

A REALIZAÇÃO DE ÓPERAS COMO CAMPO INTERARTÍSTICO: DRAMATURGIA, PERFORMANCE E INTERPRETAÇÃO DE FICÇÕES AUDIOVISUAIS

Marcus Mota
marcusmota@unb.br
Universidade de Brasília

Resumo

A encenação de ópera pode se constituir em um campo de pesquisas sobre as complexas relações entre música e performance. A partir do contraste entre posições de P. Kivy, E. Cone, N. Cook e L. Treitler, são discutidas alguns pressupostos fundamentais para a compreensão dessas complexas relações.

Palavras-chaves: Ópera, Interpretação, Performance.

***Abstract:** The Opera's staging can be a field of the researches about the complex interplay between music and performance. Some fundamental presuppositions to the comprehension of that complex relations and authors like P.Kivy, E. Cone, N.Cook and L.Treitler are discussed.*

***Key-words:** Opera, Interpretation, Performance.*

Nas últimas duas décadas, o incremento da convergência entre teatro e ópera por meio da reencenação\reinterpretação obras dramático-musicais tem provocado polêmicas e questões que reivindicam um tratamento teórico-reflexivo mais detido, capaz de ultrapassar a arena das contingências da opinião e do gosto¹. Neste trabalho, enfoco as implicações dessa convergência a partir de montagens-pesquisas realizadas no Opera estúdio da Universidade de Brasília. A teatralidade da ópera aponta para a relevância que a performance

¹ BOLSTEIN 1994 discerne, na renovação da ópera, dois fatores: a renovada ênfase na atuação e na movimentação em cena e a reconceptualização de obras do repertório efetivada por diretores teatrais como Peter Sellars. LEVIN 1997, a partir de uma análise de produções e direções de ópera, procura encontrar fundamentos teóricos para julgar o valor de uma encenação. Tal postura, segundo TREADWELL 1998 não situa a questão da performance como um ato interpretativo, mas reproduz em novos termos o mesmo eixo pseudocrítico de oposição entre conservadorismo e inovação. Nas palavras de TRADWELL 1999:601 “a discussão sobre a produção de óperas precisa ir mas além do argumento sobre se é certo ou errado que certos objetos possam ou não estar em cena em certos momentos, ou que determinados eventos possam ser atualizados em determinados espaços”

ocupa no fazer musical. Desse modo, a discussão sobre a realização de ópera transforma-se numa discussão sobre pressupostos sobre as complexas relações entre texto, cena e música.

A aproximação entre atuação e canto, exigida por obras dramático-musicais, parece óbvia. Mas é durante a preparação de óperas que esta obviedade transforma-se muitas vezes em tormento. Na formação do intérprete-cantor, como na formação do músico-intérprete, a centralidade do texto reforçada pela autoridade e, algumas vezes, autoritarismo da orientação e condução do desempenho, acaba por considerar performance como um ato derivativo, subsidiário, secundário².

Esta abstração das condições, habilidades e amplitude da performance ocasiona uma espécie de ficção metodológica da ‘música sem músicos’ (COOK 2001:242).

Um dos pressupostos desta abstração reside na música como um objeto autônomo, centrado em si mesmo, que gera seu próprio significado e contexto, apreensível primordialmente através de operações mentais silenciosas³.

Seguindo tal reducionismo, o cantor-intérprete, mais que o músico-intérprete, situa-se nos extremos entre o puramente musical e a sua performance. Por isso muitas vezes preenche este entre-lugar de extremos com excessos, com o desempenho estereotipado e convencional, ‘operístico’, marcado por projeção da individualidade do intérprete, estereótipos de comportamento, poses e rompantes – como se o excesso pudesse preencher ou completar o vazio de performance que irreversivelmente se mostra em cena...⁴

Porém, quando cantores são tratados como atores, valendo-se de procedimentos interpretativas das Artes Cênicas, a preparação e realização de obras dramático-musicais se torna não somente a encenação de uma ópera⁵. A questão ultrapassa a analogia entre o cantor-intérprete e o ator. Não se trata de mera aplicação de uma prática artística em outra prática artística. Senão, o resultado seria ainda a continuidade do pressuposto da autonomia, só que agora invertido. O que então a teatralização da ópera acarreta de tão mais provocador que a suplementação de uma atividade já bem definida?

