

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO FÍSICA  
LICENCIATURA EM DANÇA

Béthany Eloa Martínez Gallego

**ENTRE ÓPERA E LAMENTO: relatos de uma experiência artística**



Porto Alegre  
2015

Béthany Eloa Martínez Gallego

**ENTRE ÓPERA E LAMENTO: relatos de uma experiência artística**

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Dança da Escola Superior de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientadora: Profª Rubiane Falkenberg Zancan

Porto Alegre

2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO FÍSICA**

**LICENCIATURA EM DANÇA**

A COMISSÃO EXAMINADORA, ABAIXO ASSINADA, APROVA

**ENTRE ÓPERA E LAMENTO: relatos de uma experiência artística**

Elaborada por

Béthany Eloa Martínez Gallego

Como requisito parcial da Obtenção do Grau de Licenciada em Dança

Comissão Examinadora:

Mestre – Rubiane Falkenberg Zancan/\_\_\_\_\_/UFRGS

Mestre – Carla Vendramin\_\_\_\_\_/UFRGS

Porto Alegre – RS, 3 de julho de 2015

Dedico este trabalho a minha família, principalmente meus avós e pais (maior exemplo e inspiração na minha vida). E aos meus amigos, que também são minha família.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço:

- A minha mãe, Julia, pelo apoio emocional e a motivação nas horas difíceis .
- A minha amiga/irmã Val pelo incentivo, ajuda e formatação do texto.
- A Rubiane pela orientação paciente. Foi realmente um desafio para mim concretizar este trabalho. Obrigada pela sabedoria de me guiar.
- Ao meu companheiro Ronaldo pelas ideias e paciência nos dias de estudo.
- Às minhas maridas, Camila e Mariana, por compreender meus momentos de isolamento no quarto.
- A todo o elenco e equipe do Projeto Ópera da UFRGS, pelo companheirismo e a troca de saberes. Principalmente às professoras Camila Bauer e Juliana Vicari, pela ajuda na composição e concepção do meu solo.
- Aos meus parceiros de dança Leonardo Jorgelewicz e Júnior Grandi. Dançar com vocês foi um grande aprendizado. Não poderia interpretar meu solo sem a construção que foi dançar acompanhada por vocês.
- Aos fotógrafos Rodrigo Kao Rocha e Pedro Lunaris, pelo registro riquíssimo de fotos da ópera.
- A todas as pessoas da CEU-UFRGS (Casa do Estudante Universitário), que nesses anos de faculdade acrescentaram ideias e discussões na minha cabeça. A faculdade valeu a pena em especial por vocês.
- Aos professores do curso de Dança, em especial a Luciana Paludo pelas aulas e ensinamentos. A Jair Umann pelas experiências transcendentais e a Monica Dantas pelos conhecimentos de dança moderna e história da dança. Vocês estão em cada movimento meu.

## RESUMO

O tema dessa pesquisa surgiu a partir da atenção e interesse pela articulação entre as artes no espaço acadêmico, contribuindo assim para o diálogo e integração entre as mesmas. Dessa forma, este trabalho busca relatar o processo de criação coreográfica no solo “Lamento da Dido”, da ópera “Dido e Eneias” apresentada em 2012 e 2014. Contextualiza o processo de criação do projeto “Ópera na UFRGS”- trabalho coletivo realizado entre os cursos de artes da UFRGS. Narra como aconteceu a participação da autora, a partir da perspectiva da dança, tanto na montagem quanto na remontagem. Descreve de que forma a troca e a criação entre alunos e professores interferiram e acrescentaram na formação como bailarina e artista da mesma. O trabalho é um relato de experiência, usufruindo de vídeos, imagens e escritos para recordar e refletir sobre ele. Evidencia que a criação em grupo, e a ruptura dos limites existentes entre as várias artes, potencializa a criação artística. Conclui que o imprevisto é um grande motivador para a criação em dança, fazendo assim com que a composição final desta ópera completasse tudo o que a precedeu, sendo cada dia uma dança diferente, articulada pelas demandas e pelos acontecimentos de cada espetáculo cênico.

