

DOCUMENTO PERCURSO
RASTROS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA ÓPERA
CONTEMPORÂNEA

GABRIELA GELUDA

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a DORIANA MENDES

Rio de Janeiro

Março de 2018

Ao meu pai Sylvio Geluda e ao amigo Sergio Roberto de Oliveira
(in memoriam)

DEDICATÓRIA

Essa ópera nasceu no luto. Ela é flor de lótus: linda e que brotou na lama. E ela fala sobre o potencial da arte de transformar lama em flor... Dedico esse trabalho ao meu pai Sylvio Geluda. Em um dos momentos mais difíceis de sua vida ele plantou uma horta. Essa é a minha horta, ou melhor, meu lago de flores de lótus.

(Gabriela Geluda)¹

Escrevi o projeto que foi enviado e aprovado no “Programa de Estímulo a Criação, Experimentação e Pesquisa Artística 2016” – FAPERJ na casa do meu pai, Sylvio Geluda, durante as noites em que estive disponível a ajudá-lo em sua convalescência, que teve como consequência paralisia corporal, deixando-o em estado de quase total imobilidade e dependência. Apesar de seu grave estado de saúde, ele celebrou comigo a aprovação do projeto.

A temática da ópera, objeto desta pesquisa, é um evento real ocorrido na minha infância em que ele estava presente. Tal evento foi profundamente impactante para ele, assim como para mim e a transformação deste trauma através da expressão artística também o abarcou.

Sylvio Geluda faleceu em 30 de março de 2017. Sua passagem completou um ano exatamente na data estipulada para a entrega do produto final deste edital. Infelizmente, ele não teve a oportunidade de assistir a “Na Boca do Cão” mas ficou profundamente emocionado ao ler o libreto escrito pelo poeta Geraldo Carneiro inspirado nos eventos por nós vivenciados. Parte da transmutação do acontecimento em questão se deu dessa forma, para ele.

Uma semana após o seu falecimento surgiu a pauta no teatro III do CCBB do Rio de Janeiro para uma temporada da ópera e, na semana seguinte, entrei na sala de ensaios com o diretor, mergulhando num intenso processo de investigação de memórias, muitas delas habitadas pelo meu pai.

Espero que os leitores possam sentir o perfume de flor de lótus emanando destas páginas.

Por esses e tantos outros motivos, gostaria de dedicar esse trabalho a ele: querido e saudoso Sylvio Geluda.

¹Para ler o texto completo cf. anexo G, p.98

“ ... Contar é muito dificultoso. Não pelos anos que já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares...”
(ROSA, 2006, p. 184)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à FAPERJ que viabilizou este projeto através do Edital “Programa de Estímulo a Criação, Experimentação e Pesquisa Artística 2016” e ao incentivo e as sábias ponderações da minha orientadora Doriana Mendes que, além de profundo conhecimento teórico, possui ampla experiência prática na *performance* contemporânea e no domínio e integração das habilidades aqui abordadas. Doriana foi capaz de identificar com clareza as dificuldades e também o valor desta pesquisa, contribuindo com a rede de suporte que se formou ao meu redor e à qual eu devo cada aprendizado adquirido.

Também de inestimável valor foram as sugestões e apontamentos da amiga e revisora Paula Otero e o paciente e profissional trabalho do editor de vídeo Allan Makall.

Agradeço a todos que fizeram parte da rede de aprendizados deste processo: as professoras Andrea Adour, Rocio Infante, Miriam Weitzman, Meeran Poplar, Karen Wentworth e Gabriela Duvivier; ao diretor Bruce Gomlevsky, ao libretista Geraldo Carneiro, ao compositor Sergio Roberto de Oliveira, aos músicos Cristiano Alves, Ricardo Santoro, Leo Sousa e seus substitutos Cesar Bonan, Murillo Gandine e Rodrigo Foti; à iluminadora Elisa Tandeta e à operadora de Luz Sônia Margarita; ao cenógrafo Fernando Mello da Costa; à figurinista Carol Lobato; aos operadores da parte eletroacústica do espetáculo Fernando Fischgold e PC Victoriano; ao produtor Luiz Prado e ao assistente de produção Ramon Alcântara; ao visagista Joseph Chasilew, ao fotógrafo Dalton Valério, ao videomaker Alex Araripe, aos alunos da pós-graduação em preparador para o ator da FAV, aos críticos que, generosamente, escreveram sobre o espetáculo e a todas as pessoas que assistiram às apresentações e se abriram a esta experiência.

RESUMO

Este trabalho é o produto final do projeto contemplado no edital do Programa de Estímulo a Criação, Experimentação e Pesquisa Artística 2016 da FAPERJ e tem como foco a documentação e o relato das vivências da *performer*/pesquisadora durante o processo de criação, preparação, ensaios e temporada da ópera de câmara contemporânea “Na Boca do Cão”, fundamentados nos princípios da Técnica de Alexander. A seleção da documentação coletada por mim entre dezembro de 2016 e fevereiro de 2018 é pontuada por percepções, análises, aprendizados e desdobramentos que surgiram durante esta rica trajetória, resultando em uma pesquisa que se alinha com os fundamentos da crítica genética. O material escrito, aqui apresentado, dialoga de modo intrínseco com os exemplos videográficos que aparecem no texto. Os *links* correspondentes a tais exemplos encontram-se disponíveis na internet, portanto, é recomendável desfrutar deste trabalho através destas duas mídias.

Palavras chave: ópera contemporânea, na boca do cão, teatro-música, processo de criação, *performance*

ABSTRACT

This is the final outcome of the project contemplated by the Program of Artistic Encouragement, Creation, Experimentation and Research 2016” from FAPERJ. It focuses on the documentation and description of the experiences of the performer/researcher during the process of creation, preparation, rehearsals and season of the contemporary chamber opera “Na Boca do Cão” which were based on Alexander Technique’s principles. The selection of the documentation collected between December 2016 and February 2018 is accompanied by perceptions, analysis and insights which emerged during the process. It resulted in a research that is aligned with the fundamentals of the Genetic Criticism. The written material presented here is connected to the video examples attached to it. The links for these examples are presented on the text and accessible on the internet. It is advisable to enjoy this work through this two complementary medias.

Key-words: contemporary opera, Na boca do cão, music theater, creative process, *performance*

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Músculo esternocleidomastoideo | 27 |
| Figura 2 - Gabriela Geluda no ensaio da ópera “Na Boca do Cão” | 61 |
| Figura 3 - Gabriela Geluda no ensaio da ópera “Na Boca do Cão” | 61 |
| Figura 4 - Gabriela Geluda, ensaio da ópera “Na Boca do Cão” | 62 |
| Figura 5 - Gabriela Geluda no ensaio da ópera “Na Boca do Cão” | 63 |
| Figura 6 - Gabriela Geluda em cena do espetáculo “Na Boca do Cão” | 73 |

LISTA DE VÍDEOS E RESPECTIVOS LINKS

INTRODUÇÃO

- Vídeo 1 Depoimento de Geraldo Carneiro 16
<https://youtu.be/6CjzFsM8a14>

CAPÍTULO 1

- Vídeo 2 Segmento de aula da Técnica de Alexander 23
<https://youtu.be/v7l4CWredC4>
- Vídeo 3 Prevenção da suspensão da cabeça no vocalise 25
<https://youtu.be/G4qXxruxufA>
- Vídeo 4 Produzindo som durante a aula de Técnica de Alexander 25
<https://youtu.be/Mbl7O30wfy0>
- Vídeo 5 Equilíbrio entre tónus e relaxamento em um exercício de canto 26
<https://youtu.be/rnsOKCK6QNE>
- Vídeo 6 Movimento com vocalise durante a aula de canto 28
<https://youtu.be/pl9Z3uvkAkk>
- Vídeo 7 Experimento individual de aula de balé com canto 28
<https://youtu.be/vj3Kso2vhhM>
- Vídeo 8 Exercício de balé com segmento musical da ópera em *midi* 29
<https://youtu.be/DBYTIGgsSfo>
- Vídeo 9 Vocalizando ao engatinhar 30
<https://youtu.be/MFD5pw05k3c>
- Vídeo 10 Exemplos do movimento para frente e para traz durante vocalises 31
<https://youtu.be/m7h3qc0vs7o>
- Vídeo 11 O trabalho na posição da semisupina durante a aula de Técnica de Alexander 32
<https://youtu.be/wCO12OLO1nU>
- Vídeo 12 Exercícios de fonoaudiologia na posição de semisupina 33
<https://youtu.be/AWWpSsxaNFc>
- Vídeo 13 Trabalho com a cadeira na aula de Técnica de Alexander 38
<https://youtu.be/2LF9LHsDq0Q>

| | |
|--|----|
| | 10 |
| Vídeo 14 Entrevista com Miriam Weitzman https://youtu.be/F1ONWpTp9zk | 42 |
| Vídeo 15 Segmentos de alguns estágios de diferentes técnicas de meditações ativas https://youtu.be/xIT6xGW4sA | 46 |
| CAPÍTULO 2 | |
| Vídeo 16 Trecho da gravação no estúdio utilizando o exercício “tirar da página” https://youtu.be/F9nkq92BwCQ | 53 |
| Vídeo 17 Mesmo trecho do exemplo anterior inserido no espetáculo junto com parte musical e cênica https://youtu.be/U5CxsUI-2hA | 53 |
| Vídeo 18 Exercício de Improvisação 1 https://youtu.be/p1Vmrg5Vek0 | 59 |
| Vídeo 19 Exercício de Improvisação 2 https://youtu.be/SXr-aMRz_3k | 59 |
| Vídeo 20 Segmento da memória revivida na sala de ensaio e sua utilização no espetáculo https://youtu.be/hX_edlsd6w0 | 59 |
| Vídeo 21 Trechos de improvisação sobre memórias https://youtu.be/uiJRdg8xDSU | 64 |
| Vídeo 22 Segmento de improvisação de pesadelos que entrou para o espetáculo no segmento instrumental “Caos” https://youtu.be/Huwdoz-GoNg | 64 |
| Vídeo 23 Segmento de experimentação com a fisicalidade do cachorro desenvolvido e utilizado no espetáculo https://youtu.be/ZdNOKbuqzDE | 65 |
| Vídeo 24 Movimentação do início do espetáculo utilizando a gravação <i>midi</i> com a voz previamente gravada (sem cantar ou tentar dublar) https://youtu.be/rdL6ZKrdev0 | 68 |
| Vídeo 25 Trecho de ensaio do início do espetáculo com dublagem https://youtu.be/mYyZaSeLa6Q | 68 |

| | |
|---|----|
| Vídeo 26 Trecho da parte “A Menina Cresceu” cantado ao vivo com a parte instrumental em <i>midi</i> | 68 |
| https://youtu.be/4AHKMKvC2z0 | |
| Vídeo 27 Trecho de ensaio musical no “A Casa Estúdio” | 68 |
| https://youtu.be/kDjvMnird-g | |
| Vídeo 28 Trecho do primeiro ensaio do segmento “Numa Incerta Manhã” com músicos e seus substitutos incluindo cena | 69 |
| https://youtu.be/TXbtvuEB3UQ | |
| Vídeo 29 Depoimento do compositor Sergio Roberto de Oliveira | 71 |
| https://youtu.be/JVjvYp3-32s | |
| CAPÍTULO 3 | |
| Vídeo 30 Depoimento sobre a repetição e o frescor nos aquecimentos e espetáculos | 76 |
| https://youtu.be/cTmaSqrw1ds | |
| Vídeo 31 Segmento do início do espetáculo | 80 |
| https://youtu.be/vklMy0LUoWk | |
| Vídeo32 Exemplo de aquecimento para o espetáculo incluindo balé, engatinhar e coreografia | 80 |
| https://youtu.be/Rca_T3Zq3Do | |
| Vídeo 33 Vídeo completo da ópera “Na Boca do Cão” | 85 |
| https://youtu.be/mGW59u-XRmc | |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| 1 AULAS PARTICULARES E PRÁTICAS INDIVIDUAIS | 18 |
| 1.1 Descrição resumida das aulas individuais | 19 |
| 1.2 Alguns fundamentos da Técnica de Alexander | 20 |
| 1.2.1 O equilíbrio entre a força da gravidade e os reflexos antigravitacionais | 20 |
| 1.2.2 A indivisibilidade do ser psicofísico e a integração entre disciplinas | 24 |
| 1.2.3 O resgate dos mecanismos naturais do indivíduo: enfoques na respiração, no engatinhar e na posição semisupina | 25 |
| 1.2.4 O reflexo do susto e uma ópera que fala sobre o medo | 34 |
| 1.2.5 Apreciação sensorial errônea e os processos mentais de inibição e direção: utilização de vídeos como suporte de estudos | 35 |
| 1.2.6 Os meios pelos quais: estar no presente | 40 |
| 1.3 A meditação no fazer artístico | 43 |
| 1.4 Estruturas de trabalho – Suporte didático - | 48 |
| 2 LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO E ENSAIOS DA ÓPERA “NA BOCA DO CÃO” | 51 |
| 2.1 O libreto da ópera “Na Boca do Cão” e as ações presentes em cada movimento | 54 |
| 2.2 Estruturas de improvisação | 58 |
| 2.3 A construção e a marcação da encenação | 65 |
| 2.4 A entrada dos músicos e da equipe técnica | 70 |
| | |
| 3 A TEMPORADA | 75 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 83 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 86 |

| | |
|---|----|
| ANEXOS | 88 |
| Anexo A Crítica de João Luiz Sampaio | 88 |
| Anexo B Crítica de Arthur Dapieve | 91 |
| Anexo C Crítica de Wagner Corrêa de Araújo | 92 |
| Anexo D Artigo de Luciana Medeiros | 94 |
| Anexo E Artigo de Wagner Corrêa Araújo | 95 |
| Anexo F Fragmento 1 do programa do espetáculo “Na Boca do Cão | 97 |
| Anexo G Fragmento 2 do programa do espetáculo “ Na Boca do Cão” | 98 |

INTRODUÇÃO

Neste DOCUMENTO PERCURSO, a pesquisadora e a criadora se fundem na bolsista que vos escreve. Tenho como desafiadora missão descrever um processo de criação e seus desenvolvimentos artístico e técnico baseados na experimentação do meu material humano/pessoal/físico/mental/emocional/vocal/corporal.

Apesar deste projeto ser delimitado por um período estabelecido dentro de um Edital - Programa de Estímulo a Criação, Experimentação e Pesquisa Artística - e ter como objeto um espetáculo artístico específico - a ópera contemporânea “Na Boca do Cão”- devo afirmar que, verdadeiramente, o processo em questão foi iniciado bem antes e continuará em fluxo após a finalização deste relato.

Trata-se de uma pesquisa de integração de conhecimentos e vivências pelo viés do fazer artístico em que práticas denominadas por mim de integrativas, como a Técnica de Alexander e a meditação, serviram como ferramentas para a conexão entre habilidades específicas vocais, corporais e interpretativas durante a construção de um espetáculo. Tal pesquisa foi amplamente registrada e documentada, assim como os rastros do processo de criação e a apresentação de uma ópera contemporânea. Por este motivo, minha metodologia de pesquisa dialoga com os fundamentos da crítica genética, pois constitui-se em uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção.

Desde que surgiu na pesquisa literária francesa nos anos 1970, a crítica genética vem trazendo uma série de novas contribuições para a reflexão sobre a obra de arte. Partindo da literatura, espalhou-se para outros campos de interesse atingindo as margens das artes plásticas, da dança e também do teatro.

No entanto, ainda é rara no cenário artístico brasileiro a constituição rigorosa de dossiês genéticos a partir de testemunhos e documentos e, são ainda mais raros, senão inexistentes, dossiês genéticos relacionados a óperas contemporâneas.

Ao acompanhar o planejamento, execução e o crescimento da obra, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Seu intuito é tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra, através da narração de sua gênese como nos esclarece Silvia Fernandes

O acompanhamento, a observação e o estudo do processo, a compreensão do percurso do encenador, dos atores e da equipe de criação, a investigação dos rastros da feitura artística do espetáculo constitui hoje, procedimentos imprescindíveis ao esclarecimento daquilo que se apresenta no palco ou fora dele (FERNANDES, 2014, p.122).

Neste caminho, me deparo com as dificuldades de transmitir um processo tão amplo e complexo e de descrever as mais simples descobertas que se encontram no nível da experiência e que constituem a essência de todo esse projeto. Sinto-me assim, inicialmente, num impasse, visto que toda experiência é sensorial, individual, situando-se no terreno do indizível. Ou seja, a experiência só é realmente compreendida quando vivida.

Paradoxalmente, constato que, ao revisitar o material registrado no processo para a criação do DOCUMENTO PERCURSO, já me beneficiei de inúmeros *insights* e novos aprendizados. Este fato em si reafirma o potencial didático e documental aqui contido e revela outras possibilidades para que o mesmo possa ser apreciado por outras pessoas, inspirando e estimulando novas redes de investigação

O espetáculo contido nesse processo e para o qual é direcionada a pesquisa de fusão de linguagens performáticas é a ópera contemporânea original “Na Boca do Cão”. Trata-se de um raro exemplo de ópera biográfica em que a protagonista do evento original está também em cena.

Aos dois anos de idade fui mordida por um pastor alemão. Minha cabeça foi abocanhada bem próxima à laringe onde se situam as cordas vocais. Na época, reagi não reagindo e desaprendi a gritar. Passei a infância falando baixinho, mas já cantava... durante a minha vida fui identificando diversas situações em que este evento ainda reverberava. Tornei-me cantora lírica e percebi uma linha que costurava os gritos por mim não dados aos cantos por mim cantados. Isto se revela em um trecho do libreto da ópera, escrito pelo dramaturgo Geraldo Carneiro²: “e a menina movida a espanto transformou o cão em canto”. (CARNEIRO, 2016, cf. libreto completo no capítulo 2 p. 54).

Sendo assim, estar em cena contando e cantando essa história foi revisitar o trauma, mas também transformá-lo em arte, em tempo real e com o testemunho da plateia. “Entendendo o trauma como ponto de partida da experiência de vida (com foco especial na ideia do desejo), a ópera flutua entre a narrativa dos

²Geraldo Carneiro é poeta, letrista, dramaturgo e roteirista mineiro. Integrante da Academia Brasileira de Letras

acontecimentos e a reflexão sobre eles.”.³(SAMPAIO, 2017, cf. crítica completa no anexo A, p. 88).

No depoimento audiovisual que inicia o complemento videográfico deste trabalho, o poeta Geraldo Carneiro, convidado a participar do projeto por intermédio do diretor Bruce Gomlevsky⁴ fala sobre seu encantamento pelo fato real e sua inspiração para a escritura do libreto.

VIDEO 1 Depoimento de Geraldo Carneiro - <https://youtu.be/6CjzFsM8a14>

O espetáculo “Na Boca do Cão” foi um marco em minha vida artística e pessoal, e a enorme carga emocional mobilizada por esse temaurgia por ser aproveitada na encenação. Investi em me aperfeiçoar nas habilidades vocais, corporais e interpretativas e na fusão das mesmas na procura de uma ampliação do potencial expressivo e da oportunidade de compartilhar essa intensidade com as pessoas, o que é reafirmado por João Luiz Sampaio: “Todo o discurso nasce da procura de uma outra forma de expressão, em que texto, música e intérprete dialogam de igual para igual na própria criação”⁵

A escolha da organização e da abordagem utilizadas nesta pesquisa foi realizada com o objetivo de iluminar questões técnicas básicas, incentivando o leitor interessado a desenvolver suas próprias experimentações. Paralelamente, busquei apontar os pensamentos e os conceitos estruturais que permearam todas as experiências e fases, e que se revelam, portanto, como pilares desse trabalho.

O primeiro capítulo, intitulado “Aulas Particulares e Práticas Individuais”, aborda os estudos e as descobertas que surgiram nas aulas de canto, da Técnica de Alexander, de balé e nos momentos em que pratiquei e experimentei sozinha. Um dos objetivos da pesquisa é a integração entre as habilidades e disciplinas. Por este motivo, as ferramentas por mim denominadas de integrativas permeiam todo o relato ao longo dos capítulos. São elas a Técnica de Alexander e a Meditação e por isso julguei necessário incluir seus fundamentos e a influência das mesmas como base de todo o trabalho.

³ Crítica de João Luiz Sampaio publicada no Estado de São Paulo em 22 de junho de 2017.

⁴ Bruce Gomlevsky é ator e diretor carioca com intensa atuação na televisão, no cinema e no teatro desde 1994. Seus principais trabalhos foram: O filme “Polícia Federal – A Lei é para Todos” (2013) e as peças “Renato Russo, a peça”(2006), “Festa de Família”(2014), “O Funeral”(2014), “O Homem Travesseiro”(2015) e “De Volta ao Lar”(2017).

⁵ Crítica de João Luiz Sampaio publicada no Estado de São Paulo em 22 de junho de 2017.

No segundo capítulo descrevo o intenso e particular laboratório de criação e ensaios da ópera que ocorreu na sala de ensaios do CCBB do Rio de Janeiro e no espaço Pequod, sob orientação do diretor Bruce Gomlevsky e com a valiosa colaboração de Rocio Infante⁶.

O terceiro capítulo intitulado “A Temporada” preserva o enfoque no contínuo desenvolvimento artístico, pessoal e profissional durante a temporada da ópera “Na Boca do Cão” no Teatro III do Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro que ocorreu entre 15 de junho e 30 de Julho de 2017. Neste capítulo são abordados os desafios específicos presentes nesta conjuntura assim como o aprofundamento de trabalhos iniciados nas fases anteriores.

Apesar da importância desta ópera especificamente, reafirmo que há muitos anos venho investindo e aprendendo a priorizar os processos, e não somente o seu resultado final, o que se reflete neste projeto. Descrevo aqui um recorte de 14 meses em que pude estudar sozinha, trocar ensinamentos com professores, ensaiar com o diretor do espetáculo, com os músicos e também com o restante da equipe, bem como estar em cena por sete semanas e produzir esse DOCUMENTO PERCURSO.

Este texto apresenta uma grande diversidade de material documental, dentre eles, algumas citações dos meus próprios diários e anotações, que estarão sempre acompanhadas da sigla DP – Diário Pessoal. Finalmente, são utilizados exemplos videográficos, organizados de forma a possibilitar a correlação entre o texto e o vídeo que o complementa, no intuito de aproximar ainda mais o leitor de tais vivências. Tais vídeos estão disponíveis na internet através dos respectivos links que aparecem no texto.

⁶Rocio Infante é curitibana, coreógrafa, bailarina, professora de dança contemporânea e preparadora corporal. Estudou na Escola de Martha Graham, Merce Cunningham, Alvin Ailey e se formou na Nikolais/Louis Foundation for Dance em New York em coreografia, composição e improvisação; 1989. É a diretora de movimento dos opera “Na Boca do Cão”.

1 AULAS PARTICULARES E PRÁTICAS INDIVIDUAIS

As aulas particulares documentadas foram realizadas com profissionais especializados e duraram cerca de oito meses, a partir do início do processo. O objetivo foi ampliar as possibilidades técnicas da *performer* e verificar se o processo estava possibilitando desenvolvimento ou gerando empecilhos às atividades específicas. As aulas foram registradas através de filmagem e de um diário mantido pela pesquisadora/artista.

