

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Nivea Renata Alencar de Freitas

A concepção cênica para a mini-ópera Domitila de J. G. Ripper:

uma proposta de performance baseada nos princípios desenvolvidos por C.
Stanislavski nos estúdios de ópera

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance
Orientadora: Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra (UFMG)

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2015

La musique
La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile;
La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile;

Charles Baudelaire

RESUMO

Neste trabalho foi desenvolvido um processo de concepção de performance para a mini-ópera *Domitila* de J. G. Ripper com enfoque no desenvolvimento cênico do cantor. Esse processo teve como fundamentação teórica e metodológica a aplicação de conceitos desenvolvidos pelo ator e diretor C. Stanislavski (1863-1938) em seu *método da análise ativa e das ações físicas*. Constituiu objeto de pesquisa e ferramenta metodológica a relação do diretor com o gênero ópera, considerando-se desde aspectos biográficos desse autor até suas atividades nos estúdios de ópera na Rússia (1918-1938), palestras (1918-1922) e montagens no gênero realizados em seus últimos vinte anos de vida. Por se tratar de uma ópera monólogo e, devido às características formais da mini-ópera *Domitila*, foram também empregados na fundamentação teórica deste trabalho os conceitos de M. Bakhtin (1895-1975) referentes ao *dialogismo* e ao *discurso do outro*. Essa associação se mostrou benéfica e contribuiu como uma ferramenta de interpretação libertadora para o intérprete, fornecendo-lhe uma visão das diversas fontes de sentido da obra, numa interpretação não mais monológica, mas pluridiscursiva. Buscou-se compreender, a partir de exemplos de direção cênica de Stanislavski para ópera, seu processo de criação em um contexto cênico-musical, relacionado à *Domitila*. Foram então estudadas duas cenas de ópera semanticamente semelhantes à ópera de Ripper: a cena da carta de Tatiana da ópera *Eugene Onegin* de P. I. Tchaikovsky (1840-1893), e a cena das cartas de Charlotte da ópera *Werther* de J. Massenet (1842-1912), ambas dirigidas por Stanislavski nos estúdios de ópera na Rússia. Do sistema Stanislavski foram escolhidos elementos que, no desenvolver do trabalho prático de preparação cênica e concepção de performance para a mini-ópera, melhor se adequaram às especificidades e ao perfil estético escolhido para este projeto. Tais elementos foram apresentados na metodologia, aplicados e descritos cena a cena no processo criativo da concepção de performance da mini-ópera *Domitila*, culminando com a montagem apresentada na conclusão desse projeto. A metodologia se mostrou eficaz e organizadora, conduzindo a criação cênica e estimulando a realização de múltiplas conexões interpretativas entre o texto, a música e o contexto, aspectos essenciais no trabalho de concepção de performance em ópera.

Palavras-chave: ópera monólogo; Stanislavski; estúdio de ópera; teatro, concepção cênica, performance, Bakhtin.

ABSTRACT

On this project, it was developed a performance conception process for the J. G. Ripper's mini-opera *Domitila*, with the focus on the scenic development for the singer. This procedure was grounded theoretically and methodologically based on the application of some concepts developed by the actor and director C. Stanislavski (1863-1938) on his *active analysis and physical actions method*. It was a research object as well as methodological tool, the director's relation with the genre opera, considering since his biographical aspects, to his activities at the opera studios in Russia (1918-1938), his lectures (1918-1922) and many opera productions presented during his last twenty years of life. Since this project deals with a monologue opera and due to its formal characteristics, in its interpretative process, as a grounding source it was associated the M. Bakhtin (1895-1975) principles related to the *dialogism* and to the *indirect discourse*. This association was beneficial and contributed as a text-music interpretation freeing tool, allowing the performer a multi-polarized view of the many meaning sources of the play, offering no longer a monological but a multi-discursive interpretation. The understanding and the access to examples of Stanislavski's scenic direction for opera and the way he considered creation on a scenic-musical context was one of the goals. A parallel between *Domitila* with two semantically similar opera scenes such as *Tatiana's letter writing scene* from *Eugene Onegin* by P. I. Tchaikovsky (1849-1893), and *Charlotte's letters reading scene* from *Werther* by J. Massenet (1842-1912), both directed by Stanislavski in his opera studios in Russia was made. From Stanislavski's *system*, some elements were chosen and applied according to the development of the mini-opera's scenic preparation and performance conception practical work considering those which best suited the projects esthetical profile. These elements were presented in the methodology, applied and described scene by scene on *Domitila's* performance creative process conception, leading to the final setting performed at the end of this project in a public recital. The methodology has proven effective as an organizer, as a facilitator of scenic creation, as a promoting tool for interpretative connections between text and music, essential aspects for the work with opera performance conception.

Keywords: monologue opera; Stanislavski; opera studio; theatre, scenic conception, performance, Bakhtin.

Ao Romeu,
por sua amada presença;
por seu carinho, companheirismo e risadas de todos os dias;
pelo constante e importante apoio em tudo o que faço.

AGRADECIMENTOS

À minha querida e admirada orientadora **Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra**, por sua serena sabedoria; por acreditar e pacientemente orientar esse trabalho; pelo importante e decisivo apoio nas várias etapas desse projeto; e pela presença mesmo quando o oceano Atlântico nos separava;

Ao **João Guilherme Ripper**, admirado compositor, por nos presentear com *Domitila*; pela agradável disponibilidade em todos os momentos; por sua música e poesia; pelo importante apoio profissional; pela querida amizade que se inicia;

Ao **Adriano Lopes**, estimado e talentoso amigo pianista, por me apresentar *Domitila*; pela dedicação; pelo importante e essencial apoio; por sua sensibilidade e musicalidade; pela sempre agradável e estimulante presença;

Ao **Javer Gomes** e ao **Renan Moreira**, talentosos colegas, pela dedicação e ao belíssimo trabalho musical durante metade do período desse projeto;

Ao **Luís Umbelino** e **Jayaram Márcio**, pela coragem de abraçarem esse projeto; pela dedicação de cada um; pela musicalidade; pelo domínio técnico; pela sensibilidade e pela sempre agradável presença;

Aos meus irmãos **Núbia**, por sua meiguice, amizade e pela ajuda na revisão (afinal tem que te colocar para trabalhar mesmo hehehe); **Natália** pelo apoio e por ter realizado com sua super habilidade o modelo 3D da proposta de cenário 1; **Eustáquio** (Tati) pelo apoio e presença;

À **Luísa Bahia** e ao **Thales Ventura**, artistas talentosos e sensíveis, essenciais nesse projeto, que abraçaram *Domitila* com tanta dedicação, auxiliando de forma importante em meu desenvolvimento cênico.

À **Adriana França** e ao **Luiz Bukzem** pela disponibilidade; pelo bom gosto e olhar artístico e pela contribuição na concepção respectivamente do figurino e do projeto de cenário 2;

À todos meus **familiares** e **amigos** que ajudaram de alguma forma;

À **CAPES** pelo essencial apoio do início ao fim desse projeto;

Aos **membros da banca** pelas contribuições;

À **Geralda Martins Moreira** e ao **Alan Antunes Gomes** pela competência e dedicação; ao prof. Coordenador **Sérgio Freire Garcia**, pelo apoio e pelas oportunidades; e à todos funcionários da Escola de Música da UFMG.

LISTA DE TABELAS E FIGURAS

Figura 1. J. G. Ripper. Fonte: página pessoal do compositor.....	26
Figura 2. Diagrama de textos que compõem a narrativa da ópera, com suas respectivas datas originais e disposicionamentos.....	32
Figura 3. Trecho musical onde a personagem Domitila lê os vocativos e despedidas presentes nas cartas recebidas de seu amante.....	38
Figura 4. C. Stanislavski. Fonte: página <i>Goodreads</i>	54
Figura 5. Linha do tempo dos estúdios de ópera de Stanislavski.	62
Figura 6. Carta dois – uso de notas repetidas e o desafio da dicção do texto.....	69
Figura 7. Sistemas e Métodos da Arte Criadora: Escada Metafórica. Fonte: ELLERBY, 2008.....	72
Tabela 01. Lista de Óperas produzidas pelos estúdios de ópera de Stanislavski. Fonte: SANTOLIN, 2013.....	82
Figura 8. Cena 3, dueto Domitila e Clarinete.....	84
Figura 9. Trecho da introdução de <i>Domitila</i>	87
Figura 6. Curva Emotiva.....	100
Figura 7. Carta 4, trecho com sugestões melódicas para o canto de afinação aproximada	102
Figura 8. Linha transversal de ação: composição do superobjetivo a partir da somatória dos objetivos específicos de cada cena	110
Figura 9. Introdução e exposição do tema.....	114
Figura 10. Reexposição do tema nas cenas 2 e 9.....	115
Figura 11. Exemplo de interpretação do Tempo-ritmo de um trecho de <i>Domitila</i>	134
Figura 16. Proposta de figurino – desenho de Adriana França.....	141
Figura 17. Concepção artística de Willy Decker para <i>La Traviata</i> 2005.....	142
Figura 18. Concepção artística do diretor Robert Wilson para a peça <i>Shakespeare’s sonnets</i> ...	143
Figura 19. Proposta de cenário 1.....	143
Figura 20. Proposta de cenário 2.....	144
Figura 21. Proposta de cenário 3.....	145

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 – João Guilherme Ripper e sua ópera <i>Domitila</i>	
1.1. João Guilherme Ripper: Breve biografia	26
1.2. Mini-ópera <i>Domitila</i> : a obra	28
1.3. <i>Domitila</i> e Dom Pedro I: o relacionamento no contexto histórico	44
Capítulo 2 – Stanislavski e a ópera	
2.1. Stanislavski	54
2.2. Ópera Estúdio.....	59
2.3. Stanislavski e suas contribuições para a música encenada.....	63
2.3.1. Palestras (1918-1922).....	70
2.3.2. Produções	79
2.4. Stanislavski e as cenas da carta de Tatiana de <i>Eugene Onegin</i> , Charlotte e a leitura das cartas de <i>Werther</i> e <i>Domitila</i> de J. G. Ripper	87
Capítulo 3 – Método da análise ativa e das ações físicas em <i>Domitila</i>	
3.1. Supertarefa	100
3.2. Linha Transversal de ação.....	109
3.3. Circunstâncias dadas.....	110
3.4. Subtexto – monólogo interno.....	116
3.5. Elementos do método das ações físicas	118
3.5.1. Concentração	119
3.5.2. Unidade e Tarefas	120
3.5.3. Liberdade Muscular.....	125
3.5.4. Imaginação	129

3.5.5. “Se”mágico.....	130
3.5.6. Tempo ritmo.....	131

Capítulo 4 - A concepção de performance para *Domitila*

4.1. A preparação e primeiros contatos com a obra	137
4.2. A construção da personagem e da cena	139
4.2.1. Domitila – a figura	140
4.2.2. Espaço cênico – proposições.....	142
4.3. A concepção de performance cena a cena	
4.3.1. Cena 1.....	146
4.3.2. Cena 2.....	156
4.3.3. Cena 3.....	171
4.3.4. Cena 4.....	179
4.3.5. Cena 5.....	182
4.3.6. Cena 6.....	189
4.3.7. Cena 7.....	199
4.3.8. Cena 8.....	210
4.3.9. Cena 9.....	217
4.3.10. Cena 10.....	226
4.3.11. Cena 11.....	240
5. Considerações finais.....	249
ANEXOS.....	252
REFERÊNCIAS	255

Introdução

A preocupação e o interesse relacionado à formação de cantores líricos tem sido tema de várias pesquisas recentemente realizadas no Brasil. Não é por acaso que este tema esteja em pauta no país. Nos programas de formação artística para cantores propostos nas universidades, conservatórios e outras escolas ainda são escassas as opções de um enfoque pedagógico efetivo de preparação cênica do cantor, direcionado às especificidades do “canto encenado”. Chamamos “canto encenado” a qualquer manifestação teatral cantada, seja ela o Teatro Musical, a Ópera e até mesmo à proposta de encenação de canções¹ ou ciclos de canções, isto é, atividades que exijam do cantor de formação uma atuação e uma desenvoltura cênica.

O perfil de cantores, formados especificamente em canto lírico atuantes no mercado profissional demonstra que estes, em sua maioria, lidam com a experiência cênica muitas vezes por instinto, pelo exercício prático ao longo do tempo, ou mesmo pela capacitação em cursos de teatro. Este perfil profissional coloca em questão e julgamento a qualidade e a completude da formação artística oferecida para os artistas que se interessam pelo gênero no país. Um número considerável de jovens brasileiros talentosos parte para o exterior, sendo aceitos em disputadas universidades ou conservatórios de renome, para lá buscarem uma formação mais completa e coerente, que lhes ofereça uma perspectiva de desenvolvimento maior de seus materiais artístico e humano, e muitas vezes acabam lá fixando suas residências, desenvolvendo suas carreiras e vidas pessoais. O Brasil perde assim, profissionais nos quais investiu através de suas escolas e concessão de bolsas, que poderiam ser futuramente os responsáveis pedagógicos por esta formação no país, formação da qual o cantor lírico tanto necessita.

A este respeito, Guse (2011) reitera em sua pesquisa voltada para o estudo da atuação cênica voltada para o cantor na ópera:

Ao mesmo tempo em que existe essa necessidade do cantor lírico também desenvolver-se cenicamente, existe certamente na sua formação preparatória, pelo

¹ No trabalho de dissertação de Aline Soares Araújo (2012)

menos em nível nacional, uma carência de disciplinas que abordem e desenvolvam o aspecto cênico necessário para sua futura atuação profissional nos espetáculos de ópera. Nota-se que estas habilidades cênicas necessárias à ópera são desenvolvidas em geral pela maioria dos cantores profissionais através da própria experiência, onde estes intuitivamente encontram seus próprios métodos de estudo. No entanto, nota-se também que durante o período de formação, muitos cantores líricos sentem-se desorientados nessa área, por ser este um aspecto quase sempre negligenciado nos cursos básicos de formação destes profissionais (GUSE, 2009, pg. 11).

Da mesma maneira aponta Fernandino (2013),

Se por um lado fala-se de maior trânsito entre as linguagens no âmbito teatral, quanto aos músicos faz-se necessário ainda iniciar possibilidades mais efetivas nesse sentido. Observando-se pelo ângulo da preparação cênica, para os profissionais que atuam no mercado de trabalho com Ópera, Música-cênica, Teatro Musical, trilha sonora, há todo um setor de formação que simplesmente inexistente nos cursos de Música, de maneira geral. Mesmo fora dessas especificidades, a consciência da corporeidade como meio expressivo e da *escuta interacional* deveria ser um aspecto fundamental na formação de instrumentistas, cantores e professores de Música. (FERNANDINO, 2013, pg. 259)

O debate acerca das deficiências e problemas estruturais nas diversas instituições de ensino no país aponta para outras questões e problemas seguramente mais graves do que este que ora levantamos. Estas questões se relacionam à realidade sociocultural e política do país e à escassa produção operística no Brasil, o que gera uma demanda reduzida de cantores profissionais, tornando o mercado de trabalho restrito e disputado. Da mesma forma, é reduzida a produção de eventos dedicados exclusivamente à discussão e difusão do gênero no país, como festivais, concursos, entre outros. Contudo, como cantores profissionais, e possíveis futuros professores que irão seguir contribuindo na formação de outros jovens artistas em alguma instituição brasileira, é nosso papel interessar-nos pela qualidade e desenvolvimento deste campo de ensino, visando à valorização dos artistas que são formados no país.

Não nos cabe neste projeto, entretanto, levantar maiores discussões a este respeito. Como estudante e cantora, com formação musical lírica oferecida pela Universidade Federal de Minas Gerais, me interessa buscar, compreender e mergulhar no ambiente da arte cênica

e nele encontrar meios apropriados e específicos que me sirvam como ferramentas para o desenvolvimento de uma autonomia expressiva e criativa, com vistas ao trabalho em cena.

Para este projeto de mestrado, vinculado à linha de pesquisa em Performance, escolhi tratar justamente deste aspecto da formação artística do cantor – a concepção cênica, a partir do percurso de preparação de performance da mini-ópera *Domitila* (2000), do compositor carioca, maestro e diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro², João Guilherme Ripper. Sua obra já nos chamava atenção antes mesmo de ser escolhida como parte de nosso objeto de estudo. *Domitila* se mostrou uma ópera singular, de curta duração, porém rica em diversos aspectos como sua complexidade e beleza musical, peculiar e desafiadora concepção textual e formação instrumental inovadora. Seu libreto é baseado nas cartas originais trocadas entre Dom Pedro I e sua amante Domitila de Castro Canto e Melo – a Marquesa de Santos, que coloca à tona também um intrigante período histórico de nosso país.

Mais detalhes e melhores esclarecimentos a cerca desta mini-ópera serão apresentados em capítulo a seguir. Contudo, vale apontar as principais razões que nos levaram à escolha desta obra. *Domitila* é uma ópera de câmara, composta para a formação instrumental de trio e voz, com piano, clarinete, violoncelo e soprano solo. O formato compacto nos instigou de modo especial, não apenas pela sua originalidade formal, mas pela acessibilidade que oferece em vários aspectos. Por ser compacta, permite que grupos de câmara realizem a experiência da montagem de uma ópera. Uma liberdade maior é oferecida em relação ao espaço cênico uma vez que, como afirma o próprio compositor, a mini-ópera se permite realizar “em cima de um palco, ou na sala de sua casa” (RIPPER, 2014)³, além de sair da esfera “grande teatro” e se dirigir a diversos outros públicos. A formação para grupo de câmara é peculiar e proporciona combinação musical e tímbrica singulares, ao mesmo tempo em que desafia certos padrões formais da ópera tradicional. Ainda, essa formação proporciona ao grupo uma compreensão e uma integração maior na concepção e elaboração da obra, reduzindo a realidade seccional de uma produção operística convencional⁴.

² Sala Cecília Meirelles – Rio de Janeiro/RJ.

³ Em entrevista realizada em 07 de Março 2014.

⁴ Sendo uma ópera de pequeno porte, é possível elaborar uma produção onde os próprios participantes sejam os responsáveis pelo trabalho de concepção que geralmente em montagens maiores são de responsabilidade do diretor artístico, do maestro, do figurinista, do iluminador, do cenografista, entre outros. Em *Domitila*, o

Em relação ao canto, por ser uma ópera para soprano solo, a obra atende especificamente os objetivos práticos de nosso projeto presente, uma vez que se torna possível o trabalho de estudo e experiência vocal e cênica dentro de um universo operístico laboratorial. Havendo apenas um personagem, reduz-se a problemática de montagem de um elenco colaborador, reduzindo-se também as variáveis a serem avaliadas no processo de compreensão e elaboração cênica da obra. Por outro lado, se a obra viabiliza um acesso mais fácil a uma experiência no universo da ópera, dados os aspectos práticos citados acima, por outro ela proporciona notáveis desafios.

Mesmo se tratando de uma obra de curta duração, em torno de sessenta minutos de espetáculo, esse é um tempo considerável para que um personagem único esteja em cena, levando-se em conta que a mini-ópera se passa em um único e contínuo ato. Dentre as montagens tradicionais de ópera não são raros papéis de grande extensão, que exigem resistência física, mas a maioria dos papéis de personagens principais tem suas cenas intercaladas com a de outros personagens e interlúdios instrumentais, enquanto outros personagens realizam por vezes apenas breves intervenções. Podemos tratar a prática do processo de interpretação de *Domitila* como a elaboração de uma ópera completa, ou mesmo tratá-la como uma grande cena dentro de uma ópera fictícia maior, o que nos permite adquirir conhecimentos teórico e práticos, sejam relacionados à produção como um todo (mesmo que em pequena proporção), seja ao trabalho de concepção cênica e de personagem individual do ator-cantor, que é o que comumente pertence a este profissional numa produção qualquer. Em nosso projeto teremos a possibilidade, e é nossa escolha atuar nestas duas vertentes de criação tanto da produção como um todo, como na construção específica da personagem.

Outro desafio proposto à intérprete de *Domitila* refere-se ao modo como o libreto foi arquitetado. A partir das cartas originais trocadas entre os amantes, Dom Pedro I e Domitila, João Guilherme Ripper associou cartas específicas escolhidas e ordenadas por ele mesmo a um texto de sua própria autoria para construir o enredo da peça. Em resumo, a mini-ópera retrata o dia em que a personagem Domitila está se preparando para ir embora da capital brasileira, na época o Rio de Janeiro, para voltar à sua terra natal, São Paulo. O fim de seu relacionamento com o imperador foi motivado pelas pressões político-sociais da época e

intérprete pode participar mais ativamente interferindo no processo, atuando não só como artista lírico, como geralmente acontece em grandes montagens, mas também como contribuidor criativo.

pelos vários escândalos gerados por aquela relação entre os dois. Ao se preparar para partir, na organização de seus bens e bagagens, a personagem acaba se deparando com as testemunhas mais íntimas daquele romance - as cartas, ou melhor, as mais de duzentas cartas que lhe foram enviadas por Dom Pedro.

Da forma como concebeu João Guilherme Ripper, ou seja, em sua leitura e conseqüente maneira de narrar esta pequena história, o personagem interpretado pela cantora, ao longo de praticamente toda a narrativa da ópera, permanece em cena lendo as cartas de outro personagem, Dom Pedro I, que não está fisicamente presente. O que isto acarreta à intérprete? Por estar em grande parte do tempo lendo as palavras de outro personagem que não está em cena, Domitila precisa encontrar maneiras de expressar sua própria identidade, por meio das palavras do outro, necessitando também de espaço para a projeção de sua própria “palavra”. A princípio seriam em apenas dois momentos da obra que a personagem se pronunciaria diretamente: no meio da narrativa, com um texto escrito pelo próprio compositor, e no final, a partir da única carta original ainda existente escrita por Domitila para Dom Pedro, que é justamente sua carta de despedida. Em alguns breves momentos, Ripper introduziu recitativos curtos, de poucas palavras, como forma de ligar a leitura de uma carta a outra, mas representa, mesmo assim, pouco espaço para a voz expressiva da personagem.

Este aspecto peculiar da construção do libreto nos fez acreditar que, para o trabalho de interpretação textual e identificação das manifestações individuais da voz de Domitila na leitura que faz das cartas de Dom Pedro ao longo da narrativa, seria plenamente justificável a relação com as ideias desenvolvidas pelo filósofo e linguista russo Mikhail Bakhtin⁵ em torno do que ele define como *dialogismo*, especificamente no que se refere ao *discurso de outrem*⁶.

Ao percebermos esta relação do conteúdo do libreto com as ideias de Bakhtin e, ao aprofundarmos melhor no que diz respeito aos conceitos citados anteriormente, percebemos que seria um campo fértil, e uma ferramenta auxiliar à nossa lida com o texto e, conseqüentemente no processo de construção da identidade da personagem. Como argumentado acima, a personagem, a não ser nos momentos apontados em que realmente se

⁵ 1895-1975.

⁶ Definido no capítulo 9 de seu livro “Marxismo e filosofia da linguagem” com primeira publicação em 1929.

expressa por meio direto de suas palavras, se enuncia e se identifica através da interpretação que faz da palavra do outro. Cabe à intérprete, como portadora do discurso da personagem, identificar, analisar e construir a identidade expressiva da mesma nas entrelinhas do texto e do contexto que permeia a obra.

Bakhtin, em seu livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, introduz o capítulo sobre o *Discurso de outrem*, afirmando que “o discurso citado é o *discurso no discurso*, a *enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso*, uma *enunciação sobre a enunciação*” (2006, pg. 147). Isto é, citar o discurso do outro implicaria em imprimir seu próprio discurso por meio das palavras do outro. A perspectiva de análise e de identificação de vozes e diálogos, embasadas em Bakhtin, nos oferece um universo ainda mais amplo de compreensão e interpretação de outras vozes presentes na obra além daquelas já claramente identificadas no texto. Uma polifonia de discursos pode ser detectada na análise contextual histórica, na análise musical, na relação intérprete–personagem, entre outros. Fica a cargo do intérprete, ao se deparar com um texto, seja ele um poema, um libreto, uma partitura musical, ou a combinação entre um e outro, dedicar-se a compreender e vislumbrar algumas das diversas redes de significação e as variadas interpretações que podem ser assumidas.

No caso da intérprete de *Domitila*, é seu papel encontrar no monólogo, na leitura do discurso de outrem – as cartas, e no discurso musical proposto, os principais diálogos e onde a sua voz se faz presente. Como assinala o ator, diretor e teatrólogo russo Constantin Stanislavski (1863-1938) - na orientação de um cantor para a interpretação de uma canção, dentro do estúdio de ópera do Teatro Bolshoi - um monólogo já possui em si próprio os princípios de uma interlocução qualquer:

Quando um homem reflete, quando ele comunga consigo próprio, existe, todavia, um tipo de diálogo; é como se sua mente estivesse conversando com seu coração. Conseqüentemente, o monólogo irá conter hesitação, dúvidas, consistência, fraqueza, e teimosia – todos os elementos de um argumento qualquer.⁷ (RUMYANTSEV, STANISLAVSKI, 1998, pg. 32)

⁷ When a man reflects, when he communes with himself, there is nonetheless a kind of dialogue; it is as though his mind is conversing with his heart. Consequently, the monologue will contain hesitancy, doubts, firmness, weakness, and stubbornness – all the elements of an ordinary argument.

Esta reflexão de Stanislavski a respeito da relação do intérprete em um monólogo se associa com ao pensamento de Bakhtin, como atesta o trecho:

Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o “fundo perceptivo”, é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior (BAKHTIN, 2006, pg. 151).

As ideias de Bakhtin já foram exploradas igualmente, para criar uma discussão em torno do caráter dialógico e polifônico especificamente do gênero musical e teatral – Ópera, como na tese do doutor Oilliam Lanna (2005) que traz ricas contribuições para o embasamento e reflexões de nosso trabalho. Em resumo, Lanna destaca;

Na ópera, dois grandes domínios discursivos – o literário e o musical – estabelecem uma complexa rede de conexões, e um ponto de interseção entre esses discursos não pode passar despercebido ao analista: a polifonia, fundada, do lado literário, nos diálogos do libreto que, a exemplo do diálogo romanesco, possui características marcadamente polifônicas, e evidenciada, do lado musical, pela superposição de melodias entre as partes vocais e/ou instrumentais. O fenômeno da polifonia manifesta-se ainda, na ópera, através das articulações entre os domínios discursivos envolvidos. Além disso, características discursivas que remetem ao fenômeno da polifonia, como a intertextualidade podem ser descritas no texto musical, independentemente do texto do libreto. Estamos, portanto, diante de três manifestações de um mesmo fenômeno: polifonia musical, polifonia discursiva e polifonia discursivo-musical (LANNA, 2005, pg.15).

Da mesma maneira Dutra (2009), defende a importância de uma visão multi-polarizada das diversas manifestações de sentido, em relação ao trabalho do cantor na interpretação do repertório de canção de câmara:

O performer que reconhece os meandros da rede hipertextual da obra que irá interpretar, ou que ao menos saiba guiar-se através do mapa constituído, pode intervir em seu contexto imediato, viabilizando conexões entre esse contexto e os

elementos acessados na interpretação, criando ou modificando conexões com o receptor (DUTRA, 2009, pg. 41).

Toda esta reflexão vem a servir de ferramenta teórica auxiliar, que utilizaremos em associação ao aparato metodológico prático que adotaremos para o desenvolvimento e a preparação cênica realizada em nosso projeto, baseado-nos em alguns princípios desenvolvidos pelo ator e teatrólogo russo Constantin Stanislavski, especificamente ao que se refere ao *método da análise ativa e das ações físicas* de seu conhecido sistema. A escolha de aspectos desta aproximação metodológica se deveu a várias razões. Constitui um dos interesses deste projeto termos acesso a recursos teatrais fundamentais à preparação de personagem e à autonomia criativa cênica, para o desenvolvimento da concepção de performance de nossa montagem de *Domitila*.

Ao nos aproximarmos desse universo do teatro, nos chamou a atenção a destacada importância das contribuições desenvolvidas por Stanislavski na construção de um paradigma conceitual e metodológico da prática cênica. Apesar de no meio teatral suas ideias já terem sido profundamente exploradas e extrapoladas, e serem hoje tomadas por alguns como ultrapassadas, consideramos que para os propósitos deste projeto, e como forma de nos aproximarmos deste universo, que as proposições de Stanislavski nos servirão como recurso bastante adequado. O que veio reforçar esta escolha foi o fato de, diante da perspectiva de ação de Stanislavski no meio teatral, descobrimos que o autor teve uma relação profunda com o universo da ópera.

Ao buscarmos informações mais precisas sobre o trabalho de C. Stanislavski neste gênero, descobrimos, a partir de livros de sua própria autoria, que a relação do diretor com ópera também foi um percurso importante para a concepção de seu conhecido “sistema teatral”. A exemplo disso tem-se a sua autobiografia, *Minha Vida na Arte* (1924), e os livros lançados após sua morte como *El Arte Escénico* (1968)⁸ e *Stanislavski on Opera* (1975)⁹, além de diversas pesquisas recentes, como os trabalhos de C. J. Ellerby (2008), Authant-Mathieu (2008), Neckel (2011), Santolin (2013), Sharon Marie Carnicke e David Rosen¹⁰

⁸ Primeira edição foi publicada em inglês- *On the Art of the Stage* – em 1961.

⁹ Com texto construído a partir de notas de aulas e ensaios tomadas por alguns dos alunos do ópera estúdio.

¹⁰ Artigo intitulado *A Singer Prepares: Stanislavsky and Opera*, integrante do livro *The Routledge Companion to Stanislavski* (2014)

(2014), entre outros¹¹. Stanislavski trabalhou com a preparação cênica e direção artística de cantores entre 1918 e 1938, em seus estúdios, onde realizou a montagem de mais de 15 óperas.

Entre os anos 1918 e 1922, Stanislavski ofereceu uma série de “palestras” voltadas para cantores líricos, com o intuito de apresentar as diretrizes de seu paradigma teatral. Foi uma série de 32 palestras, ao longo das quais apresentou pela primeira vez seu protótipo da “escada metafórica”, com os sete degraus para o desenvolvimento cênico do ator, que foi formalmente apresentado posteriormente em seu livro “A preparação do ator” (1936)¹². Esta relação do diretor com a ópera nos instigou a entender como ele trabalhou com os cantores nos estúdios de ópera, quais aspectos específicos ele elaborou para o fazer cênico cantado, e como os aplicaríamos em nosso processo de preparação e criação de *Domitila*.

Como qualquer interessado que se aproxima do universo Stanislavski, também nos deparamos com a problemática de localizar a fonte literária mais confiável, qual a tradução mais apropriada, qual a melhor edição, quais os textos que realmente pertenceriam a Stanislavski e quais seriam compilações de anotações de suas aulas e ensaios, entre outros. Como sublinha Takeda (2008):

Qualquer pessoa que queira pesquisar a obra ou o trabalho de Konstantin Stanislavski depara-se com o problema que envolve a publicação e a divulgação de seus escritos. Estes problemas concernem às datas das edições, aos diferentes títulos atribuídos aos seus livros, às revisões efetuadas, às diretrizes para a produção artística na era stalinista e às primeiras traduções realizadas, fatores que acabaram comprometendo a recepção dos textos stanislavskianos, principalmente fora do território russo. A confusão de dados que se instaurou adquiriu tamanha amplitude que a obra escrita de Stanislavski continua sendo para nós uma obra, por assim dizer, opaca, isto é, que não é transparente, que não se apresenta com contornos definidos e cujo acesso é ainda hoje problemático. TAKEDA (2008, pg.14)

¹¹ O conjunto de idéias, metodologias, isto é, todo o paradigma de concepção cênica proposto por Stanislavski para o processo de preparação e desenvolvimento do ator é conhecido como “Sistema”. Contudo, como o próprio diretor sublinhava, não se trata de um método fechado e unidirecional, foi modificado e transformado ao longo dos anos de trabalho do diretor, e ele pode ser considerado não como um percurso, mas em suas partes de acordo com o que busca o interessado.

¹² “O que para o leitor russo é *O trabalho do ator sobre si mesmo parte I*, para o leitor ocidental é *A preparação do ator*, segundo a versão americana, *An actor prepares*. O mesmo acontece com os outros dois livros de Stanislavski: o que para o leitor russo é *O trabalho do ator sobre si mesmo parte II*, para o leitor ocidental é *A construção da personagem*, (*Building a Character*) e, finalmente o livro intitulado na Rússia como *O trabalho do ator sobre a personagem* tem no ocidente o título de *A criação de um papel* (*Creating a role*)”. TAKEDA (2008, pg. 17 – 18).

Cientes destas questões que permeiam a herança ideológica de Stanislavski, tivemos o cuidado, na medida do possível, de trabalharmos com as edições/traduições ditas “mais apropriadas”. Utilizamos as versões originais em inglês das obras *Minha Vida na Arte* (1924) e *Stanislavski on Opera* (1975), com as edições de 1954 e 1998, respectivamente. Por questões práticas, pelo fato de já possuímos o livro, e de não encontrarmos nenhuma crítica em relação a essa tradução, utilizamos o livro *El Arte Escénico* (1968) que é uma tradução do original em inglês de 1961 de *On the Art of the Stage* com introdução de David Magarshack, e utilizamos a edição de 2009. Sobre os livros, conhecidos em português como *A Preparação do Ator* (1936), e *Construção do Personagem* (1936), utilizamos as versões em espanhol que foram traduzidas diretamente das versões originais em russo, respectivamente, *El Trabajo del Actor Sobre Si Mismo – en el proceso creador de la encarnación* (2009) e *El Trabajo del Actor Sobre Si Mismo – en el proceso creador de la vivencia* (2007).

Outra questão que se levanta a respeito das proposições metodológicas de Stanislavski é se de fato estas se aplicam ao fazer teatral de nossa era pós-moderna. Em sua dissertação, G. Stephenson (2011), analisa as pesquisas e metodologias desenvolvidas por Stanislavski em seu “sistema” e defende que este, mesmo tendo sido elaborado num outro contexto filosófico teatral e de algumas limitações e críticas realizadas por outros teatrólogos a respeito de sua aplicabilidade, as ideias de Stanislavski ainda representam não só o pioneirismo na pesquisa sobre a atuação cênica, mas uma grande contribuição e um método de ampla utilidade.

A partir destas críticas a seu método e das abordagens técnicas de preparação e atuação cênica utilizadas mundialmente desde o surgimento do pensamento Stanislavskiano até os tempos de hoje, Stephenson demonstra que as ideias do russo foram tão disseminadas e reformuladas ao longo do tempo que elas se tornaram o *modus operandi* em qualquer meio teatral, perdendo mesmo a ligação com sua origem, como no trecho:

Quando falamos sobre Stanislavski hoje em nossas salas de ensaio, nós não estamos falando estritamente do trabalho que ele desenvolveu. Seus exercícios e idéias têm sido modificadas, desafiadas e atualizadas ao longo do tempo, à medida que elas tem sido digeridas e experimentadas por diferentes praticantes, desde Augusto Boal no Brasil à Sam Kogan em Londres. As vezes o que chega à nós é baseado nos próprios textos de Stanislavski, mas as vezes se trata mais da

interpretação de Boal ou Kogan sobre Stanislavski. Poucas tentativas são feitas para diferenciar entre as duas fontes do nosso entendimento sobre Stanislavski – uma situação que compreensivelmente leva à confusão¹³. (STEPHENSON, 2011:04 apud MICHEL, 2009:205-6).

A respeito das críticas ao método de Stanislavski, o autor cita três outros teatrólogos russos e um alemão, que também ao longo de suas vidas buscaram propor uma aproximação estética e técnica mais apropriada para o teatro da era modernista. São eles respectivamente V. Meyerhold (1874-1940), E. Vakhtangov (1883-1922), M. Chekhov (1891-1955) e B. Brecht (1898-1956). Todos eles teriam a princípio frustrações e críticas às idéias de Stanislavski, mas como afirma Stephenson (2011), “eles teriam todos, contudo, reconhecido Stanislavski como uma figura crucial para o teatro, a ser desafiado, e até mesmo resistido, mas difícil de ignorar.”

Como argumenta Magarshack (2009), outras críticas ao “sistema” surgiram como a do diretor russo T. Kommisarzhovski, que dizia:

Kommisarzhovski considera que a razão de Stanislavski sempre está em desacordo com sua intuição. Seu grande talento, ele afirma, foi muitas vezes distorcida ou erroneamente interpretado pela sua razão. Seu sistema se baseia em erros racionais com respeito às habilidades internas do homem, em uma compreensão unilateral da psicologia e em um desejo infundado de transformar o teatro em vida, quando na verdade teatro é teatro e vida é vida, e é desnecessário uma cópia da vida uma vez que, de qualquer maneira, a vida existe por si só. Kommisarzhovski critica a Stanislavski por defender que um ator possa expressar as idéias do dramaturgo em cena apenas com a ajuda das recordações de suas próprias experiências, que reproduz com a ajuda de sua “memória afetiva”. (STANISLAVSKI, MAGARSHACK, 2009, pg. 76)¹⁴

¹³ When we talk about Stanislavski in our rehearsal rooms today, we are not always talking strictly about the work he developed. His exercises and ideas have been modified, challenged and updated over time as they have been chewed over and experimented with different practitioners from Augusto Boal in Brasil to Sam Kogan in London. Sometimes what comes down to us is based on Stanislavski’s own writings; sometimes, it is, rather, Boal’s or Kogan’s interpretation of Stanislavski. Little attempt is made to differentiate between the two sources of our understanding of Stanislavski – a situation that understandably leads to confusion. (STEPHENSON, 2011:04 apud MICHEL, 2009:205-6)

¹⁴ Kommisarzhovski considera que la razón de Stanislavski siempre está reñida con su intuición. Su gran talento, sostiene, era con frecuencia deformado o erróneamente interpretado por su razón. Su sistema se basa en errores racionales con respecto a las habilidades internas del hombre, en una comprensión unilateral de la psicología y en un deseo infundado de transformar El teatro en vida, cuando de hecho teatro es teatro y vida es vida, y es innecesaria una copia de la vida puesto que, de cualquier manera, la vida existe por si sola. . Kommisarzhovski critica a Stanislavski por sostener que un actor puede expresar las ideas del dramaturgo en

Mas Magarshack afirma que T. Kommissarzhevski também soube reconhecer, tomada devida análise do método, que o trabalho e proposta de Stanislavski se tratariam de fato de fontes valiosas de estudo:

No entanto, Komissarzhevski está disposto a reconhecer que “se os princípios do “sistema” Stanislavski não forem tomados demasiado a sério e se suas conclusões baseadas em seus sentimentos se distinguem das que se passam em sua razão”, seu sistema representa indubitavelmente uma valiosa fonte de estudo (...) “Estes métodos podem ser errôneos – escreve -, mas algumas das teses fundamentais de sua teoria são profundamente válidas (...) o método da formulação de um ordenamento interior, baseado na comunicação interior, foi o maior descobrimento de Stanislavski (...)” (STANISLAVSKI, MAGARSHACK, 2009, pg. 77)¹⁵

E a despeito das diversas más interpretações e extrapolações taxativas da metodologia de Stanislavski, Magarshack (2009) complementa:

Stanislavski sempre depreciou a “intuição” como uma força cega na qual o ator pode se repousar completamente. (...) O principal erro dos críticos de Stanislavski é atribuí-lo uma rigidez de método que ele mesmo denunciou. Isto se deve principalmente a seus seguidores, aos que ele mesmo condenou repetidas vezes. Sentia aversão até por livros didáticos. “O livro da arte criadora é o homem em si próprio”, declarava. (STANISLAVSKI MAGARSHACK, 2009, pg. 79)¹⁶

Stephenson defende que o “sistema” se aplicaria à produção teatral de nosso tempo, uma vez que o objetivo principal do diretor é dar condição ao artista de alcançar um estado

escena sólo con la ayuda de los recuerdos de sus propias experiencias que reproduce con la ayuda de su <<memoria afectiva>>.

¹⁵ Sin embargo, Komissarzhevski está dispuesto a reconocer que <<si los principios del “sistema” Stanislavski no son tomados demasiado en serio y si sus conclusiones basadas en sus sentimientos se distinguen de las que se basan en su razón>>, su sistema representa indudablemente una valiosa fuente de estudio (...) <<Estos métodos pueden ser errôneos – escribe -, pero algunas de las tesis fundamentales de su teoría son profundamente válidas (...) El método de la formulación de un ordenamiento interior, basado en la comunicación interior, fue el mayor descubrimiento de Stanislavski (...)

¹⁶ Stanislavski despreció siempre la <<intuition>> como una fuerza ciega en la que tiene que descansar completamente el actor. (...) El principal error de los críticos de Stanislavski es atribuirle una rigidez de método que él mismo denunció. Esto se debe principalmente a sus seguidores, a los que él mismo condenó repetidas veces. Sentía aversión hacia los libros de texto. <<El libro del arte creador es el hombre mismo>>, declaró.

de autonomia criativa tal, que o permita ser expressivamente livre em toda sua produção cênica, o que constituiria uma premissa atemporal no fazer teatral:

Apesar de certos aspectos do “Sistema” não mais serem apropriadas ou úteis para tipos particulares de obras pós-modernistas ou pós-dramáticas, há, contudo, uma coerência e integridade básica de aproximação dentro do “Sistema” como um todo – objetivo o qual Stanislavski chama de “O Estado Criativo” – o que o fornece potencial para transcender algumas das aparentes limitações e que o faz útil ainda hoje. (STEPHENSON, 2011, pg. 11)¹⁷

Esse ponto que defende Stephenson em relação à aplicabilidade das ideias de Stanislavski é também um dos interesses e um dos motivadores para a escolha do teatrólogo russo como nosso direcionador metodológico. Diversas proposições e concepções em torno do fazer teatral foram ao longo do tempo desenvolvidas, e novos conceitos estéticos e técnicos foram elaborados para a arte cênica atual. Contudo, nos interessa aqui acessar aquilo que está como umas das principais bases deste universo teatral e começar a partir daí a longa jornada de assimilação e criação cênica, com *Domitila* como nosso mapa-guia.

Outro aspecto importante a respeito de Stanislavski para o nosso trabalho se relaciona a duas produções que realizou no estúdio de ópera especificamente: as montagens de *Eugene Onegin* de P. Tchaikovski e de *Werther* de J. Massenet. As direções de cenas das cartas de Tatiana de *Eugene Onegin* e de Charlotte de *Werther* são apresentadas respectivamente nos livros Stanislavski on Opera (1998) e El arte Escénico (2009). A cena da carta de Tatiana com a direção de Stanislavski obteve um reconhecimento importante na época em que foi realizada, 1922, e é até hoje um dos trabalhos mais conhecidos do diretor dentro gênero ópera. As semelhanças entre o caráter das cenas dessas duas óperas e a condução dramática de *Domitila* nos instigou a nos aproximarmos e entendermos como foi trabalhado e qual foi o pensamento por trás da elaboração cênica proposta por Stanislavski, e nos basearmos, em nosso processo de criação. Das ferramentas metodológicas desenvolvidas por Stanislavski em seu “Sistema”, nos basearemos nos *Método da Análise*

¹⁷ Whilst certain aspects of the system may no longer be appropriate or useful for particular kinds of postmodern, or postdramatic work, there nevertheless is a basic coherence and integrity of approach within the System as a whole - the goal of which is what Stanislavski calls 'the Creative State' - which gives it the potential to transcend some of its apparent limitations and makes it still useful today.

Ativa para a análise musical e textual, e do *Método das Ações Físicas* para a criação da personagem e concepção cênica da mini-ópera, que são apresentados no capítulo 3 dessa dissertação.

Retomando os aspectos desafiadores de *Domitila*, apesar da obra nos atender em várias instâncias práticas de nosso projeto, ela não coincide completamente, contudo, com o aspecto técnico-fisiológico relacionado ao tipo vocal. *Domitila* foi composta por Ripper dedicado à soprano carioca Ruth Staerke, e a extensão vocal e condução melódica foram pensadas para uma voz de soprano lírico. Apesar de possuir uma voz de soprano mais apropriada ao repertório de coloratura e *leggero*¹⁸, acreditamos que com devidas adaptações técnicas e de interpretação, conseguiremos contornar esta questão de cunho vocal.

Em linhas gerais, na parte prática de nosso projeto, nosso objetivo é elaborar uma proposta cênico-musical da mini-ópera *Domitila*, a partir do processo de concepção cênica e de análise textual e musical introduzidos acima. Acreditamos que este percurso possa servir futuramente como uma sugestão possível a outros interessados pelo processo de elaboração cênica para o canto encenado.

De forma esquemática os procedimentos metodológicos desse projeto foram planejados da seguinte forma:

- **1ª etapa - levantamento de dados:**

- revisão bibliográfica da vida e do trabalho de Stanislavski com o enfoque em sua relação com o universo da ópera, apresentando os elementos de sua metodologia que serão aplicamos em nosso processo de criação;
- breve revisão do pensamento de M. Bakhtin, ao que se refere ao *dialogismo* e ao *discurso do outro* numa relação entre a estrutura formal da obra *Domitila* e as possibilidades interpretativas que a visão de Bakhtin pode proporcionar;
- entrevistas com o compositor João Guilherme Ripper para coleta de maiores informações sobre aspectos biográficos do mesmo, como se dá seu processo de composição, sua relação

¹⁸ Uma voz Coloratura tem facilidade em cantar notas agudas para além da extensão de uma soprano lírico, e possui uma voz ágil, capaz de executar seqüências de notas em rápida velocidade. Um voz de Leggero também possui facilidade em cantar notas agudas, mas possui uma voz mais leve, capaz também de executar desenhos melódicos que contenham muitas notas, mas com leveza e menor projeção vocal.

com a escrita para ópera, informações sobre a escrita musical e do libretto de *Domitila*, entre outros;

- análise textual e análise musical da ópera;

- levantamento histórico da vida da Domitila real da qual foi inspirada a personagem de Ripper foi realizada, com o intuito de buscar informações a respeito do contexto a que se relaciona o libretto da obra;

- Na busca de uma formação extra-curricular e de maiores informações a respeito do ambiente ideológico das artes cênicas, realizei um “mestrado-sanduíche” no departamento de teatro da *Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3* na França, por dois semestres onde cursei disciplinas práticas e teóricas que se relacionavam com o teatro e com a ópera.

- **2ª etapa - Cruzamento de dados:**

- a partir do levantamento desses dados, será realizado o cruzamento entre eles. À medida que apresentamos os diversos conceitos, mostramos aplicações de interpretação direta com a obra citando exemplos ilustrativos, o que posteriormente, em capítulo específico sobre a interpretação e concepção de performance da obra, será mais amplamente tratado.

- **3ª. etapa: Apresentação dos resultados e conclusões.**

- esta etapa se relaciona diretamente com a parte prática do projeto, onde aplicamos ao nosso processo de interpretação e concepção de performance da obra, a assimilação dos conceitos tratados na revisão bibliográfica e na metodologia de nossa pesquisa. Será descrito brevemente como foi desenvolvido esse processo, onde foi feito um trabalho de preparação cênica, um trabalho de música de câmara e de música e cena; essa etapa também se refere à elaboração de todos os elementos da montagem propriamente, como o figurino, o cenário, os vídeos, etc. Os resultados desse procedimento serão apresentados cena a cena onde descrevemos o raciocínio interpretativo para cada um dos trechos da obra.

Essa dissertação está organizada da seguinte forma:

Capítulo 1: denominado *Mini-Ópera Domitila*, é dividido em quatro itens. No primeiro item, apresentamos uma breve biografia do compositor carioca João Guilherme Ripper, e sua relação com a composição operística. No segundo item introduzimos informações sobre a obra, apresentando o contexto de sua concepção, as escolhas composicionais, suas

características, sua linguagem musical e propriedades da construção textual do libreto. No terceiro realizamos uma sucinta apresentação no contexto histórico da personagem Domitila – A Marquesa de Santos, e de seu relacionamento amoroso com o Imperador Dom Pedro I.

Capítulo 2: apresentaremos alguns aspectos da vida e da obra de Stanislavski, abordando, sobretudo, seu trabalho relacionado à preparação cênica de atores e cantores envolvidos com a ópera e outros gêneros como a canção. No primeiro subitem, é feita uma breve introdução biográfica do teatrólogo e em seguida, apresentados aspectos de sua trajetória na ópera. No segundo, apresentamos um panorama das atividades de Stanislavski nos estúdios de ópera na Rússia, onde tratamos também de suas importantes “palestras” ministradas entre 1918 e 1922, voltadas para cantores de ópera; e das montagens dirigidas por Stanislavski desde o surgimento do primeiro estúdio de ópera em 1918 até o seu falecimento em 1938. No terceiro subitem destacamos as principais contribuições de Stanislavski para o universo cênico da ópera, sublinhando sua proposta de preparação e construção cênica para cantores a partir do repertório de canção de câmara. No último subitem apresentamos excertos, em forma de análise, do modo como Stanislavski dirigiu a cena da carta de Tatiana de *Eugene Onegin*, e a leitura da carta de Charlotte de *Werther*. Fazemos um paralelo com a narrativa de *Domitila* e essas obras, como forma de acessar a visão de Stanislavski num trabalho prático com ópera, notadamente, com óperas que apresentam semelhanças com nossa obra escolhida, buscando possíveis referências da maneira como o diretor aplicava seu “sistema” em produções operísticas.

Capítulo 3: é apresentado o *método de análise ativa*, onde dissertamos sobre os conceitos de *superobjetivo*, *linha transversal de ação*, *circunstâncias dadas*, *subtexto*; e apresentamos em seguida o *método das ações físicas* do qual escolhemos alguns elementos que nos serviram de guia em nossa elaboração cênica, são eles: *concentração*, *unidades e objetivos*, *liberdade muscular*, *imaginação*, *“se” mágico* e *tempo ritmo*.

Capítulo 4: Nesse último capítulo, apresentamos propriamente, com base nos princípios apresentados nos capítulos anteriores, notadamente com o uso dos métodos apresentados no capítulo 3, o processo de concepção cênica para a mini-ópera *Domitila*. Expomos primeiramente, no item 1, um resumo das etapas de preparação e das experiências dos primeiros contatos com a obra. Em seguida, no item 2, retratamos e justificamos nossas escolhas estéticas relacionadas à construção da imagem da personagem, assim como aos

elementos cenográficos utilizados, discutindo ao mesmo tempo a problemática de logística e de recursos envolvidos nesse processo. No item 3, apresentamos nosso procedimento de elaboração cênica para cada uma das onze cenas das quais subdividimos a mini-ópera.

Capítulo 5 - Considerações finais: apresentamos uma revisão do que foi adquirimos de conhecimento teórico e prático ao longo dessa intensa e curta trajetória de pesquisa, apontando os pontos efetivos relacionados ao contato com os objetos estudados e a relação desses para a realização de nosso projeto de concepção de performance para a mini-ópera Domitila.

Ao longo desse projeto, todas as citações que aparecem em língua estrangeira foram traduzidas por mim, mas mantive para cada uma, o modo como nomeavam Stanislavski, que dependendo da bibliografia, é citado como “Stanislávski”, “Stanislavsky” ou “Stanislavski”. Em nosso texto mantemos a última versão ao nos referirmos ao diretor e teatrólogo. .

Capítulo 1 – João Guilherme Ripper e sua ópera *Domitila*

1.1. João Guilherme Ripper – Breve Biografia

João Guilherme Ripper Vianna¹⁹ nasceu no final dos anos de 1950, no Rio de Janeiro, onde passou grande parte de sua vida e onde ainda reside, trabalhando em suas atividades de maestro, compositor e ex-diretor da Sala Cecília Meirelles e atual Presidente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



Figura1: J. G. Ripper. Fonte: página pessoal do compositor.

Foi a partir da influência e do incentivo de sua mãe, Maria Lúcia Correia da Costa Vianna, professora e poetisa formada em Letras, que Ripper, mais velho de quatro irmãos, desde muito cedo passou a se interessar pela poesia. Ainda criança começou a escrever poemas que chegaram a ser premiados e recitados em programas de televisão. Essa motivação literária tomou conta de sua vida até princípios da adolescência quando os interesses passaram a se modificar assim como a vontade de encontrar novas formas de expressão. Chegou um momento, que não lhe bastava a expressividade das palavras por si sós, e passou a se interessar então em tentar cantar o que escrevia. Foi assim que Ripper se aproximou da música e começou a aprender seu primeiro instrumento, o violão, aos treze anos de idade. Logo, criou um grupo de música popular com integrantes de seu colégio, com músicas autorais, com o qual acabou ganhando alguns festivais de música promovidos pela própria instituição de ensino em que estudava, o que serviu de incentivo a continuar compondo e estudando música.