**Palavras-Chave:** Improvisação em dança, criatividade, Ópera na UFRGS.

## RESÚMEN

El tema de este estudio surgió a partir de la atención y el interés por la articulación entre las artes en la academia, contribuyendo así para el diálogo e integración entre las mismas. De esta forma, este trabajo busca relatar el proceso de creación coreográfica en el solo “Lamento de Dido”, de la ópera “Dido y Eneas”, presentada en 2012 y 2014. Contextualiza el proceso de creación del proyecto “Ópera en la UFRGS”- trabajo colectivo realizado entre los cursos de artes de la UFRGS. Narra como sucedió la participación de la autora, a partir de la perspectiva de la danza, tanto en el montaje cuanto en el remontaje. Describe de que forma el intercambio y creación entre alumnos y profesores interfirieron y agregaron en la formación como bailarina y artista de la misma. El trabajo es un relato de experiencia, usando videos, imágenes y registros escritos para recordar y reflexionar sobre él. Evidencia que la creación en grupo, y la ruptura de los límites existentes entre las varias artes, potencializa la creación artística. Concluye que la improvisación es un gran motivador para la creación en danza, haciendo así con que la composición final de esta ópera completase todo lo que la precidió, siendo cada día una danza diferente, articulada por las demandas y por los acontecimientos de cada espectáculo cénico.

**Palabras llave:** Improvisación en danza, creatividad, Ópera en la UFRGS.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: “Duo Briga”, com Leonardo Jorgelewicz, 2014. ....	33
Figura 2: “Duo Abandono”. Com Leonardo Jorgelewicz, 2014.....	33
Figura 3: “Lamento da Dido”, 2014.....	35



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 ÓPERA, CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E MONTAGEM NA UFRGS</b> .....	<b>12</b>
1.1 BREVE HISTÓRIA DA ÓPERA.....	12
1.2 SURGIMENTO DA DIDO .....	16
1.3 ADAPTAÇÃO DA “DIDO ...” PRO IA-UFRGS.....	19
<b>2 CRIATIVIDADE E IMPROVISÇÃO EM DANÇA</b> .....	<b>22</b>
2.1 CRIATIVIDADE .....	22
2.2 IMPROVISÇÃO.....	23
<b>3 RELATO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO, COMO FOI NA PERSPECTIVA DA BAILARINA</b> .....	<b>28</b>
3.1 OS ENSAIOS .....	28
3.2 A CONCEPÇÃO.....	30
3.3 O “LAMENTO DA DIDO” DE 2012 E DE 2014.....	31
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>36</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>37</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>39</b>

## INTRODUÇÃO

Como artista e bailarina, o improviso foi sempre uma ferramenta que uso para dançar e para trabalhar o meu estado de presença em cena. Cada dança é uma situação diferente, dado aquele espaço e momento particular. A improvisação traz ao artista aquela emoção de estar fazendo aquilo pela primeira vez e ao público que assiste, a sensação de ver uma coisa que tem uma estrutura, mas que também está sendo criada naquele exato momento, a partir dos conhecimentos e saberes que o bailarino tem no seu corpo e na sua memória.

Inspirada nisso, este trabalho tem como objetivo relatar o processo criativo da coreografia solo “Lamento da Dido”, final da ópera “Dido e Eneias”. Contextualiza o processo de criação do projeto “Ópera na UFRGS”- trabalho coletivo realizado entre os cursos de artes da universidade. Narra como aconteceu a participação da autora, a partir da perspectiva da dança, tanto em 2012 quanto em 2014.

A montagem desta ópera realizou-se primeiramente no ano de 2012, com sua estreia e duas temporadas no Auditório Tasso Correia, do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2014, tendo em vista as comemorações dos 80 anos da universidade, esta ópera é remontada e reconfigurada. Sua estreia e temporada são realizadas no Theatro São Pedro no mês de julho.

