

Alexandre Lautert<sup>1</sup>

## O coro como agente transformador

Do espaço na encenação da ópera *Orfeu e Eurídice* de Gluck

## The chorus as a space modifyin agent

In the staging of Gluck's *Orpheus and Eurydice* opera

## RESUMO

Em 2019, o Núcleo de Ópera da Escola de Música e Belas Artes do Paraná/UNESPAR encenou a ópera *Orfeu e Euridice* (1762), de Christoph Willibald Gluck. Este artigo aborda a proposta de encenação e o processo de criação da montagem, que buscou integrar o coro com a cenografia por uma série de ações para a constante transformação do espaço da cena. Retomando aspectos dos antigos coros de teatro grego, onde os integrantes tinham a tripla função de narrar, cantar e dançar, e considerando a dança em sentido amplo, segundo Cláudia Andrade (abrangendo expressão corporal, ações diversas e movimentos em geral), buscou-se que o coro desenvolvesse ações significativas em interação com os objetos cênicos. Ao manipulá-los de diversas formas, o coro atuou como agente transformador do espaço, por vezes, inclusive, se confundindo com a cenografia. Para atingir este resultado, foi necessário desenvolver um trabalho de autoconhecimento e experimentação corporal com os integrantes do coro, a fim de expandir os limites do corpo e as habilidades de cantar e realizar diferentes ações simultaneamente.

**Palavras-chave:** Coro; Ópera; Cenografia; Movimento; Corpo.

## ABSTRACT

In 2019, the Opera Center from Paraná's State School of Music and Fine Arts/UNESPAR performed the opera *Orpheus and Eurydice* (1762) by Christoph Willibald Gluck. This paper explores the theatrical proposal and the creative process of the performance, which aimed to integrate the chorus and the scenography by a wide range of actions in order to constantly transform the scenic space. Recovering aspects from the ancient greek theater choruses, in which the members performed the triple duty of narrating, singing and dancing, and considering the dance in a broad meaning, according to Cláudia Andrade (comprehending body expression, several actions and movements in general), it was sought that the chorus developed meaningful actions interacting with the scenic objects. By handling them in many ways, the chorus acted as a space modifying agent, sometimes even becoming scenography itself. In order to achieve this outcome, it was necessary to develop and apply self-knowledge and body experiment techniques to the chorus members, with the intent of expanding body limits and the ability to sing while carrying out different actions.

**Keywords:** Chorus; Opera; Scenography; Movement; Body.

A ópera *Orfeu e Eurídice* estreou no ano de 1762, escrita pelo compositor Christoph Willibald Gluck e com libreto de Ranieri de Calzabigi. Sua narrativa apresenta o mito de Orfeu, personagem da mitologia grega comumente reconhecida por sua grande habilidade musical, expressada com o canto e com a lira. Tal dom seria tão extraordinário que o mito afirma que “Orfeu sabia cantar melodias tão suaves que até as feras o seguiam, as árvores e as plantas se inclinavam na sua direção e os homens mais rudes se acalmavam” (GRIMAL, 2011, p.340).

Na história, Eurídice, esposa de Orfeu, é picada por uma serpente e vem a falecer. Orfeu, inconsolável e inconformado com a morte precoce de sua amada, desce até o mundo dos mortos para tentar resgatá-la. Para passar pelos monstros e seres que lá habitam, encanta-os, um a um, com a música de sua lira, conseguindo, assim, passagem até Hades, deus do mundo dos mortos, e sua esposa, a deusa Perséfone. Comovendo até as divindades com tamanha prova de amor, Orfeu ganha permissão para que Eurídice o acompanhe de volta para a luz do dia, com a condição de que ele siga à frente de sua amada e não olhe para trás até que tenham deixado o mundo subterrâneo. Quase no fim do trajeto, entretanto, tomado pela dúvida de que talvez pudesse ter sido enganado, Orfeu acaba olhando para trás, falhando na condição que lhe foi imposta, e Eurídice, então, perece novamente. Desta vez, porém, não há nova chance para Orfeu, e ele acaba tendo que voltar ao mundo dos vivos sozinho<sup>ii</sup>.