Chegado o momento de escolher que percurso acadêmico seguir, não foi imediata a decisão de cursar o bacharelado em música. Devido a influências familiares e outras circunstâncias, Ripper passou pelos processos seletivos de outras faculdades, como agronomia, arquitetura e publicidade, mas que acabou não dando continuidade. Foi enquanto cursava o primeiro semestre de arquitetura, que finalmente decidiu que queria estudar

¹⁹ Imagem disponível em: <http://www.joaoripper.com.br/>. Acesso em: 09 de Agosto de 2015.

música, sendo aprovado no curso de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nesta instituição, teve a oportunidade de estudar com importantes professores, como Henrique Morelenbaum, Roberto Duarte, Ronaldo Miranda, Helena Fiusa, Judite Bocarelli, entre outros. Terminado o curso de composição, completou seu currículo para sua formação em regência e em seguida obteve também o título de mestre.

Fora do contexto da UFRJ, Ripper buscou se especializar em regência orquestral realizando cursos em Buenos Aires e Mendonza com Guillermo Escarabino, esteve à frente de importantes orquestras no Brasil e na Argentina. Seu doutorado em composição foi defendido na *The Catholic University of America*, nos EUA, onde trabalhou também como professor assistente. Foi professor nos cursos de graduação e pós-graduação e diretor da Escola de Música da UFRJ; de 2004 a 2015 atuou como diretor da Sala Cecília Meirelles e a partir de 2015 é Presidente da Fundação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Dentre as composições de Ripper, encontramos obras para uma vasta gama de combinações instrumentais, como obras para orquestra, coro, banda sinfônica, grupos de câmara, duos, peças para solista, ciclos de canções e ópera. Em relação a este último gênero, que é o de interesse neste trabalho, Ripper passou a desenvolvê-lo dentro de sua criatividade composicional somente a partir do ano 2000, com sua primeira ópera apresentada publicamente, *Domitila*. O compositor relata que a relação com o texto nunca desapareceu de sua vida, que havia cogitado algumas vezes de estudar literatura a fundo, e que essa vontade de alguma forma acabou sendo suprida ao começar a compor óperas e seus respectivos libretos, como ele mesmo destaca;

Domitila é de 2000, o primeiro *Anjo Negro* é de 2003, mas só fui retomar a ópera em 2012, e nos últimos quatro anos eu escrevi quatro óperas. Se você considerar a segunda versão de *Anjo Negro*, *Piedade*, *Onheama*, e agora *O Dileitante*, é praticamente uma ópera por ano, e eu acho que isso foi muito bom, me trouxe a literatura para perto de volta. (RIPPER,2014)

Com relação ao seu processo criativo, Ripper compara a interação e proximidade que tinha com o violão, ao compor suas músicas na adolescência, com o modo como pensa hoje sua criação para a composição orquestral e para o canto, e destaca sua preocupação em

respeitar e encontrar a melhor maneira de tratar o texto na música, de acordo com as características próprias de nossa língua portuguesa e da cultura brasileira:

da mesma forma prazerosa que eu tinha de colocar o meu violão no colo, e de cantar, quando eu tinha meus, quatorze, quinze, dezesseis anos, eu tento colocar a “orquestra no colo” e os “cantores no colo” e cantar junto, pra fazer uma ópera, sabe? É um processo pra mim tão próximo quanto esse. Da mesma forma que na composição de uma canção popular você tem uma relação muito próxima, entre texto e música, da mesma forma eu busco isso na ópera. A ópera brasileira não pode simplesmente se limitar aos fazeres da ópera em outro idioma, nós temos uma prosódia própria, e uma maneira própria de se expressar, uma situação, entonação própria, uma inflexão própria, na hora de expressar uma idéia em português, e é isso o que eu busco. Isto é, da mesma forma que eu sentava com o violão no colo e procurava cantar o texto da maneira mais natural possível, eu busco isso ao compor as linhas vocais das minhas óperas. (RIPPER, 2014)

Na seção a seguir daremos um foco maior em sua obra em questão, *Domitila*, contextualizando e descrevendo suas principais características.

1.2. Mini-ópera *Domitila*: a obra

Minha alma tem o peso da luz. Tem o peso da música. Tem o peso da palavra nunca dita, prestes quem sabe a ser dita. Tem o peso de uma lembrança. Tem o peso de uma saudade. Tem o peso de um olhar. Pesa como pesa uma ausência. E a lágrima que não se chorou. Tem o imaterial peso da solidão no meio de outros. Clarice Lispector²⁰

Foi no contexto das comemorações do aniversário de 500 anos do Brasil que o compositor carioca João Guilherme Ripper criou sua mini-ópera *Domitila*. A obra teve sua estréia em março do ano 2000, na programação cultural da série de concertos intitulada *Palavras Brasileiras* do CCBB do Rio de Janeiro²¹. Para este evento, diversos artistas foram convidados a criar obras a partir da seleção de momentos importantes da história do Brasil. Ao compositor João Guilherme Ripper foi encomendado um ciclo de canções que tratasse da

²⁰ Último bilhete de Clarice Lispector 1977.

²¹ CCBB- Centro Cultural do Banco do Brasil

temática do relacionamento entre os amantes Dom Pedro I e a Marquesa de Santos - Domitila de Castro Canto e Melo, a partir das cartas originais trocadas por estes entre os anos de 1822 e 1829. Como afirma o compositor, a obra encomendada não foi, afinal, concebida como um ciclo de canções, tendo ele optado por compor uma ópera, valendo-se da formação instrumental pré-estabelecida pela organização patrocinadora do projeto:

[...] foi uma circunstância, é o que tinha disponível. Na verdade, quando foi proposto pra mim, seriam as cartas cantadas, só as cartas cantadas. Eu que decidi amarrar as cartas todas e fazer uma ópera. E o que eu tinha disponível para aquele espetáculo, marcado para o CCBB do Rio de Janeiro, era uma cantora, o violoncelista, o piano e o clarinete. (RIPPER, 2014)²²ⁱ

A partir da leitura das cartas originais trocadas entre os amantes, compiladas no livro *Cartas de Pedro I à Marquesa de Santos* de Alberto Rangel²³, o compositor vislumbrou a elaboração de um plano dramático que narraria o dia em que Domitila se despede do Rio de Janeiro e retorna a São Paulo, marcando o fim do polêmico relacionamento amoroso. Esta decisão de transformar este momento da história brasileira em ópera foi influenciada também por uma encomenda que o compositor recebeu enquanto fazia seu doutorado nos Estados Unidos. Para esta encomenda, J. G. Ripper compôs a ópera “Augusto Matraga”, que por questões de direitos autorais, nunca pôde ser apresentada, como argumenta o próprio:

Há um antecedente nessa história, quando eu estava no doutorado, lá nos Estados Unidos, eu tive uma encomenda de um projeto da OEA dos estados americanos, que encomendou a cinco compositores latino-americanos, um de cada país, pequenas óperas, que poderiam ser apresentadas em qualquer lugar, então, o objetivo era você montar uma ópera, que você pudesse apresentar em cima de um palco, ou na sala de sua casa. *Pocket opera*, era o nome do projeto - ópera de bolso. (RIPPER 2014)²⁴

²² Em entrevista concedida em 07 de março de 2014.

²³ RANGEL, A. *Cartas de Pedro I à Marquesa de Santos*. Ed. Nova Fronteira, 1984

²⁴ Em entrevista concedida em Fevereiro de 2014 via Skype.

A respeito deste projeto, J. G. Ripper esclarece:

Escrevi, na época, a ópera "Augusto Matraga", sobre o conto "A hora e a vez de Augusto Matraga", de João Guimarães Rosa. Nunca consegui levá-la ao palco e acabei retirando-a do meu catálogo em 2010, por causa da dificuldade de obter autorização junto à família do escritor. Entretanto, o formato *Pocket Opera*, a utilização de poucos elementos na criação de uma ópera, proposto na encomenda da OEA, e ter trabalhado em Augusto Matraga, teve grande influência na concepção de Domitila quatro anos depois. (RIPPER, 2014)

Este caráter *pocket* da obra permitiu que *Domitila* fosse apresentada diversas vezes em diversos espaços. O interessante é que se trata de uma ópera com muitas das especificidades do gênero, mas em formato compacto, o que proporciona uma maior acessibilidade tanto para o público quanto para quem produz a obra, aspectos que colaboraram para a escolha desta obra como foco de nosso trabalho.

Retomando o processo de elaboração do libreto de "Domitila", dentre as diversas cartas originais compiladas e analisadas por Rangel (1984), então para a elaboração do tecido dramático da mini-ópera, o compositor escolheu seis cartas "chave" e as ordenou de forma não cronológica. Cinco delas são cartas enviadas por Dom Pedro I à sua amante, ao longo dos sete anos de relacionamento.²⁵ A sexta carta é a única de autoria da personagem retratada, sendo essa escolhida por J. G. Ripper para a conclusão da obra. No encadeamento das cartas para a construção do texto dramático, J. G. Ripper acrescentou, ainda a partir da leitura do livro de Rangel, um bilhete de Dom Pedro para Domitila (em data não especificada), tendo elaborado também um trecho musical contendo uma seqüência de vocativos e despedidas mais recorrentes ao longo das cartas originais de Dom Pedro I para a Marquesa de Santos. Nesse trecho musical, a partir destes vocativos e despedidas, tem-se o resumo, em suas entrelinhas, do percurso de deterioração do relacionamento do casal. A esse respeito, sobre o modo como o imperador introduzia e assinava suas cartas, Rezzutti (2011) afirma:

²⁵ Trataremos no próximo capítulo, com mais detalhes, a história das cartas e da personagem real, assim como o seu relacionamento com o Imperador.

Quase todas as cartas são assinadas pelo “fiel, desvelado, constante e agradecido amante”, mas o vocativo e assinatura variam conforme a temperatura da paixão. (REZZUTTI, 2011, pg. 13)

e acrescenta,

As formas como D. Pedro chama sua amante e como ele assina, somadas a fatos históricos e situações familiares conhecidas nas cartas, permitiram, na maioria das vezes, identificar o ano e até a quinzena do mês em que foram escritas [...] De 1822 a 1825: “O Demonão” (aparece em todo período), “Fogo Foguinho” (1823), “Imperador” (pontuado ao longo do período, surge com maior frequência em 1825). De 1823 a 1828: “O Imperador”, variando a despedida de “seu amigo”, “seu amante”, ao mais formal em 1827 e 1828, “seu amo e senhor”. Em meados de 1828 e em 1829, ele assina apenas como “Pedro”, do mesmo modo como assinaria a abdicação, em 1831 (REZZUTTI, 2011, pg. 81)

É notável como tal trecho, mesmo que pequeno dentro da obra, se associa e cria uma ponte entre as cartas, contextualizando-as e situando-as em uma linha do tempo e, por meio de poucas palavras, denuncia a conseqüente desestruturação do relacionamento do casal. Ainda neste capítulo, trataremos desse trecho em questão, analisando como o compositor abordou musicalmente esta desestruturação ao longo do tempo. Em seu processo de elaboração, J.G. Ripper também adicionou um texto de sua autoria para representar, ao centro da obra, um instante em que a personagem não lê as cartas enviadas por seu amante, mas se expressa por meio de suas próprias palavras, essas sugeridas pela interpretação e sensibilidade poética do compositor, presentes na ária “Diga em quantas linhas”. Nessa ária, J. G. Ripper propõe um momento em que a personagem chega a um ápice emotivo, onde ela se expressa com suas próprias palavras, tomada por uma mistura de sentimentos, memórias e emoções proporcionadas pela releitura das cartas, onde ela então demonstra sua indignação, sua raiva-e mesmo seu amor por Dom Pedro I.

Outro momento em que a personagem se expressa diretamente, é a partir da carta 6, a última carta, apresentada na ópera pela ária “Senhor eu parto esta madrugada”, onde a personagem apresenta seu texto de despedida. Assim como a ária central tem a função de condução na narrativa-e a de apresentar diretamente as ideias da personagem, esta última possui, não somente a função de fortalecer a identidade de Domitila, mas também a de conduzir à conclusão da obra. Como argumenta J. G. Ripper,

Essa ária central “Diga em quantas linhas”, e também a ária final, “Senhor eu parto essa madrugada”, ficam como os grandes pilares dramáticos dentro da obra, e elas são verdadeiras árias. Se você tentar localizar o que acontece na ópera, elas estão exatamente no centro, “Diga em quantas linhas” e no final “Senhor eu parto esta madrugada”. (RIPPER,2014)

Em resumo, o libreto de *Domitila* retrata o último dia da personagem no Rio de Janeiro, momentos em que ela reúne seus pertences para voltar à sua terra natal, São Paulo, e quando se depara com as suas memórias, felizes ou tristes, a partir da releitura das cartas recebidas de seu amante. A leitura destas cartas suscita instantes de saudosismo, de melancolia, de alegria, assim como de decepção e de raiva. A narrativa termina com a personagem escrevendo sua carta de despedida e finalmente com a sua partida. Na Figura 1, apresentamos um diagrama com o resumo da narrativa, com a ordenação das cartas datadas e a sequência de textos que compõem a obra.

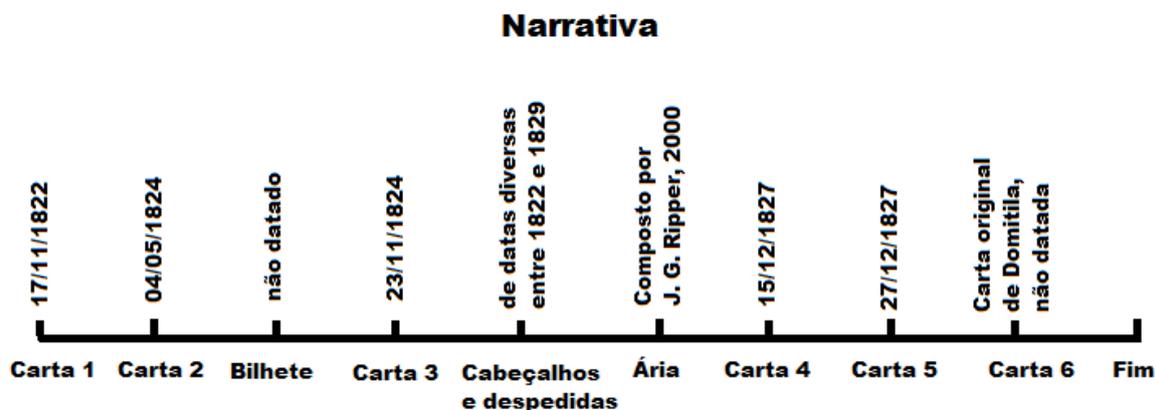


Figura 2: Diagrama de textos que compõem a narrativa da ópera, com suas respectivas datas originais e posicionamentos.

O que há de peculiar na elaboração desta narrativa é o fato da personagem estar, na maior parte do tempo, lendo cartas enviadas pelo amante, ou seja, interpretando a fala de um personagem que não está em cena. Exceções são as já referidas árias central e final, em que Domitila se expressaria com suas próprias palavras, respectivamente aquelas criadas e a ela atribuídas pelo compositor e aquelas contidas em sua carta original a Pedro.

Como comentado na introdução, este formato de narrativa nos remeteu às cenas das cartas das óperas *Eugene Onegin* e *Werther*. Na primeira, tem-se a cena da personagem Tatiana que decide escrever uma carta em declaração de seu amor a seu amado Eugene, o que se assemelha com a última cena de *Domitila* na qual ela decide escrever a seu amante Dom Pedro I, mas com o intuito de despedir-se; em *Werther*, a personagem Charlotte relê cartas de seu amante, relembrando suas palavras, revivendo esperanças e memórias. A respeito desta cena, o *Metropolitan Opera* de Nova Iorque, em sua página educativa, descreve:

Muitos ouvintes podem ter notado quão pouco a pequena Charlotte revela sobre si durante os dois atos de *Werther*. O terceiro ato, no entanto, inicia com uma manifestação de emoção que pode surpreender o frequentador de ópera despreparado. Este momento dramático decisivo é um dos fatores que faz a ária da carta de Charlotte, uma obra musical extraordinária. O segundo fator é o uso de Massenet das cartas de *Werther*. Goethe, é claro, fez das cartas seu veículo primordial para as dores do jovem *Werther*, e o fazendo tal, leva aos leitores a compartilharem da perspectiva de *Werther*. Fazendo o uso dos recursos da ópera, Massenet deu às cartas um significado um tanto diferente. Mesmo que as palavras ainda sejam as de *Werther*, ele fez sua música a de Charlotte - transformando esta cena em um registro de cada momento de suas reações, suas reflexões, seus pensamentos sobre o poeta e sobre o passado que compartilharam. A cena da carta de Tatiana é particularmente interessante porque ela vai e volta ao longo de uma ampla gama de estados de espírito, de recordações, reflexões, e expectativa, ao mesmo tempo apresentando os pontos de vista de dois personagens em um só. (*The Metropolitan Opera in Schools, Werther Musical Highlights - Love Letter: A Close Look at Charlotte's Love Letter*)²⁶.

Estabelece-se, portanto, um desafio à intérprete: Como perceber e caracterizar as diferentes vozes que irá incorporar? Como materializar sua própria voz quando articula as palavras do outro? Como a Domitila, amante abandonada, poderá se revelar? E como

²⁶<http://www.metopera.org/en/education/educator-materials/educator-guides/Werther/Musical-Highlights/Love-Letter-A-Close-Look-at-Charlottes-Letter-Aria/>> Acessado em 18 de Março de 2015.-

Many listeners have noted how little Charlotte reveals of herself during the first two acts of *Werther*. The third act, however, opens with an outpouring of emotion that may surprise the unprepared operagoer. This dramatic turning point is but one of the factors that makes the Charlotte's Letter Aria a remarkable piece of music. The second is Massenet's use of *Werther's* letters. Goethe, of course, made letters his primary vehicle in *The Sorrows of Young Werther* and, by so doing, led readers to share *Werther's* perspective. Using the devices of opera, Massenet gave the letters quite a different meaning. Though their words are still *Werther's*, he made their music Charlotte's, turning this scene into a moment-by-moment recording of her reactions, her musings, her thoughts about the poet and their shared past. Charlotte's Letter Aria is particularly interesting because it leaps back and forth across a broad span of mood, recollection, reflection, and anticipation, all the while presenting the views of two different characters at once.

caracterizar a voz de Pedro, homem apaixonado, ou de Pedro, o Imperador? Acrescentam-se às vozes de Domitila e Pedro, cada um deles em seus diferentes estados de humor, as vozes do contexto de um Brasil em transição, com seus preconceitos e problemas políticos e sociais. Frente à complexidade polifônica, como elaborar uma performance musical e cênica que evidencie tais particularidades e a riqueza desta narrativa engendrada pelo compositor? Será na sequência deste trabalho que pretendemos discutir e desenvolver, a partir de nosso escopo teórico proposto, uma performance artisticamente embasada, que consiga na medida do possível, tratar de todas estas questões.

Lembre-mo-nos que o universo da ópera nos oferece frequentemente desafios semelhantes. Em algumas montagens, a Charlotte de Werther, de Jules Massenet, pode revelar-se plenamente durante suas leituras das cartas que recebe de Werther. Verdadeiros diálogos podem transparecer nas boas encenações da ópera *La Voix Humaine*, de Poulenc, em que a cantora atua sozinha em cena. Certamente, como comenta Lanna (2005, pg. 62), formas mais diversas de manifestações polifônicas articulam-se no espaço discursivo da ópera. O desafio do performer consiste, portanto, em desvendar e compreender esta polifonia, o que se dará pela análise da obra. Tal desafio convida à leitura de trabalhos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e por outros que associaram suas teorias da análise do discurso à prática da interpretação musical.

A obra do linguista russo Bakhtin se desenvolveu durante a segunda década do século XX, mas suas reflexões só se deram a conhecer no Ocidente entre os anos 60 e 70, exercendo grande influência nos estudos da linguagem, entendida não apenas como meio de comunicação, mas como promotora da interação social, do conhecimento humano, das expressões artísticas, culturais e ideológicas. Bakhtin considera que o diálogo, tanto o exterior, na relação com o outro, quanto o interior, processado no pensamento ou nos níveis da consciência, refere-se a qualquer forma de discurso, seja na relação dialógica cotidiana, seja em textos literários ou artísticos de toda espécie.

Bakhtin considera o diálogo como uma relação que ocorre entre interlocutores em ações históricas compartilhadas socialmente, isto é, realizadas em um tempo e local específicos, mas sempre mutáveis e consoantes às variações do contexto. O dialogismo bakhtiniano pode referir-se às relações de reação e antecipação de qualquer discurso a outro discurso já realizado ou a ser produzido, relações características dos textos onde ocorrem

diálogos entre interlocutores e mesmo de textos monológicos, situados no universo dialógico, como é o caso de Domitila.

A par do dialogismo e derivando desse conceito, Bakhtin desenvolveu a noção de polifonia, em referência à pluralidade de vozes em um enunciado, verificada, por exemplo, quando o locutor integra em seu discurso o discurso do interlocutor imediato, ou englobando “não apenas diferentes vozes, mas também as diversas variedades de linguagem, estilos e representações ideológicas mostradas num romance”. Se o termo polifonia foi originalmente cunhado no ambiente musical, foi tomado de empréstimo à musicologia pela linguística, passando a designar uma dimensão na organização do discurso e dos enunciados, referindo-se ao fato de que discurso e enunciados podem expressar e combinar diferentes vozes. Num retorno à música, pelas vias dos estudos linguísticos, a noção de polifonia discursiva inspira atualmente estudos no tratamento de obras musicais onde à polifonia musical associa-se a polifonia discursivo-musical.

Como comenta Julia Kristeva acerca da concepção de personagem por Bakhtin, em seu estudo da obra de Dostoiévski,

é concepção de um discurso (de uma palavra), ou melhor, do discurso do outro. O discurso do autor é um discurso a propósito de um outro discurso, uma palavra com a palavra, e não uma palavra sobre a palavra (não um metadiscurso verdadeiro) (KRISTEVA, 1974, pg. 16).

Na mini-ópera Domitila, se por um lado o personagem D. Pedro está presente no enunciado de Domitila por intermédio da leitura de suas palavras escritas, por outro, a personagem Domitila estará presente nos indicativos fornecidos pelos enunciados da música e pela cena; surgirá como resultado das inter-relações texto-música; poderá revelar-se por meio de modulações, mudanças rítmicas, de variações de dinâmica e agógica, pelo caráter melódico e harmônico associados à palavra. Pode ainda manifestar-se nos gestos e ações da cantora e, sobretudo, nas qualidades tímbricas da voz que soa, sugestivas de ironia, raiva, ternura, lassidão, saudade, decepção ou revolta. Seu discurso se sobreporia ao discurso de Pedro, em resposta ao mesmo. Seria, portanto, como aponta Bakhtin na caracterização de um personagem, “um discurso a propósito de outro discurso”.

Como revela o próprio J.G. Ripper em sua entrevista, a música enuncia:

a composição tem dois aspectos importantes: um é o aspecto dramático, quer dizer, como a música vai sublinhar essa ação, vai acompanhar essa ação, e vai às vezes comentar essa ação. Para mim a música também funciona como um personagem oculto que dialoga, que critica, que às vezes contradiz até o texto que está sendo cantado pela cantora no caso, esta é a primeira questão (RIPPER, 2014).

Poderíamos ainda, por meio da citação de Soerensen, aproximar as observações de J. G. Ripper das ideias dialógicas de Bakhtin:

A experiência verbal – discurso – individual do homem toma a forma e evolui na interação com os enunciados individuais do outro. A expressão das palavras dos outros é assimilada, reestruturada, modificada pelo outro. Como elos na cadeia de comunicação verbal, os enunciados conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente, são reações-respostas a outros enunciados numa dada esfera da comunicação verbal (SOERENSEN, 2009, pg. 6).

O compositor e mestre mineiro Oiliam Lanna, em sua tese *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera* sintetiza:

[...] o dialogismo pode, no caso da música vocal e/ou instrumental manifestar-se através de procedimentos dramáticos, de frases melódicas, de relações intertextuais diversas ou, até mesmo [...] através de um parâmetro do som. Vale lembrar, no entanto, que a detecção das conexões dialógicas visando à análise das manifestações polifônicas, tanto em música quanto em Análise do Discurso, exige o conhecimento das fontes e a contextualização dos elementos em jogo na heterogeneidade discursiva (LANNA, 2005, pg. 59).

Para exemplificar uma das possíveis conexões de que fala Lanna, escolhemos um fragmento da música, apresentado no Exemplo 1. Esse trecho contém, a nosso ver, evidências texto-musicais da multiplicidade de caráter que a personagem Domitila pode assumir. No trecho, J. G. Ripper criou um momento em que Domitila interrompe sua leitura

e relê apenas os vocativos e as despedidas das cartas recebidas de seu amante. Esse trecho musical em suas entrelinhas, como apresentamos acima, de acordo com REZZUTTI (2011), resume o percurso de deterioração do relacionamento do casal.

Por meio da releitura destes vocativos e despedidas, Domitila relata o percurso de sua história de amor. A ação musical proposta pelo compositor para este momento é feita a partir da articulação rítmico-melódica da voz, ou de vozes que a personagem pode incorporar, e do jogo de tensão dado pelo encadeamento harmônico. No trecho em questão, apresentado no Exemplo 1, com suas frases musicais numeradas de 1 a 3, partimos do pressuposto que os mesmos apontam para algumas das possíveis vozes que a personagem pode incorporar.

The musical score consists of three systems, each with a Soprano (Sopr.) line and a Piano (Pno.) accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

- System 1:** The Soprano line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting with a quarter note G4. The lyrics are "Mi-nha fi-lha, mi-nha a - mi - ga" and "as - si - na - do: Fo-go, Fo-". The piano accompaniment features a series of chords, with a dynamic marking of *p* (piano) starting at the second measure.
- System 2:** The Soprano line continues with a melodic phrase starting with a quarter note G4. The lyrics are "gui-nho (rindo) Mi-nha que-ri-da do meu co-ra-ção" and "as - si - na - do: o Im-pe-ra - dor Ti-irônica". The piano accompaniment features a series of chords, with dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).
- System 3:** The Soprano line continues with a melodic phrase starting with a quarter note G4. The lyrics are "tí - lia, que - ri - da, a - mor" and "as - si - na - do: Pe - dro!". The piano accompaniment features a series of chords, with dynamic markings of *p* (piano) and *triste* (triste).

Figura 3: Trecho musical onde a personagem Domitila lê os vocativos e despedidas presentes nas cartas recebidas de seu amante.

Na frase musical de número 1 podemos inferir a partir do texto, do desenho melódico, da rítmica proposta e da indicação “rindo” adicionada pelo compositor, que a personagem que se manifesta naquele momento, a partir das palavras de Dom Pedro, é a própria Domitila. Na frase 2, nos dois primeiros compassos, uma melodia mais sinuosa que consideramos ainda ser “a voz de Domitila”, é finalizada com a tensão de um acorde de dominante, em uma cadência que tenderia a se deslocar para uma tônica, mas que é interrompida nos dois compassos seguintes, por uma modulação abrupta, onde se instala uma outra dominante. A partir do texto, da melodia e da sugestão harmônica, podemos compreender que, naquele momento, a personagem “ironicamente”, como indica o compositor, “imita” ou interpreta o modo de falar de seu amante. Isso também se evidencia pelo uso de notas repetidas e da rítmica proposta, que denuncia uma preocupação do autor em dar destaque à autodenominação por Pedro de “O Imperador”. Na frase 3, uma interpretação possível a partir da música de J. G. Ripper, é que a personagem vai aos poucos assumindo a personalidade do seu próprio amante, a partir da lembrança de seu modo de tratá-la, com seus apelidos carinhosos e cheios de malícia, sublinhados pelo uso de saltos e portamentos. Finalmente ela o incorpora com o salto descendente súbito de oitava da linha do canto para a nota grave Lá bemol 2 ao ler a palavra “Pedro”. Como destacamos anteriormente, este seria um indicativo também do final do relacionamento deles, o que estaria sublinhado pela expressão “triste” adicionada pelo compositor.

O exemplo anterior é um dos muitos pontos observados em análise que apontam para a presença de enunciados musicais em resposta a vozes textuais, sobreposição característica da rede dialógica que se configura em Domitila. Para além das vozes internas, as vozes de Domitila em resposta às vozes de Pedro, sejam sob a forma de palavras, enunciados musicais ou componentes dramáticos, a obra de Ripper revela-se ainda repleta de relações intertextuais, também essa uma importante manifestação dialógica. Na intertextualidade, textos dialogam entre si, ou ainda, textos contêm outros textos, de maneiras diversas. Em Domitila, a voz modinheira do Brasil colonial se manifesta em vários trechos por meio da estilização, modalidade intertextual da mais frequente na criação musical, para além da paródia e da citação. Ripper, em sua entrevista nos confirma esta observação:

(...) entenda a Modinha ali como uma peça de caráter triste, melancólico, que é a atmosfera do início daquela ópera. Então, ela é uma coisa cantante e ela tem um aspecto também de um baixo, que está cantando o tempo todo, outra característica da modinha, mas não é uma modinha, como você mesma observou, é uma modinha estilizada, ela pega estas características, a melancolia, o andamento lento, o baixo que canta, que inclusive depois vai dar origem à seresta e ao próprio choro, mas ela não pretende ser mais do que isso não. (RIPPER, 2014)

Quanto à construção musical de “Domitila”, J. G. Ripper compôs uma ópera de câmara para piano, clarinete, violoncelo e soprano, formação bastante original para esse gênero musical, que permite que a obra seja apresentada em diversos espaços, preferencialmente aqueles de pequenas e médias dimensões, o que nos leva a relacionar com o universo interpretativo da música de câmara, como destaca Dutra (2009), em relação ao repertório de canção de câmara

Uma importante característica da canção de câmara, referida em sua própria denominação, relaciona-se ao fato da obra ser apropriada à execução em ambientes de pequenas ou médias dimensões, as salas ou “câmaras”, espaços acusticamente adequadas à natureza de sons produzidos por um grupo musical freqüentemente reduzido e, em princípio, não amplificados eletronicamente (DUTRA, 2009:23)

A afinidade da mini-ópera com certa vertente da canção de câmara brasileira se faz também pelo caráter musical nacionalista presente na obra que, mesmo que incorporado à linguagem contemporânea do compositor, traz consigo referências à canção e à música popular urbana brasileira, como afirma o próprio compositor:

Tem uma questão de brasilidade, de nacionalismo que é muito forte em Domitila, não vai ser tão forte nas minhas óperas seguintes, mas em Domitila ainda acho muito forte. Tem uma abordagem harmônica que eu acho que é muito particular minha que ela é tonal, mas que ela permite modulações, que são muito rápidas, abruptas e radicais. Às vezes, através de nota comum, através de semitom, então, quer dizer, eu uso o tonalismo numa forma muito livre também. Eu acho que isso constitui a linguagem musical de Domitila. (RIPPER, 2014)

Para a elaboração do “cenário musical”, considerando-se o certo nacionalismo que inspira a obra, o compositor imprime sua visão de uma possível paisagem sonora do Rio de Janeiro urbano da primeira metade do século XIX. A presença da canção brasileira, seja ela a modinha, o lundu, ou o choro, é bem marcante em toda a obra. Podemos citar, por exemplo, o tema musical que permeia a mini-ópera, apresentada em sua maioria pelo violoncelo, que é possivelmente uma modinha²⁷ estilizada, isto é, contém os elementos essenciais deste gênero, mas com a atualidade e o caráter estilístico composicional de J. G. Ripper. Isso é destacado pelo próprio compositor no trecho seguinte retirado de nossa entrevista, na qual ele também argumenta, em relação ao uso do chorinho, que apesar de não ser um estilo contemporâneo à história dos amantes, foi introduzido na elaboração do “cenário musical” de *Domitila*:

Eu procurei sugerir o Rio de Janeiro do século XIX através do Lundu e do Chorinho, que, na verdade, só surgiria quase um século mais tarde. Pedi uma “licença poética” para incluí-lo na partitura de Domitila. (RIPPER,2014)

A força melódica do canto é evidente na obra de J. G. Ripper. Aparece não somente na linha da voz, mas percorre transversalmente toda a formação instrumental. Como afirma o próprio compositor (2014), “há momentos que quem canta é o baixo, na voz do violoncelo, em outros momentos é o clarinete, ou mesmo o piano, e estas vozes podem dialogar ou mesmo contradizer o que está sendo cantado pela personagem”. O entendimento e detecção do canto que passa de uma voz a outra, traz à tona um caráter ativo por parte da instrumentação que, juntamente com o canto vocal e a ação cênica, pode, em sua prática, culminar em uma performance global coesa. Tal aspecto evidencia a importância da interação e do engajamento de todo o grupo de câmara na elaboração da concepção cênico-

²⁷A respeito da origem da Modinha, afirma CASTAGNA (2004): “Na segunda metade do séc. XVIII desenvolveu-se, inicialmente em Portugal e posteriormente no Brasil, um estilo peculiar de canção camerística, que acabou sendo denominada modinha. A origem dessa designação está ligada à moda, que foi, em todo o séc. XVIII, palavra portuguesa para qualquer tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhada por instrumentos.” Ainda sobre o gênero modinha complementa CASTAGNA, 2004 (apud Ernesto VIEIRA, 1899, p.350) “Modinha. Ária, espécie de romança portuguesa muito em voga durante os fins do século passado [XVIII] e primeira metade do atual [XIX]. A modinha era uma melodia triste, sentimental, frequentemente no modo menor, com letra amorosa. Muitas modinhas eram também extraídas das óperas italianas que mais agradavam.” “A modinha passou de Portugal para o Brasil e ainda ali não foi de todo abandonada, tornando-se também mais característica pelos requiebros lânguidos com que as brasileiras a cantam. [...]”

musical da obra. Não pretendemos aqui afirmar que os músicos atuarão cenicamente ao tocarem, mas que terão consciência do que executam musicalmente em relação ao que está sendo proposto como cena.

A música de J. G. Ripper em “Domitila” apresenta frequentemente um jogo entre consonâncias e dissonâncias, entre o tonal e o atonal. Muitas vezes, dentro da tonalidade, encontramos modulações, tensões e mudanças de tonalidade abruptas, que são sempre sublinhadas por um trabalho que explora a variedade rítmica como recurso expressivo. Uma característica da escrita musical operística de João Guilherme Ripper é a ausência de seções claramente identificáveis, como recitativos, árias, intermédios, etc. Como ele mesmo declara, comentando também sobre a composição de suas outras óperas:

Nesse meu percurso da Domitila até o Diletante, essa busca, que nem sempre foi consciente, ela é muito presente no que eu venho escrevendo. Tem a Domitila, depois veio Anjo Negro, depois a segunda versão de Anjo Negro, daí Piedade, Onheama e O Diletante, tem aí um arco que é de uma unificação do discurso musical, e o que significa um fluxo contínuo que abrange todas as partes né, os cantos, e que varia de acordo com o clima de cada uma delas, mas sem interrupção, sem que eu precise fazer uma cadência perfeita e começar outra coisa necessariamente. Acontecem cadências, mas sem divisão em números como, recitativo, ária, dueto, cavatina, não, tudo numa coisa só. (RIPPER, 2014).

O mesmo declara também, que faz uso de recursos de composição musical encontrados na música clássica contemporânea, não como forma de estruturar a sua composição, mas como ferramentas para reforçar intenções dramáticas ou proporcionar climas específicos.

No Esquema 1 a seguir apresentamos um resumo do libreto de *Domitila*, com a sequência do encadeamento das cartas originais datadas²⁸, relacionado com cada momento musical sugerido pelo autor, juntamente com a formação musical associada e com as intervenções instrumentais entre um texto e outro. No esquema, acrescentamos as indicações de direção cênica sugeridas pelo próprio compositor para a primeira montagem da mini-

²⁸ Algumas delas não possuem registro de data, como o bilhete e a carta final de despedida de Domitila para Dom Pedro I.

ópera Domitila dentro da programação da série “Palavras Brasileiras” do CCBB – Rio de Janeiro, em março de 2000.

Esquema 1:

Marcação Cênica: Uma sala. Baús, caixas de vários tamanhos e roupas jogadas ao chão, num clima de mudança. Um baú maior, fechado, permanecerá em cena durante todo o tempo, deverá ter uma iluminação interna: um “spot” voltado para fora. Ao fundo, uma escrivaninha com uma pilha de cartas e um tinteiro. No canto direito, um espelho com uma pesada moldura. Sobre o proscênio, Domitila entra em cena arrumando seus pertences. Volta-se à pilha de cartas sobre a escrivaninha, e começa a manuseá-las, a princípio desordenadamente, até deter-se com uma delas.

Seção 1: Introdução - Modinha. **Instrumentação:** Piano, Clarinete, Violoncelo e Piano

Carta 1: “Cara Titília, foi inexplicável o prazer...” (17/11/1822)

Marcação Cênica: Alterna-se entre o cuidado com sua bagagem e a reavivar os papéis. Algumas cartas são lidas em silêncio. A música fornece o tom da mensagem.

Seção 2: Modinha 2. **Instrumentação:** Piano, Clarinete, Violoncelo e Soprano.

Carta 2: “Minha filha e amiga, será possível que estimes...” (04/05/1824)

Marcação Cênica: toma o maço de cartas nas mãos.

Recitativo : “ Ah, meu amor, se vosmicê se esquecesse de mim.”

Marcação Cênica: um bilhete cai de dentre as cartas. Domitila apressa-se em recolhê-lo.

Recitativo: “Um bilhete!”

Seção 3: Chorinho. **Instrumentação:** Duo Clarinete e Soprano.

Bilhete: “A rosa que te ofereço, aceita em penhor...” (não datado)

Marcação Cênica: Corre para o espelho e arruma-se como estivesse esperando a chegada do Imperador.

Seção 4: Chorinho (interlúdio instrumental) – **Instrumentação** - Clarinete e Piano

Marcação Cênica: Toma uma carta e a lê com grande animação.

Seção 5: Chorinho – **Instrumentação:** Piano e Soprano

Carta 3: “Ah meu amor do meu coração, seria impossível que...” (23/11/1824)

Marcação Cênica: Ainda num clima quase de euforia, folheia as demais cartas lendo seus cabeçalhos e despedidas. Interpreta ironicamente o tom de cada uma delas.

Seção 6 - Instrumentação: Piano e Soprano

Cabeçalhos e despedidas: “Minha filha, minha amiga.... assinado: Fogo, Foguinho....”

Seção 7: Ária. Instrumentação: Piano, Violoncelo e Soprano

Texto adicionado por Ripper: “Diga em quantas linhas ...”

Seção 8: Trecho instrumental com toda a formação.

Marcação Cênica: Lança as cartas sobre a mesa, senta-se e começa a escrever. A cena escurece; na tela sobre o palco inicia-se a projeção de gravuras do Rio Antigo (Rugendas, Debret e outros). Algumas peças da bagagem são retiradas do palco durante a projeção.

Marcação Cênica: Fim da projeção. A luz volta sobre Domitila que levanta abruptamente com raiva lendo outra carta.

Seção 9 - Instrumentação: Piano, Clarinete e Soprano

Carta 4: “Minha filha, muitas cartas tuas tenho recebido que...”(15/12/1827).

Marcação Cênica: Domitila sai de cena. A cena escurece. Foco sobre o pianista. Projeções de gravuras do Rio Antigo, principalmente as que retratam os escravos. As demais peças da bagagem são retiradas do palco, restando somente o grande baú.

Seção 10: Noturno – Instrumentação: Piano solo

Marcação Cênica: Fim da projeção. É noite. Domitila adentra com um candelabro na mão. Coloca-o sobre a escrivaninha e toma outra carta, que começa a ler silenciosamente. Comenta a carta melancolicamente: “Distância, saudade, mentira, promessas que sempre acreditei ...”

Seção 11: Modinha – Piano, Clarinete, Violoncelo e Soprano.

Carta 5: “Não há juramentos quanto de uma parte se aperta...”(27/12/1827)

Marcação Cênica: Domitila amassa e lança a carta no chão. Totalmente transtornada, pega outra carta. Diz: Mandas, ordenas, afasta-te.

Peça 12: Toda formação instrumental e Soprano.

Carta 6: “ Minha querida Marquesa, não foram faltas de fundamentos ...”(data não encontrada)

Marcação Cênica: A cena escurece, à medida que Domitila abre o grande baú iluminado internamente, uma luz projeta sobre seu rosto. De dentro pega a sua carta, dirige-se à escrivaninha e acrescenta algumas linhas. Levanta-se, e pára de frente ao espelho, examinando seu rosto. A cena é de despedida. Domitila fecha o baú durante ária e ao final, dirige-se a saída do palco.

Seção 13: Toda formação e Soprano.

Carta 6: “Senhor, eu parto esta madrugada, e seja-me permitido...” (Carta original de despedida da Marquesa para Dom Pedro I. Não datada.)

Marcação Cênica: Domitila, saindo de cena, hesita como lembrasse de algo e retorna. Dirige-se à escrivaninha e, com um sopro, apaga o candelabro, sai então definitivamente, a cena escurece.

FIM

1.3. Domitila e D. Pedro I: a relação amorosa no contexto histórico

*Marquesa dos Santos ou dos Demônios?*²⁹

Filha,

Nem posso mais sofrer saudades nem quero fazer-tas sofrer. Lá vou esta noite depois da ópera ver-te, pois, filha, meu coração assim mo pede. Adeus, filha, até depois da ópera. Tem paciência se eu chegar tarde, mas é para se não reparar o retirar-me antes de finda a peça, que é nova para mim.

Teu filho, amigo e amante.

O Imperador

*P.S. Manda me dizer se vais à ópera ou aonde vai passear.*³⁰

A imagem contraditória e polêmica de Domitila persiste até os tempos de hoje e muita discussão e curiosidade sobre quem foi esta mulher persistirão. O que nos interessa aqui é conhecermos um pouco de sua história, seu relacionamento com Dom Pedro I e o contexto histórico de sua época. O objetivo é levantarmos dados que possam nos auxiliar na compreensão da história que inspirou a criação desta narrativa por Ripper e na compreensão do texto a partir do qual foi elaborado este libreto, sempre levando em consideração o olhar escolhido pelo compositor para concepção e interpretação desta história e desta personagem tão intrigante.

Quem foi afinal essa paulista? Por que o balbúcio de seu nome em qualquer canto do país ainda nos tempos de hoje traz à tona diversos sentimentos contraditórios, reflexões e

²⁹ REZZUTI, 2012, pg.13.

³⁰Carta enviada de Dom Pedro para Domitila em 20/11/1827. Fonte: RANGEL, 1984, pg. 351.

comoções? Segundo a curadora do Solar da Marquesa de Santos em São Paulo, Heloisa Barbuy, em uma visão mais sintética, ela era

uma mulher arrojada para seu tempo mas que, justamente, aquele contexto de tempo e lugar permitiu existir. Vítima de violência doméstica (ainda muito jovem foi esfaqueada pelo primeiro marido), mulher divorciada (o divórcio era admitido pela Igreja como proteção a mulheres em situação de risco) e amante do Imperador do Brasil, teve 14 filhos (só 8 chegaram à fase adulta) e, na segunda metade da vida, destacou-se como grande dama paulista, sediada no velho Solar da Rua do Carmo. (BARBUY, 2011)³¹

A Marquesa de Santos nasceu em São Paulo em 27 de dezembro de 1797, batizada como Domitila de Castro Canto e Melo, filha de pai militar açoriano, João de Castro Canto e Melo e de Escolástica Bonifácia de Toledo Ribas. Sobre a sua criação, dadas as circunstâncias tradicionais e culturais da época, o acesso à educação para mulheres era praticamente inexistente. Não se sabe qual o nível de educação formal Titília, como era chamada carinhosamente, obteve em sua infância/juventude, o que justificaria a sua precária habilidade com as letras, verificada nas poucas cartas ainda existentes escritas por ela ao seu amante Dom Pedro. Ela era a caçula das quatro filhas dentre os oito filhos de João de Castro e D. Escolástica. Como relata REZZUTTI (2013),

As quatro irmãs, Maria Benedita, Ana Cândida, Fortunata e Domitila, passaram toda a infância e parte da adolescência em São Paulo. Isoladas e distantes das modas europeias, pouco restava às garotas além de divertir-se com jogos de salão, aprender a fazer rendas, bordados e doces, a tocar violão e cantar. (REZZUTTI, 2013, pg. 33)

Não havia outra função para as jovens além de “esperar se tornarem mocinhas” para que logo lhes fossem arranjos maridos e finalmente pudessem exercer suas funções de procriadoras e donas de casa. Como recorda Rezzutti (2013) valia o popular, “Menina que sabe muito é mulher atrapalhada. Para ser mãe de família, saiba pouco ou saiba nada”.

³¹ Heloisa Barbuy, curadora da exposição “Marquesa do Santos: uma mulher, um tempo, um lugar” em nossa visita ao museu Solar Marquesa de Santos em São Paulo/SP em setembro de 2014.

Quando de seu nascimento, São Paulo era ainda uma cidade pacata, ainda submersa no universo rural. Onde as coisas aconteciam, e onde o desenvolvimento proliferava aos modos europeus, eram nas cidades de Ouro Preto e Rio de Janeiro - a capital Real. Como descreve Rezzutti,

Quando Domitila nasceu, em 1797, São Paulo jazia sonolenta no topo da colina do colégio fundado pelos jesuítas no século XVI, embalada pelo gemer característico do carro de boi. A outrora vila que abrigara a “raça de gigantes”, os bandeirantes, havia se transformado em uma cidade caipira, passagem de bens, sobrevivendo à custa de impostos sobre os gêneros que transitavam pelo seu entroncamento em direção a Rio, Santos, Minas e sul do Brasil. Apesar de centro administrativo da capitania, estava longe de parecer que se transformaria na metrópole atual. (REZZUTTI, 2013, pg. 21)

Neste cenário tradicional e rústico de sua época, a menina Domitila cresceu, e chegara o momento em que era preciso casar-se, afinal acabara de completar quinze anos. Era preciso arranjar um bom partido. Logo, seu pai João de Castro conheceu o alferes Felício Pinto Coelho de Mendonça, herdeiro de “lavras de ouro na fralda da Serra de Cocais, onde a família estabeleceu um feudo que originaria a cidade de Barão de Cocais”³², em Minas Gerais, e tratou de acordar os trâmites do “negócio matrimonial”.

O casamento nesta época constituía um grande negócio. Os homens discutiam os arranjos matrimônios; política, dinheiro e casta social eram determinantes para a união. Afeição, ou até mesmo afinidade sexual, não eram levados em conta. Felício tinha fortuna, posição social, perspectiva de uma carreira brilhante no exército. Domitila não tinha muito dinheiro, mas vinha de uma excelente família; era jovem, podemos acreditar que era bonita ou que seus dotes chamavam a atenção, era prendada e, a julgar pela fecundidade da mãe e das irmãs casadas, podia-se intuir que seria uma boa parideira, como de fato foi. Enfim, era tão bom partido quanto o noivo. (REZZUTI, 2013, pg. 38)

Então, em 1813, aos quinze anos de idade, Domitila e seu noivo, Felício Pinto de vinte quatro anos, casaram-se e se mudaram para Vila Rica, a antiga Ouro Preto, cidade movimentada e muito mais desenvolvida que a São Paulo de Domitila. Logo vieram filhos,

³² REZZUTTI, 2013, pg. 36.

três. Cedo também começaram as desavenças entre o casal e, dado o gênio violento de seu marido, Domitila era continuamente agredida, muitas vezes publicamente, e às vezes até com criança no ventre. Era tratada por ele como uma criada, forçada a servi-lo. Ele oferecia-lhe poucos recursos, escassos até para que se vestisse e cuidasse dos filhos, apesar de possuir inúmeros escravos e abastada herança. “A mulher era tratada como extensão do marido. Surras e açoites corretivos eram normais. O homem só não podia exagerar a ponto de atentar contra a vida da esposa; se isso acontecesse, ela poderia pedir a separação à Igreja”³³.

Foi quando a violência conjugal chegou ao seu limite, e Domitila, vítima do ciúmes do Alferes, foi agredida a facadas na barriga e na virilha em plena via pública. Certamente, incontáveis mulheres devem ter passado por semelhantes humilhações, agressões e injustiças por causa das tradições matrimoniais patriarcais da época, mas Domitila preferiu a liberdade e soube conviver com a vergonha de se tornar uma mulher desquitada; a vergonha de declarar publicamente o insucesso de um casamento, fruto de uma boa negociação familiar; a vergonha de se tornar uma mãe solteira, e a marca pública de ser uma “mulher que foi agredida” e que não foi amada.

Em documento levantado por Rezzutti, guardado na Biblioteca Nacional, pode-se testemunhar o processo de pedido de separação solicitado por Domitila,

(...) Chegando a sua casa e pátria, pondo em execução o seu péssimo gênio e depravados costumes, tentando contra a vida da Suplicante, viu-se esta na circunstância de sair de sua casa, e procurar a companhia de sua avó D. Ana Maria Toledo, residente em Vila Rica, e escrevendo a seus pais à cidade de São Paulo, estes a mandaram buscar, onde a Suplicante até hoje reside (...) (REZZUTTI, 2013, pg.43 apud Biblioteca Nacional, Fundo Coleção Documentos Biográficos)³⁴

Domitila então se separou fisicamente de Felício em 1819, voltando a morar na casa de seus pais com seus três filhos em São Paulo, mas o divórcio só foi oficializado em 1824.

³³ REZZUTTI, 2013, pg.42-43

³⁴ REZZUTTI, 2013, pg.43 apud Biblioteca Nacional, Fundo Coleção Documentos Biográficos. Localização: C-0458,038.

A aventura romântica entre Domitila e Dom Pedro I haveria começado próximo da data mais importante do país, 07 de setembro de 1822, por intermédio da amizade de Francisco de Castro do Canto e Melo, irmão de Domitila, com o imperador. Na época ela era ainda oficialmente casada com seu primeiro marido e ele casado desde 1817 com D. Leopoldina. Francisco de Castro era cadete da tropa dos Leais Paulistanos, que seguiram para o Rio de Janeiro em apoio à Dom Pedro em sua investida de contrariar as ordens da corte portuguesa de que fosse extinta a Regência e de que ele retornasse a Portugal. Devido a complicações políticas no governo provisório de São Paulo e aos conflitos resultantes, Dom Pedro foi levado a partir para São Paulo junto de uma comitiva da qual constava como secretário o irmão de Domitila. Parece ter sido neste período de estada de Dom Pedro I em São Paulo, e dias antes do “grito de independência”, que os amantes se viram pela primeira vez.

Sabemos, pois D. Pedro deixou diversas vezes registrado em cartas para Titília, que ele passou a ter amizade com ela em 29 de agosto de 1822. A amizade a que o imperador se refere é bem menos inocente do que a palavra leva a imaginar: eles passaram a ser íntimos nesta data e, provavelmente, o primeiro filho que tiveram foi concebido entre o dia 29 de agosto e 14 de setembro. (REZZUTTI, 2013, pg.57)

Graças à amizade de João de Castro, irmão de Domitila com Dom Pedro, e o encantamento desse por ela, o imperador, ao retornar para o Rio, convidou para integrar a intendência da Corte no Rio de Janeiro, o pai de Domitila, que se aposentaria como tenente-coronel do Estado-Maior do Exército. Domitila permaneceu em São Paulo com o resto de sua família, mas já cobrava de Dom Pedro a atenção, enviando-lhe duas cartas, como ele comenta na suposta primeira carta resposta a ela, que é inclusive a carta escolhida por Ripper para iniciar a narrativa de sua ópera:

Santa Cruz, 17 de novembro de 1822

Cara Titília,

Foi inexplicável o prazer que tive com as suas duas cartas. Tive a arte de fazer saber a seu pai que estava pejada de mim (mas não lhe fale nisto) e assim persuadi-lo que a fosse buscar e a sua família, que não já de cá morrer de fome, muito especialmente o meu amor, por quem estou pronto a fazer sacrifícios.

Aceite abraços e beijos e fo...

Deste seu amante que suspira para vê-la cá o quanto antes,

O Demonão³⁵

Dada a garantia de Dom Pedro a Domitila de que sua família não “passaria fome”, partiram todos para o Rio de Janeiro, inclusive suas irmãs e seus respectivos maridos, para viver à custa das regalias oferecidas pelo imperador. A família parece ter se espantado e se encantado com o Rio de Janeiro da época. Era uma cidade que, além de resplandecer por sua natureza exuberante, apresentava belas construções, lampiões nas ruas, esgoto, casas de tijolos e não de barro como em São Paulo. Era a vida “europeia” que a cidade do Rio de Janeiro tentava espelhar, o que mais surpreendeu Domitila e sua família.

Tecidos de Manchester, queijos, manteiga, cerveja, talheres, porcelanas, joias, roupas, chapéus. Tudo exposto em vitrines elegantemente arrumadas e decoradas com espelhos e panos coloridos às vistas dos transeuntes. E os cabeleireiros, as modistas e os mestres perfumistas? O que falar então dos confeitores, padeiros e licoreiros? Domitila deve ter ficado extasiada ao entrar nesse mundo novo. (REZZUTI, 2013, pg. 68)

Mas, não era apenas a imperatriz dona Leopoldina que sofria com a infidelidade de seu esposo, mas também suas amantes. Dom Pedro, no primeiro mês de chegada da família no Rio, engravidou a irmã de Domitila, Maria Benedita, casada com Boaventura Delfim (que acabou assumindo o filho em troca de um posto político oferecido pelo imperador), e muitos outros flertes com cortesãs e mesmo escravas são citados nas bibliografias da vida do imperador.