Sempre interessou-me o trabalho coletivo entre as artes. Este projeto é realizado na Universidade, com uma proposta de criação coletiva entre os cursos de artes - Teatro, Música, Artes Visuais e Dança . Como única aluna da dança a prestar audição em 2012 para participar do trabalho, e por essa ópera apresentar um diferencial com cenas obrigatoriamente coreografadas, pretendo relatar como aconteceu a participação da autora a partir da perspectiva da dança.

A criação de óperas é uma atividade pouco frequente numa cidade como Porto Alegre. A quantidade de recursos, pessoas e elementos cênicos são questões que fazem deste tipo de obra, um espetáculo complexo de montar. Este foi um projeto universitário pioneiro e muito bem-sucedido, com aproximadamente 60 pessoas em sua equipe.

Destaca-se também a premiação no Açorianos de Música 2012, categoria espetáculo do ano<sup>1</sup>.

Incluirei no meu relato como foi o trabalho e as aprendizagens envolvidas na criação e na composição das cenas e das coreografias junto com os alunos e professores dos cursos de Teatro e de Música, e como essa experiência interferiu na minha formação como bailarina e artista.

---

1

# 1 ÓPERA, CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E MONTAGEM NA UFRGS

## 1.1 BREVE HISTÓRIA DA ÓPERA

Inicialmente, nesse primeiro capítulo, irei descrever o surgimento do que hoje conhecemos por ópera. Retratarei os primeiros manifestos desse movimento para contextualizar o leitor e situá-lo no que foi o começo desta grande arte.

Segundo Donald Grout e Claude Palisca (1988), “uma ópera é uma obra teatral que combina solilóquio<sup>2</sup>, diálogo, cenário, ação e música contínua (ou quase contínua).”

Ainda no ponto de vista dos autores:

Embora as primeiras peças do gênero a que hoje damos o nome de ópera apenas datem dos últimos anos do século XVI, a ligação entre música e teatro remonta à antiguidade. Nas peças de Eurípides e Sófoles eram cantados, pelo menos, os coros e algumas partes líricas. Eram também cantados os dramas litúrgicos medievais, e a música era usada, se bem que apenas ocasionalmente, nos mistérios e milagres da baixa Idade Média. (GROUT e PALISCA, 1988, p.316)

Os antecessores da ópera seriam os intermedi<sup>3</sup>, madrigais e pastorela. Os intermedi, também conhecidos como interlúdios são os trechos que se intercalam entre as diversas partes de uma composição. Os madrigais, se caracterizam por tomar uma parte do texto e interpretá-la de forma vivaz, animada e humorista. Já, a pastorela, apresenta um diálogo com temas campestres.

No Renascimento, eram representadas no teatro tragédias e comédias, que imitavam os modelos gregos ou neles se inspiravam. Os coros eram cantados, principalmente no início e no fim dos mesmos. Costumava-se representar nas óperas, entre os atos de uma tragédia ou comédia, os *intermedi* (GROUT e PALISCA, 1988). De acordo com os autores este tipo de manifestação era apresentada em festejos oficiais, como os casamentos reais. Esses eventos eram

---

2

Ato de falar sozinho. = MONÓLOGO, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/solil%C3%B3quio> [consultado em 27-03-2015].

3 Interlúdios de caráter bucólico, alegórico ou mitológico. (GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. História da Música Ocidental. 1988 5 ed. (Em: O PRINCÍPIO DA ÓPERA, “PRECURSORES”)

produções musicais espetaculares e elaboradas com coros, solistas e grandes conjuntos instrumentais.