Logo estabeleceu-se um sistema de troca de aulas com as professoras Andrea Adour⁷ e Rocio Infante, que ministravam suas aulas e recebiam aulas da Técnica de Alexander da bolsista, capacitada professora desta técnica. Esse sistema de troca de aulas se mostrou frutífero ao promover o estreitamento da comunicação e a harmonização entre os saberes, auxiliando na integração das disciplinas. Além disso, observou-se que a flexibilização do lugar professor/aluno ajudou na construção de uma relação mais horizontal em que o diálogo, o relaxamento e a aprendizagem foram favorecidos.

Percebo que a proposta de ensino baseada na troca possui algumas particularidades valiosas. Quebra certa hierarquia, favorece a comunicação, gerando uma teia de relações dos conhecimentos. Por exemplo, ao trabalhar com a Rocio no último encontro propus a conscientização da tridimensionalidade do corpo e a percepção do diafragma se movendo nessa tridimensionalidade. Esse pensamento gerou uma liberação das costas e da lateral do corpo. Na aula seguinte ela usou essa informação que aprofundou sozinha na aula de balé e trabalhou diversos movimentos comigo enfatizando a mesma ideia. Criamos um círculo de aprendizagem e descobertas (DP, 2017)

As práticas individuais ocorreram mais intensamente durante o mesmo período, porém seguiram transformando-se durante todo o processo. Durante os momentos de estudo e experimentação, a pesquisadora/ intérprete realizou um trabalho lento e minucioso consigo mesma e buscou harmonizar as informações recebidas nos trabalhos individuais e viabilizar organicamente as propostas que surgiram no laboratório criativo em direção à construção do espetáculo. Foi o

⁷Andrea Adour é carioca. Professora de canto e vice-diretora da escola de música da UFRJ. Mestre em Música – Canto pela UFRJ e Doutora em Educação pela UFMG. Como intérprete, privilegia o repertório camerístico dos séculos XX e XXI, sobretudo da música brasileira. Destaca-se seu trabalho, há 20 anos, com o Duo Adour.

momento fundamental da gênese da abordagem técnico/criativa de integração entre as linguagens artísticas e a unidade psicofísica.

1.1 Descrição resumida das estruturas das aulas individuais

As aulas de canto eram ministradas por Andrea Adour individualmente e duravam entre 60 e 90 minutos. Eram compostas por duas partes: a primeira abordava exercícios vocais que visavam desenvolver flexibilidade vocal, diferentes dinâmicas, agilidade, ressonância e capacidade respiratória com o menor desgaste físico possível; a segunda parte consistia em aplicar as ferramentas técnicas ao repertório específico e lidar com os desafios de tal repertório. Além dos vocalises, eram usados movimentos corporais e explicações científicas durante as aulas, com o objetivo de auxiliar o aprendizado.

As aulas de balé lecionadas por Rocio Infante duravam aproximadamente 45 minutos e consistiam em sequências de exercícios utilizados no treino do balé clássico. A abordagem da professora integra conhecimentos de outras técnicas, tais como a Técnica de Alexander, com o objetivo de obter um maior aproveitamento com menor desgaste e assim também favorecer a integração com o uso da voz e demais técnicas interpretativas.

As aulas de Técnica de Alexander eram orientadas por professores diversos, sendo que foram ministradas, em sua maioria, pela professora Miriam Weitzman⁸. Duravam aproximadamente 60 minutos. Consistiam em, através de leves toques e instruções verbais, conduzir a uma melhor coordenação psicofísica. O aluno participa ativamente nas aulas da Técnica de Alexander ao consentir e direcionar mentalmente instruções. Estas, além de fundamentais para o sucesso dos procedimentos, possibilitam ao aluno apropriar-se do aprendizado e transferi-lo para atividades do seu dia a dia. Geralmente a aula consiste em aplicar a mudança de

⁸ Miriam Weitzman é carioca. Especialista em Educação e Inclusão PUC/Rio, graduada em Pedagogia no Rio de Janeiro, formada no curso de Pilates pela instituição PhisioPilates, graduada na Escola de formação da Técnica Alexander de Jerusalém e membro da Associação Brasileira da Técnica Alexander, bailarina, formada em dança Contemporânea na Escola Angel Vianna, arte-educadora.

coordenação no movimento de sentar e levantar-se da cadeira. Outra parte da aula é dedicada ao trabalho na posição de semisupina.⁹

1.2 Alguns fundamentos da Técnica de Alexander

Os fundamentos da Técnica de Alexander que sustentaram este trabalho estão abaixo elencados e são analisados a partir da aplicação prática neste processo.

- O equilíbrio entre a gravidade e os reflexos antigravitacionais;
- A indivisibilidade do ser psicofísico;
- O resgate dos mecanismos e coordenações naturais do indivíduo;
- A prevenção do reflexo do susto;
- O resgate de apreciação sensorial confiável;
- Os processos mentais de inibição e direção;
- Os meios pelos quais procura-se atingir um objetivo.

1.2.1 O equilíbrio entre a força da gravidade e os reflexos antigravitacionais

O conceito de força da gravidade é senso comum. Aprendemos desde muito cedo que a gravidade é uma força que atua sobre nós e sobre tudo à nossa volta e lidamos com a sensação de peso em nosso dia a dia, geralmente relacionada aos objetos que manuseamos e carregamos.

Através da Técnica de Alexander, fui me conscientizando da ação da gravidade sobre meu próprio corpo e, para minha surpresa e encantamento, paralelamente, fui me deparando com os chamados reflexos antigravitacionais. Esses reflexos são acionados indiretamente e percebidos como uma força que me organiza para cima e que, assim como a gravidade, atua sem esforço muscular. A coexistência dessas duas forças possibilita a verticalidade que, caso contrário, estaria no limiar da inviabilidade.

Se pensarmos objetivamente que um corpo cilíndrico (cabeça) se equilibra no topo de um pilar de ossos sobrepostos verticalmente (no caso a coluna, seguida

⁹A posição de semisupina consiste em deitar-se de barriga para cima com os joelhos flexionados e as solas dos pés no chão tendo a cabeça apoiada em um ou mais livros de modo a proporcionar o alongamento da cervical sem restringir a frente do pescoço.

pelos ossos da pelve e pernas), e que esse corpo se movimenta no espaço, muitas vezes de forma extremamente vigorosa e ampla sem cair ou se desestruturar, temos que considerar a existência de uma inteligência que nos coordena e nos equilibra além do nosso raciocínio consciente.

Estas forças se equilibram a partir de uma coordenação e de uma inteligência inerentes ao indivíduo, por isso a metodologia de restauração do ótimo funcionamento das mesmas se processa de forma indireta, ou seja, percebendo e desfazendo as possíveis interferências que possam estar impedindo que esta dança entre gravidade e reflexos antigravitacionais aconteça de forma natural.

Essa condição é observada em pleno vigor nos primeiros anos de vida do ser humano. Com raras exceções, constatamos que as crianças se movimentam com prazer, possuem energia quase ilimitada, criatividade, flexibilidade física e emocional, extrema capacidade respiratória e aproveitamento vocal. Essa condição da criança pode ser justificada pelo perfeito equilíbrio entre gravidade e reflexos antigravitacionais atuando ainda de forma quase intocada em seus organismos psicofísicos.

Durante a vida, ao nos depararmos com infinitos desafios, muitas vezes acionamos o que F. M. Alexander¹⁰ denominou *startling reflex* ou “reflexo do susto”, que consiste na contração que se inicia nos pequenos músculos que conectam e equilibram a cabeça em cima da coluna. Tais contrações interferem no equilíbrio dinâmico ocasionando um enrijecimento que se inicia nessa área e deflagra um processo de tensões compensatórias que se armam imediatamente por todo o corpo.

Tais contrações, ao se repetirem, acabam por formar padrões de reação a estímulos que abrangem desde um pensamento específico até as mais elaboradas atividades.

Ao reler os diários de anotações deste processo e decupar os vídeos dos registros das aulas, ensaios e estudos, além dos meus próprios depoimentos, percebi que questões relacionadas à força da gravidade apareciam inúmeras vezes

¹⁰Frederick Mathias Alexander nasceu na Tasmânia em 20 de janeiro de 1869. Foi um ator australiano que desenvolveu a técnica educacional que hoje é denominada Técnica de Alexander podendo ser descrita sinteticamente como: uma fisiologia do organismo vivo.

em diferentes momentos, como por exemplo, nos primeiros relatos em forma de diário:

Não me suspender!

Importante investir nisso. Canto, dança, teatro precisam estar libertos da suspensão no corpo. A suspensão impede a relação amigável com a gravidade. Impede o encontro com a terra, com o suporte dos ossos. A suspensão impede a respiração profunda, a laringe baixa, impede a naturalidade, o encontro comigo mesma. Impede os passos de balé de saírem do chão. (DP, 2017)

O que quero dizer aqui com suspensão?

Observo um padrão de suspensão do meu próprio peso através de esforço muscular. Observo que tal hábito está intimamente ligado com a interferência na ação da gravidade sobre meu corpo. É como se eu estivesse lutando contra a gravidade para me manter em pé. Ao me puxar para cima muscularmente, interfiro não só em minha relação com a gravidade, mas também impeço que os reflexos antigravitacionais sejam plenamente acionados.

Dessa forma, a função de estar em equilíbrio, seja na verticalidade ou em qualquer outra relação no espaço, se torna dispendiosa em termos de energia. As contrações musculares que se proliferam a partir desse desvio representam perdas de espaço, de força, de flexibilidade, de capacidade respiratória e de lastros emocional e criativo. A pergunta que surgia então era: Como me libertar desse padrão?

Durante todo o processo de estudo, aulas, ensaios, apresentações e nesse exato momento, revisito esta questão e descubro novas formas de me libertar desse padrão que assim é suavizado, se desfazendo e se apresentando em camadas mais profundas e sutis.

A renovação do pensamento consciente de entrega do meu peso à gravidade, aliado à prevenção de suspensão como reação a diferentes estímulos, permeou e ainda permeia minhas experimentações, estudos e contagia as atividades cotidianas.

Ao mesmo tempo em que deixo de lutar contra a gravidade, reconheço as estruturas ósseas e sólidas, como o chão e a cadeira em que trabalho e que recebem o meu peso.

Dessa forma percebo a integridade do formato do meu corpo se mantendo, mas com uma diminuição de esforço e, naturalmente, vou sentindo a direção para cima que me organiza e me expande tridimensionalmente de forma prazerosa e indireta.

Abaixo algumas observações presentes no Diário Pessoal sobre o trabalho com diferentes professoras nas aulas da Técnica de Alexander:

Aula com a professora Meeran Poplar¹¹:

“Direção total de cima para baixo e de baixo para cima” (DP, 2017).

VÍDEO 2 Segmento de aula da Técnica de Alexander - <https://youtu.be/v7I4CWredC4>

Nesse vídeo é possível observar a expansão e organização postural que ocorre através da liberação do peso da pélvis e consequente reorganização das pernas e o impacto imediato desta mudança na expansão da parte superior do tronco.

Aula com a professora Karen Wentworth¹²:

Não brigar com a gravidade, dois grandes pesos (cabeça e pélvis) descansam nos ossos da coluna e pernas respectivamente. A luta contra a gravidade gera estrangulamento na cintura e no pescoço. A entrega do peso aumenta o espaço nesses anéis e gera sensação de inteireza (DP, 2017)

Aula com a professora Miriam Weitzman:

“O trabalho com a liberação dos braços tem ajudado a abrir as minhas costas e ir encontrando um caminho interno da respiração. Essa descoberta também ajuda a prevenir a suspensão e promove inteireza” (DP, 2017).

Sendo assim, uma das possíveis formas de definir minha experiência com a Técnica de Alexander seria o estudo prático da relação entre a força da gravidade e os reflexos antigravitacionais sobre o corpo em movimento.

¹¹Meeran Poplar é australiana Co-fundadora e diretora do Centro da Técnica de Alexander de Buenos Aires e ministra workshops regularmente no Brasil.

¹² Karen Wentworth nasceu nos EUA mas vive na Inglaterra há mais de 40 anos. Trabalhou como atriz e bailarina entre 1951 e 1973. Desde 1977 vem ensinando a Técnica Alexander. Em 1997 fundou o curso de formação “*Alexander Technique Studio*” do qual é diretora. Esse foi o curso em que a pesquisadora/performer se capacitou como professora desta técnica.

Esse estudo abrange os meios de perceber o desequilíbrio entre essas forças, diagnosticar causas para esse desequilíbrio e restaurá-lo dinamicamente.

Não estou aqui afirmando a existência de uma posição ou de uma postura ideais, e sim, criando a possibilidade de ativar uma organização dinâmica de forças que facilitam o movimento, seja ele de caráter predominantemente interno, como a respiração e fonação, ou externo, como a movimentação do corpo no espaço.

1.2.2 A indivisibilidade do ser psicofísico e a integração entre disciplinas

Através das aulas e da minha auto observação, identifiquei que existem padrões de contração muscular e perda de equilíbrio que são acionados repetidamente nas diferentes atividades que me propus a explorar.

Esses padrões representam piora no funcionamento do meu organismo psicofísico e quando consigo prevenir tais interferências obtenho ganhos vocais, corporais, interpretativos e energéticos simultaneamente.

A partir desta vivência, concluí que o pensamento de que uma dificuldade vocal deve ser solucionada com uma economia corporal e vice-versa perde o sentido, sendo substituído pela possibilidade de expansão simultânea em todas as áreas.

Esta descoberta incentivou-me a mergulhar na pesquisa prática de integração de habilidades performáticas e procurei preservar o bom funcionamento do organismo nas atividades e na relação e sobreposição entre elas.

Ao compreender que o organismo psicofísico funciona como um todo utilizo pensamentos de organização global para lidar com *feedbacks* específicos recebidos nas aulas.

Na última aula de canto a professora Andrea me pediu para não me tensionar para cima na respiração ou fonação. Eu utilizei o mesmo pensamento que é: me render à gravidade, deixar os pesos da cabeça e da pélvis principalmente sofrendo o efeito da gravidade. Não estar lutando contra isso me permitiu combater esse hábito de suspensão. (DP, 2017).

Note que ao invés de reagir à demanda da professora gerando interferência muscular no sentido de resistir a um movimento para cima ou me puxar para baixo para compensar, optei por retomar a ideia de me render a uma força natural já existente e, assim, desfazer a suspensão, diminuindo tensão e esforço.

Coloquei um peso extra na minha cabeça para sentir a cabeça bem descansada em cima da coluna. Senti o ar subindo por trás e levantando o palato mole e entendi que a desejada ativação do palato faz parte dos reflexos antigravitacionais e que é alcançada indiretamente dessa maneira. (DP, 2017).

VIDEO 3 Prevenção da suspensão da cabeça no vocalise

<https://youtu.be/G4qXxruxufA>

Este exemplo ilustra a observação descrita acima no diário pessoal. Observe que a professora Andrea comenta que, juntamente com o ganho vocal, os músculos da testa que costumavam ser ativados indesejavelmente se aquietam a partir da inibição da suspensão indesejada, comprovando que os padrões habituais geralmente interferem no organismo psicofísico como um todo e, quando são neutralizados, promovem ganhos que também afetam a pessoa como um todo.

1.2.3 Resgate dos mecanismos de coordenação naturais do indivíduo: enfoques na respiração, no engatinhar e na posição de semisupina.

Sem dúvida, a respiração é um assunto extremamente importante que deve ser cuidadosamente trabalhado, especialmente nas aulas de canto, em que comportam muitas abordagens. Eu mesma já experimentei formas bastante diversas de lidar com a respiração no estudo do canto.

Através da prática da Técnica de Alexander e de um processo de trabalho auto investigativo ao longo dos últimos 20 anos, percebo que a minha respiração se amplia e coordena juntamente com o equilíbrio das forças gravitacionais e antigravitacionais, o que me fez optar por trabalhar predominantemente de forma indireta na respiração. O que isso significa?

Trabalhar de forma indireta significa promover um melhor funcionamento global do organismo e assim influenciar positivamente na respiração, prevenir interferências que a restrinjam ou qualquer contração desnecessária que se reverta em perda de espaço e, conseqüentemente, diminuição da capacidade respiratória.

VIDEO 4 Produzindo som durante a aula de Técnica de Alexander

<https://youtu.be/Mbl7O30wfy0>

Nesse trecho da aula com a professora Meeran é possível observar que a liberação do peso da pélvis e das pernas gera um impacto na coordenação global e, conseqüentemente, na respiração. Através do trabalho indireto, ocorre a expansão das costas e da caixa torácica, refletindo-se na produção vocal que se dá de forma rica, livre e coordenada.

Durante o processo aprendi a me observar e a promover a manutenção do bom uso e funcionamento psicofísico durante o estudo do canto e, paralelamente, a encarar a voz por mim produzida como um resultado da minha coordenação total. Ou seja, trabalhar a voz através do corpo e o corpo através da voz. Isto quer dizer que as percepções globais trazem informações sobre a voz, ao mesmo tempo permitindo a leitura de um diagnóstico de coordenação global através da voz que está sendo produzida.

Minha própria voz trouxe à tona equívocos no meu processo de estudo. Ao focar primordialmente na identificação de tensões desnecessárias e prevenção das mesmas, passei a trabalhar no intuito de minimizar grande parte das atividades musculares que percebia. Erroneamente, anulei também mecanismos naturais que muitas vezes se apresentam como tônus muscular. Conseqüentemente, não conseguia acessar a energia necessária durante os exercícios vocais. Isso se apresentou na voz em forma de afinação baixa e respiração curta.

Durante o processo descobri algumas maneiras de identificar a diferença entre tônus necessário e tensão desnecessária. O tônus muscular desejado ocorre, em sua maioria, indiretamente, e a tensão desnecessária geralmente é ativada através de uma ação direta: um denota ganho de energia enquanto o outro desperdício de energia. A descoberta do tônus é prazerosa, assim como a liberação da tensão.

VIDEO 5 Equilíbrio entre tônus e relaxamento num exercício de canto

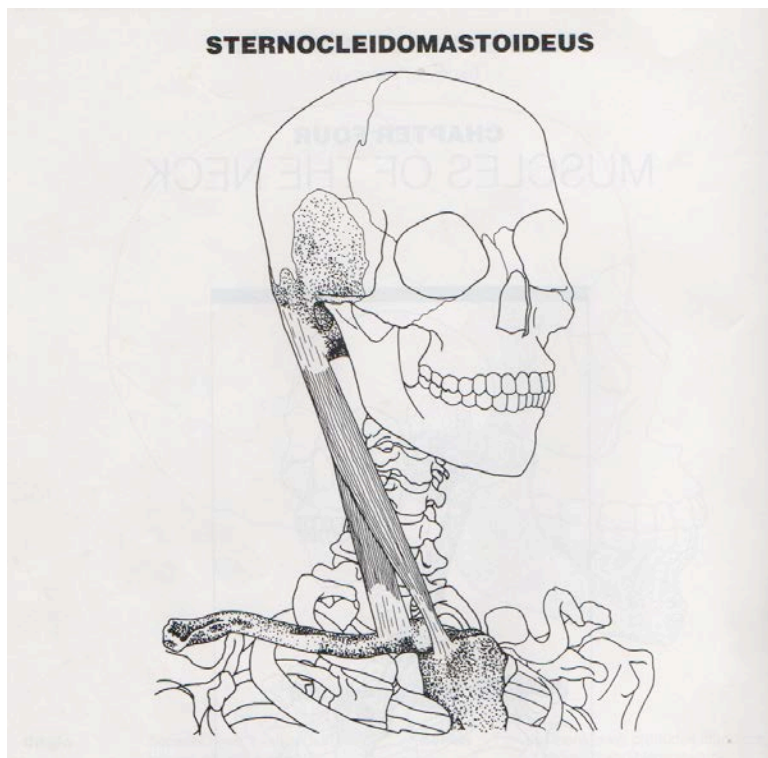
<https://youtu.be/rnsOKCK6QNE>

O exercício vocal mostrado nesse exemplo videográfico é executado na posição de cócoras, estimulando a abertura da pélvis e a não suspensão, porém, para que a afinação seja precisa, principalmente na mudança de dinâmica, é preciso equilibrar a direção de entrega para a gravidade com a pressão do ar para cima.

Assim, descobri que o organismo psicofísico gera a voz que, ao soar, nos informa sobre esse mesmo organismo psicofísico. Ao mencionar a abordagem de pensamentos globais para lidar com *feedbacks* e questões específicas não estou invalidando o trabalho segmentado, em que o foco está em alguma parte do organismo, mas procuro entendê-lo como parte de um padrão maior que envolve a totalidade do ser.

Estou trabalhando o músculo esternocleidomastoideo que está intimamente ligado ao *startling reflex*. Tenho sensação de mais inteireza que é estranha porque é como se eu tivesse passado minha vida inteira com o reflexo do susto ativado. (DP, 2017).

Figura 1: Músculo Esternocleidomastoideo



Fonte: Atlas of Skeletal (STONE & STONE, 2000 p. 50)

Ou seja, no momento em que observo estar criando tensões desnecessárias e consigo prevenir a ativação de um músculo específico, posso também estar desmontando um padrão que me envolve como um todo, do qual aquela contração faz parte.

Na mesma semana em que escrevi o depoimento acima, recebi um retorno da professora Andrea Adour na aula de canto de que eu havia modificado meu padrão respiratório para um mais eficiente e coordenado. Percebi dessa forma, que apesar de não ter trabalhado diretamente na respiração, a prevenção da ativação da tensão no músculo esternocleidomastoideo influenciou minha reorganização global e, conseqüentemente, a respiração.

O processo de reorganização corporal que está acontecendo comigo nessa trajetória está sendo bem intenso e ultimamente, a musculatura das costas na altura da minha cintura está sendo uma grande descoberta. Ontem percebi que posso pensar na cintura se expandindo para trás, e que isso libera bastante minhas costas, a partir daí as costas se alargam, a minha energia flui até os braços. Percebi que esse desmanche tem a ver com o desfazer do padrão do reflexo do susto. Está muito bom sentir que esse padrão está se desfazendo justamente durante um processo em que eu estou investigando o medo. (DP, 2017).

Ao liberar os músculos das minhas costas e integrar essa liberação com os braços, além do ganho respiratório, os movimentos de balé e quaisquer outros movimentos, principalmente envolvendo o tronco, se tornam mais coordenados.

Já nos primeiros meses de trabalho observei que a utilização de movimentos para a liberação da voz e a utilização de vocalises durante a prática corporal começaram a surgir.

Nos registros videográficos identifiquei vários momentos em que a professora Andrea sugere movimentos corporais para me auxiliar a enfrentar dificuldades vocais, como neste exemplo em que o movimento sugerido proporciona a liberação da região mencionada no depoimento acima.

VIDEO 6 Movimento com vocalise durante a aula de canto

<https://youtu.be/pl9Z3uvkAkk>

Em meus estudos individuais experimentei vocalizar engatinhando e também na posição semisupina e utilizei algumas aulas de balé registradas em vídeo nos meus estudos, repetindo os movimentos e acrescentando vocalises durante os mesmos.

VIDEO 7 Experimento individual de aula de balé com canto

<https://youtu.be/vj3Kso2vhbM>

Durante os movimentos da aula de balé, feitos junto com sons vocalizados em diferentes alturas, é possível observar que procuro coordenar-me como um todo.

