

Uma ópera do improviso

Paulo Sergio Maron, Pós doutorando (EACH-USP)

*Luis Carlos Rdorigues dos Santos, Mestrando
(EACH-USP)*

Yuri Bassichetto Tambucci, (LABNAU-USP)

Resumo: Este artigo visa mostrar a pesquisa artística feita a partir de uma performance realizada por um grupo independente de teatro, formado por integrantes que atuam e cantam. O espetáculo A Ópera do Improviso foi concebido, criado e apresentado em 2016. O artigo segue um formato que se desenvolve a partir de relatos de integrantes e público sobre o espetáculo, num diálogo com seus criadores/pesquisadores, demonstrando como chegamos a uma performance relacionada à ópera e a um espetáculo transdisciplinar. A partir da descrição da performance realizada, apontamos para uma reflexão sobre uma possível quebra de paradigma em relação à concepção tradicional da ópera. Ao descrevermos o processo de criação e preparação do espetáculo, passamos a denominá-lo Trans-ópera, em contrapartida ao conceito tradicional de ópera. Discutimos, ainda, o seu significado e como um conceito de ópera improvisada vai de encontro às concepções tradicionais do libreto, da criação musical e das concepções de personagens dentro de uma dramaturgia. Ao mesmo tempo encontramos na Antropologia, a partir do olhar de um antropólogo-artista que mediou a performance, modos de compreender as relações estabelecidas entre plateia e artistas durante o espetáculo. Apontamos, também, a importância de um espaço cênico adequado para a criação e execução de experimentos teatrais desse gênero.

Palavras-chave: Transdisciplinar, ópera, teatro, antropologia, improviso.

An impromptu opera

Abstract: This abstract to aim shown artistic inquiry/research made by a theatrical independent group. Improv opera was a performance which has been presented in the year of 2016. This paper contains audience and

participants created discourses that have talked about the performance. This dialogues between artists, audience, and researchers, show us how this kind of work could be a transdisciplinary performance. In this research we describe a possible paradigm-breaking related to the traditional conception about Opera. Describing the creative process, we started to name it as Trans-Opera to make a confrontation with the traditional idea about Opera. We discuss the meaning of these new denomination for our performance, and we think about how the concept about improv opera could be go against the traditional conceptions about libretto, musical composition, and the role of characters into a dramaturgy. At the same time, we found Anthropology - from the artist-anthropologist look - as a way to explain the relationships between audience and artists during the performance. Also, we show how the theatrical space is important to create and perform this kind of theatrical experiments.

Keywords: Transdisciplinary; Opera; Theater; Anthropology, Improv

Introdução

O elenco entra no palco. As atrizes e atores com calças jeans e camisetas brancas. Descalços. Aplausos. Sentam-se em cadeiras brancas colocadas lado a lado ao fundo, de frente para nós. Assim, observam nossos olhos, nos assistem e sabem que estamos aqui, querem algo de nós e estão em silêncio. Estaríamos nós noutra palco? Seria eu outra margem?...

Foi no percurso de pesquisa sobre os conceitos de ópera e da música cênica que nasceu esse grupo: um grupo de teatro formado por atores/cantores/atrizes/cantoras. A ideia desde o início era transgredir, realizando operetas e óperas dramáticas pouco conhecidas do público de ópera, não só para atrair um novo público, mas, também, para poder ousar sem enfrentarmos resistências de pessoas que procurassem resquícios da tradição em nossas produções.

Assim o grupo seguiu seu percurso de experimentos que demonstrassem a versatilidade e a amplitude do conceito real do que é ópera ou Trans-ópera. Em 2016 começamos a pensar a partir dos ensaios e laboratórios cênicos, a possibilidade de uma ópera improvisada. Seguir o conceito do *Playback Theater*⁵⁶ e adaptá-la, chegando a uma *Playback Ópera*, um conceito inédito no Brasil. Assim nasceu A Ópera do Improviso.

Naqueles dias quando iniciava meu trajeto até o teatro, até mesmo antes de sair de casa, refletia sobre o ouvir, sobre ouvir outras histórias. Minutos depois, no percurso para aquele pequeno teatro me pegava pensando sobre o canto e sobre cantar as histórias dos outros. Entre um pensamento e outro

⁵⁶ Playback Theater é um tipo de teatro de improviso onde a dramaturgia é construída a partir de histórias contadas pela plateia. Assim os atores e atrizes reproduzem essas histórias logo depois que são contadas

eu caminhava até lá e enquanto eu caminhava alguém se preparava para assistir a ópera daquela noite. “- Improvisada? Foi o que me disseram: uma Ópera do Improviso!” À noite um encontro romântico e um convite inédito, pois nunca havia assistido a uma ópera, muito menos uma ópera improvisada. No processo de composição o compositor explora cada parte do libreto, mas se o libreto não existe ainda, como gerar climas dramáticos sem saber o que a história pede? Foi a pergunta que me fiz até chegar lá.

