

DEFINIÇÃO E CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS EM ÓPERA

*Cristine Bello Guse**

RESUMO: Este artigo tem como objetivo ressaltar a importância de o cantor de ópera preparar uma definição possível da personagem que será por ele interpretada enquanto estuda sua parte musical, e também, mostrar como o cantor pode usar a música em favor do drama por meio da inter-relação entre palavra, música e cena. Para isso, busca-se uma diferenciação entre o processo de *definição* de personagem e a *construção* dessa personagem, por meio da interdisciplinaridade entre a ópera e o teatro.

PALAVRAS-CHAVE: ópera; personagem; interpretação; cena.

ABSTRACT: The purpose of this article is to point out the importance for the opera singer to prepare a possible definition of the character that will be interpreted while studying the musical part. The singer can use the music in favor of the drama through the interrelation between words, music and staging. Using an interdisciplinary effort involving the theories of opera and theater, we seek to establish the difference between the process of character *definition* and of character *construction*.

KEYWORDS: opera; character definition; interpretation; staging.

1. DEFINIÇÃO E CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM

O ponto de partida para a presente discussão será uma interessante comparação entre personagens ficcionais e pessoas reais, efetuada por Anatol Rosenfeld em seu artigo *Literatura e personagem*. Segundo o autor, as pessoas reais são “unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados”, ao passo que nossa percepção de realidade é “extremamente fragmentária e limitada”. Em uma obra ficcional, o número de orações encontradas é muito mais limitado do que seria no mundo real e, por isso, pode-se imaginar que nossa percepção da personagem tenderia a ser mais fragmentária, o que, notavelmente, não ocorre. Pois, sendo finito o número de orações de uma obra ficcional, a personagem construída pelo autor torna-se “uma configuração esquemática” em todos os sentidos: físicos, intelectuais, emocionais e psicológicos. Porém, a limitação de orações proporciona “zonas indeterminadas” no texto, regiões de ambigüidades e indeterminação que serão preenchidas na mente dos leitores ou espectadores (ROSENFELD, 1987, p. 32-33). A respeito dessas zonas, ainda Rosenfeld (1987, p.33) argumenta que:

* Bacharel em música com habilitação em canto lírico pela UNESP. Atualmente é aluna do programa de pós-graduação em música da UNESP, sob orientação da Profa. Dra. Martha Herr. Sua pesquisa tem como objetivo investigar como a música pode influenciar em uma definição possível da personagem Romeo da ópera de Vincenzo Bellini e Felice Romani, *I Capuleti e i Montechi*. tinebelgus@yahoo.com.br

Este fato das zonas indeterminadas do texto possibilita até certo ponto a “vida” da obra literária, a variedade das concretizações, assim como a função do diretor de teatro, chamado a preencher as múltiplas indeterminações de um texto dramático. Isso, porém, se deve à variedade dos leitores, através dos tempos, não à variabilidade da obra, cujas personagens não têm a mutabilidade e a infinitude das determinações de seres humanos reais. As concretizações podem variar, mas a obra como tal não muda.

O texto teatral geralmente não possui a intervenção de um narrador para descrever com mais precisão os estados de espírito e as reações físicas das personagens, de maneira a promover uma percepção mais contínua do enredo, a não ser pelas *didascálias*¹. Apesar disso, quando esse texto é passado ao palco, a representação dos atores transforma “os aspectos esquematizados pelas orações em plena concreção” (ROSENFELD, 1987, p. 33) e as referências contidas nas *didascálias* em ações visuais, transformando o discurso descontínuo do diálogo em um discurso visual-auditivo contínuo. Isso, no entanto, não elimina as zonas indeterminadas na representação. Rosenfeld (1987, p.34) explica como ocorre a percepção do público nessas zonas:

O curioso é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas (que também no filme são múltiplas). Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque tende a atualizar certos esquemas preparados; finalmente, porque costuma “ultrapassar” o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele.

Sendo assim, “a limitação da obra ficcional é sua maior conquista”, pois o limitado número de orações faz com que as personagens adquiram “um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto”. Rosenfeld acredita que “a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão”, exatamente por serem seres “totalmente projetados pelas orações” (ROSENFELD, 1987, p. 34-35). Comparando o romance com o teatro falado, o autor afirma que:

Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constituir-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade. (...) o diálogo é concebido *de dentro* das personagens, tornando-as transparentes em alto grau (ROSENFELD, 1987, p. 29-30).