Embora fosse amante da irmã da amante, D. Pedro tinha com a família Castro uma relação ótima. Seu carinho e respeito pelos pais de Domitila, pela irmã desta, Ana Cândida, por seus irmãos e cunhados, estão sempre presentes nos bilhetes a Titília. Referia-se aos pais de Domitila como “querida velha” ou “querido velho”, e aos irmãos dela tratava por “manos”. Depois da vida familiar que teve, com pais e cortes separadas e eterna disputa, o núcleo familiar de Domitila deve ter sido o referencial mais próximo de parentes que D. Pedro parece ter tido (REZZUTTI, 2013, pg. 82).

³⁵ Rangel, Alberto. Cartas de D. Pedro I à Marquesa de Santos, 1984, pg.53.

Os membros da família de Domitila foram acomodados em lugares distintos do Rio, próximos um dos outros. Domitila, seus filhos e pais moraram em uma casa em Mata-Porcos, atual Estácio. Diversas vezes Dom Pedro abandonava sua esposa e filhos para encontrar-se com sua amante preferida. Em pouco tempo, Domitila passou a usufruir das inúmeras regalias oferecidas por ele, como vestidos, jóias, presentes, inclusive alguns deles desviados de D. Leopoldina para ela, e a participar da vida cultural nobre da cidade. Quando não se encontravam, confidenciavam por meio de cartas e bilhetes com conteúdo não muito profundo, relatando saudades, desejos, fatos do dia a dia, e às vezes o ciúmes e as leves desavenças. Como indicam os historiadores, o casal parece ter entrado no acordo de eliminarem as cartas trocadas para que não houvessem pistas que comprometessem a reputação do imperador. Poucas são as cartas que Dom Pedro guardou de Domitila, mas ela, como mulher apaixonada e audaciosa, como sempre se mostrou, guardou cada uma das cartas do amado, deixando como testemunho para a história mais de duzentas delas. Sobre o conteúdo das cartas, Rangel (1984), comenta:

Dom Pedro manda recados, dá notícias de vulgaridade e nem sempre de muita limpeza e correção; quando fala de amor, não toma ares de timidez e vacilação; se alguns suspiros lhes sacodem a arcada do peito, vêm de mistura com a chocorreada do trolha ou o despudor inconsciente do plebeu. Embusteiro ou sisudo, afrontado ou crédulo, impaciente ou irresoluto, queixoso ou confiado, dom Pedro o é sem outra preocupação que dizer o que entende da maneira que menos o altere e complique. O que ele cede à curiosidade alheia não é senão ele mesmo... (RANGEL, 1984, pg. 21)

E complementa,

Em nenhum outro papel é tão comum se tomar gato por lebre. As cartas de Dom Pedro quase que se reduzem ao seu comprometimento, insignificância e imperfeição, aproveitados como elementos de juízo, que não se possam dispensar. O que nelas há de ardente e significativo em matéria de amor não tem, entretanto, ar de preocupar e, muito menos, de comover ninguém. Elas aparecem exclusivamente trazidas à luz crua do dia com este lucro manifesto, o de cortar as solenidades exteriores do supremo funcionário imperial, com alguns traços de sua verdadeira natureza de homem, vítima das fraquezas que, covenhamos, sejam as de sua espécie e casta precária. (RANGEL, 1984, pg. 17)

Não demorou para que o “entrosamento” entre os dois se tornasse público a ponto de ambos não mais se incomodarem em serem vistos juntos em diversos eventos da alta sociedade e na vida cotidiana. Aos poucos, a presença daquela moça desconhecida e sem casta social, misturada à diplomacia da época, começou a causar rebuliço e desconforto. Que afronta para a moral familiar! Que vergonha para o país! Devido às comoções e a algumas manifestações de preconceito à presença de Domitila em alguns estabelecimentos, Dom Pedro chegou a fechar teatros, a interferir nas regras de acesso à igreja, em casas de jogos, entre outros. Chegou um momento em que ele realizou batizado de filhos dele com Domitila com a mesma pompa de seus outros filhos com a imperatriz. Além também, da distribuição de postos cada vez mais altos aos seus familiares e a ela, o que significava posse de terras, dinheiro e poder de influenciar nas decisões políticas do país.

A imperatriz Maria Leopoldina era muito querida pelos brasileiros e principalmente pelos escravos por quem ela sempre demonstrou compaixão. Uma vez que sua conduta era sempre política, discreta e por desejar manter uma postura de princesa, tal como fora educada, fazia “vista grossa” ao que se passava. A situação deste “triângulo amoroso” ficou ainda pior quando Dom Pedro nomeou Domitila como “dama camarista da imperatriz”:

Na lista das pessoas agraciadas com alguma benesse imperial, aparecia o nome de Domitila de Castro Canto e Melo, nomeada dama camarista da imperatriz. Esse posto conferia a Domitila o direito de acompanhar d. Leopoldina a todos os lugares, sendo-lhe destinado o lugar de honra logo após os imperadores em qualquer ocasião pública, isto é, na igreja, no teatro e em outros eventos, tendo precedência sobre as outras damas. D. Pedro não era o ser mais ponderado do mundo: quando errava a mão, errava feio. A nomeação, concebida como uma bofetada na baronesa de Goytacazes e nas demais damas que haviam se julgado superiores a Domitila, ateou fogo ao mundo diplomático da corte. Os embaixadores e ministros plenipotenciários correram para os seus informantes e, logo depois, para a escrivania mais próxima, a fim de despachar relatórios aos seus respectivos países informando quem era a amante oficial do imperador. Uma coisa era ser mais uma das mulheres de d. Pedro, outra era ganhar um dos mais elevados cargos da corte e o direito de viver com os soberanos, trabalhando e morando no palácio, ao menos uma semana por mês. Isso impôs a Domitila um peso político com o qual ela nunca havia sonhado. Também a d. Leopoldina foi imposto algo: a presença da amante dentro da sua própria casa. (REZZUTTI, 2013, pg. 98-99)

Mas como tudo pode ficar pior, Dom Pedro aumentou os cuidados e a importância que dirigia à sua amante e acabou nomeando-a Marquesa de Santos, graças aos seus

“excelentes serviços prestados à imperatriz”³⁶, como se pode atestar em seu decreto de 12 de outubro de 1825:

(...) faço saber que esta minha carta virem que, querendo dar um público testemunho do alto apreço em que tenho os serviços prestados pela Viscondessa de Santos, Dona Domitila de castro Canto e Melo (...) querendo fazê-lhe honra e mercê em atenção a tão distintos serviços, que sobremaneira tem penhorado Meu Coração, hei por bem acrescentá-la em grandeza com o Título de Marquesa de Santos. (REZZUTTI, 2013, pg. 120)

Além de todas essas humilhações públicas e a infelicidade de não ser correspondida, D. Leopoldina começou a se incomodar com a distância do marido, que cada vez mais, passava dias, semanas, longe de casa, no palacete da Marquesa, construído especialmente para ela, deixando em segundo plano não apenas a ela, a imperatriz, mas também seus filhos. Incontáveis situações se passaram, e aumentada sua depressão, a imperatriz adoeceu. Enquanto Dom Pedro se encontrava no Rio Grande do Sul, envolvido com a guerra da Cisplatina, falecia sua esposa d. Leopoldina.

A morte da imperatriz causou uma grande comoção na população do Rio de Janeiro e do Brasil, e logo começaram a correr os boatos de que seria Domitila a causa de seu adoecimento e morte. Os vários escândalos e as injustificadas regalias e atribuições de poder à Domitila e seus familiares acabaram gerando um enorme desconforto na sociedade da época e tomando proporções internacionais. Com a morte de sua esposa e toda a pressão da sociedade, Dom Pedro passou a repensar o seu papel de imperador e pai de família, e começou aos poucos a se afastar da amante. Devido a alguns outros conflitos que não cabe mencionar aqui, o relacionamento entre eles se tornou ainda mais instável. A cobrança em torno dele fez com que aceitasse procurar de uma nova esposa e imperatriz para o Brasil.

Contudo a busca não foi fácil. Como sua fama de infiel já era notória, muitos reis não aceitaram entregar suas filhas e nem mesmo elas manifestavam interesse. Então, o marquês de Barbacena, representante do imperador nas negociações matrimônios no exterior, deu a condição à Dom Pedro de que expulsasse Domitila e sua família do Rio de Janeiro, para que uma nova imagem do imperador pudesse ser apresentada lá fora.

³⁶ REZZUTTI, Paulo. Domitila, a verdadeira história da marquesa de Santos. 2013.

A luta que se seguiu foi entre titãs. O imperador chegou a enviar até o ministro José Clemente Pereira para negociar a retirada de Domitila, transformando o fim do relacionamento em negócio de estado. Nem mesmo apelando para a intercessão e o bom senso dos parentes d. Pedro conseguiu demovê-la. Por fim, retirou seus criados e escravos da moradia da antiga favorita, e a marquesa, no palacete vazio, foi intimada oficialmente pelo ajudante de ordens do imperador para que se retirasse da corte em uma semana. Em meados de agosto, exaurida, Domitila capitulou. Concordou em vender suas propriedades para o imperador e retirar-se com a família para São Paulo. (REZZUTTI, 2013, pg. 75)

Então, Domitila partiu para São Paulo e deixou a Dom Pedro I sua última carta, que é a escolhida por Ripper para finalizar o libreto de sua mini-ópera, a carta de despedida:

Senhor,

Eu parto esta madrugada e seja-me permitido ainda esta vez beijar as mãos de V. Majestade por meio desta, já que os meus infortúnios, e a minha má estrela, me roubaram o prazer de o fazer pessoalmente. Pedirei constantemente ao céu que prospere e faça venturoso ao meu Imperador enquanto a Marquesa de Santos, Senhor, pede por último a V. M. que, esquecendo que como ela tantos desgostos, se lembre só mesmo, a despeito das intrigas, que ela em qualquer parte que esteja saberá conservar dignamente o lugar a que V. M. a elevou assim como ela só se lembrará do muito que deve a V. M. Que Deus vigie e proteja como todos precisamos.

De V. Majestade
Súdita muito obrigada

Marquesa de Santos³⁷

³⁷ RANGEL, Alberto. Cartas de Pedro I à Marquesa de Santos. 1984, pg. 633.

Capítulo 2 - Stanislavski e a Ópera

Neste capítulo apresentamos alguns aspectos importantes da relação entre Stanislavski³⁸ e a ópera, desde sua relação pessoal com o gênero até propriamente seu trabalho dentro dos estúdios de ópera. Foi de nosso interesse acessar este viés do diretor que não é tão conhecido, divulgado e aplicado quanto seu trabalho no universo do teatro. Foi praticamente nos últimos 20 anos de sua vida que ele se dedicou mais enfaticamente à ópera, tendo oferecido cerca de 32 palestras voltadas para cantores líricos, e produzido em torno de 15 montagens. Apresentamos também aqui algumas das contribuições de Stanislavski para a ópera que consideramos importantes e que julgamos possam auxiliar em nossa concepção no processo de criação de *Domitila*.



Figura 04: C. Stanislavski. Fonte: página Goodreads.

2.1. Stanislavski

Conhecido por seu codinome Constatin Stanislavski, o ator, diretor e teatrólogo, batizado como Constatin Siergueivitch Aleksêiev, nasceu em princípios de 1863 em Moscou na Rússia. Seu contato com as artes iniciou-se desde seus primeiros anos de vida a exemplo e incentivo de sua família, amantes das artes em geral, era freqüentador da rica programação cultural de Moscou, desde o circo, ballet, teatro e principalmente a ópera. Sobre suas impressões da arte em sua juventude ele descreve em sua autobiografia:

Meu irmão e eu éramos levados à opera italiana desde cedo na nossa infância, quando tínhamos seis, ou no máximo, oito anos de idade. E eu sou muito

³⁸ Disponível em : http://www.goodreads.com/author/show/54455.Konstantin_Stanislavski. Acesso em: 09 de Agosto de 2015.

agradecido aos meus pais, pois não tenho dúvida que isto tenha atuado beneficemente em minha escuta musical, no desenvolvimento do meu gosto, e nos meus olhos, que cresceram acostumados com o que é belo. (...) as impressões que eu recebi da ópera ainda estão vivas em mim, e estão muito mais claras, afiadas, e maiores do que as impressões deixadas pelo circo. (...) Eu lembro muito das óperas que eu vi naquela época, e os elencos que nelas atuaram. Minhas impressões da ópera italiana estão seladas, não somente em minha memória visual ou auditiva, - pois ainda as sinto fisicamente com todo meu sistema nervoso. Quando lembro delas, experimento novamente aquele estado físico que se criava em mim pela naturalmente aguda e prateada nota de Adelina Patty, por sua coloratura e técnica, que me fazia prender a respiração, e por suas notas de peito, que fazia meu espírito desfalecer e trazia um sorriso de satisfação aos meus lábios. As mesmas impressões ficaram seladas na minha memória pela força elementar do rei dos barítonos, Cotogni, e o baixo, Giametta. (STANISLASKI, 1956, pg. 32-33)³⁹

De uma família financeiramente privilegiada, interessada tanto na apreciação quanto com na prática das artes cênicas, Stanislavski pôde em sua juventude realizar suas primeiras experimentações cênicas, com a construção dentro de sua própria casa de um teatro familiar. O espaço era muito bem estruturado, com direito a coxias, salas de ensaio, camarins, oficina cenográfica, iluminação etc. A inauguração deste teatro aconteceu em 1877, com a estréia do *Círculo Aleksêiev*, formado por familiares e artistas amadores, o qual ficou em atividade até 1887. Dentre as montagens produzidas pelo *Círculo Aleksêiev*, encontravam-se espetáculos de teatro, recitais, *vaudeville* e operetas francesas⁴⁰. Foi a partir destas experiências no círculo que Stanislavski se deparou com as principais questões básicas relacionadas às dificuldades do trabalho do ator e do diretor. Foi daí que surgiram seus primeiros questionamentos e motivações para a busca de um “método”, de uma compreensão embasada da criação cênica como um todo.

³⁹ My brother and I were taken to the Italian opera in our earliest childhood, when we were six, or at most, eight years old. And I'm very thankful to my parents that I have no doubt that it acted beneficently on my musical hearing, on the development of my taste, and on my eye, which grew used to the beautiful. (...) the impressions I received at the opera are still alive in me, and are much clearer, sharper, and greater than the impressions left by the circus. (...) I remember many of the operas I saw that time, and the casts that appeared in them. My impressions of the Italian opera are sealed, not alone in my visual or aural memory, - for I still feel them physically with my entire nervous system. When I remember them, I experience again that physical state which was created in me by supernormally high and silvery note by Adelina Patty, by her coloratura and technique, which made me hold my breath, by her full chest tones, which caused my spirit to swoon and brought a smile of satisfaction to my lips. The same organically physical impressions is sealed in my memory by the elemental force of the king of baritones, Cotogni, and the basso, Giametta. (STANISLASKI, 1956: 32-33)

⁴⁰Vaudeville e opereta francesa .

É nesta época que pode ser considerado o início da carreira consciente e artística de Stanislavski. Durante o período de 1877 a 1906, o qual descreve como sua infância e adolescência, ele encontrou os problemas fundamentais da atuação e da direção cênica que ele resolvia da melhor maneira possível. (...) Ele estava preocupado em resolver as contradições entre o que ele sentia e o que a audiência experimentava. Como ele poderia se sentir tão bem e atuar tão mal? Sua resposta a esse problema era crucial. Ele começou a manter um caderno de anotações, no qual ele registrava suas impressões, analisava suas dificuldades e esboçava soluções. (BENEDETTI, 2004, pg. 2-3) ⁴¹

No período em que o Círculo passou a se dedicar especificamente a realização de montagens de operetas francesas, Stanislavski começou a se interessar pela força expressiva do canto. Como descreve em sua autobiografia *Minha Vida na Arte* (1956), comentando a respeito de uma das produções do *Circulo Aleksêiev* na montagem de uma opereta, relata que, devido à ausência de cantores no grupo, tiveram que convidar cantores profissionais para realizar os papéis cantados. O cantor principal e os outros cantores, diferentemente do resto do elenco, não pareciam se interessar pelo processo de preparação cênico-corporal e nem pelo trabalho com o texto, o que acabou gerando uma divisão da equipe tendo, de um lado atores e do outro os cantores. Stanislavski conta que, apesar da maior dedicação e preparo dos atores para a performance da opereta, a atenção e prestígio da platéia acabavam sempre se voltando para o cantor, ainda que sem graça, sem desenvoltura cênica, e sem nenhum preparo para a interpretação do texto, como relata no trecho seguinte:

Sem dúvida nenhuma havia muita coisa em nosso favor quando nos comparávamos aos cantores profissionais. Mas quando o barítono tirava uma nota aguda – e ele sabia como tirá-la – nossa audiência esquecia-se de nós e fazia uma ovação para o homem em que se sentia a presença de um especialista. “Mas ele era um imbecil!” exclamávamos com inveja desvelada. “Claro”, alguém nos responde, “mas vocês bem sabem que ele tem uma voz. Que força! Que habilidade para cantar!”. “Qual é a utilidade de se trabalhar? Nós dizíamos, trocando olhares com nossos outros atores. O barítono profissional era o herói da performance. Nós apenas o auxiliávamos. Raiva e indignação dessa injustiça nos forçou a pensar profundamente. O que poderíamos fazer? Como iríamos trabalhar? Nós desejávamos aprender. Apenas esperávamos que alguém nos dissesse onde e como. Mas quando o tempo passava e o som da nota aguda se extinguia, o público

⁴¹ It is at this date that Stanislavski’s conscious, artistic career can be said to begin. During the period 1877 to 1906, which he describes as his Childhood and Adolescence, he encountered the fundamental problems of acting and directing which he resolved as best he could. (...) He was at a loss to resolve the contradiction between what he felt and what the audience had experienced. How could he feel so good and act so badly? Feel so ill at ease and be so effective? His response to the problem was crucial. He began to keep a notebook, in which he recorded his impressions, analyzed his difficulties and sketched out solutions. (BENEDETTI, 2004: 2-3)

começava a lembrar das poucas coisas artísticas que havíamos feito. Nós estávamos reassurados. Eu não esqueci mais que ao lado da arte e do talento, que havia tal coisa chamada habilidade. (STANISLAVSKI, 1956, p.118)⁴²

Esta força comunicativa do canto levou Stanislavski a se interessar pela arte lírica, uma vez que ela representaria um meio singular de expressão cênica. Com a experiência citada acima, Stanislavski passou a colocar em questão a falta de habilidade ou preocupação cênica por parte dos cantores, e do quão melhor e mais completa e artística seria a atuação do cantor-ator, se ele fosse capaz de fundir a ação cênica com a ação vocal-musical.

Chegou um momento em que o *Círculo Aleksêiev* se desinteressou pela produção de operetas e, por influência da eclosão do sentimento nacionalista russo, o grupo passou a ser atraído pela ópera nacional, que florescia nesta época. A ópera italiana já havia também deixado seu traço marcante no imaginário artístico do Círculo, como relata Santolin (2013):

Ao narrar esse período, Stanislavski lembra que nele houve uma efervescência nacional, onde a ópera russa entrou em animação: “Tchaikovsky e outros astros do mundo da música passaram a compor para o teatro. Entreguei-me ao envolvimento geral, imaginei-me cantor e comecei a preparar-me para a carreira em ópera” (Stanislavski, 1989:130). Segundo Benedetti (1999), a ópera começou a chamar a atenção de Stanislavski enquanto ele ainda estava no Círculo Aleksêiev. Graças ao Teatro Bolshoi e às companhias italianas que por lá passaram, ele tomou o devido conhecimento do repertório tradicional de ópera e, para o repertório russo, foi na Ópera Privada de Mamóntov, inaugurada em 1885, que Stanislavski pôde conhecer especialmente o trabalho de Rimski-Korsákov (1844-1908). (SANTOLIN, 2013, pg. 29-30)

Com o intuito de se preparar para uma possível carreira de cantor de ópera, Stanislavski começou a tomar aulas de canto com o renomado tenor russo de sua época –

⁴² Without any doubt there was a great deal in our favor when we compared ourselves to the trained singers. But the baritone would take one high note- and he knew well how to take it – and our audience would forget us and make an ovation for the man in whom it felt the presence of a specialist. “But he is a blockhead!” we cried with open envy. “Of course”, some would answer us “but you know yourselves that he has a voice. “What a strength!” “What an ability to sing!”. “What the use of working?” we would say, exchanging glances with our other actors. The trained baritone was the hero of the performance. We only helped him along. Anger and indignation at this injustice forced us to think deeply. What were we to do? How were we to work? We were willing to learn. We only waited for someone to tell us where and how. But when time passed and the sound of the high note was obliterated, the public began to remember a few artistic things that we had done. We were reassured. I did not forget that besides art and talent there was such a thing as ability. (STANISLAVSKI, 1956, p.118)

Fyodor Komissarzhevski. O jovem Stanislavski tinha uma voz de baixo-barítono, uma musicalidade natural e demonstrava ter potencial para desenvolver de fato uma técnica vocal apropriada para a ópera. Contudo, com o desenrolar das aulas e de ensaios, sua voz começou a apresentar problemas, como descreve: “[...] devido ao trabalho diário, minha voz se tornou cada vez pior, até ela se tornar apenas um sussurro na minha garganta” (1956, p.133)⁴³. Benedetti (1999, p.20), destaca que este estado vocal instável parece ter se agravado devido também ao seu incessante hábito de fumar. Mas outros fatores parecem ter o levado a desistir desta carreira, como a pouca formação musical e aptidão insuficiente para acompanhar o nível técnico dos outros profissionais da época:

Ao dividir o palco com bons cantores eu entendi que a minha voz não era apta para a ópera e que eu não tinha preparação musical suficiente. Tornou-se claro para mim que eu nunca seria um cantor e que seria necessário abandonar para sempre a idéia de uma carreira operística. Meu sonho foi quebrado e não havia nada mais pra mim do que me ocupar com o drama. Mas eu sabia que esta última era a mais difícil e a mais exigente de todas as formas de arte cênica. (STANISLAVSKI, 1956, pg. 133)⁴⁴

Contudo, foi a partir desta experiência com a ópera que Stanislavski começou a se interessar pela associação música-texto e de como a presença de um texto musical, isto é, a composição, em associação com o texto literário, quando bem analisado, poderia atuar como um importante guia para a concepção e direcionamento da ação em cena. Após desistir de suas aulas de canto, Stanislavski começou a desenvolver o protótipo de um conceito de criação cênica, (que seria melhor elaborado e posteriormente conhecido como “tempo-ritmo”), com o qual o ator-cantor poderia analisar ou captar as deixas cênicas que a música forneceria para a ação. Almejava experimentar suas primeiras idéias a respeito deste conceito em parceria com seu professor, Komissarzhevski, oferecendo uma disciplina para os cantores do conservatório, o que acabou não sendo autorizado pela direção do instituto. A sua idéia de “tempo-ritmo” ainda não havia sido elaborada e nem estava clara para ele neste

⁴³ [...] due to the daily work, my voice became worse and worse, until it was only a whisper in my throat”.

⁴⁴ Standing on the Stage with good singers I understood that my voice was not fit for the opera and that I did not have sufficient musical preparation. It became clear to me that I would never be a singer and that it was necessary for me to part forever with the idea of an operatic career. My dream was broken and there was nothing else left for me than to occupy myself with the drama. But I knew that the latter was the hardest and the most exacting of all forms of scenic art.

período. Foi a partir da sensação, da percepção do ritmo e da força que a música exerceria na condução de sua própria experiência em cena que o levou a se interessar pela associação música-ação.

O Conservatório se recusou a deixar Kommissarjevsky iniciar a classe proposta. Eu fiquei chateado, e nossas tentativas foram interrompidas. Mas, ainda agora, assim que ouço música, eu sinto surgir em mim um movimento rítmico e mimético, da mesma forma que eu os sentia naquele momento. Involuntariamente esses fundamentos ainda não esclarecidos eclodiram em mim no palco também, mas eu não conseguia entender o que era que me controlava quando eu nadava na crista desta ou daquela onda rítmica. (STANISLAVSKI, 1956, pg.134)⁴⁵

2.2. Ópera Estúdio

Sem a união orgânica de palavras e música, não existe tal coisa chamada de arte da ópera. (STANISLAVSKI, 1998, pg.22)⁴⁶

Em 1918, Constantin Stanislavski foi convidado pela diretora dos teatros estatais de Moscou, E. K. Malinovskaya, para trabalhar com os cantores da companhia de ópera do teatro Bolshoi. “O objetivo atribuído ao estúdio era o renascimento de tradições operísticas e a elevação do nível teatral-cultural dos atores-cantores” (1998, p.x)⁴⁷. Como resume Santolin (2013), Malisnovskaia propôs uma colaboração entre o Teatro de Arte de Moscou (TAM) e o Teatro Bolshoi, de forma que firmassem uma parceria de atuação conjunta. Os resultados práticos e conceituais a respeito de seu trabalho dentro do estúdio de ópera podem ser encontrados distribuídos em diferentes bibliografias: entre 1921 e 1932 são expostos em seu livro *Stanislavski on Opera* (1998), com co-autoria de um dos ex-alunos Pavel Rumyantsev; no livro *El Arte Escénico* (2009), com introdução de D. Magarshack; e *La*

⁴⁵ The Conservatory refused to let Kommissarjevsky start the proposed class. I became sour, and our attempts were discontinued. But, even now, as soon as I hear music, rhythmic movement and mimetics in the same form I felt them at that time break out in me. Involuntarily those unclear fundamentals broke out in me on the stage also, but I could not understand what it was that controlled me when I swam on the crest of this or that rhythmic wave.

⁴⁶ Without the organic union of words and music, there is no such thing as the art of opera.

⁴⁷ The Goal assigned to the studio was a renaissance of opera traditions and the raising of the theatre-cultural level of the actor-singers.

Ligne des Actions physiques (2007) de Authant-Mathieu, com notas de ensaios do estúdio entre 1937 e 1939.

Desde o início, Stanislavski tinha a preocupação de demonstrar aos cantores a necessidade da busca de uma expressividade cênica orgânica, e de como ela poderia ser encontrada a partir do próprio material musical que eles trabalhavam. Para isso, Stanislavski propunha uma rotina diária, com uma série de exercícios físicos, exercícios para relaxamento muscular e concentração, exercícios de luta para aprimorar os reflexos, aulas de dicção, técnica vocal, entre outros. Antes de conceber propriamente qualquer montagem de ópera completa, Stanislavski desenvolveu suas idéias de preparação cênica com os cantores a partir de improvisações e interpretação de cenas individuais de ópera, e principalmente canções de câmara, como descreve Rumyantsev (1998) citando as próprias palavras do diretor:

Stanislavski diria: "Então devemos tentar combinar a arte de viver um personagem com sua forma musical e a técnica do canto. Posteriormente devemos tentar a validade do nosso trabalho na performance. Mas para alcançar o ponto de performance efetiva, devemos passar por uma série de improvisações preparatórias. Estas serão baseadas em canções e cenas individuais de óperas. (STANISLAVSKI, RUMYANTSEV, 1998, pg. 2)⁴⁸

Um trabalho voltado para o desenvolvimento da expressividade cênica para cantores a partir da interpretação de canção foi desenvolvido em 2012 por Aline Soares Araújo em sua tese de mestrado - *Construção Cênica para Canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical*. Ela propõe um percurso de elaboração cênica para o gênero canção de câmara, a partir da revisão das idéias de Stanislavski, com a implementação de alguns conceitos de outros teatrólogos, e desenvolve um percurso de interpretação para nove canções escolhidas. Dessas canções ela elaborou o que chamou de *partituras globais*, onde sintetiza para cada uma, as unidades, os objetivos, as ações físicas, as ações vocais, o subtexto, entre outros, estabelecidos em seu próprio trabalho de preparação e interpretação cênico-musical. É um texto que atuou como uma boa referência para o nosso projeto, mas que não aborda especificamente a relação de Stanislavski com cantores de ópera. A respeito dessas relações comenta Rumyantsev (1998):

⁴⁸Stanislavski would say, "Then we shall try to combine the art of living a role with its musical form and the technique of singing. After that we shall try out the validity of our work in performances. But to reach the point of actual performance we must go through a lot of preparatory improvisations. These will be based on songs and individual scenes from operas

Stanislavski também exigia de seus cantores a maior expressividade vocal possível, e para desenvolver isto ele utilizou muitas canções de câmara. A execução bem sucedida de canções pressupõe uma grande variedade de matizes vocais para a transmissão das idéias do compositor; portanto Stanislavski considerava este trabalho como uma etapa preparatória necessária na direção da preparação de um papel. Não foi por acaso que a primeira aparição pública do Opera Studio foi num concerto com "romances", de Rimsky-Korsakov. (STANISLAVSKI, RUMYANTSEV, 1998, pg. 13)⁴⁹

Ou, como complementa HILL (1976), comentando sobre o interesse de Stanislavski de proporcionar aos cantores-atores a capacidade de adquirirem maior liberdade física e criativa em cena, a partir de um trabalho consciente para a execução de qualquer ação. HILL comenta também a respeito da má tradução do russo para o inglês, no livro *Stanislavski on Opera*, do gênero *canção de câmara*, como descrito abaixo:

Mesmo ao fazerem os mais simples exercícios de ginástica projetados para aumentar sua liberdade de movimento, esperava-se que os estudantes cantores encontrassem justificativas internas para suas ações. Nada era para ser feito simplesmente em prol do que Stanislavski depreciativamente chamava de "forma vazia". Para desenvolver a capacidade do cantor de usar o ritmo fornecido pelos compositores, Stanislavski colocava seus alunos a fazerem exercícios e improvisações com música. Mais tarde, ele os propunha a preparação de canções de câmara (aqui mal traduzidas por "baladas românticas") para desenvolver a expressão vocal necessária para a síntese de palavras e música. (HILL,1976, pg.448)

Os Estúdios de Ópera, contudo, foram vários. No período entre 1918 e 1938, o estúdio de ópera de Stanislavski, iniciado no Teatro Bolshoi, foi recriado e renomeado ao longo do tempo, cada um representando uma fase metodológica, espacial e estrutural distinta do estúdio e do diretor. Uma visão cronológica destes estúdios foi esquematizada por Santolin (2013):

⁴⁹ Stanislavski also demanded of his singers the greatest possible vocal expressiveness, and to develop this he used many romantic ballads. The successful execution of the songs* presupposes a wide variety of vocal shadings to convey the composer's ideas; therefore Stanislavski considered this work as a necessary preparatory step in the direction of preparing a role. It was not by chance that the first public appearance of the Opera Studio was in a concert consisting of "romances" by Rimski-Korsakov.

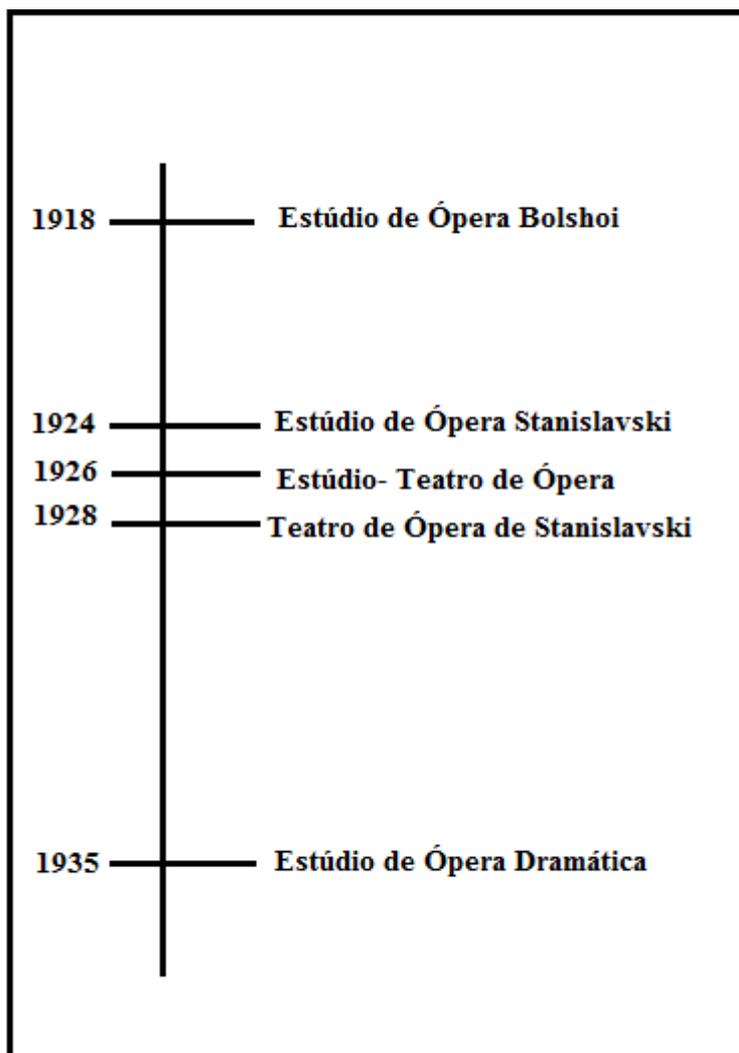


Figura 5: Linha do tempo dos estúdios de ópera de Stanislavski. Fonte: SANTOLIN (2013)

Santolin (2013,pg.63) acrescenta que após a morte de Stanislavski foi criado o *Teatro Musical de Moscou Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko*, numa união definitiva entre o *Teatro de Ópera de Stanislavski* e o *Teatro Musical Vladimir Nemirovitch-Dantchenko* e que permanece em atividade até hoje.⁵⁰ Como reafirma Autant-Mathieu:

Aos poucos, esse estúdio se afasta do Bolshoi e se torna independente. Em 1926 ele se torna Estúdio Teatro de Ópera e em 1928, Teatro de Ópera Stanislavski. Ele se funde com o Estúdio Teatro-musical de Nemirovich-Danchenko e se torna

⁵⁰ Apud SANTOLIN: www.stanmus.com

Teatro Musical Stanislavski - Nemirovich-Danchenko. (AUTANT-MATHIEU, 2007, pg.198) ⁵¹

Vale ressaltar que paralelamente às suas atividades nos estúdios de ópera, Stanislavski desenvolvia outras atividades relacionadas ao teatro especificamente, como são mais conhecidas, e também na elaboração de seus livros.

2.3. Stanislavski e suas contribuições para a música encenada

Que horror, a música sem a maestria do verbo e com uma voz surda! E se a voz não ressoa por meios das palavras, não existe nem ópera, nem música. (STANISLAVSKI apud AUTANT-MATHIEU, 2007, pg. 276) ⁵²

Sobre a rotina de estudos dentro do estúdio de ópera, Rumyantsev descreve que havia para Stanislavski dois pontos primordiais a serem trabalhados com os cantores. O primeiro relacionado à dicção e o segundo relacionado ao equilíbrio de tensões no corpo. Como apontado no trecho:

Aqui ele colocou dois objetivos diante dos jovens atores-cantores. O primeiro era o alcance de uma dicção expressiva, incisiva, graças à qual eles poderiam transmitir e colorir claramente as palavras que cantavam. "Cinquenta por cento do nosso sucesso depende da dicção. Nem uma única palavra pode deixar de atingir o público". Esse era o "leitmotiv" do trabalho de Stanislavski com cantores. O segundo objetivo era a libertação completa de seus corpos de todas as tensões e pressões involuntárias, com a finalidade de alcançar o equilíbrio. Um trabalho simplificado de si sobre o palco. Era para essa capacidade de liberar seus corpos de tensão excessiva, especialmente nos braços, pulsos e dedos, que exercícios diários eram dedicados. (STANISLAVSKI, RUMYANTSEV, 1998, pg. 4). ⁵³

⁵¹ Peu à peu, ce Studio s'éloigna du Bolshoi et devint indépendant. En 1926 il devint Studio-théâtre d'opéra et en 1928 Théâtre d'opéra Stanislavski. Il fusionna avec le Studio-théâtre musical de Nemirovitch- Danchenko et devint Théâtre Musical Stanislavski – Nemirovitch-Danchenko.

⁵² Quelle horreur, la musique sans la maîtrise du verbe et avec une voix sourde! Et si la voix ne résonne pas dans le mots, Il n'y a ni opéra, ni musique.

⁵³ Here he put two main objectives before the young actor-singers. The first was to achieve expressive, incisive diction, thanks to which they could convey clearly and colourfully the words they sang. "Fifty percent of our success depends on diction. Not a single word must fail to reach the audience." That was the "leitmotiv" of

No início de todos os ensaios, era proposto aos cantores uma série de exercícios de relaxamento e pré-expressividade. Esses exercícios fazem parte da rotina de treinamento de qualquer grupo ou escola de teatro, e aparecem muitas vezes hoje misturados com outros exercícios propostos por outros teatrólogos que surgiram após Stanislavski. Romyantsev (1998, pg. 4) descreve brevemente como eram conduzidos estes exercícios e quais objetivos os fundamentavam. Os cantores ficavam em semi-círculo enquanto uma música era tocada pelo pianista correpetidor. Realizavam então primeiramente exercícios para o relaxamento das pequenas articulações do corpo com os dedos das mãos e dos pés, os pulsos e calcanhares, os cotovelos, ombros e pescoço e finalmente todo o tronco. Para isso ele estabelecia um ritmo marcado pela música para a realização de cada comando determinado, como o levantar de braços, girar o pescoço ou os pés de um lado ou para o outro, etc. Segundo Romyantsev (1998,pg 5) Stanislavski dizia que estes exercícios eram realizados para promover um senso de tranqüilidade, de alto-controle e poder, assim como uma melhor compreensão do artista de sua estrutura muscular.

Eram realizados trabalhos diários de “caminhadas”, que consistiam de exercícios voltados para o desenvolvimento do corpo em movimento onde ele propunha uma série de ações que os cantores-atores tinham que realizar em ritmos distintos. O objetivo era o cantor sentir seu próprio corpo e suas várias estruturas, como que ele se comportava na realização de um comando e em andamentos rítmicos específicos. Romyantsev (1998. Pg. 6) aponta que exercícios semelhantes eram feitos para conscientização da expressividade de braços e mãos numa prática parecida com o ballet, mas que qualquer gesto realizado não poderia valer por si só, mas que sempre deveriam ser realizados imbuídos de uma justificativa para aquela ação:

Exercícios similares para braços e mãos era conduzidos de modo bem parecido como é feito num treinamento de balett, exceto pelo fato de que os movimentos feitos teriam de ser baseados em algum propósito interno. Stanislavski não

Stanislavski's work with singers. The second objective was the complete freeing of their bodies from all involuntary tensions and pressures, for the purpose of achieving easy. Simple handling of themselves onstage. It was this ability to free their bodies from excessive tenseness, especially in the arms, wrists and fingers, that daily exercises were devoted.

reconhecia nenhuma beleza em gesto ou pose por si só. Ele sempre insistia em alguma ação por trás, alguma razão para uma dada pose ou gesto baseado na imaginação. “Faça de qualquer gesto alguma ação, e no geral esqueça de meros movimentos quando estiver praticando. Ação é tudo o que conta, um gesto por si só trata-se de mero disparate”.(Stanislavski, Romyantsev, 1998. Pg. 6)⁵⁴

Este aspecto priorizado pelo diretor na prática dos cantores vai ao encontro da realidade de muitos de nós cantores que às vezes nos vemos presos a gestos involuntários e inadequados, ou gestos “compensadores”, realizados para disfarçar tensões, ou justamente decorrentes dessas tensões, mas que não se relacionam com a música ou com o texto proposto. Um trabalho voltado para esta conscientização corporal e de controle das tensões é de fato aspecto relevante no trabalho do cantor-ator. A pesquisadora Autant-Mathieu em seu livro *La ligne des Actions Physiques: Répétition et Exercices de Stanislavski*, além do capítulo *Former un Actor Chanteur* voltado para cantores com traduções de estenogramas⁵⁵ de palestras e ensaios do ópera estúdio de Bolshoi e dos outros estúdios entre 1932 e 1938, traz o capítulo *Exercices* com uma proposição seqüencial de exercícios, recolhidos e registrados pela assistente de Stanislavski entre 1935 e 1938, Lidia Novitskaïa. Em seu livro Autant Mathieu traz os exercícios relacionados à *descontração* e ao *tempo-rítmo* que ela especifica serem associados diretamente com o *método das ações físicas*. Especificamente sobre o método esclareceremos no capítulo a seguir, tomando como referência o trabalho de Dagostini (2007).

Como destacado, um dos aspectos técnicos que Stanislavski priorizava também na formação dos atores-cantores era a precisão e o zelo com a dicção e a exploração e experimentação de possíveis nuances tímbricas da voz em relação aos estímulos do texto e da música. De fato, apesar de fazer parte do programa padrão da formação de cantores, muitas vezes a dicção é deixada em segundo plano em prol da manutenção de uma linha de canto uniforme e de uma colocação de voz dita “mais apropriada”. Mas o que o diretor

⁵⁴ Similar exercises for arms and hands were conducted in much the same way as is done in ballet training, except that the movements made had to be based on some inner purpose. Stanislavski did not recognize any beauty in gesture or pose for its own sake. He always insisted on some action behind it, some reason for a given pose or gesture based on imagination. “Make out of every gesture some act, and in general forget about mere gestures when you are practicing. Action is all that counts, a gesture all by itself is nothing but nonsense.”

⁵⁵ Estenograma é derivado de estenografia que é uma técnica de anotação onde é possível escrever uma locução com a mesma rapidez com que ela é pronunciada.

defendia, e que coincide com as idéias de várias escolas de canto, é que a boa dicção vem beneficiar não somente uma projeção mais precisa do texto, mas também uma melhor colocação da voz. A busca por matizes vocais solicitada pelo diretor implicava não apenas na lida com o texto, mas ao conhecimento de estilo musical e contexto da obra. Num dos ensaios para a primeira apresentação do estúdio, no recital com canções de Rimski-Korsakov, Stanislavski orientou da seguinte maneira um dos cantores na interpretação de sua canção:

Aqui compare seu trabalho com o de um pintor, que primeiro faz um desenho e então depois acrescenta as cores. Bons pintores são conhecidos pela riqueza de suas paletas, pela sucessão e combinação dos mais delicados meios-tons. -"Mas eu sigo todas as nuances indicadas pelo autor: todas as marcações de *piano*, *crescendo*, *ritardando*. Eu não sei quais outros sombreados eu deveria procurar". -Eu estou falando de nuances de palavras e sons, nuances que não podem ser estabelecidas numa partitura, mas é a partir delas que se comunica a alma, e é através delas que o artista se torna manifesto. (STANISLAVSKI, RUMYANTSEV, 1998, pg. 33)⁵⁶

Possivelmente como resultado de sua experiência como estudante de canto no início de sua carreira, e da observação técnica de seus cantores profissionais de preferência, Stanislavski complementava o trabalho que os cantores desenvolviam com seus professores de técnica vocal e dicção no estúdio, com suas próprias concepções a respeito de uma dicção apropriada. Ele enfatizava a importância da pronuncia precisa das consoantes, que funcionaria como uma “catapulta” para a projeção das vogais e da voz:

Peça aos seus professores de canto que eles o exercite quotidianamente com as consoantes *ba*, *pe*, *me*, *de*, (...) Componha você mesmo frases associando *pé*, *bé*, etc. As consoantes *p*, *l*, *m* são feitas para o canto (...) A voz ressoa não somente graças às vogais, mais frequentemente graças às consoantes. Battistini havia uma voz muito pequena, mas quando ele a projetava com as consoantes, sua voz se multiplicava em potência. (AUTANT-MATHIEU, 2007, pg.276)⁵⁷

⁵⁶ “In this compare your work with that of a painter who first makes a drawing and then lays on the colours. Good painters are known by the richness of their palettes, by the succession and combination of the most delicate half-tones”. – “But I follow all the shadings indicated by the author: all the *piano*, *crescendo*, *ritardando* marks. I do not know what other shadings. I should look for” – “I am speaking of shadings of words and sounds, nuances which cannot be set down in the score, yet they are the very ones that impart a soul to the composition and it is through them that the artist becomes manifest.”

⁵⁷ Demandez à vos professeurs de chant qu'ils vous laissent vous exercer quotidiennement aux consonnes *ba*, *pe*, *me*, *de*. (...) Composez vous-mêmes des phrases associant *pé*, *bé*, etc. Les consonnes *p*, *l*, *m* sont faites pour

Como reitera Rumyantsev (1998.pg.7), em todos os exercícios Stanislavski insistia na necessidade de justificar qualquer das atividades que estivessem sendo realizadas. E isto, se aplicava mesmo aos exercícios de vocalize ou de dicção, que deveriam ser pensados e voltados para um propósito específico, e não como meros exercícios de rotina.

João Guilherme Ripper em alguns trechos de *Domitila* propõe uma escrita musical em que a melodia deixa de ser melódica e passa a ser rítmica e declamativa. Ele faz o uso em vários momentos de notas repetidas, o que exige do intérprete um cuidado maior com a dicção e a projeção do texto. No caso da impostação do canto lírico, o cuidado com a articulação clara de cada sílaba e a prosódia correta se tornam essenciais. Em *Domitila*, Ripper⁵⁸ argumenta que escolheu o recurso de notas repetidas deliberadamente como forma de, em certos momentos, fazer com que o texto escrito se destaque do texto musical, reforçando a imagem da personagem que lê uma carta, mas não necessariamente como no tradicional recitativo. Argumenta também que muitas vezes, em momentos em que a melodia da personagem é melodicamente mais “estática”, que a voz que canta pode estar na linha de outro instrumento, como num discurso musical paralelo a voz da personagem:

(...) nem sempre o cantor, ou a cantora tem um papel proeminente dentro da frase musical, às vezes, ele tem que veicular o texto, mas quem está cantando é, por exemplo, o violino, às vezes quem está cantando é a flauta (...), são linhas que se entrecruzam, se não, fica aquela coisa o tempo todo de que o canto tem uma melodia acompanhada ou suportada pelo acompanhamento. Não! às vezes o acompanhamento é quem dita a melodia. (RIPPER, 2014)

le chant (...) La voix résonne non seulement grace aux voyelles mais très souvent aussi grace aux consonnes. Battistini avait une toute petite voix mais quand il la poussait avec les consonnes, sa voix décuplait de puissance.

⁵⁸ Em entrevista via Skype: em 07 de Março de 2014.

Sopr. mais - eu não me - re - ço de ti nem mes - mo um mau o - lhar quan - to

Cl. *p* *expressivo* 3

Pno.

Cello.

Sopr. mais o que di - ses - te no quar - to da Se - nho - ra Jo - a - na - De - mais a mi - nha des - con - fi -

Cl.

Pno.

Cello.

Sopr. an - ça não é tan - to por ci - ú - mes, mas que es - ti - mas mais a e - la que a mim - não te - nho

Cl.

Pno.

Cello.

Sopr.
 na - da que tu a es - ti - mes, mas não de - ves des - pre - zar, mal - tra - tar es - se teu fi - lho a
 Cl
 Pno
 Cello
 Sopr.
 pon - to de'o fa - ze - res de - ses - pe - rar, sa - be Deus se en - lou - que - cer...
 Cl
 Pno
 Cello

Figura 6. Carta dois – uso de notas repetidas e o desafio da dicção do texto;

No trecho acima, que é o maior em toda peça, temos um exemplo deste tipo de escrita que Ripper propõe à sua composição. Enquanto o piano realiza o papel de acompanhamento, com uma seqüência de arpejos ascendentes, pode-se notar que, quem está com a melodia principal é o clarinete, e que em vários momentos a voz dele é mais aguda, (além da projeção natural do instrumento), que a voz da personagem, que fica a repetir a nota *Si 3* por mais de onze compassos. O valor da dicção aqui é primordial, pois esta região vocal já é uma região de pouca projeção, ainda mais tendo que competir com o “canto” do clarinete. Trata-se aqui de um trabalho de articulação, interpretação textual e técnica vocal,

versus comunicação entre os instrumentistas, de encontrar um equilíbrio para que um discurso não se sobreponha ao outro.

2.3.1 “Palestras” (1918-1922)

Ao mesmo tempo em que desenvolvia suas atividades práticas com os cantores dentro do estúdio de ópera, Stanislavski no período de 1918 e 1922, ofereceu uma série de 32 palestras intituladas posteriormente como *Sistema e Métodos da Arte Criadora*⁵⁹, onde expôs, como complemento teórico para os cantores, as diretrizes de seu “sistema”⁶⁰ de atuação. O conteúdo destas palestras pode ser encontrado no livro *El Arte Escénico*, com introdução de David Magarshack. Como aponta Neckel (2011), essas palestras foram registradas em anotações e gravações de uma das alunas do estúdio – Konkordia Antarova que permitiu, com a publicação deste livro, que se disponibilizasse a qualquer leitor, de maneira mais detalhada e progressiva, o acesso às palavras do próprio diretor em relação ao desenvolvimento e a idealização de sua concepção sobre preparação e atuação cênica.

Ao longo das conversas realizadas no Estúdio de Ópera Bolshói, o diálogo entre Stanislávski e os atores-cantores traduz a comunhão que se efetivou ali. A ela pode ser atribuído um ideal para com o fazer teatral, que ganha a voz do mestre russo e os pensamentos dos atores-cantores. A importância desses registros está em concretizar e perpetuar os ideais artísticos propostos por Stanislávski. Neste momento, é justo que se diga que graças à aluna Konkordia Antarova, a responsável pela transcrição das conversas, é possível aos atores, ainda hoje, entrar em contato com um Stanislávski cujo trabalho em prol da criação do ator no teatro foi incansável. Somente isso já seria suficiente, contudo acrescenta-se a possibilidade de compreender a prática laboratorial de um estúdio, local dedicado a elevar a cultura do ator ao caminho criador.(NECKEL, 2011, pg.32)

Em seu texto, Neckel descreve as palestras como “conversas”, mas em outras referências, como no próprio livro *El Arte Escénico*, e nas pesquisas de Santolin e Ellerby,

⁵⁹ *Sistemas y Métodos Del Arte Creador* (2009) – Título original: *Stanislavsky on the Art of the Stage* (1968).

⁶⁰ Este termo será tratado aqui entre aspas, uma vez que não se trata exatamente de um sistema, no sentido de ser uma metodologia fechada e invariável. Na verdade o “sistema” de Stanislavski estava sempre em constante renovação e adaptação à medida que ele próprio experimentava, implementava ou excluía concepções para essa aproximação metodológica de preparação e atuação cênica.

encontramos respectivamente os termos *charla* (do espanhol, que pode significar tanto “conversa” quanto “palestra”) e *lectures* (do inglês, que pode significar palestras, conferências, aulas), o que nos leva a manutenção do termo “palestra”, além também do contexto e do formato que elas aconteceram. Contudo, Autant-Mathieu (2007) define essas “palestras” como “entrevistas” ou “conversa livre”, pelo menos no início, onde os cantores poderiam consultar Stanislavski, a partir da abertura do estúdio de ópera de Bolshoi, sobre questões e dúvidas relacionadas à preparação e a atuação cênica.

Stanislavski propõe a criação de um Estúdio de Ópera, onde os cantores escolhidos poderiam ir consultá-lo sobre questões relacionadas ao jogo teatral, e onde os jovens recrutados poderiam se formar participando de um curso específico. Ele deu uma série de entrevistas em sua casa, na época, à rua Karientny: no princípio, elas não tinham caráter oficial nem horário fixo e eram realizadas em seu tempo livre. Não eram palestras, mas uma conversa livre salpicada de exemplos práticos. (AUTANT-MATHIEU, 2007, pg.180)⁶¹

Inajá Neckel (2011), em sua dissertação de mestrado, realiza uma análise dessas “palestras” do livro *El Arte Escénico*, visando a compreensão do processo de pesquisa de Stanislavski ao longo do desenvolvimento de seus estúdios com os cantores, abordando a preparação e o processo de elaboração criativa do ator-cantor⁶². Contudo, a pesquisadora estabelece um foco voltado para o reflexo das idéias de Stanislavski deste período para a pedagogia teatral e para o trabalho do ator, não abordando os resultados e especificidades voltadas para o cantor e para o gênero ópera.

Em sua tese de doutorado Charlotte Jane Ellerby (2008) tem como objetivo principal defender a idéia de que estas “palestras”, então apresentadas no período em que o diretor se dedicava ao trabalho com ópera, são o maior e o melhor registro para a compreensão do “sistema” Stanislavskiano para o treinamento do ator. Ela argumenta que essas “palestras” foram dadas por ele antes da escrita e da publicação de seus livros sobre atuação, e que essas receberam pouca ou nenhuma atenção crítica.