Se procurarmos a definição de “ópera”, em geral todos os dicionários serão unânimes em afirmar que ópera é uma dramaturgia com música, na qual o texto pode ser cantado, — recitativos e árias — ou falado. Sendo assim podemos perguntar: então qualquer manifestação musical que seja transferida para o espaço cênico torna-se ópera?

Nossa resposta foi sim. Por quê?

Porque nós fizemos experimentos... Um termo utilizado em laboratórios científicos, mas que no meio teatral tornou-se muito comum depois que Grotowsky desenvolveu seu “Teatro Laboratório”. Para nós esses experimentos ao longo da existência do grupo, não foram somente teatrais, mas formais e musicais. Transformar cantatas e oratórios em peças cênicas, transformar ciclo de canções em peças cênicas, criar novas dramaturgias a partir de obras instrumentais, transformar e trans-formar.

Nosso grupo é formado por atores e atrizes que são, em sua maioria, também cantores e cantoras líricas. Começamos fazendo ópera em um teatro de ópera, mas a vocação do grupo sempre foi de certo modo “alternativa”, buscar um caminho novo e diferente para o gênero ópera, que é composto por tantos gêneros dentro de si. A ópera é, nesse sentido, trans-gênero, não só por unir todos os gêneros de teatro e música numa única estrutura, mas também por conseguir de maneira muito particular mesclar áreas artísticas como poesia, literatura, cenografia, música, teatro, figurino, dança, performance...ela é transdisciplinar. Assim começamos a designar nossas produções de Trans-óperas.

Se pensarmos a ópera como uma manifestação artística transdisciplinar, passamos a refletir no seguinte sentido. Na ópera as disciplinas se fundem, há interações recíprocas entre as disciplinas ou formas que compõem a sua concepção, criação e encenação. Aqueles que compõem ou idealizam a obra estão em constante diálogo, de modo que técnicas, métodos e identidades disciplinares se retroalimentam, se fundem e se confundem. Perdem as suas identidades originais em função da obra. Isso é ópera? É dança? É teatro musical?

Perspectivas transdisciplinares

O prefixo trans pode ter diversos significados. Refere-se ao que é em todas as disciplinas, entre as disciplinas e além e fora de todas as disciplinas. Percorre todas as disciplinas possíveis, atravessa cruza, ziguezagueia e se

move lateralmente de um lado para o outro. O objetivo das perspectivas transdisciplinares é compreender o mundo presente, em todas as suas complexidades, em vez de se concentrar em uma parte dela (NÈGRE, 1999; NICOLESCU, 1997, citados por MCGREGOR, 2004, p.2).

Chegamos a essa conclusão compreendendo a ópera como um gênero que na sua criação e concepção pode ser de natureza multidisciplinar, pluridisciplinar, interdisciplinar ou transdisciplinar. No campo das Artes da Cena já é comum haver estudos e citações que se utilizam desses conceitos para definir os processos colaborativos entre as pessoas envolvidas na criação e execução dos projetos. Nossa compreensão sobre os termos refletiu-se nas sínteses que apresentamos e que estão apoiadas em nossas interpretações para Magalhães (2021) Santaella (2017, 2010), Japiassú (2016), Halsall, Jansen & O'Connor (2008), Nicolescu, (1999, 2000).

A **multidisciplinaridade** pode ser considerada como “a soma das partes”. A ideia que a sustenta é a de soma de disciplinas que executam as suas especificidades para servir a algo, ou seja, pressupõe o conjunto de disciplinas que trabalham paralelamente, sem interferências mútuas ao longo do processo. Os trabalhos são compartimentalizados. Há uma coordenação superior, muitas vezes externa aos processos particulares, normalmente o diretor geral. Neste caso, as concepções estão relacionadas ao gênero e à crença de que a forma é suficientemente compreendida por aqueles que somarão os seus trabalhos para compor o gênero.

Pluridisciplinaridade compreende a existência de colaboração entre disciplinas que, mantendo as suas características, os seus métodos e as suas técnicas, colaboram para um projeto comum. No entanto, as identidades de cada disciplina são mantidas, bem como os seus métodos e formas de trabalho, os limites das suas influências, tanto mútuas, quanto em relação temática/objetivo final.

Outra possibilidade é pensarmos no processo de condução das montagens numa perspectiva **interdisciplinar**, já que é possível que haja comunicação profunda entre diversas disciplinas artísticas que estariam a favor de um objetivo comum, dissolvendo suas fronteiras tradicionais a serviço da obra e de sua realização. Embora a abordagem multidisciplinar justaponha os especialistas, a abordagem interdisciplinar coordena seus conhecimentos: inter significa entre, portanto, interdisciplinar, supõe a interação entre duas ou mais disciplinas.