O texto teatral necessita do ator para que este dê vida às palavras e transforme as mesmas em representação. Na passagem do texto para o palco, a obra teatral é filtrada e interpretada pelo diretor de cena e também pelos atores. Jean-Pierre Ryngaert (1996, p.19-25) ressalta que as personagens, quando ainda se encontram no plano textual, possuem inúmeras

¹ “Originalmente, no teatro grego, as *didascálias* eram destinadas aos intérpretes. No teatro moderno, em que falamos de indicações cênicas, trata-se dos textos que não se destinam a ser pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens. Esses textos são igualmente úteis ao diretor e aos atores durante os ensaios, mesmo que eles não os respeitem. (...) Quando o autor não fornece nenhuma indicação é porque deseja se abster de dar outras pistas para a interpretação além daquelas incluídas no texto das personagens. Ele mantém a abertura, até mesmo a ambigüidade de seu texto, e deixa o campo livre ao leitor, não impondo de antemão qualquer interpretação que sirva de modelo à representação” (RYNGAERT, 1996, p. 44).

interpretações possíveis² e que ao passarem para o plano físico, essas personagens passam por um filtro que envolve múltiplas escolhas e renúncias:

Nenhuma encenação, por mais bem-sucedida que seja, esgota o texto, e não é raro encontrarmos atores que preferem os ensaios à representação, como se esta última implicasse a perda de toda a gama de possíveis. Um diretor de teatro abandona direções na medida em que as escolhe. Precisa renunciar a pistas encontradas durante o trabalho, fechar canteiros de obras por muito tempo abertos, renunciar a filões que o levam para muito longe de suas bases. (...) Um bom texto de teatro é formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou o encerra cruelmente. (RYNGAERT, 1996, p. 22-25).

Partindo dessas palavras, pode-se concluir que o processo de leitura de uma obra dramática, sendo uma projeção somente intelectual da mesma, difere do processo de se levar tal obra ao palco, representando-a. Torna-se possível conceituar, portanto, como atividade de *definição* de uma personagem, o processo de leitura e compreensão das inúmeras hipóteses cênicas presentes no texto. Fazem parte desse processo de definição, ainda, as escolhas e renúncias face à grande variedade de hipóteses interpretativas lançadas pelo texto, bem como o preenchimento das zonas indeterminadas suscitadas pelo conteúdo do mesmo. Por outro lado, quando se fala da *construção* de uma personagem, está-se referindo ao processo por meio do qual o ator transformará em objeto concreto e físico a personagem previamente *definida*. Ambos os procedimentos são criações e ambos possuem limitações. A definição é a limitação da construção, a construção é a concreção de uma definição possível e a limitação da definição é o próprio texto.

2. MÚSICA E PERSONAGEM

Nota-se que, no teatro, a definição prévia das personagens não é tão essencial, devido ao fato de ser uma forma de arte mais flexível que a ópera. A definição e a construção podem ser feitas da maneira concomitante, bastando o encenador não priorizar o texto como elemento essencial de justificação do espetáculo³. Em ópera, a música torna o espetáculo mais rígido, tanto pela sua presença no tempo e espaço, como pela força de condução e caracterização das cenas e das personagens. Se a música não fosse levada em consideração na montagem de um espetáculo de ópera, correr-se-ia o risco do mesmo não se fazer coerente. Por isso, na ópera, antes de se iniciar qualquer trabalho de construção de personagem, é necessário realizar a definição dessa personagem, levando em consideração não somente o texto, mas também a música.

Esse trabalho geralmente é feito pelo diretor de cena, que transmite suas idéias aos cantores antes mesmo de se iniciar os ensaios. O encenador, em conjunto com o cenógrafo e o figurinista - e também, na maioria das vezes, com o maestro ou diretor musical -, tem a função de elaborar a concepção cênica e física, recriando a obra enquanto espetáculo total.

² Certamente devido ao preenchimento das zonas indeterminadas descritas por Rosenfeld.

³ Em relação à desvalorização do texto como elemento essencial de justificação do espetáculo ver ROUBINE, 1998.

Fernando Peixoto (1986) adverte a respeito do pouco tempo de ensaio que o encenador possui para materializar sua concepção e, principalmente, para trabalhar com os cantores para que adquiram uma consciência cênica, psicológica e corporal de suas personagens. A esse respeito o autor comenta o problema enfrentado em uma montagem de *Wozzeck*⁴: “a razão do pouco tempo de ensaio é óbvia: os cantores ‘importados’ não poderiam, nem podem nunca, permanecer muito tempo no Brasil, por razões econômicas” (PEIXOTO, 1986, p. 117).