Constatai, no entanto, que ao tentar iniciar os estudos com essa prática, não conseguia integrar todas as demandas e percebia uma diminuição no aproveitamento nas duas atividades. Porém, quando iniciava os estudos com uma prática de meditação e/ou Técnica de Alexander, conseguia ingressar na aula de balé vocalizada alcançando resultados proveitosos e prazerosos. Deduzi que os investimentos nas ferramentas de organização geral viabilizavam um melhor aproveitamento não só nas disciplinas como na simultaneidade das mesmas.

Além da partitura da ópera, recebi do compositor uma versão em arquivo *midi* das obras que tinha como objetivo me ajudar no seu aprendizado e memorização, além de contribuir para os ensaios cênicos.

Alguns trechos apresentavam uma estrutura rítmica regular, e comecei a utilizar estas gravações também na prática de balé, como pode ser observado no exemplo videográfico seguinte, o que se caracterizou como uma outra maneira de integrar movimentos com a música da ópera e memorizá-la incluindo atividades físicas variadas.

VIDEO 8 Exercício de balé com segmento musical da ópera em *midi*

<https://youtu.be/DBYTIGgsSfo>

Outro procedimento utilizado durante os meus estudos e aquecimentos e que venho explorando há bastante tempo é a ação de engatinhar.

Durante o movimento de engatinhar, a coluna se encontra em uma relação não cotidiana com a gravidade, colocando-se horizontalmente em relação ao chão ao invés de verticalmente.

Essa situação promove a expansão do tronco, que é alongado a partir da oposição dos dois grandes pesos (pelve e cabeça) situados nas extremidades da coluna.

Isso se processa naturalmente na medida em que prevenimos as contrações habituais dos músculos das costas, pescoço e membros que conseqüentemente se alongam pela oposição dos mencionados pesos. A expansão das costas promove ampliação da respiração e o contato dos quatro membros com o chão, através dos joelhos e das mãos, ativa mecanismos de sustentação e coordenação eficientes. Se

observarmos um bebê engatinhando geralmente somos surpreendidos pela rapidez com que são capazes de se movimentar.

O processo de trabalho com o engatinhar consiste em uma desaceleração do movimento para que se possa perceber tensões desnecessárias e prevenir as respectivas ativações antes e durante o movimento no espaço. Depois de algum tempo trabalhando lentamente, uma nova coordenação mais eficaz se estabelece. Assim, o ritmo do deslocamento pode ir se acelerando.

Ao vocalizar e, posteriormente, cantar trechos da ópera engatinhando é possível perceber o impacto do trabalho na qualidade vocal e as sensações de facilidade e liberdade que geralmente o acompanham.

VIDEO 9 Vocalizando ao engatinhar - <https://youtu.be/MFD5pw05k3c>

Cantar engatinhando também faz parte das práticas que aliam produção vocal e movimento no sentido de potencializar a ambos simultaneamente.

Trabalhando tanto corpo quanto voz em relações diversas com o espaço posso observar o que cada situação traz de benefícios e desafios.

Existem muitas ideias preconcebidas sobre as posições ideais em que se deve cantar, e que a meu ver, estão conectadas com uma prática habitual que insiste na verticalidade durante os exercícios diários do cantor. Nos acostumamos a cantar assim e deduzimos que essa é a melhor, ou a única maneira de cantar satisfatoriamente. Mesmo que exista outras justificativas para nos exercitarmos na vertical, venho obtendo ganhos e erradicando o medo de interferir na minha verticalidade quando experimento vocalizar com meu corpo em diferentes relações com a gravidade. Obviamente, este trabalho também amplia a minha disponibilidade para a experimentação cênica.

Outro benefício de trabalhar diferentes relações com o espaço é a possibilidade de amenizar uma briga de forças a qual todos nós, seres humanos, estamos expostos na nossa verticalidade:

A maioria dos animais se encontra em uma situação em que coluna e intenção de movimento se organizam na mesma direção. Isso ocasiona um alongamento da coluna através da reação ao estímulo de se movimentar ou se relacionar com algo em sua frente. Ou seja, um cachorro olha e anda na mesma direção em que sua coluna se alonga. Já o ser humano, ao se verticalizar e liberar

um par de membros, precisa lidar simultaneamente com duas direções: a direção do seu esqueleto, que se organiza e equilibra na verticalidade, para cima, e a direção do seu movimento no espaço, visão e comunicação, que ocorre para frente, horizontalmente.

Comumente, nos projetamos para frente no espaço quando queremos nos comunicar com alguém que está à nossa frente ou antecipamos nossa locomoção. Imediatamente, geramos desequilíbrio e consequente produção de tensão ao interferirmos na nossa organização vertical.

Ao examinar os vídeos das minhas aulas de canto e das práticas individuais em que exercito a voz quando estou na posição vertical —em pé— percebi um movimento que executo constantemente. Ele consiste em dar um passo para frente e em seguida um passo para trás repetidamente enquanto canto e/ou vocalizo. Primeiro fiquei intrigada com essa constatação e, em seguida, concluí que é um sintoma do constante desequilíbrio gerado pela minha reação a produzir um som. Ou seja, ao produzir o som eu me projeto para frente a ponto de dar um passo para frente e o desejo de voltar para o eixo, contatar as costas e recobrar o equilíbrio me levam a dar um passo para trás. Essa observação me faz constatar que ainda não consegui me desvencilhar da reação indesejada provocada pelo estímulo de cantar, porém, já consigo lidar com essa reação de forma a não estar totalmente refém de suas consequências. Continuarei trabalhando!

VIDEO 10 Exemplo do movimento para frente e para trás durante os vocalises

<https://youtu.be/m7h3qc0vs7o>

A situação de estar em um palco é um estímulo bastante intenso para esse tipo de desequilíbrio, pois há o desejo de que a plateia nos entenda, sinta o que estamos sentindo, nos escute, receba a informação que desejamos comunicar; essa plateia encontra-se, geralmente, na frente do performer- ao menos quando este fala ou canta.

A percepção das costas, a inclusão da visão periférica e a percepção dos espaços em todas as direções são algumas ferramentas que podem ser utilizadas para equilibrar a predominância da percepção frontal.

Concluo então que a experimentação de movimento e de vocalização em diferentes situações no espaço e suas conseqüentes distintas relações com a gravidade, se mostra rica e vantajosa.

Dentre essas experimentações, as mais aprofundadas por mim foram o engatinhar e a semisupina.

O trabalho na posição de semisupina foi incorporado à Técnica de Alexander por A. R. Alexander, irmão de F.M. Alexander.

Esta posição consiste em estar deitado com a barriga para cima, os joelhos flexionados e as plantas dos pés no chão. A cabeça descansa em cima de uma quantidade específica de livros para que possa ser preservado e estimulado o alongamento da parte de trás do pescoço e costas e, ao mesmo tempo, não restringir a frente do pescoço, o que geraria dificuldade na deglutição e vocalização.

Esta posição proporciona o contato de uma grande área do corpo com uma superfície firme que pode ser uma mesa apropriada ou o chão. Dessa forma a sensação de sustentação pode ser percebida amplamente e o desfazer de tensão é encorajado. Nessa posição, a gravidade atua no organismo de forma a expandi-lo para todos os lados.

Durante as aulas da Técnica de Alexander, o professor manipula partes do corpo do aluno, que se encontra nessa posição, enquanto o mesmo inibe qualquer reação a tal movimento, ou seja, o aluno entrega seu peso e permite que o professor movimente seus membros e cabeça sem acionar qualquer esforço muscular.

VIDEO 11 O trabalho na posição da semisupina durante a aula da Técnica de Alexander - <https://youtu.be/wCO12OLO1nU>

A prática individual da semisupina consiste em se colocar na posição descrita e estimular, através de pensamentos conscientes, a total entrega ao chão e liberação das musculaturas que assim podem atingir um estado de quietude.

Apenas alguns minutos dessa prática já têm a capacidade de restaurar espaços no corpo. O líquido que habita os discos cartilagosos localizados entre as vértebras da coluna é por estes reabsorvido resgatando assim os espaços intervertebrais e evitando desgaste e dores de coluna.

Pratico a semisupina frequentemente por alguns minutos e incluí essa prática como parte inicial dos meus estudos, pois verifiquei que dessa forma começo a trabalhar com atividades específicas a partir de um organismo mais liberto de tensões habituais.

Durante esse processo experimentei também fazer exercícios de fonoaudiologia, produzir alguns sons vocalizados, memorizar o texto e ouvir a música da ópera na posição de semisupina. Intuo que aprender qualquer coisa num estado de relaxamento e expansão auxilia a relacionar a ação aprendida a esse estado. Ou seja, se memorizamos com muito esforço uma passagem, seja ela musical ou de texto, essa passagem se armazena no nosso inconsciente junto com o esforço empregado no momento da memorização. Por esse motivo, o investimento em memorizar e aprender em situações de relaxamento e expansão pode render muito tempo ao minimizar as horas de trabalho em que estaríamos tentando nos livrar das tensões incorporadas.

VIDEO12 Exercícios de fonoaudiologia na posição de semisupina

<https://youtu.be/AWWpSsxaNFc>

Durante a aula de Técnica de Alexander que dei para a Andrea, uma das suas percepções foi que, ao sair do chão e ficar de pé, ela continuava a ter a sensação do chão em suas costas. Essa observação depois foi bastante útil para o meu trabalho em mim mesma. Percebi que se penso nos ombros como se estivessem descansando no chão mesmo quando estou de pé, isso me ajuda a organizar minhas costas e pescoço.

Continuo utilizando essa ferramenta, o que está gerando uma reorganização global com muitos benefícios na respiração, emissão e compreensão dos meus próprios mecanismos.

Na aula de balé com Rocio procurei aplicar a mesma ferramenta. É divertido ver que as ferramentas que auxiliam num melhor aproveitamento dos mecanismos em geral podem estar na linha de frente de diversos trabalhos simultaneamente. Pensei nas mesmas ferramentas para cantar, dançar, dar aula da Técnica de Alexander e estou apostando que poderei utilizá-las no trabalho com o texto e a atuação.

Lembrar dos ombros descansando no chão me dá uma dimensão maior das minhas próprias costas que são percebidas por mim mesma como um suporte que posso usar. Continuo até a cabeça e o pescoço se integra e vai relaxando. A caixa torácica se abre e suspende com os braços se alongando. A frente da pélvis se desfaz, o peso passa pelas pernas sem que eu precise encaixar a bacia, cresço e fico mais em cima de mim mesma. (DP, 2017).

1.2.4 O “reflexo do susto” e uma ópera que fala sobre medo

Continuando a investigação de não me suspender, começo a perceber como parece que isso é tudo que eu preciso fazer, desmontar esse padrão, essa reação ao estímulo de cantar, de dançar, de fazer qualquer coisa. Desistir desse padrão está totalmente relacionado com o assunto sobre o qual a ópera fala: o medo. (DP, 2017).

O próprio nome atribuído por F. M. Alexander “*startling reflex*” associa as interferências na organização natural do ser humano ao medo.

O medo geralmente é acionado pela antecipação de algo negativo.

Essa antecipação se baseia na história pessoal de cada indivíduo, o que também explica o fato de crianças pequenas preservarem um bom uso e a não cristalização do reflexo do susto. Elas ainda não acumularam experiências ruins suficientes a ponto de criarem um padrão de reação de antecipação e medo a determinados estímulos.

Esta ópera diz respeito a um evento traumático ocorrido comigo aos dois anos de idade, momento em que, muito provavelmente, a dança entre a gravidade e os reflexos antigravitacionais se dava de forma livre e graciosa no meu organismo psicofísico.

No momento em que o cachorro abocanhava minha cabeça, o medo invadiu e se instalou de forma inconsciente e profunda no meu ser e muito provavelmente esse fato é um dos germes da minha constante ativação do “*startling reflex*” e a consequente suspensão a qual me refiro.

Procurando, através da Técnica de Alexander, meditação, psicanálise e terapias corporais, me libertar desses padrões que aprisionam não somente minhas possibilidades artísticas como também interferem em minha vida pessoal.

Nessa ópera tudo isso está misturado e sobreposto. Os desafios são imensos e as oportunidades de superação também.

Aqui abro uma janela —.que funciona como portal ou guia— para discorrer sobre sugestões de como as informações contidas nesse DOCUMENTO PERCURSO podem ser utilizadas pelo leitor.

Dentro dos depoimentos e considerações expostos, há uma porcentagem de informações que circula no universo da minha individualidade e história pessoal e outra porcentagem de informações que pode ser considerada universal.

A força da gravidade e o reflexo antigravitacional estarão presentes em todas as pessoas, e como cada um interfere no equilíbrio entre elas é material de pesquisa individual.

Hábitos de tensão desnecessária são encontrados em todos os adultos e, devido à vida sedentária e transformações culturais, cada vez mais também em crianças. As características destes hábitos também diferem individualmente e estão relacionados à história de cada um.

Alexander e outros professores da técnica criada por ele observaram a atuação do reflexo do susto na grande maioria das pessoas. Como e quando esse reflexo é ativado e qual desequilíbrio é causado no organismo de cada um é também terreno de auto investigação e trabalho com profissionais capacitados.

O estímulo de exposição numa situação performática costuma gerar medo e, conseqüentemente, disparar o reflexo do susto e todas as interferências que são assim desencadeadas. Através da conscientização de tais reações e trabalho na prevenção das mesmas, é possível minimizar seus danos, algo fundamental para preservar a qualidade e prazer relacionados à *performance*.

Sendo assim, além do processamento das informações que estão sendo aqui disponibilizadas, acredito que esse DOCUMENTO PERCURSO possa agir como inspiração para a diversificada criação de estruturas de aperfeiçoamento e auto investigação que respeitem as necessidades individuais de cada pessoa e/ou projeto, mas que possam também ser fundamentadas a partir de experimentos testados anteriormente.

1.2.5 Apreciação sensorial errônea e os processos mentais de inibição e direção: utilização de vídeos como suporte de estudos

No livro "*The Use of the Self*"¹³ (1985) Alexander descreve o que o levou à auto-observação, como lidou com suas dificuldades e finalmente como chegou às descobertas e à elaboração do que veio a se tornar a Técnica de Alexander.

Já na fase inicial do seu processo de auto-observação, ele se posicionou rodeado por espelhos. Dessa forma foi possível obter uma visão completa do que verdadeiramente ocorria no seu organismo durante os experimentos aos quais se

¹³O uso de si mesmo

propunha. A princípio, Alexander visava decifrar o que ocasionava sua rouquidão durante o ato de recitar.

Alexander desenvolveu a Técnica de Alexander pela auto-observação através de espelhos e um pensamento extremamente objetivo em relação ao que observava.

“Me dei conta de que a utilização de gravação audiovisual se assemelha à situação criada por Alexander para se auto observar.”(DP, 2017)

Através dos espelhos ele pôde constatar que muitas vezes não percebia sensorialmente, ou percebia de forma errônea, o que realmente estava se passando com seu organismo. Ou seja, havia uma discrepância entre as informações sensoriais e visuais.

Ele utilizou o termo apreciação sensorial errônea para se referir à sensação que temos de nós mesmos e que não condiz com a realidade.

Filmei diversos dias de experimento e somente alguns dias depois fui assistir ao que tinha gravado. Primeiro fiquei surpresa ao ver tantas dificuldades às quais não tinha me dado conta pela minha sensação.

Além disso, observo um fato curioso: minha percepção durante os estudos havia sido de que meu primeiro dia de estudo havia sido muito bom e no quarto dia eu já estava cansada, portanto uma sensação, de certa forma, decrescente de aproveitamento.

Ao assistir aos vídeos, verifiquei que se deu justamente o contrário (felizmente, pois significa que houve uma evolução durante os estudos, mas infelizmente pelo fato da minha percepção se mostrar enganosa) (DP, 2017).

Primeiro me surpreendi com minha falta de percepção das dificuldades que estavam expostas no vídeo. Posteriormente, o que me chamou a atenção foi a inversão das sensações de melhora e piora durante os estudos. Ao refletir sobre isso, considero que possivelmente o aumento de exigência e refinamento durante o estudo seja um dos fatores que interferiram na minha sensação do que era satisfatório. Me parece muito importante refletir sobre isso a fim de prevenir que o excesso de exigência e desejo de aperfeiçoamento cheguem a ser nocivos a ponto de distorcer a percepção. Ou, ao constatar essa tendência, neutralizar julgamentos e comparações que possam surgir durante o estudo, lembrando do seu possível caráter enganoso.

Ao se deparar com a apreciação sensorial errônea, Alexander concluiu que seria mais eficiente preservar o investimento no pensamento em detrimento da

sensação. No entanto, ele se refere a duas qualidades específicas de pensamento que nomeou inibição e direção.

Inibição é a mensagem neurológica negativa. Aqui inibição não se conecta com timidez ou qualquer semântica psicológica. Se refere à mensagem de não ativação. É uma capacidade implícita em nosso cérebro que está sendo usada constantemente inconscientemente. Quando desejamos mover determinado músculo, existe uma mensagem ativadora que se dirige a esse músculo específico e uma infinidade de mensagens inibitórias que também são ativadas para que somente aquele músculo se mova. O que Alexander observou foi que praticamos pouco a ativação de mensagens inibitórias conscientemente, mas que essa é a mais poderosa arma que temos para nos desvencilharmos de hábitos danosos.

Quando explico que a inibição é uma mensagem neurológica negativa, significa que é uma mensagem de não fazer algo, não ativar algo, é uma mensagem preventiva.

Ao pausar diante do desejo de realizar alguma ação é possível inibir as tensões desnecessárias que estariam se armando para a atividade em questão e, em seguida, experimentá-la sem o esforço habitual.

Já a direção (como usado por Alexander) envolve processos mentais que afetam o organismo de forma a organizá-lo no espaço e em relação ao próprio eixo. Geralmente ativa o tônus necessário para determinada atividade e é uma ferramenta de alinhamento com as forças da gravidade e antigravitacionais.

É uma qualidade de pensamento que organiza a ação ou movimento mentalmente, mas não se contamina por um esforço desnecessário.

Geralmente, aglutinamos em nosso sistema direção e ação, desejo e ação. Ao desejarmos levantar um braço, já estamos levantando o braço, ou já acionamos toda a musculatura que habitualmente usamos para levantarmos um braço mesmo antes de fazê-lo. O trabalho com a Técnica de Alexander funciona então como uma possibilidade de nos organizarmos para levantar um braço e antevermos o movimento no espaço, mas incluímos no processo a prevenção das atividades musculares habituais relacionadas à esta ação.

Ao continuar trabalhando com essas duas qualidades de pensamento —inibição e direção— me vejo redefinindo constantemente minhas concepções com relação ao tônus necessário e a tensão desnecessária nas mais variadas situações. Uma simples atividade como se levantar de uma cadeira, pode se transformar e se

tornar surpreendentemente nova, na medida em que se está aventurando por essas fronteiras.

VIDEO 13 Trabalho com a cadeira na aula de Técnica de Alexander

<https://youtu.be/2LF9LHsDq0Q>

Neste exemplo é possível observar que enquanto eu trabalho mentalmente prevenindo tensões habituais, a professora Miriam me conduz a executar os movimentos de sentar e levantar, além de subir na meia-ponta. Dessa forma, meu organismo responde às conduções da professora com leveza e coordenação.

Nas aulas de canto, de dança, nas aulas da Técnica de Alexander, nos ensaios e durante a temporada, o entendimento do tônus necessário para as atividades específicas ou mesmo para a simples atividade de ficar em pé ou sentar-me, esteve sendo investigado.

Ao incluir esses conceitos de forma prática nos estudos, nas aulas e mesmo nas *performances*, observo que, além de ter conseguido expandir as possibilidades de movimento e canto, preservei minha saúde vocal e corporal, pois tal *approach* minimiza o desgaste. Durante as 28 recitas da ópera solo “Na Boca do Cão”, não identifiquei nenhum sinal de cansaço vocal ou dano físico; ao contrário, os espetáculos foram se tornando mais orgânicos, mais prazerosos e fui me sentindo cada vez mais à vontade durante a *performance*.

Paralelamente, surge um desafio: através desse trabalho, a consciência vai se ampliando, se refinando e mais informações sensoriais vão sendo recebidas pelo sistema nervoso. Ou seja, quanto mais se trabalha priorizando o pensamento ao invés da sensação, mais sensível vou me tornando e portanto recebo mais estímulos sensoriais. Nem toda essa informação é enganosa: com o tempo, o trabalho também proporciona uma restauração da percepção de si. O importante a considerar é que, independentemente da veracidade da percepção, não posso permitir que informações específicas restrinjam minha capacidade de me manter inteira e de fluir.

Notei que no primeiro dia eu estava com um tremor indesejado na voz que também soava superficial. Com o trabalho no engatinhar, na liberação da mandíbula, na abertura dos arcos no fundo da boca, a voz foi entrando mais no corpo e ganhando um certo assentamento e relaxamento, mas ainda bem longe do que eu desejava. No vídeo é possível ver um colapso do tórax e

ombros que impedem que a coluna esteja no eixo, que o pescoço esteja em cima da caixa torácica, enfim, uma desorganização que ficou bastante clara. No engatinhar é possível ver que ao fechar a frente do tronco a voz perde brilho e liberdade. Ao liberar a frente da pélvis e o tronco, ganho riqueza de harmônicos e flexibilidade. (DP, 2017).

Há muitos anos li “*The Use of the Self*”(1985) pela primeira vez e fiquei surpresa com a maneira objetiva, clara e científica com a qual Alexander lidou com suas próprias dificuldades através da auto observação:

Tive dificuldade em lidar com essas informações. Percebi a necessidade de maturidade e humildade para embarcar nesse processo ao qual me propus. O registro do momento de experimentação e estudo mostra de forma direta inúmeras dificuldades. (DP, 2017).

Agora percebo que ao lidar com os meus padrões de julgamento, já me preparava para o processo que aconteceria na sala de ensaios com o diretor e, posteriormente, no palco, ao dividir minha intimidade com o público através dessa ópera biográfica:

Logo em seguida já faço várias conexões com o que estou explorando: o ego sendo amortecido e o estado de meditação; a exposição que já é cantar; a exposição que já é a ópera; a busca por uma *performance* sincera e livre de trejeitos e interferências. Percebo que é fundamental assistir às gravações antes do próximo estudo. Percebo que os vídeos não são somente um registro do processo, eles se tornam ferramenta fundamental de aprimoramento e noção de si e da realidade. E ferramenta de exercício de humildade.” (DP, 2017).

Encontro consonância das minhas percepções com o pensamento de Grotowski: “A humildade se tornou um fator decisivo nesse processo, atuando como uma predisposição espiritual: não para fazer algo, mas para impedir-se de fazer algo, senão o excesso se torna uma imprudência, em vez de um sacrifício” (GROTOWSKI, 1971, p.32)

Além de utilizar o vídeo como potente ferramenta de auto- observação, pude utilizá-lo também para repetir as aulas que havia feito.

Percebi que é possível apreender um volume muito maior de informações quando a aula é reexperimentada e ouvida novamente. Muitas informações seriam, de outra maneira, esquecidas ou não incorporadas.

Durante a decupagem dos vídeos, optei por refazer todas as aulas de canto que havia filmado, o que se mostrou muito proveitoso.

A repetição aliada à consciência possibilita que novas camadas de aperfeiçoamento sejam trabalhadas, ao mesmo tempo em que as transformações são incorporadas e automatizadas.