Finalmente a outra perspectiva de compreensão dos processos para gênero é a forma **transdisciplinar**. Nela as disciplinas se fundem, há interações recíprocas entre as disciplinas ou formas que compõem a sua concepção, criação e encenação. Aqueles que compõem ou idealizam a obra estão em constante diálogo, de modo que técnicas, métodos e identidades disciplinares se retroalimentam, se fundem e se confundem. Perdem as suas identidades originais em função da obra.

Estou numa montanha russa quando me sento nesta cadeira para ouvir as histórias que, em breve, virarão uma ópera! Agora imagine aquele momento que você está sentado no carrinho e ele começa a subir! Você está apavorado e feliz ao mesmo tempo... e sobe mais e mais, até o momento do mergulho!

Num processo convencional de composição de uma ópera, a pessoa que cria a composição tem, antes de tudo, que explorar cada parte do libreto, nas palavras e nas personagens para que possa pensar na música, não apenas a composta com os versos de quem cria o livro, mas também a parte instrumental, dos temas, dos *leitmotivs*, se houverem. Enfim, tradicionalmente a construção da própria expressão musical de uma ópera depende totalmente do libreto.

Em uma ópera improvisada, no entanto, se o libreto ainda não existe, como chegar nos climas dramáticos sem saber o que a história pede? Talvez nesse ponto chega-se à pergunta inevitável: “isso é ópera?” ou “o que pode ser considerado ópera?”. Na definição clássica de ópera não há o que diga que uma ópera, para ser considerada como tal, tenha de, necessariamente, ter coro ou *ballet*, ou especifique o estilo da escrita musical.

Em outras palavras, a quantidade de profissionais envolvidos não determina o gênero, assim como a técnica composicional; muito menos a presença ou não de cenário é uma característica fundamental para uma obra ser considerada ópera. Parece que ao longo de toda a sua história um ofício domina o campo da ópera: o ofício dos cantores. Ainda é assim, no início do século XXI, o canto parece ser a força vital da ópera, enquanto outros elementos, como orquestra, atuação, diálogos, encenação, cenário, luz, figurinos, parecem ser importantes, mas complementares (KOTNIK, 2008; 2016).

E se o instrumentista estiver no centro do palco caracterizado como a “persona título”, como ocorreu em *Einstein on the beach* de Philip Glass na versão de Bob Wilson, ainda estaremos diante de uma ópera? E se a protagonista for uma dançarina do *Tanztheater Wuppertal*, como em Orfeu e Eurídice coreografada por Pina Bausch e não a soprano que está fora da cena? Pensando nas definições de ópera, é muito comum identificarmos aquilo que não é ópera ou não é musical, mais do que aquilo que é. Até mesmo a definição do que é ópera não fica absolutamente clara se não há a oposição (o pensamento binário parece ter lugar aqui). Ainda é comum pensar num contínuo no qual a ópera está num extremo e o teatro musical noutra na linha entre eles colocam-se categorias intermediárias.

Como descreveram Salzman e Dési (2008), a partir dos anos 2000 aparecem, em relação à ópera, termos contemporâneos como ópera experimental e ópera *off-off Broadway*. Além desses, há o uso dos termos clássicos, muitas vezes, cunhados por compositores e escritores que, pensando numa renovação para o gênero, propuseram denominações para os

seus trabalhos, como comédia musical, musical, *ópera-balada*, *semi-ópera*, *singspiel*, *dramma per musica*, *favola in musica*, *dramma giocosa*, pastoral e drama lírico, para elencarmos apenas alguns. Nesses termos a palavra ópera ou desaparece ou é diminuída por seu complemento e isso pode ser explicado se pensarmos noutro contínuo: drama — não drama: ópera bufa, opereta, light opera, por exemplo, são termos que, em geral, levam a ideia de ópera para outro ponto de um contínuo — o não dramático. O próprio Wagner referiu-se ao seu trabalho como drama musical a partir de Lohengrin.

Podemos incluir também as óperas que antes eram consideradas como *singspiel* e depois como ópera, como no caso da Flauta Mágica de Mozart, ou como teatro musical, ópera e depois teatro musical novamente, como no caso de *Sweeny Todd*, peça de Christopher Bond adaptada para a forma de musical por Hugh Wheeler e Stephen Sondheim.

As duas pequenas obras de palco de Schoenberg, *Erwartung* e *Die Glückliche Hand*, ambas com duração inferior a meia hora, renunciaram, segundo Adorno, às obrigações tradicionais de uma opulenta noite teatral e foram denominadas pelo compositor como "monodrama" e "drama com música". No primeiro trabalho, é uma única mulher quem canta, sem a antítese dramática de outras vozes e a ação externa é rudimentar. No segundo, são cantados apenas sons isolados e faladas apenas algumas poucas palavras (ADORNO, 1985).

No período barroco houve grande dificuldade, por exemplo, em definir como ópera o *Fairy Queen* e King Arthur, de Henry Purcell, *The Beggar's Opera* de John Gay para citar apenas esses três exemplos. Semi-ópera, assim foram definidas as obras de Purcell e a criação de John Gay foi, por sua vez, nomeada de ópera-balada. Para Salzman e Dési (2008), a falta de categorização e definição daquilo que se faz na relação música-teatro é ao mesmo tempo a sua glória e o seu maior problema.