Geralmente o que ocorre é que os cantores mais experientes já vêm para os ensaios de uma ópera com algumas concepções pré-estabelecidas, herança de sua própria perspectiva pessoal do papel e das diversas montagens anteriores pelas quais passaram. Essas informações se tornam um leque de opções cênicas que podem ou não se alinhar à visão artística do atual encenador. Caso isso ocorra, o processo de construção da personagem, realizada nos ensaios, torna-se mais rápido para esses cantores. Porém, o restante do elenco pode não possuir um conhecimento prévio específico da obra e, conseqüentemente, de suas personagens e do contexto cênico-dramático em que se inserem. Assim, principalmente aqueles que estão em início de carreira, necessitam de mais tempo de ensaio para estabelecerem uma sólida conexão entre o ato de cantar e o de representar.

Essa constatação justifica a necessidade de o cantor realizar um trabalho prévio visando à definição da personagem através da análise dos elementos presentes na ópera. Com esse trabalho o cantor já realiza, parcialmente, durante o seu tempo de estudo e memorização, a sua própria concepção da personagem apoiada e justificada por elementos contidos na partitura. Porém, para que isso seja possível, é preciso que o cantor tenha claro para si a distinção existente entre definição e construção da personagem. Pois, de acordo com as escolhas e renúncias feitas por cada diretor, junto às inúmeras hipóteses que uma partitura pode suscitar, as personagens a serem construídas se modificarão a cada montagem da obra. Portanto, a uma possível definição feita pelo cantor sempre será somada aquela definida pelo diretor, resultando naquela que será levada na referida montagem. Isso requer uma flexibilidade do cantor para se adaptar à concepção de cada encenador. É sempre preferível que o cantor já tenha em mente um perfil de sua personagem antes do início dos ensaios, moldando-se às orientações posteriores do encenador, pois o resultado final será mais rico em nuances, abrangendo as múltiplas hipóteses suscitadas pela obra.

Tais elementos são descritos em *Opera and its symbols* de Robert Donington. Nesse livro o autor aponta três componentes que devem complementar-se na ópera: *palavras, música e cena*. As palavras seriam “o componente mais articulatório, a música o de maior expressividade e a cena o de maior localização”⁵ (DONINGTON, 1990, p. 9). Esses promovem, conjugando-se igualmente, a veiculação do conteúdo simbólico presente na obra de maneira eficiente e, dificilmente, irão dissociar-se ou desconectar-se entre si.

Também para Stanislavski (1989, p.514-515), a ação na ópera estava intimamente associada às palavras e à música. Portanto, “o tempo e o ritmo da ação devem estar em consonância com a música”, o que, para esse autor, se tornava uma grande dificuldade para a maioria dos cantores. O autor ainda complementa que “ para unificar a música, o canto, a palavra e a ação é necessário não um tempo-ritmo físico externo, mas interno, espiritual. É preciso senti-lo no som, na palavra, na ação, no gesto e no andar, em toda a obra”. No contexto do teatro falado, esse autor elaborou um método que tinha por objetivo a preparação de um estado favorável para a criação interna e subconsciente do ator, na tentativa de se obter uma atuação sem vícios, sem clichês, o mais próximo do realismo e distante dos falsos gestos.

⁴ Segundo Casoy (2006, p.197) esta montagem foi realizada em dezembro de 1982, no Teatro Municipal de São Paulo sob a regência do Maestro Issac Karabtchevsky e direção cênica de Fernando Peixoto.

⁵ “In this partnership, words are the most articulate component, music the most expressive, and staging the most localizing” (DONINGTON, 1990, p. 9).

Defendeu, durante toda sua vida, um trabalho interior capaz de exercitar a imaginação e o espírito, com a finalidade de dar vida e verossimilhança à representação. O autor afirma:

...a imobilidade exterior de uma pessoa sentada em cena não implica passividade. Pode-se estar sentado sem fazer movimento algum e, ao mesmo tempo, em plena atividade. E isto não é tudo. Muitas vezes a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior e são essas atividades íntimas que têm muito mais importância, artisticamente. A essência da arte não está nas suas formas exteriores, mas no seu conteúdo espiritual. (...) “Em cena é preciso agir, quer exterior, quer interiormente” (STANISLAVSKI, 1976, p. 65).