⁶¹ Stanislavski proposa de créer un Studio d’opéra où les chanteurs confirmés pourraient venir le consulter sur des questions de jeu et où des jeunes recrues pourraient se former en suivant un cours spécifique. Il donna toute une série d’entretiens à son domicile d’alors, rue Karientny: au début, ils n’avaient ni caractère officiel ni heures fixes et étaient pris sur son temps libre. Il ne s’agissait pas de cours magistraux mais d’une conversation libre, émaillée d’exemples pratiques;

⁶² “Ator-cantor” se trata do ator que em sua atividade profissional também canta, ou então o cantor que em sua atividade musical, atue cenicamente.

Em ambos os trabalhos citados, é abordada a importância destas “palestras” para o acesso ao que Ellerby (2008) denomina “protótipo” do “sistema” de atuação de Stanislavski. Afirma que o conteúdo apresentado nesses encontros com os cantores seria tão completo quanto o que foi apresentado em seus livros posteriores “O Ator se Prepara” (1936) e “Construindo um Personagem” (1949)⁶³, o que é reforçado por Rumyantsev (1998, pg. 3) quando afirma que o diretor estava, neste período de “palestras”, (ou seja, no contexto do estúdio de ópera), no processo de formulação de seus livros. Foi, portanto, neste contexto de trabalho paralelo com a ópera, que ele apresentou sua “escada metafórica” em representação de sua metodologia ou “sistema”. Nesta escada o diretor determina sete degraus que o ator-cantor deveria galgar para alcançar um estado de autonomia, relaxamento e liberdade criativa. A denominação de cada um dos sete degraus varia de uma bibliografia para outra devido às escolhas de interpretação, de tradução e da edição das fontes consultadas. Vamos apresentá-los aqui como fez Santolin (2013), com a denominação que acompanha a edição *El Arte Escénico* (2009):

⁶³ “O Ator se Prepara” (1936) e “Construindo um Personagem”(1949) se tratam de traduções de edições lançadas em inglês, as edições russas foram lançadas respectivamente em 1938 e 1955, nesse projeto usamos como referência as versões em espanhol (El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación I e II de 2007 e 2009 respectivamente) que foram traduzidas diretamente do russo.

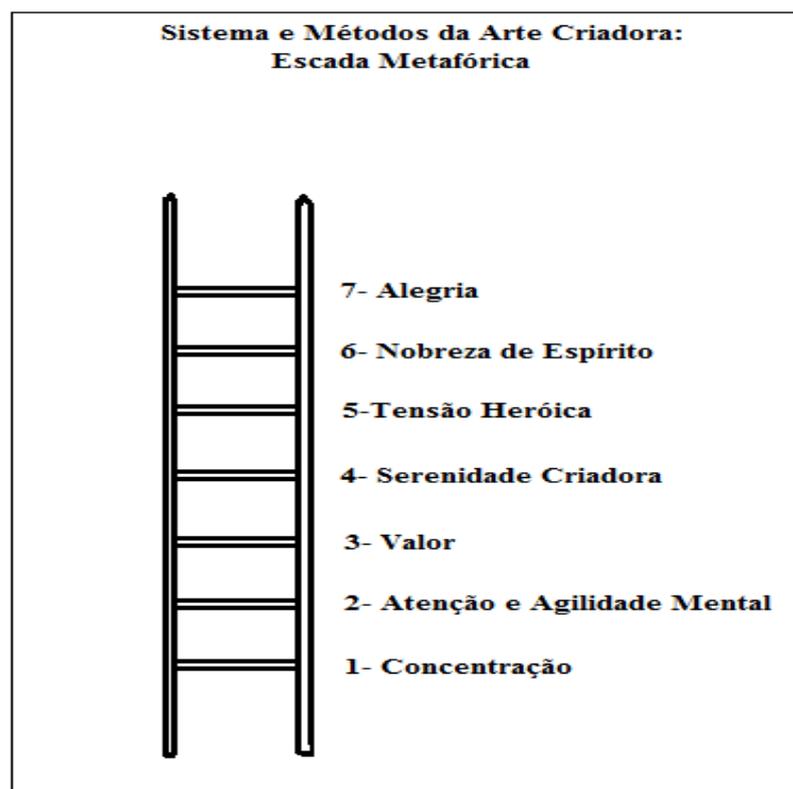


Figura 7. Sistemas e Métodos da Arte Criadora: Escada Metafórica. Fonte: ELLERBY, 2008.

A definição de cada um desses conceitos é apresentada no capítulo *Sistema y Métodos del Arte Creador*. Ao longo desse capítulo, e da definição de suas idéias, Stanislavski apresenta uma série de concepções em torno do processo criativo na ópera e do trabalho dos vários agentes deste meio, como o cantor, o diretor e o maestro. A maneira como apresenta suas idéias, que ele denomina “sete passos que constituem o germen do trabalho criador”⁶⁴ elas apresentam um caráter de “auto-ajuda”, e consideramos que estes se aplicariam não só como bons conselhos para a atividade profissional do ator-cantor, mas para o desenvolvimento de qualquer outra profissão. Definiremos em linhas gerais cada um desses degraus, tentando destacar o que acreditamos ser mais essencial em cada:

1- Concentração e agilidade: no trabalho de Santolin (2013) encontramos o conceito de *agilidade* juntamente com o conceito de *atenção*. Contudo, na obra *El Arte Escénico* (2009), eles são apresentados como expomos abaixo:

⁶⁴ STANISLAVSKI, 2009, pg.195.

Se um ator não pode concentrar seu pensamento-sentimento-palavra com maior agilidade e não sabe como fazer para que todas as forças de seu corpo atuem em uma única direção, será como uma chama vacilante a ferir os olhos. O ator que não possui esta simples faculdade de atenção alerta e que tem a mente constantemente dividida ao realizar suas tarefas, é “um peão de cenário” e não um artista. (...) A menos que você exercite a maior agilidade de que é capaz a sua mente para concentrar todo o tempo em uma mesma tarefa, não aportará ao seu trabalho aquelas condições, sempre precisas, que o processo de criação das artes cênicas exige, ou seja, escolher apenas os problemas necessários, dotados de suas próprias qualidades individuais e combiná-los com o que originam de seu papel⁶⁵(STANISLAVSKI, 2009, pg. 170)

A propriedade de concentração é a primeira e mais difícil a ser trabalhada e dominada. Stanislavski (2009, pg. 169) define que a concentração é também uma ação, mas uma ação que ocorre internamente, visando a um objetivo e um propósito específico. A inação externa não determina a inação interna. O ator-cantor deve estar concentrado na condução e na realização de suas tarefas e possuir agilidade mental suficiente para estar atento aos outros elementos que ocorrem ao seu entorno; deve estar pronto a responder com prontidão aos impulsos exigidos pelo personagem e conseguir manter-se focado somente nos elementos do círculo criador. O círculo criador se trataria do universo que engloba todos os elementos relacionados ao contexto da obra, do personagem, das proposições cênicas e de cenário propostos pelo diretor, pela relação personagem-personagem, pela relação ator-personagem, pela música, pela relação texto-música, entre outros. Qualquer outro elemento que seja externo a este universo se configuraria como um elemento de desconcentração e de desestabilização do livre processo criativo.

Em alguns momentos Stanislavski (2009, pg. 170) chega a ser radical em relação a suas expectativas do poder de concentração do ator-cantor, pois defende que o cantor de ópera que nos intervalos de não atuação ou em momentos em que aguarda suas entradas em cena, se não se mantém concentrado em seu personagem, em suas respectivas circunstâncias e sentimentos, desviando a atenção para questões de ordem pessoal e outros pensamentos ou

⁶⁵ Si un actor no puede enfocar su pensamiento- sentimiento-palabra con la mayor agilidad y si no sabe cómo hacer que todas las fuerzas de su organismo actúen en *una* dirección, será como una llama vacilante que lastime los ojos. El actor que no posee esta simple facultad de atención alerta y que tiene la mente constantemente dividida al realizar sus tareas es un <<peón de escenario>> y non un artista. (...) A menos que ejercitéis la mayor agilidad de que es capaz vuestra mente para concentraros todo el tiempo em uma y la misma tarea, no aportaréis a vuestro trabajo aquellas condiciones, siempre precisas, en las que el proceso del arte escénico creador lleva a cabo, es decir, elegid sólo los problemas necesarios, dotadlos de vuestras propias cualidades individuales y combinadlos con los que procedem de vuestro papel.

preocupações de ordem estética, nunca conseguirá recobrar o foco ao círculo criador e terá seu trabalho perdido.

2-Atenção: Stanislavski (2009, pg. 134) define que a atenção é o centro criador do homem e que o ator-cantor deve se dedicar a desenvolvê-la e a controlá-la. Aquele que domina sua atenção consegue focá-la no controle de tensões desnecessárias e a se colocar em estado de prontidão criativa. Este estado ocorreria quando houvesse também o domínio e o desenvolvimento de um controle respiratório rítmico e consciente que se adequasse ao ritmo respiratório do personagem. Como explica o diretor:

Perguntamo-nos se não há alguma analogia entre a atenção e respiração. Não só existe essa analogia, mas todo homem que goze de boa saúde, respira ritmicamente. (...) Mas o que acontece quando está preocupado, enojado, irritado, ou quando tem um acesso de raiva? Todas as funções da sua respiração se perturbam. Não somente você é incapaz de controlar suas paixões, se não pode nem controlar o ritmo de sua respiração (...) a atenção do ator-estudante deve se fixar na analogia imutável: respiração tranquila - pensamento saudável, corpo saudável, sentimentos saudáveis; atenção facilmente controlável, e se alterarmos o ritmo da respiração - haverá sempre uma mente inquieta, uma sensação de dor, um absoluto desvio de atenção (STANISLAVSKI, 2009, pg. 134-135)⁶⁶

Acreditamos que o desenvolvimento desta atenção via respiração se associa benéficamente ao trabalho fisiológico essencial e primordial da prática do canto lírico, uma vez que auxiliaria na manutenção de um apoio respiratório consciente⁶⁷ – auxiliando numa projeção vocal mais apropriada. Também, Santolin (2013, pg. 113) resume que a *atenção na ópera teria sua validade maior – ou mais necessária – na relação do cantor com a música.*

⁶⁶ Preguntémonos si no lo hay cierta analogia entre la atención y la respiración. No solo existe esa analogia sino que todo hombre siempre que goce de buena salud, respirará rítmicamente. (...) Pero ¿qué sucede cuando estais preocupados, enojados, irritados, o cuando tenéis un acceso de ira? Todas las funciones de vuestra respiración se perturban. No solo sois incapaces de controlar vuestras pasiones, sino que ni siquiera podéis controlar el ritmo de la respiración.(...) la atención del actor-estudiante debe fijarse em la analogía inmutable: respiración tranquila – pensamiento sano, cuerpo sano, sentimientos sanos, atención fácilmente controlable si se altera el ritmo de la respiración – siempre hay una mente inquieta, una sensación de dolor, una distracción absoluta de la atención.

⁶⁷ Cantar é um ato que envolve diversos recursos do aparelho fonador e impõe uma demanda sensivelmente maior quando comparada à fala natural. Para falar e cantar os mesmos órgãos fonoarticulatórios são utilizados, porém, no canto, os ajustes variam de acordo com as exigências impostas pela música e estilo em questão, como, por exemplo, os de sustentação da coluna sonora, os de igualdade tímbrica, de dicção, de fraseado e de interpretação. Quando se adquire uma melhor condição de respiração e apoio no canto, observa-se maior potência vocal, com uma melhor projeção da voz. A necessidade do aumento dessa potência (*loudness*) nasceu com a ópera. (GAVA JUNIOR, Wilson; FERREIRA, Leslie Piccolotto e ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. 2010, pg. 01)

Uma vez que o cantor ao percebê-la em forma de ritmo, e ao analisá-la como fonte de circunstancia dada e como condutor emocional da personagem, a aplicabilidade da “atenção dar-se-ia especialmente nos momentos de pausa, pois a manutenção do ritmo se dá de forma apenas interior” (2013, pg 114) o que determina um estado de contínua concentração.

Interessante também a maneira como conclui Neckel,

também é possível pensar a atenção como zelo na criação. A atenção do ator, no momento em que é direcionada ao aprofundamento do trabalho, passa a buscar o que é essencialmente um problema criador. Ela passa a evidenciar a necessidade do treino contínuo da natureza criadora do ator. Para isso, reelabora e direciona o olhar a novos obstáculos e, sobretudo, ao que é revelado a cada instante vivido na arte.(NECKEL, 2011, pg. 66)

3-Valor e ousadia: para ilustrar a definição de *valor*, Stanislavski usa como exemplo a trágica relação amorosa entre os amantes Charlotte e Werther da ópera Werther de J. Massenet, (baseado na obra original de J. W. Von Goethe), e como a noção deste conceito pode conduzir à tensão e à evolução dramática da obra, e por conseqüência, permitir uma comunicação mais direta com o público de seu contexto emocional principal:

Werther cujo amor significou sua ruína, não pôde esperar mais a felicidade. Seus sofrimentos e tormentos levaram Charlotte a chegar apenas um minuto mais tarde quando se apressou a entrar após ouvir o disparo, encontrando Werther já agonizante. Se a gama de todas as emoções de Werther só se circunscrevesse ao caráter de um homem obcecado pelo amor, se a apreensão de Charlotte se expressasse somente como lágrimas, se o suspense da separação só encontrasse expressão nas lágrimas, esperaria poder sustentar a atenção do público até o final mesmo da ópera? O que sustenta a atenção do espectador e os ajuda a experimentar junto com vocês todos e cada um dos incidentes da vida dos protagonistas do drama inventado por Goethe e por Massenet? O que induzirá a abrir caminho em seu círculo de solidão pública, de acreditar que é um cantor de ópera, e a ver em si nada mais do que o personagem a quem está representando, com o qual vive nesse momento particular de sua vida? Somente o *valor*. Somente a percepção interior deste tipo de valor que necessitaria para viver a vida sem ela (Charlotte). Todas as cenas nas quais aparece sem ela contribuem para a tragédia final, que traz consigo a conclusão fatal da ópera. (STANISLAVSKI, 2009, pg. 180)⁶⁸

⁶⁸ Werther cuyo amor significó su ruína, no pudo esperar más la felicidad. Sus sufrimientos y tormentos hicieron a Charlotte llegar apenas un minuto tarde cuando se apresuró a entrar, después del disparo, para encontrar a Werther ya agonizante. Si la gama de todas las emociones de Werther sólo se circunscribe al

O desenvolvimento da noção de *valor* sobre o encadeamento de ações de cada personagem, uma vez consciente, permitiria ao ator-cantor livrar-se de questões inibidoras como o medo, a ansiedade, dentre outras questões de cunho pessoal. Juntamente com a concentração e a atenção, esta noção proporcionaria ao ator-cantor um interesse e uma necessidade de afinidade em relação ao drama do personagem e a sua evolução ao percorrer da obra. Isto fortaleceria seu círculo criador e igualmente seu poder de concentração e agilidade mental.

Juntamente com o conceito de *valor*, Stanislavski defende o conceito de *ousadia*, mas não a ousadia da pretensão e da exacerbação criativa, mas daquela que permite o ator se sentir livre de pensamentos e hábitos inibidores, e a acreditar em sua intuição criadora e em suas próprias capacidades.

4-Serenidade Criadora: Segundo Stanislavski (2009, pg. 184), o quarto passo – a serenidade – vem a ser a linha fronteira e a transição até os passos posteriores da criação cênica. A serenidade surgiria contra a “agitação criadora”, que se trataria de um tipo de criação desestabilizante e contraproducente ao verdadeiro círculo criador, relacionada a questões de cunho pessoais como o comportamento altivo, a arrogância e a “síndrome de Diva”⁶⁹. De maneira simplificada, Santolin (2013, pg. 118) define que “a serenidade criadora acontece quando o estado de ânimo do artista se encontra de tal modo que as suas percepções pessoais do momento e do que o rodeia desaparecem e toda sua concentração está voltada para a peça, a personagem ou a cena executada em questão”. A incorporação deste conceito permitiria a realização dos degraus citados anteriormente e abriria espaço para alcançar com mais tranquilidade os próximos, como uma linha fronteira do círculo criador.

carácter de un hombre obsesionado por el amor, si los reproches de Charlotte se expresasen sólo con lágrimas, si el suspenso de la separación sólo encontrase expresión en las lágrimas, ¿esperaríais poder sostener la atención del público hasta el final mismo de la ópera? ¿Qué es lo que sostiene la atención del espectador y lo ayuda a experimentar junto con vosotros todos y cada uno de los incidentes de la vida de los protagonistas del drama inventado por Goethe y por Massenet? ¿Qué es lo que inducirá a abrirse camino em vuestro círculo de soledad pública, olvidar que sois un cantante de ópera, y a ver em vosotros nada más al personaje que estais representando y com el que vivís en esse momento particular de vuestra vida? Sólo el valor. Sólo la percepción interior de la suerte de valor que necesitaríais para vivir la vida sin ella. Todas las escenas en las que aparacéis sin ella contribuirán a la tragédia final que trae consigo la conclusión fatal de la ópera. (grifo nosso)

⁶⁹ Denominamos aqui *Síndrome de Diva* comportamentos relacionados ao estrelismo, à auto-promoção gratuita, ao superficialismo, etc.

Segundo a interpretação de Neckel (2011, pg. 72) o estado de serenidade criadora, isto é “o esvaziamento de seu eu particular”⁷⁰ estaria diretamente associado à imaginação e à sinceridade cênica; essas se relacionariam diretamente também com a eficácia interpretativa e a melhor assimilação das circunstâncias dadas ao redor de uma obra, o que proporcionaria, portanto, uma abertura maior à criação e a liberdade no processo criativo.

5-Tensão Heróica: A tensão heróica seria, numa comparação abstrata, ao campo magnético que surge entre os dois pólos: o universo do personagem e o universo do ator. A tensão heróica representaria a força que atrai um universo ao outro e que funcionaria como gerador de uma corrente fluida e intensa de atuação. Esta atuação carregada de tensão heróica é a que transmite verdade cênica e imersão produtiva na relação ator-personagem - público. Este estado se alcançaria via a afinidade e a aproximação do ator às circunstâncias próprias do personagem, o que facilitaria o processo de elaboração deste, da criação de subtextos e de sua incorporação.

6-Nobreza de Espírito: Este degrau se relacionaria com o caráter de autenticidade e magnetismo pessoal do ator-cantor, o que Stanislavski denomina de “encanto”. Cada ator-cantor transmite um encanto próprio a partir de sua nobreza de espírito. Ele compara a criação de um personagem à elaboração artesanal de um colar de contas, onde as contas representariam as “formas de adaptar o papel, o segredo do gênio criador, sua nobreza de espírito com a qual matiza as emoções do personagem para dotá-lo da vivacidade e da tensão da vida real” (2009, pg.192)⁷¹. A escolha das cores das contas, seu ordenamento e combinação, resultando na construção do personagem, teriam um resultado proporcional sua nobreza de espírito, e por consequência, a constituição de seu encanto. Quando o ator-cantor tiver criado internamente a elaboração deste colar de contas em representação das emoções do personagem, ele estaria apto a se adaptar a qualquer proposição cênica de um diretor. Como exemplifica Stanislavski:

Já conhece seu personagem como seu “eu” criador mais elevado. O diretor vos diz: “coloque-se aqui de joelhos”. Mas você, na reconstrução que havia feito do papel, havia decidido parar-se junto da coluna sem se agachar. Se houvesse percebido o

⁷⁰ (NECKEL, 2011, pg. 73)

⁷¹ (...) las cuentas de diferentes colores son las formas de adaptarlos al papel, el secreto del genio creador, vuestra nobleza de espíritu con la que matizáis las emociones del personaje para dotar-lo de la vivacidad y la tensión de la vida real (STANISLAVSKI, 2009, pg. 192)

ponto que realmente interessa do sentimento que deve mostrar, que diferença faz escolher o rosa de uma gaveta ou de outra? Qualquer que seja a atitude do corpo em harmonia com a cenografia exterior, o que devemos é proporcionar à nossa ação a cor rosa. (...) A força criadora em você não sofre diminuição alguma se permanece sentado, de pé ou deitado. Ao que a isto se refere, o que é pertinente é até onde pode dizer que tenha liberado suas faculdades criadoras, e se com uma determinada cenografia o corpo não obedece a vontade, é porque em algum lugar, dentro de você mesmo, não alcançou o grau adequado de liberdade e, portanto, tão pouco conseguiu alcançar a harmonia necessária. (STANISLAVSKI, 2009, pg. 193)⁷²

7- Alegria: A respeito deste último degrau da escada fundamental para a arte criadora, Neckel (2011, pg. 79) destaca que aparece como último pois deve ser o resultado da travessia correta de todos os outros degraus, e que “ela advém de um árduo e longo processo de trabalho (...) fruto de um processo sobre si mesmo”. Ao término de sua exposição dos sete degraus, Stanislavski conclui com este último degrau se direcionando aos ouvintes da palestra, cantores do ópera estúdio, dizendo:

Vocês possuem muitos motivos para serem felizes: São jovens, estão aprendendo a sua arte dentro de uma oficina, trabalham em um teatro excelente, possuem boas vozes. Voltem sua atenção ao dia de hoje. Prometam que nada que aconteça hoje, agora mesmo, deixe de levar o sinal da alegria, e verão que, como por mágica, terão êxito em tudo que fizer. E que o que nunca sonharam poder encontrar e dominar em seu papel, o encontrarão e o expressarão hoje. (STANISLAVSKI, 2009, pg. 194-195)⁷³

Estes são os setes degraus fundamentais da arte criadora que funcionam como uma base teórica inicial ao trabalho de criação cênica elaborado por Stanislavski apresentados na

⁷² Ya conocéis a vuestro personaje como vuestro <<yo>> creador más elevado. El director os dice: <<Aquí, os pôneis de rodillas>>. Pero vosotros, en la reconstrucción que habéis hecho del papel, decidisteis pararos junto a una columna sin agacharos. Si habéis percibido el punto que realmente interesa en el sentimiento que tenéis que mostrar, ¿qué más os da sacar la cuenta color rosa de un cajón que de outro? Cualquiera que sea la actitud del cuerpo en armonía con la escenografía exterior, debéis darnos vuestra acción: la cuenta color de rosa. (...) La fuerza creadora en vosotros no sufre disminución alguna si permanecéis sentados, de pie o acostados. Por lo que a esto se refiere, lo único pertinente es hasta dónde puede decirse que habéis liberado vuestras facultades creadoras y si con una determinada escenografía el cuerpo no obedece a la voluntad porque en algún lugar, dentro de vosotros mismos, habéis alcanzado el grado adecuado de libertad y, por lo tanto, tampoco habéis podido alcanzar la armonía necesaria

⁷³ Tenéis muchos motivos para ser felices: sois jóvenes, estais aprendiendo vuestro arte en el taller, trabajáis en un teatro excelente, tenéis buena voz. Volved la atención a este día de vuestra vida. Prometeos que nada de lo que suceda hoy, ahora mismo, deje de llevar el signo de la alegría y vereis que, como por arte de magia, tendréis éxito en todo que hagáis. Y lo que nunca soñasteis poder encontrar y dominar ayer en vuestro papel, lo encontraréis y lo expresareis hoy.

no contexto da primeira fase de desenvolvimento de sua metodologia, ou “sistema”, onde ainda associava o processo criativo do ator a partir da “memória emotiva”⁷⁴. Em nosso processo, do “sistema Stanislavski” trabalhamos com o “Método da análise ativa” para o trabalho de interpretação texto-música, e com alguns elementos do “Método das ações físicas” para a construção cênica em si da condução da linha dramática de *Domitila*, que apresentaremos em seção posterior.

2.3.2. Produções

Como apresentado anteriormente, nas primeiras aproximações técnicas com os cantores do estúdio de ópera, Stanislavski se dedicou primeiramente a estabelecer, esclarecer e experimentar seus conceitos sobre seu “sistema”, (sempre em constante desenvolvimento e reformulação). Com seu trabalho, visava levar os cantores a encontrarem uma autonomia expressiva de seus corpos, a desenvolverem uma visão mais apurada e instigadora em relação à lida com o texto e a música. A prática inicial foi realizada, entre outros exercícios tanto práticos quanto teóricos (“palestras”), a partir da interpretação de canções de câmara, e de pequenas cenas de ópera.

Em 1920, o estúdio se apresentou para um público fechado em um recital com cenas de óperas e canções. Em 1921 o grupo realizou sua primeira aparição pública, com dois recitais, respectivamente, “Uma Noite de Rimski-korsakov” – com canções, e “Uma Noite de Pushkin” – com cenas de ópera. Rumyantsev descreve esta primeira experiência dos cantores como resultado da primeira etapa de trabalhos do estúdio:

Eles ficaram nos degraus que levavam do proscênio a uma plataforma que possuía suas próprias cortinas. De um lado estava um busto de Rimski-Korsakov em um pedestal rodeado por flores. No próprio proscênio havia duas fileiras de poltronas

⁷⁴ Por um período Stanislavski defendia que o ator poderia usar como ferramenta criativa na criação de seu personagem e na elaboração cênica como um todo, de sua memória emotiva e de suas experiências pessoais psicológicas para acessar estados emotivos específicos, contudo, esse recurso foi muito criticado e posteriormente revisado por Stanislavski que passou então a pensar a criação de “fora para dentro” da ação para a emoção, e não mais o contrário - elaborou então o “métodos da análise ativa e das ações físicas”.

pesadas e antiquadas e um piano. O *Gloria* foi acompanhado por floreios de trombetas e cantado pelos jovens artistas dispostos pelas laterais em reverência ao busto. Eles, então, sentaram-se e foi dado início ao programa principal. Era bastante incomum em forma. Todos os participantes estavam no palco em suas posições previamente ensaiadas. Alguns permaneceram sentados, outros ficaram de pé enquanto cantavam suas canções com apenas o menor indício de encenação. Foi um teste para mostrar se eles poderiam se comportar impecavelmente em público, permanecendo dentro do compasso dos pensamentos e sentimentos da canção. A principal prescrição de Stanislavski foi: "cante essas canções em público, mas não as cante para o público" (Stanislavski, Romyantsev, 1998, pg. 40-41)⁷⁵

Ainda nesta primeira fase, foi montada a ópera *Werther* de J. Massenet, com coordenação geral de Zinaïda Sokolova, irmã de Stanislavski, mas partindo dos princípios do diretor. Notas de ensaios da montagem desta ópera podem ser encontradas no livro *El Arte Escénico* (2009). Tratou-se apenas de puro exercício, numa produção simplista, e que não contava ainda com uma direção integral de Stanislavski. Este, para distribuição das atividades do estúdio, contava com a ajuda de sua irmã, que trabalhava como assistente de direção ajudando-o com os cantores na criação dos personagens a partir da elaboração da “partitura interior” e “vida interior” do papel, e ministrando aulas sobre o “sistema” (Santolin, 2013, pg.51). Vladimir Alexeyev, outro irmão de Stanislavski, era pianista, conhecedor do repertório operístico, atuava como pianista correpetidor nos ensaios e auxiliava nas aulas sobre o “sistema”. Além deles, o estúdio de ópera contava com professores de técnica vocal, professores de teatro, diretores musicais, professores de dicção, professores de dança, e às vezes, até professores de lutas, como a esgrima. Atualmente, as grandes escolas de formação para cantores líricos, como nas grandes escolas na Alemanha, Inglaterra e EUA, oferecem uma grade curricular semelhante ao proposto por Stanislavski em seus ópera estúdios.

Somente em 1922 o estúdio estreou uma ópera inteiramente dirigida por Stanislavski com auxílio de seus assistentes – com *Eugene Onegin*, de Tchaikovsky, que teve seus

⁷⁵ They stood on the steps leading from the proscenium to a platform which had its own curtains. To one side was a bust of Rimski-Korsakov on a pedestal surrounded by flowers. On the forestage itself there were two rows of heavy, old-fashioned armchairs and a piano. The “Gloria” was accompanied by flourishes of trumpets from the wings and was sung by the young artists facing the bust. They then sat down and the main program began. It was rather unusual in form. All the participants were on the stage in their previously rehearsed positions. Some remained seated, others stood as they sang their ballads with only the slightest hint of staging. It was a test to show if they could behave impeccably in public while remaining within the compass of the thoughts and feelings of the song. Stanislavski’s main injunction was: “sing these ballads in public but do not sing them at the public”.

ensaios e repercussões registrados no livro *Stanislavski on Opera* (1998) e analisado no trabalho de Ellerby (2008). O trabalho de direção cênica de Stanislavski para esta ópera obteve considerável reconhecimento e repercussão internacional, pela forma como conduziu cenicamente o drama e pelo importante trabalho de elaboração das personagens. Uma das cenas de *Eugene Onegin* que obteve notável reconhecimento foi a cena da *carta de Tatiana*, que é a cena onde a personagem decide escrever uma carta declarando seu amor à Onegin. Dada a semelhança entre as características cênicas de *Domitila* e esta cena, notadamente a cena final, decidimos usá-la como referência em nosso trabalho de concepção cênica, nos inspirando em alguns direcionamentos e raciocínios propostos pelo diretor. Igualmente, nas notas de ensaio da produção de *Werther* pelo ópera estúdio, podemos ter uma idéia do modo como foi trabalhada a direção para a cena das cartas de Charlotte, em que a personagem igualmente relê as cartas de seu amante, assim como Domitila o faz em toda a obra de Ripper, relendo as cartas de Dom Pedro.

Segue abaixo tabela com a relação das produções realizadas pelo estúdio de ópera entre 1921 e 1939:

Ópera	Compositor	Première
Uma noite de Rimski-Korsakov	-	09.05.1921
Uma noite de Pushkin	-	14.07.1921
Werther	Massenet	02.08.1921
Eugene Onegin	Tchaikovsky	15.06.1922
O Casamento Secreto	Cimarosa	05.06.1926
A Noiva do Czar	Rimski-Korsakov	19.01.1926
La Bohème	Puccini	12.04.1927
Uma Noite de Maio	Rimski-Korsakov	19.01.1928
Boris Godunov	Mussorgski	05.03.1928
A Dama de Espadas	Tchaikovsky	26.02.1930
O Galo de Ouro	Rimski- Korsakov	04.05.1932
O Barbeiro de Sevilha	Rossini	26.10.1933
Carmen	Bizet	04.04. 1935
Don Pasquale	Donizetti	22.05.1936

Rigoletto	Verdi	10.03.1939 ⁷⁶
-----------	-------	--------------------------

Tabela 1: Lista de Óperas produzidas pelos estúdios de ópera de Stanislavski. Fonte: SANTOLIN, 2013.

No capítulo *Former un acteur chanteur*⁷⁷ do livro de Autant-Mathieu encontramos também excertos de registros da direção de Stanislavski de um ensaio em 1938 da ópera *Madame Butterfly*, de Puccini, e também de uma ópera do compositor russo Lev Stepanov, apresentado no livro como *Le Défilé de Darvadzé**, mas não há informação se elas chegaram a ser apresentadas publicamente.

Dentro do estúdio de ópera, o foco principal estava voltado para o desenvolvimento do cantor-ator. Contudo, como aponta Santolin (pg. 67, 2013), Stanislavski se preocupava também em se posicionar a respeito de suas concepções em torno do espetáculo de ópera como um todo e de como deveria ser pensada a produção, em prol de atender as especificidades de uma montagem de ópera. Segundo a autora, para Stanislavski a ópera não seria apenas teatro e apenas música, mas uma fusão de ambas, com a função única de, à sua maneira, contar uma história, e que por isso, todo um paradigma de concepção de espetáculo deveria ser pensado especificamente.

Stanislavski chamava atenção a respeito do trato que diretores de ópera deveriam ter com a elaboração de cenários e marcações cênicas, com a consciência das especificidades de um espetáculo cantado. Defendia que deveria haver um comprometimento por parte do maestro e principalmente dos músicos da orquestra, com o entendimento da relação do que estariam executando musicalmente com o que estaria sendo desenvolvido cenicamente, propondo-os muitas vezes a assistirem aos ensaios cênicos com acompanhamento de piano. Em um dos ensaios com orquestra da montagem de Eugene Onegin, na cena da carta de Tatiana, o diretor se dirigiu a orquestra:

“quando vocês tocarem”, Stanislavski disse para a orquestra, “Pensem em Tatiana, nas emoções dela, e toquem para ela. Isto afeta especialmente o oboé. Uma vez que você é quem dita a carta para ela”, disse para o oboísta. “Assista aos ensaios, veja como ela atua, e interprete o seu papel no oboé em dueto com ela. Ajude-a

⁷⁶ Direção finalizada por Meyerhold (ator e diretor, 1874-1940) após falecimento de Stanislavski em 1938.

⁷⁷ Formar um ator cantor. AUTANT-MATHIEU, 2007.

* Não encontramos o nome original em Russo, nem sua versão traduzida para o português.

representar a sua vida no palco. Além disso, para que a orquestra inteira esteja bem familiarizada com esta cena, nós ofereceremos um ensaio com figurino com acompanhamento de piano em benefício dos membros da orquestra” (STANISLAVSKI, RUMYANTSEV, 1998, pg. 92)⁷⁸.

Isto é, Stanislavski idealizava que uma ópera seria coerentemente elaborada em todos seus aspectos se também a orquestra se compromettesse a incorporar o roteiro e as concepções de interpretação e direção artística, e transpusesse essa concepção proposta para o seu modo de tocar, de tal forma que o grupo se configuraria numa unidade expressiva, produzindo uma performance global ainda mais harmônica.

No caso de nosso trabalho com *Domitila*, esta atenção e integração dos músicos na interpretação da relação texto-música e na concepção cênico-musical final são essenciais, uma vez que, a música de Ripper dentro da ópera atua não só como cenário e guia dramático, mas muitas vezes como personagem oculto em dueto com a voz de Domitila. Podemos exemplificar com o trecho do dueto entre Domitila e o Clarinete, na cena em que a personagem lê o texto de um bilhete recebido de Dom Pedro, que lhe traz memórias de seus momentos amorosos. Neste instante o clarinete canta com ela, como se fosse a voz de seus sentimentos, de sua excitação, e agitação interna.

⁷⁸ “When you play”, Stanislavski said to the orchestra, “think of Tatiana, of her emotions, and play for her. This affects especially the oboe. After all, you are the one who dictates the letter to her,” he said to the oboist. “Watch the rehearsals, see how she acts, and perform your role on the oboe in duet with her. Help her to act out her life on the stage. Besides, in order that the whole orchestra may be well-acquainted with this scene, we shall give a full dress-rehearsal to the accompaniment of a piano for the benefit of the members of the orchestra.

Um bilhete cai de dentre as cartas. Domitila apressa-se em recolhê-lo

miuu
p *precipitando* *a tempo*

lhe - te: A ro - sa que te'o - fe - re - ço, a - cei - ta em pe - nhor da a - mi -

com o canto

za - de a mais sin - ce - ra e do mais per - fei - to'a - mor Ah! Des - te teu ver - da -

dim *rit.* *a tempo*

dei - ro a - mi - go fi - lho e a - man - te Pe - dro

liberamente

Figura 8. Cena 3, dueto Domitila e Clarinete.

Quanto à função do diretor de ópera, Stanislavski destaca a importância da conscientização deste em relação ao papel da música na construção interpretativa da obra. Relata como o diretor deve estar atento à relação dialógica entre as várias fontes de sentido pertencentes ao gênero, e ser capaz de fundir todas estas vozes ou imagens em uma interpretação coerente. Ele reforça a importância da interpretação musical como guia orientador da construção de sentido entre todos esses elementos dialógicos constituintes da ópera, e como condutor articulador das ações físicas do ator-cantor.

Às vezes, o diretor que abandona o teatro pela ópera se vê desconcertado por uma confusão de idéias diferentes: a imagem musical, a imagem dramática, a imagem vocal, a imagem do poeta, a imagem do libretista e assim sucessivamente. Todas as aflições do diretor que não sabe como fundir todas estas “imagens” em uma só,

se deve ao fato de que não compreende que o mais importante na ópera é a música, e que o cantor-ator e o diretor mesmo devem iniciar seu trabalho a partir dela. Ela é, de fato, o conteúdo dramático de uma ópera, concebido em forma musical pré-construída. É ali e somente ali, onde se deve buscar a natureza da ação. A construção dramática de uma ópera contém o significado de todos os motivos criadores para o traçado da linha lógica das ações do ator. (STANISLAVSKI, 2009, pg. 162)⁷⁹

Podemos ilustrar com um trecho de *Domitila* um exemplo de condução musical da ação da personagem, com a primeira cena da ópera onde a personagem encontra-se ocupada em arrumar sua mala e a organizar seus pertences para ir embora. De repente, ela se depara com seu baú de cartas, o elemento mais icônico, isto é, aquele que contém os verdadeiros testemunhos de seu relacionamento amoroso com Dom Pedro I. Neste instante, ao ver o baú, a personagem poderia pensar “o que fazer com o baú?”, “Será que consigo, ou devo mexer nestas cartas que trazem tantas memórias inquietantes?”. Toda esta inquietação e hesitação são conduzidas pela tensão criada na música de Ripper no trecho musical que antecede a leitura de Domitila da primeira carta.

No trecho a seguir, pode-se interpretar que o jogo criado entre a força da harmonia e da linha melódica do piano, em sua maioria em arpejos ascendentes, e a condução melódica do clarinete, com desenhos melódicos descendentes, em sua maior parte, poderia representar o embate interno da personagem lutando contra a vontade e repreensão de mexer nas cartas. Todas anotações são indicações nossas.

⁷⁹ En ocasiones, el director que abandona el teatro por la ópera se vê desconcertado por una confusión de ideas diferentes: la imagen musical, la imagen dramática, la imagen vocal, la imagen del poeta, la imagen del libretista y así sucesivamente. Todas las aflicciones del director que no sabe cómo fundir todas estas <<imágenes>> en una sola se deben al hecho de que no comprende lo que más importante en la ópera es la música, y que el actor-cantante y el director mismo tienen que iniciar su trabajo con la música. Ésta, en efecto, es el contenido dramático de una ópera, apostado en forma musical pre-construida. Es allí y solo allí donde hay que buscar la naturaleza de la acción. La construcción dramática de una ópera contiene El significado de todos los motivos creadores para el trazado de la línea lógica de las acciones del actor.

A personagem hesita mais uma vez de se aproximar das cartas - arpejos ascendentes do piano e melodia descendente do clarinete

A voz do piano em representação da vontade da personagem, acaba levando-a a se render a mexer nas cartas.

Agitado $\text{♩} = 108$

Score for Soprano, Clarinet, Piano, and Tuba. The Soprano part has a long rest. The Clarinet part has a descending melodic line. The Piano part features ascending arpeggios in the right hand and a descending line in the left hand. The Tuba part has a few notes. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). A sixteenth-note figure is marked with a '6'.

Ela começa a mexer nas cartas e acaba encontrando a primeira carta que Dom Pedro enviou para ela

Score for Soprano, Clarinet, Piano, and Tuba. The Soprano part has a long rest. The Clarinet part has a descending melodic line. The Piano part features ascending arpeggios in the right hand and a descending line in the left hand. The Tuba part has a few notes. Dynamics include mezzo-forte (*mf*).

Aumento da tensão e excitação interna da personagem ao encontrar a primeira carta

Score for Soprano, Clarinet, Piano, and Tuba. The Soprano part has a long rest. The Clarinet part has a descending melodic line. The Piano part features ascending arpeggios in the right hand and a descending line in the left hand. The Tuba part has a few notes. Dynamics include mezzo-forte (*mf*).

A excitação de encontrar a primeira carta, e as lembranças que surgem com ela aumenta ainda mais nesse trecho conduzido ao momento e que ela se rende a reler a carta, o que fica evidente pela voz do clarinete e a pulsação do violoncelo.

Podemos interpretar as colcheias do violoncelo como uma pulsação interna de Domitila para começar a ler a carta.

Figura 9. Trecho da introdução de *Domitila*

2.4. Stanislavski e a cena da carta de Tatiana de *Eugene Onegin*, Charlotte e a leitura das cartas de *Werther* e *Domitila* de J. G. Ripper

...Nesta seção, propomos um breve paralelo entre as duas cenas dirigidas por Stanislavski, respectivamente, a cena da carta de Tatiana de *Eugene Onegin*, e as leituras de Charlotte das cartas de *Werther*, com *Domitila*. Nossa idéia é nos basearmos nas visões de Stanislavski praticadas na ópera em si, e neste caso, em situações cênicas que se assemelham à linha de ações de nossa personagem em *Domitila*. Naturalmente, os discursos musicais e textuais são particulares e distintos, mas, em se tratando de *ação*, acreditamos que tal consideração, pelo menos sob a perspectiva de análise e de suas proposições de direção cênica para as cenas, podem contribuir como importante material de referência para o nosso percurso de criação.

Como ponto de partida para um trabalho de criação em ópera, Stanislavski propõe um mapeamento das imagens que constituem a obra, como a imagem musical, textual, e contextual, imagens relacionadas a cada um dos personagens, etc, e a resolução de relações entre elas. Além dos elementos próprios associados à *Domitila*, como sua música, texto e contexto, acreditamos que a comparação da imagem destas duas personagens, Tatiana e Charlotte, possam funcionar como referências ao compartilharem dramaticamente de experiências humanas semelhantes às de Domitila. A tragédia, nas três óperas indicadas, é conduzida pela angústia da ausência do amante, do amor não correspondido, ou do amor que não pôde perdurar, existindo um elemento cênico central que intermedia a condução cênica - as cartas, e considerando-se ainda tratarem-se de cenas monólogo.

A história de Charlotte na ópera *Werther* é a da mulher que se casa, devido às convenções patriarcais de uma época, com um homem a quem respeita, mas que não ama. Seu coração já pertencia, antes de seu matrimônio, ao jovem Werther, que também sofre por não poder viver junto de sua amada. O drama é conduzido pela angústia dos amantes, com Charlotte a espera de vê-lo a qualquer instante, aguardando qualquer notícia sua, uma carta, sempre escondendo esta inquietação. Tamanho desespero e sofrimento levam Werther a se matar, e o que resta à Charlotte, desta história proibida, são as cartas recebidas de seu querido amante. Para Domitila, o que resta de sua longa e aventureira história de amor também é seu baú de cartas de Dom Pedro, e sua angústia agora é de que deverá aceitar ir embora e nunca mais revê-lo.

Ao trabalhar a análise da cena onde Charlotte se lembra de sua caixa com cartas de Werther, Stanislavski argumenta que as linhas de ações e os subtextos da personagem, na relação do contexto com o discurso musical devem surgir primeiramente a partir da imaginação criadora. Afirma que:

Durante cada momento de sua presença no palco, o ator deve ver o que está acontecendo fora de si no cenário e o que está acontecendo dentro de si, em sua imaginação, isto é, suas imagens visuais que ilustram as circunstâncias dadas.(...) Durante a criação de seu filme de imagens visuais, são importantes as seguintes perguntas: quando? onde? porque? Porque razão particular? E como? Estas ajudam

o ator a distinguir os contornos de sua nova vida até então desconhecida, e os conduz à ação. (STANISLAVSKI, 2009, pg.249-250)⁸⁰

Para estimular a imaginação da intérprete, e para a definição do objetivo de uma cena, Stanislavski descreve a primeira cena do terceiro ato de Werther onde Charlotte espera rever seu amante, mas percebe finalmente que não o irá rever. Ela se lembra então de que pode se aproximar de Werther relendo suas cartas. A preparação da personagem para que conduza a cena com a devida tensão de passar para o público o real *valor* daquela caixa de cartas é essencial para a coerência e para o direcionamento dramático de toda a obra.

No palco, subimos o telão com os primeiros acordes do terceiro ato. É véspera de Natal, Charlotte espera a Werther. Ela ficou contemplando a rua durante horas pela janela. Cada som de passos a faz voltar-se com pressa novamente à janela, e em sua mente vê a Werther, tal como quando se viram pela última vez. Vive essa recordação com todo o seu ser. Esta é a causa da angústia e do conflito interior de Charlotte: o penoso dever de seu triste matrimônio convencional o qual seu coração não consegue conciliar, e os muros do preconceito. Por fim, no ponto culminante da introdução musical, em seu desespero mesclado com o grito de tristeza da música, faz com que corra até o escritório e tome a caixa que contém as únicas coisas valiosas que possui no mundo: as cartas de Werther. É agora quando eu, o espectador, recordo também com Charlotte, que Werther a prometeu estar ali em véspera de Natal, e que já era véspera e ele não havia ainda chegado. Toda a série de sentimentos, desde os momentos mais tensos da espera de sua chegada até a leitura de suas cartas, comove a mim, o público, pela agonia da jovem Charlotte, da qual não consigo me desprender, e não somente por ser uma cena dramática de ópera. (STANISLAVSKI, 2009, pg. 225-226 – Grifo nosso)⁸¹

⁸⁰ Durante cada momento de su presencia en el escenario el actor debe ver lo que está sucediendo fuera de si en el escenario o lo que está sucediendo dentro de sí, en su imaginación, es decir, sus imágenes visuales que ilustran las circunstancias dadas. (...) Durante la creación de la película de imágenes visuales son importantes las siguientes preguntas, (además del <<si>>): ¿Cuándo? ¿dónde? ¿por qué? ¿por qué razón particular? Y ¿cómo? Éstas ayudan al actor a distinguir los contornos de su vida nueva y hasta el momento desconocida y lo introducen en la acción(...)

⁸¹ en el taller, subimos el telón con los primeros acordes del tercer acto. Es Nochebuena; Charlotte espera a Werther. Há estado contemplando la calle durante horas a través de la ventana. Cada sonido de pisadas la hace acercarse apresuradamente de nuevo a la ventana; en su mente vê a Werther tal como cuando se vieron por última vez, cuando ella había sentido su terrible desesperación. Vive en esse recuerdo con todo su ser. Ésta es la causa de la angústia y el conflicto interior de Charlotte: El penoso deber de su triste matrimonio convencional con el que su corazón no puede reconciliarse y los muros de los prejuicios. Por fin, el punto culminante de la introducción musical, su desesperación, mesclada con el grito de tristeza en la música, hace que corra al escritorio y tome la caja que contiene lo único valioso que posee em el mundo: las cartas de Werther. Es ahora cuando yo, el espectador, recuerdo también con Charlotte que Werther le prometió estar aquí en Nochebuena, que ha llegado la Nochebuena pero non así Werther. Y toda la serie de sentimientos, desde los tensos momentos de la espera de su llegada hasta la lectura de sus cartas, me conmueve por la agonia de la joven Charlotte, de la que no puedo desprenderme, y no por ser una escena de ópera.

Fazendo um paralelo com *Domitila*, o que Stanislavski defende é válido também para toda a construção cênica da ópera de Ripper, uma vez que a intérprete deve conduzir o olhar ou determinar o *valor* de seu baú de cartas para o público, principalmente na introdução da obra, de modo a estabelecer seu significado cênico para o desenrolar de todo o drama. Na composição de Ripper conseguimos interpretar um direcionamento musical que faz a condução da linha de ações de nossa personagem até seu primeiro contato com o baú de cartas, estabelecendo seu *valor* para o desenvolvimento das cenas seguintes. Descrevemos esta cena na sessão anterior e pode ser vista na figura 4. A inferência desta relação entre o discurso musical e a ação cênica, e nossas imagens-referência acontece via a análise do contexto da obra, juntamente com seu texto e os subtextos que criamos para justificar nossas ações. Lanna (2005), referindo-se ao *dialogismo* de Bakhtin numa relação com o trabalho de interpretação em ópera, sublinha a necessidade da contextualização de todos os discursos pertencentes à obra para o estabelecimento de uma heterogeneidade discursiva:

o dialogismo pode, no caso da música vocal e/ou instrumental manifestar-se através de procedimentos dramáticos, de frases melódicas, de relações intertextuais diversas ou, até mesmo, através de um parâmetro do som. Vale lembrar, no entanto, que a detecção das conexões dialógicas visando à análise das manifestações polifônicas, tanto em Música quanto em Análise do Discurso, exige o conhecimento das fontes e a contextualização dos elementos em jogo na heterogeneidade discursiva. (LANNA, 2005, pg.53)

Este trabalho de contextualização dos vários discursos acontece de maneira particular, de acordo com a maneira com que o intérprete concebe as ligações no diálogo interno da obra. A composição musical, assim como o texto literário, já aporta para direcionamentos determinantes na orientação criativa do ator-cantor. Contudo, como destaca Stanislavski (2009), corroborando com as idéias de Lanna, o importante é a maneira como o intérprete sintetiza todos esses elementos.

Sem dúvida, os cantores de ópera são muito mais sortudos do que nós, atores dramáticos. A eles já é dado tanto a tonalidade quanto o ritmo. O compositor diz a eles o “como” responder ao que o outro ator insinua. Mas seria errado pensar que este “como” já seja suficiente. O compositor aporta a forma, isto é, a música descreve o “como” da mesma maneira que a palavra diz “o que”. Em outros termos, a música sempre será o “como” e a palavra sempre será “o que”. Mas o principal, que pode ou não surgir expressivamente na atuação de um ator, é a síntese que ele faz do “como” e do “o que”, isto é, o ator vivo que confere vida a

suas respostas cênicas por conseguir fusionar música e palavra. (STANISLAVSKI, 2009, pg. 165)⁸²

Uma característica estrutural de *Domitila* que percorre por quase toda a duração da ópera é que a ação principal da personagem, na maioria das vezes, é *ler uma carta*. Esta ação, em primeira instância, associa-se a uma atividade estática, isto é, que não proporciona movimento dramático à obra, sobretudo Domitila, que lê várias cartas em seqüência, e que não contracena diretamente com nenhum outro personagem físico. Esta seqüência de leituras traz à tona a problemática de como proporcionar *ação* às diversas ações *ler uma carta*. Rumyantsev (1998) cita a resposta de Tchaikovsky (1877-1893) às críticas voltadas à sua ópera *Eugene Onegin*, em especial a respeito da cena da carta de Tatiana, por ser considerada supostamente anti-teatral e estática.

Eu não devo discutir mais com você o fato de meu *Onegin* ser ou não encenável. Eu poderia apontar que sua afirmação não é muito justa quando diz que o caráter de Tatiana e de Olga não são esclarecidos pela ação, mas sim por meio de solilóquios e diálogos... a propósito, se como você afirmou, *opera é ação*, e isto é o que está faltando em meu *Onegin*, então estou pronto para denominá-lo de qualquer outra coisa que prefira chamar: cenas, apresentação cênica, um poema, tanto faz... É claro para mim que todas as incongruências cênicas são resgatadas pelo charme dos versos de Pushkin... Assim como pela música, pois posso dizer que nunca nenhuma música foi composta com tamanha sincera paixão, com amor ao tema e seus personagens principais, como a música de *Onegin*. (STANISLAVSKI, RUMYANTSEV, 1998, pg. 78)⁸³

Podemos inferir que Tchaikovsky defende que em ópera, mais especificamente em *Onegin*, a ação de uma personagem pode acontecer não necessariamente via a ação cênica,

⁸² Sin duda, los cantantes de ópera son mucho más afortunados que nosotros, actores dramáticos. A ellos se les da tanto el tono como el ritmo. El compositor les dice <<cómo>> replicar a lo que el compañero insinúa. Pero sería erróneo pensar que este <<cómo>> lo es todo. El compositor aporta la forma, es decir, la música describe el <<cómo>> de la misma manera que la palabra dice el <<qué>>. En otros términos, la música siempre será el <<cómo>>, así como la palabra será siempre el <<qué>>. Pero lo principal, que puede o no expresarse en la respuesta del actor, es la síntesis del <<cómo>> y del <<qué>>, es decir, El actor vivo que há infundido vida a sus respuesta porque para él la música y la palabra ya se han fusionado;

⁸³ I shall not argue with you further on whether or not my *Onegin* is stageworthy. I could point out that your assertion is not quite just when you say that the character of Tatiana and Olga are not clarified by action, but rather by means of the soliloquies and dialogues. ... by the way if, as you asserted, *opera is action*, and that is lacking in my *Onegin*, then I am ready to call it an opera but anything else you like: scenes, scenic presentation, a poem, whatever.... It seems to me that all the scenic incongruities are redeemed by the charm of Pushkin's verse...As for the music, I can tell you that if ever any music was composed with sincere passion, with love for the subject and its leading characters, it is the music of *Onegin*.

mas também através de ações paralelas construídas pela música e pelo texto, e que não obrigatoriamente todos os elementos interpretativos devem atuar ao mesmo tempo. Isto é, a ação cênica física de um personagem não prevalece imperativamente, como no teatro puro, para a condução dramática do gênero ópera. Em *Domitila para vencer* também a suposta estaticidade da obra, o desafio do intérprete, retomando as idéias de Lanna e Stanislavski, é determinar como as ações, *ler cartas*, poderão ser construídas, a partir da detecção e interpretação dos discursos que prevalecem em cada cena. Quer seja a partir do texto, do caráter teatral, da música, ou de qualquer interpolação entre estes elementos, a cada momento será indicado o caráter e o objetivo de toda a linha de ações da personagem.