Encaixotar e etiquetar o gênero traria, inevitavelmente, possibilidades e limitações. Talvez essa visão seja mais dependente de um tipo de concepção do que significa fazer uma ópera, e do quanto isso pode significar mexer com uma estrutura fixada, mais socialmente do que artisticamente. O antropólogo Vlado Kotnik (2008) foi contundente ao afirmar que cada nova produção da ópera reproduz códigos e convenções da própria ópera e, conseqüentemente, recria o cânone. Socialmente, pois parece que a manutenção da ópera como arte rígida e absolutamente fixada em padrões que não podem ser contestados — e que leva a novas denominações para as criações que se desviam das obras canônicas — seja muito mais uma exigência social do que um desejo ou uma perspectiva dos artistas que estão envolvidos com ela. É muito mais uma questão social — do público, em especial institucional — da mídia, dos críticos e das casas e teatros de ópera — do que dos artistas.

Talvez por isso, ainda no presente, emergem novas denominações para aquilo que se faz e que, de certo modo, poderia ser considerado como ópera.

A proposta de Eric Salzman para um teatro com música, por exemplo, é de um *new music-theater* e, para ele, essa possibilidade não se coaduna nem com as variações operísticas nem com as do teatro musical, pois incorpora tanto as concepções mais contemporâneas do teatro quanto as mais recentes em relação à música. Ele propõe que o termo seja abrangente o suficiente para comportar a ópera como gênero muito particular e histórico de *music-theater*. Como compositor e criador Eric Salzman utilizou-se de textos inéditos ou adaptados de autorias contemporâneas, compôs música eletrônica interpretada por cantora e cantores, modificou os locais de apresentação, realizou performances.

Por outro lado, na contramão da tentativa de rompimento com o termo, Robert Wilson tende a denominar ópera grande parte dos seus trabalhos, mesmo aqueles que estão distantes dos significados históricos e sociais normalmente atribuídos ao gênero. E isso inclui peças sem música. A questão aqui é: será que a ópera não pode, por si, abarcar estas formas de concepção e realização? É preciso criar outro gênero ao qual ela se subordine? E aí questionamos novamente: o que é/não é/pode/não pode ser considerado ópera? Será que não há, nos chamados musicais, obras que se aproximem mais do ideal wagneriano do que as óperas compostas após o seu período? Para além da ideia de classificação centrada na forma, no tipo de música, no local de apresentação ou no estilo de representação/interpretação, ou mesmo na perspectiva histórica, é comum encontrarmos generalizações que associam o termo ópera à ideia de hibridismo.

Noite passada tive pesadelos; eu entrava em cena e não tinha ideia do que vinha em seguida. Sabe? Pois é isso o que vamos experimentar e apresentar esta noite... A proposta do grupo é um espetáculo musical improvisado. A música da ópera já está escrita e vai ser tocada pela camerata, ao vivo. As histórias serão contadas pela plateia, o texto e a cena criados e cantados na hora.

Uma pessoa sai da coxia e se coloca entre o elenco e a plateia. Terceira Margem! “- Alguém quer me contar uma história? Podem ser histórias pessoais ou que tenham acontecido com algum conhecido de vocês.”

...comédia, drama, romance e aventura. Quem gostaria de contar uma história que tenha uma dessas características?

Uma aventura sem dúvida! Não há experiência sem risco, os encontros revelam isso, e as histórias também. Nos primeiros ensaios a música não estava terminada, nem estava estruturada, era necessário ver como o grupo se sairia se tivesse que improvisar o texto para encaixar numa melodia determinada. Normalmente nesse primeiro dia começamos com a leitura do libreto, mas desta vez não havia libreto para ser lido, assim como não havia música pronta para ensaiar.

Hibridismo significa linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para

formar uma sintaxe integrada (SANTAELLA, 2010). Ao considerar a ópera como um gênero híbrido, *Gesamtkunstwerk*, o termo cunhado por Wagner para uma concepção de obra de arte completa, é aquele que aparece como um quase sinônimo dessa condição, talvez utópica, quando são buscadas referências que permitam afirmar que a ópera é mais do que aquilo que pode ser abarcado pelo gênero musical.

Esse termo é geralmente traduzido como uma alusão à ideia de cooperação entre diversas artes na realização de um espetáculo teatral. Em Wagner, o termo aparece como a síntese ou a fusão de diferentes formas de arte e é usado para definir o que é (ou deveria ser utopicamente) o gênero idealizado pelo compositor: o drama musical que, amparado pela colaboração entre diversas artes, daria sentido ao que fora escrito por ele e permitiria a exacerbação da ideia de drama (WAGNER, 1995; DUDEQUE; 2009, BROWN, 2016). O hibridismo entre ou música e drama, ou música e texto, parece ser aquilo que emerge da obra de Wagner, pois, diferente do que ocorria até então, ele passou a utilizar a música como condutora da dramaturgia.