Para Stanislavski, o ator deve possuir motivação interna para todas as ações propostas na obra, mesmo que essas ações não sejam necessariamente externas.

Muitos compositores de ópera, ao que parecem, já sabiam disso, pois se utilizaram habilmente da música sugerindo sonoramente, em muitos casos, os estados de espírito e as mudanças psicológicas de suas personagens. Um exemplo é a passagem orquestral do final da primeira parte do segundo ato da ópera *Madama Butterfly*, de Puccini. Nessa cena, Butterfly espera junto com seu filho e a criada Suzuki, durante a noite inteira, o retorno de seu marido Pinkerton. A música delinea sonoramente o cair da noite relatado pela *didascália* por meio do uso do coro fora de cena em *bocca chiusa* e do acompanhamento orquestral em pianíssimo, artifícios que fornecem à música um caráter de acalanto. No decorrer, em uma nova *didascália*, surge a indicação de que seu filho e a criada adormecem enquanto Butterfly continua imóvel e acordada, e logo a cortina se fecha. As cenas anteriores mostram que há três anos a personagem vem esperando ansiosa pela volta de Pinkerton, alimentando uma esperança quase cega. A cena estática daquele momento de conflagração dramática íntima possibilita a um intérprete atento conceber a atmosfera musical deste trecho como sendo o reflexo dos desejos, lembranças e esperanças da personagem. Partindo disso, a imobilidade exterior de Butterfly contrasta com a mobilidade interior que a música orquestral sugere. Com isso, a música atua na imaginação do intérprete, preenchendo essa que seria uma das “zonas de indeterminação” descritas por Rosenfeld. A cantora se mantém atuando, mesmo sem movimentar-se. É preciso enfatizar, porém, que isso, só se torna possível devido à conjugação de palavra, cena e música. Se não tivéssemos todas as informações transmitidas anteriormente pela personagem e a indicação de imobilidade contida na *didascália*, indicando seu estado de expectativa, não poderíamos relacionar a música de maneira tão clara com o conteúdo emocional da cena.

Em *Minha vida na arte*, Stanislavski discorre sobre algumas de suas experiências artísticas. A partir de suas tentativas em cantar um dueto de *Fausto*, de Gounod, e o primeiro ato da ópera *A sereia*, de Dargomijski, o autor escreve:

É agradável e incrivelmente fácil representar em ópera. Justamente representar, não cantar (especialmente quando não se tem voz). Tudo já foi feito pelo compositor, e basta transmiti-lo com competência para que o sucesso esteja garantido. Não posso entender como alguém pode não se envolver com a criação de um compositor de talento. Sua música, o arranjo e o leitmotiv eram convincentes, claros e eloquentes, dando a impressão de que até um morto conseguia executá-los. Bastava apenas não impedir a si mesmo de entregar-se à força mágica do som. (STANISLAVSKI, 1989, p. 130 - 131)

Em muitos casos o cantor pode usar a força da música – por meio de uma escuta direcionada para a cena e pré-estabelecida por uma análise –, direcionando-a para a

construção e o envolvimento dramático. Pode-se tomar como exemplo o trecho *Ch' io gli parli*, do primeiro ato de *Rigoletto*, de Verdi, no qual o Conde Monterone amaldiçoa Rigoletto. Essa cena exige do cantor que interpreta Monterone uma força dramática significativa, pois é em torno dessa maldição que toda a ópera irá se desenvolver. Verdi compôs um acompanhamento onde as cordas em *portato* e *pianissimo*, sem a presença dos baixos, alternam-se com um *tutti* em escala cromática ascendente, em *marcato* e *fortissimo*, nos momentos culminantes do texto. As cordas em *portato* movimentam-se cromaticamente, acompanhando a linha melódica vocal, compondo uma sonoridade dissonante. A linha vocal de Monterone é composta em um ritmo ditado pela prosódia do texto, primeiramente ascendendo de forma regular cromaticamente e posteriormente em uma melodia que se repete ascendendo uma terça acima a cada repetição da mesma. Estes elementos musicais proporcionam à cena um ambiente tenso e propício para o cantor se envolver com a ira de sua personagem.

Uma reflexão sobre o significado do texto na cena, secundado pela sonoridade resultante dos elementos musicais descritos acima, pode auxiliar o cantor a construir o sentimento de cólera de Monterone, tornando-o condizente com o momento do enredo. Esse processo torna as inflexões das palavras cantadas mais próximas daquelas da fala, tornando mais críveis os acentos e intenções. O cantor já não busca o fortíssimo pelo fortíssimo, ou os acentos pelos acentos. Envolve o elemento musical em sua atuação e busca relacioná-lo a uma motivação interna. É possível, por meio desta escuta, o cantor encontrar o movimento interno de fúria em si mesmo, como *se*⁶ o cantor realmente estivesse vivenciando as circunstâncias em que a personagem se encontra.