Tema frequente no gênero operístico, esta narrativa se torna privilegiada para a encenação conforme arranjada por Gluck, pois este foi considerado um reformador da ópera em seu tempo. Peixoto (1986) destaca que o compositor conseguiu encontrar mais do que um simples

equilíbrio entre a música e o teatro: encontrou uma expressão inovadora e orgânica, indo além da mera fusão entre as linguagens. Com isso, desenvolveu grande fluência tanto musical quanto cênica. Ainda segundo Peixoto,

Gluck elimina tanto as ações supérfluas quanto a ornamentação vocal gratuita [...]. Confere ao coro a função de comentador ou participante direto da ação dramática à qual está integrado de forma mais consistente. A música não segue os caprichos do canto, mas sim as exigências da trama. (1986, p.69)

Tais características são facilmente identificadas em Orfeu e Eurídice e, principalmente, a participação do coro se torna destacável por sua duração e expressividade. No primeiro ato, representa pastores e ninfas que lamentam a morte de Eurídice; no segundo, representa, primeiramente, espectros e outros seres do mundo dos mortos e, em seguida, heróis e heroínas do Elísio; e no terceiro, mais uma participação como pastores e pastoras no templo dedicado à divindade Amor. E foi justamente esta significativa presença do coro que veio a inspirar a proposta cênica da montagem desenvolvida pelo Núcleo de Ópera da Escola de Música e Belas Artes do Paraná/UNESPAR, no ano de 2019.

Assim como a expressiva participação do coro na ópera Orfeu e Eurídice serve de base para estruturar grande parte da ação dramática, ela também serviria para estruturar fisicamente as cenas. O coro exerceria não apenas a função de representar as diferentes personagens da história, conforme descritas no parágrafo anterior, mas também de estruturar todos os ambientes da encenação, configurando as diferentes cenografias e, por vezes, inclusive, fazendo parte delas.

Para efetivar esta proposta cênica seria solicitado do coro mais do que cantar realizando, apenas, simples deslocamentos e pequenas ações.

Seus integrantes precisariam desenvolver ações mais complexas, retomando uma das características do trabalho coral que esteve presente nas origens do coro de teatro, mas que parece não estar tão presente nos coros de ópera: o movimento. Tal lacuna fica evidente quando tomamos como referência estudos sobre o coro do teatro grego antigo. De acordo com Peixoto (1986, p.63), "Há uma imensa 'pré-história' da ópera ocidental: é possível situar seus primeiros vestígios nas encenações das tragédias gregas, estrutura dramática e poética definida no século V antes de Cristo e bastante fundamentada na utilização do coro [...]". Nestes primórdios, o coro tinha uma função tripla: narrar, cantar e dançar, conforme aponta Pavis (2015, p.73): "Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados", sendo que o antigo coro grego realizava "uma síntese entre poesia, música e dança". Citando Barthes, Pavis complementa, entretanto, que no teatro de hoje, até mesmo no lírico, o coro não reflete o que um dia foi o seu ancestral. Isso se dá pelo fato de que, atualmente, a música predomina sobre o texto falado e sobre a dança. Esta última, inclusive, é deixada em segundo plano, aparecendo apenas nos intermédios executados pelos bailarinos, enquanto na Antiguidade as três formas de expressão seriam equivalentes.

Andrade (2013), em estudo relacionando o coro de teatro grego antigo e as dinâmicas contemporâneas de teatro comunitário, comenta que o termo *dança*, na verdade, não dá conta de definir o total das atividades físicas que o coro desempenhava no espetáculo grego clássico. Em seu estudo, onde aborda, entre outros, o assunto da *kinesis*, ou do movimento, a autora afirma que, "como forma de expressar sentimentos e emoções, a

dança incluía um vasto leque de movimentos, expressão corporal e ações físicas” (ANDRADE, 2013, p.86). E, mais adiante: “Mais do que sinônimo de dança, a abordagem à *kinesis* está mais próxima da ideia de movimento [...]” (ibidem, p.88, grifo da autora). Assim, pode-se dizer que o movimento, de um modo geral, encontra-se em segundo plano na maioria dos coros de ópera, mesmo tendo sido uma das fortes características dos seus ancestrais.