Daqui posso olhar nos olhos de cada pessoa, elas querem algo de nós e não estão em silêncio. Basta ouvir. Entrar no palco é doar-se um pouco para o outro. Mergulhar fundo no rio e ainda assim conseguir respirar, conseguir cantar os sentimentos. A aventura foi composta com compassos irregulares (5/8 e 7/8), e é, na sua maior parte politonal. A comédia foi composta em sua maior parte com uma escrita de harmonias paralelas, além do politonalismo, obedecendo a uma escrita rítmica mais tradicional. No romance utilizei harmonias de quartas e no drama segui uma escrita cromática harmonizada, em sua maioria por acordes menores com sextas e sétimas maiores.

Voltamos agora à ideia de conceber uma ópera improvisada. No processo realizado por nós a música já existe e ela conduz a performance e não a dramaturgia (pois esta só passa a existir após o relato da história a ser improvisada), mas o caráter a que a história irá se direcionar (tragédia, romance, aventura, comédia). Os temas de cada caráter ficam bem especificados, assim a plateia sabe qual história será contada, e o que vem na sequência. Essa especificidade musical foi composta em primeiro lugar com contrastes bem definidos entre cada caráter. Na tragédia foi construída a partir da modulação contínua e a utilização do cromatismo wagneriano, no romance uma lenta sequência de harmonias de quartas em forma coral, na aventura uma música com ritmos irregulares com marcações insistentes entre 5/8 e 7/8 e finalmente a comédia, que utiliza técnicas politonais e timbres frenéticos.

Para concebê-la vimos que seria mais seguro que a música fosse previamente escrita, partes cantadas e de acompanhamento. Assim, cada integrantes do elenco sabia as suas partes melódicas, mas sem letra. A letra era colocada na hora de acordo com as histórias contadas. Foi também

estabelecido que deveriam ser requisitadas à plateia que fosse contadas histórias reais que poderiam se encaixar em drama, comédia, aventura ou romance. Assim essas quatro histórias seriam mescladas pelo elenco e aos poucos se desenvolvendo a dramaturgia.

Espaço cênico apropriado

Um espetáculo de improviso, como nós concebemos só poderia ter dado certo dentro de um espaço cênico que possibilitasse um contato mais próximo com o público. Assim, foi Inaugurado em 2014 o nosso espaço cênico próprio. É um espaço onde podemos, antes de tudo, fazer experimentos.

Em 1926, Stanislávski reconhece a importância do trabalho realizado por Meyerhold sobre o espaço cênico, sua abertura, a união com a plateia, a simplificação do cenário pelo uso de biombos, a força da iluminação bem focada, em meio a uma semiobscuridade, inovações que conduzem à destruição de uma vez por todas da moldura da cena que atrapalha o encenador e o ator em algumas encenações intimistas (PICCON-VALIN, 2013, p. 20).

Essas observações de Piccon-Valin demonstram a importância que Stanislavsky começou a dar por espaços inovadores e independentes.

A linguagem dramática elaborada pelo Teatro de Arte de Moscou, logo nos primeiros anos de sua existência, revelou seu dom quase mágico de transformar “uma reunião casual de indivíduos” em “personalidade coletiva”, de formar o novo conceito de TEATRO-CASA[...] (VÁSSINA, 2013, p.42).

O teto não tem acabamento, o piso também não; cortinas de tecido separam os ambientes, o palco é feito com placas de MDF. Duas varas de luz carregam refletores baratos, as cadeiras são longarinas usadas, compradas de uma igreja evangélica que fechou. Um espaço cênico com 60 metros quadrados e uma plateia capaz de comportar no máximo 70 lugares em forma de arena. Um pé direito de apenas quatro metros de altura. Um espaço simples e rústico...

Peter Brook comenta, quando fala a respeito do teatro rústico, que por mais que arquitetos pensem em teatros requintados e sofisticados, muitas vezes isso tem pouca importância e que, muitas vezes, belos edifícios jamais produzam uma explosão de algo análogo à vida. O tipo de espaço que é tão comum no meio teatral, rústico, pequeno, modesto, mas ousado, são raridades no meio da ópera.

Mas quando imaginamos tal poder desse campo teatral, nós, como deve ter acontecido com vários grupos independentes de teatro, percebemos que faltava um caminho, que paradoxalmente seria sair do caminho natural da ópera, ou seja, sair do teatro de ópera tradicional e se incorporar a um espaço cênico próprio, “alternativo”.

As criações de espaços teatrais alternativos sempre foram, antes de tudo, resistências. Em São Paulo esses espaços são importantes, seja nas regiões centrais, degradadas ou esquecidas, seja nos prédios abandonados, nos revitalizados pelo impulso artístico, seja nas ocupações dos coletivos nas regiões mais periféricas, ou construções realizadas propositadamente com esse propósito de rusticidade.