Na direção da cena da carta de Tatiana, Stanislavski reforça o que Tchaikovsky defende sobre a falsa estaticidade dessa cena e recomenda uma concepção que permite destacar o papel da música como protagonista da narrativa ainda mais. Ele sugere à intérprete uma interpretação minimalista em termos de movimentação e gestual, e propõe um trabalho de concentração, de intensidade e de exatidão em cada ação, em afinidade com o discurso musical. Ele inicia a cena analisando a construção proposta pelo compositor e associando possíveis interpretações de acordo com o contexto e com seu modo próprio e subjetivo de vislumbrar a obra. Como assinalamos na sessão anterior, Tatiana decide nesta cena escrever uma carta à Onegin confessando sua dilacerante paixão por ele. O diretor descreve primeiramente a introdução da cena onde inicialmente atuam Tatiana e sua ama, Olga. Segundo ele, a música ali é a transpiração das angústias e turbulências internas de Tatiana que culminam posteriormente, em sua decisão de declarar-se à Onegin por meio da carta.

As cordas em staccato soam como os suspiros de um coração dolorido. As tercinas entre os acordes das cordas espelham suas emoções perturbadas, e podemos sentir diretamente porque é que ela não consegue dormir. Depois destes acordes, aparece o tema das reflexões de Tatiana, a sua concentração profunda. A melodia é de alguma forma sobrecarregada por seqüências descendentes, quase como se ela pudesse pressentir qual seria o seu futuro; como se a melodia estivesse falando por Tatiana, e vocalizando suas esperanças e medos, e em seguida aparece uma explosão e um doloroso suspiro das cordas, seguido pelo padrão musical do violoncelo de pensamentos inquietos, que aparecem cada vez mais intensos com muitos sentimentos, e então diminuem espasmodicamente como se em desespero, até que se ouvem os acordes calmos em representação das palavras da Ama: “eu

tenho corrido muito...” Isto leva ao fim à música perturbante que emana da alma de Tatiana. (STANISLAVSKI, RUMYANTSEV, 1998, pg. 80)⁸⁴

Essa fala de Stanislavski nos remete ao trabalho de Mary Ann Smart (2004), em seu livro *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, onde a autora reflete sobre os vários gestos inerentes à ópera: o gesto físico, o gesto textual e o gesto musical. Para isso, apresenta um traçado histórico sobre a evolução filosófica do conceito *gesto* apontando os principais personagens que determinaram o estabelecimento de uma concepção ideológica para esse conceito. Cita alguns pensadores que ao longo da história tentaram defender a universalidade da linguagem gestual física, estabelecendo mesmo catálogos com coleções de imagens de gestos em representação de sentimentos, idéias, verbos, ícones, entre outros⁸⁵. Retoma como essa corrente de pensamento influenciou a produção artística como um todo, inicialmente a partir das artes visuais e posteriormente o teatro e a ópera.

Ambos os sistemas de Ripa e Le Brun eram inicialmente voltados para o uso de pintores e para apreciadores de pintura; isto é, os gestos que eles pintavam eram concebidos de modo a representar palavras. Mas seus léxicos foram logo adaptados para o teatro e para a ópera, onde os gestos codificados duplicavam e reforçavam palavras que exprimiam as mesmas emoções e idéias. (SMART, 2004, pg.14)⁸⁶

⁸⁴ Muted strings sound like the sighs of an aching heart. The restless triplets among the strings' chords mirror her disturbed emotions and we feel at once why she cannot sleep. After these chords comes the theme of Tatiana's reflections, her deep concentration. The melody is somehow overwhelmed by descending sequences, almost as though she seems to sense what her future is to be. As if speaking for Tatiana and voicing her hopes and fears, there comes an outburst and a painful sighing of the strings, followed by the cello pattern of uneasy thoughts; they surge higher and higher with great feeling, then drop spasmodically as if in despair until we hear the calming chords of the Nurse and her words: I have been running on and on...” this brings to an end the disturbing music of what is in Tatiana's soul.

⁸⁵ Cesare Ripa – *Iconologia* (1593); Charles le Brun (1693); François Riccoboni's *Art du théâtre* (1750); Johann Jakob Engel's *Ideen zu einer Mimik* (1783); Gilbert Austin: *Chironomia* (1806); Edward P. Thwing: *Drill Book in Vocal Culture and Gesture* (1876); *Les Sentiments, la musique et le geste* : Albert Aiglun de Rochas (1900).

⁸⁶ Both Ripa's and Le Brun's systems were initially intended for use by painters and by viewers of painting; that is, the gestures they pictured were meant to stand in for words. But their lexicons were soon adapted to theater and opera, where the codified gestures duplicated and reinforced words that conveyed the same emotions and ideas.

Smart relata a expressividade “redundante” da prática teatral e da ópera que por séculos tratavam os gestos de maneira “uníssona”, onde o corpo seria a mímica da música, assim como a música seria a mímica do texto e vice-versa. Quem veio contrapor e questionar esta prática mais tarde, foi o compositor Richard Wagner (1813-1883) que propôs na escrita de suas óperas uma narrativa musical supostamente auto-gestual, isto é, “independente” da presença do corpo, ou do gesto físico para que fosse compreendida. Esta busca incessante de Wagner em criar sua música com esse caráter foi posteriormente motivo de crítica do filósofo Nietzsche (1844-1900), denominando-o de “mimomaníaco”⁸⁷ por pretender intensivamente inferir visibilidade gestual ao discurso musical, como se quisesse mimetizar imagens por meio de sua escrita. Quando falamos que Stanislavski defendia que o profissional que se dedica à ópera deveria, conhecido o texto e o contexto, partir inicialmente da música para sua construção cênica, não significa que ele sugeria uma mimese gestual, ou ação física, do gesto ou ação musical, nem uma inação em prol da música. Sugeria uma atuação que considerasse os vários “gestos” ou ações advindas a cada momento das várias fontes de sentido inerentes à obra, e a compreensão de como esses elementos se relacionariam a cada momento, ditando assim uma linha de ações mais equilibrada.

A partir da ária *Diga em quantas linhas*, trecho central de *Domitila* que funciona como uma ponte que separa a obra em dois blocos, inicia-se um trecho em que a personagem, ao invés de reviver os momentos prazerosos daquela relação que chegara ao fim, passa a reviver os momentos de decepção e de revolta até terminar a obra onde decide escrever sua carta de despedida e ir embora. Após essa ária, Ripper compôs um trecho musical instrumental para piano, clarinete e violoncelo, e sugeriu que neste instante a personagem escreveria sua carta de despedida, e que ao mesmo tempo fossem projetadas imagens do Rio de Janeiro antigo. A indicação que aparece na partitura é,

Lança as cartas sobre a mesa, senta-se e começa a escrever. A cena escurece; na tela sobre o palco inicia-se a projeção de gravuras do Rio antigo (Rugendas, Debret, e outros). Algumas peças da bagagem são retiradas do palco durante a projeção. (RIPPER,2000)

⁸⁷ (SMART, 2004, pg.4)

A respeito deste trecho, preferimos considerar que toda a condução musical representaria a agitação e decepção interna de Domitila, com as memórias perturbadoras de seu relacionamento assim como do contexto político-social que vivia em sua época.

Apesar do que indica o compositor, em nossa leitura interpretativa da obra, entretanto, não seria aquele o momento em que a personagem escreve a carta de despedida, mas quando ela aparece ao final da obra; tal decisão nos parece interessante, para que guardemos para a cena final a atitude decisiva resoluto de Domitila, em que escreve sua carta. A associação da música com o discurso de outras mídias como o uso de vídeos, projeções, luzes, efeitos especiais, há muito tempo faz parte de produções de ópera como recursos interpretativos, “gestos” extras para a criação de sentido. Em nossa montagem julgamos, de fato, conveniente a manutenção do uso de projeções como auxiliador da criação de um imaginário, que supostamente se passaria na mente da personagem naquele momento. Dada a presença da música e das projeções, consideramos que ali a ação física deve ser, assim como sugere Stanislavski a Tatiana, baseada em poucos movimentos e pensada de modo a dar espaço ao que já está sendo dito pela música em associação com as imagens propostas.

Novamente sobre a cena da carta de Tatiana, Stanislavski sublinha a importância da valorização dos gestos para a comunicação da cena que está acontecendo - neste caso a escrita da carta -, e da necessidade da intérprete deixar transparecer que, naquele momento, a música emana de suas idéias, isto é, deriva daquilo que a leva a escrever a carta, e não o contrário. Sugere, portanto, que a intérprete não deve atuar ao reflexo da música, mas como se a estivesse ditando com suas emoções.

Tatiana começa a escrever a carta: “Agora qualquer mínimo movimento”, disse Stanislavski, é importante. Esta é a parte mais sutil de sua atuação. Tudo depende de sua expressão facial e dos movimentos de sua mão. Faça o máximo deles! É extremamente importante como você olha para a mesa onde estão os materiais para a escrita de sua carta, como você pega no papel, como você se direciona para pegar a caneta, como que você molha caneta no tinteiro. Não deixe nada para trás, não faça nada mecanicamente. Pelo modo como executará estas ações costumeiras eu devo compreender o que está a impelindo naquele momento. Para todos nós este é um rito sacro. A orquestra novamente toca o tema da ópera, a melodia cromática das reflexões sobre “ a história da dor” dos amantes. Ainda não é claro para Tatiana o que ela vai escrever. (...) Após as palavras: “Oh, o que está acontecendo comigo, estou em chamas, eu não sei como começar...”, ouvimos de repente o início de uma melodia intimista e claramente envolvente que acompanha

a carta de Tatiana e que quase parece ditar as palavras a ela. (STANISLAVSKI, RUMYANTSEV, 1998, pg. 86-87)⁸⁸

(...) quando você diz “ele” olhe para a carta como se ela fosse o retrato dele, e depois você continua falando para ele em forma de carta. Faça tudo isso, nunca ficando para trás da música, mas, mantendo-se levemente à frente, deve criar a sensação de que a música está seguindo você e não o contrário. (STANISLAVSKI, RUMYANTSEV, 1998, pg. 89)⁸⁹

Todas estas sugestões de direcionamento de ação que Stanislavski estabeleceu à intérprete de Tatiana funcionam como referências à nossa Domitila, por ter essa que lidar, ao longo de toda obra, com o manuseio das cartas. Como fazê-lo? Como explorar maneiras diferentes de lidar com o papel? Que tipo de olhar ela confere a cada carta? Na cena da escrita da carta de despedida, com que intenção ela inicia sua carta? Que postura e quais gestos ela proporciona a esse momento? Estes e outros questionamentos devem ser levantados também em nosso processo de criação cênica de Domitila, assim como a detecção da relação sugestiva que a música pode conferir para estes momentos.

⁸⁸ Tatiana begins to write the letter: “Now every slightest movement”, said Stanislavski, “is important. This is the most subtle part of your acting. Everything depends on your facial expression and the movements of your hand. Make the most of them! It is extremely important *how you look* at the table where the writing materials for your letter are, *how you take* the paper up, *how you reach* for the pen, *how you dip* the pen in the inkwell. Do not leave out anything, do nothing mechanically. By the way you will carry out these customary actions I shall understand what is impelling you at this moment. For all of us this is almost a sacred rite. The orchestra again plays the first theme of the opera, the chromatic melody of reflection about the “story of the heartache” of lovers. It is still not clear to Tatiana what to write. (...) After the words: “Oh, what is happening to me. I’m all on fire. I do not know how to begin”, we suddenly hear the beginning of a quietly intimate and enchantingly transparent melody which like the shepherd’s pipe accompanies Tatiana’s letter and almost seems to dictate the words to her.

⁸⁹ (...) when you say ‘him’ look at the letter as if it were his portrait and after that you continue to speak to him in the form of the letter. You do all this, never lagging behind the music but rather keeping very slightly ahead of it; you must create the feeling that the music is following you and not you it.

Capítulo 3 – Método da análise ativa: ações físicas em *Domitila*

A palavra escrita é o tema do autor, mas a melodia é a experiência emocional daquele tema. Você deve adorar as palavras e aprender a conectá-las com a música. Um ator de ópera somente é criativo quando ele produz som em forma de imagem (STANISLAVSKI, RUMYANTSEV, 1998, pg. 22).⁹⁰

O período em que Stanislavski atuou nos estúdios de ópera, 1918 a 1938, abarcou momento importante de transição, ou mesmo de inversão ideológica de sua concepção da prática da realização teatral. Foi a partir da segunda metade deste período que o diretor passou a questionar e a colocar em prova seus paradigmas relacionados à interpretação da obra e sobre a associação entre ator e personagem. Até certo período Stanislavski, como recapitula Dagostini (2007, pg. 25), abordava uma obra inicialmente pela “leitura de mesa”, isto é, da busca da compreensão puramente teórica e ideológica da obra, para posteriormente partir para a ação. Mais tarde ele percebeu que esta abordagem não era eficiente no auxílio ao artista em sua criação física das ações do personagem. É quando o diretor “inverte o conceito *crer para agir* e o transforma em *agir para crer*, o que o leva a mudar os procedimentos dos ensaios”. Tratando-se ainda da relação ator-personagem, Stanislavski desvincula a ligação emocional pessoal do ator ao construir uma personagem e passa a defender o uso da imaginação para sua elaboração psicológica. Ele cria então o artifício do “se”, como um meio pelo qual o artista pudesse acessar sensações emocionais semelhantes àquelas vivenciadas por sua personagem, a partir de suposições: e *se* eu passasse por isso? E *se* tal acontecimento fosse verdadeiro? E *se* fosse verdade tal fato, como eu agiria? A partir do uso da imaginação, estas perguntas seriam respondidas cenicamente.

A aproximação metodológica do diretor não é um método unidirecional e fechado e seus conceitos podem ser usados de formas diversas, assim como readaptados para outras situações cênicas. Como sublinha Dagostini,

⁹⁰ The written Word is the theme of the author but the melody is the emotional experience of that theme. You must come to love the words and learn to bind them to the music. An opera actor is only creative when he produces sound in visual form.

O “sistema”, resultado da investigação e inquietação de toda uma vida, complementa-se com a sistematização do método de análise ativa, que contém em si o método das ações físicas. Este permanece em aberto como meio e possibilita chegar à essência da obra dramática, ao núcleo que determina o sentido da criação, a ação e sua recriação pelo ator. (DAGOSTINI, 2007, pg. 31)

Em relação ao método da análise ativa, Smolko (2009, pg. 8) descreve que “em contraste ao método das ações físicas, o método da análise ativa é uma técnica voltada para o diretor, ou, mais precisamente, para o trabalho de cooperação entre o diretor e o ator”. A sistematização da análise ativa na abordagem inicial de uma obra se aproxima da antiga “leitura de mesa”, mas atua agora como auxiliar ou guia das ações físicas; e o método das ações físicas trata do meio pelo qual o ator experimenta, inicialmente, a partir da ação, as primeiras sensações físicas referentes a seu personagem.

Em sua biografia básica intitulada *El trabajo del actor sobre si mismo: en el proceso creador de la vivencia* (2007), Stanislavski apresenta uma série de conceitos, ou ferramentas, em representação de seu ‘sistema’, com o objetivo de auxiliar o ator-cantor em seu processo de desenvolvimento artístico. Nosso objetivo nesse trabalho, no entanto, não é dissertar sobre o ‘sistema’, mas sim, desenvolver o nosso processo de interpretação e concepção cênica para *Domitila* usando como fundamentação elementos da metodologia de Stanislavski. Relembramos que, outro motivador em nosso projeto era nos aproximarmos também do universo operísticos de Stanislavski, por ser um lado ainda pouco difundido no meio artístico, e tentar resgatar seu modo de trabalhar considerando o gênero ópera. Desta forma, apresentaremos aqui, uma breve definição daqueles elementos que melhor nos serviu em nosso processo com *Domitila*.

Definiremos primeiramente, os conceitos de Stanislavski relacionados à análise do texto: o *superobjetivo*, a *linha transversal de ação*, as *circunstâncias dadas* e o *subtexto*; e posteriormente apresentamos os elementos do sistema relacionados ao método das ações físicas para a construção do papel, dos quais escolhemos para nosso trabalho: *concentração*, *unidade e objetivos*, *imaginação*, *se mágico* e *tempo-rítmo*.

3.1. Supertarefa

Stanislavski defende que este conceito deve ser o primeiro a ser definido na leitura de uma obra. Trata-se da idéia final pela qual essa foi concebida. A supertarefa⁹¹ é para onde convergem todas as ações, e para onde todos os acontecimentos do drama se dirigem. A definição desse conceito deve ser cuidadosamente estabelecida, o que exige uma compreensão global de todos os textos – literário e o musical. Além da supertarefa geral, existem as supertarefas relacionadas ao papel de cada personagem, que determinam a função de cada um na composição do primeiro. Como destaca Dagostini,

O ator, nesse processo de busca, deve ter cautela para não eleger um objetivo secundário, que o desvie do grande propósito do papel. Para isso deve vigiar para que todos os objetivos dos acontecimentos e as linhas da vida da personagem se dirijam a um lugar comum a todos, isto é, ao superobjetivo do espetáculo. Assim, todas as linhas, grandes e pequenas da vida do papel, devem se orientar para um único lugar, o superobjetivo da obra. (DAGOSTINI, pg. 30, 2007)

Em relação ao supertarefa de uma ópera, consideramos que sua definição pode relacionar-se à intersemiose⁹² entre as supertarefas literário e musical da obra em questão. Isso retoma a ideia de Stanislavski, já apresentada anteriormente, que defende que, em termos de análise, na ópera, a interpretação deve partir do discurso musical e de como esse dialoga e interage com o discurso literário. No caso de *Domitila*, cujo compositor é o próprio libretista, o texto foi concebido em associação às intenções musicais pretendidas por Ripper.

⁹¹ A terminologia “supertarefa” ou “superobjetivo” aparece em diversos trabalhos aplicados de maneira equivocada. Quando falamos em objetivo, não estamos falando diretamente de ação, mas de motivação: para que uma ação é realizada; já a tarefa se relaciona à “o que” ou que ação deve ser realizada em uma cena específica.

⁹² A investigação neste domínio está particularmente interessada na questão das formas “mistas” que fazem conjuntamente apelo aos recursos criativos das várias artes, como a ópera, teatro musical, que conjugam componente textual e componente musical, ou a ilustração, que conduz o estudo da justaposição entre texto e imagem. Mas também pode se tratar do trabalho de análise de corpos mistos, que reúna produções literárias e obras no âmbito de outras artes, para capturar a especificidade de diferentes línguas, ou mesmo pensar sobre a definição de uma linguagem. (UNIVERSITÉ DE PROVENCE, 2011)

(La recherche, en ce domaine, s’intéresse notamment à la question des formes «mixtes» qui font conjointement appel aux ressources créatives de différents arts, comme par exemple l’opéra, forme de théâtre lyrique qui conjugue composante musicale et composante textuelle, ou l’illustration, qui conduit à étudier la juxtaposition du texte et de l’image. Mais il peut également s’agir de travailler sur des corpus mixtes, rassemblant des productions littéraires et des œuvres relevant d’autres arts, afin de saisir la spécificité de différents langages, voire de réfléchir sur la définition même d’un langage.)

Entretanto, como descrito anteriormente, o libreto de *Domitila*, a não ser pela ária central *Diga em quantas linhas*, que é de autoria de Ripper, é um arranjo de cartas originais de Dom Pedro I para Domitila, e contém ao final uma carta original de Domitila à Dom Pedro. Ainda que se tenha que buscar sentido nos textos das cartas, há que buscar-se compreender intenções do compositor ao ordená-las de certa maneira, e de como ele as entreteceu com seu texto musical, realizando assim uma “leitura musical”. Ao tentarmos compreender sua leitura e realizarmos a nossa própria, poderemos ser conduzidos ao supertarefa “intersemiótico” da mini-ópera.

Domitila relata o drama de uma mulher que é forçada a ir embora e a deixar para traz todas suas vivências, seus investimentos e aspirações amorosas. Em resumo, a personagem inicia a obra preparando-se para ir embora, com a organização de seus pertences, quando de repente se depara com o baú de cartas. Ao ver o baú ela hesita inicialmente em mexer nas correspondências, como descrevemos anteriormente, até que finalmente se rende ao desejo de reler algumas delas. O que podemos inferir da estrutura desta narrativa é que a personagem, até o ponto central da obra, com a ária *Diga em quantas linhas*, faz uma leitura das cartas relacionadas ao resgate das principais memórias de seu relacionamento, dos momentos mais apaixonados e importantes. Depois dessa ária, onde desabafa suas inquietações e seu desejo de poder algum dia *olvidar*, isto é, de esquecer-se de Dom Pedro I, ela continua na leitura das cartas, mas buscando aquelas que marcaram a degradação do relacionamento, as decepções e finalmente a sua rejeição pelo amante. Pode-se então separar em dois blocos emotivos a narrativa literária, e denominar o primeiro bloco como *resgate de boas lembranças* e o outro como *revivendo as decepções*.

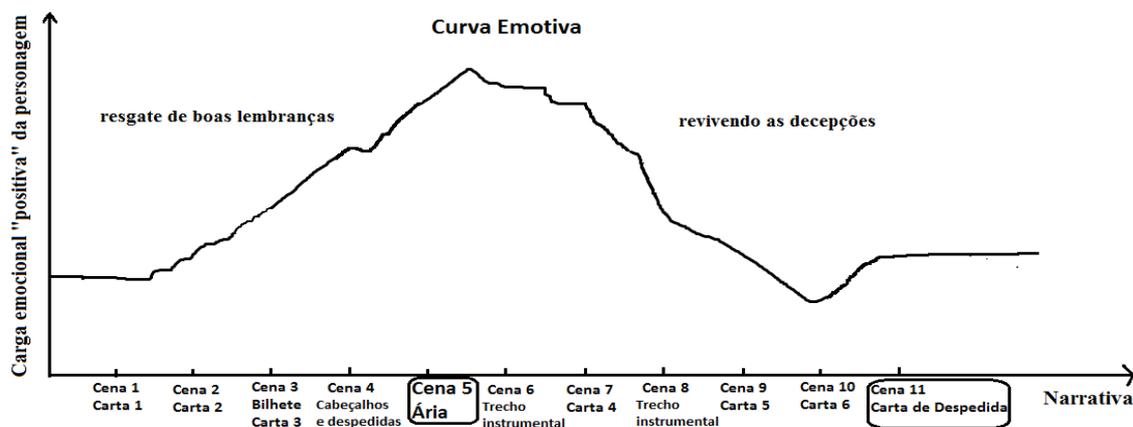


Figura 10. Curva Emotiva;

Este gráfico foi plotado manualmente de acordo com nossa interpretação do caráter emotivo em relação às memórias que a personagem resgata ao longo da obra; isso determina nas primeiras cenas instantes progressivos de contentamento e êxtase, com um leve decaimento na cena 4, com a leitura dos cabeçalhos e despedidas, onde a personagem começa a lembrar também o processo degradativo do relacionamento. A ária central representa o ápice emotivo onde ela se expressa pela primeira vez a partir de suas próprias palavras, e posteriormente se permite amargurar ao escolher cartas que a faz lembrar dos momentos decepcionantes da vida do casal.

Além da escolha de cartas chave que determinam a caracterização da obra nestes dois blocos distintos, é a partir da música de Ripper que é possível a detecção do caráter emotivo de cada um destes trechos. Podemos dizer que ao longo da obra, Ripper propõe uma complexidade musical progressiva que se extingue com a carta da despedida. Do início da obra até a ária central, é apresentada uma música essencialmente tonal, com estruturas rítmicas relativamente simples, numa seqüência de modinhas estilizadas e chorinhos.

A partir da ária, pode-se perceber uma mudança de intenção quando o compositor emprega, para representação da agitação interna da personagem, uma escrita mais complexa e densa tanto ritmicamente quanto harmonicamente. Isso se evidencia a partir da ária *Diga em quantas linhas* no trecho em 7/8, de 16 compassos, que se inicia por *Líricos trópicos de Guaranis*. Apesar das modulações bruscas do segundo bloco, a música se mantém tonal, mas há trechos dentro do tonalismo, por exemplo, onde é sugerido à intérprete cantar com uma afinação “aproximada” daquilo que está escrito, criando possíveis dissonâncias, numa representação, talvez, dos humores ou sentimentos nada consonantes da própria personagem; como no trecho da leitura da carta 4 na figura 6, e o mesmo recurso aparece em outros momentos nesta segunda parte da obra.

The image displays a musical score for a vocal and instrumental ensemble. It is divided into two systems. The first system features a Soprano line with the lyrics "bu - lha o pei - to co-mo meu Pois se - jam teus a - mo-res pas - sa - gei - ros". The instrumental parts include Clarinet (Cl), Piano (Pno), and Cello. The Cello part is marked "Arco". The second system features a Soprano line with the lyrics "os meus ho - de ser sem-pre mui pu - ros e cons - tan - tes". The instrumental parts continue with Clarinet, Piano, and Cello. The Piano part has a dynamic marking of "mf" and the Cello part has a dynamic marking of "mf" and is marked "Pizz".

Figura 11: Carta 4, trecho com sugestões melódicas para o canto de afinção aproximada.

Estas mudanças, instabilidades rítmicas e harmônicas, e toda a estruturação musical de *Domitila*, estabelecem intenções do modo como Ripper propõe a leitura que a personagem realiza das cartas a cada momento, o que nos fornece indicações para a compreensão dramática da obra como um todo. A partir dessa breve análise, podemos estabelecer que a supertarefa da personagem é “ir embora”, “despedir-se”, e a supertarefa da obra poderia ser “mostrar as lembranças e as dores de uma mulher que se despede”.

Por questões práticas decupamos⁹³ a obra em onze cenas, apesar de não haver esta separação formalmente estabelecida pelo autor. Portanto, ao longo destas cenas temos um total de leitura de seis cartas, um bilhete, a leitura dos cabeçalhos e despedidas de três cartas, uma carta em que a própria personagem escreve, uma ária e três trechos instrumentais, que apresentamos esquematicamente a seguir:

Decupagem:

Cena 1

Direção proposta⁹⁴: Uma sala. Baús, caixas de vários tamanhos e roupas jogadas ao chão, num clima de mudança. Um baú maior, fechado, permanecerá em cena durante todo o tempo, deverá ter uma iluminação interna: um “spot” voltado para fora. Ao fundo, uma escrivaninha com uma pilha de cartas e um tinteiro. No canto direito, um espelho com uma pesada moldura. Sobre o procênio, Domitila entra em cena arrumando seus pertences. Volta-se à pilha de cartas sobre a escrivaninha, e começa a manuseá-las, a princípio desordenadamente, até deter-se com uma delas.

Peça 1:

Modinha 1: Piano, Clarinete, Violoncelo e Soprano

Carta 1

Cara Titília,

foi inexplicável o prazer que tive com as suas duas cartas. Tive a arte de fazer saber a seu pai que estava pejada de mim, e assim, persuadi-lo que a fosse buscar e sua família, que não há de cá morrer de fome, muito especialmente o meu amor, por quem estou pronto a fazer sacrifícios.

Aceite abraços e beijos,

Desse seu amante que suspira para vê-la o quanto antes,

Assinado,

O Demonão

Direção proposta: Alterna-se entre o cuidado com sua bagagem e a reavivar os papéis. Algumas cartas são lidas em silêncio. A música fornece o tom da mensagem.

⁹³ Decupagem deriva do francês *découpage*, que significa “corte” ou “secção”, e é uma técnica utilizado no teatro e no cinema como uma forma de dividir uma obra em cenas ou atos, para facilitar o trabalho de leitura e como uma sistematização do processo criativo.

⁹⁴ Onde está indicado **Direção proposta** se trata das indicações de direção cênica propostos pelo próprio compositor .

Cena 2

Peça 2:

Modinha 2: Piano,
Violoncelo, Clarinete e
Soprano

Carta 2

Minha filha e amiga,

Será possível que estimes alguém mais do que a mim? Meu coração diz me que não, meus olhos dizem-me que sim. A quem devo acreditar, no coração iludido ou nos olhos, que por não serem cegos entendem o que vêem. Já não quero que o coração me engane, nem que os olhos falem a verdade, mas os ouvidos me ouvirem, puderem perceber a predileção que tu tens a ela. Espero que trates como devo ser tratado, não por ser eu o Imperador, mas por ser teu amigo. Não penses que falo assim para mostrar-me seu amigo, que sempre assim lhe falei. Sou o Imperador mas não me ensoberbeço, pois sei que sou um homem de vício e virtudes como os demais. Eu não mereço de ti nem mesmo um mau olhar, quanto mais o que disseste no quarto da senhora Joana, demais a minha desconfiança não é tanto por ciúme, mas que estimas mais a ela que a mim, não tenho nada que tu a estimes, mas não deves desprezar, maltratar este teu filho a ponto de o fazeres desesperar, sabe Deus enlouquecer. O amor que eu te tenho é do coração, nasceu do fundo d' alma, não precisa nem dinheiro ou proteção.

Consulta tua consciência e certamente acharás razão, a este que é teu filho, amigo, fiel e constante,

O Imperador

Cena 3

Direção proposta: Toma o maço de cartas nas mãos;

Recitativo: “ Ah, meu amor, se vosmicê se esquecesse de mim...”

Direção proposta: um bilhete cai de dentre as cartas. Domitila apressa-se em recolhê-lo.

Recitativo: “Um bilhete!”

Peça 3:

Clarinete e
Soprano

Bilhete:

A Rosa que te ofereço, aceita em penhor da amizade a mais sincera, e do mais perfeito amor.

Deste teu verdadeiro amigo, filho e amante.

Pedro

Direção proposta: Corre para o espelho e arruma-se como estivesse esperando a chegada do Imperador.

Peça 4: Chorinho 1 – instrumental - Clarinete e Piano

Direção proposta: Toma uma carta e a lê com grande animação:

Peça 5:
Chorinho 2– Piano e
Soprano

Carta 3

Ah meu amor do meu coração,

Seria impossível que eu me esquecesse de mecê e de nossa querida Belinha, para quem eu mando um beijo ainda que estivesse no fim do mundo.

Fui hoje ver minhas plantações, e fui topando alguma caça que cacei, e logo destinei à Imperatriz e a mecê.

Assim, aceite-a meu benzinho e igualmente o coração saudoso, deste seu amante fiel, constante e desvelado.

O Demonão

Cena 4

Direção proposta: Ainda num clima quase de euforia, folheia as demais cartas lendo seus cabeçalhos e despedidas. Interpreta ironicamente o tom de cada uma delas.

Peça 6:
Piano e Soprano

Cabeçalhos e despedidas

1 - Minha filha, minha amiga....

assinado: Fogo, Foguinho

2- Minha querida do meu coração ...

assinado: o Imperador

3- Titília, querida, amor

assinado: Pedro!

Cena 5

Peça 7: Ária

Piano, Violoncelo
e Soprano

Diga em Quantas Linhas

Diga em quantas linhas te enredas-te antes de me revelar, estranhamente tua ausência junto a mim ascende as estrelas, enquanto a noite eu já perdi.

Confessa, qual o segredo que as palavras tem de te anunciar Furtivamente tu invades meu jardim, colhendo os mesmos lírios que eu tomei de ti.

Por tudo que passo eu penso avesso. Tanto desejo, não devo, e mesmo atrevo esperar que amanhã não seja tanto..

Líricos trópicos de Guaranis Vera Cruz, Pindorama, Gerais, Taguaí, Paratí, Santos Peabiru, São Vicente, Portais, Caraíbas tornaram Pajés, Caravelas, canoas, Brasil.

Salve o Imperador, Portugal, Orleans e Bragança servil. Guaranis, Vera Cruz, Parati, Coqueirais, Portugal

Salve! Salve Pedro, nosso imperador

Salve Pedro nosso Imperador!

Tanto desejo, não devo e mesmo atrevo esperar que amanhã não seja tanto amor, que amanhã eu possa enfim ouvir-me de ti.

Me fala em quantas linhas te enredaste antes de me revelar estranhamente tua ausência junto a mim ascende as estrelas, enquanto a noite eu já perdi

Confessa porque magia, as tuas cartas nunca hão de permitir eternamente habitarás o meu jardim, em busca da poesia que derramas-te aqui.

Cena 6

Direção proposta: Lança as cartas sobre a mesa, senta-se e começa a escrever. A cena escurece; na tela sobre o palco inicia-se a projeção de gravuras do Rio Antigo (Rugendas, Debret e outros). Algumas peças da bagagem são retiradas do palco durante a projeção.

Peça 8: Trecho instrumental com toda a formação.

Direção proposta: Fim da projeção. A luz volta sobre Domitila que levanta abruptamente com raiva lendo outra carta.

Cena 7

Peça 9:

Piano, Clarinete
e Soprano

Carta 4:

Minha filha,

Muitas cartas tuas tenho recebido que me tem escandalizado pela pouca reflexão ao escrevê-las, mas nenhuma como a de hoje em que dizes que nossos amores são amores passageiros. Se teus amores comigo são assim é porque não te borbulha o peito como meu. Pois sejam teus amores passageiros, os meus não de ser sempre mui puros e constantes, tu entendes o amor pela manivérsia então ainda pior, pois sendo teu amor “passageiro” só a tua carne é que quem te chama a fazer a coisa, e não o prazer de ser com teu filho o que é capaz a te dispor a fazeres com outro qualquer “amor passageiro”, pois não entra em tal negocio a amizade e portanto uma figura melhor incitará a fazeres um desses amores passageiros. Deus me livre de pensar que tu escreves isto depois de considerares, estou certo que tua paixão ou não sei o que te compeliu a escreveres assim.

A esse teu filho amigo, amante não passageiro,

O Imperador.

Direção proposta: Domitila sai de cena. A cena escurece. Foco sobre o pianista. Projeções de gravuras do Rio Antigo, principalmente as que retratam os escravos. As demais peças da bagagem são retiradas do palco, restando somente o grande baú.

Cena 8

Peça 10: Noturno – Piano solo

Cena 9

Direção proposta: Fim da projeção. É noite. Domitila adentra com um candelabro na mão. Coloca-o sobre a escrivaninha e toma outra carta, que começa a ler silenciosamente. Comenta a carta melancolicamente: “Distância, saudade, mentira, promessas que sempre acreditei ...”

Peça 11:

Modinha 3 – Piano,
Clarinete, Violoncelo e
Soprano

Carta 5:

Não há juramentos quando de uma parte se aperta o jurante a faltar, eu te amo e mais amo minha reputação agora também estabelecida na Europa inteira pelo procedimento reto e emendado que tenho tido, só o que posso dizer é que minha situação política é mais delicada do que já foi. Tu não há de querer a minha ruína e nem mesmo a ruína do teu e do meu país. Assim, visto, venho protestar-te o meu amor, mas ao mesmo tempo dizer-te que não posso ir te encontrar. O que é até conveniente para não mortificar-te e mesmo para não me amofinar, aborrecer contigo. Sempre me acharás em tua defesa e te terei uma lícita e sincera amizade.

Assina: O Imperador

Cena 10

Direção proposta: Amassa e lança a carta no chão. Totalmente transtornada, pega outra carta.

Recitativo: Mandas, ordenas, afasta-te.

Peça 12:

piano, violoncelo,
clarinete e Soprano

Carta 6:

Minha querida Marquesa,

Não foram faltas de fundamentos os conselhos que lhe mandei para ir estar em outra província do Império, afim de eu poder completar meu casamento ao qual de frente se opõe a sua residência nesta Corte. Necessário sair por este mês até meados de Julho próximo. O caso é muito sério. Esta comunicação deve ser tomada como aviso que lhe convém aproveitar o que, não fazendo, é da minha honra e do interesse deste Império, e da minha família, que eu tome uma atitude soberana para dar andamento ao negócio de tanta importância. Eu conto que nada disso será mister pois conheço o amor que a marquesa consagra à pátria e minha família. Mas fique certa que esta é a minha derradeira resolução assim como minha carta que lhe escrevo a não me responder com aquela obediência e respeito que lhe cumpre como minha súdita e principalmente minha criada, aceite protestos daquela amizade com que sou seu amo. No caso, porém que a Marquesa decida voltar sem minha expressa ordem, esta carta servirá de prova que eu protestei contra a sua vinda, salvando assim a minha palavra imperial, já comprometida com uma virtuosa e respeitável e soberana princesa mui digna certamente de um imperador como eu que sabe sustentar sua palavra e domar suas paixões, protegendo seus filhinhos por quem tudo sacrificará.

Direção proposta: A cena escurece à medida que Domitila abre o grande baú iluminado internamente projetando a luz sobre seu rosto. De dentro pega a sua carta, dirige-se à escrivaninha e acrescenta algumas

linhas. Levanta-se e para de frente ao espelho, examinando seu rosto. A cena é de despedida. Domitila fecha o baú durante ária e ao final, dirige-se a saída do palco.

Cena 11

Peça 13:
Soprano,
Clarinete, Piano e
Violoncelo

Carta 7: Carta de Despedida

Senhor,

Eu parto esta madrugada e seja- me permitido ao menos uma vez beijar a mão de Vossa Majestade já que os meus infortúnios e a minha má estrela me roubaram o prazer de fazê-lo pessoalmente. Eu pedirei ao céu constantemente que prospere meu Imperador, pedirei ao céu constantemente que faça venturoso ao meu Imperador. E quanto à Marquesa de Santos pedirá a Vossa Majestade que esquecendo com ela tantos desgostos, lembres mesmo que em qualquer parte que estiver sempre levará o lugar que Vossa Majestade a elevou, assim como me lembrarei de muito o que devo à Vossa Majestade, me lembrarei. Deus o vigie e proteja como todos precisamos.

De Vossa Majestade súdita, muito obrigada,

a Marquesa de Santos.

Direção proposta: Domitila, saindo de cena, hesita como se lembrasse de algo e retorna. Dirige-se à escrivaninha e, com um sopro, apaga o candelabro, sai então definitivamente, a cena escurece.

FIM

3.2. Linha Transversal de Ação:

Este conceito está diretamente ligado ao conceito de *supertarefa*, uma vez que trata do percurso pelo qual é possível se atingir o objetivo final e principal da obra. A linha transversal de ação constitui-se do somatório de uma série de pequenos objetivos, relativos ao desenvolvimento de cada cena, associados a ações específicas, que resultam e permitem a concepção da *supertarefa*. A detecção de cada objetivo em cada cena se assemelha ao processo de detecção da *supertarefa* da obra inteira, mas numa escala menor voltada para o contexto de cada cena e orientada a partir do direcionamento da *supertarefa* já detectado a

priori. Como resume Dagostini (2007, pg.31), a linha transversal de ação “é o caminho por onde o *supertarefa* se afirma ao longo da obra”.

De maneira ilustrativa, esquematizamos na figura 7 abaixo a relação entre o supertarefa e a linha de ações físicas com seus objetivos próprios a cada cena no percurso da narrativa:

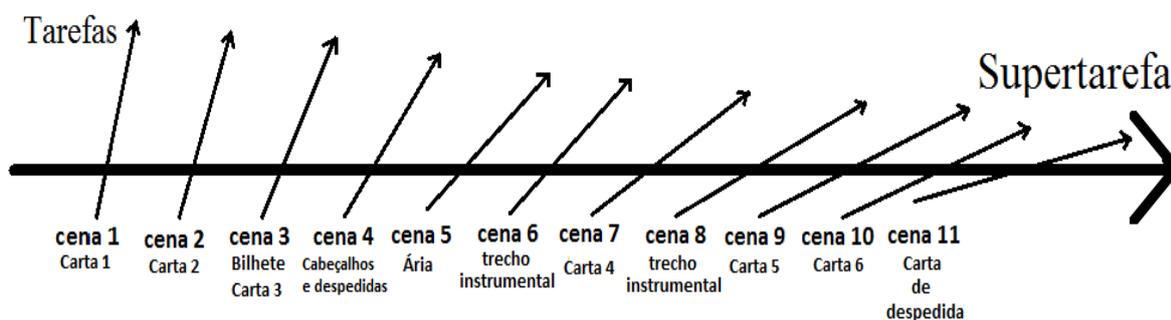


Figura 12: Linha transversal de ação: composição da supertarefa a partir da somatória dos objetivos específicos de cada cena;

3.3.Circunstâncias dadas

A análise das circunstâncias dadas no processo de interpretação de uma obra é o elemento chave para a compreensão dos vários discursos referentes, por exemplo, as idéias do autor, do compositor, o contexto e o enredo da obra, entre outros, como descreve Stanislavski:

A fábula da obra, seus fatos, acontecimentos, a época, o tempo e o lugar da ação, as condições de vida, nossa idéia da obra como atores e diretores, o que agregamos de nós mesmos, a direção cênica, o cenário e os figurinos, os utensílios, a iluminação, os ruídos e os sons, e tudo mais que os atores devem levar em consideração em sua criação. As “circunstâncias dadas”, como o “se”, são uma suposição, uma invenção da imaginação. (...) O “se” dá um impulso à imaginação adormecida, enquanto que

as “circunstâncias dadas” dão fundamento ao “se”. (STANISLAVSKI, 2007, pg.67)⁹⁵

Stanislavski apresenta o conceito de *circunstancias dadas* juntamente com o *se*, considerando o primeiro como um recurso de fundamentação e justificativa para as possíveis interpretações da obra, e o segundo, como um recurso voltado para o estímulo da imaginação, (que por si só é também um elemento do processo de criação proposto por Stanislavski), para elaboração da linha de ações pelo ator. Mapear as circunstâncias dadas e compreender os discursos referentes às várias vozes que compõem o escopo de uma obra, assim como a relação entre elas, permite também acesso ao discurso que ocorre nas entrelinhas, seja da relação do texto com a música, da música com o contexto, do contexto com a direção cênica e musical proposta, da relação de um personagem com outro personagem, e assim por diante. No caso de *Domitila*, nos permite compreender como, e em que momentos a personagem, se comunica através do discurso do outro, às vezes dialogando com esse, às vezes incorporando a fala desse em forma de monólogo e outras vezes se contrapondo a ele.

Debaixo da troca superficial de comunicações revelam-se estados emocionais, aquela ‘corrente submarina’ de que fala Stanislávski. O diálogo é eivado de entrelinhas expressivas e passa a compor-se em larga medida de monólogos paralelos, cada personagem falando de si sem dirigir-se propriamente ao outro. É uma espécie de cantarolar que suspende a situação dialógica. (ROSENFELD, 1994,pg.92 apud DAGOSTINI, 2007, pg.45)

Na obra de Ripper, as circunstâncias dadas podem se relacionar com a) o libreto proposto e a concatenação de seus textos – a narrativa, assim como ao contexto e a história desses; b) a composição musical proposta; c) o modo como a personagem se expressa; e d) o modo como nós intérpretes vislumbramos a obra. A mini-ópera se baseia numa história real, mas não pretende ser uma representação histórica, biográfica da personagem. Trata-se de

⁹⁵ La fabula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la epoca, el tiempo y el lugar de la accion, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, lo decorados y trajes, la utileria, la iluminacion, los ruidos y sonidos, y todo lo demas que los actores deben tener en cuenta durante su creacion. Las «circunstancias dadas», como el «si», son una suposicion, un invento de la imaginacion. (...) El «si» da un impulso a la imaginacion adormecida, mientras que las «circunstancias dadas» dan fundamento al «si».

uma interpretação e apropriação por parte de Ripper do contexto e do drama vivido pela Domitila real para a criação de sua heroína Domitila - a personagem. Se considerarmos o raciocínio de Bakhtin (1997) para o caso, essa personagem só se manifesta a partir do “sopro de vida” que o compositor lhe oferece na narrativa,

O autor é o depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um de seus constituintes considerado isoladamente. Esse todo que assegura o acabamento ao herói não poderia, por princípio, ser-nos dado de dentro do herói, o herói não pode viver dele e inspirar-se nele em sua vivência e em seus atos, esse todo lhe vem — é-lhe concedido como um dom — de outra consciência atuante, da consciência criadora do autor. (BAKHTIN, 2007, pg.22)

O próprio compositor esclarece sua relação com a criação de sua personagem:

A Domitila histórica é uma mulher a frente do seu tempo, uma mulher apaixonada, um mulher que tinha uma expectativa que certamente não era injustificada em relação a Dom Pedro, e que foi vítima do meio social que ela vivia, foi vítima de uma vida totalmente subordinada à corte, enfim, é essa a Domitila histórica, mas, (e isso eu vou falar que aconteceu com a *Domitila*, que aconteceu com *Euclides da Cunha*, com *Ana da Cunha*, com *Dilermando*, e que vai acontecer com *Vargas* que estou escrevendo), o personagem histórico ele para de existir no momento em que eu tenho o texto pronto, eu não tenho nenhuma pretensão e nem intenção de fazer nenhum documentário quando estou fazendo uma ópera, e em *Domitila* a expressão maior disso que estou te dizendo, é aquela ária central, porque o fato dela está partindo para São Paulo, é fato histórico; as cartas são as cartas originais dos amantes, mas quando vi o texto todo pronto, ou seja, as cartas justapostas perfazendo ali um arco que eu julgava dramático, tinha um buraco que era a opinião da Domitila em relação as cartas que ela estava lendo, então, o que eu podia fazer? Sair procurando cartas da Domitila, em que ela comentasse as cartas de Dom Pedro? Ou então buscar com os historiadores algum tipo de comentário que.... não! Não, eu não queria! Eu queria criar a minha Domitila ali, a mulher apaixonada que cantasse poesia, e não fazer uma lista de fatos históricos relacionados à corte do Rio de Janeiro no Século XIX. E daí, eu escrevi essa poesia, que a Domitila nunca disse em vida, e fiz ela dizer em “Diga em quantas linhas”.(RIPPER, 2014)

Apesar de, como sublinha Ripper, sua personagem não estar subordinada ao tempo e aos fatos relacionados à vida daquela que serviu de referência à criação de sua obra, o resgate histórico da Domitila real, que se encontra na seção 1.3, nos auxilia na compreensão da relação que existiu entre o casal, nos faz compreender melhor os textos das

cartas, a maneira como eles se dirigiam um ao outro, o sentido das expressões que utilizavam. Contextualiza-nos a respeito da posição social que aquela personagem real pertenceu e por conseqüência aponta para os valores morais de sua época. Isso influencia diretamente o modo como a personagem de Ripper se relaciona com os textos das cartas, como se expressa em relação às mesmas, e que carga emocional traz de um suposto passado que não é contado na narrativa do compositor. O acesso às circunstâncias dadas pela história real, que influenciou a criação da obra *Domitila*, nos permitiu compreender o valor de cada carta, o simbolismo de cada uma; compreender os maneirismos de escrita dos amantes, em quais momentos da relação elas foram trocadas, em quais circunstâncias a personagem foi mandada embora, quem era aquele personagem oculto da obra que “contracena” com ela por meio das cartas, entre outros.

Todas as intenções, reações e expressões da personagem ao longo da narrativa, desconsiderando ainda a carga interpretativa que a intérprete confere a respeito dessa, contudo, refletem o modo como o compositor vislumbra a personalidade, e o modo de reagir dessa, como acrescenta Bakhtin,

A consciência do herói, seu sentimento e seu desejo do mundo — sua orientação emotivo-volitiva material — é cercada de todos os lados, presa como em um círculo, pela consciência que o autor tem do herói e do seu mundo cujo acabamento ela assegura; o discurso do herói sobre si mesmo é impregnado do discurso do autor sobre o herói; o interesse (ético-cognitivo) que o acontecimento apresenta para a vida do herói é englobado pelo interesse que ele apresenta para a atividade artística do autor. (BAKHTIN, 2007, pg. 22)

O discurso do autor, referente ao modo como a Domitila personagem reage às leituras das cartas, está diretamente associado à escrita musical proposta por Ripper, e é a partir destes elementos que acessamos as circunstâncias dadas, propostas pelo compositor.

Identificar as circunstâncias dadas, portanto, é identificar elementos e mapear um espaço de atuação em que o ator-cantor irá trabalhar. Sua função é conseguir dominar todas essas informações de maneira equilibrada, como num *trabalho de malabarista*, usando-as como base e justificativa para as ações associadas aos objetivos de cada cena, e conseqüentemente, na consolidação do superobjetivo da obra. Em nossa montagem para esse

projeto de mestrado, o processo de concepção e direção cênico–musical partiu diretamente de nossas escolhas e de nossas interpretações pessoais da obra. Numa montagem profissional, o ator-cantor leva em consideração também as circunstâncias dadas das leituras propostas pelo diretor musical e pelo diretor cênico.

A primeira circunstância dada proposta por Ripper, por exemplo, é o caráter de despedida da obra, que já determina o clima no qual a personagem estará submersa do início ao fim da obra. O tema musical que Ripper propõe, a modinha introduzida pelo violoncelo em Sol menor, e que reaparece ao longo da obra com pequenas variações, sublinha o caráter melancólico e saudosista daquela que deve partir contra sua própria vontade.



Figura 13. Introdução e exposição do tema;

O tema reaparece em outros dois momentos da obra, na cena 2 ainda em Sol menor, antes de a personagem ler a segunda carta e na cena 9, em Mi menor, após o qual a personagem faz um pequeno recitativo que reforça sua decepção – “Distância, saudade, mentira, promessas que sempre acreditei...”. Este pequeno recitativo, assim como o texto da ária, foi adicionado por Ripper, o que denota o caráter que o compositor pretende realçar em seu drama.

Cena 2 Início da progressão em Sol menor

Violoncelo

pequena variação

Cena 9 Início da progressão em Mi menor

Modinha ♩ = 82

p espressivo

Figura 14. Reexposição do tema nas cenas 2 e 9;

Sobre a metodologia de Stanislavski, Dagostini (2007) apresenta o *método de análise ativa* da estrutura da obra, como um procedimento que visa à compreensão de sua totalidade, e como guia orientador no processo interpretativo dessa. O método propõe inicialmente a identificação do universo da obra (DAGOSTINI, 2007, pg. 50) ou o *grande círculo* que contém os fenômenos essenciais à existência da obra como drama, que seriam os acontecimentos *inicial* e *final*. Segundo a pesquisadora “tudo o que ocorrer entre esses dois acontecimentos é aquilo que poderíamos chamar de história, onde o tema se desenvolve”. Em seguida propõe a identificação dos acontecimentos *fundamental* e *central*.

São quatro os acontecimentos considerados essenciais no universo da obra e que devem ser identificados para que se possa ter uma visão geral da mesma: o acontecimento inicial, que nos situa no contexto onde vai eclodir o problema, em que inicia a principal circunstância dada; o acontecimento fundamental, determinado pela principal circunstância dada que deslança a história - o tema, em que inicia a linha transversal da ação, que carrega e une em um único fio todas as ações dos acontecimentos seqüenciais que compõem a história; o acontecimento central, que deve constituir o ápice do conflito, o clímax, o fim da linha transversal da ação; o acontecimento final, também chamado de principal, pois ele abrange a solução ou não do conflito. (DAGOSTINI, 2007, pg. 50)

Em *Domitila* definimos os acontecimentos da seguinte maneira:

- **Inicial:** a personagem se prepara para ir embora;
- **Fundamental:** se depara com o baú de cartas e não resiste em mexê-lo;
- **Central:** ária *Diga em quantas linhas* onde a personagem tem um momento de reflexão e de descarga emocional.
- **Final:** a personagem deixa uma carta de despedida a seu ex-amante e finalmente vai embora.

Com a definição desses quatro acontecimentos podemos compreender e analisar a sequência constitutiva dos acontecimentos que preenchem os espaços entre cada um desses quatro principais, e direcionar nosso modo de interpretar a obra. Neste capítulo apresentamos somente a estruturação teórica do método, e no capítulo a seguir apresentamos a análise cena a cena de *Domitila* com base no que apresentamos aqui.