Adentrando nesta temática, Velardi (2011) traz questões relativas à corporeidade dos cantores de ópera, afirmando que parece ainda existir a ideia de que o corpo do cantor deve ser um corpo instrumental, e não um corpo cênico, precisando permanecer completamente estável para executar a técnica vocal, limitando consideravelmente a movimentação. Segundo a autora, a potência expressiva do corpo é pouco explorada no meio operístico e há a necessidade de se pesquisar mais a corporeidade dos cantores, ampliando as possibilidades das ações cênicas. Em outro artigo, Maron, Neto e Velardi (2016) narram a experiência, desenvolvida com o Núcleo Universitário de Ópera, em São Paulo, de montar uma ópera coreográfica, termo que emprestam da artista alemã Sasha Waltz. Deixando de lado a tradicional dicotomia entre cantores e bailarinos, o objetivo foi coreografar<sup>iii</sup> uma ópera, sendo a dramaturgia inscrita diretamente nos corpos dos cantores-dançarinos. Através de um extenso processo de pesquisa, preparo corporal centrado na técnica de Martha Graham, e ensaios, foram desenvolvidas partituras de movimento individuais e coletivas, propostas pelos próprios cantores, ou também em

conjunto com o encenador e a coreógrafa, para a criação de uma dramaturgia do corpo para a ópera.

O objetivo de trazer aos cantores de ópera a função de realizar ações corporais mais significativas não é uma tarefa simples, pois a técnica vocal empregada no canto lírico exige grande domínio para ser executada. Além disso, outras questões também se apresentam para complexificar ainda mais o trabalho do cantor de ópera. Segundo Guse,

Aspectos como a intensidade e afinação da voz, a atenção à sincronicidade com a orquestra e a recordação de um texto em idioma estrangeiro e de todas as entradas precisas, musicais e cênicas demandam por si só uma coordenação e um autocontrole relevantes. Processar todos esses aspectos no palco, unindo a isso a representação viva de uma personagem, em que o cantor atue cenicamente de uma maneira tão orgânica e natural, resultando na ilusão de que tudo acontece de forma espontânea, é uma tarefa efetivamente complexa. (2011, p.123)

Ainda segundo Guse (2011), apesar de ser uma tarefa complexa e que exige coordenação motora e controle técnico corporal consideráveis, dominar todas essas atividades também é uma tarefa básica para a atuação do cantor de ópera. Para ajudar a desenvolver este domínio, a autora, citando o pensamento do diretor David Ostwald, afirma ser necessário, primeiramente, que atuação e canto sejam praticados de modo separado. É apenas após adquirir certo controle sobre ambos os aspectos isoladamente que se parte para a prática conjunta. Desse modo, quando determinadas tarefas exigem demasiada atenção, outras já estão suficientemente incorporadas a ponto de não mais exigirem. Por exemplo: com os ensaios musicais e os ensaios cênicos já desenvolvidos separadamente, com o cantor dominando a técnica vocal para determinada passagem e tendo também já ensaiado a movimentação cênica do mesmo

trecho, o trabalho de unir as duas coisas se torna mais simples. Ou, uma vez que as exigências técnicas do canto já estejam consideravelmente automatizadas, facilita-se o desenvolvimento do deslocamento em cena e vice-versa. Assim, com os requisitos técnicos acontecendo já de forma inconsciente ou automática, a mente fica como que livre para atuar de modo mais espontâneo.

Um outro fator que favorece o desenvolvimento da coordenação e do autocontrole técnico corporal é o autoconhecimento. Guse (2011) aponta que muitos cantores podem mostrar resistência a cantar em determinadas posições ou realizando determinados movimentos por não conhecerem direito seus próprios limites entre atuar e cantar. Limites, estes, que são particulares a cada pessoa, mas que podem ser flexibilizados de forma gradativa. Por isso, é extremamente importante investir parte do tempo de estudo para explorar o canto em diversas posições e realizando diferentes movimentos. Dessa maneira, o cantor adquire maior consciência de suas capacidades e maior domínio técnico do seu corpo. Com estes preparos simples, porém essenciais, já é possível expandir consideravelmente o leque de possibilidades para a movimentação cênica.