Retomando o conceito de Teatro-Casa (VÁSSINA, 2013, p.42), acreditamos muito que com o Espaço Núcleo conseguimos essa relação com a plateia. Porque somente assim seria possível realizar um experimento tão específico como a ideia da Trans-ópera e sobretudo nosso experimento mais ousado: improvisar uma Ópera.

Etnografia em performance

Durante o período de duração do espetáculo coexistem em um mesmo espaço atores sociais que trazem consigo perspectivas particulares e participações diversas. Em evidência, é possível observar dois tipos de pessoas em um ambiente cênico: os atores e atrizes do grupo e o público, mas a eles se juntam os instrumentistas, o corpo diretivo e técnico e ainda outros atores sociais que, se não estão presentes no momento do espetáculo, participam de seu processo de concepção, preparação e ensaio.

Será que eu tenho alguma história para contar? Momentos sobrepostos. Aquela do sequestro relâmpago ou aquela da trágica morte? Dos mosquitos em Ilhabela ou da pinta falsa? Sobre nós..? Enfim, levantamos as mãos e as luzes da plateia se acendem, não existem mais margens, inicia-se o mergulho e então eu conto. Eles cantam. Somos nós ali em canto.

É possível descrever esse sistema de relações e ordens de conhecimento, percepção e participação como complexo. Isso se dá porque, ainda que cada perspectiva seja distinta das demais, elas se tocam, englobam parcialmente umas às outras e se sobrepõem. Atores-cantores, instrumentistas e público não se confundem entre si - o papel de cada um é claro e suas posições são definidas dentro do teatro: atores-cantores são aqueles que se sentam no fundo do palco, vestem roupas neutras como figurino e serão, ao longo do espetáculo, o foco dos olhares, da iluminação. Instrumentistas, por sua vez, vestidos com roupas escuras e não cotidianas, ocupam um espaço delimitado fora do palco, atrás de cortinas e visíveis apenas por frestas. O público, de frente ao palco, com uma iluminação indireta, espera ter uma participação passiva.

Cada um desses artistas, entretanto, tem em seu campo de percepção os demais e fundamentalmente se define a partir dos outros. As pessoas sentadas — que pagam ingresso e escolhem estar lá — só se configuram como um público na medida em que há os atores-cantores e instrumentistas. Estes, por sua vez, realizam ao longo de meses de preparação atividades muito diferentes das do público, mas que só existem porque há a expectativa de

uma plateia. Outras pessoas realizam o suporte técnico, auxiliam na preparação do espetáculo e com isso povoam ainda mais esse sistema complexo de perspectivas diferentes, mas interdependentes.

Essa situação pode ser comparável a qualquer obra teatral, mas no caso de uma ópera improvisada, há um elemento na interação entre os participantes que a torna mais interessante. Claro, nem toda interação entre plateia e palco é necessariamente transformadora, mas no caso da Ópera do Improvise, ao longo do processo de concepção do espetáculo, a interação deixou de ser vista como um artifício de diferenciação e se tornou uma proposta artística de inspiração mútua - não de constrangimento e galhofa, mas de troca sincera.

Ainda que a presença de um profissional da área entre os membros do grupo tenha sido fortuita, não se trata de um acaso. O método etnográfico, desenvolvido por antropólogos ao longo da história da disciplina, é justamente uma perspectiva de contato e imersão em situações, contextos e mundos outros, em que a relação de alteridade (mais ou menos radical e evidente) é a chave fundamental. Magnani (2012), lembrando da dificuldade de descrever um método que pode se valer de inúmeras e criativas técnicas, propõe uma definição: para ele, etnografia é

“uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente.” (MAGNANI, 2012, p. 264)

Na Ópera do Improvise, a ideia treinada com os atores-cantores era mergulhar nas histórias que eram contadas, procurando respeitar o ponto de vista da pessoa que a contava. Ainda que isso pareça natural, ao longo dos ensaios era possível perceber a dificuldade de, à medida que se ouvia uma história, não a desenvolver paralelamente à narrativa original, atribuindo valores e promovendo alterações que mais tinha a ver com a vontade de contar uma história familiar aos atores que realmente se afetar pela narrativa de outra pessoa. Afinal, dos elementos que configuram uma história, seja ela uma comédia, aventura, um drama ou um romance, as emoções e valores atribuídos aos fatos podem variar enormemente. Assim, a dificuldade não era apenas entender a narrativa para poder repeti-la, mas apreender o que, a partir do ponto de vista do narrador, tornava a história significativa.

Há outro problema aí: mesmo que a narrativa pudesse ser apreendida em suas nuances, sua reprodução passaria invariavelmente por adaptações porque os atores carregam consigo seus próprios corpos e histórias de vida. Nesse sentido a analogia entre o espetáculo descrito aqui e o método etnográfico se torna ainda mais interessante. A ópera resultante das histórias

compartilhadas pela plateia era similar à de um texto etnográfico - ainda que buscando colocar o foco na perspectiva do *outro*, nascia do encontro entre corpos e perspectivas.

