun. 2016.

ENTREVISTAS:

BARRA, Ângela. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rosa – realizada na casa da artista, Goiânia: 21 set. 2016.

BELLINGRODT, Aldo. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rosa – realizada na Sorveteria Sorbê, Brasília: 27 mai. 2016.

CALAZANS, Cleani Marques. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rosa – realizada na casa da entrevistadora, Brasília: 1 jul. 2016.

CAMPOS, Júlio César. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rosa – realizada na casa da entrevistadora, Brasília: 18 jun. 2016.

FERRARI, Mateus. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rosa – realizada na casa da entrevistadora, Brasília: 30 set. 2016.

FRIAS, Francisco. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rosa – realizada no CEP/EMB, Brasília: 13 set. 2016.

LIZ, Érica. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rosa – realizada na casa da artista, Brasília: 31 mai. 2016.

MACIEL, Fábio. Entrevistas concedida a Maria Lúcia Rosa via What'sApp nos dias: 25 mai. 2016 e 1 jun. 2016.

MATTOS, Alda. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rosa – realizada na casa da artista, Brasília: 18 jan. 2017.

MATTOS, Henriqueta. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rosa – realizada na casa da artista, Brasília: 30 mai. 2016.

MOREIRA, Cláudia. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rosa – realizada na casa da entrevistadora, Brasília: 19 jul. 2016

SIGILIÃO, Cláudia Couto. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rosa – realizada na casa da entrevistadora, Brasília: 20 mai. 2016.

ANEXO A - ORIENTAÇÕES PARA ELABORAÇÃO DE PROJETOS ARTÍSTICOS

Considerando seu elevado potencial de produção artístico-musical, o Centro de Educação Profissional-Escola de Música de Brasília (CEP-EMB) conta, em sua estrutura interna, com a Coordenação de Programação Artística (CPA) para administrar uma agenda com centenas de concertos e apresentações musicais a cada semestre. Essa agenda é composta por atividades internas (Recitais Didáticos, Concertos extras, *Masterclasses*) e externas constituídas de projetos em parceria com instituições públicas e privadas. Para tanto, a CPA tem como missão fomentar o desenvolvimento de projetos artístico-musicais produzidos no âmbito deste CEP, em suas diferentes configurações - erudita e/ou popular, por meio do incentivo à performance, nas mais variadas formações, entre os músicos membros do seu corpo docente.

Para melhor viabilizar esse processo, faz-se necessário o estabelecimento de alguns elementos de uniformidade que ofereça aos proponentes algumas orientações de como elaborar/formatar seus projetos, tendo em vista, entre outros motivos, um rápido entendimento do que se propõe para facilitar posteriormente o trabalho de análise e aprovação. Neste sentido, são oferecidas, no presente documento, orientações básicas para elaboração/formatação de um projeto.

Ponto de partida

Ao redigir o seu projeto tenha sempre em mente as seguintes **perguntas norteadoras**: O que é o projeto (o que se pretende fazer)? Por que foi pensado e proposto (importância do projeto)? Quem o desenvolverá (principais envolvidos e suas funções)? Como será realizado?

Além disso, tenha o cuidado de escrever cada item com texto sempre claro e objetivo. Neste sentido, oferecemos no formulário a seguir, em um passo a passo, algumas orientações de como devem ser redigidos cada um dos itens do projeto.

ANEXO B - PROGRAMA DO RECITAL CÊNICO "SOIRÉE DE MADAME CLAUDINE"

CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA

Recital Cênico

Soirée de Madame Claudine



Dia 18 de maio de 2011, às 20h15
Teatro do CEP Escola de Música de Brasília
SGAS Quadra 602 - Av. L2 Sul

Soirée de Madame Claudine é o resultado de um projeto idealizado pela Profª. Maria Lucia Rosa com a colaboração da Profª. Cláudia Sigilião e de cantores e atores especialmente convidados.

A maioria das canções francesas e brasileiras apresentadas nesse Recital Cênico remontam ao período da *Belle Époque*, período que, no Brasil, pode ser situado entre 1889, data da Proclamação da República, e 1922, ano da realização da Semana da Arte Moderna em São Paulo. Esse período, caracterizado por grandes mudanças, propiciou novas formas de arte impulsionadas pelo *Impressionismo* e a *Art Nouveau*.

A *Belle Époque* foi representada por uma cultura urbana de divertimento incentivada pelo crescimento urbano, pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e da eletricidade e pelo desenvolvimento dos meios de transporte. Paris, a Cidade Luz, era considerada o centro produtor e exportador da cultura mundial. No Brasil, essa cultura francesa refletiu-se na vida das elites que consideravam quase uma obrigação viajar à Paris ao menos uma vez por ano para se sentirem atualizadas com o mundo.