Como já mencionado, em nossa proposta para *Orfeu e Eurídice* o coro precisa executar movimentações elaboradas: além de realizar as diferentes ações que seus personagens representam, as quais são consideravelmente exaustivas (como será explicado logo mais), o coro também manipula os elementos cenográficos de diversas maneiras para configurar os ambientes da encenação, sem que haja o fechar das cortinas para esconder esta atividade. Por isso as considerações feitas relativas ao



trabalho de preparo dos cantores foram de fundamental importância para o processo de criação e ensaio do espetáculo.

Um outro ponto de apoio importante para o desenvolvimento da montagem foi o já introduzido estudo de Andrade (2013) que, ao fazer relações entre o coro de teatro grego antigo e as dinâmicas contemporâneas de teatro comunitário, discorre sobre a criação artística de forma coral a partir do corpo e do espaço. Admitindo-se algumas variações entre o foco de sua pesquisa e a nossa<sup>iv</sup>, pudemos, ainda assim, encontrar diversos pontos de apoio para a nossa exploração, principalmente nas questões relacionadas ao corpo, ao movimento e à visualidade da cena. Além de defender o corpo como “meio privilegiado de expressão e de conhecimento, elemento plástico criador de imagens em movimento” (ANDRADE, 2013, p.14) e como “primeiro traço da criação artística e da construção dramaturgica” (ibidem, p.14), a autora também fala sobre a possibilidade de iniciar a criação da concepção visual do espetáculo integrando objetos e elementos cenográficos na montagem.

No processo de Orfeu e Eurídice, decidiu-se, então, começar integrando objetos e corpos. Para isso, foi escolhido utilizar um único elemento como dispositivo cênico<sup>v</sup> em interação com os integrantes do coro para nortear toda a montagem. Este elemento foi um objeto escolhido através de análise que revelou um denominador comum (explícito ou implícito) entre a maioria dos ambientes descritos nas notas de cenografia contidas na partitura da ópera: pedras. O primeiro ato acontece em um bosque onde se encontra o túmulo de Eurídice. O segundo se passa no mundo dos mortos, sendo a cenografia da primeira cena descrita como uma caverna. Nas cenas um e dois do terceiro ato, as pedras voltam a aparecer, de modo bem claro, quando na descrição da cenografia encontramos que o

trecho se desenrola em uma caverna sinuosa. Já na cena final do terceiro ato, em um magnífico templo à divindade Amor, não é difícil imaginar um edifício clássico inteiramente em pedra. É preciso dizer, entretanto, que, longe de utilizar este elemento para figurar exatamente a cenografia proposta pela dramaturgia, a intenção foi trabalhar com ele de diferentes maneiras no decorrer da ópera: como elemento cenográfico, como acessório para os atores ou como objeto cênico, sendo um elemento estruturante para a encenação e objeto desencadeador de ações cênicas.

Através de uma oficina realizada durante os ensaios, cada corista confeccionou sua própria pedra cenográfica. De coloração acinzentada, os tamanhos e formas das pedras criadas foram diversos, conforme a vontade dos coristas que as produziram, e acabaram variando aproximadamente entre 30cm e 60cm de diâmetro, algumas mais arredondadas, outras mais achatadas, menos ou mais acidentadas, e assim por diante. Em seguida, seguiu-se um laboratório de exploração destes objetos e de investigação de possibilidades de movimentos e interação com eles. Conforme afirma Andrade,

O movimento representa uma das primeiras aproximações ao trabalho do coro. A partir da exploração de uma gramática física e gestual, o objetivo é possibilitar um processo de redescoberta do nosso corpo. Por essa razão, as considerações sobre dinâmicas, impulsos, tensões, ritmos, desequilíbrios, progressão, espaço, ponto fixo, bem como o conhecimento sobre as leis do movimento, são absolutamente centrais para o trabalho coral. (2013, p.85)