Nesse sentido, talvez seja possível ampliar a relação entre a Ópera do Improviso e uma etnografia. Marilyn Strathern (2014) descreve os campos duplicados da etnografia — o “campo” em que ocorre o encontro físico entre quem pesquisa e os interlocutores e o gabinete em que se estuda e se (d)escreve, ambos concomitantemente específicos e interdependentes. Na ópera, como em algumas pesquisas etnográficas, a separação entre esses campos está mais relacionada ao tempo que ao espaço: por um lado, há os momentos de ensaio, de concepção do espetáculo, que só existem em função do que se espera obter no momento do encontro com o público; e por outro lado há o momento do espetáculo, que só existe em função do que se espera construir artisticamente, a partir da preparação prévia. Embora distintos, cada um desses campos atua no outro e é a essa relação entre campos duplicados — “que junta o que é entendido (que é analisado no momento da observação) à necessidade de entender (o que é observado no momento da análise)” (STRATHERN 2014, p. 350) — que constitui um *momento etnográfico*.

Na Ópera do Improviso, as pessoas envolvidas no espetáculo tinham essa relação clara: a companhia de ópera estava se propondo a ouvir histórias originais da plateia e apresentá-las a partir de uma estrutura pré-estabelecida. A plateia por sua vez, foi ao espaço de apresentação disposta a alimentar (e por à prova) a proposta do grupo. Essa interação ficava ainda mais explícita com o prólogo do espetáculo em que maestro e antropólogo, colocados entre atores-cantores e plateia, apresentavam e negociavam as regras da interação. O convite realizado era duplo e direcionado para todas as pessoas envolvidas: em primeiro lugar, contávamos com a generosidade e confiança de quem decidisse compartilhar sua aventura, drama, comédia ou romance; em segundo lugar, cobrou-se a disposição para a escuta de histórias alheias, e para que (como fazem os antropólogos) se deixassem afetar por outros discursos e outras formas de pensar.

Atores-cantores, atrizes-cantoras e plateia lidavam com esses acordos mútuos de formas diferentes. Enquanto o público precisava confiar que das histórias mais simplórias às mais complexas, todas mereciam uma escuta atenta e respeitosa e poderiam ser recontadas, os atores-cantores precisavam resistir à ansiedade de planejar as cenas que fariam, correndo assim o risco de empolgar-se com as próprias ideias mais que com as particularidades do que era narrado.

Enquanto o público contava suas histórias, o antropólogo ficava responsável por anotar em um caderno de campo os elementos que considerava mais relevantes, além de, com o cuidado necessário a uma interação etnográfica, incentivar a narrativa e conduzir o discurso àqueles elementos que precisava para garantir que a ópera fosse bem-sucedida. Esse

processo é delicado e representa também a ideia de um momento etnográfico uma vez que exige concomitantemente que se tenha em mente as razões da interação (um projeto de pesquisa e suas questões e hipóteses ou, analogamente, a estrutura de uma ópera improvisada) e que haja espaço para a imprevisibilidade da interação.

Há certo perigo e desconforto envolvido na tarefa de mergulhar em perspectivas e visões de mundo alheias, algo presente em pesquisas acadêmicas e na proposta de uma ópera improvisada. Não é raro que boas etnografias levem para caminhos inesperados entre o projeto inicial e o texto etnográfico final, justamente porque as perspectivas iniciais costumam ser transformadas pela interação ocorrida no campo. Em certa medida, os interlocutores de uma investigação etnográfica não apenas oferecem respostas às perguntas de pesquisadores, mas também validam ou modificam suas perguntas.

O processo de transformação do que é vivido no momento da interação em um texto etnográfico autoral não é simples — demanda habilidade e responsabilidade. Segundo, Mariza Peirano (2008):

Qual o desafio do etnógrafo, então? Realizada a pesquisa, ele não pode apenas repetir o que ouviu - até citações precisam de contextualização. Ele precisa interpretar, traduzir, elaborar o diálogo que esteve presente na pesquisa de campo. O antropólogo precisa transformar a indexicalidade que está presente na comunicação em texto referencial. É preciso colocar em palavras seqüenciais, em frases consecutivas, parágrafos, capítulos, o que foi ação. Aqui, talvez esteja um dos desafios maiores da etnografia e, certamente, não há receitas preestabelecidas de como fazê-lo. (PEIRANO, 2008)

No caso da Ópera do Improviso, é possível associar a apresentação cênica das histórias ao relato etnográfico, mas levando em conta uma importante inversão: enquanto as pessoas narram com palavras o que viveram, cabe aos atores-cantores levar a narrativa novamente para o domínio da ação. O que surge a partir daí é a proposta de uma imersão recíproca entre os sujeitos envolvidos na interação, ora deixando-se afetar (Fravret-Saada, 2005) pelas histórias do público, ora após uma transformação poética-etnográfica, convidar o público a se afetar pela releitura de uma nova perspectiva, que nasce da interação.