Sinopse:

Madame Claudine, mesmo sofrendo uma desilusão amorosa, deseja ardentemente que sua filha Rose Marie se case. Realiza então um Sarau, convidando alguns pretendentes com o intuito de casar sua filha, mas, ela nem imagina as surpresas que podem acontecer...

Ficha Técnica

Concepção e roteiro: Maria Lúcia Rosa

Direção Musical: Cláudia Sigilião e Maria Lúcia Rosa

Cantores: Cláudia Sigilião (*Professora de Canto*); Érica Liz (*Rose Marie*); Fábio Maciel (*Mordomo*).

Pianista: Maria Lúcia Rosa

Direção Cênica: Cleani Marques Calazans

Atores: Cláudia Moreira (*Copeira*); Cleani Marques Calazans (*Madame Claudine*); Júlio César Campos (*Monsieur "Du Champs"*)

Figurantes: Carolina Morale, Gabriel Dias Ribeiro (*Monsieur "Rivière"*), Maria Augusta Vieira, Sônia Freitas

Iluminação: Zé Mário Petersen

Direção Geral

Maria Lúcia Rosa

Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília

Soirée de Madame Claudine

Dia 18/05/2011, às 20h15

Teatro do CEP Escola de Música de Brasília

PROGRAMA

Claude Debussy	<i>Rêverie pour Piano</i>
Villa Lobos	<i>Canção do Poeta Do Século XVIII (Modinha)</i>
Marlos Nobre	<i>Trova Nº 2 (Modinha)</i>
Babi de Oliveira	<i>Recomendação</i>
Carlos Gomes	<i>Conselhos (canção popular brasileira – 1884)</i>
Oswaldo de Sousa	<i>Cantiga (Quadrinhas do folclore brasileiro)</i>
Claude Debussy	<i>Claire de Lune pour Piano (1890)</i>
Reynaldo Hahn	<i>Si mes vers avaient des ailes!...</i>
Gabriel Fauré	<i>Claire de Lune, Op. 46 - Nº. 2</i>
Francisco Mignone	<i>" As Treis Pinta "</i>
Clarisse Leite	<i>Tranquilamente feliz... (Nº3 da Suíte Exótica)</i>
Maurice Ravel	<i>Chanson Française (Canto Popular)</i>
Guerra Peixe	<i>Tanto Verso que eu sabia (III- Trovas Capixabas)</i>
Villa Lobos	<i>Redondilha (Seresta Nº11)</i>
Jules Massenet	<i>Ouvre Tes Yeux Bleus</i>
Guerra Peixe	<i>No Estilo Carioca (Minúsculas - II)</i>
Guerra Peixe	<i>Noturno (Minúsculas – VI)</i>
Gabriel Fauré	<i>En Sourdine – Op. 58 Nº 2</i>
Lorenzo Fernández	<i>Dentro da Noite</i>

ANEXO C - ROTEIRO ORIGINAL REGISTRADO

Roteiro do Recital Cênico: “Soirée de Madame Claudine”

Personagens: Pianista; Madame Claudine (senhora viúva); Rose Marie (filha solteira da madame); mordomo; Madame Claudel (professora de canto); Monsieur “Du Champs” (pretendente idoso); Monsieur “Rivière” (pretendente jovem); Vovó e alguns convidados.

Portas do teatro são abertas:

Enquanto o público entra Madame Claudine já está no palco recostada em um sofá. A pianista está tocando para ela:

1ª música: piano solo

A filha Rose Marie aparece para perguntar para a Madame, sua mãe, quais sapatos e brincos deve usar no sarau.

Mordomo anuncia a chegada da professora de canto, Madame Claudel, para o ensaio do sarau. Rose Marie a cumprimenta e depois sai.

Madame Claudine recebe a professora de canto e depois se senta à mesa. Ela acende um abajur e começa a escrever. A professora começa a cantar:

2ª música: canto e piano

Ao final da música o mordomo traz a correspondência para a madame em uma bandeja

3ª música: canto e piano

A madame lê uma carta e chora. Mordomo traz lenços de papel.

4ª música: canto e piano

Madame Claudine apaga o abajur e fica imóvel. Ao final da música acende o abajur, junta todas as cartas, tira um anel do dedo, rasga uma foto que recebeu do amado e entrega tudo para o mordomo. Madame Claudine chama por Rose Marie, diz a ela que está na hora da sua aula. Dirige-se à professora e cochicha no ouvido dela. Depois sai. Professora faz vocalizes com a aluna, o mordomo vem oferecer água para Rose Marie durante a aula. Professora canta no final da aula para Rose Marie:

5ª música: canto e piano

Depois da música madame, professora e aluna saem de cena. A copeira aparece para arrumar a sala para o sarau. O mordomo canta segurando o porta - retrato de Rose Marie :

6ª música: canto e piano

Ao final da música mordomo e copeira saem de cena:

7ª música: piano solo

Durante a música Madame Claudine, professora e Rose Marie aparecem para receber os convidados. Após os cumprimentos todos se sentam para ouvir o piano. Ao final da música aplaudem a pianista.