² KERMAN 1987:257 chega a comentar que “surpreendentemente ou não, o fato é que os teóricos tonais estão quase totalmente silenciosos acerca do assunto ‘performance musical.’”

³ Para uma análise do conceito de autonomia musical v. WHITTALL 2001.

⁴ Em MOTA 2003 o excesso sem consciência da performance de ostentação individual se distingue do excesso do contexto mesmo do articulador de cena em uma obra dramático-musical, articular este envolvido em atividades e habilidades diversas e co-operantes.

⁵ SHEVETSOVA 2004:348 defende que tratar o cantor como um ator é um imperativo da arte dramático-musical, de forma a os habilitar a “encontrar nuances de personificação, situação, ação, e, acima de tudo inter-relacionamento entre todos os participantes”

Bem definida? Edward Cone tentou em um influente ensaio, sem levar em conta a fisicalidade da realização operística, tratar da especificidade da ópera nesses termos: “ Como o mundo da ópera difere de outros mundos dramáticos? Quem são as pessoas que habitam esse mundo e que tipo de vida eles levam lá? (CONE 1989:125).”

Após esta questão, que se vale da naturalização de seu referente, E. Cone apresenta uma distinção prévia entre ‘canção realista’ e ‘canção operática’ como modalidades de performance em uma obra dramático-musical. A distinção tem por base a performance em uma peça de teatro não musical. Em uma peça as pessoas falam, tal como em uma ópera as pessoas cantam. Este tipo de atuação normal, dentro de um contexto de cena, torna-se o padrão para a atuação desviante, que se desliga das imediatas e necessárias realidades que são exibidas. Assim, na ‘canção realista’ o que se mostra é a integração do intérprete ao seu contexto de cena mais imediato, enquanto que na canção operática, o intérprete amplia seu tempo e seu espaço e compartilha sua performance mais com a platéia.

No mesmo ensaio, este dualismo de níveis de referência é posteriormente questionado pelo próprio E. Cone: “Será que a rígida distinção entre canção realista e canção operática se sustém? (CONE 1989:126” Note-se a dificuldade de se sustentar a definição de uma complexa atividade interartística em distinções prévias e absolutas. A hesitação de E. Cone aponta para outras vias de acesso que vêm no contraditório e no diverso a possibilidade de se pensar o heterodoxo não em termos abusivamente exclusivos, organicistas e autoexcludentes.

Frente à hesitação de E. Cone, P.Kivy procura resolver esta leve percepção do múltiplo(duplicidade de níveis de referência dos atos performativos dos intérpretes-cantores) em uma coerente explicação. Então P. Kivy propõe sua Fantasia filosófica (KIVY 1991). Ao invés das distinções entre mundo da ópera e mundo da vida, outro mundo qualquer, Kivy advoga a unidade de todos os mundos, de todas as referências através da criatividade dos atos lingüísticos. “Somos todos, em conversação, irmãos e irmãs em arte(KIVY 1991:71)”. As diferenças e distinções são solapadas em prol de base comum das interações: sua orientação perceptiva unificada apenas pela pelo *medium* - a música ,na ópera; a palavra, na vida.