3.4.Subtexto – monólogo interior:

Com a análise destes elementos anteriores é possível ao intérprete construir a sua interpretação da obra, o que se completa em seguida a partir dos subtextos que esse associa às suas escolhas de concepção artística, o que confere o caráter particular de sua leitura. É a partir do subtexto que o intérprete acrescenta à obra a sua contribuição criativa e onde ele se revela como artista. Como acrescenta Stanislavski, o público ao se dirigir ao teatro, está ali para ser surpreendido pelo subtexto proposto, e não somente pela obra formal em si:

“Somos propensos a esquecer que a peça impressa não é uma obra acabada enquanto não for encenada no palco por atores e animada por emoções humanas autênticas. O mesmo se pode afirmar de uma partitura musical: só é realmente uma sinfonia quando executada num concerto por uma orquestra de músicos. Logo que as pessoas – quer atores quer músicos – instilam a vida de seu próprio sentimento no subtexto de uma obra escrita para ser transmitida a uma platéia, os mananciais espirituais, a essência íntima, são libertados – as coisas reais que inspiraram a composição da peça, do poema, da partitura musical. Todo o sentido de qualquer criação dessa espécie está no subtexto latente. Sem ele, as palavras não têm nenhuma desculpa para se apresentar no palco. Quando são faladas, as palavras vêm do autor; o subtexto vem do ator. Se assim não fosse, o público não teria o trabalho de vir ao teatro, ficaria em casa, lendo a peça impressa.” (STANISLAVSKI, 2006, p. 165 apud ARAÚJO, 2012, pg. 20)

O estabelecimento do subtexto é instigado pelas circunstâncias dadas e pelas referências que associamos a essas circunstâncias. O subtexto, ou monólogo interno, pode ser estabelecido a partir de uma imagem, de um som, de cores, de cheiros, memórias, da referência a outras obras (como as cenas de Tatiana e Charlotte descritas anteriormente); ou seja, tudo que permita e que motive o intérprete a se expressar livremente, e de forma autêntica na construção de seu percurso cênico. Assim destaca Côté (2013):

O monólogo interior, o subtexto é "a vida do espírito humano" do papel. Nós voltamos implacavelmente à afirmação de que por trás de cada palavra e gesto no palco, deve haver uma intenção. Acreditamos, como Eugenio Barba, que o subtexto, não é apenas o discurso articulado racionalmente. (...) Stanislavski nem sempre se aplica às novas formas de escrita teatral, mas o importante é que os atores não se deixem ficar em vazio absoluto que eles possam se apoiar em algo, que seja uma imagem, um som, um ritmo ou um gesto. (CÔTÉ, 2013, pg. 35)⁹⁶

Dirigindo-se ao elenco de *Rigoletto*⁹⁷, Stanislavski sublinha, em relação ao papel criador do ator-cantor, que esse deve para além do conhecimento formal de uma obra, se dedicar a buscar e interpretar as entrelinhas do texto:

Conheces muito bem a estrutura do dueto entre Gilda e Rigoletto, conheces o ritmo em que Rigoletto dirá suas palavras. Conhece seu temperamento irritado, o amor apaixonado por sua menina e a ansiedade louca por ela. O veemente ardor do amor de Gilda e a agitação a qual se vê lançada ao descobrir que havia sido enganada...tudo isso é sua maneira de interpretar o significado oculto das entrelinhas do texto. Tudo isso representa a sua intuição criadora transmitida à vida de seu papel. (STANISLAVSKI, 2009, pg. 166)⁹⁸

⁹⁶ Le monologue intérieur, c'est le sous-texte, c'est «*la vie de l'esprit humain*» du rôle. Nous revenons inlassablement à l'affirmation que derrière chaque mot et chaque geste sur scène, il doit y avoir une intention. Nous croyons, comme Eugenio Barba, que le sous-texte, qu'il nomme sous-partition ne relève pas uniquement du discours en paroles articulées rationnellement : «La sous-partition peut être constituée par un rythme, par un chant, par une manière particulière de respirer, par une action qui s'écarte de ses dimensions originelles et que l'acteur absorbe et miniaturise. L'acteur ne montre pas l'action, mais utilise son dynamisme pour se laisser conduire, même en état de quasi immobilité». (...) Stanislavski ne convient plus toujours face aux nouvelles formes d'écriture, mais il importe que les acteurs ne soient pas dans le vide absolu et qu'ils puissent prendre appui sur quelque chose, que ce soit une image, un son, un rythme ou un geste.

⁹⁷ Ópera em três atos de G. Verdi, estreada em 1851, montada no estúdio de ópera em 1939 com direção de Stanislavski e, após seu falecimento, dirigido também por Meyherhold.

⁹⁸ Conocéís muy bien la forma del duetto entre Gilda y Rigoletto, conocéis el ritmo en que Rigoletto dirá sus palabras. Per el temperamento iracundo del jorobado, el apasionado amor por su hija y la ansiedad loca por ella, el vehemente ardor del amor de Gilda y la agitación a la que se vê lanzada al comprender que há sido

Em resumo, podemos dizer que com a definição dos elementos da análise textual, literária e musical, a partir da identificação da *supertarefa*, da *linha transversal de ação*, das *condições dadas* e do *subtexto*, o intérprete, seja o ator-cantor, o diretor cênico, ou outro envolvido na concepção de uma obra cênica, estaria apto a dar início a seu processo criativo interpretativo dessa.

3.5. Elementos do método das ações físicas

Com base na definição dos elementos relacionados à análise dos textos literário e musical, o intérprete pode partir para a experimentação das primeiras sensações e motivações físicas que essa primeira impressão da personagem e da obra proporciona. Antes mesmo de partir para o trabalho de memorização do texto, Stanislavski, nesta segunda fase de seu sistema - voltado então para a criação cênica a partir da experiência física, propõe a realização de improvisações, de encenações da obra executados a partir das próprias palavras do intérprete; da associação de imagens e incorporação de outras referências figurativas, como animais, personagens ícones, etc.

Esta etapa permite igualmente ao ator interpretar as situações com suas próprias palavras antes mesmo de aprender o texto de cor e acabar, por vezes, atuando mecanicamente, sem ter anteriormente investido na busca das motivações subjacentes. A idéia essencial do procedimento metodológico proposto por Stanislavski está indissolúvelmente, desde o início do trabalho, ligado as palavras, os pensamentos, objetivos e ações do personagem. (CÔTÉ, 2013, pg.34)⁹⁹

Em sua biografia básica, *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia* (2007), o diretor apresenta uma série de ferramentas voltadas ao estímulo da

engañada... todo esto es vuestra manera de interpretar el significado oculto entre las líneas del texto, todo esto es vuestra intuición creadora transmitida a la vida de vuestro papel.

⁹⁹ Cette étape permet également à l'acteur de jouer les situations dans ses propres mots avant d'apprendre le texte par coeur et de le rendre souvent de façon mécanique, sans qu'il soit investi des motivations sous-jacentes. «L'idée essentielle du procédé pédagogique proposé par Stanislavski est de lier indissolublement, dès le début du travail, le mot aux pensées, aux objectifs et aux actions du personnage.

criatividade cênica. Um dos elementos chave de suas concepções a respeito desse processo criativo é a *ação*, sobre a qual ele afirma:

Em cena deve-se sempre fazer algo. A ação, a tarefa: é o cimento da arte dramática, a arte do ator. A palavra mesmo *drama* denota em grego a *ação que se está realizando*. Em latim ação corresponde à palavra *actio*, o mesmo vocábulo cuja raiz, *act*, traduzida à nossa língua significa: *atividade, ator, ato*. Portanto, o drama em cena é a ação que se está realizando diante nossos olhos, e o ator que vai para o palco é o encarregado de realizá-la. (STANISLVSKI,2007,pg. 54)¹⁰⁰

As ferramentas que apresenta são voltadas a estimular o intérprete a desenvolver seu poder criativo, sua liberdade muscular e cênica, sua expressividade, sua naturalidade e autenticidade, usando como ponto de partida para a ação. Desses elementos escolhemos trabalhar em nosso processo criativo com: *concentração, unidades e tarefas, imaginação, se mágico* e o *tempo-ritmo*. Consideramos que esses elementos escolhidos e descritos abaixo proporcionariam uma fundamentação básica para o ator-cantor em seu desenvolvimento cênico-artístico.

3.5.1. Concentração

Esse conceito foi introduzido na sessão 2.2.1 juntamente com a definição dos sete degraus do *Sistema e métodos da Arte Criadora*, como o degrau da *Atenção*. Como retoma Dagostini, “a concentração é o primeiro alicerce, o gérmen da criação” (2007, pg.63). É o que transporta com profundidade o intérprete ao universo da obra. Pode-se acrescentar a respeito da esquematização da atenção, ou do espaço de concentração, que Stanislavski propõe um método que permite o intérprete direcionar livremente e conscientemente sua atenção a cada momento de sua atuação. Como uma forma de orientar o foco do ator-cantor em cena, o diretor propõe a delimitação imaginária de três círculos de atuação da

¹⁰⁰ En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor. La palabra misma “drama” denota en griego “la acción que se está realizando”. En latín le corresponde la palabra *actio*, el mismo vocablo cuya raíz, *act*, paso a nuestras palabras: “actividad”, “actor”, “acto”. Por consiguiente, el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla.

concentração: o *pequeno círculo*, o *médio círculo* e o *grande círculo*. Assim os esquematiza Dagostini:

O pequeno círculo é um espaço íntimo do ator, onde se realizam ações próximas, de caráter complexo e singular, seja com o objeto, com o espaço, consigo mesmo, com o pensamento ou com o *partner*. Pela sua característica espacial condensada, ele permite ao ator experimentar em cena, diante do público, o isolamento de tudo aquilo que está fora do limite determinado pelo pequeno círculo. *O médio círculo* amplia a extensão da área de visibilidade da atenção e pertence ao particular, ou seja, abarca o espaço da atuação do jogo cênico, onde estão contidos os pequenos círculos de atenção com seus objetos de atenção. No *grande círculo*, a linha do círculo imaginário traçada é ampliada; possui caráter universal. É o lugar das grandes idéias, memórias, reflexões que se realizam pela visualização das imagens do pensamento que o ator projeta externamente. (DAGOSTINI, 2007, pg.64)

Com esta sistematização do espaço o ator-cantor pode esquematizar uma espécie de partitura da atenção, isto é, uma conscientização dos focos onde ele concentra sua ação física e mental, evitando, assim, o “olhar perdido”, o direcionamento equivocado. Em *Domitila* a personagem às vezes está concentrada em organizar seus pertences, outras vezes lendo uma carta, a intérprete então atua nesses momentos, de modo geral, dentro do pequeno círculo de atenção; outros momentos ela é atraída pelo baú, pelo espelho, ou se direciona a alguma parte do cenário, e então sua atenção está voltada para um círculo mais externo, ainda num universo material da cena, isto é, o médio círculo; a atenção voltada ao grande círculo se remete a seus momentos de memórias, da imagem de lembranças, do diálogo com o público, dos pensamentos, etc.

3.5.2. Unidades e tarefas

Com o conhecimento do universo da obra, ou seja, com a definição de seus pontos fundamentais, os acontecimentos – inicial, fundamental, central e final, Stanislavski sugere ao intérprete a identificação de blocos, ou cenas, que ele denomina de *unidades*. Essas unidades representariam idéias gerais de uma série de acontecimentos, e esta divisão poderia ser feita por cena a cena, ou então de acordo com o que o intérprete entenda que seja uma unidade. A partir da divisão da obra em unidades, o intérprete pode de maneira mais precisa,

identificar as tarefas relativas a cada uma daquelas unidades. A supertarefa da obra, como já apresentado, é um dos primeiros elementos a ser identificado, e é a partir do direcionamento dele que são guiadas as tarefas de cada unidade.

Dividir uma obra em pedaços é necessário não só para analisá-la e estudá-la, mas também por outra razão, mais importante, escondida na essência interior mesmo de cada pedaço. Acontece que em cada trecho existe uma tarefa criadora. A tarefa nasce organicamente a partir delas, ou, inversamente, as engendra. (STANISLAVSKI, 2007, pg.156)¹⁰¹

A tarefa que ele menciona aqui se refere ao objetivo que se define para cada unidade. Para isso, Stanislavski (2007, pg. 163) sugere que nesse processo se identifique cada unidade com substantivos, e as tarefas com verbos. Ele justifica que a unidade deve ser nomeada por um substantivo por representar um tema, uma idéia, uma imagem, enquanto que a tarefa deve ser nomeado por um verbo, para representar ou estimular uma ação, o que é o objetivo central do método. Nessa fase, a idéia é se aproximar mais da obra, sem ainda adentrar questões de ordem psicológica, mas buscando aquilo que se refere à sua estrutura física, que instigue a ação do intérprete.

A respeito da cena da carta de Tatiana de *Eugene Onegin*, Stanislavski orienta a intérprete em relação à definição de suas tarefas, levando em consideração primeiramente, a definição do direcionamento de sua atenção em cena como norteador do objetivo proposto. Como definido anteriormente a respeito dos círculos de atenção, a objeto de atenção pode estar presente no universo físico da cena, ou então ausente num círculo mais externo:

Para quem está cantando, à quem está você está se dirigindo? Seu objeto é sempre “ele”. Mas “ele” pode estar muito distante de você. Você contacta ele de uma distância muito grande e o imagina lá na casa dele sentado em algum lugar. Ou vislumbra que ele esteja com você agora, sentado ao seu lado na cama, ou então que você está comungando consigo mesma, como num colóquio entre a sua cabeça e seu coração. (...) Este objeto fixo irá definir tudo o que você fará na meia dúzia

¹⁰¹ Dividir la obra en trozos nos resulta necesario no solo para analizarla y estudiarla, sino tambien por otra razon, mas importante, oculta en la esencia interior misma de cada trozo - nos dijo Tortsov en la clase siguiente-. Ocorre que en cada trozo existe una tarea creadora. La tarea nace organicamente de su trozo, o, reciprocamente, lo engendra.

de unidades das quais dividiu as suas ações. (RUMYANTSEV, STANISLAVSKI, 1998, pg. 93)¹⁰²

Em *Domitila*, em quase todos os momentos, o direcionamento da atenção está voltado à ausência de seu amante, a memórias específicas, ou seja, no geral, a elementos e acontecimentos que estão fora de cena e que se passaram em outro tempo. A personagem está sozinha em cena, mas seu discurso se direciona a cada momento a “tarefas” distintas de acordo com o que está proposto pela relação texto-música, mas também pelas escolhas pessoais e o subtexto da intérprete. Portanto a tarefa é saber dividir a obra em unidades e nomeá-las apropriadamente, de modo que facilite a definição das tarefas que instigariam a criatividade da intérprete e por consequência a sua condução das ações.

Em nossa decupagem de *Domitila*, como apresentado anteriormente, separamos a obra em 11 cenas. Consideramos, então, essas cenas como nossas unidades das quais definimos suas temáticas e, por conseguinte, suas respectivas tarefas, que apresentamos abaixo:

- *Domitila - Unidades e tarefas*

Cena 1

- Unidade: lembrança do início do Romance;
- Tarefa (ação): arrumar seus pertences, olhar para o baú, ler carta;

Cena 2

- Unidade: Rendição
- Tarefa (ação): ler, render-se

¹⁰² Another most important point is your focus, the object on which your attention is fixed. To whom are you singing, to whom are you addressing yourself? Your object is always “he”. But “he” may be far from you. You are reaching out to him through a wide space of separation and you imagine him to be sitting in his home. Or you envision him as having come to you now and standing beside your bed, or else you are communing with yourself, as in colloquy between your head and your heart. (...) That fixed object will define all that you do in the half dozen small units into which you have broken your actions.

Cena 3

- Unidade: Reminiscências
- Tarefa (ação): ler, olhar-se, arrumar-se, dançar

Cena 4

- Unidade: Reflexão sobre o processo de degradação do relacionamento
- Tarefa (ação): ler, relatar ao público

Cena 5

- Unidade: Desabafo
- Tarefa (ação): dialogar, explodir

Cena 6

- Unidade: Revolta, indignação, reflexão
- Tarefa (ação): afastar-se das cartas, revoltar-se

Cena 7

- Unidade: Raiva
- Tarefa (ação): ler ironicamente

Cena 8

- Unidade: Tentativa de aceitação, esquecimento
- Tarefa (ação): guardar últimas coisas na mala, tentar dormir

Cena 9

- Unidade: dor da primeira rejeição
- Tarefa (ação): ler, indignar-se

Cena 10

- Unidade: humilhação, a verdadeira rejeição
- Tarefa (ação): agitar-se, revoltar-se, gritar

Cena 11

- Unidade: despedida
- Tarefa (ação): escrever a carta, pegar suas coisas e ir embora.

Fim

Dada a definição da unidade e das tarefas de cada cena, é possível ter um direcionamento para o estabelecimento das outras ações que compõem a linha cênica da personagem, o que Stanislavski nomeia, tomando emprestado o termo da música, de *partitura cênica*. Nessa o ator fixa ações guias ao longo da narrativa que orientam seu percurso cênico a cada cena. Nossa *partitura cênica* para *Domitila* será apresentada no capítulo a seguir.

3.5.3. Liberdade Muscular

O desenvolvimento da liberdade muscular do ator-cantor é uma das preocupações que Stanislavski manteve ao longo de toda sua atividade como pedagogo e diretor. Na programação diária que desenvolvia com os cantores do estúdio de ópera, exercícios de consciência e relaxamento muscular era o ponto de partida e de preparação para o desenvolvimento de qualquer atividade. Como citado anteriormente, a preocupação era de permitir ao ator-cantor desenvolver um controle dos níveis de tensões que deve exercer para cada atividade que realiza em cena. A idéia de relaxamento muscular se refere ao gerenciamento da energia, com a conscientização de seu uso em momentos precisos, e a eliminação de tensões que inibem a liberdade cênica. No caso do ator-cantor, a liberdade muscular se torna essencial, principalmente em relação à sua função de cantor, uma vez que a tensão e a rigidez afetam diretamente a qualidade de sua atividade vocal. Contudo, o cantor deve estar ciente que precisa manter um condicionamento físico tal que proporcione o tônus necessário a seu corpo às exigências do canto, como o controle da respiração, a força reto-abdominal e pélvica, a projeção vocal, entre outros, como argumenta Araújo (2012):

acreditamos ser importante esclarecer que talvez o artifício mais útil na técnica vocal (tanto para fala, quanto para o canto) não seja tentar se livrar de todas as tensões, como muitas vezes se tem dito e ensinado, mas saber controlar as tensões musculares de forma que elas se tornem mais adequadas ao resultado que se busca. Embora a busca pelo relaxamento seja intensamente objetiva nas pedagogias da técnica vocal, sobretudo para iniciantes que muitas vezes imprimem tensões desnecessárias capazes de afetar a saúde e a eficiência vocal, é fato que, hoje em dia, cantores com técnica vocal bem desenvolvida tenham a consciência do grau de tensão que necessitam controlar, seja diminuindo ou imprimindo tensão no controle diafragmático, na altura da laringe e até mesmo, de maneira não diretamente voluntária, na alteração de tensão das pregas vogais – o ajuste

fonatório, necessário à produção dos mais diferentes sons vocais. Estes são apenas alguns dos pontos, se considerarmos que a voz é um resultado não só de trabalhos atribuídos ao conjunto anatômico do trato vocal, mas a todo um corpo que canta e ainda aos fatores emocionais que voluntária ou involuntariamente interferem na produção e controle da voz. (ARAÚJO,2012, pg.50)

Autant-Mathieu em seu livro *La ligne des actions physiques. Répétition et exercices de Stanislavski*, 2007, apresenta uma seção com a tradução de uma coleção de exercícios recolhidos por Lidia Novitskaïa, assistente de Stanislavski no estúdio de ópera entre 1935 e 1938. Segundo Autant-Mathieu (2007, pg. 281), a assistente classificou onze tipos de exercícios: sobre o “se” nas circunstâncias dadas; a imaginação; a atenção cênica; o senso de verdade e espírito lógico; a fé e a verdade cênica; a memória emocional; a comunicação; a caracterização; o jogo cênico; a passagem do “estudo” ao espetáculo; a supertarefa e a linha transversal da ação. Contudo a pesquisadora traduz em seu livro somente os exercícios relacionados ao relaxamento e ao tempo ritmo que ela argumenta “estarem em ligação direta com a linha das ações físicas”¹⁰³ (2007, pg.281), que é o foco temático de seu livro.

Em relação aos exercícios de relaxamento esses são apresentados numa divisão de quatro etapas, ou quatro módulos, intitulados: Etapa I – o controle muscular; Etapa II – centro de gravidade e pontos de apoio; Etapa III – saber utilizar os músculos quando necessário; e Etapa IV – justificação de movimentos, posições e poses. O que se percebe desses exercícios, é que não diferem dos exercícios comumente realizados em escolas de teatro, e não apresentam nenhuma especificidade para os atores-cantores do estúdio de ópera. Ou seja, o trabalho metodológico realizado com os cantores era o mesmo desenvolvido com atores.

Em relação à bibliografia de Autant-Mathieu, podemos citar, a título ilustrativo, exemplos desses exercícios, alguns inclusive que fizeram parte de nosso percurso de estudo:

- Etapa I: Controle muscular;

¹⁰³ (...) sont en liaison direct avec “La ligne des actions physiques”

- caminhadas ao longo do espaço da sala onde o ator-cantor deve fazer um exercício de auto-percepção e detecção de pontos de tensão em seu corpo e tentar proporcionar o relaxamento destes pontos;¹⁰⁴

- deitar-se com braços e pernas em repouso no chão e definir em quais locais o corpo estaria gratuitamente tensionado e tentar automatizar um controle de relaxamento destes locais;¹⁰⁵

- em repouso ou caminhando, contrair sucessivamente os músculos do pescoço, dos ombros, das costas, da perna direita, depois da esquerda, e assim sucessivamente. Pode-se mesmo contrair dois grupos de músculo ao mesmo tempo e depois relaxar, ou então fazer um exercício de transferir a tensão de um grupo de músculos para outro.¹⁰⁶

- *O gato*: fazer o exercício de tentar trazer para o corpo a referência corporal de um gato, seja de seu caminhar, seja de sua agilidade, ou da força que as vezes apresenta em seu saltos e corridas; quais músculos do corpo essa imagem do gato ativaria?¹⁰⁷

- Etapa II: Centro de gravidade e pontos de apoio;

- correr pela sala, e ao sinal do orientador, parar abruptamente num ponto imaginário, como se estivesse se deparado com um abismo e tentar manter-se em equilíbrio;¹⁰⁸

- Etapa III: Saber utilizar os músculos quando necessário;

- realizar a tarefa de caminhar até um objeto e pegá-lo, e observar quais músculos estariam envolvidos para a realização desta atividade;¹⁰⁹

¹⁰⁴ Autant-Mathieu, 2007, referente ao exercício 3, pg. 283;

¹⁰⁵ Autant-Mathieu, 2007, referente ao exercício 5, pg. 283;

¹⁰⁶ Autant-Mathieu, 2007, referente ao exercício 2, pg. 284;

¹⁰⁷ Autant-Mathieu, 2001, referente ao exercício 7, pg. 285;

¹⁰⁸ Autant-Mathieu, 2007, referente ao exercício 3, pg. 287;

¹⁰⁹ Autant-Mathieu, 2007, referente ao exercício 2, pg. 288;

- transportar uma tigela de água imaginária, que está com água até o topo e atravessar a sala tentando transpor a sensação física e as possíveis transformações que essa situação imaginária proporcionaria ao corpo.¹¹⁰

- Etapa IV: Justificação de movimentos, posições e poses.

- com o ator sentado, realizar comandos, ou sinais, onde a partir deles o ator deve escolher a cada sinal, uma pose na cadeira e imediatamente tentar se manter em repouso, observando os pontos de apoio e quais músculos ativa em seu corpo para se manter estável naquela posição escolhida, posteriormente ele deve justificar a escolha daquela pose, qual a intenção;¹¹¹

3.5.4. Imaginação

Ao dissertar a respeito desse conceito, Stanislavski (2007, pg. 43) inicia argumentando que não existe em cena acontecimentos reais, verdadeiros, que a realidade não é arte, e que essa é, por sua própria natureza, um produto da imaginação.¹¹² A tarefa do ator-cantor então, afirma, seria a de, a partir de sua técnica, transformar a ficção da obra em acontecimento artístico em cena. A imaginação, impulsionada pelo “se”, e inspirada pelas condições dadas, estimularia todos os sentidos do intérprete a atuar criativamente. Todo o processo criativo, desde a determinação dos subtextos que o intérprete cria como justificação de suas ações físicas, estaria atrelada à capacidade imaginativa do mesmo, como reforça Stanislavski:

O subtexto vivo do papel não é composto de palavras cruas, ditadas pela inteligência. Sim, você parte da inteligência, é ela que lhe fornece o impulso criativo. Mas em seguida, o subtexto se compõe de quadros vivos que a imaginação elabora e seus sentimentos aquecem e colorem, e que sua vontade determina. Posteriormente o pensamento entra em cena novamente, mas agora

¹¹⁰ Autant-Mathieu, 2007, referente aos exercícios 7 e 8, pg. 289;

¹¹¹ Autant-Mathieu, 2007, referente ao exercício 1, pg. 292;

¹¹² No hay en la escena «sucesos» verdaderos, reales; la realidad no es el arte. Este es, por su naturaleza misma, un producto de la imaginacion.

verificado, encorajado, justificado ou rejeitado em tal e tal detalhe, mas designado por sua imaginação. (STANISLAVSKI, AUTANT-MATHIEU, 2007, pg. 192)¹¹³

Outro aspecto que foi levantado por Araújo (2012) a respeito do desenvolvimento da imaginação e de sua influência no trabalho do ator-cantor, foi o da ligação direta que fazem da imaginação com a resposta corporal e vocal. Ela recorda o fato de toda a técnica vocal ser, muitas vezes, transmitida a partir de referência a imagens, sugeridas por nossos professores, maestros e pianistas correpetidores, em busca de uma sonoridade e uma configuração do trato vocal específicas.

Nosso corpo se ajusta quase que instantaneamente à nossa imaginação e esse recurso é também frequentemente estimulado durante nossas aulas de canto. É por intermédio da imaginação de situações ou imagens, cenários, figuras que o cantor regula seu timbre vocal, abaixa ou sobe sua laringe, enrijece ou afrouxa seus músculos abdominais, estica ou retrai sua língua, fecha ou abre sua boca, produzindo, com tais movimentos corporais, os diversos timbres vocais de que é capaz, até alcançar aquele que considera mais adequado ao seu propósito. Assim, a imaginação, já tão presente nas descrições anteriores, é um fator imprescindível para a efetivação de técnicas vocais e teatrais e, portanto, para a *performance*, de modo que acreditamos que os *performers* não devam medir esforços para desenvolvê-la no exercício de seu ofício.(ARAÚJO, 2012. pg.43)

3.5.5. Se mágico

Como afirma Stanislavski (2007, pg.66), o *se mágico* dá começo à criação, envia o primeiro impulso para que se desenvolva o processo criador do papel¹¹⁴. O *se* trata-se de uma ferramenta auxiliar ao processo criativo da imaginação. É a partir dele que o intérprete experimenta a sensação física e psicológica de simular estar no papel e nas situações específicas de seu personagem. O *se* estimula o intérprete a reagir aos acontecimentos, uma

¹¹³ Le sous-texte vivant du rôle n'est pas composé de mots nus, dictés par l'intelligence. Oui, vous partez de l'intelligence, c'est elle qui vous donne l'impulsion créatrice. Mais ensuite, le sous-texte se compose des tableaux vivants que l'imagination a composés, que vos sentiments ont réchauffés et coloriés, que votre volonté a choisis. Puis la pensée entre en scène à nouveau, vérifié, encourage, justifie ou rejette tel ou tel détail dessiné par votre imagination.

¹¹⁴ El «si» simple o «mágico» da comienzo a la creación. Envía el primer impulso para que se desarrolle el proceso creador del papel.

vez que esse se imagina nesta ou naquela situação específica da vida de seu papel, provocando impulsos reativos à sua atuação.

O recurso do *se mágico* proporciona um caráter de liberdade e individualidade ao intérprete, uma vez que o permite abordar seu processo criativo de maneira própria, a partir de suas escolhas imagéticas de referência e de suas atitudes cênicas na construção de seu personagem. Como retrata Stanislavski, o *se*, em conjunto com as outras ferramentas já citadas, é um recurso auxiliar não só ao ator-cantor, mas também a todos os profissionais envolvidos numa montagem cênica; cada um propõe sua leitura a partir de suposições ou referências imaginárias, inserindo, assim, suas concepções próprias ao conteúdo já imanente à obra:

O diretor, ao apresentar a obra, completa o plano do autor com seus próprios “se” e diz: Se entre os personagens existisse tais relações? Se tivessem tais hábitos? Se vivessem em tal ambiente? Etc, etc, etc. Como atuaria o ator nessas circunstâncias? Por sua vez, o cenógrafo que imagina o lugar onde transcorre a ação, o iluminador que planeja a iluminação, e outros criadores do espetáculo fazem também suas contribuições a obra com suas imaginações artísticas. (STANISLAVSKI, 2007, pg. 65)¹¹⁵

3.5.6. Tempo Ritmo

Foi nos últimos vinte anos de sua vida que Stanislavski, “trabalhando no Estúdio de Ópera e Arte Dramática com jovens cantores e atores, conseguiu realmente verificar o estreito vínculo do Método das Ações Físicas com o tempo-ritmo” (DAGOSTINI, 2007, pg. 90). Este recurso, como apresentado anteriormente na seção 2.1, já chamava atenção de Stanislavski, como uma possível ferramenta para o ator-cantor ser capaz de relacionar seu processo criativo interno, psicológico do personagem, com a sua ação cênica externa. Seu contato quando jovem com o universo da música, e a compreensão da polirritmia que compõe a somatória das várias vozes de uma obra musical, o levou a associar esse elemento musical com a criação da linha de

¹¹⁵ El director, al presentar la obra, completa el plan del autor con sus propios “si” y dice: Si entre los personajes existieran tales relaciones, si tuvieran tales hábitos, si vivieran en tal ambiente etcetera, como actuaría en esas circunstancias el actor situado en su lugar? A su vez, el escenógrafo que imagina el lugar donde transcurre la acción, el electrotécnico que dispone la iluminación y otros creadores del espectáculo hacen su aportación a la obra con su imaginación artística

ações do ator-cantor, na busca de uma composição rítmica corporal da obra – isto é, a partitura do ator. Como resume Dagostini,

K. Stanislávski começou seus experimentos sobre o tempo-ritmo com o Estúdio de Ópera Bolshoi de Moscou (1918-1922) junto a alunos-cantores e atores do TAM. Atribuiu-lhe uma importância fundamental, pois considerou que o elemento vinha a contribuir de forma cabal para a arte do ator. Deu ênfase, sobretudo à ligação existente entre respiração, atenção e ritmo, como também sublinhou a ajuda da música para criar condições favoráveis à inspiração. (DAGOSTINI, 2007, pg. 90)

No caso do trabalho desenvolvido no estúdio de ópera, Stanislavski destacava a importância do cantor saber valorizar e explorar o fato de que em ópera, o texto já estaria associado a uma proposta musical, com melodias, ritmos e dinâmicas já pré-definidos pelo compositor. Ou seja, o trabalho do cantor seria dominar e compreender a fundo a relação do texto com a condução musical assim como o domínio técnico de seu papel, e então acrescentar posteriormente suas nuances vocais, suas respostas corporais próprias aos estímulos rítmicos já propostos:

Não tem idéia do quão afortunados são os cantores de ópera. A música lhes desenha os contornos dos movimentos e das pausas de seus personagens. A estática, a dinâmica e seu ritmo, tudo lhes é fornecido. (...) para vocês, todos os limites das circunstâncias de seu papel já foram estabelecidos e assinalados em um ritmo já determinado. É o mesmo que se lhes fosse dado uma casa já pronta para se mudar. O único que precisa fazer é muní-la de iluminação, calor e preenchê-la com o encanto e a nobreza de seu coração em pensamento–palavras-sons. (STANISLAVSKI, 2009, pg. 275)¹¹⁶

Em outras palavras ele acrescenta,

¹¹⁶ No tenéis una idea de lo afortunados que son los cantantes de ópera. La música os pinta los contornos de los movimientos y las pausas de vuestros papeles. La estática y la dinámica y su ritmo, todo os es dado. (...) Pero, para vosotros, todos los límites de las circunstancias de vuestro papeles hán sido establecidos y señalados en un ritmo ya determinado. Esto es lo mismo que si os presentaram una casa ya lista para que os mudeis a ella. Lo único que tenéis que hacer es ponerle luz, calor, y llernarla del encanto y la nobleza de vuestro corazón en pensamientos-palabras-sonidos

Em ópera tudo deve se subordinar a uma idéia rítmica que já está implícita na partitura. O principal na ópera é subordinar todas as ações distintas e fisicamente corretas de todos os personagens a uma tonalidade pré-construída, expressando a natureza dos sentimentos por meio do som. O único que se deve fazer é encarná-lo em imagens autênticas. (STANISLAVSKI, 2009, pg. 162)¹¹⁷

Essa ferramenta propõe não só o conhecimento daquilo que já está proposto pela música propriamente, mas exige o ator-cantor se conscientizar primeiramente dos elementos já expostos sobre a análise da obra: como a supertarefa, a linha transversal de ação, as circunstâncias dadas, entre outros, de modo que possa entender a estrutura da obra e então contribuir com sua proposta interpretativa.

O tempo-ritmo da obra é o tempo-ritmo da linha transversal de ação e do subtexto; o tempo-ritmo encontra-se em dependência direta da correta valorização das circunstâncias dadas, dos acontecimentos da obra e do superobjetivo do autor; quanto mais complexas as circunstâncias da obra, do papel, mais difícil e complexo é o tempo-ritmo; possui ligação orgânica com o caráter da personagem, com seu subtexto, com o segundo plano, com o monólogo interno; a apreensão correta do tempo-ritmo ajuda o ator a evocar o sentimento verdadeiro, mantendo-o e contribuindo de forma mais plena para a sua expressão. (DAGOSTINI, 2007, pg.95)

Como citado anteriormente, Autant-Mathieu, juntamente com os exercícios de relaxamento muscular, apresenta uma tradução dos exercícios de tempo-ritmo recolhidos entre 1935 e 1938 dentro do estúdio de ópera, pela assistente de Stanislavski, Nadia Novitskaïa, dos quais podemos citar alguns:

- Desenvolver a sensação rítmica:
 - Fazer circular um objeto em diferentes andamentos, ao comando de um coordenador externo, num círculo de participantes;¹¹⁸
 - Cada participante escolhe ações particulares para serem realizados inicialmente num dado andamento determinado pelo coordenador.

¹¹⁷ En la ópera todo debe subordinarse a una idea rítmica que ya está implícita en la partitura. Lo principal en la ópera es subordinar todas las acciones distintas y físicamente correctas de todos los personajes a una tonalidad preconstruida, expressando la naturaleza de los sentimientos mediante el sonido. Lo único que hay que hacer es encarnarlo en imágenes autênticas.

¹¹⁸ Autant-Mathieu, 2007, pg. 294 – referente ao exercício 6;

Posteriormente se divide os participantes em dois grupos e depois em quatro, onde realizam as ações escolhidas ao mesmo tempo, mas cada grupo em andamentos distintos;¹¹⁹

- Do tempo ritmo ao sentimento:
 - escolher uma sequência de ações para a realização de uma determinada tarefa, e realizá-la de acordo com as condições de tempo determinado pelo coordenador externo;¹²⁰
 - a partir de circunstâncias dadas propostas por um coordenador externo, como por exemplo: atuar no tempo-ritmo de um espectador que vai ao teatro e a) ele chega muito cedo, antes da récita; b) ele chega depois do segundo sinal ser tocado; c) ele chega ao final do terceiro sinal. Propor outras situações;¹²¹

Retomando o universo de *Domitila*, podemos exemplificar com o trecho da figura 9, como trabalhamos nossa interpretação do tempo-ritmo na condução cênica da personagem. Neste trecho, referente a cena 2 de nossa decupagem, a personagem inicialmente, após a leitura da primeira carta, volta a organizar a sua mala, numa tentativa de se concentrar nessa atividade e deixar de lado o baú e as suas respectivas memórias. No início dessa cena o tema é reexposto pelo violoncelo, e interpretamos esta reexposição como uma tentativa da personagem voltar a seu estado de espírito inicial da obra, com sua determinação de organizar suas coisas e voltar para sua cidade natal. Em dueto com o violoncelo, o clarinete desenha uma melodia que interpretamos como a agitação interna da personagem, ou o reflexo emotivo que a releitura da primeira carta proporcionaria a ela. Essa melodia do clarinete, com suas progressões ascendentes e o adensamento rítmico acompanhando as “ondas” de frases, nos remete a essa perturbação. Então, a ação da personagem neste momento é “arrumar a mala”, mas com uma intenção mais vigorosa, na tentativa de voltar a concentrar-se em seu objetivo inicial - “preparar para partir”. Contudo, a tentação de reviver aqueles momentos, mesmo que por um instante, se torna maior, o que relacionamos com o “chamado” advindo do baú, ou então de sua agitação interna incapaz de resistir, que

¹¹⁹ Autant-Mahieu, 2007, pg. 294 – referente ao exercício 7;

¹²⁰ Autant-Mathieu, 2007, pg. 295 – referente ao exercício 2;

¹²¹ Autant-Mathieu, 2007, pg. 295 – referente ao exercício 1;

associamos ao compasso **A** com a insistência das colcheias em ré4 e suas apojeturas na entrada do piano. Dessa forma, em nossa marcação cênica, é nesse momento em que a personagem volta a encarar o baú e então, no compasso **B** a personagem se entrega e deixa de mexer em sua mala, e nos compassos assinalados como **C** ela se dirige novamente ao baú.

Dos compassos 17 a 28, ocorre uma progressão em quintas a cada quatro compassos com variações sobre o tema, numa condução que proporciona uma tensão até chegar no compasso 29 onde se inicia uma nova progressão a cada compasso até o início da leitura da segunda carta. Nessas progressões a cada quatro compassos assumimos cenicamente que representariam a busca dela de alguma carta específica dentro do baú, até finalmente encontrá-la no compasso 29 com a respectiva “carga emocional” da lembrança, representada pela progressão ascendente a cada compasso, e em seguida a personagem inicia a leitura da carta.

Esse exemplo de condução cênica a partir da proposição melódica e rítmica da obra foi um procedimento que realizamos e levamos em consideração durante todo nosso processo de análise, interpretação e construção cênico-musical para *Domitila*, em reflexo aos conceitos propostos por Stanislavski e aqui apresentados anteriormente. Diferentemente do ator dramático, que pode compor seu percurso de ações num tempo particular a partir de suas escolhas interpretativas, nós cantores, como intérpretes de *Domitila*, ou para qualquer trabalho com ópera, precisamos adequar nossas proposições cênicas e nossas contribuições interpretativas a partir da trajetória e do tempo já pré-estabelecido pelo compositor.

1 Modinha $\text{♩} = 82$

p Tema reexposto com variações

7

13

p A

18 B C

23

28

34 Um pouco menos

p Mí-nha fi-lha e a-mi-ga Se-ra pos-sí-vel que es-ti-mes al-guê-m mais do que a mim

Figura 15. Exemplo de interpretação do Tempo-ritmo de um trecho de Domitila;

4. A Concepção de *Domitila*

Neste capítulo trataremos do processo de concepção de performance para a mini-ópera *Domitila*. Serão descritos no item 4.1 o processo de preparação e as experiências dos primeiros contatos com a obra. Um resumo do que foi feito a cada etapa semestral do projeto e as especificidades técnicas abordadas nesse processo serão também apresentados.

No item 4.2 será apresentada uma discussão a respeito da construção da imagem de nossa personagem e da produção da montagem da mini-ópera, sendo descritas e justificadas nossas escolhas estéticas e logísticas. Em seguida, partiremos para a apresentação, cena a cena, da *partitura cênica* elaborada com as indicações das *circunstâncias dadas*, das *unidades*, dos *objetivos* e de nossas referências de imagens. A análise do *tempo ritmo* da obra foi feita com o objetivo de nos auxiliar em nossas marcações cênicas, feitas de acordo com a condução das frases musicais, com as relações textuais, com as mudanças rítmicas e modulações mais expressivas. O processo de análise apresentado neste item, esclarecemos, não ocorre para a totalidade das cenas, mas para cenas escolhidas por sua representatividade, associadas a algumas de suas evidentes características dialógicas e por sua importância na articulação e fluxo da performance; apresentamos algumas das cenas analisadas em maior detalhamento, para exemplificar o processo metodológico.

4.1.A preparação e primeiros contatos com a obra

São descritas a seguir as etapas de preparação de nosso trabalho com *Domitila*. Meu primeiro contato com a obra iniciou-se um semestre antes de meu ingresso neste projeto de mestrado. Cursando a disciplina *Música de câmara*¹²², pude trabalhar cerca de metade do conteúdo da mini-ópera *Domitila*, trecho posteriormente apresentado em forma de recital na

¹²² A disciplina foi cursada na Escola de Música da UFMG, ministrada pela Professora Doutora Margarida Borghoff.

avaliação final da disciplina¹²³. No primeiro semestre oficial do projeto, com o objetivo de nos aproximarmos do universo da preparação corporal e cênica, especificamente da metodologia de Stanislavski, contamos com o apoio da mezzo-soprano e pesquisadora Aline Soares Araújo, que desenvolveu em sua dissertação de mestrado (2012)¹²⁴ um trabalho de concepção cênica para canção de câmara a partir também dos princípios de Stanislavski. Escolhi contar inicialmente com seu auxílio pelo fato de considerar que o mesmo proporcionaria uma ponte entre o universo da música, mais especificamente do canto lírico, e o universo do teatro do qual ainda não tinha grande proximidade.

Com a pesquisadora, foi realizado um total de dez encontros onde pude trabalhar a obra tanto individualmente quanto com o grupo de câmara. No trabalho individual, realizamos uma série de exercícios de relaxamento e consciência corporal; buscamos primeiramente trabalhar o corpo tentando desvencilhar-nos de certas características impregnadas ou vícios gestuais. Para isso, realizamos exercícios específicos baseados na referência do gestual de animais, em estímulos de imagens, e sons. Nas primeiras atividades voltadas para a criação em *Domitila*, antes de partirmos para o trabalho direto com o texto e a música, realizamos pequenas cenas improvisadas a partir da idéia geral que tínhamos naquele momento da narrativa de *Domitila*. Em alguns momentos improvisávamos o texto, e em outros, tentávamos realizar pequenas cenas apenas corporalmente, sem texto e sem música, e com o “uso” de objetos imaginários em representação das cartas, do baú, da mala, dos pertences, etc.

Partindo para o trabalho com a mini-ópera propriamente dita, buscamos compreender o conteúdo ou idéia global de cada cena, sem ainda pensar tecnicamente nos aspectos do sistema de Stanislavski, ou seja, sem levarmos em consideração o estabelecimento das *unidades*, do *superobjetivo*, dos *objetivos*, das *condições dadas*, etc. Apesar do trabalho corporal estar baseado nas ideias de Stanislavski, partimos naquele momento para um processo criativo livre, a partir de nossas intuições e de nossas impressões a respeito de técnica teatral - como faria qualquer cantor sem prática cênica se convidado a trabalhar cenicamente. Realizamos algumas breves marcações cênicas e o que buscávamos naquele

¹²³ Contávamos nessa época com uma formação de instrumentistas diferente da que contamos para a apresentação final desse projeto, com Adriano Lopes no piano, Javer Gomes no clarinete e Renan Moreira no violoncelo. Posteriormente, contamos com Jayaram Marcio no violoncelo e Luís Umbelino no clarinete.

¹²⁴ *Construção cênica para canção: Princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical.*

momento era nos focarmos no corpo, nos gestos: como a personagem se movimentaria, como ela pegaria uma carta, como reagiria às cartas etc.

Musicalmente, além do trabalho que realizamos na disciplina de Música de Câmara, onde foi feito um exercício mais detalhado de condução de frases, dinâmica, de agógica, e de breve interpretação texto-música, em nossa atividade já dentro do mestrado, passamos a considerar a obra não somente por suas características camerísticas, ou seja, de música em conjunto, como havíamos trabalhado até então, mas passamos a tratá-la também como uma música cênica, onde cada voz instrumental assumisse a voz de um personagem ou criasse um elemento cênico. Passamos a pensar no papel dos instrumentos na construção da narrativa e nas indicações ou sugestões fornecidas pela música para o desenvolvimento dramático. Consideramos, por exemplo, que a voz do violoncelo poderia representar a voz de Dom Pedro I em alguns instantes, como no tema da obra; o clarinete poderia representar a voz lírica de Domitila e o piano atuaria na representação do laço harmônico, ou seja, do relacionamento entre ambos. Tal consideração, baseada em uma leitura subjetiva e ainda hipotética, lançou bases para a busca de vozes em diálogo na obra, percebidas para além do próprio texto literário, o que passou a influenciar de modo especial nosso modo de ouvir e compreender a obra.

Neste primeiro contato e trabalho com a obra reunindo o fazer musical ao cênico, apresentamos em duas récitas públicas nossa interpretação cênica e musical da primeira metade de *Domitila*, que intitulamos *primeiros experimentos*.¹²⁵

No segundo semestre, a partir de intercâmbio entre a Universidade Federal de Minas Gerais e a Sorbonne de Paris¹²⁶, participei do atelier *Iniciation à la pratique théâtrale*¹²⁷, no qual pude trabalhar também aspectos como relaxamento corporal, atenção, concentração, reflexo, criatividade, improvisações e criação cênica individual e em grupo.

No terceiro semestre, sem desenvolver qualquer atividade prática teatral, me dediquei especialmente à busca pela compreensão de aspectos teóricos da metodologia de Stanislavski, acessando ainda o universo criativo das produções de ópera atual, a partir da

¹²⁵ Ver anexo 1;

¹²⁶ Da parceria entre UFMG e a Sorbonne Nouvelle de Paris, conseguimos realizar um intercâmbio de um ano no departamento de teatro na instituição;

¹²⁷ A disciplina Iniciação à prática teatral foi ministrada por Gersende May, no Departamento de Teatro da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3;

disciplina *Problématiques de la mise en scène d'opéra contemporaine*¹²⁸, ministrada pela doutora Isabelle Moindrot¹²⁹.

No quarto e último semestre, desenvolvi um trabalho prático com dois atores formados pelo curso de artes cênicas da UFMG, Luísa Bahia e Thales Ventura, que me auxiliaram no processo de preparação física, com exercícios de associação entre imaginação e reflexo corporal, além de outras atividades já citadas anteriormente, ora focados especificamente na elaboração de uma concepção final da obra. Nos três primeiros meses realizei oficinas¹³⁰ buscando o estabelecimento do superobjetivo, das unidades e dos objetivos da obra, elementos descritos anteriormente, além de procurar propor imagens referência a partir do *se mágico*, o que nos auxiliou a reagir criativamente e de maneira orgânica às nossas proposições cênicas. Por questões de logística e de disponibilidade¹³¹, não foi possível nessa fase contar com a presença dos músicos instrumentistas em nossos encontros, o que dificultou a princípio o processo. Em alguns momentos, tivemos então que contar com o acompanhamento de uma gravação e em outros, marcamos e trabalhamos as cenas apenas a partir da memória e da pulsação da música, o que de certa forma contribuiu para meu desenvolvimento pessoal de conscientização e incorporação do tempo-ritmo da obra.

A cada encontro, realizávamos um aquecimento que partia inicialmente do relaxamento corporal e da concentração, para atividades que envolviam a temática e excertos musicais de Domitila. Trabalhamos na construção da partitura cênica de metade da obra.

Nos últimos três meses de realização deste projeto de mestrado, contei com o apoio do ator Thales Ventura, que seguiu nos acompanhando neste trabalho de preparação, baseado no que já estava sendo realizado, auxiliando na elaboração de uma partitura cênica da segunda metade da obra.

¹²⁸ Problemáticas da direção artística da ópera contemporânea;

¹²⁹ Pesquisadora e professora do departamento de musicologia da Sorbonne 8.

¹³⁰ Primeiramente com Luísa Bahia, e posteriormente a atriz partiu para um intercâmbio e sugeriu o ator Thales Ventura como substituto;

¹³¹ Nesta etapa do projeto tivemos que convidar dois outros instrumentistas em substituição do violoncelista e do clarinetista que trabalharam conosco até então, pois ambos partiram para fora do país;

Baseando-nos nas ferramentas *imaginação* e *se mágico* de Stanislavski, escolhemos algumas das principais imagens que nos serviram de guia como estimuladores das ações em nossos exercícios e como orientadores à construção psicológica da personagem em alguns momentos da narrativa, foram as seguintes:

- Fogueira no peito;
- Rosa nos ombros;
- Diamante na testa;
- Ventre de geléia;
- Pés de gelo;
- Dentes de aço.

A ideia de trabalhar com essas imagens foi uma tentativa de acessar fisicamente estados psicológicos para cenas específicas da obra, a partir do reflexo sensorial que tais imagens causariam fisicamente em nossos corpos, em nossas ações e respiração. Este processo vem de encontro às indicações de Stanislavski para o estímulo da elaboração da linha de ações físicas da personagem representada. Trabalhamos essas imagens e sua incorporação física e tentamos transportá-las para momentos em que precisávamos transmitir uma emoção ou qualquer outra manifestação abstrata. Outras referências, além da cena da carta de Tatiana e das cartas de Charlotte nos inspiraram criativamente em alguns momentos, citadas a cada cena na sessão a seguir.

Em nossa preparação vocal, me dediquei a desenvolver primeiramente resistência física para o apoio respiratório na intenção de melhorarmos a projeção vocal e busquei trabalhar a relação entre as diferentes nuances dramáticas e cênicas e o controle de parâmetros da voz como projeção e timbre.

4.2.A construção da personagem e da cena

Apresentaremos aqui nossas escolhas estéticas relacionadas à concepção da figura da personagem e de seu espaço cenográfico. A fundamentação do trabalho de concepção artística considerando todos os elementos que integram a produção de uma obra teatral se trata de uma pesquisa que vai além das dimensões desse projeto. Contudo, como a proposta é apresentar uma concepção cênica para a mini-ópera *Domitila*, decidimos propor um conceito, baseando-se em algumas referências e em nossas idéias a respeito do que constituiria o universo estético da personagem.

4.2.1. *Domitila* – a figura

Na elaboração da figura da personagem, pensando na concepção de seu figurino, contamos com o trabalho de figurinista de uma atriz formada em artes cênicas pela UFMG, e que está se especializando nessa área.¹³² A imagem que concebemos para *Domitila* nessa proposta, é de uma figura “clássica”, isto é, que remete a um tempo passado, mas com elementos de modernidade, o que dialoga diretamente com a música de Ripper. Ao mesmo tempo em que na obra encontramos referências à Modinha e ao Choro, que nos transportam a uma referência temporal “antiga”, encontra-se também a descontinuidade harmônica e rítmica, e o atonalismo que nos remetem ao tempo presente. Ademais, como argumenta o próprio compositor, citado anteriormente, não é sua pretensão fazer uma ópera-documentário, mas propor sua própria leitura daquele romance.

Para *Domitila*, pensamos na elaboração de um figurino que projetasse a imagem de uma mulher forte, feminina e sedutora, características que associamos com a narrativa e o contexto histórico da personagem. No desenho do figurino, pensamos também em formas assimétricas no uso de tecidos que proporcionassem leveza e mobilidade à personagem.¹³³

¹³² Adriana França;

¹³³ Não entraremos em detalhe aqui a respeito da descrição dos materiais utilizados;



Figura 16. Proposta de figurino – desenho de Adriana França;

Foi escolhida a cor verde escura para o figurino da personagem, por ser uma cor que faz referência às cores da bandeira brasileira, por considerarmos que a personagem, em alguns momentos, possa representar a personificação do país, igualmente invadida e explorada.

4.2.2. Espaço cênico

A concepção do espaço cênico partiu dos mesmos princípios apresentados na concepção do figurino, com a tentativa de elaborar um espaço que não pretendesse fixar uma temporalidade específica, mas apenas remeter a referências de um tempo passado com um olhar contemporâneo. Dadas as limitações orçamentárias desse projeto, desenvolvemos três concepções de cenário, partindo de uma ideia inicial e que foi readaptado até chegar na

concepção final que se adequou ao que conseguiríamos realizar no contexto deste projeto de pós-graduação.

Para a elaboração desse cenário, partimos de algumas referências que consideramos relacionar com a proposta estética que buscávamos: 1- o trabalho do diretor artístico Willy Decker¹³⁴ na montagem de *La Traviata* de G. Verdi (), que propõe um cenário minimalista, com poucos elementos cênicos, destacando a presença do cantor em cena;



Figura 17. Concepção artística de Willy Decker para *La Traviata*, 2005 – Salzburgfestspiele;

2- Tomamos como referência o olhar estético do diretor Robert Wilson¹³⁵, além do minimalismo, sua proposta de misturar elementos clássicos com modernos, criando uma ambientação lúdica e surrealista.