O mordomo faz as boas vindas e apresenta as cantoras participantes do sarau: Madame Claudel (professora), Rose Marie e os convidados especiais do sarau: Monsieur “Du Champs” e Monsieur “Rivière”.

O mordomo fala em francês sobre os pretendentes. Vovó reclama que não entendeu nada do que ele disse. Madame Claudine diz a ela que o pretendente mais velho é muito rico.

A professora canta a primeira música e logo em seguida Rose Marie canta também:

8ª música: canto e piano

Aplausos

9ª música: canto e piano

Aplausos

O primeiro pretendente, o jovem Monsieur “Rivière” entrega sua música para a professora cantar em oferecimento à Rose Marie:

10ª música: canto e piano

Monsieur “Rivière” fica flertando com Rose Marie durante a música. Ela fica envergonhada.

O mordomo mostra-se ciumento .

Começam os aplausos no final da música mas o mordomo interrompe tocando a sineta anunciando um intervalo e mandando a copeira servir as bebidas. Mordomo se disfarça fora de cena.

11ª música: piano solo

A copeira derrama bebida no Monsieur “Rivière” e ele sai indignado da sala (vai embora do sarau).

O mordomo disfarçado aparece cantando:

12ª música: canto e piano

O mordomo corteja Rose Marie durante a música

Aplausos

Ao final da música o mordomo disfarçado sai correndo. Os convidados e Rose Marie ficam empolgados com este pretendente misterioso. Ela se levanta para ir atrás dele mas a Madame não a deixa sair pois o segundo pretendente: Monsieur ” Du Champs” (pretendente idoso) entrega sua música para a professora cantar:

13ª música: canto e piano

Durante a música Rose Marie demonstra insatisfação pelo Monsieur “Du Champs”

Aplausos

Rose Marie se prepara para cantar mas a luz da sala se apaga e aparece o mordomo cantando na cozinha. Rose Marie e convidados ficam congelados durante a música.

14ª música: canto e piano

Mordomo anda pela sala com uma garrafa na mão meio bêbado.

Ao final da música a luz da sala se acende e Rose Marie canta:

15ª música: canto e piano

Rose Marie canta forte perto do Monsieur “Du Champs”. Ele passa mal durante a música e cai da cadeira no final da música.

Começam os aplausos mas são logo interrompidos quando se dão conta que o Monsieur está desacordado.

16ª música: piano solo

Durante a música a Madame, professora e convidados vão acudir Monsieur “Du Champs”. A copeira traz um copo d’água e derrama nele. Os convidados começam a ir embora.

A vovó diz para Rose Marie que ela vai ficar solteirona se continuar assim. Enquanto isso o mordomo está se disfarçando para aparecer novamente.

Todos saem e Rose Marie fica sozinha na sala.

17ª música: piano solo

O mordomo aparece para Rose Marie e a corteja. Tira o disfarce aos poucos e canta:

18ª música: canto e piano

Rose Marie se mostra encantada por ele.

Ao final da música o mordomo e ela saem juntos.

Professora e a madame retornam à sala. Professora canta:

19ª música: canto e piano

Madame Claudine se recosta no sofá e dorme no final. Apagam-se as luzes.

FIM

ANEXO D - PROGRAMA DO RECITAL CÊNICO “AU JARDIN DE MADAME PAULINE”



Diretoria
de Educação Profissional

Secretaria de
Educação



Centro de Educação Profissional
Escola de Música de Brasília

Apresenta

RECITAL CÊNICO

Au Jardin de Madame Pauline

O que você faria para
conquistar o AMOR?

- () Chamaria o cupido.
() Cantaria uma Canção Francesa.
() Tocaria uma Mazurka de Chopin.
(x) Escolheria todas as alternativas acima.



Cleoni M. Calazans Érica Liz Fábio Maciel



Guilherme Montenegro

Henriqueta Mattos

Júlio César Campos

e convidados

Direção Cênica

Cláudia Moreira

Direção Geral

Maria Lúcia Rosa

Dia 23 de maio de 2012

Quarta-feira, às 20h15

Teatro do Centro de Educação Profissional
Escola de Música de Brasília

SGAS Quadra 602 - Av. L2 Sul

Entrada franca

Au Jardin de Madame Pauline

Au Jardin de Madame Pauline é mais um projeto idealizado pela Profa Maria Lúcia Rosa e apresentado com a colaboração dos professores Aldo Bellingrodt, Cláudia Sigilão, Guilherme Montenegro, Henriqueta Mattos e de cantores e atores especialmente convidados.