Nessas manifestações,

a representação dos sentimentos era sublinhada musicalmente através da sugestão de ações referidas no texto, como os suspiros, o choro ou o riso. Quando se compunha música para um diálogo, as diferentes combinações de vozes representavam as diferentes personagens, e o estilo cordal, silábico e declamatório contrastava com a estrutura polifônica normal. (GROUT e PALISCA, 1988, p. 316 e 317)

Mais próximo à ideia de ópera, temos os madrigais, onde o compositor tomava como texto a cena dramática de um poema. Nos madrigais, representava-se uma série de cenas ou estados de alma, ou apresentavam-se de forma dialogada, um enredo cômico simples; “os personagens diferenciavam-se através de grupos de vozes constantes e breves solos.” A estas obras da-se o nome de comédia de madrigais. Caracterizava-se pela música ser “quase sempre ligeira, animada e humorista, com pouco interesse contrapontístico<sup>4</sup>, mas bem adaptada ao espírito da letra.” (GROUT e PALISCA, 1988, p.317)

Outro antecessor, a pastorela, um dos gêneros literários favoritos do Renascimento, era a forma dominante de composição poética italiana. “Eram poemas sobre pastores ou outros temas campestres semelhantes” [onde] “muitas destas obras tinham cenários e temas bucólicos” (GROUT e PALISCA, 1988, p. 317).

À medida que esses movimentos foram acontecendo, foi se desenvolvendo e começando a aparecer o que hoje conhecemos por ópera. Como descrito por (SARMIENTO, 1954, p.7) “[...] pode-se afirmar que o dia da ópera começa a clarear em Florença em 1600 (...) e que sua manhã transcorreu em Veneza e Nápoles. Mas, convém dizer que durante todo este tempo houve uma incessante comunicação com França e Alemanha.”

No século XVII, e tomando Veneza por seu principal centro, a ópera foi se espalhando por toda a Itália e outros países da Europa. Porém era em Veneza onde tinha os principais teatros. “A ópera veneziana deste período era cênica e

---

4 De "**contraponto**": Harmonia de vozes ou instrumentos. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/contraponto> [consultado em 19-06-2015].

musicalmente esplêndida.” (GROUT e PALISCA, 1988, p. 359). “Durante anos, a ópera assim começada, não foi mais que um espetáculo da Corte. O primeiro teatro público de música abriu-se em Veneza, em 1637.” (SARMIENTO, 1954, p. 8)

Uma das primeiras óperas criadas foi do compositor florentino Peti, que após estudar as tragédias gregas se convenceu que estas representavam-se cantando. Assim, ele deduziu que o canto se ocupava de um meio termo entre este e a fala. Na tentativa de continuar com esta técnica de representação, compôs “Eurídice”, peça estreada em Florença no ano de 1660. (SARMIENTO, 1954).

A maioria das óperas tinham características semelhantes. No ponto de vista de Sarmiento (1954, p.15):

A ópera necessita um conjunto numeroso e complicadíssimo de elementos. Além disso, sempre foi considerada como ocasião de lucidez. Poderíamos dizer que a ópera tem sido sempre uma festa luxuosa. Por isso- além do grandioso da arte em si- os povos tem dedicado a este aspecto da música seus mais esplêndidos teatros.

Já na França, a ópera se expande conjuntamente com os ideais do balé de corte. A vida da corte era impregnada por uma cultura coreográfica muito importante. O balé de corte, tem sido, o mais importante gênero musical francês (MONTEIRO, 1998). A ópera francesa, no seu início, foi capaz de condensar concomitantemente o balé de corte e a tragédia clássica. Segundo Philippe Beaussant *apud* Monteiro (1998), esta ópera, fundada pelo grande compositor de balé, Baptiste Lully, prolongou seu começo durante três gerações, devido a dois motivos: o amor dos franceses pela dança e sua adoração pela tragédia. É por “intermédio do balé de corte, que o gosto pelo espetáculo grandioso passará à ópera, atingindo um pouco o teatro.” (BOURCIER, 2001, p. 108). Os franceses, com esse diferencial do balé realizavam “(...) [uma] fusão da dança na ópera, fusão que se prolongará por mais de um século, até Noverre<sup>5</sup>, que deu autonomia à dança.” (BOURCIER, 2001, p. 109).