Assim, primeiramente, foi pedido a cada corista que investisse certo tempo para estudar o objeto que havia construído. Tocá-lo, sentir sua textura, seu peso, suas falhas, seu relevo. Em seguida, experimentar movimentos com ele: como ele pode ser rolado, arrastado, suspenso,

jogado, equilibrado, etc. Em um terceiro momento foi proposto que experimentassem diferentes dinâmicas e velocidades de movimento com este objeto, manipulando-o de forma livre. Feito isso, as pedras deveriam ser trocadas aleatoriamente entre todos, e novos pesos, formas e dinâmicas deveriam ser experimentados. O objetivo era se familiarizar com a estrutura das pedras de um modo geral, pois na encenação planejada, a pedra que cada um manipularia seria dada ao acaso durante o espetáculo. Nesta interação com o objeto, os coristas também iam descobrindo mais sobre seus próprios corpos, sobre suas possibilidades e limitações quanto à movimentação e resistência, e também quais posicionamentos poderiam ou não funcionar, ou serem melhor praticados para funcionar, em conjunto com o ato de cantar.

Com a familiarização dos coristas com os objetos feita, foram experimentados, então, movimentos mais específicos para as cenas em que as pedras teriam de ser manipuladas. Dentre as movimentações que surgiram, foram selecionadas aquelas que se encaixaram de modo mais pertinente com os objetivos de cada cena. E, aos poucos, foi-se tentando juntar a movimentação com o canto, às vezes com ambos acontecendo simultaneamente, às vezes de modo intercalado, de acordo com a proposta para cada trecho. A parte musical já havia sido ensaiada anteriormente, portanto, a técnica vocal já se encontrava em grande parte incorporada pelos cantores, restando o desafio de uni-la com a movimentação criada. Tal tarefa foi possível de ser superada, pouco a pouco, com o decorrer da experimentação, onde constantes pequenos ajustes não deixaram de ser feitos para que o ato de cantar funcionasse efetivamente com a movimentação e os posicionamentos definidos. Terminado este processo de preparação corporal, experimentação, criação de movimentos, união

destes com o ato de cantar e adaptações, teve início, então, o ensaio das cenas propriamente ditas, que foram apresentadas, resumidamente, da seguinte forma:

Na primeira cena do primeiro ato, acontece o velório de Eurídice, de tal forma que, ao abrir as cortinas, as pedras já estão previamente posicionadas formando o leito fúnebre da personagem. Aqui, as pedras funcionam, simplesmente, como cenografia estática e não há interação com os integrantes do coro, que realizam ações simples como depositar flores sobre o corpo da falecida e lamentar erguendo os braços conforme registros encontrados em antigas pinturas gregas que representam ritos funerários.

Ao iniciar a primeira cena do segundo ato, porém, as pedras ganham outra função. O coro, que havia deixado o palco durante o primeiro ato a pedido de Orfeu, agora, entra em cena caracterizado como um grupo de espectros que habita o mundo dos mortos. Seu fluxo de deslocamento, primeiramente, passa pelo leito fúnebre de Eurídice e, dali, se espalha pelo restante do palco. Enquanto isso acontece, Eurídice levanta e se mistura aos espectros, como que, simbolicamente, se integrando a eles na morte, e deixando o palco em seguida. Três dos trinta coristas começam a rolar as pedras que compunham o leito funerário de Eurídice, desmanchando-o. Estas pedras são passadas de espectro para espectro até que todos recebam uma. Então, sentados ou ajoelhados no chão, iniciam movimentações com estes objetos que oferecem a conotação de peso e exaustão, alternando entre velocidades lentas e rápidas, conforme o momento da cena. Estas ações, criadas pelos próprios integrantes do coro a partir da proposta cênica definida, consistem basicamente em erguer as pedras e deixar que tombem em seguida, como se não fossem capazes de