Este Recital Cênico deseja apresentar a beleza e sofisticação das Mazurkas de F. Chopin e das composições e arranjos de Georges Bizet e Pauline Viardot para canto e piano, permitindo que o público, especialmente os alunos entrem em contato com obras -primas do repertório pianístico e camerístico (canto e piano) que não são comumente executadas. Foram selecionadas peças que criarão um cenário ora romântico, ora cômico, ora intimista, onde a performance dos cantores, pianistas e atores se dará conjuntamente.

Ficha Técnica

Concepção e roteiro: Maria Lúcia Rosa
Direção Musical: Cláudia Sigilão, Henriqueta Mattos e Maria Lúcia Rosa
Cantores: Érica Liz, Fábio Maciel e Henriqueta Mattos
Pianistas: Guilherme Montenegro, Henriqueta Mattos e Maria Lúcia Rosa
Direção Cênica: Cláudia Moreira
Atores: Cleoni Marques Calazans e Júlio César Campos
Figurantes: Jeferson Ribeiro, Juliana Aires, Rejane Mandell
Cenário e Figurinos: Maria Inês Justino, Maria Lúcia Rosa e Rejane Mandell
Tradução e revisão: Francisco Rosa e Fábio Maciel
Locução e Apresentação: Cláudia Sigilão
Iluminação e Operação: Aldo Bellingrodt e alunos do curso Elementos
Técnicos de Palco
Produção e Direção Geral: Maria Lúcia Rosa

Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília
Recital Cênico
Au Jardin de Madame Pauline
Dia 23 de maio de 2012, quarta-feira, às 20h15
Teatro do CEP Escola de Música de Brasília

PROGRAMA

Canções de Pauline Viardot & Mazurkas de Fryderyc Chopin

- Mazurka Op. 50 no. 3
- Au jardin de mon père
- Mazurka Op. 6 no. 2
- Seize ans (Mazurka Op. 50 no. 2)
- Mazurka Op. 24 no. 2
- Bon jour mon coeur
- Mazurka Op. 68 no. 3
- La coccinelle (Georges Bizet)
- Mazurka Op. 17 no. 4
- Aime-moi (Mazurka Op. 33 no. 2)
- Mazurka Op. 68 no. 2
- Rossignol, rossignolet
- Mazurka Op. 59 no. 2
- Séparation (Mazurka Op. 24 no. 1)
- Mazurka Op. 68 no. 4
- Plainte d'amour (Mazurka Op. 6 no. 1)
- Mazurka Op. 67 no. 4
- Chant d'amour (Georges Bizet)

Traduções das Canções

Au jardin de mon père – No jardim de meu pai (anônimo, século XV)

No jardim de meu pai cresce uma roseira
Três jovens senhoritas vão ali tomar sombra
Ama-me minha querida, ama-me sem perigo!

Três jovens senhoritas vão ali tomar sombra
Três jovens corteses vão observá-las!
Ama-me, minha querida, ama-me sem perigo!
Eu escolhi a mais bela e pedi-lhe que me amasse!

“Meu pai está em seu quarto,
Vai perguntar-lhe!”

Ama-me, minha querida, ama-me sem perigo!

“Meu pai está em seu quarto, vai perguntar-lhe
E se ele se contentar...
De acordo eu vou estar!”

Seize ans – Dezesesseis anos (Mazurka op. 50) (Poema de Louis Pomey)

Eis que tenho dezesseis anos
Dizem que sou bela
Adeus, adeus, brincadeiras inocentes
O mundo chama-me
Que embriaguez em todos meus sentidos!

Sempre uma festa nova!
Ouço a noite em meu sono
Cantar a valsa que adoro
E de manhã, ao despertar,
A valsa ainda canta

Mais de um enamorado disse-me:
Por ti suspiro,
Mas o olhar lânguido e o ar tristonho
Fazem-me rir
La, la, la...

Mas um dia, talvez, triste e chorando por mim mesma,
Será minha vez de dizer:
Vós que me amais, eu vos amo!
Mas, não, não! Não se trata absolutamente de amor!
A dança é que eu amo!

Bon jour mon coeur – Bom dia, meu coração (Poema de Ronsard)

Bom dia, meu coração, bom dia, minha doce vida
 Bom dia que nada! Bom dia, minha cara amiga
 Eh, bom dia, minha bela!
 Minha preciosidade, bom dia!
 Minhas delícias, meu amor
 Minha doce primavera, minha doce nova flor
 Meu doce prazer, minha doce pombinha
 Meu pássaro, minha rolinha
 Bom dia!
 Bom dia, minha doce rebelde!