Assim, devo enfatizar que os registros videográficos que inicialmente estavam sendo feitos para que pudessem ser utilizados na produção do DOCUMENTO PERCURSO, se transformaram já na primeira fase do projeto, em poderoso material didático e ferramenta de auto-observação e aprimoramento.

Encorajo todo estudante e artista performático a utilizar essa ferramenta, porém reitero que é importante cuidar também do modo como lidamos com a informação registrada: O intuito deve ser aprimorar e libertar ao invés de oprimir e paralisar, como me disse o professor da Técnica de Alexander Walter Carrington¹⁴ em uma de suas aulas particulares: “*What matters darling, is what do you do with the bad news!*”¹⁵.

1.2.6 Os meios pelos quais/ estar no presente

Um dos fundamentos da Técnica de Alexander é o foco nos “meios pelos quais” ao invés do foco no resultado final. O que isso significa? Ao invés de olhar para a linha de chegada, procura-se degustar cada passo.

A ideia é que o cuidado com cada etapa do processo fatalmente acarretará em um resultado positivo e, muitas vezes, até melhor do que o inicialmente almejado. O foco no resultado final incita os padrões de tensão habitual. Desestrutura e estressa o indivíduo ocasionando frustração e/ou desgaste desnecessário, o que muitas vezes acaba por gerar problemas futuros, mesmo que os resultados sejam alcançados. Quando estou focada na linha de chegada, imediatamente me projeto para frente, me desequilibro e acabo me movendo com mais dificuldade. A pressão para atingir um objetivo a qualquer preço incita

¹⁴Walter Carrington (1915 – 2005) foi uma figura fundamental no ensino e difusão da Técnica de Alexander no mundo. Formou-se professor com o próprio F. M. Alexander e fundou o *Constructive Teaching Centre* em 1960. Carrington publicou duas coletâneas de palestras, *Thinking Aloud* (1994) e *The Act of Living* (1999), onde ele aborda temas como a respiração, o equilíbrio da cabeça, os efeitos da gravidade, hábitos, ética e muitos outros tópicos relacionados ao desenvolvimento de bem estar psicofísico e consciência do self.

¹⁵O que importa querida é como lidamos com as informações negativas.

mecanismos de esforço. A máxima de que o esforço traz bons resultados implica no apego ao esforço desnecessário. Ser uma pessoa esforçada é tido não só como uma qualidade, mas como uma necessidade para o sucesso.

Costumo dizer que a Técnica de Alexander me conduz a investir no não esforço como meio de me aperfeiçoar. Essa conduta pode ser revolucionária e mexer não somente com padrões musculares relacionados a atividades específicas mas também com padrões de pensamento e de comportamento, principalmente em um contexto histórico em que o imediatismo atinge proporções antes inimagináveis.

Uma das estratégias para trabalhar a partir do momento presente criando condições para o próximo passo é desistir momentaneamente de atingir o objetivo. De uma certa forma é como se para conseguir, fosse necessário antes desistir. Essa estratégia é descrita por Alexander no seu livro *“The Use of the Self”* (1985) em que ele relata todo o processo de criação da técnica que adota seu nome.

*“It would be necessary for me to make the experience of receiving the stimulus to speak and of refusing to do anything immediately in response”*¹⁶ (ALEXANDER, 1985 p.40)

É preciso desistir do desejo imediato de estar na linha de chegada para que se possa estar presente em cada passo que levará até ela. Certamente, dessa forma, não se está desistindo de alcançar determinado objetivo, caso contrário não seria possível sair do lugar.

Ao conceber as estruturas de trabalho incluídas nesse projeto, procurei reservar um período inicial para que o foco estivesse no aperfeiçoamento técnico e nas experimentações ainda desconectadas do objeto: a ópera “Na Boca do Cão”. Dessa forma, procurei libertar ao máximo as aulas e estudos individuais que ocorreram nos primeiros meses, da ansiedade e pressão conectados a um resultado final e adubar o terreno para que pudessem surgir descobertas variadas, crescimento técnico, artístico e pessoal.

Partindo desses princípios, decidi convidar a professora da Técnica de Alexander Miriam Weitzman a participar do projeto utilizando uma abordagem bastante incomum. Expliquei que o projeto consistia no registro e documentação do processo de preparação e criação de um espetáculo e que seria necessário que eu filmasse as nossas aulas. No entanto, optei por não fornecer nenhuma informação a

¹⁶ Seria necessário fazer a experiência de receber o estímulo de falar e recusar fazer qualquer coisa imediatamente em resposta a este estímulo

respeito do espetáculo para ela. Como Weitzman já era bastante familiarizada com os conceitos aqui explicados, compreendeu que o pensamento por trás dessa conduta seria uma forma de preservar ao máximo a atenção no momento presente, sem qualquer antecipação de possíveis resultados, e finalmente verificar se o trabalho totalmente indireto realmente seria tanto ou mais eficaz.

Apesar de ter contribuído enormemente para a criação e preparação da ópera, Miriam só veio a conhecê-la na estreia, juntamente com o restante do público.

VIDEO 14 Entrevista com Miriam Weitzman - <https://youtu.be/F1ONWpTp9zk>

Neste trecho da entrevista Weitzman descreve a abordagem descrita acima sob sua perspectiva.

Técnica de Alexander e Meditação têm me acompanhado intensamente durante aproximadamente 20 anos. Descobri essas duas ferramentas na minha juventude e as utilizo desde então. A forma como exemplifiquei o fundamento da Técnica de Alexander de focar nos meios pelos quais ao invés de focar no resultado final me remeteu a uma prática meditativa muito antiga denominada meditação *Vipassana*, que busca resgatar a capacidade do ser humano de vivenciar de forma total o momento presente. A estrutura dessa prática meditativa consiste em observar a entrada e saída do ar a cada respiração e depois caminhar muito lentamente ampliando a consciência a cada passo.

Tanto a Técnica de Alexander como a meditação em geral ampliam a consciência, possibilitam a libertação e a desidentificação de padrões de pensamento e/ ou corporais, focam no momento presente e geram diminuição de tensão.

Descrevo abaixo algumas observações sobre a prática da meditação, que de alguma forma também aborda o desfazer de tensão, o voltar para o eixo e o conectar dos trabalhos interno e externo, global e específico, extraídas dos registros de minhas percepções durante o trabalho prático.

Surge a ideia, unida à sensação e vivência, de que foco e potência se relacionam com expansão e relaxamento da seguinte maneira:
A imagem é de uma pedra que cai em um lago. O lago, em sua amplitude e diâmetro, recebe a pedra que cai em um local preciso gerando ondas e reverberações que se expandem a partir dali.

Um paralelo pode ser feito com a ressonância vocal, já que é necessário relaxamento e espaço para que o foco da voz se enriqueça e as ondas sonoras se propaguem.

Pude vivenciar na meditação que quanto mais relaxada, expandida e ocupando mais espaço, mais tinha a sensação de encontrar o centro, o eixo, a essência. Um encontro comigo mesma se faz possível a partir de uma liberação da tensão .

Desejo explorar mais a fundo essa aparentemente paradoxal potencialização de duas direções opostas: dentro e fora simultaneamente.

Desejo exercitar mais essa ideia no estudo do canto, na presença cênica, no balé, no dia a dia e na meditação. Me parece ser uma possível ferramenta que interligue todas essas áreas pois se conecta ao encontro comigo mesma. Desejo trazer a presença mais inteira para as atividades artística e cotidiana.

A ideia do ser tridimensional parece facilitar essa expansão em todas as direções e o conseqüente fortalecimento do centro.

Descanso no espaço e descanso no ser interior assim acontecem simultaneamente. Fora e dentro” (DP, 2017).

Mesmo *insights* poéticos são experimentados nas práticas vocais e corporais como ideias que possibilitam a abertura de possibilidades.

Isso ocorre porque um *insight*, quando surge de uma experiência, pode ser aplicado em outras experiências.

Aula de balé. Procuo experimentar não me contrair para executar os passos. Não me fechar, manter o espaço junto com o foco, o eixo. Sinto dificuldade, observo que reajo me fechando muitas vezes mas percebo que sim, é um caminho interessante a ser explorado. Quando os movimentos são mais lentos consigo concretizar mais essa ideia” (DP, 2017).

1.3 A meditação no fazer artístico

Quase acidentalmente me deparei com o livro “Em Águas Profundas” (2008) do aclamado diretor de cinema David Lynch em que ele discorre sobre a relação entre a prática de Meditação Transcendental e seus processos criativos. No trecho abaixo ele discorre sobre a integração entre habilidades e disciplinas:

No trabalho com a música, utiliza-se uma parte do cérebro. Quando se fala utiliza-se uma outra parte. Quando se canta, utiliza-se uma parte diferente. E quando se faz cálculos matemáticos, uma outra. Mas quando se quer fazer uso de todo o cérebro, é preciso transcender. E depois, cada vez que se transcende, traz-se um pouco mais dessa consciência transcendental para o trabalho com a matemática, o canto ou o que for. Independentemente do que se faz, o cérebro mantém essa coerência. (LYNCH, 2008 p. 63).

Vivi em Londres (Inglaterra), entre 1996 e 2001. Nesse período, cursei por dois anos a pós-graduação em Música Antiga na *Guildhall School of Music and Drama* e atendi à formação na Técnica de Alexander no *Alexander Technique Studio* por três anos. Além de estudar, frequentava todo tipo de concertos e shows de música dos mais variados estilos. Logo no primeiro ano da minha estadia descobri um festival chamado *Sacred Voices*. Esse festival reunia concertos de música religiosa e devocional dos mais longínquos pontos do planeta. Nesses concertos identifiquei que os “artistas” possuíam uma relação particular com seu ofício de se apresentar em um palco fazendo música. Identifiquei que se colocavam como um canal de transmissão, sem “se apossarem” do talento, da própria habilidade. Se colocavam como parte de algo maior, entregues e abertos. Esses concertos me emocionavam profundamente e hoje vejo essa experiência como propulsora do meu trabalho de integração entre espiritualidade e criatividade. Entrei em contato com a meditação nesse mesmo período.

Devo à meditação e à Técnica de Alexander a permanência na profissão artística. Esse caminho foi o antídoto para as neuróticas armadilhas que me aprisionavam e consumiam na minha ainda iniciante, mas extremamente estressada trajetória. Essas ferramentas me mostram a beleza do caminhar e justificam meu desejo de escrever esse relato. Me observar a cada passo, a cada descoberta e poder me reinventar a cada momento e assim me libertar dos condicionamentos que me limitam física, emocional e espiritualmente, amenizam drasticamente a pressão gerada pelo resultado final.

Trilhar esse caminho é não dividir trabalho e lazer, é não segmentar pessoal e profissional, é não separar secular e religioso.

Neste DOCUMENTO PERCURSO, a descrição de experiências já me pareceu tão desafiadora, que escrever sobre meditação me parece em si uma contradição. A linguagem da meditação é o silêncio; a ausência de pensamentos, ausência de palavras, o vazio.

No “*Tao te Ching, O Livro do Caminho e da Virtude*”, base da filosofia taoísta, a comunicação do mestre Lao Tsé dá-se por meio de curtos enigmas cuja compreensão ocorre na medida em que o leitor se aprofunda na prática espiritual. Na introdução deste livro observamos a indicação: “O desvendamento do texto deve fluir gradualmente, levando à contemplação de suas palavras. (TSE, 2014 p. 9)

Na filosofia Zen, mensagens estão contidas em pequenos poemas chamados *Koans* que parecem ininteligíveis a princípio, mas que condensam profunda sabedoria.

Dentre os Sufis, o mestre e poeta Rumi¹⁷ se expressa através de poesia,

*It is right to make images
Of how the Unseen world works?
Only the One who knows such things can do that,
How can our bald head explain hair?*¹⁸ (RUMI, 1990 p.6)

Sendo assim, não ousou definir o que é meditação. Devo, no entanto, dividir com o leitor alguns importantes *insights* provenientes das práticas de meditação que me acompanharam durante todo o processo abordado aqui. Por isso, meu relato se compõe de fragmentos que coletei e relacionei com a preparação e apresentação do espetáculo.

Me permito aqui a uma livre analogia: nela, a vida é como um espetáculo. A consciência é uma generosa e silenciosa plateia e os personagens em cena são meus pensamentos, condicionamentos, sentimentos e também o meu corpo. O espetáculo começa e os personagens estão montados com seus figurinos e maquiagens, posicionados em meio ao cenário, contando histórias. Durante o espetáculo, os artistas vão se despidendo, o cenário se desmontando, os conflitos se enfraquecendo e ao final, os artistas não encontram mais razão para estarem no palco, dirigem-se à plateia e observam o palco vazio.

Observar o palco vazio, esse é o momento da meditação.

A prática da meditação consiste em assistir da plateia o espetáculo, mas o momento em que ela verdadeiramente se dá é quando somos somente o observador. Os orientais denominam a vida que vivemos de Maya, ou ilusão. Um grande teatro. Ao sentar em silêncio e me observar, experimento a tomada de consciência seguida do esvaziamento e da desidentificação de elementos que compõe meu ego. Pensamentos, lembranças, desejos, medos e sentimentos se

¹⁷Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī, nascido na antiga Pérsia, foi um poeta, jurista, sábio, teólogo e místico Sufi. É considerado um dos mais conhecidos poetas de todos os tempos.

¹⁸ É correto criar imagens de como o mundo invisível funciona? Somente aquele que sabe sobre tais coisas pode fazê-lo. Como nossas cabeças carecas podem explicar cabelo?

diluem no observador; aquilo que testemunha o teatro, ou seja, o espectador do personagem que pensamos e sentimos ser, se expande.

Um palco vazio é um palco preñado de possibilidades. O melhor lugar para começar a criar com total liberdade. Como nos diz o diretor e encenador Jacques Roubine:

O vazio, como princípio e/ou procedimento, tem sido trabalhado por inúmeros artistas. A via negativa em Grotowski é, por um lado, o esvaziamento de tudo que se mostrava desnecessário ao acontecimento teatral e, por outro, uma espécie de pedagogia às avessas, que ensina a não fazer "(ROUBINE, 1998, p. 195)

As práticas meditativas por mim experimentadas foram concebidas pelo mestre indiano Osho¹⁹, que criou meditações ativas considerando o homem ocidental. Ele explica que este costuma acumular grande parte da sua energia na mente. A inclusão de movimentos corporais, às vezes bastante vigorosos, é uma estratégia para espalhar a energia por todo o corpo e facilitar o momento de silêncio/pausa, ou seja, da meditação propriamente dita.

VIDEO 15 Segmentos de alguns estágios de diferentes técnicas de meditações ativas - <https://youtu.be/xIT6lxGW4sA>

O primeiro segmento apresentado é da meditação chamada "Nataraj" e a indicação é permitir que o corpo se mova livremente, com os olhos fechados, ao som da música especialmente composta que transita por diferentes ritmos, estilos e atmosferas. Esse estágio dura quarenta minutos e o próximo estágio dessa meditação é o momento de silêncio e imobilidade.

O segundo segmento apresentado é do primeiro estágio da meditação "Kundalini", que integrou o meu aquecimento em dias de espetáculo. Esse estágio consiste em permitir que ocorra um chacoalhar do corpo acompanhando a energia que flui da base da coluna até a cabeça. Esse chacoalhar permite que muitas tensões acumuladas no corpo se dissipem, revertendo a energia estagnada em

¹⁹Osho (Kuchwada, Índia, 11 de Dezembro de 1931 — Pune, Índia, 19 de Janeiro de 1990) foi líder religioso, mestre na arte da meditação e do despertar da consciência. Apesar de sua formação e docência acadêmica em filosofia ele não se considerava um filósofo, mas sim um místico, pois seu principal propósito era o desenvolvimento da consciência, o autoconhecimento, através da meditação.

energia disponível. Uma curiosidade sobre o chacoalhar e a temática do medo é que os animais e seres humanos costumam tremer quando expostos à emoção do medo e essa é uma maneira do organismo dar conta da extrema descarga de tensão gerada pela reação ao determinado estímulo e permitir que essa energia circule pelo organismo.

O terceiro segmento apresentado é do primeiro estágio da técnica de meditação “Dinâmica” e consiste em uma respiração caótica, ou seja, sem um ritmo constante, com ênfase na expiração nasal. Esse estágio pretende criar um acúmulo de energia no corpo e desorganizar mecanismos habituais de repressão e controle. O objetivo é facilitar o próximo estágio que também está brevemente apresentado no último segmento desse exemplo videográfico e consiste em uma catarse. É um momento de expressão pura, sem julgamentos. A meditação “Dinâmica” possui outros estágios, sendo que o quarto estágio consiste no momento meditativo propriamente dito. Essa técnica foi extremamente útil nesse processo para que eu pudesse harmonizar inúmeras emoções, descarregando de forma segura e protegida a pressão sob a qual me encontrei em diversos momentos do processo, encontrando espaço interno para lidar com desafios de forma consciente.

Suponho que as artes marciais e a Yoga seguem princípios parecidos. Ao movimentarem a energia conduzem ao estado meditativo.

A prática das meditações ativas esteve presente em várias estruturas de estudo e experimentação individual. Geralmente eu iniciava minha rotina com ela. Posteriormente, também fez parte da estrutura de aquecimento para os dias de espetáculo.

Não é salutar especular sobre um resultado *a priori* com a prática da meditação, pois trata-se de total entrega ao presente e, portanto, ao não desejar ou antecipar. Paradoxalmente, verifico que na prática, as meditações geralmente me permitem conectar com a disponibilidade, a abertura, o centramento, além de *insights* específicos que muitas vezes surgem. Enfim, sua prática apresentou-se para mim como uma boa forma de começar:

É difícil expressar, mas o ator deve começar não fazendo nada. Silêncio. Completo silêncio. Isso inclui seus pensamentos. O silêncio externo funciona como um estímulo. Se houver silêncio absoluto e se, durante vários momentos o ator não fizer absolutamente nada, esse silêncio interno começa a direcionar toda sua natureza em direção às suas fontes (GROTOWSKI 2011, p.197).

1.4 Estruturas de trabalho - suporte didático

Uma das estratégias utilizadas para proporcionar liberação de tensão, expansão e liberdade é o retorno à concepção e à sensação de suporte ou sustentação confiável.

É possível abrir mão de uma tensão na medida em que se percebe que esta não é necessária e que é possível sentir-se seguro em sua ausência.

A minha própria reação de suspensão pode ser compreendida como uma reação à sensação de falta de sustentação. Quando me desequilibro, perco o contato com a minha estrutura óssea e com meu eixo e começo a desenvolver uma compensação muscular para evitar um dano ou queda.

Ao relembrar meu próprio esqueleto e sentir o chão, me torno capaz de abrir mão do esforço que estava fazendo para me sustentar e assim, ocorre a liberação da tensão e um conseqüente relaxamento.

Algumas importantes considerações sobre as estruturas de trabalho que foram criadas e reformuladas demonstram o cuidado em gerar sensação de suporte para encorajar expansão e fluidez.

A busca pela própria estrutura óssea e sistema de sustentação e coordenação naturais se equiparou também, neste processo, à busca por estruturas de trabalho que auxiliassem no melhor aproveitamento da equipe com um menor desgaste.

Durante meus estudos individuais testei diferentes combinações de práticas avaliando os benefícios e agentes facilitadores que cada uma construía, as quais estão todas descritas nos relatórios e registradas em vídeo.

Estrutura 1

Prática da semisupina (Técnica de Alexander)

Exercícios de fonoaudiologia na posição de semisupina

Técnica vocal

Repertório variado (anterior ao recebimento da partitura da ópera).

Estrutura 2:

Meditação Dinâmica

Prática da semisupina (Técnica de Alexander)

Exercícios de fonoaudiologia na posição de semisupina

Técnica vocal guiada pelo vídeo de aulas

Repertório variado (anterior ao recebimento da partitura da ópera)

Estrutura 3:

Assistir o material registrado em vídeo do estudo anterior

Aula de balé

Técnica vocal com engatinhar e exercícios variados

Repertório variado (anterior ao recebimento da partitura da ópera)

Meditação Kundalini

Estrutura 4

Prática da semisupina (Técnica de Alexander)

Técnica Vocal

Repertório

Estrutura 5

Meditação ativa

Técnica vocal

Balé

Música (repertório variado) com balé

Estrutura 6

Aula de balé

Técnica vocal

Estudo da música da ópera “Na Boca do Cão”

Estrutura 7

Assistir vídeos de estudos anteriores

Técnica vocal

Estudo da música da ópera “Na Boca do Cão”

Outro fundamento da estrutura de trabalho é o lidar com o tempo. Ao observar meus estudos, identifico um trabalho que preza a qualidade de cada exercício e prática. Isso se dá na medida em que há um cuidado em termos de organização mental e corporal que é tida como prioridade antes de cada vocalise e/ou passo de balé. Isso gera uma inicial desaceleração dos exercícios que são feitos espaçadamente quando necessário e dessa forma eu acumulo mais experiências de acerto do que de erro. Ao cuidar de cada prática estou investindo em memorizar o melhor resultado possível naquele momento.

Dito isto, a rotina de estudos, aulas e ensaios comprovou, paralelamente, o valor da repetição para que esses aperfeiçoamentos pudessem ser incorporados e a posterior fluidez da *performance* e interpretação garantidas.

O momento em que as aulas de balé passam a acontecer duas vezes por semana ao invés de somente uma, também agregou aperfeiçoamento, comprovando melhora do condicionamento físico e dos avanços técnicos.

Uma questão que surgiu foi a necessidade de automatizar bons hábitos para fluir melhor musicalmente e sentir maior domínio e segurança. Percebi que tendo a estar sempre pensando nas inibições e direções mas não chego ao ponto de instalar os novos programas e isso gera uma certa insegurança. Andrea sugeriu repetir o mesmo exercício 3 vezes: 1. com o corpo fazendo os movimentos de ajuda, 2. com o pensamento no que deve ser feito, 3. sem pensar para ver se houve automatização. Achei interessante” (DP,2017).

Sendo assim, o tempo dedicado ao estudo individual é muito importante, pois nesse momento as ações podem ser desaceleradas para serem aperfeiçoadas e também repetidas com esse cuidado, para criarem novos padrões de funcionamento melhores e mais livres.

Um dos meus principais objetivos ao dividir com o leitor as estruturas acima por mim experimentadas é demonstrar inúmeras possibilidades de combinações de práticas que podem se complementar na auto investigação e no aprimoramento do artista performático. Procurei sempre iniciar os estudos com atividades que, de alguma forma, auxiliassem a minha organização psicofísica e experimentei diferentes combinações das práticas às quais estava em contato. Espero assim incentivar o leitor a criar suas próprias estruturas de estudo e de investigação a partir de princípios que lhe ofereçam suporte psicofísico e sejam prazerosas.

2 LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO E ENSAIOS DA ÓPERA “NA BOCA DO CÃO”

Este capítulo aborda o laboratório criativo conduzido pelo diretor do espetáculo Bruce Gomlevsky, em que os trabalhos específicos se entrelaçaram e as propostas estéticas, dramáticas, e uma variedade de improvisações cênicas foram exploradas.

É importante ressaltar que a ópera “Na Boca do Cão” apresenta algumas peculiaridades:

- É uma ópera de câmara solo, biográfica e original;
- A protagonista do fato real está em cena contando e cantando o ocorrido, em que revive a situação e sublima o trauma relacionado a ela em tempo real, com o testemunho do público;

- Trata-se da primeira ópera dirigida por Bruce Gomlevsky, experiente ator e diretor de teatro;

- A ópera ficou em cartaz durante sete semanas, de quinta à domingo no teatro III do CCBB do Rio de Janeiro contabilizando 28 apresentações, ou seja, uma temporada nos moldes do teatro e não de ópera contemporânea.