suportar seu peso, mas insistindo em tentar, ou arrastá-las de um lado a outro em volta de si<sup>vi</sup>. Segundo Andrade (2013, p.98), “as potencialidades visuais e plásticas dos coros são inúmeras e podem funcionar em uníssono, contraste, contraponto ou em sobreposição, permitindo uma multiplicidade de possíveis combinações”. Aqui, todos os espectros realizam ações parecidas, mas que variam conforme a maneira que cada um criou de arrastar, rolar, erguer ou bater sua pedra, fazendo com que o coro atue em sobreposição de movimentos e criando uma ideia de caos e multidão. O som produzido pelas batidas e pelo deslocar das pedras cria um ruído de fundo, que contribui para a composição da atmosfera da cena, somando-se ao canto e à música tocada pelo piano. Nesta cena, as pedras funcionam como uma espécie de acessório para as personagens, mas, ao mesmo tempo, praticamente se tornando, também, um elemento atuante, pois de acordo com Butterworth e McKinney (2009), comentando as ideias de Veltruský, a capacidade de significação e o foco de atenção de tudo o que está em cena, seja animado ou inanimado, pode mudar durante a apresentação, de modo que até um objeto pode ser percebido como sujeito atuante e um ser humano como elemento desprovido de vontade. “Objetos cenográficos, durante a performance, podem se tornar mais importantes na hierarquia dos significados enquanto se tornam o foco para o público e representam força vital de ação”<sup>vii</sup> (Butterworth e McKinney, 2009, p.153, tradução nossa). O coro de espectros, ao incorporar as pedras aos seus movimentos, canaliza atenção para estes objetos e faz com que sejam percebidos também como atuantes, em conjunto com as suas personagens.

Na segunda cena do segundo ato, o coro muda novamente de personagens, agora passando a representar heróis e heroínas do Elísio. Todo o peso e dificuldade em lidar com as pedras, retratados na cena

anterior, são deixados de lado, e os objetos são manipulados com leveza e agilidade. Durante a ária de Orfeu, quatro vezes os coristas mudam a posição das pedras em cena, usando-as para delimitar caminhos por onde o protagonista transita em sua busca por Eurídice. Após formar cada estrada, sentam-se de modo quase estático à beira dela e observam Orfeu percorrer o espaço criado por eles, como se o ato de construir estes caminhos fosse o equivalente a guiá-lo pelo Elísio. Segundo Andrade (2013, p.95), “as considerações sobre as imagens e geometria que o corpo produz ou de como ele se inscreve num determinado espaço, são fundamentais para o trabalho de encenação. [...] escrever com o corpo no espaço é também uma forma de abordagem dramaturgica”. Desse modo, aqui acontece um movimento em sentido contrário ao da cena anterior, pois enquanto lá, objetos cenográficos se tornavam sujeitos atuantes, aqui as personagens do coro praticamente se tornam objetos cenográficos. Isso se dá pela maneira como os coristas se colocam em cena. Ao assumirem posições quase estáticas sentados no chão, ao lado das pedras após cada alteração da posição das mesmas, se convertem em cenografia tanto quanto elas. Conforme afirmam Butterworth e McKinney:

Atores no palco parecem contribuir com a ação em diversos níveis, ao ponto que algumas personagens, como servos, por exemplo, operam mais como acessórios do que como atores. E, para além deste ponto, personagens como soldados montando guarda podem se tornar parte do cenário, mais como objetos do que como humanos<sup>viii</sup>. (2009, p.153, tradução nossa)

Depois disso, no início do terceiro ato, o coro novamente modifica o ambiente da encenação. Cada corista pega uma das pedras e, ao mesmo tempo, as jogam aleatoriamente para algum lugar do palco, se retirando em seguida. Com todos os objetos espalhados pelo espaço, está configurada a

cenografia da cena que se segue: a caverna sinuosa que *Orfeu e Eurídice* percorrem para voltar ao mundo dos vivos. Depois de dois atos em que as pedras têm seus posicionamentos sempre programados, agora brinca-se com o acaso. Explora-se o dispositivo cênico possibilitando que o jogo da encenação se renove de modo inesperado. Orfeu e Eurídice, então, se locomovem em meio a uma cenografia sempre inédita, pois é impossível prever o local exato em que as pedras irão cair.

Pouco depois, Eurídice canta uma ária de lamentação, durante a qual os coristas retornam ao palco caracterizados como os espectros da primeira cena do segundo ato. Cada qual pega uma pedra e se aglomeram no chão em volta da solista. Enquanto a intérprete canta sua ária, o coro volta a desenvolver as ações de erguer, tombar, bater, arrastar e rolar, pesada e exaustivamente, as pedras, como anteriormente. Segundo Andrade (2013), uma das funções do coro seria potencializar emoções, recriando estados internos das personagens através de seu poder simbólico e evocativo. É o que foi buscado neste momento: o movimento caótico e intenso, criado ao redor de Eurídice, funciona como uma espécie de duplo da tormenta por que passam os sentimentos da personagem, potencializando a demonstração do seu sofrimento.