La coccinelle – A Joanelha (Poema de Victor Hugo)

Ela me diz: "Algo me incomoda"
 E eu notei seu pescoço de neve
 E, em cima dele,
 Um pequeno inseto cor-de-rosa

Eu deveria... Sim... Mas, sábio ou tolo,
 Aos dezesseis anos somos tímidos...
 Eu deveria... Oh, sim, eu deveria ver o beijo em sua boca
 Mais do que o inseto em seu pescoço

Era como uma conchinha,
 Dorso vermelho, salpicado de preto
 Os passarinhos, para ver-nos,
 Debruçavam-se sobre as folhagens

Sua boca estava ali, refrescante, viva. . .
 Ai de mim... Ai de mim, eu curvei-me sobre a bela
 E peguei a joanelha, mas... O beijo voou

"Filho, aprende como é o meu nome",
 Diz o inseto do céu azul,
 "O bom Deus fez as bestas,
 Mas a besteira quem faz é o homem!"
 Diz o inseto do céu azul

Ai de mim, eu deveria... Sim
 Ai de mim, ai de mim, ai de mim...

Eu deveria...

Aime-moi – Ama-me (Chopin Mazurka Op. 33 no. 2, D) (Poema de L. Pomey)

Tu pedes que te esqueça
 Fico bem triste em te obedecer
 Mas assim quer minha amada
 Seu desejo é meu desejo

Verdadeiramente, meu desejo

Quando, alegre, eu me lanço
 Tu enrubesces e queres fugir de mim
 Meu amor é uma ofensa,
 Então por que dele te lembrares?

Mas o quê! Tu choras, minha bela, escuta, acalma-te
 Chega de brigas tolas, eu te adoro, ama-me!

Mas o quê! Tu choras, minha bela, sê clemente, acalma-te
 Basta de inúteis querelas, eu te adoro, sê minha!

Roussinol, rossignolet - Rouxinol, Rouxinolzinho (Poema de J. Boulmier)

Doce virtuose de terno coração
 Rouxinol, rouxinolzinho
 Como é bom ouvir-te à noite
 Rouxinol, rouxinolzinho

Quem ousaria compor
 Melhor que tu uma estrofe!
 Ah! Se quiseres ensinar-me
 A entoar um trilo,
 Doce virtuose de terno coração
 Rouxinol, rouxinolzinho!

Não te deixes surpreender,
 Guarda-te do falcão
 Doce virtuose de terno coração,
 Rouxinol, rouxinolzinho

Como é bom ouvir-te à noite
 Rouxinol, rouxinolzinho,
 Vai, minh'alma compreende-te
 Como teu canto de amor me apraz!

Ah! Se quisesses ensinar-me a entoar um trilo,
 Doce virtuose de terno coração... Rouxinol, rouxinolzinho

Séparation – Separação (Poema de L. Pomey)*Primeira voz (mulher)*

Parte e esquece-me
 Parte e não siga mais meus passos
 A fortuna inimiga me arranca de teus braços.

Ah! Em vão me implora
 Aquele a quem adoro

Eu soube encantá-lo
 Minha vida era tão bela
 Do destino a lei cruel
 Impede-me de amá-lo

Parte e esquece-me
 Parte e não siga mais meus passos
 Deixa tua amiga
 Arrancar-se de teus braços

Segunda voz (homem)

Fica, ó minha amiga,
 Ou eu seguirei teus passos
 Porque meu coração, minha vida
 Se vão quando tu vais.

Mas em vão te implora
 Aquele que a ti adora

Os deuses que, por brincadeira,
 Fizeram-te nascer tão bela
 Não desejam (cruel!)
 Que teu coração saiba amar.

Fica, ó minha amiga,
 Ou eu seguirei teus passos
 Porque meu coração, minha vida
 Se vão quando tu vais.

Plainte d'amour – Pranto de amor (Mazurka Op. 6 no.1) (Poema de L. Pomey)

Cara alma, sem ti eu expiro
 Por que calar minha dor?
 Meus lábios querem sorrir,
 Meus olhos falam de meu malogro
 Ai de mim...

Que minha pena cruel desarme
De tua alma altiva o rigor!

Esta noite em um sonho, eu acreditei ver-te
Ah! Logo a noite acaba e desvanece a esperança.

Cara alma, sem ti eu expiro...

Ai de mim, a morte está em meu coração!

Chant d'amour – Canto de amor (G. Bizet) (Poema de Alphonse de Lamartine)

Vem, procuremos uma sombra propícia,
Até a hora em que, neste idílio,
As flores fechem seus cálices
Aos olhares saudosos do dia
Eis o teu céu, ó minha estrela!
Levanta, oh! Levanta este véu
Ilumina a noite destes lugares
Fala, canta, sonha, suspira
Oxalá meu olhar atraia
Um olhar errante de teus olhos.

Deixa-me salpicar de rosas
A relva macia onde te assentas,
E perto do leito onde tu repousas
Deixa-me sentar a teus pés.
Feliz a grama que pisas!
E o botão que despetalas!
Sob teus dedos as cores frescas!
Felizes os cálices vermelhos
Que tu aproximas de teus lábios tal como
A abelha, amante das flores!