Essas informações são importantes para melhor compreender o processo de ensaios cênicos que se estabeleceu.

Em se tratando de ópera, o cantor/ator costuma estudar sua parte musical e preparar o personagem sozinho, antes do início dos ensaios cênicos. Esse período costuma ser curto e direcionado a organizar a cena e integrar os solistas, a orquestra, o cenário, o figurino, o coro, os bailarinos e quaisquer outros elementos que possam estar sendo utilizados na composição do espetáculo.

O processo de ensaios da ópera “Na Boca do Cão” se deu de forma bastante diferente da tradicional. Primeiramente, Gomlevsky solicitou que eu não estudasse a música antes do início do período de ensaios. Reagi com surpresa e resistência a essa orientação. Sempre me guiei pela lógica de que quanto mais segura estivesse musicalmente, mais fácil seria colocar minha atenção na construção cênica, e por esse motivo, procurava já chegar nos primeiros ensaios das óperas que participei, com toda a parte musical aprendida.

Isto transparece em meus diários, quando coloco a questão e discorro sobre a solução que encontramos para abarcar as minhas necessidades como cantora, com

as quais o diretor não estava habituado a lidar, e as propostas do diretor, às quais estava decidida a experimentar.

Já recebi 75% de música da ópera do compositor. O diretor Bruce me disse que ele preferia que eu não aprendesse a ópera, então estou com o seguinte dilema: como é que eu posso aprender a ópera, sem aprender a ópera? Surgiu a ideia de aprender somente a linha musical, vocalizando, sem colocar o texto.” (DP, 2017).

Com esta proposta, o diretor buscou evitar que eu cristalizasse em alguma interpretação prévia. Na metodologia utilizada em sua direção de atores, o início do contato destes com o texto se dá através do exercício denominado “tirar da página” desenvolvido pelo preparador Harold Guskin (2003) em seu livro “Como Parar de Atuar”.

Desta forma procura-se tirar o foco da memorização e trabalhar cada palavra ou pequeno fragmento, associando a leitura dos mesmos à imagens que surjam espontaneamente. Assim, ao pronunciar uma palavra, a mesma soa recheada e afetada pela imagem a ela associada. Não é necessário que as mesmas se relacionem entre si nem obedeçam qualquer tipo de lógica. Porém, ao se utilizar de imagens, a memorização do texto ocorre sem esforço direto e já se apresenta imbuída de conteúdo imaginário que recheia a presença cênica.

Aqui podemos traçar um paralelo deste método com a abordagem indireta proposta por Alexander: O “fim” ou objetivo, seria a memorização do texto e o “meio pelo qual”, seria o trabalho de associação com imagens feito a cada palavra. Nota-se que neste caso, também ocorre uma desaceleração inicial, para que depois o ritmo seja resgatado, preservando a riqueza interpretativa.

Eu já havia experimentado esse exercício sob orientação do diretor e durante a gravação do libreto da ópera que fizemos no estúdio do compositor meses antes. Sergio Roberto de Oliveira planejava extrair fragmentos dessa gravação, que utilizaria na construção do material eletroacústico que desejava compor para a ópera. Portanto, quanto mais variado fosse o material gravado, mais possibilidades o compositor teria para criar a partir dele.

Nesse período, a música do espetáculo ainda não havia sido composta, no entanto, o libreto escrito pelo poeta Geraldo Carneiro já se encontrava pronto.

VIDEO 16 Trecho da gravação no estúdio utilizando o exercício “tirar da página”

<https://youtu.be/F9nkq92BwCQ>

VIDEO 17 Mesmo trecho utilizado no espetáculo junto com parte musical e cênica

<https://youtu.be/U5CxsUI-2hA>

Nestes dois exemplos videográficos é possível observar como o trecho gravado no estúdio com a utilização do exercício citado proposto pelo diretor Bruce Gomlevsky foi utilizado na composição do segmento “Quando Nasceu sua Irmã Pequena” da música e a solução cênica encontrada para esse momento no espetáculo.

Outra particularidade do processo relaciona-se ao tempo dedicado à fase de construção da encenação da obra.

Como mencionei anteriormente, geralmente o tempo que os integrantes das óperas dispõem para trabalhar com o diretor é limitado e compreende o período final de montagem, em que todos os elementos são agregados.

A partir de meados de abril, iniciei uma rotina de ensaios diários na sala cedida pelo CCBB. Essa rotina se estendeu por oito semanas, completando aproximadamente 160 horas de ensaio conduzidos pelo diretor Bruce Gomlevsky com a presença e contribuição da diretora de movimento Rocio Infante. Os músicos somente participaram das duas últimas semanas, portanto, em sua maioria, os ensaios estiveram focados no laboratório e na construção da partitura corporal e da linha de intenções e imagens que sustentavam a encenação da ópera.

Confesso que esse era o período pelo qual eu mais ansiava. Há muito tempo desejava investigar mais a fundo as habilidades teatrais. Sabia que o diretor trabalharia exaustivamente para extrair o máximo de mim neste sentido e eu estava sedenta por aprender. No primeiro encontro, o diretor introduziu algumas normas éticas que costuma adotar em seus processos de ensaios.

Essas regras contribuíram para a construção de uma estrutura de trabalho protegida que me ajudou a mergulhar em um processo de extrema auto exposição e liberação criativa. Novamente aqui constato a presença de estruturas de trabalho favorecendo o rendimento. Logo no início destes encontros relemos o libreto, no intuito de identificar as ações físicas nele contidas.

2.1 O libreto da ópera “Na Boca do Cão” e as ações presentes em cada movimento

Aqui apresento o libreto da ópera com a primeira divisão que havia sido feita por diretor e pelo compositor juntos, e que serviria como base para a criação de atmosferas musicais na composição da partitura. Em seguida, a identificação das ações, realizada no primeiro dia na sala de ensaio:

Poema - libreto de Geraldo Carneiro sobre matéria – vida de Gabriela Geluda

I - Numa incerta manhã
O pai levou a filha à padaria
Para comprar pão
Na padaria tinha um cão
Pastor alemão
A menina tinha dois anos de idade,
Não tinha nada contra pastor
Nem contra alemão.
O pai perguntou ao padeiro
Se o cachorro mordia:
O padeiro disse que não.
Mal sabia o padeiro que o cão
Muda de humor,
Morder ou não morder, é uma questão
Que varia conforme a hora
Do cão nosso de cada dia.
E antes que o pai e a filha se afastassem
Com o seu pão
O cão abocanhou a cabeça da menina
Por alguns segundos minutos séculos
Por toda a eternidade:
A cabeça dela ficou na boca do cão

II - O mundo talvez brilhando, lá

Do lado de fora
E ela prisioneira, ali, na boca do cão
Do caos nosso de cada dia.

A menina nunca se esqueceu
Daquela escuridão
Na boca do caos
Na boca do cão

Então a menina compreendeu
Todos os nomes do medo
Passou a ter medo de tudo
De qualquer coisa que lhe parecesse
Um arremedo daquele medo
Uma metamorfose daquele incidente

Tinha tanto medo que não chorava
Não sentia nada
Só se sentia apavorada
Diante dos prováveis cães
Do silêncio
Só pensava em assuntos caninos:
Cão que não ladra, morde?
Quem não tem cão caça com o quê?
Se o cão é o melhor amigo,
Quem será o pior inimigo?

III - Quando nasceu sua irmã pequena
A menina começou a latir.
“que coisa engraçada”,
pensaram os outros,
mas não era engraçado,
era a expressão do terror,
era a esperança de se vingar,

assumindo a máscara do agressor

IV- a menina cresceu e adquiriu
um gosto peculiar:
não gostou da história de Jonas
que é engolido pela baleia,
não gostou do filme Tubarão,
nem simpatizou com Cães de Aluguel,
por causa do título;

simpatizou com certa canção
chamada eu não sou cachorro não;
na praia não gosta de nadar
de cachorrinho,
nem gosta de pensar no amor
como um mar
que a tudo possa devorar

V- a menina decidiu tomar
como se fosse sua
a voz do cão

VI - a menina começou a pensar
em outros cães que a livrassem
de seu cão-assombração:
talvez um cão ancorado
nas águas da imaginação,
cuja não voz fosse
a possibilidade de um grito
e a menina movida a espanto,
transformou seu cão em canto:
a menina movida a vida:

VII- quando eu canto saio da boca

do cachorro
 o canto é um grito de socorro
 que deixa de ser só meu
 é como se eu cantasse
 todas as dores do mundo
 como se a felicidade
 como se o fim do mundo
 como se o sol que principia
 como se o cão fosse somente
 o guardião da alegria da cidade
 o guardião da alegria
 o guardião
 somente
 o cão

Ações de cada movimento:

I

- 1- O pai levou Gabriela à padaria para comprar pão
- 2- O pai perguntou ao padeiro se o cachorro mordia
- 3- O padeiro disse que não
- 4- O cão abocanhou a cabeça da Gabriela

II

- 1- Gabriela ficou presa na boca do cão
- 2- Gabriela nunca se esqueceu daquela escuridão
- 3- Gabriela passou a ter medo de tudo
- 4- Gabriela tinha tanto medo que não chorava
- 5- Gabriela só pensava em assuntos caninos

III

- 1- Quando nasceu sua irmã pequena Gabriela começou a latir

IV

- 1- Gabriela cresceu

V

- 1- Gabriela sai do lugar de vítima

VI

- 1- Gabriela descobre a arte como possibilidade de transformar sua história
- 2- Gabriela transformou o cão em canto

VII

- 1- Quando eu canto eu me liberto

Desde o início, o diretor planejara construir um mapa de ações físicas que acompanhasse a partitura musical e sustentasse toda a encenação, da forma mais orgânica e verdadeira possível. Por isso, o primeiro passo foi descobrir as ações que já estavam contidas no libreto. Como mencionei, uma das particularidades desse processo é tratar-se de uma ópera autobiográfica. Portanto, não havia a necessidade de investir em um trabalho de descoberta do personagem, ou de familiarização com os contextos da história, procedimentos que geralmente demandam tempo e energia do ator.

2.2 Estruturas de improvisação

A partir do segundo dia de ensaio comecei a experimentar estruturas de improvisação que se repetiram inúmeras vezes durante esse período. Foram elas:

Improvisação 1: acompanhada por música, geralmente uma composição de Stockhausen²⁰. A orientação foi a liberação da criatividade, buscando romper padrões e encontrar formas novas de locomoção e expressão física, sendo afetada e inspirada pela música.

Em seu livro “Traços e Devires de um Corpo Cênico” (2013) a atriz, diretora e pesquisadora Alice Stefânea Curi relata o processo de preparação e criação do espetáculo “Traços, ou Quando os alicerces vergam”²¹. Esse processo foi ancorado na filosofia taoísta e pude identificar muitas semelhanças entre a sua descrição e as minhas vivências. Segue-se um relato da autora que se assemelha enormemente com a minha experiência no exercício da Improvisação 1:

²⁰Karlheinz Stockhausen é um compositor alemão (22 Agosto 1928 – 5 Dezembro 2007) amplamente reconhecido pela crítica como um dos mais importantes e controversos compositores do século 20 e início do século 21. Stockhausen é conhecido pelo seu inovador trabalho na música eletrônica, pela introdução do acaso controlado na técnica serial de composição e pela espacialização musical.

²¹Traços, ou Quando os alicerces vergam” é o espetáculo objeto da pesquisa abordada no livro “Traços e Devires de um Corpo Cênico”. Trata-se de um solo da performer/ pesquisadora Alice Stefânea Curi que estreou em 12 de outubro de 2006, no Teatro Caleidoscópio, em Brasília e foi apontado nesta ocasião, como uma das melhores montagens brasileiras do ano.

Quando da experimentação solta e desvinculada de contexto... sentia meu corpo entrar em um estado de maior presença e concentração cênica. Este estado, fortemente favorecido pela imersão proporcionada pelo chi kung, era intensificado, talvez pelo fato da criação não passar, nesses momentos, por uma busca racional de adequações, sentidos ou associações a um determinado contexto (ação ou texto predeterminado) O que parece é que, nessa experimentação não teológica, cada corpo vai criar um acervo expressivo altamente singular e potente, ligado tão somente as suas experiências em relação ao estímulo proposto e ao seu momento particular, já que não há ancoragem em produto final ou sentido prévio. O resultado em termos de repertório expressivo nesse tipo de trabalho indica polifonia e polissemia: um amplo leque de possibilidades de leitura e aplicação cênica do material. (CURI, 2013, p.190).

VIDEO 18 Exercício de Improvisação 1 - <https://youtu.be/p1Vmrg5Vek0>

Outro exercício de improvisação teatral repetido durante o período de laboratório cênico foi o exercício intitulado “Improvisação 2” que consiste em expressar intensamente através do corpo os seguintes estados: alegria, tristeza, sensualidade e medo.

VÍDEO 19 Exercício de Improvisação 2 - https://youtu.be/SXr-aMRz_3k

Improviso sobre memórias: Esse outro exercício durou dois dias de ensaio. Tratava da investigação de memórias e da representação de acontecimentos importantes da minha vida em ordem cronológica. Consistia em, partindo do nascimento, até o momento presente, selecionar um ou mais acontecimentos de cada ano de vida e revivê-los cenicamente, porém sem a utilização da voz. Posteriormente, a estrutura deste exercício foi adaptada para a investigação de memórias específicas relacionadas à construção do espetáculo.

O diretor Bruce Gomlevsky escreve no programa do espetáculo

No início do processo de ensaios, me dei conta de que o caminho da encenação residia na investigação profunda das memórias da Gabriela; e que o espetáculo resultaria inevitavelmente de uma auto exposição corajosa e despudorada da intérprete. Partindo do estudo teatral do sistema Stanislavski/Grotowski que realizo há alguns anos, criamos uma estrutura de ações físicas resultante deste mosaico de memórias que insistem em nunca abandonar nossos corpos. (GOMLEVSKY, 2017, cf., anexo F,p. 97)

VIDEO 20 Segmento de memória revivida na sala de ensaio e sua utilização no espetáculo - https://youtu.be/hX_edl5d6w0

Me lancei nas improvisações e experimentei um fluxo de criatividade e presença extremamente prolíferos. Todos nós na sala de ensaio nos surpreendemos com o que surgia. Foram momentos de fluxo, quebra de padrões, libertação de ideias preconcebidas, momentos de criatividade, energia, intensidade e presença contínua. Não sei ao certo como isso se deu. Na época, relacionei minha surpreendente disponibilidade com o momento de profunda tristeza pelo qual estava passando. Meu pai havia falecido duas semanas antes do início dos ensaios e antes de seu falecimento, ele esteve por seis meses em coma internado no CTI. Frequentei o hospital quase diariamente e refleti intensamente sobre a fronteira entre a vida e a morte durante todo esse período. Senti que meu ego fora amaciado pela dura experiência. Talvez a morte tenha me trazido para o presente e me ajudado a resgatar inocência e espontaneidade.

Também não descarto que a prática da Técnica de Alexander, da meditação e de todas as atividades específicas que tiveram como base pensamentos conectados a essas duas ferramentas de integração, tenham me auxiliado a experimentar a liberdade na improvisação. O investimento em estar no presente, em poder identificar e me libertar de pensamentos opressores e certa familiaridade com um estado de fluxo energético, logicamente se coordenam com meu rendimento nessa fase. Mas é verdade que, ao ler e reler esse relato —O DOCUMENTO PERCURSO— penso que tudo se conecta. Não há separação entre a vida e a arte e cada conjuntura é sempre única com suas particularidades.

Durante as improvisações, Bruce e Rocio coletavam material que depois foi compondo a partitura corporal e imagética prevista. Rocio, com seu olhar estético, às vezes preferia fotografar, enquanto Bruce escrevia em seu caderno o que percebia, já incluindo as sensações e energias que identificava. Abaixo, exemplos do olhar de Rocio capturado em suas fotografias durante os ensaios.

Figura 2: Gabriela Geluda, ensaio da ópera “Na Boca do Cão”



Fotografia: Rocio Infante. (2017)

Figura 3: Gabriela Geluda no ensaio da ópera “Na Boca do Cão”



Fotografia: Rocio Infante (2017)

Figura 4: Gabriela Geluda, ensaio da ópera “Na Boca do Cão”



Fotografia: Rocio Infante (2017)

Figura5: Gabriela Geluda, ensaio da ópera “Na Boca do Cão”



Fotografia: Rocio Infante (2017)

Assim como na experiência de Curi (2013), aqui também a

Recontextualização imprimiu teatralidade e polissemia à cena. De um lado tínhamos uma atriz criando de forma não direcionada ao tema e, de outro, um diretor, este sim preche de contexto dramático, assistindo e compondo com o que via. (CURI, 2013 p.191).

Depois de cada improvisação, Bruce me pedia para que escrevesse em meu caderno de ensaios as sequências de movimento relacionadas a determinadas memórias que ele selecionava.

A partir de certo momento, ele começou a me solicitar que repetisse determinada sequência, muitas vezes em câmera lenta, e depois a executasse junto com a música da ópera.

O que ocorreu, assim, foi uma sobreposição de contextos. Há a história que está sendo contada pela ópera e a memória que está sendo revisitada por mim e que corresponde a um outro momento da minha vida. Ao aglutinar essas duas

camadas no tempo, foi produzido um terceiro resultado, apresentado ao espectador. Essa maneira de construir a partitura física e imagética da ópera configurou-se como uma estratégia para alimentar minha presença cênica, ao adicionar camadas expressivas à encenação.

Existem alguns obstáculos para que o cantor/ator sustente a intenção e a dramaticidade durante uma ópera, como a dilatação do tempo e a repetição das informações que são cantadas. Em meu caso, o libreto que ao ser lido calmamente poderia durar cinco minutos, resultou no material dramaturgico para uma hora de ópera.

Outra dificuldade no sentido da encenação de uma ópera solo é que não existe a possibilidade de contracenação. “Em Na Boca do Cão” foi necessário sustentar a atuação sozinha e sem sair de cena, mesmo durante as partes instrumentais.

Me apoiei na música, na história original, nas palavras do libreto, no caleidoscópio de memórias criado, na fisicalidade explorada e no único objeto de cena: um pão, além do cenário interativo.

De modo totalmente fiel ao que de fato ocorreu, Gomlevsky escreve que “o caminho da encenação residia na investigação profunda das memórias da Gabriela; e que o espetáculo resultaria inevitavelmente em uma auto exposição corajosa e despudorada da intérprete.” (GOMLEVSKY, 2017, cf. Anexo F, p. 97). Durante o processo de ensaios e a posterior temporada, não revisitei apenas o evento traumático tema da ópera, mas também diversos eventos marcantes da minha vida. Alguns extremamente doloridos e outros extasiantes.

VIDEO 21 Trechos de Improvisação de memórias - <https://youtu.be/uiJRdg8xDSU>

Bruce sugeria costuras de memórias específicas para segmentos do espetáculo e, paralelamente, continuávamos as investigações. Além das minhas memórias, investiguei sonhos e pesadelos,

VIDEO 22 Segmento de improvisação de pesadelos que entrou para o espetáculo no segmento instrumental “Caos” - <https://youtu.be/Huwdoz-GoNg>

Investiguei o cachorro.

VIDEO 23 Segmento de experimentação com a fisicalidade do cachorro que foi desenvolvido e utilizado no espetáculo - <https://youtu.be/ZdNOKbuqzDE>

Movimentos que surgiram nas improvisações livres também foram adicionados ao mapa de ações que foi se formando.

2.3 A construção e a marcação da encenação

Depois de uma primeira fase de improvisação e levantamento de material, entramos no momento da construção e da marcação da encenação, o que envolveu inúmeras repetições.

Infelizmente, toda a espontaneidade, expansão, presença e liberdade que se apresentaram durante as improvisações não se sustentavam nas repetições. Percebi que um grande desafio era reencontrar o frescor, questão enfatizada pelo diretor como sendo de suma importância. Revisitei o assunto diversas vezes, e este foi um dos motivos de ter preservado a meditação como parte integrante dos aquecimentos anteriores ao espetáculo. Esvaziar a mente e me ancorar no presente me auxiliaram na construção de *performances* vivas durante a temporada.

Algo curioso ocorreu enquanto eu assistia aos vídeos desse período de ensaios. Percebi que meu mecanismo para lidar com as críticas que recebia na sala de ensaio era procurar entender e racionalizar o que me estava sendo solicitado para que eu pudesse executar corretamente e corresponder às expectativas. Esse é um mecanismo que identifico como resquício de um condicionamento escolar, em que somos treinados a identificar o que esperam de nós, e em que o acerto é sinônimo de sucesso. Na sala de ensaio percebi tardiamente que essa postura limitou meu rendimento, pois ao tentar antecipar o que deveria fazer, acabava não me lançando na aventura da experimentação com inteireza. Esse lançar-se na aventura da experimentação com inteireza havia sido orgânico para mim, na medida em que não existia um objetivo determinado, ou seja, nas improvisações. A partir do momento em que comecei a lidar com as orientações específicas, o meu foco se fechou e reagi como uma boa aluna tentando acertar. Infeliz, ou felizmente, nesse

tipo de trabalho o acertar é algo bastante aberto e geralmente não existe uma única possibilidade.

Ouvi vários *feedbacks*, tanto do diretor quanto da diretora de movimento a esse respeito, que não consegui captar naquele momento, mas que ficaram mais claros enquanto eu assistia aos registros videográficos dos ensaios.

Mais uma vez noto que no momento em que condicionamentos são acionados, não perco somente a qualidade de presença e aproveitamento artístico e técnico, mas também a noção da realidade e do que está acontecendo comigo.

A maneira como eu percebi esse padrão através dos vídeos foi identificando uma postura corporal e facial específicas ao escutar tais demandas, tanto de Gomlevsky quanto de Infante. Notei ali que minha escuta não era uma escuta aberta, ela já poluía as informações através de antecipações de conclusões e que fatalmente limitavam a minha possibilidade de experimentação e consequente descoberta.

Essa percepção tardia despertou o meu desejo de ser colocada nesse tipo de situação novamente e ousar me lançar mais livremente à cena, mesmo durante o processo de marcação. Um desejo de libertação de limites que não havia notado antes.

Identifico, porém, que já intuía algo nesse sentido e refletia sobre minha indesejada resistência à perda de controle e sobre o possível acolhimento e aceitação do erro ou do sentir-se errada, como ferramenta fundamental para a libertação de condicionamentos limitadores.

Ao trabalhar a agilidade vocal na aula com Andrea, percebo um universo de estudo em que desejo e necessito investir. Trata-se de um trabalho minucioso de homogeneização dos sons e entrega ao fluxo, menos controle!

Com a situação do meu pai em coma há quatro meses, tenho questionado muito a dificuldade de entrega, o medo da perda do controle e paralelamente a constatação da imprevisibilidade e impotência que temos diante de algo maior e misterioso. Decido trabalhar durante o próximo período para fazer as pazes com um certo grau de descontrole no canto. Parece excitante! (DP, 2017)

Em consonância com o que nos diz Curi (2013):

A proposta de articular essas ideias visa a que princípios dessas formulações encorajem a uma disposição para errar, para aceitar a ação da vida sobre a

arte e da arte sobre a vida. Abraçar essa ideia não significa prescindir de produtos, roteiros ou obra, mas estar disponível a revisitá-los, checá-los, questioná-los, transformá-los, sempre que for necessário. Essa necessidade não se liga apenas à análise da obra em si, relaciona-se com a ressonância dessa obra sobre os corpos (CURI, 2013, pg. 72).