Esta definição unificada pelo *medium* já havia sido utilizada por P.Kivy como fórmula para explicar o surgimento da ópera(KIVY 1999). Questionando a produção dramático-musical de Monteverdi, P. Kivy argumentava que a tensão entre drama e música, entre

coerência musical foi quem gerou a ópera. Quando a semântica da música foi subordinada à sua sintaxe. O problema da ópera, pois, torna-se um problema intelectual. Como um novo E. Haslick, P. Kivy busca uma assepsia, uma esfera transcendental sem os entraves de interferências representacionais, sejam elas as emoções, corpos e espaços concretos de realização (KIVY 1999:14-15). Deslocando a ópera para esta esfera, ela se encontra livre das necessidades de sua justificação no mundo, de interação com outras referências ou práticas de representação. É pura música.

Tanto que em sua ‘fantasia’, P. Kivy afirma: “Nós todos sabemos que cantores raramente são bons atores ou atrizes; é um fato estatístico. (...) Porque ópera é em seu mais essencial (*essential*) aspecto uma arte para se ouvir (*heard art*), e não para se ver. Muita atuação em cena acabar por trazer confusão sobre sua natureza essencialmente (*essentially*) musical (KIVY 1991:75)⁶” Tanto que para preencher e substituir o movimento dos corpos existe a orquestra. A orquestra é, “em termos simples, gesto expressivo e movimento corporal (KIVY 1991:75).” Para não haver redundância, os corpos devem ficar inertes para que os instrumentos possam fazer as vezes de corpos (KIVY 1991:75).

Desse modo, pressupondo-se a homogeneidade do *medium*, suspende-se a interferência de outras dimensões da produção operística em prol da emergência do puramente musical em sua completa realização. Somente assim, a ópera como música, como plenitude sonora pode acontecer.

Mas as outras referências dificultam mesmo o acesso à inteireza musical? As habilidades e o esclarecimento da situação de performance são obstáculo para se efetivar a obra dramático-musical? Por que a performance permanece como contra-exemplo, como referência negativa, como argumento a ser rebatido?

Uma das grandes contribuições que a teatralização da ópera tem trazido para o cantor-intérprete é a secular conquista das Artes Cênicas de se deslocar o centro de orientação das teorias e das práticas para o treinamento do ator, para suas habilidades e sua consciência interpretativa. Até o século XIX, as companhias teatrais se gravitavam em torno da figura do primeiro ator e de toda uma hierarquia alimentada pelo histrionismo do líder. A emergência do teatro moderno é contemporânea da descentralização das prerrogativas interpre-

⁶ ROSEN 1992, em uma crítica a KIVY 1991, mostra, entre outros problemas, o reducionismo de P. Kivy na leitura das distinções e hesitações de CONE 1989 inviabiliza a compreensão “do complexa interação entre sistemas de arte que constituem a arte da ópera.” KIVY 1992 responde ROSEN 1992, reafirmando seus pontos em defender uma lógica para o “bizarro mundo da ópera (KIVY 1992:180).”

tativas. É para a interação entre obra e intérprete que o trabalho interpretativo se direciona⁷. Não há uma interpretação canônica, única e final de um papel, de uma obra, mas uma negociação entre as marcas que a obra registra e o processo criativo que transforma estas marcas em um espetáculo, a partir dos membros envolvidos no processo.

Na Universidade de Brasília, há um projeto interdepartamental – o projeto Ópera Estúdio - que tem procurado aplicar estes pressupostos na encenação de obras dramático-musicais. Dois espetáculos foram realizados: *As bodas de Fígaro* e *Carmen*. O espaço universitário tem proporcionado a oportunidade de se desenvolver uma rotina de atividades que dificilmente seriam possíveis em outros ambientes. Primeiramente, temos os cantores desde o início do processo criativo. Eles não chegam ao fim de tudo apenas com suas partes já memorizadas. Com isto, reforça-se uma consciência de grupo, fundamental para se começar a entender concretamente a amplitude multidimensional de obras dramático-musicais.