Lembra-te da hora abençoada
Em que os deuses, com terna mão,
Derramaram-te sobre minha vida
Como a sombra no caminho.
Desde esta hora afortunada
Minha vida se encadeou à tua
A escorrer como um só dia
Qual taça sempre cheia,
D'onde meus lábios, com um longo suspiro,
Sorvem a inocência e o amor!

ANEXO E - ROTEIRO ORIGINAL REGISTRADO

Roteiro do Recital Cênico “Au Jardin de Madame Pauline”

Personagens: Cupido; Ninfa ; Pianista 1(Homem ou mulher) ; Cantora 1; Cantora 2 e Pianista 2 (mesma mulher) ; Cantor ; Pianista 3 (Homem) ; Moça 1 ; Moça 2, e rapaz; Joanelha (Cantora 1) .

Abrem-se as portas do teatro:

Jardim na peem umbra: O cupido e a ninfa estão iluminados em cima de pedestais como estátuas e o pianista 1 já *está ao piano*:

1ª Música – Piano Solo - (Mazurka Op.50 no 3- Chopin) – Pianista 1.

Nos primeiros 16 compassos Ninfa “cria vida”, começa a se mexer e a desenrolar o seu vestido.

Na repetição: no compasso 13 ninfa acorda o cupido.

Compassos 17 a 24: Cupido pula do pedestal, espreguiça-se e depois começa a verificar seu estoque de flechas. Conta; joga fora as que estão quebradas; desentorta algumas e dá polimento a outras.

Compassos 25 a 44: Ninfa retira a cauda do seu vestido e a estende no chão fazendo uma passarela com ela no jardim.

Compassos 45 a 92: Ninfa convida o cupido para dançar. Eles dançam como se fossem apaixonados um pelo outro.

Compassos 93 a 176: os dois percebem que 3 jovens moças (Cantora 1, Cantora 2, Moça 1) se aproximam do jardim felizes . O Cupido corre para o seu pedestal e a

Ninfa se esconde atrás do Cupido. As jovens moças reparam no pedestal vazio da Ninfa e resolvem brincar de estátuas subindo nele. O Cupido aproveita para flechar as duas primeiras a subir (Cantora 1 e Moça 1), mas a Ninfa impede-o de acertá-las. Ele repara especialmente na Cantora 2 (a terceira a subir), e nem tenta flechá-la, de tão encantado. A Ninfa fica um pouco enciumada.

Três jovens rapazes (Cantor, Pianista 3 e rapaz) também entram no jardim, abordam as três jovens moças e todos saem para uma volta no jardim. Enquanto isso, a Ninfa retorna para o seu pedestal.

Compasso 117 até o fim: Cupido e Ninfa tornaram-se estátuas novamente. Os rapazes e moças, ao retornarem, estranham a presença da estátua da Ninfa, onde antes havia apenas o pedestal vazio. Após um momento, Cantora 2 e Moça 1 notam o pano (da Ninfa) caído no chão e se apressam para ir ajeitá-lo no banco, e ali sentam-se. Enquanto isso, Cantora 1 permanece entre os rapazes, que a cortejam. Cantor começa a cantar:.

2ª Música: Canto e Piano-(Au jardin de mon père- Pauline Viardot)- Cantor, Pianista 1 e Cantora 1

Cantora 1 despede-se dos rapazes (Pianista 3 e rapaz saem de cena) e se junta à Cantora 2 e Moça 1 no banco do jardim (ao lado do pedestal do cupido).

Quase ao final da música (“J'ai choisi la plus belle”) Cantor convida Cantora 1 para o centro e segue-se um breve diálogo musical entre os dois. Ao final beija a mão da Cantora e a conduz ao banco.

3ª Música: Piano Solo -(Mazurka Op.6 no 2- Chopin) Pianista 1

Cantora 1 está no banco com cantor. Ele tira a gravata enquanto dá um presente em uma pequena caixa (um broche) para a Cantora 1. Começa a assediá-la de forma insistente e inconveniente. Cantora 1 se aflige e chama Cantora 2), que logo vem ao seu encontro. Cantor esquece a gravata no banco e sai. Cruza com o Rapaz que traz um presente em uma caixa maior (um lenço) e para a observar a cena. Cantora 2 pensa que é para ela, mas ele o entrega para a Cantora 1, que se encanta com o presente mas logo dispensa o rapaz. Este ao sair cruza com o Pianista 3 que

aparece trazendo um presente em uma caixa maior ainda (um chapéu) e se junta ao cantor para observar a cena. Mais uma vez a Cantora 2 espera recebê-lo, mas ele é também para a cantora 1. Muito feliz, a Cantora 1 experimenta o chapéu. O Cantor e o Rapaz saem de cena e o Pianista 3 a conduz para o centro para ela cantar acompanhada por ele. A Cantora 2 fica no banco, segurando os outros presentes e as embalagens, com um ar de desalento.