Na cena final da ópera, em meio à ode entoada pelos solistas e pelos coristas, os integrantes do coro reposicionam as pedras, de modo que ficam empilhadas ao redor dos pés das personagens Orfeu, Eurídice e Amor. Estas três, agora em meio às pedras e com estas cobrindo-as até a metade das canelas, fixam suas posições, como se tivessem sido convertidas em pedra, buscando simbolizar uma espécie de imortalização destas

personagens e tornando-as parte da cenografia, encerrando, assim, a encenação da ópera.

Neste processo de montagem, o coro ganhou especial atenção, pois foi ele que, com sua participação, criou a base estrutural sobre a qual a trama da ópera se desenrolou. Uma parte considerável do tempo disponível para ensaios foi investida em seu preparo, buscando evoluir no grupo a dimensão do movimento a fim de que fosse capaz de desenvolver ações cênicas mais elaboradas. Elevando a importância do movimento a um nível próximo ao que se encontra a música, ele se tornou tão fundamental para o espetáculo quanto os demais componentes da ópera. Dessa forma, a relevância que ganhou se aproximou, também, da relevância com que este elemento era tratado em seu ancestral do teatro grego antigo:

Na antiga Grécia, os dramaturgos eram também encenadores, coreógrafos e escreviam odes corais que incluíam palavras, danças e partituras musicais.

O sistema métrico utilizado pelos poetas dramáticos pressupunha uma profunda conexão entre movimentos, palavra e música, sendo que as odes continham já indicações rítmicas que correspondiam a andamentos e ações concretas. (ANDRADE, 2013, p.107)

Certamente os desafios de um coro de ópera não são os mesmos que eram enfrentados pelos antigos coros de teatro grego. Porém, apesar das particularidades, esta síntese entre diferentes formas de expressão realizada na Grécia antiga por este grupo de cantores-atores-dançarinos não deixa de ser inspiradora para experimentar ampliar a versatilidade do coro operístico. Peixoto (1986, p.42) afirma que “a intervenção de corais grandes ou pequenos é mais um dos elementos fortes do espetáculo lírico, [...] não somente a quantidade de vozes, mas também as possibilidades de



ação cênica de dezenas de participantes mais ou menos integrados na ação dramática”. Um coro com movimentação mais significativa e ligada de forma coerente à encenação acrescenta novas camadas de significação ao espetáculo, enriquecendo a cena e aproveitando de modo mais próximo do integral as possibilidades que o corpo tem a oferecer.

Na proposta cênica apresentada, o coro de *Orfeu e Eurídice* atuou como agente transformador do espaço, modificando-o e inserindo-se nele, construindo a cenografia e fazendo parte dela por meio de suas ações. Ao remodelar os ambientes da cena durante o curso de todo o espetáculo por meio da manipulação do dispositivo cênico criado e, ao mesmo tempo, interpretar as personagens constantes na narrativa, desempenhou funções que exigiram considerações diversas sobre resistência, agilidade, precisão, posicionamento e expressão corporal. Para isso, foi necessário buscar expandir os limites dos cantores ao longo do processo de criação e ensaio do espetáculo e garantir uma efetiva integração entre os atos de cantar e realizar diferentes ações simultaneamente, o que foi feito através de um período de experimentação corporal e autoconhecimento relativamente simples, com exercícios básicos, mas nem por isso menos significativos, e também por meio do uso de uma metodologia de ensaios dividida, inicialmente, em duas partes separadas: apenas canto e apenas movimento, com a união das diferentes formas de expressão acontecendo posteriormente, de forma gradual. Como resultado destas práticas, verificou-se a expansão do leque de possibilidades de movimentações dos cantores consideravelmente.