¹³⁴ Diretor alemão nascido em 1950 na Alemanha, autor da direção artística de *La Traviata* apresentada no Festspiele 2005 em Salzburg;

¹³⁵ Diretor norte-americano nascido em 1941;



Figura 18. Concepção artística do diretor Robert Wilson para a peça *Shakespeare's Sonnets* de Rufus Wainwright;

A partir dessas referências elaboramos uma primeira proposta de cenário, que simula a ambientação de um quarto composto de poucos elementos cênicos, com um baú de cartas, uma mala, uma arara de roupas e um divã que poderia representar um sofá ou uma cama;

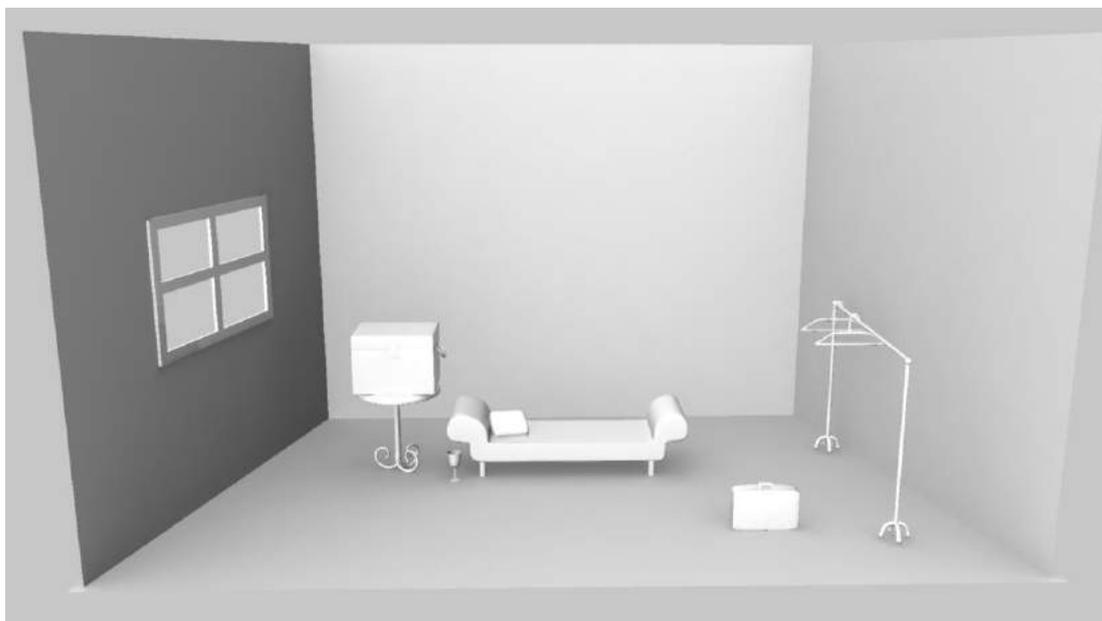


Figura 19. Proposta de cenário 1;

Além de uma escolha estética, a proposta das paredes brancas foi pensada com o objetivo de serem utilizadas para a projeção dos vídeos.¹³⁶

O projeto de cenário 2 sugerido por um designer voluntário¹³⁷ propõe o uso de malha no revestimento das paredes do cenário ao invés de madeira, mantendo os outros elementos propostos no cenário 1:

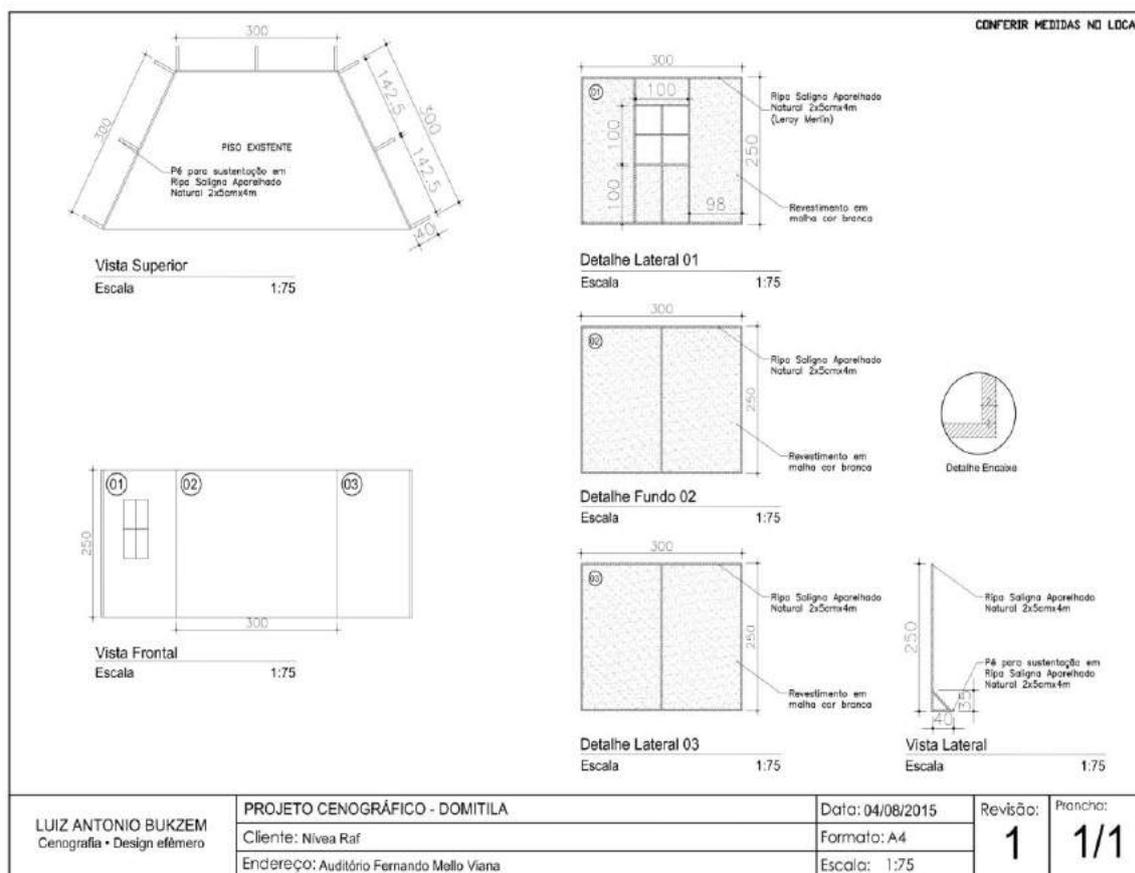


Figura 20. Proposta de cenário 2;

Essa segunda proposta também se tornou inviável por questões de logística e orçamento, o que nos levou a pensar na terceira proposição, que foi a melhor que se adequou esteticamente e aos recursos disponíveis para essa montagem.:

¹³⁶ O projeto de cenário 1 propunha a construção de paredes de madeira pintados de branco, e um piso preto de linóleo, contudo sua realização demandava um orçamento maior que o disponível;

¹³⁷ Luís Bukzem – Designer de ambientes;

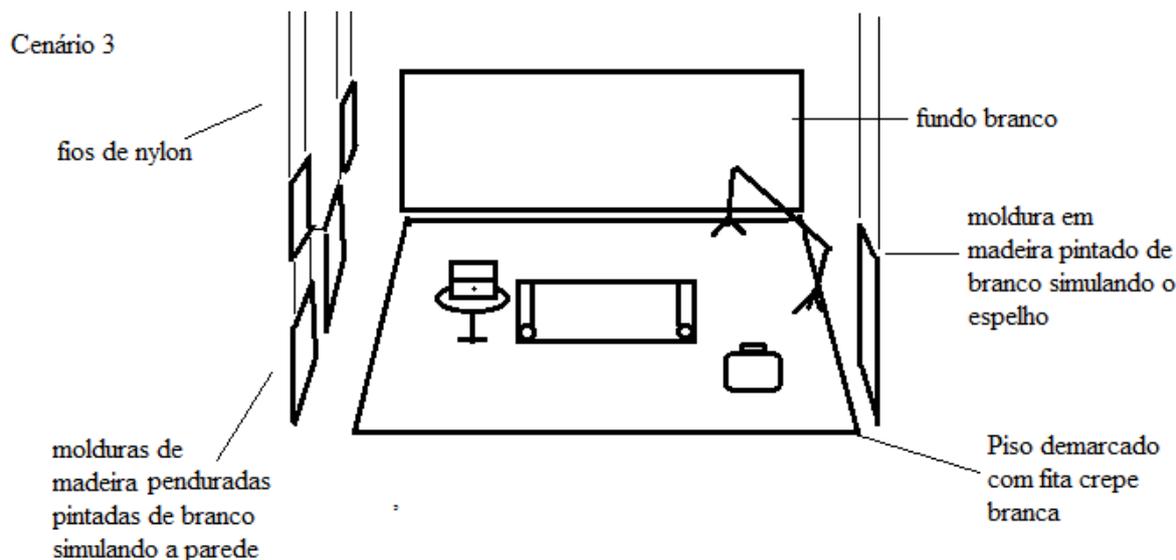


Figura 21. Proposta de cenário 3;

O compositor propõe em suas sugestões de direção cênica o uso de projeções de vídeo em alguns momentos da peça. Utilizaremos desse recurso, mas não especificamente e exatamente nos momentos onde foram indicadas por Ripper. Esses momentos específicos serão indicados em suas respectivas cenas no item a seguir.

4.3. A concepção de performance cena a cena

Nos itens a seguir serão apresentados as *circunstâncias dadas* e o estabelecimento das *unidades*, das *tarefas*, e das imagens referência para cada cena da mini-ópera *Domitila*. O estabelecimento da marcação cênica com base no *tempo ritmo*, assim como a identificação das relações texto-música que guiaram nossa construção da *linha de ações físicas* são exemplificadas em alguns trechos de nossa partitura cênica, indicadas por um contorno azul, enquanto as marcações cênicas são indicadas por um contorno vermelho. A partitura cênica nos serviu como guia, onde marcamos, de acordo com nossas interpretações da relação texto-música, o percurso de nossas ações. Contudo as indicações que fazemos destacadas pela cor azul aparecem como “modelos” do raciocínio utilizado em nossas decisões cênicas, o que não foi possível, dada a dimensão desse trabalho, ser apresentado para cada marcação, ou ação, da *linha de ações*, de cada cena apresentadas aqui.

4.3.1. Cena 1

Circunstâncias dadas e subtexto: Uma característica da mini-ópera de Ripper é sua construção pensada como um fluxo contínuo de ações. Não há divisões estabelecidas entre introdução, recitativo e ária; percebe-se uma sequência de acontecimentos concatenados entre si. Há respirações dramáticas, ou finalizações de idéias, mas sempre se percebe um direcionamento que conduz a narrativa. O próprio compositor comenta este aspecto musical proposto em algumas de suas obras:

Então nesse meu percurso da *Domitila* até *O Diletante*, essa busca, que nem sempre foi consciente, ela é muito presente no que eu venho escrevendo. Tem a *Domitila*, depois veio *Anjo Negro*, depois a segunda versão de *Anjo Negro*, daí *Piedade*, *Onheama* e *O Diletante*, tem aí um arco que é de uma unificação do discurso musical, o que significa um fluxo contínuo que abrange todas as partes da obra, os cantos, e que varia de acordo com o clima de cada uma delas; mas sem interrupção, sem que eu precise fazer uma cadência perfeita e começar outra coisa necessariamente. Acontecem cadências, mas sem divisão em números como, recitativo, ária, dueto, cavatina, não, tudo numa coisa só. (RIPPER, 2014)¹³⁸

Na primeira cena, considerando tal característica estrutural da obra, optamos por não demarcar o momento em que a obra se iniciaria, propondo que a personagem já esteja em cena, realizando sua ação – a de organizar sua bagagem, simultaneamente à chegada do público. Tal proposta visaria criar uma continuidade temporal, como se a história já se passasse antes mesmo da presença do público; seria somente com a presença desse público, em conjunto com a música, que aquele episódio dramático da narrativa se iniciaria.

Dado início à mini-ópera e à exposição do tema pelo trecho musical caracterizado como uma modinha, a personagem, ao verificar se está se esquecendo de algum pertence que levará consigo em pretensa viagem, se depara com o baú, que a perturba. Inicialmente, não sabe o que fazer: deverá carregá-lo consigo, remexer em seu interior, render-se e reler alguma das cartas? A primeira carta escolhida por Ripper para a construção de sua narrativa

¹³⁸ Em entrevista concedida em 04 de Setembro de 2014 via Skype.

é justamente a primeira carta originalmente trocada entre os dois amantes na vida real. Desta forma, a circunstância dada para a interpretação desta carta e construção cênica parte diretamente desse fato, devido à significância da referida carta, precursora e desencadeadora de toda a história do romance entre eles. Podemos interpretar que a personagem, ao se dirigir até o baú e mexer nas cartas, não escolhe inicialmente cartas aleatórias, mas aquelas que remetem a fatos significativos naquele momento.

Unidade: Lembrança do início do romance

Tarefas (ação): organizar a bagagem; deparar-se com o baú; ler carta

Imaginação: A imagem que nos serviu de referência cênica inicial foi a do *dentês de aço*, o qual em nossos exercícios nos proporcionava fisicamente uma idéia de desconforto, de incômodo, que é o que interpretamos ser o estado inicial da personagem ao se preparar para partir.

Ao longo do esquema da cena 1, apresentamos a seguir a partitura cênica elaborada, com marcações ou guias cênicos estabelecidos a partir de nossas interpretações das condições dadas proposta pela escrita musical do compositor.

CENA 1

UNIDADE: lembrança do início do romance

OBJETIVO (ações): organizar sua bagagem, se deparar com o baú, ler a carta

Antes das portas serem abertas ao público, Domitila já está em cena se preparando para partir. Ela recolhe seus pertences e os acomoda na mala. Da entrada dos músicos, dá-se início à mini-ópera e a personagem continua realizando a ação "arrumar a mala" até o compasso 41.

Modinha

Soprano

Clarinetas Bb

Piano

Violoncelo

6

p *expressivo*

Abertura e apresentação do tema, a *Modinha*, que nos remete a um caráter melancólico ao início da obra

Sopr.

Cl.

Pno

Cello

11

Sopr.

Cl

Pno

Cello

17

Sopr.

Cl

Pno

Cello

p *espressivo*

Em diversos momentos em nossa construção cênica, consideramos a movimentação do Clarinete como guia das ações da personagem, na representação de sua voz feminina que fala internamente. Nesse trecho consideramos que a melodia ascendente, com o adensamento da harmonia, sugere uma ação reveladora à personagem, no caso aqui, em nosso subtexto, a revelação das lembranças, que surgem ao visualizar o xale.

23

Sopr.

Cl

Pno

Cello

p

Encontra o xale e o observa de maneira especial; tocando-o com atenção, leva-o até o espelho. Ação realizada até o compasso 32.

28

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Coloca o xale próximo ao espelho

33

Sopr.

Cl

Pno

Cello

A partir desse compasso, volta a arrumar seus pertences mas agora tentando se lembrar se não está esquecendo algo, essa busca se intensifica até voltar o olhar para o outro lado da sala e se deparar com o baú.

39

Sopr.

Cl

Pno

Cello

A partir da condução melódico-harmônica do piano, que vai tensionando e preparando a entrada do clarinete em compasso a seguir, interpretamos como a deixa musical que dá suporte a marca cênica onde a personagem busca algo ao seu redor.

Se depara com o baú e o contempla à distância, ainda sem saber se deve mexer nele; se em sua bagagem o levará ou não

O crescendo da entrada do clarinete nos sugere uma onda emotiva da personagem com seu desenho melódico ascendente, o que é reforçado pelo impulso do violoncelo que acompanha paralelamente o clarinete. Interpretamos que o Clarinete represente aqui a voz das memórias de Domitila ao deparar com o baú, e o violoncelo a voz de Dom Pedro, que ecoa em diálogo com as lembranças dela do relacionamento, e que surgem na representação da figura do baú.

Continua o diálogo, hipotético, entre Domitila, representada pelo Clarineté, e Dom Pedro, pelo violoncelo, que surgem como vozes que ecoam do baú, em representação das memórias da personagem.

45 Continua observando o baú com o corpo de quem resiste a se mover

Não consegue mais vencer a atração de ir mexer no baú, e começa a caminhar em direção ao mesmo, mas desiste na metade do caminho, no compasso 55, acompanhando o movimento descendente do clarinete.

51

Exita brevemente mais uma vez.

56

Com o impulso da escata ascendente do piano, ela caminha cada vez mais decididamente em direção ao baú.

Agitada ♩ = 108

Chega de frente ao baú.

Agitada ♩ = 108

60

Abre o baú e busca uma carta, alguma com significado especial, e a escolhida é a primeira carta que recebeu de seu amante e que deu início à toda essa história

A partir desta modulação ela já está com a primeira carta nas mãos, e com a intenção proporcionada pelo ritmo e pela condução melódica e harmônica, podemos interpretar que represente sua agitação interna em reflexo às memórias que aquela carta traz.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

66

Com a carta na mão, dá um passo para o lado do baú e começa a tocar e a sentir o cheiro da carta em busca de lembranças

Sopr.

Cl

Pno

Cello

70

Abre finalmente a carta e começa a ler.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Ca - ra Ti - ti - lia

mf *marcado*

Pizz *Arco*

74

Sopr. *foi i - nex - pli - cá - vel o pra - zer que ti - ve com as su - as*

Cl

Pno

Cello *Pizz*

78

Sopr. *du - as car-tas*

Cl

Pno

Cello *Arco*

Com um "meio sorriso".

82

Sopr. *Ti-ve a ar-te de fa - zer sa-ber a seu pai que es -*

Cl

Pno

Cello

Colocar a mão no ventre em representação da barriga de grávida

88

Sopr. ta - va pe - ja - da de mim e as-sim per-su - a di - lo *mf*

Cl

Pno *mf*

Cello *mf*

Olhar para um foco à distância na imaginação da imagem da família

93

Sopr. que fos-se a bus-car e a su-a fa-mí - lia que não há de cá *p*

Cl

Pno *p*

Cello

97

Sopr. mor - rer de fo - me mui - to es - pe - cial - men - te'o meu a - mor *mf*

Cl *p* *mf*

Pno *mf*

Cello *mf*

Interpretamos a melodia do clarinete aqui, com suas marcações a cada tempo, como uma risada interna da personagem em regozijo ao reler essas palavras, o que se repete em trechos a seguir.

100 *quasi parlato*

Sopr. *p* por quem es - tou pron - to a fa - zer sa - cri - lí - cios

Cl

Pno *p* *mf*

Cello *p*

103

Sopr. *mf* A - cei - te'a - bra-ços e bei-jos

Cl

Pno *mf*

Cello *mf*

Como se estivesse compartilhando com o público o que o amante disse.

Rindo para si.

106 **Lentamente** ♩ = 60 **A tempo** ♩ = 108

Sopr. des-se seu a-man-te que sus-pi-ra pa-ra vê-la'o quan-to an - tes. *p* As - si - na - do: o De - mo -

Cl

Pno *p*

Cello **Lentamente** ♩ = 60 **A tempo** ♩ = 108 *Pizz* *p*

As colcheias em Ré4 com suas apojeturas, no remetem ao impulso interno da personagem de ler outra carta, mas ela resiste.

Se sente atraída a reler mais cartas, mas se afasta do baú e volta a recolher seus pertences e acomodá-los na mala, mas agora com vigor, como quem quer se esquecer de algo e concentrar no objetivo de ir embora.

109

Sopr. não! (rindo) o De-mo, o De-mo-não!

Cl

Pno

Cello *Arco* *p*

4.3.2. Cena 2

Circunstâncias Dadas e subtexto: Na Cena 2 a personagem parte de um estado semelhante ao seu estado inicial na obra, mas é então afetada pelas lembranças que a releitura da primeira carta traz. Mesmo tentando se concentrar em realizar o objetivo de se preparar para partir, acaba se rendendo mais uma vez e relê outra carta. A segunda que escolhe é uma carta onde o amante confessa momentos de ciúme e faz declarações amorosas, o que, no momento em que ela relê a carta, dá um toque de ironia à situação, uma vez que a personagem ora se encontra em situação oposta, de abandono e descaso.

Apesar disso, ao reviver o texto, a personagem se deixa influenciar pelo significado que aquela carta poderia ter tido no momento em que a recebeu, envaidecida ao perceber nas palavras do outro o ciúme, o apreço e o prazer em receber uma declaração tão afetiva como a que o amante faz naquela correspondência. Interpretamos que ao final dessa carta, a personagem se rende às memórias daquele romance e se deixa afetar pela presença de seu amante presentificado nas palavras ali escritas. Essa interpretação se associa principalmente ao modo que a música se relaciona com o texto. O trecho inicial dessa cena foi comentado anteriormente na seção 3.5.6, com a reexposição do tema musical e a tentativa da personagem de voltar a se concentrar em sua atividade inicial, a perturbação dela pela

releitura da primeira carta, interpretamos que seja representado pela linha melódica do clarinete. Quando Domitila inicia a leitura da carta no compasso 146, de modo geral, até o compasso 194, o trio - piano, clarinete e violoncelo realizam um apoio harmônico, em sustentação ao que está sendo lido pela personagem, introduzindo apenas pequenos comentários ao longo da narrativa. A leitura dessa carta é realizada quase como um recitativo; a escrita musical da linha vocal não é melódica todo tempo e o tom dramático de cada trecho do texto é ditado pelo encadeamento harmônico que proporciona momentos de tensão, de instabilidade, com freqüentes modulações, em um jogo de adensamento e rarefação da escrita. Do compasso 194 ao 200, o trio musical deixa de atuar paralelamente ao que está sendo dito, e passa a convergir com o discurso vocal reforçando aquele trecho que, possivelmente, é afetivamente importante à personagem.

Com a leitura dessa segunda carta, podemos interpretar vários momentos onde a personagem incorpora o discurso do personagem que não está em cena, às vezes adotando o discurso dele para si, às vezes se passando por ele, em outros sendo ao mesmo tempo locutora e receptora do discurso. Decidimos marcar esses momentos em nossa partitura cênica, para que fixássemos “quem” estaria falando a cada instante.

Esta forma de discurso que a personagem pode adotar como meio de comunicar-se por meio da palavra do outro, Bakhtin denomina de *discurso direto esvaziado*. Nesse tipo de discurso, presente nesta mini-ópera, o discurso alheio é apropriado pelo outro, seja este outro o compositor, a personagem, ou os intérpretes. O discurso é manipulado pelo autor que o profere na construção do sentido que lhe convém. Bakhtin afirma que o discurso direto é antecipado pelo contexto, aqui apresentado nas *circunstâncias dadas*, e pelo colorido das entoações do autor, apresentados no *subtexto e imaginação* e dessa forma, as fronteiras da enunciação de outrem são bastante enfraquecidas. (2006, pg. 170)

[*discurso direto esvaziado*]: O contexto narrativo aqui é construído de tal forma que a caracterização objetiva do herói, feita pelo autor, lança espessas sombras sobre o seu discurso direto. As apreciações e o valor emocional de que sua representação objetiva está carregada, transmitem-se às palavras do herói. O peso semântico das palavras citadas diminui, mas, em compensação, sua significação caracterizadora se reforça, da mesma forma que sua tonalidade ou seu valor típico. De maneira semelhante, quando reconhecemos uma personagem cômica no palco por seu estilo de maquilagem, sua roupa e sua atitude geral, já estamos prontos a rir mesmo antes de apreender o sentido de suas palavras. (BAKHTIN, 2006, pg. 170)

O que se constrói, portanto, em *Domitila* é uma narrativa onde se sobrepõem várias vozes: da personagem leitora, do compositor, da intérprete, dos instrumentistas, do público e, naturalmente, do próprio autor do texto – Pedro, o amante e Imperador.

Em alguns momentos, pode-se dizer que é o próprio autor das cartas, o amante, é quem aparece e se identifica através da locução do outro, marcado pelo modo como às vezes a música ou a intérprete podem ironizar ou valorizar características de Pedro, reforçando sua imagem e presença.

Passemos à variante analisadora da expressão. Ela integra na construção indireta as palavras e as maneiras de dizer do discurso de outrem que caracterizam a sua configuração subjetiva e estilística enquanto expressão. Essas palavras e maneiras de dizer são introduzidas de tal forma que sua especificidade, sua subjetividade, seu caráter típico são claramente percebidos. (BAKHTIN, 2006, pg. 165)

Estes momentos aparecem em *Domitila*, por exemplo, nos instantes em que o autor das cartas se refere a si próprio, o que é geralmente reforçado por alguma intenção musical que confere um caráter às vezes jocoso, outras vezes autoritário ou mesmo melancólico, como em momentos em que declara ser “o demonião”, “o imperador” ou simplesmente “Pedro”.

Ao final, nesse jogo de identidades que se revezam, consideramos que a personagem se rende à “presença” do amante pela força de suas palavras e de suas lembranças e então, a partir dessa cena ela não mais resiste ao ato de mexer nas cartas, passando deliberadamente a reviver suas memórias.

Unidade: Rendição

Tarefas (ação): Organizar bagagem; render-se; ler

Imaginação: Referindo-se novamente ao trabalho de direção cênica de Stanislavski para a cena da “carta de Tatiana” de Eugene Onegin, como citado anteriormente, o diretor propõe à intérprete a referência a imagens, de modo que a atuação da personagem diante da carta adquira interesses e intensidades dramáticas distintas a cada momento. Ele sugere, por exemplo, que a intérprete trate a carta não como portadora de uma mensagem, mas como a corporificação do

amante, o que reflete na transmissão de emotividade na ação. Usamos essa indicação como referência de interpretação ao final da cena 2, onde propomos um momento em que a personagem “se rende” à imaginação da presença de seu amante e sente como se ele estivesse presente, se aproximando de seu corpo. Apresentamos a seguir marcações cênicas para essa cena:

CENA 2

UNIDADE:Rendição

OBJETIVOS(ações): organizar mala, render-se, ler

113 Modinha

Otema inicial é reapresentado e podemos interpretar como a "vontade" da personagem de voltar a seu estado inicial, com seu objetivo de se preparar para ir embora e não ser perturbada pelas memórias de seu relacionamento.

Volta a arrumar a mala com vigor, tentando se concentrar na atividade

Modinha

p

Em dueto com o violoncelo, o clarinete, do compasso 113 ao 129, desenha uma melodia que interpretamos como a voz da agitação interna da personagem, ou o reflexo emotivo que a releitura da primeira carta proporcionaria a ela. Essa melodia do clarinete, com suas progressões ascendentes e o adensamento rítmico acompanhando as "ondas" de frases, nos remete a essa perturbação. Então, a ação da personagem neste momento é "arrumar a mala", mas com uma intenção mais vigorosa, na tentativa de voltar a concentrar-se em seu objetivo inicial - "preparar para partir".

119

125

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Não consegue novamente vencer a atração de reviver àquelas memórias proporcionadas pelas cartas, e essas notas com apojaturas poderiam representar essa pulsação interna da personagem, que fazem relação ao compasso 112, onde ela também "se sente atraída"

130

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Ela caminha em direção ao baú como quem "sabe que não devia estar fazendo aquilo"

Volta a abrir o baú e a mexer nas cartas e outras lembranças ali guardadas

135

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Ao longo dessas progressões, ela procura cada vez mais avidamente por alguma outra carta específica e essa busca se intensifica junto com a música, até o compasso 141, onde acontece uma mudança harmônica, que podemos interpretar como se ela tivesse finalmente encontrado a carta que procurava, e a progressão que se segue, também cada vez mais intensa, representaria sua emoção diante àquele texto.

140

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Ela encontra a carta, que consideramos que ela já procurava, e surge novamente o reflexo das memórias que essa carta traria, a partir da intensificação da progressão musical, até o compasso 146, onde ela se rende a relê-la

146

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Um pouco menos $\text{♩} = 72$

Mi-nha fi-lha'e a-mi-ga Se-r-pos-si-vel que es-ti-mes al-guém mais do que a mim

Quase falado, com tom de ironia.

Um pouco menos $\text{♩} = 72$

p

149

Sopr.

Cl

Pno

Cello

meu co-ra-ção diz-me que não, meus o-lhos di-zem-me que sim a

151

Sopr. quem de - vo'a - cre - di - tar? No co - ra - ção i - lu - di - do ou nos o - lhos que por não se - rem ce - gos en - ten - dem o que

Cl.

Pno.

Cello.

Modulação que nos sugere uma mudança de intenção de Domitila ao ler a carta, dando um tom de melancolia e de identificação da personagem com as palavras do amante.

154

Sopr. vê - - em? Já não que - ro que o co - ra - ção me en - ga - ne

Cl.

Pno. *mf* não marcado

Cello. *mf*

157

Sopr. nem que os o - lhos fa - lem ver - da - de - mas os ou - vi - dos que ou -

Cl.

Pno.

Cello.

160

Como se estivesse fazendo uma interrogação; como se perguntasse a si mesma o sentido daquela frase.

Sopr. vi-ram pu-de-ram per-ce-ber a pre-di-le-ção que tu tens a e-la

Cl.

Pno.

Cello.

como

Se dirige à frente em direção ao proscênio.

Até o compasso 169, como se estivesse imitando o modo de agir falar de Pedro.

164

Sopr. es-pe-ro que me tra-tas co-mo de-vo ser tra

Cl. *p*

Pno. *p*

Cello. *p*

Com o corpo tentando imitar a forma masculina e autoritária dele.

167

Sopr. ta-do não por ser eu o Im-pe-ra dor - mas por ser teu-a-mi-go

Cl.

Pno.

Cello.

171

A partir desse compasso até metade do compasso 178, ela atua como intermediadora do discurso dele. é ele que aparece. e ela apenas ouve.

Sopr. *expressivo* Não pen - ses que fa - lo as - sim pa - ra mos - trar - me seu a -

Cl

Pno

Cello

174

Sopr. mi - go que sem - pre as - sim lhe fa - lei Sou o Im - pe - ra -

Cl

Pno

Cello

178

Aqui ela volta a imitá-lo e a ironizar sua fala concordando que de fato de que ele é realmente um homem qualquer, "de vícios e virtudes"...

Sopr. dor - mas não me'en - sor - be - be - ço pois sei que sou um ho - mem de vi - cios e vir - tu - des co - mo os de -

Cl

Pno

Cello

Ler com os ombros "encolhidos", dando pequenos passos tensos para frente, acompanhando o ritmo do texto.

Desse compasso até o 193, Domitila apenas lê, como se quisesse entender o que estava escrito, até que ela se deixa aos poucos influenciar pelas palavras do amante, até a fala "sabe Deus enlouquecer", a partir do qual ela toma para si o texto, como se fossem as palavras dela.

182

Sopr. *mais* Eu não me-re-ço de ti nem mes - mo um mau o - lhar quan-to

Cl *pressivo*

Pno

Cello

Do compasso 183 ao 192, temos uma escrita para a linha vocal onde a melodia é rítmica ao invés de melódica. O canto, em forma de recitativo, repete continuamente a nota Si3. Nesse trecho é a voz do clarinete, em conjunto com a harmonia, que sugere o tom dramático do texto lido.

186

Sopr. mais o que di - ses - te no quar - to da Se - nho - ra Jo - a - na De - mais a mi - nha des - con - fi -

Cl

Pno

Cello

188

Sopr. an - ça não É tan - to por ci - ú - mes, mas que es - ti - mas mais a e - la que a mim não te - nho

Cl

Pno

Cello

190

Sopr. na - da que tu a es - ti - mes mas não de - ves des - pre - zar, mal - tra - tar es - se teu fi - lho a

Cl.

Pno.

Cello.

192

Sopr. pon - to de'o fa - ze - res de - ses - pe - rar, sa - be Deus se en - lou - que - cer - -

Cl.

Pno.

Cello.

Assentar

Podemos considerar que aqui são os dois amantes que falam simultaneamente. Ela toma o discurso dele para si, como se fosse ela se declarando a ele, ao mesmo tempo que é afetada pela declaração dele à ela.

194

Sopr. *mf* a - mor que eu te te - nho É do co - ra - ção nas - ceu do fun - do

Cl.

Pno.

Cello.

Deixa de olhar para a carta e recita o texto como se já o conhecesse de cor

197

Sopr. *dal - ma não pre - ci - sa *dim* nem di - nhei - ro ou pro - te - ção*

Cl. *pp*

Pno *dim pp*

Cello

Ela profere o texto como se tivesse o acabado de ler pela primeira vez

201

Sopr. *Con - sul - ta tua cons - ci - ên - cia e cer - ta - men - te a - cha - rás ra - zão a es - te que é teu*

Cl.

Pno

Cello

Se rende e se entrega à "presença do amante e das memórias agradáveis do relacionamento.

205

Sopr. *fi - lho *cresc* a - mi - go fi - el e cons - tan - te O Im - pe - ra -*

Cl.

Pno *cresc*

Cello *p*

"Escore" pelo assento como se estivesse se deitando com ele por um instante

209

Sopr. *dor*

Cl.

Pno. *f*

Cello *Pizz*

213

Sopr.

Cl.

Pno.

Cello

217

Sopr.

Cl.

Pno. *mp dim*, *dim*, *m.d.*

Cello *Arco*, *dim*

221

Sopr.

Cl. *rit.*

Pno. *p rit.*

Cello *rit.*

Detailed description of the musical score: The score is for Soprano, Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), and Cello. It consists of three systems of staves. The first system (measures 209-212) features a vocal line with a long note and the instruction 'dor'. The piano part has a complex rhythmic pattern with triplets and a forte (f) dynamic. The cello part is marked 'Pizz' (pizzicato). The second system (measures 213-216) continues the piano and cello parts with triplets and a mezzo-piano (mp) dynamic. The third system (measures 217-220) shows the piano part with dynamics 'mp dim', 'dim', and 'm.d.', and the cello part with 'Arco' and 'dim'. The final system (measures 221) is a short ending for all parts, marked 'rit.' (ritardando) and 'p' (piano).

4.3.3. Cena 3

Circunstâncias dadas e Subtexto: Desde o início dessa cena, a personagem já não resiste à ideia de reviver seu relacionamento e começa a cena com um maço de cartas na mão do qual cai um bilhete. Ela então o recolhe e lê, num dueto com o clarinete. Esse bilhete, no romance original, foi enviado por Dom Pedro I possivelmente acompanhado de uma rosa. Em nossa proposição cênica, após a leitura desse bilhete, a personagem se dirige ao baú, onde ela manteve guardada a rosa, agora velha e seca, e nesse momento se identifica com a mesma, sentindo-se não mais atraente, mas murcha e sem vitalidade. Isso é realizado nos primeiros compassos do chorinho instrumental, que marcam a ironia entre a alegria do choro e a melancolia da cena, até o momento em que ela se dirige ao espelho e se observa, decidindo arrumar-se, colocando o xale nos ombros como se fosse sair para dançar. Ao colocar o xale, ela reconquista a vitalidade e entra momentaneamente em transe, como se transportada para os salões de baile do passado onde podia dançar com o amante. Entre o compasso 277 e 280, com a tensão da condução harmônica que leva à modulação em 280, ela volta à realidade, toma o maço de cartas novamente e lê a terceira carta da narrativa.¹³⁹

Unidade: Reminiscências

Tarefas (ação): Ler; olhar-se; arrumar-se; dançar

Imaginação: Para a leitura dessa carta, usamos como referência a imagem da *rosa nos ombros*, que em nossos exercícios nos auxiliava a ativar no corpo uma postura orgulhosa, de alguém cheio de si, interpretação que fazemos de como ela lê essa carta.

¹³⁹ Além do texto da ária central, *Diga em quantas linhas*, alguns outros breves textos, em forma de recitativo, foi acrescentado na narrativa pelo compositor, como os recitativos que surgem no início dessa cena: compassos 224 a 227, e 231 a 232.

CENA 3
 UNIDADE: Reminiscências
 OBJETIVO: ler, olhar-se, arrumar-se, dançar

221

Sopr. **Com um maço de cartas nas mãos**

Um pouco lentamente $\text{♩} = 52$

Recitativo: ela fala para si olhando para as cartas que tem na mão

liberamente
P Ah, meu a - mor se Vós-mi - cê se'es que-cês se de

Cl

Pno *p mt*

Cello **Um pouco lentamente $\text{♩} = 52$**

227

Sopr. **Um bilhete cai de dentro as cartas, e Domitila abaixa-se para pegá-lo com ar de curiosidade.**

mim!

Cl *p*

Pno *precipitando*

Cello

231

Sopr. **Recitativo: Se dirige ao público demonstrando a surpresa de encontrar aquele bilhete**
Lê o bilhete ainda no plano mais baixo, abaixada até o compasso 246

a tempo $\text{♩} = 52$

Um bi - lhe - te: A ro - sa que te'o - fe re - ço, a - cei - ta em pe - nhor da a-mi

Cl *com o canto*

Pno

Cello *a tempo* $\text{♩} = 52$

Interpretamos que o clarinete em dueto com Domitila, aparece como a representação, mais uma vez, das emoções e das idéias da personagem, paralelamente à leitura que ela faz das palavras de Dom Pedro. Nessa leitura ela já introduz um "discurso" próprio dada a forma lírica com que lê a carta, determinada pela música de Ripper, em conjunto com nossas proposições cênicas, modo de entoar e articular o texto.

237 *a tempo* ♩ = 52

Sopr. *za-de a mais sin - ce - ra e do mais per - fei - to'a - mor Ah! Des-te teu ver - da - dei - ro a-*

Cl *dím rit. dí m rit.*

Pno

Cello *a tempo* ♩ = 52

Após falar "Pedro", se levanta e se dirige até o baú em busca da rosa velha guardada.

243 *Movido mas não muito* ♩ = 72

Sopr. *mi - go fi - lho e a - man - te Pe - dro*

Cl *liberamente p*

Pno

Cello

Encontra a rosa seca e sem vida e se identifica com ela: Será que perdi minha beleza também? começa a comparar sua pele com a secura das pétalas e vai deixando o corpo refletir essa "fraqueza" e auto-depreciação. A alegria do chorinho no início desse trecho proporciona um tom de ironia. Essa ação permanece até o compasso 264

248 *Movido mas não muito* ♩ = 72

Sopr.

Cl

Pno *p*

Cello *Movido mas não muito* ♩ = 72

254

Sopr.

Cl

Pno

Cello

A partir dessa modulação, ela deixa a rosa no baú e caminha cabisbaixa, até que olha para o lado e se depara com o espelho no compasso 276 no início do ritornello.

260

Sopr.

Cl

Pno

Cello

266

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Se observa no espelho e toca sua face.

272

Olha para o xale e o coloca sobre os ombros.
 Como se fosse "mágica" ela se sente mais viva,
 mais bela e confiante, e se imagina num baile do passado
 e começa a dançar.

1.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Com a marcação desses acordes que tensionam a harmonia, intensificado pela fermata,
 Domitila vai aos poucos saindo do "transe" da lembrança dos bailes, e volta à sua realidade,
 se dirigindo novamente ao baú, de onde pega um novo maço de cartas.

1.

1.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Encontra uma carta que lhe provoca interesse e sorrindo, orgulhosa de si, começa a lê-la as vezes ditando alguns textos para o público.

imagem referência: "Rosa nos ombros"

Sopr.

Cl

Pno

Cello

p
Ah, meu a

Caminhando com animação e com uma presença elegante.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

mor do meu co-ra - ção, se - ri - a im - pos - si - vel que me'es - que - ces - se de me - cê e de nos - sa que - ri - da Be-

Olhando para um círculo mais externo da cena, na imaginação de visualizá-lo proferindo essas palavras.

Lentamente ♩ = 60

Sopr. li - nha pa - ra quem eu man - do um bei - jo a - in - da que es - ti - ves - se no fim do mun -

Cl

Pno

Cello **Lentamente** ♩ = 60

Volta a caminhar com agitação

A tempo ♩ = 72 *com ironia*

Sopr. - do Fui ho - je ver mi - nhas plan - ta - ções e fui to - pan - do al - gu - ma ca - ça que ca - cei e - lo - go des - ti -

Cl

Pno

Cello **A tempo** ♩ = 72

Apreciando cada palavra, começa a desacelerar o passo e se direciona para perto do assento, mas sem a intenção ainda de se assentar.

Lentamente ♩ = 60

Sopr. nei à Im - pe - ra - triz e a me - cê As - sim, a - cei - te meu ben - zi - nho, e i - gual - men - te o

Cl

Pno

Cello

A tempo ♩ = 72 Um pouco mais movido ♩ = 108.

Sopr. *mf* co - ra - ção sau - do - so *mf* - te seu a-man-te fi - el, cons-tan - te e des-ve-la - do

Cl.

Pno. *mf*

Cello *mf* A tempo ♩ = 72

Rindo, com ironia, imitando o modo de falar e de se portar do Imperador.

Sopr. o De-mo - não! o De - mo, o De - mo - não!

Cl.

Pno. *mf*

Cello *mf*

Sopr.

Cl.

Pno.

Cello

4.3.4. Cena 4

Circunstâncias Dadas e subtexto: Uma breve análise desta cena foi realizada no item 1.2¹⁴⁰, onde evidenciamos as possíveis vozes que a personagem pode adotar considerando as indicações musicais propostas pelo compositor, assumidas em nossa leitura como “deixas”. Em resumo, nessa cena a personagem com um maço de cartas na mão lê uma sequência de vocativos e despedidas, lembrando-se dos modos como o amante se dirigia a ela e do processo degradativo do relacionamento. Não nos parece evidente a intenção do compositor de que a personagem represente a cada uma dessas leituras dos vocativos e despedidas uma voz distinta. Trata-se, contudo, em nosso subtexto, e frente à nossa interpretação da relação texto-música e da análise das condições dadas, da ideia de que Domitila seja a portadora de outras vozes além da sua própria. Na cena, o amante se apresenta de três formas distintas: “fogo, fogueiro”, “Imperador” e “Pedro”, e cada uma dessas formas apresenta uma intenção e significado diferentes, o que é reforçado também pela sugestão da composição musical. Nossa tentativa nessa cena foi a de transportar, para o corpo e para a expressão vocal, a intenção de cada uma das vozes com que estaria se expressando nos diferentes momentos da cena.

Unidade: A degradação do relacionamento

Tarefa (ação): ler (com a intenção vocal e corporal referente a cada voz determinada); relatar ao público;

Imaginação: a figura do “fogo, fogueiro”, do “Imperador” e de “Pedro”

Acrescentamos em nossa partitura a seguir, além das marcações cênicas, trechos de nossa interpretação texto-música que apresentamos anteriormente na seção 1.2.

¹⁴⁰ Pg. 32 e 33

CENA 4

UNIDADE: A degradação do relacionamento

OBJETIVO(ação): ler, relatar ao público

Assentar-se observando as outras cartas que tem na mão, lendo os cabeçalhos e as despedidas.

Sopr.

Cl

Pno

O mesmo tempo

pp

Cello

Pode-se inferir a partir do texto, do desenho melódico, da rítmica proposta e da indicação “rindo” adicionada pelo compositor, que a personagem que se manifesta naquele momento, a partir das palavras de Dom Pedro, é a própria Domitila.

Sopr.

p Mi-nha fi-lha, mi-nha a - mi - ga as - si - na - do: Fo-go, Fo - gui - nho

Cl

Pno

p

Cello

Na frase 2, nos dois primeiros compassos, uma melodia mais sinuosa que consideramos ainda ser “a voz de Domitila”, é finalizada com a tensão de um acorde de dominante, em uma cadência que tenderia a se deslocar para uma tônica, mas que é interrompida nos dois compassos seguintes, por uma modulação abrupta, onde se instala uma outra dominante. A partir do texto, da melodia e desta sugestão harmônica, podemos compreender que, naquele momento, a personagem “ironicamente”, como indica o compositor, “imita” ou interpreta o modo de falar de seu amante. Isto também se evidencia pelo uso de notas repetidas e da rítmica proposta, que denuncia uma preocupação do autor em dar destaque à autodenominação por Pedro de “O Imperador”.

opr. *mf* *p* *portato*
 Mi-nha que-ri-da do meu co-ra-ção as-si-na-do: o Im-pe-ra-dor Ti-ti-lia, que-ri-da, a-
 Cl. *mf*
 Pno. *mf* *p*
 cello

Uma interpretação possível a partir da música de J. G. Ripper, é que a personagem vai aos poucos assumindo a personalidade do seu próprio amante, a partir da lembrança de seu modo de tratá-la, com seus apelidos carinhosos e cheios de malícia, sublinhados pelo uso de saltos e portamentos. Finalmente ela o incorpora com o salto descendente súbito da linha do canto para a nota grave Lá bemol 2 ao ler a palavra “Pedro”. Como destacamos anteriormente, este seria um indicativo também do final do relacionamento deles, o que estaria sublinhado pela expressão “triste” adicionada pelo compositor.

Sopr. *mf* *p*
 mor as-si-na-do: Pe-dro!
 Cl. *mf* *p* *triste*
 Pno. *mf* *p*
 Cello

4.3.5. Cena 5

Circunstâncias Dadas: definimos a cena 5 como o momento em que a personagem canta a ária *Diga em quantas linhas*. Nessa cena a personagem, pela primeira vez, se expressa completamente por suas próprias palavras, ditadas pela inspiração do autor, o compositor e

libretista João Guilherme Ripper. A partir dessa ária pode-se inferir muito da personalidade, ou do espírito que Ripper propõe à sua Domitila, ditado hora pelo lirismo do texto, hora pela força e determinação da música. É a voz interpretativa e sensível do compositor que surge, por meio das palavras de sua heroína. Na cena, segundo nossa leitura, a personagem desabafa suas angústias como se estivesse se dirigindo ao amante, que hipoteticamente estaria em algum lugar próximo imaginado pela intérprete. É a partir dessa ária que decide conduzir sua própria história, decisão marcada pelo momento em que afirma querer *olvidarse* de seu amante. Ao mesmo tempo, ela não deixa de expressar o efeito avassalador daquelas memórias em seu espírito e a agitação interna de todas aquelas lembranças misturadas com seu contexto de vida e seu contexto histórico, o que é evidenciado no trecho central da ária, escrita em compassos 7/8. Nesse trecho, interpretamos que a personagem representa não só a si mesma como mulher que foi invadida, usada e abandonada pelo amante português, mas como a própria nação brasileira, invadida, colonizada e explorada.

A métrica do compasso em 7/8 aparece na segunda metade da narrativa, sempre em instantes em que a personagem se revela perturbada, adequada à instabilidade rítmica pelo compasso, que varia ainda para outras métricas e figuras de tempo, possivelmente em diálogo com os significados textuais, recursos que reforçam a instabilidade emocional da personagem.

Unidade: desabafo

Tarefa (ação): dialogar, explodir

Imaginação: para essa cena, nos referimos a princípio, a duas imagens que utilizamos em nossos exercícios: o do *ventre de geléia*, para o início da cena até o compasso 382, que nos proporcionava um reflexo no corpo, deixando-o “mole”, sem estrutura, e a imagem do *diamante na testa*, do compasso 383 a 389, que nos proporcionava uma postura e um olhar de alguém seguro, com energia e magnetismo. A primeira imagem serviu-nos de referência, pelo fato de buscarmos apresentar, ao início dessa cena, uma personagem abalada, emocionalmente desestruturada e que, ao longo da ária, reconquistaria sua confiança, até o trecho central onde finalmente cresceria expressivamente, mostrando uma atitude segura e impositiva, ação facilitada pela intuição da imagem do *diamante na testa*. Essa postura de mulher forte e segura permanece até o final da ária.

CENA 5
 UNIDADE: desabafo
 OBJETIVO(ações): dialogar, explodir

Início da cena
Andante Expressivo ♩ = 52

Sopr. mor as-si-na-do: Pe - dro! triste

Cl.

Pno. *p*

Cello

Interpretamos que do compasso 353 ao compasso 375, a oscilação do desenho melódico da mão direita do piano representa a voz do balanço emocional da personagem, que vai se intensificando, com a condução harmônica, até o momento em que ela se permite desabafar que: mesmo com "tanto desejo" ela não ousa mais esperar e acreditar na continuidade daquele romance, impulsionado pelas progressões melódico-ascendentes do violoncelo que antecipam e movimenta a narrativa em direção ao trecho central da ária.

Sentada, com o corpo "encurvado", (imagem: ventre de geléia), se dirige à um ponto num círculo de atenção mais externo ao palco, na imaginação de estar dialogando com o próprio amante.

Sopr. Di - ga em quan-tas li - nhas te en - re - das - te an - tes de me re - ve - lar es - tra-nha- cresc

Cl. *p*

Pno. *cresc*

Cello *cresc*

359

Sopr. men-te tu - a au-sên-cia jun-to a mim a - cen-de as es - tre - las en- quan-to'a noi - te eu já per- dim

Cl. *mf*

Pno. *mf* *dim*

Cello *mf*

367

Sopr. di Con - fes - sa, qual o se - gre - do que as pa - la-vras tem de te a-nun - ci - ar Fur - ti - va -

Cl.

Pno. *p*

Cello *p*

372

Sopr. men - te tu in - va - des meu jar - dim, co - lhen - do os mes - mos li - rios que eu to - mei de

Cl. *mf* *dim*

Pno. *mf* *dim*

Cello *mf*

Aumenta a intensidade da oscilação da condução melódica e harmônica, intensificando a instabilidade e a tensão do trecho, o que conduz a uma maior dramaticidade ao que está sendo cantado; ao mesmo tempo que antecipa e prepara a cena para o trecho central em 7/8.

376

Sopr. *p* **levantar-se** ti Por tu - do que pas - so eu pen - so'o a-ves - so Tan-to de-

Cl. *cresc* *f*

Pno. *p* *cresc*

Cello *p* *cresc*

381

Sopr. se - jo, não de - vo e mes - mo a - tre - vo es - pe -

Cl.

Pno. *f* *dim*

Cello. *f* *dim*

Divisão de tempo que surge, a partir dessa ária, sempre que a personagem se apresenta em estado de euforia ou raiva.

385

Sopr. rar que a - ma - nhã não se - ja tan - to Li - ri - cos tró - pi - cos de Gua - ra - nis, Ve - ra Cruz, Pin - do - ra - ma, Ge -

Cl.

Pno. *mf* *rit.*

Cello. *mf* *rit.*

Andante ♩ = 72

Pizz. *Andante* ♩ = 72

389

Sopr. **Caminhando com firmeza para frente, com a energia de quem "ameça" alguém**
rais, Ta - gua - i, Pa - ra - tí, - San - tos, Pe - a - bi - rú, São Vi - cen - te, Por - tais, Ca - ra - i - bas tor - na - ram Pa -

Cl.

Pno.

Cello.

392

Sopr. **Imaginar os lugares e a localização deles no espaço determinando-os pelo olhar e o direcionamento do corpo**
jés, Ca - ra - ve - las, ca - no - as, Bra - sil, Sal - ve Im - pe - ra - dor, Por - tu gal, Or - le - ans e Bra - gan - ça ser -

Cl.

Pno.

Cello.

395

Sopr. *mf* vil Gua - ra - nis Ve - ra Cruz Pa - ra - ti Co - quei -

Cl

Pno *mf*

Cello *Arco mf*

399

Sopr. rais Por - tu - gal Sal - ve! Salve, Pe - dro, nos - so Im - pe - ra - dor

Cl

Pno *f*

Cello *f*

Com ironia e tonus nos braços voltados para cima

402

Sopr. Sal - ve Pe - dro, nos - so Im - pe - ra - dor! Tan - to de - se - jo não de - vo e

Cl

Pno *dim*

Cello *Andante Expressivo ♩ = 52 dim*

Vai abaixando os braços, olhando para as mãos no andamento da música.

406

Sopr. mes - mo a - tre - vo es - pe - rar que a - ma - nhã não se - ja tan - to a -

Cl.

Pno. *mf*

Cello *mf*

Se assenta novamente.

410

Sopr. mor que a - ma - nhã eu pos - sa en - fim ol - vi - dar - me de ti. Me fa - la em quan - tas

Cl.

Pno. *p*

Cello *p*

a tempo ♩ = 60

Ela repete agora o mesmo texto do princípio da ária, mas agora com outra intenção, ainda com o reflexo da euforia, mas com uma postura mais inqueridora e segura de si.

Sopr. li - nhas te en - re - das - te an - tes de me re - ve - lar es - tra - nha - men - te tu - a au - sên - cia jun - to a

Cl.

Pno.

Cello

418

Sopr. *mim* a-cen-de as es - tre - las en-quan-to'a noi - te eu já per - di Con - fes - sa por que ma *p*

Cl.

Pno *p*

Cello *p*

423

Sopr. gi - a as tu - as car-tas nun-ca hão de per - mi - tir - e - ter - na - men-te'ha-bi - ta - rás o meu jar -

Cl.

Pno

Cello

427

Sopr. *dim* em bus-ca da poc - si - a *rit.* que der-ra - mas - te a - qui. - - *p*

Cl.

Pno *rit.* *p*

Cello *rit.* *p* *a tempo* $\text{♩} = 60$ *solo*

Olhar para as cartas jogadas no chão

432 Se levanta lentamente e começa a recolher as cartas jogadas no chão e as coloca de volta no baú

Sopr.

Cl

Pno

Cello

436 Senta-se novamente, mas agora de costas para o público, numa postura de quem está refletindo.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

4.3.6. Cena 6

Circunstâncias dadas: Após a ária central, tem-se um interlúdio, que denominamos Cena 6. De acordo com as indicações cênicas propostas pelo compositor, seria esta a cena em que a personagem escreveria sua carta de despedida. Contudo, em nossa leitura, propomos que esta ação ocorra apenas na cena final, na qual será revelado que Domitila escreverá uma carta de despedida. Dessa forma, propomos que na Cena 6 a personagem se apresente num estado de reflexão e resgate de memórias para além daquelas relacionadas ao amante, numa mescla de impressões e de *flashes* de sua vida e de seu contexto histórico. Para reforçarmos essa proposição, criamos um vídeo que será projetado sincronicamente ao trecho instrumental, buscando representar o turbilhão de sentimentos que supostamente estariam perpassando a mente da personagem.