Considerações finais

Essa relação complexa e cheia de trocas de perspectivas refletidas abre caminhos tanto para a Antropologia quanto para a Ópera. Antropólogos já costumam se valer de títulos espirituosos e provocativo, que, segundo Peirano (2005), “denunciam o empenho do etnógrafo em trazer a experiência da pesquisa para seus leitores”. As poéticas da transformação de narrativas em ação oferecem novos recursos extra-textuais para buscar entendimentos

para a experiência vivida. Por outro lado, a ópera, ao se sujeitar ao imprevisível contato com o Outro, tensiona seus limites e seus recursos tradicionais.

O que nasce das relações que ocorrem na sala de espetáculo durante a Ópera do Improviso não pertence a um ou outro ator, mas se configuram como um entendimento novo e inovador que surge do encontro de perspectivas. Talvez também se possa compreender assim, o encontro entre formas de pensar e representar o mundo — a ópera e a antropologia: dessa relação também podem surgir pistas não previstas anteriormente, capazes de afetar e fazer pensar.

Dois anos depois da Ópera do Improviso, decidimos ir além... um espetáculo inteiramente improvisado - incluindo, dessa vez, a música. Um desafio e um grande risco. Mas, afinal, não é disso que se trata a junção entre Arte e pesquisa?

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.W. *Opéra* (traduction de Vincent Barras et Carlo Russi). *Revue*

Contrechamps: essais historiques ou thématiques. No. 4, pp.6-17. Genève: Éditions

Contrechamps, 1985/2017. Disponível em <http://books.openedition.org/contrechamps/1694> (Acessado em 29/12/2021).

BROWN, H.M. The quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner. Oxford University Press, 2016.

CRAENEN, P. Notes on transdisciplinary sounding art. Paul Craenen Website Disponível em <https://paulcraenen.com/notes-on-transdisciplinary-sounding-art/> (Acessado em 10/07/2022).

DUDEQUE, N. O Drama Wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. Revista Científica/FAP, Curitiba, v.4, n.1, pp.1-16, 2009.

FAVRET-SAADA, J. "être Affecté". In: Grandhiva, n. 8, [1990] 2005.

HALSALL, F. JANSEN, J. O'CONNOR, T. Rediscovering Aesthetics Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice. Stanford University Press, 2008.

JAPIASSÚ, H. O sonho transdisciplinar. Revista Desafios. v.3,n.1, 2016. disponível

em:http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/53315/ssoar-desafios-2016-1-japiassu-O_Sonho_Transdisciplinar.pdf?sequence=1

(Acessado em 19/12/2021).

KOTNIK, V. Anthropologists in the Opera: professional engagements and private inclinations in musical life. 10th Biennial Conference Program. European Association of Social Anthropologists: Ljubljana, 26 to 29 August, 2008

Disponível

em:https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BZMJdl8ywpQJ:https://www.mecon.nomadit.co.uk/pub/conference_epaper_download.php5%3FPaperID%3D1892%26M+IMEType%3Dapplication/pdf+%cd=3&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br (Acessado em 30/11/2021).

KOTNIK, V. Opera as anthropology: anthropologists in lyrical settings. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

MAGNANI, J. Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana. Ed. Terceiro Nome, Coleção Antropologia Hoje, 2012.

MAGALHÃES, S. Arte e tecnologia: um diálogo transdisciplinar, entrevista com Robert Henke Palíndromo, v. 13, n. 29 p. 303-313, jan - abril 2021

NICOLESCU, B. O Manifesto da transdisciplinaridade. São Paulo, Triom: 1999. (Tradução Lúcia Pereira de Souza).

NICOLESCU, B. Um novo tipo de conhecimento: transdisciplinaridade. In: NICOLESCU, B. et al. (Org.). Educação e transdisciplinaridade. UNESCO, 2000. p.13-29.

PEIRANO, M. Etnografia, ou a teoria vivida, Ponto Urbe [Online], 2 | 2008, postado online no dia 06 agosto 2014, consultado em março de 2022. Disponível em <http://journals.openedition.org/pontourbe/1890> Acessado em 20/02/2022.

PICCON-VALLIN, B. Stanislávski e Meyerhold. Solidão e revolta. In: SAADI, F. Folhetim 30: Especial Stanislávski. São Paulo: Teatro do Pequeno Gesto/7 Letras, pp. 6-33, 2013.

SALZMAN, E.; DÉSI, T. The New Music Theater: seeing the voice, hearing the body. Oxford University Press, 2008.

SANTAELLA, L. The Inter- and Trans-disciplinary condition of Art in Contemporary Culture. Art Research Journal. v. 4, n. 1 | p. 48-56 | Jan. / June 2017. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br> Acessado em 10/07/2022

SANTAELLA, L. Artes híbridas. In: SANTAELLA, L. Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. Paulus, (4a ed.), 2010, pp. 135-146.