Mesmo a ópera italiana tendo grande destaque no surgimento desta nova expressão artística:

---

<sup>5</sup> Jean-Georges Noverre (1727-1810), bailarino e mestre de dança, foi o criador de uma obra teórica, as “Cartas sobre a Dança”, que consiste num conjunto de cartas onde ele apresenta reflexões sobre o balé. Esta obra é de grande importância para a constituição do balé como o conhecemos hoje. (MONTEIRO, 1998).

as danças dos *ballets* e óperas de Lully vieram a alcançar uma ampla popularidade em arranjos sob a forma de *suites* instrumentais independentes, e muitos compositores do final do século XVII e princípio do século XVIII escreveram *suites* de dança imitando as de Lully. (GROUT, PALISCA, 1988, p. 364).

Este estilo de ópera: “(...) caracterizava-se pela importância dada à palavra no recitativo, mantendo da tragédia o valor do verso. A cultura francesa insistia na primazia da palavra sobre o canto.” (MONTEIRO, 1998, p. 82). Outros atributos da ópera francesa são: os enredos maravilhosos e mitológicos, as incríveis cenografias, o grande uso da maquinaria de teatro e, principalmente, os balés-, tudo foca-se na expressão. Esta é entendida como “instrumento do artifício para revelar uma verdade que de outro modo permaneceria oculta; é ferramenta, muito mais que resultado.” É por esse motivo que “os partidários da ópera francesa são também favoráveis à manutenção do balé como parte integrante da cena lírica.” (*idem*, p. 86)

À medida que na França, a ópera desenvolvia-se do balé; na Inglaterra, foi originada dentro do masque. Em certo ponto semelhante ao balé francês (GROUT, PALISCA, 1988), a masque, ou mascarada, é um modelo inglês de espetáculo cênico cantado e era usado como um espetáculo para agradar a aristocracia. A ópera inglesa, como a sua correspondente na França, desenvolveu-se tardiamente no século XVII dentro de um tipo distinto nacional mantendo vários traços da forma matriz. Ao contrário da ópera francesa, entretanto, a ópera nacional inglesa sofreu influência do gosto italiano logo depois de 1700.

A ópera inglesa, floresceu como um entretenimento aristocrático durante os reinados de Jaime I (1603-1625) e Carlos I (1625-1649), seu diferencial a masque, foi trazida em 1660, pelo rei Carlos II, caracteriza-se por ser um gênero muito particular e especificamente inglês. A “máscara”, precursora da comédia musical, misturava teatro, dança e canção. (SUHAMY, 1997).

Dessa forma, a ópera que relatarei caracteriza-se por ser uma ópera inglesa, onde a masque é utilizada como elemento e diferencial em relação às outras óperas. Diferencia-se pela inserção de cenas onde a dança se faz presente, detalhe que é incomum já no desenvolvimento das manifestações de ópera europeia.

## 1.2 SURGIMENTO DA DIDO

A ópera “Dido e Eneias” foi criada pelo músico e compositor Henry Purcell (1659-1695), com libreto de Nahum Tate. Baseado no livro IV da *Eneida* de Virgílio, teve sua estreia pública em 1689, em Londres (SUHAMY, 1997).

Henry Purcell, o mais destacado músico inglês do século XVII, era discípulo de John Blow (1649-1708), que ultrapassou em muito a fama do seu mestre. (GROUT, PALISCA, 1988)

Este compositor, considerado um gênio da música, seguidamente comparado a Mozart (SUHAMY, 1997, p.17) foi:

desaparecido prematuramente aos trinta e seis anos, deixou uma obra tão abundante quanto original: inumeráveis odes <sup>6</sup>de circunstâncias, cantatas, hinos (Hinos a Santa Cecília), obras instrumentais, e admiráveis músicas de cena que têm um parentesco remoto com a ópera (King Arthur, The Fairy Queen, The Indian Queen, The Tempest). Sua única ópera, Dido e Eneias, é considerada sua obra-prima. (SUHAMY, 1997, p.17)