Stanislavski, em seu Estúdio de Ópera, trabalhou o aspecto cênico aplicando seu método junto a cantores do Teatro Bolshói. O autor afirmava que o cantor trabalha com:

...três modalidades de arte: a vocal, a musical e a cênica. (...) Todas as três modalidades de arte à disposição do cantor deviam ser fundidas e orientadas para um fim comum. Se uma modalidade de arte influenciasse o espectador enquanto outras dificultavam tal influência, o resultado seria o indesejável. Uma modalidade de arte destruiria o que a outra viesse a criar. (STANISLAVSKI, 1989, p. 512)

Sobre o aspecto musical da ópera o autor afirma que a música deve “orientar e dirigir a criação do diretor de cena” devido à hegemonia da música na maioria das obras do gênero. Porém, isso não significa que o aspecto musical deva “esmagar a parte cênica”. A preocupação musical do cantor não deve nunca extinguir a sua criação cênica. Essa última “deve igualar-se à musical, ajudá-la, empenhar-se em transmitir em forma plástica a vida do espírito humano de que falam os sons da música e explicá-los com o jogo cênico” (STANISLAVSKI, 1989, p. 514).

⁶ Para Stanislavski a construção dos sentimentos e da vida física das personagens consistia no ator se imaginar em situações análogas às das personagens, ou seja, às das *circunstâncias dadas* pelo enredo. O ator nunca deveria buscar o sentimento por si só, deveria fixar-se nas situações dadas pelo enredo e encontrar uma relação com a sua própria vida, encontrando soluções inconscientes para a pergunta: *se* eu fosse esta personagem, e estivesse nestas circunstâncias propostas pelo enredo o que faria? Este *se* possibilitaria o envolvimento cênico do ator tornando possível o mesmo encontrar, de forma inconsciente e natural, motivações internas para suas ações (STANISLAVSKI, 1976, p. 61 – 80).

No livro *A Ópera como Drama*, Kerman (1990, p.12) afirma que: “em ópera, o dramaturgo é o compositor”. E ainda:

Como a poesia, a música pode revelar a *qualidade* da ação, e assim determinar a forma dramática em seu sentido mais sério. (...) A ópera é um tipo de drama cuja existência integral é determinada, do começo ao fim, e no total, pela articulação musical. (KERMAN, 1990, p. 28).

Quanto ao poder da música de suscitar imagens e sentimentos, afirmação muito criticada por inúmeros autores desde Hanslick, Kerman (1990, p.30) defende o seguinte ponto de vista:

...o que a música pode fazer é, evidentemente, um famoso problema estético. De acordo com a solução clássica do século 17 a música descreve “sentimentos”. Mas o século 20 tende, em vez disso, a discernir certos tipos de “sentimentos” na música, significados impossíveis de serem definidos em palavras por sua própria natureza, porém preciosos e inigualáveis, e inabalavelmente enraizados na experiência humana. O significado não pode ser restrito a palavras. Se até mesmo a música instrumental mais ostensivamente abstrata é encarada como possuidora de um significado, o argumento é certamente mais forte no caso da ópera, onde a referência conceitual específica é continuamente fornecida – pelo libreto. Fornecida de forma mais clara possível pela apresentação de situações e conflitos e pelo uso de palavras em seu aspecto “denotativo”. Em torno de tais referências a música fica livre para dar vazão às suas sutis forças conotativas e expressivas.

Para esse autor existem três meios principais pelos quais a música pode colaborar com o drama. O mais óbvio é a caracterização das personagens dando vida e exprimindo seus estados de espírito (KERMAN, 1990, p. 251). Em suas árias, que são basicamente seus monólogos, as personagens se expressam e as palavras denotam o *conteúdo*, e a música, o *modo* pelo qual este *conteúdo* é expresso (STANISLAVSKI, 1989, p. 513). Por esse *modo*, observamos como é essa personagem em seu íntimo, em suas reflexões. Tal *modo* pode tanto afirmar o *conteúdo* como contradizê-lo. A música também pode motivar uma ação da personagem reagindo a determinadas situações propostas pela cena, auxiliando e acentuando as atividades desenvolvidas pelo enredo no palco (KERMAN, 1990, p. 255 - 258). Pode acentuar reações e movimentações, ditar o ritmo cênico e sugerir lembranças e retornos através de recapitulações musicais (*leitmotiv* e melodias recorrentes). E por último, a música pode criar uma atmosfera e estabelecer mundos ao aludir a lugares com base em elementos sonoros típicos dos mesmos, o que, em uma peça teatral, ficaria a cargo dos artefatos de cenário e do figurino. Como exemplos desse tipo de uso evocativo da música, temos a ópera *Carmen* de Bizet e *L'heure espagnole* de Ravel (KERMAN, 1990, p. 261 - 263).