Algumas instruções do diretor para me auxiliar remetiam a não tentar sentir e sim a recriar as memórias com o máximo de precisão cinestésica, para que a emoção surgisse a partir da memória.

Outra instrução se relacionava a não automatizar os movimentos e a permitir que novos movimentos surgissem a partir da memória que era recriada.

Ou seja, o investimento na recriação da memória seria o gerador de verdade e frescor que poderia surgir de maneira diferente a cada “repetição”, mas que preservaria a chamada “fé cênica”.

A fase posterior do processo consistiu em cantar e executar a partitura das ações físicas simultaneamente.

Inicialmente, antecipei uma sobrecarga nervosa, devido a inúmeras camadas de informação que deveria administrar:

- Estar atenta à música que muitas vezes não possuía métrica e melodias lineares e, portanto, era difícil de ser automatizada;
- Estar atenta às palavras que estava cantando;
- Estar atenta à partitura corporal;
- Estar revivendo as memórias que sustentavam as intenções e
- Estar atenta ao meu uso e funcionamento para poder viabilizar canto e movimento satisfatoriamente.

Adotamos a estratégia de adicionar dificuldades progressivamente para que eu pudesse lidar com todas essas demandas de forma a não me bloquear.

Novamente, observo claramente que “os meios pelos quais” atingir um determinado fim estão presentes na dinâmica dos ensaios. Ao cuidar de cada passo, conseguimos chegar ao objetivo satisfatoriamente sem o acúmulo desnecessário de tensão. Desmembramos a trajetória nas seguintes etapas:

Primeiro utilizamos a gravação de *midi* da música para treinar a partitura corporal sem que eu precisasse cantar.

VIDEO 24 Movimentação do início do espetáculo utilizando a gravação *midi* com a voz cantada previamente gravada (sem eu cantar ou tentar dublar)

<https://youtu.be/rdL6ZKrdev0>

Posteriormente experimentei começar a cantar com a gravação, pois assim ainda poderia contar com um guia, caso me perdesse musicalmente; outra estratégia utilizada nessa fase durante as várias repetições com o objetivo de memorizar o movimento e a música e não cansar a voz foi a de dublar a parte cantada, como demonstra o vídeo abaixo.

VIDEO 25 Trecho de ensaio da parte inicial do espetáculo com dublagem

<https://youtu.be/mYyZaSeLa6Q>

Em seguida experimentei cantar somente com a base dos instrumentos gravados em forma de arquivo *midi*, ou seja, não tinha mais um guia da minha própria voz com som eletrônico ou com a minha própria gravação e, portanto, precisava estar segura da minha própria parte musical.

VIDEO 26 Trecho da parte “A Menina Cresceu” cantado ao vivo e com a parte instrumental em *midi* - <https://youtu.be/4AHKMKvC2z0>

Esse trecho é também o exemplo mais extremo de movimentação e de canto simultâneos, pois consiste em uma coreografia de balé clássico que executo cantando.

Nas últimas semanas de ensaio ocorreram alguns ensaios musicais em que eu cantava com os instrumentos reais mas não me movimentava, e algumas vezes ainda fazia uso da partitura. Alguns desses ensaios ocorreram no estúdio do compositor Sergio Roberto de Oliveira como o exemplificado no vídeo seguinte.

VIDEO 27 Trecho de ensaio musical no “A Casa Estúdio”

<https://youtu.be/kDjvMnird-g>

Esses ensaios abriram espaço para o trabalho detalhado de música de câmara que consiste em entender a importância e equilibrar os discursos de cada

instrumento. Apesar de poder ser descrita como uma ópera solo, o conjunto intimista de instrumentos solistas desta obra específica compõe uma situação de constante diálogo entre os instrumentos, diálogo este que precisava ser compreendido e trabalhado, diferentemente da gravação digital onde o som ficava reduzido a uma base linear.

Finalmente, tivemos um período de ensaios finais em que cantei simultaneamente à execução da partitura corporal e cênica com os músicos tocando seus instrumentos.

VIDEO 28 Trecho do 1º ensaio do segmento “Numa Incerta Manhã” com músicos e seus substitutos - <https://youtu.be/TXbtvuEB3UQ>

Nesse momento uma das adaptações importantes foi lidar com questões acústicas específicas de cada instrumento entre si e em relação à voz e a movimentação. Diversas possibilidades de posicionamento foram experimentadas até que a definitiva, utilizada no espetáculo, fosse encontrada.

Cada fase aqui descrita apresentou desafios específicos que, quando trabalhados, serviram de base para a experimentação que viria a seguir.

Nas últimas duas semanas de ensaio que antecederam a estreia da ópera, tivemos que ensaiar em um outro local (Pequod) pois a sala de ensaios do CCBB não estava disponível.

Esse período coincidiu com a última fase descrita acima, e agregou não somente os músicos, mas também vários outros profissionais e alunas da pós-graduação de Preparador Corporal para o ator da Faculdade Angel Vianna, que precisavam assistir a ensaios para completar carga horária em estágio exigido pelo curso.

Descrevo essas duas semanas como o período em que mais uma série de elementos e pessoas entraram na sala de ensaio. O espaço fechado e seguro que havíamos criado foi se abrindo e a oportunidade de lidar com todos esses estímulos também me preparou para o passo seguinte que seria a temporada aberta ao público no teatro.

2.4 A entrada dos músicos e da equipe técnica

A entrada dos músicos se deu de forma particular. Primeiramente, me encontrei com eles no estúdio do compositor Sergio Roberto de Oliveira (A Casa Estúdio) para ensaiarmos somente a parte musical como descrito anteriormente. Isso se deu dentro dos moldes de funcionamento tradicional no universo do fazer musical camerístico e ocorreu de forma tranquila e confortável para todos.

A inovação aconteceu na medida em que Gomlevsky fez questão de que os músicos (titulares e substitutos) assistissem a uma passada inteira da ópera em que eu cantava com a base eletrônica, antes de assumirem suas funções. Primeiramente houve uma leve resistência da parte dos mesmos, que não enxergavam a importância desse momento e ansiavam por aproveitar todo o tempo disponível para aperfeiçoarem seu trabalho específico como instrumentistas virtuosos; no entanto, depois da passada, todos compreenderam e valorizaram essa experiência. Foi uma maneira muito eficaz de integrar os artistas. A compreensão da obra e do trabalho cênico aproximou enormemente a todos e ajudou a criar um clima de cooperação e de realização artística que perdurou por toda a temporada. A experiência foi fundamental também ao próprio rendimento musical, na medida em que deixou claro, de forma direta, a atmosfera necessária para cada momento e o desenvolvimento das linhas dramáticas que se sustentavam na união entre a música e o drama.

Observei que, a partir daí, a disponibilidade dos instrumentistas para ensaiar, tirar fotos e resolver da melhor forma as questões musicais apresentadas se ampliou. Também compartilhamos com enorme prazer cada apresentação, sem qualquer sinal de tédio ou cansaço, mesmo diante de um número tão grande de récitas. Aqui, o aprendizado passa pelo aspecto positivo de integração da equipe e sensação de pertencimento e admiração mútua que pode ser criado a partir de simples condutas.

Essa disponibilidade foi fundamental para que conseguíssemos encarar os desafios que se apresentaram em um primeiro momento: a descoberta de um posicionamento ideal dos músicos que funcionasse cênica e acusticamente, por se tratar de um espetáculo não amplificado em que a voz vinha de diferentes pontos no espaço, bem como a organização de um sistema de ensaios que pudesse abarcar as necessidades musicais e cênicas.

Foi necessário um diálogo franco e o exercício de escuta aberta entre o diretor cênico e diretor musical, além da colaboração de todos. Gomlevsky não estava habituado a incluir no tempo de ensaio a resolução de questões musicais, questões estas que não faziam parte de seu campo de conhecimento, ao mesmo tempo, nem eu nem os músicos estávamos habituados ao cuidado e preciosismo na encenação que ele exercia.

Durante o período de ensaios, o nosso querido e saudoso compositor Sergio Roberto de Oliveira apresentava sinais de piora do seu estado de saúde e se viu impossibilitado de estar presente e assumir a função da direção musical do espetáculo, delegando tal responsabilidade ao clarinetista Cristiano Alves.

Observo que outra particularidade do processo foi a onda de afeto e solidariedade que se criou a partir do enorme carinho que todos sentiam pelo compositor, que se encontrava em frágil estado de saúde, mas que nos inspirava com sua sabedoria ao lidar com a própria situação, gerando uma grande vibração de amizade e parceria a sua volta.

VIDEO 29 Depoimento do compositor Sergio Roberto de Oliveira

<https://youtu.be/JVjVYp3-32s>

Esse vídeo foi filmado para a campanha de *crowdfunding* que contribuiu na viabilização do espetáculo. Podemos observar que Sergio já se encontrava bastante debilitado mas continuava muito entusiasmado com o projeto, com a arte e com a vida.

Alves assumiu a responsabilidade da direção musical com dedicação e competência e conseguimos criar uma rotina de ensaios. Esta consistia em fazermos uma passada nos segmentos musicais da ópera juntamente com a encenação, em que tínhamos a oportunidade de solucionar pequenas imperfeições e desencontros através de precisos comentários do diretor musical, que anotava tudo na partitura. Em seguida, fazíamos uma passada completa da ópera, em que o foco era prosseguirmos até o fim para também trabalharmos o fluxo, a ligação entre as peças, as curvas energéticas e a construção dramática.

Durante todas as passadas, fosse de segmentos específicos ou do espetáculo como um todo, eu recebia *feedbacks* musicais e cênicos. Desse modo,

minha capacidade de absorção das informações e minha atenção se ampliaram. Observo neste momento que a exposição a tantos componentes, ao invés de me sobrecarregarem, começaram a auxiliar a manutenção da minha presença. Era como se não houvesse espaço no meu sistema para nenhuma interferência que não fizesse parte do que estava ocorrendo naqueles preciosos instantes. Eu estava sendo preenchida pelo espetáculo em todos os “cantos” do meu ser. A partir de determinado momento, não sei precisar exatamente quando, comecei a encarar as próprias críticas e comentários, como ferramentas para manter a minha presença viva: era como se colocar a atenção em diferentes questões ampliasse as perspectivas de sentir e de me relacionar com a encenação.

A Iluminadora, o cenógrafo, a figurinista, o divulgador e a professora de canto também estiveram presentes na sala de ensaio e ajudaram na construção do espetáculo.

A iluminadora Elisa Tandeta assistiu a várias passadas do espetáculo e co-criou a luz em parceria com o diretor, anotando detalhes da movimentação que planejava iluminar de forma precisa. Tandeta e Gomlevsky já estavam acostumados a trabalhar juntos. Porém os novos desafios da iluminadora foram lidar com deixas musicais, já que nunca havia trabalhado em uma ópera contemporânea, com músicos em cena que precisavam de focos funcionais para leitura da partitura que não atrapalhassem na iluminação concebida. Meu grande desafio foi manter uma precisão extrema na movimentação para que certos focos fechados funcionassem como planejado.

O cenógrafo Fernando Mello da Costa possuía experiência de como lidar com músicos no palco, pois já havia trabalhado com ópera contemporânea diversas vezes. No entanto, nunca havia trabalhado antes com o diretor e foi necessário afinar a comunicação e certas concepções entre eles.

A figurinista Carol Lobato também possuía intimidade com a linguagem do diretor. Mesmo assim, foram necessárias diversas adaptações no figurino para que se chegasse a um resultado satisfatório.

Além da interlocução entre o diretor e os profissionais, foi de extrema riqueza testemunhar a troca entre a figurinista e o cenógrafo, que ao propor um cenário interativo composto por tecidos, dialogou diretamente com a proposta do figurino. Luz e cenário também dialogaram lindamente nas imagens criadas.

Figura 6: Gabriela Geluda em cena do espetáculo “Na Boca do Cão” (2017)



Fotografia de Dalton Valério

A harmoniosa parceria entre os diferentes profissionais que trabalharam na ópera teve como efeito a integração entre o cenário, figurino, a luz, o movimento, a música, o libreto, a direção e a atuação, mencionados em diversas críticas direcionadas ao espetáculo, como a do compositor de música contemporânea e membro da academia brasileira de música Edino Krieger:

Um libreto admiravelmente elaborado por Geraldo Carneiro e uma partitura musical de altíssimo nível e extremamente expressiva em sua diversificada sequência de ambientes sonoros de Sergio Roberto de Oliveira, produziram um espetáculo de alto poder de comunicação. A atuação do excelente quarteto de intérpretes valorizou o espetáculo, a começar pela brilhante atuação da cantora e atriz Gabriela Geluda, que viveu a história real, que inspirou o libreto. Sua voz admirável, vencendo com facilidade as dificuldades desafiadoras da partitura, aliada a uma atuação cênica orientada pela criativa coreógrafa Rocio Infante, envolvendo dança e ação dramática, contribuíram para assegurar o interesse permanente e atento do público, fazendo do espetáculo uma experiência visual e auditiva inesquecível. A ressaltar também o conjunto harmonioso da cenografia, figurino, iluminação e uma direção segura. (KRIEGER, 2017)²²

Independentemente de suas habilidades específicas, houve espaço para que todos opinassem sobre o que viam e ouviam. Todas as observações foram consideradas e utilizadas para o aperfeiçoamento do espetáculo.

De minha parte, senti que todos os profissionais procuraram me dar o maior suporte possível através de escuta atenta e do trabalho incansável, até chegarmos a bons resultados harmonizados ao meu conforto.

²²Crítica disponível em link: <https://www.facebook.com/pg/nabocadocao/posts/> último acesso em 22 de março de 2018

3 A TEMPORADA

A estreia da ópera “Na Boca do Cão” aconteceu no dia 15 de junho de 2017. O pequeno Teatro III do CCBB Rio de Janeiro estava lotado por um público diversificado, incluindo parentes, amigos e críticos. Dentre os presentes estava a professora Miriam Weitzman, que somente naquele momento tomava conhecimento do objeto do seu trabalho de meses. Também se encontrava na estreia o crítico Arthur Dapieve, que ressaltou a relevância desta ópera, para o público do Rio de Janeiro: “É preciso valorizar a chance que o carioca tem: assistir a “Na Boca do Cão”, uma ópera novinha em folha.”²³ (DAPIEVE, 2017, cf. anexo B, p. 91)

A receptividade do público foi calorosa e emocionada e o retorno do diretor Bruce Gomlevsky foi o melhor possível. A partitura cênica e as memórias tinham sido exaustivamente repetidas e eu me sentia confortável com isso, no entanto, vocalmente, me senti extremamente instável na estreia, provocando mudanças bruscas na qualidade da emissão vocal, principalmente na transição entre os registros grave e agudo.

Refletindo sobre esse ocorrido, considerei o fato da sensação de extrema vulnerabilidade ter agregado verdade à minha *performance*, em se tratando de uma encenação que explorou ao máximo a sensação do medo. Mas apesar de ter ficado muito feliz com a realização e a percepção de ter conseguido tocar as pessoas com o trabalho, a estreia não me trouxe uma experiência prazerosa, definitivamente.

Ao final da temporada percebi que algo revolucionário havia acontecido comigo enquanto cantora de música erudita. A possibilidade de ter ficado em cartaz por sete semanas e repetir tantas vezes a mesma ópera, investindo na expansão e na presença, transformou drasticamente a minha relação com o canto.

Percebi que a rotina de preparar uma obra e executá-la somente uma ou poucas vezes havia gravado no meu sistema a memória de um cantar sempre ansioso, de certa forma superficial. Já a possibilidade de ter repetido tantas vezes a ópera, recolocou essa experiência de cantar como um fluxo, liberto da insegurança e do nervosismo e, portanto, mais conectada com o prazer.

²³Crítica publicado no Jornal O globo em 22 de junho de 2017,

Ao avaliar o que senti na estreia, considero que minha insegurança vocal pode ter sido causada pela memória tensa do cantar em público, acumulada durante toda a minha trajetória como cantora lírica, ativada pela conjuntura da estreia. Apesar do inestimável valor de todo o processo de preparação e estudo, percebi que em algum nível, só foi possível me libertar mais profundamente dessa memória fortalecendo outra, mais prazerosa e relaxada, da mesma situação de exposição em público.

A partir do segundo dia de apresentação, salvo algumas questões pontuais que surgiram em espetáculos específicos, constatei, ao rever meus relatos, que os *insights* que se apresentaram sob diferentes formas continuaram relacionados à intensidade da presença e à renovação do frescor no desempenho.

Durante a temporada criei o hábito de gravar vídeos de meus depoimentos semanais sobre os espetáculos.

Em diversos destes depoimentos, identifico a minha excitação com descobertas relacionadas ao meu uso, à minha relação com as memórias, à melhora da minha relação com a gravidade, às possibilidades de expansão no meu corpo, à minha relação com o espaço, com o canto e com os músicos, que me davam sensação de um ótimo rendimento em determinados espetáculos. Mas, fatalmente, ao tentar repetir tais sensações, me deparava com certo grau de frustração. O exemplo a seguir faz parte dessa série de depoimentos.

VIDEO 30 Depoimento sobre a repetição e o frescor nos aquecimentos e espetáculos - <https://youtu.be/cTmaSqrw1ds>

Ficou bastante claro meu apego à sensação de bons espetáculos e a constatação da urgente necessidade de estar sempre partindo de um lugar de abertura para o novo, para que eu pudesse realmente sustentar uma presença viva. Concluí que é necessário ter um baú com muitas ferramentas e utilizá-las criativamente, mas é imprescindível inibir a busca da repetição de uma determinada sensação, mesmo ao tornar a usar as mesmas ferramentas. O apego a qualquer experiência anterior rouba a atenção do que está acontecendo no momento, seja o apego a uma determinada qualidade vocal, a uma sensação física, a uma emoção ou a um esperado retorno da plateia.

Percebi que foi necessário muito trabalho, um processo profundo e consistente de enorme dedicação durante vários meses para que eu pudesse me colocar no palco e acolher o mistério de realmente não saber o que iria acontecer durante a *performance*.

Na penúltima semana de espetáculo vivi uma experiência que fortaleceu ainda mais a minha confiança no trabalho de base que havia sido feito e a minha receptividade para desvendar do momento presente durante as *performances*. No dia 19 de julho, o compositor, querido amigo e parceiro Sergio Roberto de Oliveira faleceu. O velório ocorreu no mesmo dia, uma quarta feira, e a cremação foi no dia seguinte. Estive presente nas duas ocasiões. O dia da cremação era também um dia de espetáculo e confesso que estava temerosa, sem saber se iria conseguir manter meu equilíbrio emocional em um espetáculo que, por si só, já provocava fortes emoções. Mas com todo profissionalismo e em homenagem ao Sergio me aqueci como de costume, me preparei e conversei com o ensemble musical, nesse dia composto por dois músicos substitutos —clarineta e violoncelo—, e somente o percussionista titular. Minhas poucas palavras verbalizaram um incentivo a tocarmos todos com alma, em homenagem ao nosso querido amigo. O que aconteceu nessa noite foi: ao me deitar no palco, na posição em que inicio o espetáculo, senti como se estivesse sendo levada por um fio condutor e durante toda a ópera não precisei controlar e tampouco bombear as emoções. No momento em que me curvei para agradecer, um choro descontrolado irrompeu e percebi que a viagem havia terminado. O valor dessa experiência se encontra na constatação de que algo foi criado de forma tão forte que se tornou como uma segunda natureza para mim. A história realmente ganhou vida, já não era mais a minha própria história que eu estava contando. Eu simplesmente embarcava em uma história criada e construída por uma equipe de criação, e que se tornava real dentro da sua irrealidade, a cada apresentação.

Durante as passadas completas do espetáculo, ainda no período de ensaios, estabeleceu-se uma rotina em que o diretor fazia anotações que depois me transmitia às quais eu anotava e relia antes da passada seguinte. Essas anotações consistiam basicamente em diretrizes relacionadas à limpeza e ao aperfeiçoamento do trabalho. Durante a passada seguinte, obviamente minha atenção precisava incluir os pontos levantados pelo diretor para que eu pudesse progredir na encenação. Lidar com as críticas suscitou reações diversas da minha parte,

algumas já exploradas nesse relato. Durante as primeiras semanas da temporada, Gomlevsky continuava com a mesma rotina e diversas vezes me passou pelo telefone suas observações sobre o espetáculo anterior. A partir de certo momento, percebi que as críticas e as observações estavam me ajudando a renovar o frescor nas apresentações. Concluí que mudar o foco de atenção, renova a própria presença e gera em si uma nova experiência.

Vejo a mudança de paradigma da minha experiência ao lidar com a crítica como outro acontecimento revolucionário na minha vida pessoal e artística.

Tais transformações me remetem também ao caráter terapêutico da própria ópera. Abaixo, algumas críticas que exploraram esse viés.

No verismo existencial de uma passagem da infância de uma atriz/cantora (Gabriela Geluda), na ópera de câmara “Na Boca do Cão” que, em compasso de vocalismo *arioso* e de visceral fisicalidade, transfigura assim, em expositivo psicologismo moral, o delirante medo da menina/mulher, em processo catártico, por ter sua cabeça em abissal aprisionamento entre dentes caninos.²⁴ (ARAÚJO, 2017, cf. anexo C, p. 92).

“Estamos, afinal, falando de memória, de medos, de contradições e da necessidade, às vezes dolorosa demais, de transformação.”²⁵ (SAMPAIO, 2017, cf. anexo A, p. 88).

“No palco, Gabriela canta sua saga através do medo residual que a deixou quase muda na infância e resultou, em última análise, na escolha da expressão vocal como superação.”²⁶ (MEDEIROS, 2017, cf. anexo D, p. 94).

Cheguei a ouvir de um espectador: “Ainda bem que esse cachorro te mordeu né?” Para mim essa simples frase contém a mudança de lugar de eventos, conceitos e relações possíveis através da arte e que ocorreu, em diversos níveis, durante este processo.

Não pretendo me iludir e tampouco iludir o leitor de que essas conquistas venham a garantir e sustentar relaxamento na *performance* e acolhimento à crítica eternamente. Mas o vislumbre existencial de tal possibilidade nutre profundamente o trabalho contínuo nessa direção.

Durante a temporada continuei encontrando a professora de canto Andrea, geralmente às sextas feiras, antes de ir para o teatro. Além do aquecimento vocal

²⁴Crítica de Wagner Corrêa de Araújo intitulada “Na Boca do Cão: Arioso Resgate Psicanalítico” publicada no dia 2 de Julho de 2017 no *blog* Escrituras Cênicas

²⁵Crítica de João Luiz Sampaio publicada no jornal Estado de São Paulo em 22 de julho de 2017.