A proposta cênica nesta cena é permitir que a personagem se expresse a partir de outras vozes, como pela música e pela linguagem da mídia projetada, e que suas ações sejam mínimas. Propõe-se que, ao mesmo tempo em que ela reflete sobre suas lembranças, ela também antecipe, com as poucas marcações cênicas, as cenas seguintes. Em nosso subtexto, imaginamos que, enquanto ela está ali sentada, refletindo de costas para o público, não tenha ainda se esquecido de suas cartas e seu baú, e que se venha a se lembrar do conteúdo de outras cartas que lhe trouxeram decepção. Domitila olharia então para o baú, e decidida, se levantaria para encontrar cartas decepcionantes que lhe viriam à mente.

O que dá suporte e movimento a essa cena é a música que, a partir desse interlúdio, nos remeteu a uma marcha, se transformando numa música mais instável de harmonia modal com acordes construídos por quartas¹⁴¹, o que ocorre em vários momentos da obra, e que, especificamente nessa cena, proporciona uma tensão e um caráter que remete à música popular como o *jazz*. Destacamos também a presença de uma rítmica irregular, com a

¹⁴¹ Harmonia por quartas se trata de uma técnica de composição onde os acordes são construídos pela sobreposição de quartas, ao invés de terças, o que proporciona uma sonoridade tensa, com a presença do trítono;

alternância de compassos e de acentos que se contrapõem, com deslocamentos de tempos fortes e fracos, que dialogam com o espírito perturbado da personagem nessa cena.

Unidade: Revolta, indignação, reflexão.

Tarefa (ação): afastar-se das cartas, revoltar-se.

Imaginação: a imagem que nos serviu de referência, principalmente para essa segunda parte da mini-ópera, é a figura da personagem Carmen da ópera *Carmen* de G. Bizet (1838-1835). Consideramos que Domitila represente, principalmente a partir dessa segunda metade da obra, uma mulher forte, com uma presença marcante, sensual e que por isso provocava medo tanto nas outras mulheres como nos homens, o que nos remeteu à imagem da cigana Carmen por ser, ao nosso ver, uma representação na ópera que mais se assemelharia à personagem de Ripper.

CENA 6

UNIDADE: Revolta, indignação, reflexão

OBJETIVO(ações): afastar-se das cartas, revoltar-se

Inicia a cena sentada de costas para o público, numa posição de quem reflete sobre algo. A projeção surge lentamente nas paredes do cenário, na representação de suas memórias.

Início da cena

Con Fuoco ♩ = 108

The musical score is arranged in five staves:

- Soprano (Sopr.):** Remains silent throughout the scene.
- Clarinet (Cl.):** Enters in the second system with a melodic line, marked *ff*.
- Piano (Pno):** Features a complex accompaniment with arpeggiated chords and moving bass lines. Dynamics range from *pp* to *ff*.
- Cello (Cello):** Provides a melodic and harmonic foundation, marked *pp* and *ff*.

The score includes dynamic markings (*pp*, *ff*) and a tempo indication of *Con Fuoco* with a quarter note equal to 108 beats per minute. The time signature changes from 9/8 to 6/8 and finally to 4/4.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sai da posição inicial para outra que represente também alguém que está refletindo.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Começa a agitar-se e perturbar-se com as memórias, coloca as mãos na cabeça como quem tem uma dor.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Começa a descabelar-se, a desorganizar os cabelo numa representação de quem quer se sentir livre, e na representação de sua -perturbação também.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Consideramos essa progressão melódica ascendente em quartas do clarinete, culminando nas mínimas em trinado, como a força interna da personagem que a leva "enfrentar" as cartas, buscando aquelas que mostram o lado ruim do relacionamento.

Ação: olhar para o baú decididamente, visualizando encontrar a carta desejada.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Levanta-se com energia e se dirige ao baú

Sopr.

Cl

Pno

Cello

ff

Procura a carta desejada desorganizadamente, deixando algumas cair ao chão

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

mf

mf

mf

Encontra a carta e começa a ler em silêncio com olhar irônico.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

f

tr

fesc

fesc

fesc

Sopr.

Cl

Pno

Cello

ff

ff

ff

A projeção vai aos poucos sumindo e o foco da cena volta novamente à personagem

Sopr.

Cl

Pno

Cello

CENA 7

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Mi-nha - Fi - - lha, *quasi parlato*
Mui-tas car-tas tu - as

ff

mf

Pizz

mf

4.3.7. Cena 7

Circunstâncias dadas: Temos nessa cena a volta da personagem à leitura das cartas, mas agora a mesma se apresenta com uma postura distinta da primeira metade da mini-ópera. Antes ela se sentia intimidada pela presença do baú e temerosa de suas memórias, agora ela decide enfrentá-los e desafiá-los, revelando uma postura mais segura, ainda que perturbada. A música de Ripper se apresenta ainda mais distanciada de um centro tonal, desprovida de cadências, e com uma instabilidade rítmica evidente. Além da condução melódico-harmônica, em alguns momentos a personagem deve cantar numa entonação falada e com afinação aproximada, segundo indica o compositor, havendo também indicações de técnica estendida, como o *pizzicato de Bartók*¹⁴² na linha do violoncelo, o que sublinham a escolha do compositor pelo uso de recursos composicionais da música contemporânea, em busca de efeitos dramáticos. Como declara o próprio Ripper,

o atonalismo entra na minha música quando ele é necessário dramaticamente, então, por exemplo, em *Piedade* eu escrevi um trecho dodecafônico, mas é porque eu queria um efeito dramático naquela parte. Eu não consigo, é uma incapacidade minha, de impor que uma ópera inteira, por exemplo, seja atonal, pelo simples fato de querer que a ópera “soe contemporânea”, isto é, somente para soar numa estética diferente do tonalismo. (...) Em minha música a tonalidade está o tempo todo deslizando pra cá e pra lá, as minhas resoluções de acorde são sempre meio inesperadas, são muito cromáticas, então é uma música tonal, mas a prática não é de uma tonalidade funcional, harmonia funcional, como se tem no período clássico e no período romântico. (RIPPER, 2014)¹⁴³

Nesta cena a intenção é destacar com a música a ironia do texto. Na carta, o amante declara que ela não deve dizer que o amor entre eles é “passageiro” e afirma que há de ser sempre “puro e constante”, o que contrasta com a realidade que a personagem se encontra naquele momento.

Unidade: Raiva

Tarefa (ação): ler, agir ironicamente

Imaginação: Carmen de Bizet

¹⁴² Técnica estendida - exploração de sonoridades dos instrumentos além daqueles que os caracteriza. Béla Bartók (1881-1945) propôs um pizzicato para o violoncelo pela primeira vez na música erudita em seu quarto quarteto de cordas. (http://dictionary.onmusic.org/terms/3223-snap_pizzicato, acesso em: 31 de Julho de 2015)

¹⁴³ Em entrevista concedida em 04 de Setembro de 2014 via Skype.

Encontra a carta desejada e começa a reler em silêncio.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

f cresc

f cresc

f cresc

CENA 7

UNIDADE: raiva

OBJETIVO(ações): ler ironicamente

Sopr.

Cl

Pno

Cello

ff

ff

ff

Ela se dirige ao espelho e prega a carta na altura de seus olhos começando a observá-la com ironia.

Musical score for Soprano, Clarinet, Piano, and Cello. The Soprano part is mostly silent. The Clarinet and Piano parts feature rhythmic patterns. The Cello part has a steady eighth-note accompaniment.

Começa a ler a carta com as mãos na cintura, com postura de quem está "tirando satisfação" de alguém. Domitila fala aqui por meio das palavras do amante. São delas as palavras dele.

Musical score for Soprano, Clarinet, Piano, and Cello. The Soprano part includes the lyrics: "Mi-nha - Fi - lha, Mui-tas car-tas tu - as". The Clarinet part has a *ff* dynamic. The Piano part includes a *Pizz* marking. The Cello part includes a *mf* dynamic.

Musical score for Soprano, Clarinet, Piano, and Cello. The Soprano part includes the lyrics: "te-nho re-ce-bi - do que me úm es-can-da-li - za - do pe - la pou-ca re - fle -". The Clarinet part is mostly silent. The Piano and Cello parts continue with their accompaniment.

Sopr. *xão ao es - cre - ví - las* *mf* *mas ne -*

Cl *mf*

Pno *mf*

Cello *mf*

Sopr. *nhu - ma co - mo a de ho - je em que di - zes que nos - sos a - mo - res -*

Cl

Pno

Cello

Sopr. *s, o a - mo - res pas - sa - gei - ros* *parlato, altura aproximada*

Cl *mf*

Pno *mf*

Cello *mf*

Como se tivesse questionando ele, se de fato os "amores não são passageiros"

Se afasta da carta, balançando a cabeça

Volta ao espelho onde está a carta, e lê como se o acusa-se, apontando o dedo à carta, como se fosse o rosto dele.

Sopr. *p* Se teus a - mo - res co - mi - go s., o as - sim È por - que n., o te bor -

Cl *p* *cresc*

Pno *p* *cresc*

Cello

Sopr. bu - lha o pei - to co - mo meu Pois se - jam teus a - mo - res pas - sa - gei - ros

Cl

Pno

Cello *Arco*

Apontando para si, usando as palavras dele para expressar a inversão de papéis. E ela agora que promete amor constante.

Sopr. os meus hão de ser sem - pre mui pu - ros e cons - tan - tes

Cl

Pno *mf*

Cello *Pizz* *mf*

Continua lendo com tom de ironia

Sopr. *mf* Tu en - ten - des o a - mor pe - la ma - ni - vÈr - sia

Cl

Pno

Cello

Sopr. en - t, o a - in - da pi - or Pois sen - do teu a - mor "pas - sa -

Cl

Pno

Cello

Com tom de pergunta e com agressividade

Arranca a carta do espelho

Sopr. gei - ro" sÛ a tu - a car - ne È quem te cha - ma a fa - zer a coi - sa

Cl *f* *mf*

Pno *f*

Cello *f*

Ao arrancar a carta do espelho, caminha lendo-a em silêncio e pára em frente do assento e apoia o joelho de uma das pernas.

Soprano: *p* e n, o o pra-

Clarineta

Piano

Cello

Continua lendo, mas agora como leitora, como se estivesse ouvindo o amante falar

Soprano: zer de ser com teu fi - lho, o que È ca-paz a te dis-por a fa - ze - res

Clarineta

Piano

Cello

Soprano: com ou - tro qual - quer "a - mor pas - sa - gei - ro" - Pois n, o en - tra em

Clarineta

Piano

Cello

Sopr.

Cl.

Pno.

Cello

Continua lendo a carta na mesma posição anterior, ainda como se ouvisse o amante ditar a carta.

Sopr.

Cl.

Pno.

Cello

Sopr.

Cl.

Pno.

Cello

Sopr. cre - ves is - to de - pois de con -

Cl

Pno

Cello

Desapoiar-se do assento e caminha lentamente, com intensidade até o centro da cena

Sopr. si - de - ra - res Es - tou cer - to que tu - a pai -

Cl

Pno

Cello

Sopr. x.,o ou um n.,o sei quí te com - pe - liu a es - cre - ve - res as -

Cl

Pno

Cello

Sopr. *sim*

Cl

Pno

Cello

Sopr. *p cresc* a es-se teu Fi - lho, a mi-go, a - man - te n, o pas - sa - *f* gei - ro

Cl *p cresc*

Pno *p cresc* *f*

Cello *f*

Como se estivesse gritando e ironizando com ele. Quando diz "Imperador", na sílaba "dor", cantar Sib ao invés de Eb, para intensificar a dramaticidade da cena.

Sopr. *ff* Im - pe - ra - dor

Cl *ff*

Pno *ff*

Cello *ff*

Domitila amassa a carta

Sopr. Cl. Pno. Cello

Detailed description: This system of music is for the first section, 'Domitila amassa a carta'. It features four staves: Soprano, Clarinet, Piano, and Cello. The Soprano part has a long note with a fermata. The Clarinet part has a few notes with accents. The Piano part has a complex texture with many notes and accents. The Cello part has a steady eighth-note accompaniment.

Pressiona forte o papel na mão e o lança ao chão

Sopr. Cl. Pno. Cello

Detailed description: This system of music is for the second section, 'Pressiona forte o papel na mão e o lança ao chão'. It features four staves: Soprano, Clarinet, Piano, and Cello. The Soprano part has a long note with a fermata. The Clarinet part has a complex texture with many notes and accents. The Piano part has a complex texture with many notes and accents. The Cello part has a steady eighth-note accompaniment.

4.3.8. Cena 8

Circunstâncias dadas: esta cena compõe-se integralmente de um trecho instrumental, um *noturno* para piano. A indicação cênica proposta pelo compositor sugere que a personagem saia de cena e que sejam projetadas gravuras do Rio antigo, com referência aos escravos. O *noturno* tem a forma *ABA'*, sendo o trecho *B* um *Batuque*¹⁴⁴. O que propomos para a seção *A* é que a personagem volte a organizar sua mala, deixando-a pronta para a partida. Em nosso subtexto, já é tarde da noite e Domitila vai se deitar após organizar a mala, e então finalmente parte na manhã do dia seguinte. Enquanto tenta dormir, o que ocorreria na seção *B* da música, propomos que seja projetado o poema *Todas as cartas de amor* de Fernando Pessoa¹⁴⁵. Escolhemos esse texto, como auxiliar ao nosso subtexto, considerando que emanasse das reflexões da própria personagem, e que pode dialogar não apenas com a obra, seu conteúdo e contexto, mas com o público. Acreditamos também que o texto o leva a participar e a sensibilizar-se com o drama apresentado, uma vez que o poema indaga: quem nunca foi “ridículo” em suas declarações de amor? Não apenas Domitila e Dom Pedro disseram e agiram de forma ridícula, mas qualquer ser humano sensível poderia fazê-lo.

Ao fim da seção *B* e início de *A'*, contudo, a projeção desaparece; Domitila não consegue dormir, se levanta, volta até o baú e busca outras cartas.

Unidade: tentativa de aceitação e esquecimento

Tarefa (ação): guardar últimas coisas na mala e fechá-la, tentar dormir

Imaginação: imagem do “pés de gelo”- essa imagem nos remete à uma sensação física de peso, de imobilidade, de dificuldade, que é a nossa interpretação da configuração corporal que a personagem se apresenta nesse momento.

¹⁴⁴ *Noturno*: peça musical, que surge no romantismo, geralmente para piano solo, composta para ser executada no período da noite. *Batuque*: gênero musical provavelmente desenvolvido em Cabo Verde na África, escolhido aqui como referência composicional para remeter às imagens de escravos propostas pelo compositor.

¹⁴⁵ Poesia de 1935 de Fernando Pessoa, contida no livro “Fernando Pessoa - Obra Poética”, ver ANEXO 2.

CENA 8

UNIDADE: tentativa de aceitação e esquecimento

OBJETIVO(ações): guardar últimas coisas na mala e fechá-la, tentar dormir

Se dirige à sua bagagem, guarda mais algumas coisas e fecha a mala, deixando-a pronta para "partir no dia seguinte". Realiza essa ação até o compasso 620.

Noturno
Lund' ♩ = 60

Tempo rubato ♩ = 52

Sopr. *Noturno*

Cl

Pno *mf* *rit.* *p*

Cello

Lund' ♩ = 60

Tempo rubato ♩ = 52

Sopr.

Cl

Pno *dim*

Cello

620

Se dirige ao divã, e deita como se fosse dormir.

Sopr.

Cl

Pno *pp* *mf*

Cello

Batuque ♩ = 76

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Com o início do *Batuque*, com a personagem deitada, é projetado o texto da poesia de Fernando Pessoa - *Todas as Cartas de amor...* na representação de seus pensamentos- é projetado verso a verso até o final do *Batuque*.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Perde o sono e começa a se levantar

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Se levanta e vai até o baú novamente

Tempo I ♩ = 56

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Tempo rubato $\text{♩} = 52$

Sopr.

Cl

Pno

p

Tempo rubato $\text{♩} = 52$

Cello

Pega duas cartas e vai até o centro da cena, ajoelha-se
como se estivesse cansada.

Sopr.

Cl

Pno

rit.

Cello

Sopr.

Cl

Pno

dim *pp* *PPP*

Cello

p *expressivo*

Modinha

Modinha

4.3.9. Cena 9

Circunstâncias dadas: denominamos a carta que Domitila lê nesta cena de “primeira carta de rejeição”, pois é a primeira vez que Pedro declara que ela deve ir embora, e que já possui um compromisso matrimonial com uma imperatriz e, que para que isso se realize, ela deve deixar a cidade. A cena começa com um pequeno recitativo, proposto por Ripper, onde a personagem sublinha seu estado de decepção, que nos remete à energia da personagem ao início da obra, o que é reforçado pela reexposição do tema musical. Propomos que a personagem, após ter escolhido mais duas cartas no baú, que se direcione ao centro do cenário e que comece a cena de joelhos no chão, sentada sobre os pés, com uma postura enfraquecida, ao mesmo tempo, indignada. Aos poucos ela vai mudando de posição, mas se mantém ao longo de toda a leitura dessa carta explorando esse plano mais baixo do espaço cênico. O discurso musical é novamente o da *Modinha*, o que determina o caráter melancólico e lírico desta cena. Ela lê as palavras do amante, deixando sua própria voz transparecer pela ênfase sugestiva que faz em algumas frases ou palavras; mas a idéia aqui é de imaginar que ela está lendo a carta pela primeira vez, como se ouvisse a voz dele e se deixando afetar pela dor que proporciona esse discurso.

Unidade: dor da primeira rejeição

Tarefa (ação): ler, indignar-se

Imaginação: imagem do *ventre de geléia* – um corpo enfraquecido, desestruturado

CENA 9

UNIDADE: dor da primeira rejeição

OBJETIVO (ações): ler, indignar-se

Falar se dirigindo à um círculo de atenção mais externo, mas ainda dentro do cenário - olhando para o chão, ou para objetos ao redor dela

Recitativo

Modinha

Modinha Dis - tã - cia Sau - da -

reexposição do tema: volta da melancolia inicial

p espressivo

Desde o início da cena, se mantém de joelhos, sentada sobre os pés.

Sopr.

de Men - ti - ras pro - mes -

Cl

cresc *p cresc*

Pno

Cello

cresc

Sopr.

sas que sem - pre a - cre - di - tci

Cl

dim *dim* Não *p* com raiva

Pno

p

Cello

dim *p*

Sopr. ju - ra - men - tos quan - do de u - ma *cresc* par - te se a - per - ta o ju -

Cl.

Pno. *cresc*

Cello *cresc*

Se mantém sentada sobre os pés, lendo com as mesmas indicações anteriores

Sopr. ran - te a fal - tar eu te a - mo *mf* e mais a - mo mi - nha

Cl.

Pno. *mf* *p*

Cello *mf*

Sopr. re - pu - ta - ção *p* a - go - ra tam - bém es - ta - be - le - ci - da na Eu - *cresc*

Cl.

Pno. *cresc*

Cello *cresc*

Sopr. ro - pa in - tei - ra pe - lo pro - ce - di - men - to re - to e e - men

Cl

Pno *mf*

Cello *mf*

Com o corpo ligeiramente inclinado para frente.

Sopr. da - do que te - nho ti - do Só

Cl

Pno *dim* *p*

Cello *dim* *p*

Sopr. *cresc* o que pos - so te di - zer *mf* É que mi - nha si - tua - ção po -

Cl

Pno *mf*

Cello *mf*

Sopr. *li - ti - ca é mais de - li - ca - da do* *dim* *que já foi*

Cl

Pno *dim*

Cello *dim*

Senta no chão com as pernas para frente
com a carta no colo

Sopr. *tu não há - s de que - rer*

Cl *p*

Pno *p*

Cello

Sopr. *a mi - nha ru - i - na e nem mes - mo a ru - i - na do teu e do meu pa -* *cresc*

Cl

Pno

Cello

Sopr. *f* is As - sim vis - to ve - nho pro - tes - tar - te o

Cl *f*

Pno *f*

Cello *f*

com um olhar decepcionado para o público

Sopr. meu a - mor E ao mes - mo tem - po di - zer - te que não pos - so ir te'en - con -

Cl *f* *fiarcado*

Pno

Cello *Lentamente* ♩ = 60

Sopr. trar o que É a - té con - ve - ni - en - te

Cl *Modinha*

Pno *Modinha* *p*

Cello *p*

recolher as pernas para o lado, como se fosse melhorar seu incômodo com o texto da carta

Sopr. *f* is As - sim vis - to ve - nho pro - tes - tar - te o

Cl *f*

Pno *f*

Cello *f*

Com um olhar decepcionado para o público.

Sopr. meu a - mor E ao mes-mo tem-po di - zer - te que não pos-so ir te'en-con -

Cl *f* *fiarcado*

Pno

Cello *Lentamente* ♩ = 60

Sopr. *Modinha* tar o que É a - té con - ve - ni - en - te

Cl *Modinha*

Pno *p*

Cello *p*

Recolher as pernas para o lado, como se fosse melhorar seu incômodo com o texto da carta.

Sopr. pa - ra não mor - ti - fi - car - te e mes - mo pa - ra não me'a - mo - fi - nar a - bor - re - cer con -

Cl.

Pno

Cello

Vira de lado bruscamente, agachada,
lendo com indignação as últimas frases

Sopr. ti - go *cresc* Sem - pre me a - cha - rás em tu - a de - fe - sa e te te -

Cl. *cresc*

Pno *p*

Cello *cresc*

Para de olhar para a carta como se já soubesse o texto de cor.

Sopr. rei u - ma li - ci - ta e sin - ce - ra a - mi - za - de as - si - na:

Cl.

Pno

Cello

Com agressividade. Em "imperador", nas sílabas "ra" cantar lá 5, e em "dor" cantar Si5.

Sopr. *f* Im - pe - ra - - dor

Cl *f*

Pno *f*

Cello *f*

Ameaça amassar a carta, mas se contém e parte para a leitura da outra carta que está na mão

Sopr.

Cl *fm* *pp*

Pno *p* *dim* *pp* *accel.*

Cello *fm* *pp* *accel.*

Sopr.

Cl

Pno

Cello

4.3.10. Cena 10

Circunstâncias dadas: Nesta penúltima cena, a personagem lê a última carta enviada por seu amante onde ele mais enfaticamente exige que ela deixe a cidade. A maneira como ele se dirige a ela é ainda mais agressiva e humilhante, exigindo que ela saia e que o obedeça, referindo-se a ela como sua “súdita” e sua mera “criada”. Propomos que a personagem aqui comece a ler a carta, como se ouvisse a voz dele. A música dá um caráter quase militar, que nos remete à uma marcha, o que nos leva a interpretar que a voz dele, através da voz dela, é muito presente. Contudo, a voz dela transparece em seus momentos de ironia ao ler certas palavras e frases, mas principalmente pelo jogo de resposta que o clarinete faz em quase toda a cena.

À medida que a personagem lê uma sentença da carta, ela pára de ler e ouve-se em realce a melodia do clarinete, que interpretamos como a “réplica” interna da personagem ao que está sendo dito. Em alguns momentos mais graves, isto é, onde o texto é mais agressivo, ao mesmo tempo em que ela interpreta a voz do amante, o clarinete canta junto da voz dela, como se numa discussão de casal, onde ambos falam ao mesmo tempo. A agressividade e a indignação da personagem são ditadas também pelas indicações do compositor onde ela canta quase falando, em alturas aproximadas e com indicação de “gritos”. O uso de técnica estendida para o piano aparece em alguns momentos, onde o pianista intérprete busca marcar ritmicamente e com agressividade, aquilo que é ditado pelo texto.

Nosso subtexto para esta cena é que a “briga” do casal acontece em tempo real, à medida que ela lê a carta, e reage agressivamente, pegando seus pertences como quem ameaça ir embora imediatamente. Como Stanislavski propõe à intérprete de Tatiana de olhar para a carta como se fosse para o rosto de Eugene Onegin, aqui ela olha para a carta como se fosse Dom Pedro I, como se pudesse replicar às palavras agressivas dele com olhos nos olhos.

Unidade: humilhação, a verdadeira rejeição

Tarefa (ação): agitar-se, revoltar-se, gritar

Imaginação: imagem do “diamante na testa” misturada com a força de Carmen, e o desconforto do “dentes de aço”.

CENA 10
 UNIDADE: humilhação, a verdadeira rejeição
 OBJETIVO(ações): agitar-se, revoltar-se, gritar

Levanta-se com impeto

Com Impeto ♩ = 140

Sopr. _____

Cl. _____

Pno. _____

Cello. _____

Fala com agressividade e ironia

Recitativo

Sopr. _____

Cl. _____

Pno. _____

Cello. _____

Começa a ler a carta mentalmente, mas a partir da respiração e da reação, demonstra indignação com o texto lido.

Sopr. _____

Cl. _____

Pno. _____

Cello. _____

Sopr. _____

Cl. _____

Pno. _____

Cello. _____

Man - das or - de - nas A - fas - ta - te

mf *marcato*

f *Arco* *Pizz*

Começa a ler a carta olhando-a de cima para baixo, como se a estivesse desafiando.

mf

Mi-nha que-ri-da Mar-que-sa

f

Arco 3 3 3 *Pizz*

Com a réplica do clarinete, respira fundo, como se tentasse se acalmar, mas o clarinete demonstra a perturbação dela.

molto marcato

Ê com muita ironia e raiva

Sopr. Não for-ram fal-tos de fun-da-

men-tos os con-se-lhos que lhe man-dei

Réplica do clarinete: a cada sentença que lê, o clarinete representa a réplica interna dela àquelas palavras.

Sopr. *mf* pa - ra ir es -

Cl

Pno *p*

Cello *Pizz*

Réplica do clarinete: ela reage a cada réplica com o olhar e pequenos movimentos.

Sopr. tar em ou - tra pro - vin - cia do Im - pé - rio

Cl *mf*

Pno

Cello

Sopr. *f* a fim de eu po - der com - ple -

Cl *f*

Pno *f*

Cello *f* *Arco*

Falando ritmicamente como um decreto

Sopr. meu ca - sa - men - to ao qual de fren - te se o - põ

Cl. *tar* 3 3 3

Pno. *sfz* *sfz* *sfz*

Cello. 3 3 3 *sfz* *sfz*

su - a re - si - dên - cia nes - ta Cor - te é ne - ces - á - rio sa

Sopr. su - a re - si - dên - cia nes - ta Cor - te é ne - ces - á - rio sa

Cl. *p*

Pno. *sfz* *sfz* *sfz* *p*

Cello. *sfz* *sfz* *sfz* *Pizz*

Réplica interna da personagem: olha para o alto, balançando a cabeça em desaprovação.

ir por es - te mês a - té me - a - dos de ju - lho pró - xi - mo

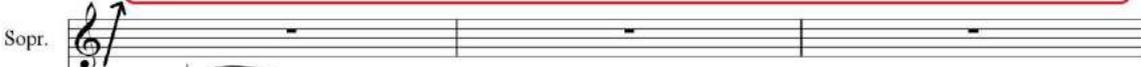
Sopr. ir por es - te mês a - té me - a - dos de ju - lho pró - xi - mo

Cl. *mf* 3 3

Pno.

Cello.

Replica: olha para o público, como se tentasse entender; indignada vira e busca com o olhar a mala e a traz para perto de si.

Sopr. 

Cl. 

Pno. 

Cello 

Sopr. 

Cl. 

Pno. 

Cello 

Com a mala ao lado, insiste na leitura

Falar como se estivesse lendo um decreto

Sopr. 
mf ca- so é mui sé- rio Es- ta co-mu-ni-ca-ção de-ve ser to-ma-da
parlato, altura aproximada

Cl. 

Pno. 

Cello 

falando em altura aproximada

Sopr. *co - mo a - vi - so que lhe con-vém a - pro-vei - tar o que, não fa - zen - do*

Cl

Pno *p*

Cello *Arco*
mf

falando em altura aproximada

Sopr. *É da mi-nha hon - ra e do in - te - res - se des - te Im-pé - rio e da mi - nha fa -*

Cl

Pno

Cello

falando em altura aproximada

Sopr. *mi - lia que eu to - me u - ma a - ti - tu - de so - be - ra - na pa - ra*

Cl

Pno

Cello

Sopr. *dar an - da - men - to ao ne - gó - cio de tan - ta im - por -*

Cl

Pno

Cello

A réplica movimentada e densa do clarinete representa o turbilhão de sentimentos da personagem, que vai até o espelho e coloca seu xale, preparando-se para ir embora.

Sopr. *tân - cia*

Cl *p cresc*

Pno *cresc*

Cello *cresc*

Volta para perto da mala e a pega pela alça como quem ameaça de ir embora, mas continua com a carta na outra mão e insiste em terminá-la.

Sopr.

Cl

Pno

Cello

Segurando forte a mala e lendo com o corpo rígido.

Sopr. *f* Eu con - to que na - da di - so - se -

Cl

Pno *f* *mf*

Cello *f* *mf* *Pizz*

Sopr. r - nus - - ter pois co - *muito marcado* nhe - ço o a -

Cl

Pno

Cello

Sopr. mor que a Mar - que - sa con - sa - gra à

Cl

Pno

Cello

Continua lendo a carta com a mala na mão, e com o corpo tensionado, como se ela estivesse apenas ouvindo o que ele fala.

Sopr. pá - tria e à mi - nha fa - mí - lia - -

Cl

Pno

Cello *f* *Arco* 3 3 3

Sopr. *mf* Mas fi - que cer - ta que es - ta é a mi - nha der - ra - dei - ra re - so - lu -

Cl *mf* 3 3 3

Pno *mf* 3 3 3

Cello *Pizz* *mf*

Sopr. *cresc* ção as - sim co - mo a mi - nha car - ta que lhe - es -

Cl 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Pno *cresc* 3

Cello *cresc*

parlato, altura aproximada

Sopr. cre - vo - a não me res-pon-der com a - que - la o - be - di -

Cl

Pno *f*

Cello

parlato, altura aproximada

Sopr. In - cia e res-pei - to que lhe cum - pre co - mo mi - nha

Cl

Pno

Cello

parlato, altura aproximada *gritado*

Sopr. sú - di - ta e prin - ci - pal - men - te mi - nha cri - a - da - a -

Cl

Pno

Cello

Perplexa, solta a mala mais uma vez ao chão.

Sopr. *3* *3*
ci - te pro - tes - tos da - que - la a - mi - za - de com que sou seu a - mo -

Cl *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Pno *3* *3* *3*

Cello

Olha pra frente como se pensasse em que atitude tomar antes de ir embora, mas pega a mala novamente e continua lendo, mas ameaçando de ir embora.

Sopr.

Cl *tr* *3* *3* *6*

Pno

Cello

Estática, como se o ouvisse falar.

Recitativo ♩ = 52

Sopr. *liberamente* *3* *3* *3* *3*
No ca - so, po - rém que a mar - que - sa de - ci - da vol - tar sem a mi - nha ex - pres - sa or - dem

Cl

Pno

Recitativo ♩ = 52

Cello

Sopr.

Es-ta car-ta ser-vi-rá de pro-va que eu pro-tes-tei con-tra a su - a vin - da Sal - van - do as -

Cl.

Pno.

Cello

Sopr.

sim mi-nha pa-la-vra Im-pe-ri - al já com-pro-me - ti - da com u-ma vir-tu - o - sa e res-pe-i - tá - vel e so-be-

Cl.

Pno.

Cello

Sopr.

ra - na prin - ce - sa mui dig - na cer - ta - men-te de um-Im-pe-ra-dor co-mo eu que sa-be sus-ten-

Cl.

Pno.

Cello

com ironia

72

dramático

Sopr. tar su - a pa - la - vra e do - mar su - as pai - xões, pro - te - gen - do seus - fi - lhi - nhos por quem

Cl

Pno

Cello

Sopr. tu - do sa - cri - fi - ca - rá

Cl

Pno

Cello

Tira os olhos da carta, e olha para um *circulo de atenção* para além do público, numa breve reflexão. Faremos aqui uma pausa não escrita pelo compositor, para dar tempo dramaticamente da personagem se recompor e partir para sua última cena. Nessa "pausa musical" ela coloca a mala no chão novamente e olha para o baú, vai até ele e pega um bloco de papel e um lápis, retira o baú da mesa e usa ela como apoio para escrever sua carta de despedida. Somente no momento em que ela se assenta, que a música volta.

4.3.11. Cena 11

Circunstâncias dadas: nesta cena final, a personagem decide finalmente partir, mas antes escreve uma carta de despedida que, deixa sobre a mesa para o amante. O texto dessa carta, como esclarecido anteriormente, foi escrito originalmente pela Domitila histórica, e a partir do modo como se expressa na carta, podemos inferir aspectos de sua personalidade e de sua postura diante do fim do relacionamento. Ela se mostra uma mulher segura, racional e sensível ao mesmo tempo. Para essa cena, nos inspiramos nas direções cênicas de Stanislavski para a cena da carta de Tatiana de *Eugene Onegin*, que apresentamos no

capítulo 2, onde o diretor reforça a importância dos gestos mínimos e precisos. Destaca a importância do olhar e das mãos na escrita da carta, e de uma ação que passe a idéia de que ela está ditando e escrevendo aquelas palavras através da música naquele momento. Ao terminar de escrever a carta, Domitila se levanta, vai em direção à mala com a intenção de ir embora, mas olha para trás, vê o baú e volta para buscá-lo. Então, finalmente, parte, andando lentamente em linha reta para fora do cenário em direção ao público, e sobe as escadas saindo pela porta do auditório.

Unidade: despedida;

Tarefa (ação): escrever a carta, pegar suas coisas e ir embora;

Imaginação: imaginar que essa é a última vez que poderá se comunicar com seu amante, e então ao escrever essa carta ela pensa minuciosamente cada palavra e seus pensamentos é que ditam o movimento da música.

CENA 11- CENA FINAL

UNIDADE: despedida

OBJETIVO(ações): escrever a carta, pegar suas coisas, ir embora

73

Sentada, com um papel e um lápis sobre a mesa, começa a refletir sobre o que escrever. começa a escrever.

Sopr. *Lento e Doloroso* $\text{♩} = 48$

Cl

Pno *p*

Cello *Lento e Doloroso* $\text{♩} = 48$

Sopr. *mf*

Cl *mf*

Pno *mf*

Cello *mf*

Sopr. *dim*

Cl *dim*

Pno *dim*

Cello *dim*

nhor Eu par - to es - sa ma - dru - ga - da - e se - ja - me

per - mi - ti - do ao me - nos u - ma vez bei - jar a mão de Vos - sa

Ma - jos - ta - de já que os meus in - for - tu - nios a mi - nha má es - tre - la me rou -

Na repetição, parar de escrever e fazer como se estivesse relendo o que já escreveu.

Sopr. *mf*
ba - ram o pra-zer de fa-zê-lo pes-so-al - men - te - Eu - men - te Pe-di-

Cl

Pno

Cello

Volta a escrever com intensidade, como se viesse uma chuva de idéias.

Mais Lento e Solene ♩ = 42

Sopr. *mf*
rei ao céu cons-tan-te-men - te que pros - pe-re meu Im-pe-ra-dor Pe-di - rei ao céu cons-tan-te-men - te que -

Cl

Pno *mf*

Cello *mf*

Mais Lento e Solene ♩ = 42

Permanece escrevendo até o compasso 936 como se escrevesse o próximo trecho que irá reler até o compasso 940.

Sopr. 932
- fa - ça ven - tu-ro-so ao meu Im-pe-ra - dor

Cl *mf* *dim*

Pno *dim*

Cello *dim*

936

Relendo o que escreveu

Sopr. - - - - -

Cl. *pp* E quan-to à Mar-que-sa de

Pno *pp*

Cello *pp*

940

Volta a escrever.

Sopr. San - tos pe - di - r a Vos-sa Ma-jes - ta - de - que

Cl.

Pno

Cello

Sopr. es - que - cen - do com *f* e - la tan - tos des-gos - tos lem - bre só mes - mo que em qual-quer *dim*

Cl. *f* *dim*

Pno *f* *dim*

Cello *f* *dim*

Sopr. *p* par - te que es - ti-ver *cresc* sem - pre le - va - rá o lu -

Cl *p*

Pno *p* *cresc*

Cello *p* *cresc*

Sopr. gar a que Vos - sa Ma - jes - ta - de a e - le -

Cl *f*

Pno *f*

Cello *f*

Passa os olhos no texto que já escreveu, e continua a escrever com determinação

Sopr. vou

Cl

Pno *p*

Cello *p*

Volta a reler o que escreveu, até a palavra "majestade".

Sopr. *R*as-sim co - mo me lem-bra - rei do mui-to o que de - vo à - Vos - sa Ma - jes -

Cl

Pno

Cello

escrevendo

Sopr. ta - de me lem-bra - rei

Cl

Pno

Cello

Sopr. Deus o vi - gi - e e pro - te - ja co-mo to - dos pre - ci - sa - mos

Cl

Pno

Cello

Continua escrevendo até a assinatura.

Sopr. *pp* Vo - sa Ma - jes - ta - de sú - di - ta

Cl *pp*

Pno *pp*

Cello *pp*

Sopr. mui-to o - bri - ga - da a Mar-que - sa de San - tos

Cl

Pno

Cello

Dobra a carta e a deixa sobre a mesa.

Sopr.

Cl *perdendo-se*

Pno *perdendo-se*

Cello *perdendo-se*

Se levanta e pega a mala, mas olha para trás, para o baú e volta para pegá-lo e levá-lo consigo antes de ir embora.

The musical score consists of four staves. The Soprano staff (Sopr.) is in treble clef and contains a whole rest. The Clarinet staff (Cl) is in treble clef with a key signature of one flat and contains a whole rest. The Piano (Pno) part is in bass clef and features a long, sustained chord in the right hand, starting with a grace note and a fermata, and a melodic line in the left hand. The Cello staff (Cello) is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *ppp* is present at the end of both the Piano and Cello parts.

5. Considerações finais

Os motivos que conduziram à realização deste trabalho surgiram de meu interesse, concluída minha graduação em canto, de seguir em direção ao universo da música cênica. Meu objetivo era perpassar, através do estudo investigativo e da prática performática, pelo processo de concepção de performance de uma ópera completa, com enfoque no trabalho de preparação e criação do intérprete. Um segundo motivo que me conduziu a este trabalho, e que terminou por transformar-se em sua fundamentação teórica e metodológica, foi o interesse em me aproximar da linguagem técnica do teatro, considerando as idéias de um dos fundadores da metodologia criativa das artes cênicas: Constantin Stanislavski. Era minha intenção compreender a sistematização proposta pelo diretor para o trabalho de criação cênica e transpô-la para nosso trabalho de concepção de performance para a mini-ópera *Domitila*, de João Guilherme Ripper, corpus escolhido para desenvolvimento de minha pesquisa. Ao mesmo tempo, chamou-me a atenção, após iniciada a pesquisa, a intensa relação de Stanislavski com o universo operístico, o que me levou a um maior aprofundamento nesta importante e pouco difundida vertente do trabalho do diretor.

O que as pesquisas evidenciaram foi que a metodologia de Stanislavski, tão amplamente utilizada e extrapolada no meio das artes cênicas, estaria, em grande medida, construída não somente com base em suas experiências como diretor e ator dramático, mas, de modo marcante e determinante, a partir de seu estreito contato com o universo da música, notadamente com o meio operístico.

Foi, portanto, importante para este trabalho a aproximação com Stanislavski, considerando o contexto que relacionasse sua experiência com a música e com a ópera, como sua biografia, suas atividades nos estúdios de ópera, suas palestras e as produções nesta direção, o que se tornaram elementos principais de nossa revisão bibliográfica. De igual importância, foi o acesso ao seu procedimento na direção cênica para ópera, disponível nas bibliografias aqui citadas, onde pude vislumbrar a maneira como trabalhou especificamente com o gênero, que tem como elemento de criação principal a música. Nas leituras realizadas, deparei-me com a descrição de processos de montagem de duas cenas operísticas específicas, que se relacionavam semanticamente e formalmente com a narrativa de nossa obra *Domitila* - as cenas: “a escrita da carta de Tatiana”, da ópera *Eugene Onegin*,

e “a leitura da carta de Charlotte” da ópera *Werther*, que nos serviram de exemplo e de inspiração em nosso procedimento criativo, e proporcionou também um uma visão do modo de trabalhar na prática, do diretor no ambiente operístico.

A utilização do *método da análise ativa e das ações físicas*, mesmo que considerando apenas alguns de seus elementos, se mostrou como um procedimento eficaz, organizado e criativo para o processo de estudo e concepção da performance. A determinação das *circunstancias dadas*, das *unidades e objetivos*, do *subtexto*, do *tempo ritmo* e o uso do “*se*” *mágico*, além dos outros conceitos aqui apresentados, mostraram-se como uma sistematização interpretativa eficiente, que facilitou tanto a compreensão da obra quanto o processo de criação. Os elementos escolhidos e aqui apresentados tratam-se daqueles que melhor se adequaram e que mais frequentemente aplicamos em nosso processo de preparação cênica e de criação, o que demonstra a dinamicidade do sistema metodológico de Stanislavski, que funciona de acordo com as intenções e das escolhas de quem está trabalhando.

Aspectos formais da escrita da narrativa de *Domitila* por J. G. Ripper descritas neste trabalho, relacionados ao caráter monológico da obra, nos levou a associar em nossos procedimentos de leitura e análise da peça, aos conceitos desenvolvidos por M. Bakhtin. Suas ideias nos proporcionaram uma abertura interpretativa da obra, auxiliando nossa visão da obra como um universo dialógico, permitindo vislumbrar a obra não como um monólogo unidiscursivo, mas pluridiscursivo. Essa visão apontou-nos para uma diversidade de vozes que poderiam ser ouvidas e, ao mesmo tempo, deu liberdade e fundamentou nossas análises das relações texto-música e muitas das decisões de interpretação cênica, o que enriqueceu e complementou o procedimento junto às proposições de Stanislavski. Diante da riqueza dialógica observada em uma ópera de tão curta dimensão, damo-nos conta de como a análise discursivo-musical pode revelar-se benéfica para o avanço da performance no direcionamento não apenas musical, mas principalmente cênico. Acreditamos que na interpretação, em especial em gêneros como a ópera, o reconhecimento da polifonia de vozes torna-se um aspecto fundamental para a realização de uma montagem eficiente, cabendo tal percepção não apenas aos maestros e encenadores, mas aos próprios intérpretes que, muitas vezes, não se dão conta da pluralidade de vozes que estão ao seu cargo.

Algumas dificuldades permearam a realização desse trabalho, o que não o prejudicou propriamente, mas que influenciaram na concepção artística do projeto, como a falta de

recursos para a produção da montagem cenográfica e das especificidades técnicas inicialmente propostas. A realização de um trabalho como esse dependeu da participação voluntária de instrumentistas, como os que participaram no projeto, atrelando o desenvolvimento do mesmo às suas disponibilidades, o que muitas vezes dificultou a concepção conjunta entre o trabalho de criação cênica e de interpretação musical.

Domitila nos permitiu conhecer melhor o trabalho do compositor carioca J. G. Ripper, que nos submergiu durante esses dois anos em sua linguagem, sua escrita musical e sensibilidade artística. A obra, juntamente com as metodologias escolhidas, proporcionou um curto e intenso trajeto de descobertas e mostrou o direcionamento de vários caminhos profissionais e de estudo a partir desse primeiro pequeno projeto. Outros estudos virão, seguramente.

ANEXOS



apresenta:

Dia 04 de novembro . segunda . 19h30
Centro Cultural UFMG . Entrada franca

Mini ópera "Domitila"

Primeiros Experimentos

Nivea Raf, Soprano
Adriano Lopes, Piano
Javer Gomes, Clarinete
Renan Moreira, Violoncelo



A Mini ópera "Domitila" é uma ópera-monólogo, composta no ano 2000 pelo carioca compositor, maestro e diretor da sala Cecília Meirelles, João Guilherme Ripper. Trata-se de uma ópera que traz à tona o drama amoroso, relatado em cartas, vivido entre os amantes Domitila de Castro Canto e Melo - A Marquesa de Santos, e o Imperador Dom Pedro I. O libreto da mini-ópera foi escrito pelo próprio compositor, que selecionou a partir das cartas originais trocadas entre os amantes, e organizou o texto de modo a criar um enredo dramático coerente. O contexto em que se passa essa ópera monólogo se refere ao dia em que Domitila deixa o Rio de Janeiro, a pedido de Dom Pedro I, e por pressão política e moral, o qual pontua o final do longo e polêmico relacionamento entre esses. Essa apresentação faz parte do projeto de mestrado da soprano Nivea Raf, e propõe nesta performance uma primeira proposta, e uma primeira leitura de um projeto de desenvolvimento cênico/musical e de performance global que pretende desenvolver ao longo de suas pesquisas. Nesta primeira experimentação, serão apresentados a leitura da primeira metade da mini-ópera e em seguida uma canção, composta por Villa Lobos, que trata também da personagem histórica Domitila.

Outras informações: www.musica.ufmg.br

Apoio: 

Anexo 1. Cartaz de divulgação da apresentação no projeto *Prata da Casa*

Todas as cartas de amor...

Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.

Também escrevi em meu tempo cartas de amor,
Como as outras,
Ridículas.

As cartas de amor, se há amor,
Têm de ser
Ridículas.

Mas, afinal,
Só as criaturas que nunca escreveram
Cartas de amor
É que são
Ridículas.

Quem me dera no tempo em que escrevia
Sem dar por isso
Cartas de amor
Ridículas.

A verdade é que hoje
As minhas memórias
Dessas cartas de amor
É que são
Ridículas.

(Todas as palavras esdrúxulas,
Como os sentimentos esdrúxulos,
São naturalmente
Ridículas.)

Anexo 2: Poesia de Fernando Pessoa, (1972, pg. 399)

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, A. S. **A construção cênica para a canção: Princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico- musical.** 2012. 277 (Mestrado). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- AUTHANT-MATHIEU, M. C. K. **Stanislavski. La ligne des actions physiques: Répétitions et exercices.** Montpellier: 2007. 364.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 12ª. São Paulo, Hucitec, 2006. 193.
- BAKHTIN, Mikhail. **La poetique de Dostoïevski.** Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- _____. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Esthétique de la création verbale.** Paris: Gallimard, 1979
- BENEDETTI, J. **Stanislavski: An Introduction.** New York: Routledge, 2005.
- BARBUY, H. A Marquesa de Santos: uma mulher, um tempo, um lugar. Disponível em: <<http://www.museudacidade.sp.gov.br/exposicoes-expo.php?id=87>>. Data de acesso: 09/09/2014.
- BRYON, E. **Integrative Performance: Practice and Theory for the Interdisciplinary Performer.** Taylor & Francis, 2014. ISBN 9781136511516.
- COTÉ, J. C. **L'application de la ligne des actions physiques de Stanislavski à un texte contemporain: Electronic city de Falk Richter.** 2013. (mestrado). Université du Québec à Montréal.
- DAGOSTINI, N. **O Método da Análise Ativa de Stanislávski como base para leitura do texto e da criação do espetáculo pelo ator e diretor.** 2007. (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DUTRA, L. M. D. C. **Traduções da Lírica de Manuel Bandeira na Canção de câmara de Helza Camêu.** 2009. 244 (Doutorado). Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- ELLERBY, C. J. **Constantin Stanislavski: Acting in Opera.** 2008. 309 (Doutorado). Departamento de Drama, University of East Anglia.
- FERNANDINO, J. R. **Interação cênico-musical: estudo n.º 2.** 2013. 280 (Doutorado) Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- FREEMAN, J. **Blood, Sweat & Theory.** Libri Publishing, 2010. ISBN 9781907471049

FREITAS, Nivea Renata Alencar. Entrevista com João Guilherme Ripper em 07 de Março de 2014. Belo Horizonte. Gravação online via SKYPE. Direto do Rio de Janeiro.

FREITAS, Nivea Renata Alencar. Entrevista com João Guilherme Ripper em 04 de Setembro de 2014. Belo Horizonte. Gravação online via SKYPE. Direto do Rio de Janeiro.

GAVA JUNIOR, Wilson; FERREIRA, Leslie Piccolotto e ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. Apoio respiratório na voz cantada: perspectiva de professores de canto e fonoaudiólogos. *Rev. CEFAC*[online]. 2010, vol.12, n.4, pp. 551-562. Epub Maio 28, 2010. ISSN 1516-1846. <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-18462010005000047>. Acesso em: 08 de Agosto de 2015.

GUSE, C. B. **O Cantor-ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera**. 2009. 181 (Mestrado). Departamento de Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

HARVIE, Jennifer; KNOWLES, Richard Paul. Dialogic Monologue: A Dialogue. *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, [S.l.], jun. 1994. ISSN 1913-9101. Available at: <<http://journals.hil.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7199/8258>>. Data de acesso 29 Jul. 2014.

HELFGOT, D.; BEEMAN, W. O. **The Third Line: The Opera Performer as Interpreter**. Schirmer Books, 1993. ISBN 9780028710365.

HILL, L. S. **Stanislavski on Opera by Constantin Stanislavski; Pavel Rumyantsev; Elizabeth Reynolds Hapgood**. *The Musical Quarterly*. Inglaterra: Oxford University Press. Vol. 62 1976.

HOLQUIST, M.; EMERSON, C. **The Dialogic Imagination: Four Essays**. University of Texas Press, 2010. ISBN 9780292782860.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semianálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAUCH, M. F., ADRIANA. **O rei Stanislavski no tempo da pós-modernidade: traduções, traições, omissões e opções**. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. 7 2010.

METROPOLITAN OPERA. **IN SCHOOLS: Werther musical highlights** (A close look to Charlotte's love letters) Disponível em: <<http://www.metopera.org/en/education/educator-materials/educator-guides/Werther/Musical-Highlights/Love-Letter-A-Close-Look-at-Charlottes-Letter-Aria/>>. Data de acesso: 18 de Março de 2015

MOTA, M. **Do ópera Estúdio de C. Stanislavski aos musicais de Brecht: por uma nova historiografia do teatro**. *VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas* 2010.

NECKEL, I. **Atitude Extrema e Salto: A prática laboratorial de K. Stanislavski no Estúdio de Ópera Bolshói**. 2011. 110 (Mestrado). Artes Cênicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

- OILLIAM, L. **Dialogismo e Polifonia: No espaço discursivo da ópera**. 2005. 172 (Doutorado). Departamento de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- PEIXOTO, F. **Ópera e Encenação**. Paz e Terra Teatro. Rio de Janeiro: 1985:140.
- Pessoa, F. **Fernando Pessoa - Obra poética**. Rio de Janeiro: 1972.
- PEYTRARD, J. **Mikhaïl Bakhtine: Dialogisme et analyse du discours**. Paris: 1995. 128.
- RANGEL, A. **Cartas de Pedro I à marquesa de Santos**. Rio de Janeiro: 1984. 633.
- REZZUTTI, P. **Titília e o Demonão: Cartas Inéditas de D. Pedro I à Marquesa de Santos**. Luiz Fernando Emediato, 2011. 350.
- _____. **Domitila: A verdadeira história da marquesa de Santos**. 1 ed. São Paulo: 2012.
- SANTOLIN, R. F. **Stanislavski na ópera: Procedimentos e técnicas para o canto-ator e o espetáculo**. 2013. 170 (Mestrado). Escola de Teatro, Universidade do estado de Santa Catarina.
- SCHÖN, D. A. **The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action**. Basic Books, 1983. ISBN 9780465068784. Disponível em: <http://books.google.co.in/books?id=ceJIWay4-jgC>.
- SHARON MARIE CARNICKE, D. R. A singer prepares: Stanislavski and opera. In: WHITE, R. A. (Ed.). **The Routledge Companion to Stanislavski**. Nova Iorque: Routledge, 2014.
- SMART, M. A. **Mimomania - Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera**. EUA: University of California Press, 2004. 259.
- SOERENSEN, C. **A profusão temática em Mikhail Bakhtin: dialogismo, polifonia e carnavalização**. Revista Travessias. n. 5, 2009. Disponível em: http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_005/artigos/language_m/pdfs/A%20PROFUS%C3O.pdf. Acesso em: 04 de Março de 2014.
- STANISLAVSKI, C. **My Life in Art**. 3 ed. New York: Meridian. 1956. 597.
- _____. **El Arte Escénico**. MAGARSHACK, D. Espanha: Siglo XXI de España Editores: 297 p. 2009.
- STANISLAVSKI, C.; RUMYANTSEV, P. **Stanislavski on Opera**. 2 ed. New York: Routledge. 1998.
- STANISLÁVSKI, K. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia** 2ª. Barcelona: Artes Escénicas, 2007.
- STANILÁSVKI, K. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación**. Barcelona: Artes Escénicas, 2009.

STEPHENSON, G. **Stanislavski and postmodernism**. 2011. 94 (Mestrado). Department of theatre and drama studies, University of Birmingham

TAKEDA, C. L. **Minha Vida na Arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral**. 2008. (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

UNIVERSITÉ DE PROVENCE, **Transposition interartistique et intersémiotique**,

Disponível em:

<http://gsite.univprovence.fr/gsite/document.php?pagendx=6414&project=transpositions>.

Acesso em: 06 de Junho de 2015.

VELARDI, M. **O Corpo na ópera: alguns apontamentos**. Revista sala preta. São Paulo. 11 2011a.

WHYMAN, R. **The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance**. Cambridge University Press, 2008.