Nesse mesmo livro, Kerman faz uma análise de vários estilos musicais e de como os compositores, em suas épocas, chegaram à expressão dramática utilizando-se da música. Segundo ele, alguns compositores não conseguiram, em suas tentativas, encontrar soluções coesas para unir a música ao drama. O autor ainda cita Puccini e Richard Strauss como exemplos de “falsidade dramática”, ou seja, a não intenção de associar a música ao drama (KERMAN, 1990, p. 238 - 249). Porém, não é função do intérprete julgar as obras e sim encontrar uma maneira de torná-las coerentes.

Em relação a essa incipiência de conexões entre a música e o drama, pode-se tomar também como exemplo as óperas belcantistas, onde é evidente a primazia do canto em relação à cena. As *arias da capo* barrocas, as *cabalettas* e os exagerados ornamentos tornam, muitas vezes, a ligação e a coerência cênica difíceis de serem encontradas, deixando o enredo

truncado e estático. No *Bel Canto*, como o nome mesmo já deixa claro, o virtuosismo do canto é valorizado. Assim, o encenador não deverá propor uma grande movimentação onde a música apresentar dificuldades técnicas de maior fôlego. Porém, isso não implica que o cantor deva deixar de interpretar sua personagem, permitir-se uma desatenção, ou crer que a preocupação com as dificuldades técnicas possa relegar a um plano secundário sua presença cênica. Nesses casos, é fundamental o direcionamento auditivo para a música, tendo em vista a construção de movimentos internos. Em qualquer situação na qual a música exigir do cantor uma postura mais estática, não haverá problemas em relação à sua atuação se este estiver atuando internamente. Fernando Peixoto (1986, p.51) expõe que Stanislavski já entendia essa necessidade na ópera, onde para o cantor:

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

Para que seja possível uma escuta musical direcionada para a cena, ressalta-se a importância de se estabelecer uma prévia relação e conexão dos elementos contidos na partitura antes do trabalho de construção da personagem. Não há repertório em que se encontrem palavras, cena e música, e no qual não seja possível a relação mútua entre esses elementos. Se essa não existe de uma maneira explícita, cabe ao intérprete, ou mesmo ao encenador, analisar a obra; e, baseado em seus elementos, levando em consideração seu estilo e contexto histórico, “criar” o vínculo. Quanto ao método de análise a ser utilizado, tudo dependerá do estilo musical, histórico e artístico no qual a obra foi composta. O que, de qualquer forma, torna-se essencial é que sejam levados em conta os três elementos da ópera mencionados por Donington com igual valor e, a partir daí, que se encontre uma conexão entre eles capaz de favorecer a definição das personagens e a construção das cenas.

Para que o cantor de ópera interprete suas personagens, requer um processo muito mais complexo de preparação do que simplesmente cantar seus trechos musicais. Requer um estudo minucioso sobre *quem* é a personagem, ou mesmo *qual*, dentre as possíveis personagens que os elementos conjugados sugerem. Requer observar como a música pode auxiliar na cena, tanto ditando o ritmo de ações externas como incitando movimentos internos. E, finalmente, requer a criação de uma conexão, se ela não se faz obviamente presente, entre os elementos da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASOY, Sérgio. *Ópera em São Paulo: 1952-2005*. São Paulo: Edusp, 2006.

DONINGTON, Robert. *Opera and Its Symbols: the Unity of Words, Music and Staging*. Durham: Yale, 1990.

KERMAN, Joseph. *A Ópera como Drama*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra Teatro, 1986.

PUCCINI, Giacomo. *Madama Butterfly*. New York: Dover, 1990. Partitura. Orquestra.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do Teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins fontes, 1996.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989.

VERDI, Giuseppe. *Rigoletto*. New York: Dover, 1992. Partitura. Orquestra.