As atividades preliminares de discussão e compreensão das linhas de atuação e do conceito estético da obra são propostas e orientadas na correlação entre dados musicais e dados cênicos. Ao invés de se marcar deslocamentos em cena, acentua-se no cantor-intérprete o conhecimento de seu desempenho, de onde ele está, com quem interage - seja com outros personagens, orquestra ou público - como se reage à sua linha de ação, entre outros esclarecimentos. Dessa forma, ele compreende a diversidade material de referências, mídias e procedimentos aos quais sua atuação se vincula. Diante dessa multiplicidade de recursos, o cantor poderá enriquecer sua interpretação, enfatizando a cada momento aquilo que a cada momento precisa ser enfatizado.

Esta compreensão da amplitude de seu fazer em nenhum momento se constitui em embaraço e negação da musicalidade da obra. L. Treitler advertiu que há o risco de se reduzir a obra musical a seu contexto extra-musical ao não se levar em conta o específico musical (TREITLER 2001:358). A advertência de Treitler não é uma paráfrase de KIVY 1991. Como COOK 2000 postulou, a música modifica-se em seus contextos de uso e produção. E em situação intermediária que isso se torna materialmente exposto. Óperas são justamente exploração dessa possibilidade de contextos e referências desdobradas, pois apresentam acontecimentos que mídias em separado não tem a mesma intensidade e abrangência de representar (MOTA 2005). É necessário então uma dramaturgia e uma sobreatuação que parta dessa tensão entre os limites particulares de cada mídia para se propor não um *medium* de todos os outros, mas uma situação problema que se vale de materiais hete-

⁷ Para este paradigma interacionista-interpretativista v. GADAMER 1998.

rogêneos e finitos que se tornam um problema a realizar e a interpretar. Cada novo encontro com o repertório operístico é uma renovada oportunidade para explorar este campo interartístico no qual a performance não é somente um veículo, mas uma dica de bastidor, e sim fator de inteligibilidade.

Referências Bibliográficas

- BOTSTEIN, Leon. The Opera Revival. *The Musical Quarterly*, v. 78,n.1,p.1-8,1994.
- CONE, Edward. The World of Opera and its Inhabitants. In MORGAN, Robert (Ed.) *Music: A View from Deft Chicago*: Chicago University Press, 1989.
- COOK, Nicholas *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press,2000.
- _____. *Analysing Performance and Performing Analysis*. In: COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p.239-261.
- GADAMER, Hans.-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KIVY, Peter. Composers and ‘composers’: A Response to David Rosen. *Cambridge Opera Journal*,v.4,n.2, p.179-186,1992.
- _____. *Opera Talk: A Philosophical ‘Phantasia’*. Cambridge University Press, v.3,n.1,p.63-77,1991.
- _____. *Osmin’s Rage. Philosophical Reflections on Opera, Drama and Text*.2.ed. Ithaca: Cornell University Press,1999.
- LEVIN,David. Reading a Staging\Staging a Reading. *Cambridge Opera Journal* v. 9,n.1, p.47-71,1997.
- MOTA, Marcus *A dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre Composição, realização e recepção de obras audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- MOTA, Marcus. *Dramaturgia musical:problemas e perspectivas de um campo interartístico*. In: *Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG,3, 2003, Goiânia. Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG*. Goiânia: UFG, 2003.p. 59-60.
- ROSEN,David. Cone’s and Kivy’s ‘World of Opera’. *Cambridge Opera Journal*, v.4,n.1,p.61-74,1992.
- SHEVTSOVA, Maria. Lev Dodin’s ‘Musical Dramatic Art’ and the World of Opera. *New Theatre Quarterly*,Cambridge,v. 20, n.4, p.341-253, 2004.
- TREADWELL, James. Opera beyond Belief. *Music & Letters*, v.80,n.4,p. 595-601,1999.
- _____. *Reading and Staging Again*. *Cambridge Opera Journal*, v.10, n.2, 205-220, 1998.
- TREITLER, Leo. The Historiography of Music. In COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001,p.356-377.
- WHITTAL, Arnold *Autonomy\Heteronomy:The Contexts of Musicology*. In: COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p.73-101.