4ª Música: Canto e Piano – (Seize Ans-Pauline Viardot) Cantora 1 e Pianista 3

Durante a música o Cupido e a Ninfa se divertem imitando a cantora. A Ninfa rouba o chapéu da Cantora no final da música. Depois dos aplausos o Pianista 3 vai cumprimentar a cantora 1 mas ela sai às pressas. Ele vai correndo atrás dela. A Cantora 2 que estava sentada no banco, derruba as embalagens no chão, levanta-se e caminha lenta e tristemente em direção ao piano. Senta-se e começa a tocar:

5ª Música : Piano Solo – (Mazurka Op. 24 no 2- Chopin) Pianista 2

Enquanto ela toca o Cupido “cria vida” e, mostrando-se enamorado, joga botões de rosas e deixa um buquê sobre o piano. (Pianista 2 não o vê.) A Ninfa permanece congelada. Ao final da música, ela repara no buquê e nas rosas. Sai andando se acariciando com o buquê. Cruza com o Cantor e o Pianista 3 que entram no jardim. Eles reparam nela e ficam encantados. A Cantora 2 vai para o fundo do jardim. Cantor canta acompanhado pelo Pianista 3:

6ª Música: Canto e Piano–(Bonjour mon coeur- Pauline Viardot) Cantor e Pianista 3

A Cantora 2 está no fundo do jardim com as duas moças. Ao final da música o Cantor e o Pianista 3 procuram por ela no jardim, não a encontram e saem pelo lado.

7ª Música: Piano Solo – (Mazurka Op.68 no 3- Chopin) Pianista 1

Começa a música e a Cantora 2 com o buquê retorna ao jardim com as duas moças. Acham o véu da ninfa e começam a brincar de casamento. Cantora 2 é a noiva usando o véu; Moça 1 faz o papel do noivo (usando a gravata esquecida no banco pelo Cantor) e a Moça 2 faz o papel de dama e depois de padre encenando

um casamento. Na parte rápida da música há troca de papéis. A Moça 2 faz a noiva e a Cantora 2 vira a dama. Elas saem em cortejo. A noiva joga o buquê e a Cantora 2 o pega e vai sentar-se no banco do jardim. Ao final da música o Cantor aparece no jardim e senta-se ao lado dela. O Pianista 3 dirige-se ao piano. A Cantora 1 vestida de joaninha se esconde atrás do banco. Começa um flerte entre o Cantor e a Cantora 2. De repente ela sente algo no pescoço e fala: “Alguma coisa me incomoda”. O Cantor olha, vê o que é e fala: “Uma joaninha!”. Começa a música:

8ª Música: Canto e piano (La coccinelle-G. Bizet)-Cantor, Pianista 3 e Joaninha (Cantora 1)

Na parte final da música (“... et je pris la coccinelle”) o Cantor puxa a Joaninha (Cantora 1) que aparece detrás do banco. A cantora 2 se levanta e a Joaninha “voa” e espanta a Cantora 2 que vai embora pelo lado. A Joaninha “ voa “ atrás do Cantor cantando debochadamente dele e importunando-o. Cumprimenta o Cupido e a Ninfa. Nos compassos finais, a Joaninha sai freneticamente para o fundo do jardim. A música termina e a Joaninha diz: “As bestas pertencem a Deus mas as besteiras aos homens”.

9ª Música: Piano Solo (Mazurka Op. 17 no 4- Chopin)– Pianista 1

Começa a música e o Cupido deixa sua pose e se mostra triste porque sente solidão. Faz malmequer/bem-me-quer com ar desanimado. Nos compassos 37 a 42: Ninfa desce do pedestal e tenta alegrá-lo chamando-o para dançar. Ele diz não a princípio (compassos 43 e 44), mas depois dança com a ninfa. Nos compassos 61 a 92 (trecho em Lá Maior) acontece a dança. Ao mesmo tempo aparecem no fundo do jardim Cantor, Cantora 2, Rapaz e Moça 2 dançando felizes. A música termina. As luzes das estátuas são apagadas. O Cupido e a Ninfa sentam-se de costas. O Pianista 3 convida a cantora 2 para a frente do jardim (ela entra com uma bolsa e a coloca sobre o piano). O Cantor, desconfiado, segue os dois. O Pianista 3 acompanha a Cantora 2 na música:

10ª Música: Canto e piano (Aime - moi – Pauline Viardot)-Cantora 2 e Pianista 3.