²⁶Artigo de Luciana Medeiros intitulado: “Música sobre o medo” publicada no jornal O Globo em 16 de junho de 2017.

feito sob sua orientação, essa era uma oportunidade de continuar contando com a suas orientações para lidar com as dificuldades que surgiam. Uma observação frequente de membros da plateia que se somava à minha própria percepção era de que, no início do espetáculo, minha voz estava mais instável e tinha menos projeção e clareza do que no restante da obra. Ainda nos ensaios, concluí que isso se devia à escrita musical, tessitura vocal e respectiva escrita musical dos instrumentos, portanto a primeira atitude que tomamos para tratar a questão foi pedir aos músicos que tocassem mais piano ou seja, com menos volume.

Outra dificuldade identificada por mim ainda no período de ensaios e não totalmente superada durante a temporada diz respeito à execução da câmera lenta e do cantar durante a câmera lenta, que ocorria também no início do espetáculo.

Fui pensando em soltar o peso do meu corpo, novamente ao voltar pra questão da gravidade eu consegui cantar. Impressionante como existem muitos estímulos que me suspendem, quase todos os estímulos que me prejudicam atuam dessa forma, eles me suspendem e é muito importante novamente voltar pra essa questão da gravidade e poder botar o ar pra fora, respirar, porque na medida em que me suspendo prendo o ar e não consigo cantar e a câmera lenta está sendo um desafio muito grande nesse sentido (DP,2017)

Minha percepção tornou a se somar à de membros da plateia ao constatar, ao longo da temporada, que depois do segmento instrumental “Caos” a voz ganhava volume, brilho, corpo e os problemas de equilíbrio do volume vocal com os instrumentos não mais se apresentavam. Durante o “Caos” eu executava movimentos corporais intensos, atléticos de ampla fisicalidade. Sendo assim, após algumas semanas concluí que esses movimentos estavam ajudando a voz a se soltar e que por outro lado, o fato de me deitar no palco antes da entrada do público, me colocar imóvel por muito tempo e depois ingressar em uma movimentação em câmera lenta estava por sua vez, dificultando o aproveitamento vocal.

Ao dividir tais pensamentos com a professora Andrea, concluímos que minha respiração, quando numa posição estática, não estava sendo ativada na amplitude necessária para o cantar; já ao me movimentar intensamente, todo o corpo se expandia e se coordenava favoravelmente à produção vocal. Como experimento, a professora sugeriu que eu estimulasse minha respiração diafragmática enquanto estivesse deitada no palco, preparando assim o terreno para que eu pudesse começar a cantar já com mais espaço.

À essa estratégia, somei um maior número de repetições da coreografia antes do início do espetáculo, com o intuito de engajar mais energia e, posteriormente, adicionei vocalises simultâneos aos movimentos ainda no aquecimento. Esperava assim preservar uma certa memória corporal e vocal de expansão logo antes do início da ópera. Todos esses experimentos foram válidos e resultaram em melhora no meu aproveitamento, porém ainda identifico o momento inicial do espetáculo como enorme terreno para futuras experimentações e aperfeiçoamentos.

VIDEO 31 -Segmento do início do espetáculo - <https://youtu.be/vklMy0LUoWk>

Durante a temporada construí um aquecimento que pudesse me dar suporte para entrar em cena organizada física/vocal/mental e energeticamente depois de experimentar e avaliar diferentes possibilidades.

Estrutura de aquecimento para dia de espetáculo:

Meditação Kundalini (60 minutos)

Aquecimento vocal concebido pela professora Andrea Adour (30 minutos)

Penteado em cabelo e maquiagem no camarim do teatro (40 minutos)

Balé no camarim do teatro (20 minutos)

Passagens da coreografia de balé do espetáculo no palco (10 minutos)

Porém, como mencionado, esta estrutura básica era sempre reinventada.

VIDEO 32 - Exemplo de aquecimento no palco em dia de espetáculo incluindo balé, engatinhar e coreografia. - https://youtu.be/Rca_T3Zq3Do

O reconhecimento da delicada ativação do reflexo do susto e suas implicações me levaram a investir em um ambiente de trabalho positivo em que leveza, calma, liberdade, parceria, espontaneidade estivessem presentes o máximo possível.

Ao investir numa atmosfera livre de pressões desnecessárias também estávamos prevenindo o *startling reflex* e contribuindo para a melhor coordenação e funcionamento de todos os envolvidos. Essa é a base para um trabalho que potencializa os esforços e minimiza o desgaste desnecessário.

A incomum longa temporada da ópera também resultou na aproximação de um público extremamente diverso desse gênero. Além do retorno em termos de público, já que conseguimos apresentar o trabalho para aproximadamente 2.200 pessoas, tivemos diversos retornos em forma de críticas que se proliferaram nas mídias virtuais e físicas. Tanto as críticas especializadas quanto espontâneas utilizaram uma nomenclatura ao se dirigir a mim que justificou todo o foco da pesquisa de integração de disciplinas: cantora/atriz/bailarina foi um dos termos utilizados repetidamente. Essa forma de descrever o meu trabalho comprova de maneira sucinta o equilíbrio e fusão entre as habilidades trabalhadas e a dificuldade de escolher uma em detrimento de outra, mesmo para aqueles que conheciam meu trabalho através de algum campo específico. Isso pode ser observado na escrita do maestro e diretor da orquestra Bachianas Brasileiras, Ricardo Rocha:

Caros amigos,
acabei de chegar desta maravilhosa ópera de câmara 'NA BOCA DO CÃO', de Sergio Roberto de Oliveira, sobre poema/libreto de Geraldo Carneiro e direção de Bruce Gomlevsky, com uma impactante atuação de Gabriela Geluda, soprano, atriz e bailarina, que nos prende o fôlego e não deixa de nos arrancar, ao final, nem que seja a lágrima que tenhamos querido evitar, mas que, teimosa, vaza entre as frestas de nosso controle. (ROCHA, 2017)²⁷

Confesso que me surpreendi com tão explícito reconhecimento do trabalho ao qual havia me dedicado. Com alegria, pude comprovar a potencialidade de comunicação da ópera atual com um público diversificado e a sensibilidade e receptividade desse mesmo público para perceber e valorizar as inovações que se apresentavam.

Dentre o diversificado público, tive o prazer de identificar muitos colegas músicos, cantores, atores e bailarinos na plateia. Acredito que a experiência como um todo possa ter sido particularmente inspiradora para alguns deles, ajudando a quebrar crenças limitadoras como:

- Não existe público para esse tipo de obra;
- Uma ópera precisa de uma enorme estrutura em termos de elenco, orquestra, grandes teatros, para atrair e sustentar a atenção das pessoas;
- Somente as óperas conhecidas são capazes de atrair público;

²⁷Crítica espontânea de Ricardo Rocha disponível em Link:
<https://www.facebook.com/pg/nabocadocao/posts/> Último acesso em 22 de março de 2018

- Não há espaço para novas óperas que abordem assuntos e linguagem contemporânea;
- O cantor só pode se mover de forma limitada sem atrapalhar sua emissão vocal.

Não estou desconsiderando a real e difícil situação em que se encontra a cena cultural na cidade do Rio de Janeiro mas até por isso, o investimento em óperas de câmara com produção e elenco reduzido se apresentam mais do que nunca, como uma forma de preservar a vitalidade desse gênero. Neste sentido, o crítico Wagner Correa de Araújo escreve:

Neste árido deserto em que se transformou a Temporada Lírica 2017, chamou a atenção uma montagem fora do circuito tradicionalista, a estreia mundial de uma ópera de câmara Na Boca do Cão. Derradeira obra, ainda em vida, do compositor carioca Sérgio Roberto de Oliveira, com cartaz prolongado, tal como uma peça de teatro, num dos espaços de palco do Centro Cultural Banco do Brasil. Onde a imanente entrega psico/física/vocal a um personagem *alter ego* da protagonista (a soprano Gabriela Geluda) fez desta “*pequena*” ópera, uma criação sintonizada com a contemporaneidade, num inusitado espetáculo, valente e revelador, no entremeio sombrio em que foi mergulhada a cena operística brasileira.²⁸(ARAÚJO, 2017,cf. anexo E, p. 95)

Paralelamente, o investimento em expandir as potencialidades do *performer* se faz ainda mais necessário pois na ausência da enorme *entourage* que geralmente acompanha a ópera, o interesse do público depende ainda mais da presença e múltiplas habilidades do elenco em cena.

²⁸Artigo de Wagner Corrêa Araújo para o blog Ópera & Ballet intitulado “Curto Circuito na temporada 2017 de Ópera”.31 de dezembro de 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante os quatro últimos meses do projeto ocorreu a organização e edição dos registros para a produção do material sobre o processo. Ao me deparar com mais de 120 horas de registros videográficos, além do material escrito, iniciei uma rotina diária de decupagem dos vídeos que culminou em 30 páginas de minutagens especificadas para serem posteriormente utilizadas na edição do material e produção dos VÍDEOS DOCUMENTO PERCURSO.

Apesar de trabalhosa, essa fase foi altamente enriquecedora. O volume extenso de registros possibilitou uma viagem no tempo da preparação, dos ensaios e da temporada do espetáculo com uma visão ampliada e amadurecida.

Ao assistir aos vídeos confirmei os grandes benefícios gerados pela interação entre as pessoas envolvidas, ou seja, nas relações professor/ aluna, diretor/ atriz, músicos/diretor, músicos/cantora, equipe em geral e da pesquisadora consigo mesma.

Durante a decupagem também pude comprovar a importância de estruturas concretas como bons espaços de trabalho, tempo confortável para estudo, aulas e outras experimentações além da organização e profissionalismo por parte de toda a equipe. Muitas dessas estruturas só foram possíveis graças a este Edital.

A partir do sistema de troca de aulas, criado quase acidentalmente, estabeleceu-se uma linha de trabalho horizontal e percebi que essa flexibilização dos lugares de transmissão e absorção de conhecimento auxiliou na construção de uma linguagem comum entre as disciplinas e, conseqüentemente, na integração das mesmas gerando uma sensação de crescimento e aprendizado generalizado. O próprio olhar de todos nós, professores e alunos, foi se afinando e percebendo objetivos em comum em todas as áreas.

Incontáveis aprendizados continuaram a brotar do meu repetido contato com o material documental, e na concomitante elaboração e escrita deste DOCUMENTO PERCURSO. Tal fato não só reafirma o potencial didático e criativo desses registros e da pesquisa contida neles, mas também ativa energia propulsora para novos experimentos, tanto desta pesquisadora quanto dos leitores.

Sinto-me fortemente estimulada a continuar a experimentar nos terrenos da *performance* artística e da integração de disciplinas em relação ao meu próprio ser psicofísico e a compartilhar tais experimentos. Sou alimentada pelas dificuldades

que não consegui superar, pelas que superei, pelo que descobri inesperadamente e pelo prazer que experimentei nas diferentes fases do processo.

O potencial transformador intrínseco nas camadas que me propus a abordar neste relato é vasto: a catarse e libertação de um trauma de infância; mudanças na minha relação com o canto e com a escuta; quebras de barreiras entre o pessoal e o profissional; entre o particular e o universal; entre a espiritualidade e o fazer artístico; e entre habilidades específicas foram por mim experienciadas. Mas talvez seja possível descrever os ganhos e transformações obtidas como: um generoso avanço na integração multidimensional do meu ser.

Integração entre as forças gravitacionais e antigravitacionais, integração entre habilidades, desejos, integração de uma situação dolorosa pela sua ressignificação, integração em uma rede de profissionais, integração entre a artista e o público que se viu no palco através de uma despudorada exposição, integração entre arte e vida, espiritualidade e arte e entre a documentação e o fazer.

Todas as questões aqui abordadas encontram-se abertas para contínuo aprofundamento e outras questões estão sendo tecidas através do simples contato do leitor com este relato e de alunos com os quais eu tenha o prazer de trabalhar diretamente. Cada dúvida, cada desejo de experimentar qualquer estrutura ou conceito aqui abordado, cada reflexão gerada a partir de experiências e seus desdobramentos se torna um fio desta rede de compartilhamento, inspiração e criatividade infinita.

Visualizo assim um ecossistema educacional em que conexões multidimensionais vão criando uma complexa estrutura de sustentação e alimento para deslumbramentos, com o desvelar eterno do mistério que somos enquanto seres criadores, frutos da criação e em busca de nós mesmos, tendo a arte como potente ferramenta nessa excitante jornada do aqui ao aqui ou do si para si.

Crianças de diferentes culturas e nacionalidades “falam a mesma língua” ao se comunicarem através do som numa idade ainda tenra. A partir do surgimento das palavras e seus significados, a comunicação passa a se segmentar. A escuta e compreensão dos sons dá lugar à procura do entendimento das palavras e seus significados. Esse evento marca uma divisão na possibilidade de comunicação entre os seres humanos e uma segmentação neurológica já que uma parte do cérebro é acionada na comunicação verbal enquanto várias regiões são estimuladas na comunicação sonora.

A partir desta observação relaciono o período em que a comunicação entre as crianças se dá de forma plena e integral ao período em que a coordenação psicofísica e mecanismos naturais também estão funcionando harmonicamente. Minha hipótese, portanto, é de que a escuta e entendimento do som se conecta com a unidade psicofísica, e a segmentação de significados, com uma possível segmentação do ser. A busca de integração e unidade, portanto, seria também uma busca da possibilidade de comunicação plena, ampla, direta, transparente. Esse fluxo de pensamento jorra no fazer artístico e nesta pesquisa de integração entre disciplinas e aspectos do próprio *performer/ser* humano. Não estou aqui promovendo o abandono da linguagem verbal mas vislumbro um resgate de camadas de escuta e expressão que se sobreponham, aproximem as pessoas, estreite a comunicação e enriqueçam o fazer artístico. Acredito que as crianças que escutam e se comunicam através de sons, experimentam, através da unidade psicofísica, não somente a produção vocal mas também uma linguagem corporal integradas com todos os aspectos do seu ser e assim, a comunicação se dá pela totalidade do ser. Concluo que, ao perceber um avanço na integração multidimensional do meu ser, eu tenha caminhando em direção a esta almejada totalidade. Sendo assim, pretendo renovar o foco nos princípios que nortearam esse trabalho e continuar aprendendo e ensinando, simultaneamente, em busca desta totalidade em forma de presença que reverberará no potencial comunicativo e expressivo do *performer/pessoa*.

A facilitação de cursos e oficinas em que será possível promover espaços de pesquisa e experimentações tendo como base o que foi abordado aqui já está planejada nos espaços da UNIRIO e UFRJ.

VÍDEO 33 Vídeo completo da ópera “Na Boca do Cão”.

<https://youtu.be/mGW59u-XRmc>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALEIXO, Fernando Manoel. "Vocabulário poético do ator". In: Revista eletrônica Ouvir ou ver n.4 2008
- ALEXANDER, F. Mathias. *The use of the self*. London: Methuen & Co. Ltda. 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008.
- CIRILLO, José e GRANDO, Ângela (Orgs.). *Processo de Criação e Interações: a crítica genética em debate nas artes performáticas e visuais*. Belo Horizonte: C/ Arte Editora, 2009.
- CSEKÖ, Luiz Carlos. *Domínios da fugacidade: a abordagem composicional de Lc Csekö*. 2017. Tese (Doutorado em música) - Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.
- CURI, Alice Stefânia. *Traços e devires de um corpo cênico*. Brasília: Editora Dulcina, 2013.
- DIDION, Joan. *The Year of Magical Thinking*. London: Harper Collins Publishers. 2006.
-----*Blue Nights*. London: Fourth Estate, 2011.
- FERNANDES, Sílvia. "Experiência de performatividade na cena contemporânea brasileira". In: Art Research Journal ARJ| Brasil| Vol 1/1| pg. 121-123|jan./Jun.2014
- GRABOIS, Andre Fornaciari. *Educação somática e fisiologia da voz integradas: um caminho pedagógico para os fundamentos da técnica vocal*. 2016. Monografia. (Licenciatura em música) - Instituto Villa Lobos do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Dulcina Editora, 2011.
-----*Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1971.
- GUSE, Cristine Bello. *O cantor-ator: Um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera*. São Paulo. Editora UNESP, 2011.
- GUSKIN, Harold. *Como Parar de Atuar*. Trad. Denise Weingerg e Eduardo Muniz, Ed. Perspectiva, 2003.
- LYNCH, David. *Em Águas Profundas. Criatividade e Meditação*. Tradução Marcia Frasão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2006.
- MARETZKI, Gerry. *Corpo Análise: soma e psyche: construindo uma relação equilibrada*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2010.

MELLE, Claudia. *Práticas para o estado de presença do ator performer*.2013. Dissertação. (Mestrado em artes cênicas) - Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).Rio de Janeiro.

MENDES, Doriana. *Versatilidade do intérprete contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileira para voz e cena*.2010.Dissertação (Mestrado em música) - Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).Rio de Janeiro.

PINHEIRO, Catarina; DIAS, Maria João e Rosa, Alda. “*Estética da Subversão e da Violência nas Obras de Arte de Francis Bacon e Frida Kahlo*”: In: Psilogos- Revista do Serviço de Psiquiatria do Hospital Professor Doutor Fernando Fonseca,2009.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A., 2015.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUMI, Jelaluddin. Ver. E Trad. Coleman Barks. Athens, MAYPOP Books. 1990.

STOKLOS, Denise. *Teatro Essencial*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1993.

STONE, Robert e STONE, Judith. *Atlas of Skeletal Muscles*. Third edition. The McGraw-Hill Companies,2000.

STOROLLI, Wânia. *Movimento e Respiração: a prática da respiração Vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto*. Universidade de São Paulo. 2007. Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em música (ANPPOM), Brasília.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. “*A Análise do Movimento – algumas noções segundo Hubert Godard*”. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)In: Anais do VII Congresso da ABRACE: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. TEMPOS DE MEMÓRIA: Vestígios, Ressonâncias e Mutações –Porto Alegre, 2012.

TOPORKOV, Vassilí. *Stanislavski Ensaia – Memórias*. Tradução Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.

TSE, Lao. *Tao te Ching*. Trad. Wu Jyh Chern. Rio de Janeiro: MAUAD Editora Ltda. 2014.

ANEXOS

Anexo A - Crítica de João Luiz Sampaio, O Estado de S. Paulo

22 de Julho, 2017

'Na Boca do Cão', de Sergio Roberto de Oliveira, trata do fazer artístico como resistência

Em cartaz até dia 30 no Rio, espetáculo deve iniciar temporada em SP

RIO - Se ópera e tragédia sempre andaram juntas, o espetáculo Na Boca do Cão, em cartaz no Rio de Janeiro, tem levado a associação a novos patamares. À própria inspiração para o libreto, baseado em um episódio da infância da soprano Gabriel Geluda, somou-se na quarta-feira, 19, a morte do compositor da obra, Sergio Roberto de Oliveira, após mais de um ano de luta contra um câncer. "Só consigo pensar em como essa ópera se recheia cada vez mais de dor - e transformação da dor", diz Geluda.

Na Boca do Cão estreou no final de junho no Centro Cultural Banco do Brasil e fica em cartaz até o dia 30 - a expectativa é, em seguida, iniciar temporada em São Paulo. Seu processo de criação foi coletivo: Oliveira trabalhou ao lado do poeta Geraldo Carneiro, responsável pelo libreto, que ganhou vida por meio da interpretação de Gabriela, orientada pelo diretor Bruce Gornik.

"A opera nasceu do luto", diz Gabriela. "Ela é a flor de lótus: linda e que brotou na lama." Acostumada a trabalhar na criação de novas obras, ela aqui envolveu-se duplamente. Com dois anos, foi levada pelo pai a uma padaria. E, na saída, um pastor alemão abocanhava sua cabeça. "O mundo

talvez brilhando, lá do lado de fora, e ela prisioneira, ali, na boca do cão, do caos nosso de cada dia”, diz o texto de Carneiro.

A morte recente de seu pai reavivou na memória de Gabriela a história, recontada na ópera. “Ela parte de uma história pessoal e se torna um manifesto. Sim, a arte cura, a arte sublima, a arte liberta, a arte transforma e precisamos investir, valorizar, consumir, criar mais”, diz. “No início dos ensaios, me dei conta de que o caminho da encenação residia na investigação profunda das memórias de Gabriela e que o espetáculo resultaria inevitavelmente de uma auto exposição corajosa e despudorada da intérprete”, escreve no programa Bruce Gomlevsky.



Gabriela Geluda. Enredo da obra nasceu a partir da experiência de infância da soprano Foto: Dalton Valerio

A tentativa de repensar o universo da ópera, com um passado que permanece vivo e presente no repertório dos grandes teatros, é de certa forma uma maneira de reforçar essa tradição. A lógica como isso se dá, no entanto, é outra - em especial, no trabalho dos intérpretes. Aqui, não há convenções a serem respeitadas, ou repensadas à luz de uma nova época. Todo o discurso nasce da procura de uma outra forma de expressão, em que texto, música e intérprete dialogam de igual para igual na própria criação - com impressionante entrega de Gabriela e do trio de músicos formado por Ricardo Santoro (violoncelo), Cristiano Alves (clarinete/clarone) e Leo Sousa (percussão).

Entendendo o trauma como ponto de partida da experiência de vida (com foco especial na ideia do desejo), a ópera flutua entre a narrativa dos acontecimentos e a reflexão sobre eles. Mas essa reflexão não é racional – parece fazer-se da intensidade quase física do sentimento, em diálogo com a música de Oliveira. A maneira como ele trata, em diferentes momentos, cada um dos instrumentos, em especial o caráter onírico sugerido pela percussão, esfumaça de maneira dramaticamente eficiente qualquer noção de linearidade. Estamos, afinal, falando de memória, de medos, de contradições e da necessidade, as vezes dolorosa demais, de transformação.

Anexo B- Crítica de Arthur Dapieve publicada no Jornal O globo em 22 de junho de 2017

E-mail: dapieve@oglobo.com.br

ARTHUR DAPIEVE

MÚSICA DE SEMPRE

A ópera surgiu na alvorada do século XVII. Nos primeiros 250 anos, sobretudo na Itália natal, ela viveu da produção incessante de obras que deveriam oferecer, ao mesmo tempo, novidades palpantes e clichês reconfortantes, dobradinha que atraía a atenção e facilitava o entendimento do público crescente. Em meados daquele século, Veneza tinha quatro teatros dedicados ao gênero. Até então, eles já haviam apresentado 50 óperas diferentes. Vinte e cinco anos depois, os títulos chegariam a 150.

"Não havia um repertório a ser comentado, nenhum acervo de familiares obras infindavelmente repetidas, como acontece hoje em dia em toda casa de ópera", contam Carolyn Abbate e Roger Parker no livro "Uma história da ópera", publicado pela Companhia das Letras, em 2015. "Por causa disso, as óperas (assim como os filmes) tinham de causar seu impacto imediatamente." Surgiram os gêneros, como a ópera-séria ou a ópera-bufa, e cada tipo de voz ganhou um papel na trama. A mocinha sempre foi uma soprano, embora nem sempre o mocinho tenha sido um tenor, e sim um castrato.

Naqueles 250 anos iniciais, era raro que uma ópera específica sobrevivesse por mais de uma temporada. Em Veneza, essa temporada equivalia a um carnaval de proporções soteropolitanas: começava em 26 de dezembro e terminava na Terça-Feira Gorda. Depois daqueles 250 anos, porém, o público consolidado passou a se contentar em rever um número restrito de títulos, exatamente como os programas de música instrumental

deixaram de privilegiar as novidades e se tornaram, há, bem, clássicos.