Não é de se imaginar, entretanto, que não houveram dificuldades no decorrer dos preparativos. Cada cantor tem suas particularidades, e movimentos que funcionam bem para uns podem não funcionar tão bem

para outros devido a diferentes condições físicas, nível de aprendizado da técnica vocal, tempo de experiência, etc. Buscou-se a evolução até o limite do possível para o momento e dentro do tempo disponível, além da adaptação das ações desenvolvidas para encontrar soluções caso a caso, permitindo ao coro atuar de forma coesa e integrando as características de cada indivíduo sem abrir mão do objetivo da proposta cênica. Este tempo considerável dedicado à experimentação, descoberta e ajustes foi essencial para que se atingisse o objetivo almejado com a montagem, tornando possível efetivar o trabalho conjunto de cantar, atuar e realizar as diferentes movimentações, e estendendo também as fronteiras da encenação.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Cláudia. **Coro: corpo coletivo e espaço poético**: interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

BUTTERWORTH, Philip; MCKINNEY, Joslin. **The Cambridge Introduction to Scenography**. New York: Cambridge University Press, 2009.

GLUCK, Christoph Willibald. **Orfeo ed Euridice**. Kassel: Bärenreiter, 1962. 1 partitura (190 p.). Orquestra.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

GUSE, Cristine Bello. **O cantor-ator**: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MARON, Paulo; NETO, Diósnio Machado; VELARDI, Marília. Ópera coreográfica: experiência e possibilidades para dramaturgias do corpo. **Dramaturgias**, v. 1, n. 2-3, 28 dez. 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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

VELARDI, Marília. O corpo na ópera: alguns apontamentos. **Sala Preta**, v. 11, n. 1, p. 45-52, 21 dez. 2011.

## NOTAS

---

<sup>i</sup> Especialista em Artes Híbridas pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).  
Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

<sup>ii</sup> Na versão operística de Gluck o final do enredo é modificado: após Eurídice morrer pela segunda vez, vítima do olhar precipitado de seu amado, a divindade Amor surge para ressuscitar, pondo um fim ao tormento de Orfeu e permitindo que o casal retorne unido ao mundo dos vivos.

<sup>iii</sup> Segundo Pavis (2015, p.72), "a coreografia abrange tanto os deslocamentos e a gestualidade dos atores, o ritmo da representação, a sincronização da palavra e do gesto, quanto a disposição dos atores no palco".

<sup>iv</sup> Andrade discorre sobre espaços alternativos da comunidade como material de criação artística, aproveitando suas histórias e memórias, enquanto o nosso espetáculo se deu em um palco frontal dentro de um auditório, sendo o espaço dramático construído pelos elementos da cenografia e pelos integrantes do coro.

<sup>v</sup> "O termo *dispositivo cênico*, usado hoje com bastante frequência, indica que a cena não é fixa e que o cenário não está plantado do início ao fim da peça: o cenógrafo dispõe as áreas de atuação, os objetos, os planos de evolução de acordo com a ação a ser apresentada, e não hesita em variar esta estrutura no decorrer do espetáculo. O teatro é uma máquina de representar, mais próxima dos brinquedos de construção para crianças do que do afresco decorativo. O dispositivo cênico permite visualizar as relações entre as personagens, e facilita as evoluções gestuais dos atores". (PAVIS, 2015, p.105, grifo do autor)

<sup>vi</sup> Estas movimentações representam uma espécie de castigo que estes seres estão cumprindo no mundo dos mortos, e têm inspiração no castigo de Sísifo, outro personagem da mitologia grega. Segundo Grimal (2011, p.423), Sísifo estaria condenado a passar a eternidade no Hades rolando uma enorme pedra vertente acima repetidamente. Ao chegar ao topo, a pedra rolava novamente para baixo e ele tinha que reiniciar seu trabalho.

<sup>vii</sup> Cf. o trecho original: "Scenographic objects, during performance, might become more important in the hierarchy of the signified as they become the focus for the audience and signify momentum of action".

<sup>viii</sup> Cf. o trecho original: "Performers on stage may be seen to contribute to the action in varying degrees to the point where some figures, such as servants for example, operate more like props than performers. And beyond that point, figures such as soldiers standing on guard may become part of the set, and more like objects than human".

Submissão: 09/03/2020

Aceite: 09/07/2020