Ao final da música o Cantor e o Pianista 3 beijam a mão da Cantora um de cada lado. O Pianista 3 a leva para o piano convidando-a para tocar:

11ª Música: Piano Solo (Mazurka Op.68 no 2- Chopin) –Pianista 2(Cantora 2)

Enquanto ela toca o Cantor e o Pianista 3 ficam rodeando o piano admirando-a. Ao final da música o Cantor expulsa o Pianista 3 e começa a cantar para ela acompanhado pelo Pianista 1:

12ª Música: Canto e piano (Rossignol- Pauline Viardot)- Cantor e Pianista 1

As luzes das estátuas se acendem enquanto o Cantor brinca de pique–esconde com a Pianista 2 como um casal apaixonado. Ao final da música ele a pede *para* tocar:

13ª Música: Piano Solo (Mazurka Op. 59 no2- Chopin) – Pianista 2(Cantora 2)

Começa a música. O Cantor fica em volta do piano enquanto ela toca. O Cupido está enciumado e triste com o romance dos dois. A Ninfa, em câmara lenta, consola-o. Ela, já tendo bolado o seu plano para separar o casal, retira do peito um bilhete forjado e o coloca sob a bolsa da Pianista 2. Quando a música termina (apagam-se as luzes das estátuas) o Cantor vai cumprimentá-la. Quando ela pega a sua bolsa para sair o bilhete cai no chão e ele o apanha (Pianista 1 se senta ao piano). Ele lê o bilhete, fica furioso e fala: Frederico Chopin! Quem é Frederico Chopin? Vocês estão tendo um romance? A Pianista responde que não. Ele lhe entrega o papel e a música começa:

14ª Música: Canto e Piano (Séparation- Pauline Viardot)- Cantor 1, Cantora 2 e Pianista .1

Estátuas no escuro. Ao final da música, Cantor sai e Cantora 2 (Pianista 2) dirige-se ao piano:

15ª Música – (Mazurka Op. 68 nº 4- Chopin) – Pianista 2

Ela fica sozinha em cena. Estátuas no escuro sentadas nos pedestais de costas para o público. Ao final da música a Pianista 2 sai de cena pelo lado. Pelo centro

aparece o Cantor cabisbaixo com o casaco na mão acompanhado pelo Pianista 3. Ele começa a cantar:

16ª Música- Canto e Piano (Plainte d'amour – P. Viardot)- Cantor e Pianista 3

Ao final, Cantor esquece o casaco no banco. Os dois saem. O Pianista 1 entra para tocar:

17ª Música: Piano Solo (Mazurka Op.67 nº 4- Chopin)- Pianista 1

Acendem-se as luzes das estátuas. Elas descem dos pedestais. O Cupido festeja com a Ninfa, dança, abre um espumante. A Cantora 2 reaparece no meio da música. Ela é flechada pelo Cupido. A Ninfa tira as asas do Cupido e veste nele o casaco esquecido no banco “ tornando-o humano”. Ele sobe no pedestal. A Cantora 2 o vê e se apaixona por ele. Começa a última música:

18ª Música: Canto e Piano (Chant d' amour- G. Bizet)- Cantora 2 e Pianista 1

O Cupido e a Cantora ficam juntos no centro enquanto a Ninfa junta os pedestais. Na segunda estrofe ele se senta para ouvi-la. No final da terceira estrofe ele ajuda a Cantora a subir nos pedestais. A Ninfa entra com os panos floridos. O Cupido e a Ninfa se aproximam, ajoelham-se um de cada lado da Cantora e soltam corações de papel sobre ela ao final da música.

FIM

ANEXO F – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
LINHA DE PESQUISA: CULTURA E SABERES EM ARTES CÊNICAS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu,

portador (a) da carteira de identidade _____,
disponho-me voluntariamente a participar da pesquisa que está sendo desenvolvida pela mestrandia Maria Lúcia da Silva Rosa, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília, cujo objetivo geral é a reflexão e análise de Recitais Cênicos no Centro de Educação Profissional/ Escola de Música de Brasília (CEP/EMB).

Autorizo a coleta de dados por meio de entrevista, bem como a publicação integral ou parcial dos resultados obtidos, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data e conforme os termos apresentados a seguir:

- A(s) entrevista(s) será(ão) gravada(s) em áudio somente para fins didáticos e de pesquisa, não podendo ser publicadas para qualquer outro fim;
- A entrevista não acarretará qualquer ônus financeiro para mim ou para a Escola;
- Eventualmente, o meu nome poderá ser citado para a publicação dos resultados dessa pesquisa, sendo vedada a citação para qualquer outro fim.
- A qualquer momento, e por qualquer razão, posso desistir ou me

retirar da pesquisa, sendo os dados (até então) produzidos destruídos ou a mim devolvidos.

- A qualquer momento, posso tirar dúvidas referente à pesquisa, ao seu andamento e/ou aos resultados, por meio dos contatos do pesquisador, no telefone (61) 99233-8800 ou pelo email malurosa2004@yahoo.com.br
- A entrevista será fielmente transcrita em texto, e terei direito a revisá-la antes de sua análise ou da publicação de resultados.

Nestes termos, concordo em participar dessa investigação.

Brasília, _____ de _____ de 2016.

Assinatura