O custo da produção de uma ópera também obrigou as grandes casas do ramo a trabalhar numa prudente zona de conforto, com um pequeno leque de títulos bem populares, apesar de mesmo essas obras serem abertas, desde meados do século XX, a reinterpretções cênicas quase infinitas. O que se vê, desde então, é um punhado de óperas apresentadas apenas o bastante para empatar gastos e receitas.

Ao menos, assim acontece em países nos quais a Cultura é política de Estado, o que não é o caso brasileiro. No Rio de Janeiro, o Teatro Municipal vai mal e faz esforços comoventes para apresentar uma ópera em recital aqui, outra ali. A situação da Fundação OSB, privada *ma non troppo*, é ainda pior. O sumiço dos patrocínios e os problemas de gestão estão levando o atraso no salário dos músicos a oito meses.

Pelo acima exposto, o histórico e o conjuntural, é preciso valorizar a chance que o carioca tem: assistir a "Na boca do cão", uma ópera brasileira novinha em folha, em temporada da quinta-feira da semana passada até o dia 30 de julho. A música foi composta por Sergio Roberto

de Oliveira. O texto é do poeta Geraldinho Carneiro e a direção, de Bruce Gomlevsky. Ela está no Teatro III do CCBB, de 85 lugares. No palco, quatro ótimos intérpretes: a soprano Gabriela Gehuda, o clarinetista Cristiano Alves, o violoncelista Ricardo Santoro e o percussionista Leo Souza. Trata-se, portanto, de uma ópera de câmara, formato apto a driblar o gigantismo das casas tradicionais, que acaba se refletindo também na preponderância de determinados tipos de enredo e linguagem.

O libreto parte de um episódio ocorrido quando a própria Gabriela tinha 2 anos. Durante uma ida à padaria com seu pai, um cão pastor alemão abocanhou-lhe a cabeça. O trauma se tornou determinante para a vida futura da cantora.

É preciso valorizar a chance que o carioca tem: assistir a "Na boca do cão", uma ópera brasileira novinha em folha

tura da (e de) cantora. "Quando eu canto, saio da boca do cachorro/ O canto é um grito de socorro/ Que deixa de ser só meu/ É como se eu cantasse/ Todas as dores do mundo", recita e, depois, canta. Gabriela trabalha habitualmente com Jocy de Oliveira — presente à estreia, a compositora lamentava a dificuldade para montar a sua nova ópera, "Liquid voices" — e tem uma capacidade de expressão tantalizante. Tanto vocal quanto fisicamente.

Aos 46 anos, Sergio Roberto de Oliveira é um compositor prolífico e versátil. A música de "Na boca do cão" fornece, na cerca de uma hora da apresentação, um belo cartão de visitas. Ao preferir chamar a música contemporânea de "música de hoje", Oliveira já busca se dissociar de procedimentos que, a despeito de inegável valor intelectual e estético, afastaram grande parte do público no decorrer do século XX. Na sua partitura, a aspereza, quando surge, vem justificada pela expressão dramática da pobre menina abocanhada. A música tem gosto em ser acessível, melodiosa, sedutora.

Nos seus primeiros 250 anos, e mais um pouco, a única maneira de ouvir e, naturalmente, de ver ópera era ir ao teatro. Depois, vieram as gravações para consumo doméstico, as exibições em cinemas e as transmissões em *streaming*. Enquanto não se tem um CD ou DVD de "Na boca do cão" (que, faço votos, seja registrada logo), a única maneira de se apreciar a obra de Oliveira e Geraldinho nascida da experiência de Gabriela é ter estado, estar ou voltar a estar numa das 28 récitas no CCBB. É mais ou menos como ouvir "música de hoje" à moda antiga. Paradoxo dos mais interessantes. ●

**Anexo C-Crítica de Wagner Corrêa de Araújo publicada no dia 2 de Julho de 2017
no *blog* Escrituras Cênicas**

“Na Boca do Cão: Arioso Resgate Psicanalítico”

“As mulheres no palco da ópera cantam invariavelmente a sua eterna derrota”, este é o enunciado e o conceitual da alentada análise musical e psicanalítica que Catherine Clément faz sobre o feminino na cena operística (A Ópera ou a Derrota das Mulheres).

Mas as trágicas e fragilizadas heroínas românticas foram se transformando em protótipos afirmativos de um domínio sedutor, na intermitência das pulsões fatalistas/voluptuosas de “Salomé” (R. Strauss) ou da “Lulu” (A. Berg) ou entre os embates de crueldade ambiciosa da “Lady Macbeth de Minsk” (D. Shostakovich).

E, em tempo de hoje na criação musical brasileira, através do processo da transmutação do feminino da “lama à flor de lótus”, no verismo existencial de uma passagem da infância de uma atriz/cantora (Gabriela Geluda), na ópera de câmara “Na Boca do Cão”.

Que, em compasso de vocalismo arioso e de visceral fisicalidade, transfigura assim, em expositivo psicologismo moral, o delirante medo da menina /mulher, em processo catártico, por ter sua cabeça em abissal aprisionamento entre dentes caninos.

Com gosto de sangue, vertigem e susto retomados, entre a verdade e o imaginário, no libreto/poema de Geraldinho Carneiro e no sotaque de contemporaneidade operística do compositor carioca Sérgio Roberto de Oliveira.

Conduzida em singular escritura musical, de intimismo camerístico, mais reflexivo e menos dissonante, no trio clarinete/clarone, violoncelo e percussão. Em onze movimentos destinados a voz solista de soprano (Gabriela Geluda) e trio, com apenas dois interlúdios instrumentais.

Alternando-se respectivamente nas apresentações, com exponencial maturidade e apuro interpretativo em solos, duos e conjunto, Cristiano Alves/Cesar Bom (sopros), Ricardo Santoro/Murillo Gandine (cordas) e Leo Souza/Rodrigo Foti (vibrafone/caixa).

Dando vazão à sua anterior experiência, no teor comunicativo dos shows de MPB em noitadas da Lapa, Sérgio Roberto de Oliveira vem se destacando, além fronteiras, com sua audaciosa guinada autoral na contemporaneidade da música brasileira de concerto.

Mantendo o olhar armado no lastro inventivo mas evitando sempre a pecha do hermetismo experimental. Na perceptível acessibilidade melódica de seus fraseados e acordes, entre cadencias reiterativas de prevalente tonalidade, como é o caso desta sua presente incursão operística.

Integralizada, agora, no alcance da sua progressão dramática, pelo instintivo comando conceutivo/diretorial de Bruce Gomlevsky, aqui com um sutil referencial bauchiano de dança/teatro, com o seguro apoio do incisivo gestual imprimido por Rocio Infante.

De sintonização cênico/musical, ampliada no sensitivo recato, entre luz e sombras, dos efeitos luminares (Elisa Tandeta), no minimalismo do aporte cenográfico (Fernando Mello da Costa), além do seu analítico figurino (Carol Lobato).

A situação limite da trama psicológica nos recortes do libreto/poemático (Geraldinho Carneiro), com fluência na expansão vocal e na imanente entrega psico/física a um personagem alter ego da protagonista, surpreende pela provocante e ardorosa representação de Gabriela Geluda.

Que ao lado do primado sensorial, do lúdico ao lúbrico na expressão do pânico, possibilita ao espetáculo um contraponto crítico, ora pelo cruzamento de linguagens artísticas ora no inusitado de uma *performance* operística tratada como uma cotidiana temporada teatral.

Anexo D - Artigo de Luciana Medeiros intitulado: “Música sobre o medo” publicada no jornal O Globo em 16 de junho de 2017.

Sexta-feira 16.6.2017

Segundo Caderno

O GLOBO

'Na boca do cão' MÚSICA SOBRE O MEDO

Gabriela Geluda estrea no CCBB ópera de câmara inspirada em episódio assustador da sua infância

LUCIANA MEDEIROS
Do Tutti Clássicos, especial para O GLOBO
segundocaderno@oglobo.com.br

A soprano Gabriela Geluda carrega, até hoje, marcas de mordidas no pescoço e no topo do crânio. Quando ela tinha 2 anos, foi atacada por um pastor alemão, que abocanhou inteiramente a sua cabeça. O grande medo que resultou desse episódio é o ponto de partida, 42 anos depois, da ópera de câmara “Na boca do cão”, que estreou ontem no Teatro III do Centro Cultural Banco do Brasil.

Primeira produção do gênero do carioca Sergio Roberto de Oliveira, com libreto de Geraldo Carneiro, a montagem ganhou direção de Bruce Gomlevsky e fica em cartaz até 30 de julho. No palco, Gabriela canta sua saga através do medo residual que a deixou quase muda na infância e resultou, em última análise, na escolha da expressão vocal como superação.

— Eu vi Gabriela em “Berio sem censura”, de Jocy de Oliveira, cinco anos atrás, e fiquei embasbacado com a voz e a presença — conta Sergio Roberto de Oliveira. — Escrevi para ela, que me retornou, e partimos para pensar um trabalho juntos, um espetáculo de temporada. É uma glória ter 28 récitas.

A primeira ideia era criar um apanhado de canções em torno do medo, sentimento universal — o diretor Pedro Kosovski chegou a criar, em 2014, um poema baseado no acontecimento do cachorro, que foi musicado como canção curta. A entrada de Gomlevsky no projeto alterou a concepção.

— Gabriela é minha prima, e há anos queríamos trabalhar juntos — revela Gomlevsky. — Ouvi as diversas árias que eles estavam criando sobre muitos medos diferentes, mas propus explorar esse episódio, com tudo o que resultou na vida dela, no formato de uma ópera. Chamei (o poeta e escritor) Geraldo Carneiro, com quem



Monodrama. Numa “exposição corajosa”, segundo o diretor Bruce Gomlevsky, Gabriela exorciza em cena o fato de ter tido, aos 2 anos, a cabeça abocanhada por um pastor alemão

fiz a “língua”, para o libreto.

O resultado foi rápido e surpreendente: Carneiro se entusiasmou e, em um mês, o texto estava nas mãos de Oliveira, que musicou quase tudo durante o carnaval deste ano.

— Veio um libreto muito expressivo, incrível, aprofundando a ideia da música que resgatou a menina daquele pavor — relata o compositor.

— É um monodrama, em formato pocket, e Gabriela canta com três músicos: Ricardo Santoro no cello, Cristiano Alves na clarineta e Len Sousa na percussão. Compus em cima da mistura de tensão, pavor e delicadeza infantil, em linguagem que mistura vanguarda e música tonal. É uma obra contemporânea, mas generosa para com o ouvinte. Tomamos muito cuidado com a compreensão da música e dos versos.

Com uma hora de duração e onze movimentos, apenas dois deles instrumentais, a peça é um desafio para Gabriela.

— Fiquei catatônica quando o cachorro me atacou e passei a infância falando muito baixinho. Quando minha irmã mais nova nasceu, eu latia! — lembra a cantora. — Mas gostava de

cantar. Superar o medo do palco foi simbólico para lidar com aquele medo da infância.

Geraldo Carneiro está encantado com a experiência: diz que o papel do libretista o agrada demais, já que “desaparece na obra”.

— Adoro Lorenzo Da Ponte, Arrigo Boito (*libretistas italianos de obras de Mozart, Rossini, Verdi*). Custei um pouco a encontrar a embocadura do cão — ele ri. — Mas fiz um poema longo à moda de Gertrude Stein, e foi lindo ouvir a obra pronta. Sergio transforma as dissonâncias em consonâncias, e Gabriela é divina. Já estamos planejando mais óperas.

Gomlevsky define o trabalho como uma “exposição corajosa” de Gabriela:

— Ela vai ao fundo do poço e renasce das cinzas pela música. Como diz um trecho do libreto: “Quando eu canto, eu saio da boca do cachorro/ o canto é um grito de socorro”. ♦

“NA BOCA DO CÃO”

ONDE: Teatro III do CCBB - Rua Primeiro de Março 66, Centro (30308-2020). **QUANDO:** Qui, a dom, às 19h30m. Até 30/7. **QUANTO:** R\$ 20. **CLASSIFICAÇÃO:** 12 anos.

TRECHO LIBRETO DA ÓPERA FOI ESCRITO POR GERALDO CARNEIRO

“O cão abocanhou a cabeça da menina. Por alguns segundos minutos séculos. Por toda a eternidade: A cabeça dela ficou na boca do cão. O mundo talvez brilhando, lá. Do lado de fora. E ela prisioneira, ali, na boca do cão. Do caos nosso de cada dia. A menina nunca se esqueceu. Daquela escuridão. Na boca do caos. Na boca do cão. Então a menina compreendeu. Todos os nomes do medo. Passou a ter medo de tudo. De qualquer coisa que lhe parecesse. Um arremedo daquele medo. Uma metamorfose daquele incidente”

Anexo E - Artigo de Wagner Corrêa Araújo para o *blog* Ópera & Ballet.

31 de dezembro de 2017.

“CURTO CIRCUITO NA TEMPORADA 2017 DE ÓPERA”

Desde o início de 2017, a percepção da crise política e econômica teve graves conseqüências para as artes cênicas, com redução dos patrocínios, suspensão dos editais e incentivos oficiais.

Mas se na criação teatral seus reflexos foram imediatos obrigando a busca de soluções que não interrompessem de vez o fluxo produtor, na ópera e na dança os resultados foram catastróficos, especialmente na programação lírica e coreográfica do Theatro Municipal.

Na insanidade da brusca exoneração do funcional comando diretor/artístico de João Guilherme Ripper, instaurou-se um caos ampliado pelos atrasos salariais dos corpos estáveis do TM, limitando, por razões justíssimas, as atuações do Coro, da Orquestra e do Corpo de Baile.

Suspendendo-se, ainda, a programação planejada e anunciada para 2017, após a ocupação da Presidência pela incompetência de um gestor (André Lazzaroni) fora do ramo. Onde houve, pelo menos, uma compensação na esperança de algum resgate na reconhecida experiência profissional do novo diretor artístico (André Heller-Lopes).

Mesmo assim, entre trancos e barrancos, o mais tradicional palco carioca viveu o pior momento de sua história, com apenas duas óperas encenadas, uma isolada apresentação do Balé do TM num concerto cênico (Carmina Burana) e na apresentação de uma “Carmen” dramatúrgica de Peter Brook.

Na abertura da temporada, Jenufa, emblemática criação operística de Janáček, surpreendeu por seu ineditismo musical/cênico no, por demais tradicional, repertório do TM. Com uma inventiva concepção diretora de André Heller, correspondida tanto no score sinfônico, como no primoroso elenco protagonista (Gabriella Pace, Eliane Coelho, Eric Herrero).

Tosca, a segunda ópera encenada, também teve comando artístico de André Heller, que imprimiu-lhe um toque original sem fugir totalmente do seu conceitual de

origem. Mas que, cenicamente, já mostrou o peso da crise. Com alguma limitação cenográfica e uma orquestra, às vezes, soando muito alta para os solistas.

Embora com boas *performances*, como Eliane Coelho, ainda que com menor alcance às exigências do papel titular, ao contrário de sua excepcional adequação vocal/dramática como Kostelnicka, a matriarca/sacristã de Jenufa.

Mesmo não podendo ser confundida como uma peculiar apresentação operística, já que, ali, o inventário dramatúrgico de Peter Brook prevalece sobre a progressão especificamente lírica de Bizet, La Tragédie de Carmen trouxe à cena cantores, além de bailarinos e músicos do TM. Faltando apenas mais rigorismo ao seguimento da proposta autoral, dramatúrgica/musical, o que quase a tornou uma *performance* indefinida, nem Bizet e nem Brook.

Neste árido deserto em que se transformou a Temporada Lírica 2017, chamou a atenção uma montagem fora do circuito tradicionalista, a estreia mundial de uma ópera de câmara Na Boca do Cão. Derradeira obra, ainda em vida, do compositor carioca Sérgio Roberto de Oliveira, com cartaz prolongado, tal como uma peça de teatro, num dos espaços de palco do Centro Cultural Banco do Brasil.

Com um sutil referencial bauchiano de dança/teatro na direção conceitual de Bruce Gornsky, libreto/poemático de Geraldinho Carneiro, um grupo camerístico (cordas/sopro/percussão) e um minimalismo cenográfico /indumentário.

Onde a imanente entrega psico/física/vocal a um personagem alter ego da protagonista (a soprano Gabriela Geluda) fez desta “pequena” ópera, uma criação sintonizada com a contemporaneidade, num inusitado espetáculo, valente e revelador, no entremeio sombrio em que foi mergulhada a cena operística brasileira.

Anexo F - Fragmento 1 do programa do espetáculo “Na Boca do Cão”

Preciso confessar que dirigir o espetáculo “Na boca do cão” tem sido uma das experiências artísticas mais gratificantes que já tive. Por inúmeros motivos. Por se tratar de um ópera de câmara contemporânea inédita e minha primeira incursão no gênero, pelo estimulante desafio de criar uma mise en scene que se baseia primordialmente na memória, corpo e voz da soprano/ atriz Gabriela Geluda, minha prima irmã, a quem muito admiro e com quem tenho o imenso prazer de trabalhar pela primeira vez, pelo privilégio de ter como ponto de partida a música fenomenal de Sérgio Roberto de Oliveira, além do magnífico libreto poético de Geraldo Carneiro. Todos ingredientes indispensáveis à realização da obra. No início do processo de ensaios, me dei conta de que o caminho da encenação residia na investigação profunda das memórias da Gabriela; e que o espetáculo resultaria inevitavelmente de uma auto exposição corajosa e despuorada da intérprete. Partindo do estudo teatral do sistema Stanislavski/Grotowski que realizo há alguns anos, criamos uma estrutura de ações físicas resultante deste mosaico de memórias que insistem em nunca abandonar nossos corpos. Assim, o espetáculo se revela uma linda “confissão” de Gabriela, uma viagem por momentos importantíssimos de sua trajetória de vida, momentos por vezes dolorosos, tristes ou felizes mas sempre sinceros. Obrigado Gabi pela coragem e pela generosidade de compartilhar sua Alma conosco. Obrigado Rocio Infante pela disponibilidade e interlocução diária. Obrigado à talentosíssima equipe de criação do espetáculo, Fernando Mello da Costa, Elisa Tandeta, Carol Lobato, João Pontes e Stella Stephany, Dalton Valério, Luiz Prado, parceiros de longa data, e obrigado a você nosso público por se permitir entrar com a gente na boca do cão.

Bruce Gomlevsky
Diretor

O Centro Cultural Banco do Brasil recebe Na boca do cão, espetáculo inédito que parte de uma história pessoal para falar sobre a superação de traumas por meio da arte. Com direção de Bruce Gomlevsky, a montagem assume a forma de uma ópera de câmara contemporânea, criando uma área de confluência entre a música, a dança e o teatro. Partindo de um incidente ocorrido ainda na primeira infância com a soprano e protagonista Gabriela Geluda, a peça promove reflexões sobre a relação humana com afetos profundos, como o medo e a insegurança. Com a realização deste projeto, o CCBB reafirma o seu apoio à dramaturgia nacional, contribui para a formação de plateias e mantém seu compromisso de oferecer ao público uma programação de qualidade.

Centro Cultural Banco do Brasil



Anexo G- Fragmento 2 do programa do espetáculo “ Na Boca do Cão”

Libreto NA BOCA DO CÃO Geraldo Carneiro

Numa incerta manhã
o pai levou a filha à padaria
para comprar pão
na padaria tinha um cão
pastor alemão
a menina tinha dois anos de idade,
não tinha nada contra pastor
nem contra alemão.
o pai perguntou ao padeiro
se o cachorro mordeia.
o padeiro disse que não.
mal sabia o padeiro que o cão
muda de humor,
morder ou não morder, é uma questão
que varia conforme a hora
do cão nosso de cada dia.
e antes que o pai e a filha se
afastassem com o seu pão
o cão abocanhou a cabeça da menina
por alguns segundos minutos séculos
por toda a eternidade.
a cabeça dela ficou na boca do cão
o mundo talvez brilhando, lá
do lado de fora,
e ela prisioneira, ali, na boca do cão
do caos nosso de cada dia.

a menina nunca se esqueceu
daquela escuridão
na boca do caos
na boca do cão

então a menina compreendeu
todos os nomes do medo
passou a ter medo de tudo
de qualquer coisa que lhe parecesse
um arremedo daquele medo
uma metamorfose daquele incidente

tinha tanto medo que não chorava
não sentia nada
só se sentia apavorada
diante dos prováveis cães
do silêncio
só pensava em assuntos caninos:
cão que não ladra, morde?
quem não tem cão caça com o quê?
se o cão é o melhor amigo,
quem será o pior inimigo?

Quando nasceu sua irmã pequena
A menina começou a latir.
"que coisa engraçada",
pensaram os outros,
mas não era engraçado,
era a expressão do seu terror,
era a esperança de se vingar,
assumindo a máscara do agressor

a menina cresceu e adquiriu
um gosto peculiar.
não gostou da história de Jonas
que é engolido pela baleia,
não gostou do filme Tubarão,
nem simpatizou com Cães de Aluguel,
por causa do título;

simpatizou com certa canção
chamada eu não sou cachorro não,
na praia não gosta de nadar
de cachorrinho,
nem gosta de pensar no amor
como um mar
que a tudo possa devorar

a menina decidiu tomar
como se fosse sua
a voz do cão

a menina começou a pensar
em outros cães que a livrassem
de seu cão-assombração,
talvez um cão ancorado
nas águas da imaginação,
cuja não voz fosse
a possibilidade de um grito
e a menina movida a espanto,
transformou o cão em canto,
a menina movida a vida;

quando eu canto saio da boca
do cachorro
o canto é um grito de socorro
que deixa de ser só meu
é como se eu cantasse
todas as dores do mundo
como se a felicidade
como se o fim do mundo
como se o sol que principia
como se o cão fosse somente
o guardião da alegria da cidade
o guardião da alegria
o guardião
somente
o cão.

Essa ópera nasceu no luto.
Ela é flor de lótus: linda e que brotou na lama.
E ela fala sobre isso, sobre o potencial da arte de
transformar lama em flor.
Essa ópera é o que ela diz. Ela conta e canta algo
que aconteceu e que está acontecendo.
Ela é temporal e atemporal, é quântica.
Ela parte de uma história pessoal
e se torna um manifesto.
Sim, a arte cura, a arte sublima,
a arte liberta, a arte transforma
e precisamos investir, valorizar,
consumir, criar mais do que nunca!

Dedico esse trabalho ao meu pai
Sylvio Geluda que aqui renasce nas
memórias que enceno e no vazio que tento
preencher com beleza em sua homenagem.

Em um dos momentos mais difíceis
de sua vida ele plantou uma horta.

Essa é minha horta ou melhor,
meu lago de flores de lótus.

Meu ambicioso desejo é que cada espectador
saia do teatro tendo sentido seu perfume.

Agradecimentos infinitos a Sergio Roberto de
Oliveira, Geraldo Carneiro, Bruce Gomlevsky,
Rocio Infante, a toda a equipe talentosíssima e
generosa desse espetáculo, a Isadora Medella,
Erica Tucherman, Cesar Bonan, Mario Silva,
Barbara G. Boselli, Samantha G. Lewin, Giovana
Geluda, Paulina Bela Milsztajn, Regina Geluda,
Flora Geluda Berman, Doriana Mendes,
Valeria Campos, Pedro Kosovski, Azad,
todos os apoiadores do projeto pelo
beneficentia e a todos vocês, nosso público
e parceiros de tragédia e sublimação.

**Gabriela
Geluda**