Purcell é considerado o maior músico inglês: criador de excepcionais melodias, renovador da escrita polifônica. Exerceu grande influência sobre seus sucessores, especialmente Haendel. Contudo, quando faleceu, a música inglesa viu-se dizimada durante dois séculos. (SUHAMY, 1997). Sua obra-prima, a ópera Dido e Eneias, “foi escrita para um internato feminino em Chelsea sobre um libreto de Nahum Tate (...) dramatizava o conhecido episódio da *Eneida* de Virgílio de forma extremamente propícia ao trabalho do compositor.” (GROUT, PALISCA, 1988, p. 368). A partitura desta ópera é uma “obra-prima de ópera em miniatura: a orquestra compõe-se de cordas e contínuo<sup>7</sup>, só há quatro papéis principais, a representação dos três atos, incluindo danças e coros, só demora cerca de uma hora.” (GROUT, PALISCA, 1988, p. 368). A música mostra que Purcell conseguiu inserir no seu estilo pessoal a tradição da música teatral inglesa do século XVII “e as influências que nela haviam exercido as fontes continentais.” (idem, p. 368). Conforme SUHAMY (1997), após o falecimento de Purcell, a ópera Dido e Eneias foi convertida em máscara, já que da

6 **Ode:** Poesia própria para canto. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/ode> [consultado em 19-06-2015].

7 **Baixo contínuo:** parte instrumental mais grave e não interrompida de uma composição, destinada a sustentar sua tonalidade. in [https://pt.wikipedia.org/wiki/Baixo\\_cont%C3%ADnuo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Baixo_cont%C3%ADnuo) Acesso: 19/06/2015.



forma que era não agradava o gosto inglês. Esta composição não foi representada em público enquanto o compositor vivia. (*idem*, p.17 e p.18)

A parte mais emocionante e sutil da ópera, o coros, alternam-se “livremente com os solos, [e] constituem uma parte importante da composição.” (*idem*, p. 369)

Para o momento do solo final, onde a Dido morre de tristeza pelo abandono do seu amor, “*With drooping wings* (De asas caídas), o coro de Purcell tem maiores proporções e exprime uma dor elegíaca mais profunda, sentimento que é apoiado pela sugestão musical de “asas caídas” e pelas impressionantes pausas a seguir à palavra *never* (nunca).” (*idem*, p. 369)

Na montagem realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde tive a oportunidade de participar como bailarina, esta ópera, consistiu em um prólogo e três atos. Segundo nos conta na cartilha de apresentação do espetáculo, o professor Paulo Gomes, do Instituto de Artes da UFRGS, este enredo narra:

a história de um herói troiano, derrotado e fugitivo, predestinado a fundar uma nova civilização e de uma rainha, bela e viúva, mas fadada a ser abandonada. É a história de um amor engendrado pelas deusas Juno e Vênus e interrompido pelo deus Marte. É a edificante e trágica história do dilema do dever versus o amor. Também é a história de um herói que ‘não enfrenta seres horrendos que tentam devorar-lhe o corpo’. Sua alma, entretanto, padece. Sente-se covarde ao abandonar Tróia em chamas; sente-se covarde ao abandonar a bela Elisa, depois chamada de Dido, epíteto que significa errante (devido as suas muitas viagens até chegar à costa da África). Também é a história de uma mulher de “deslumbrante beleza” (na definição de Arlete José Mota) e de elevadas qualidades, dividida entre o seu dever de rainha e uma proposta de casamento rejeitada, e “há muito ferida por intenso amor, alimenta uma chaga nas suas veias e é consumida por oculto fogo.”, como traduziu Tassilo Orpheu Spalding.” (GOMES, 2012, p. 3 e 4)

A história consiste em um grupo de marinheiros, comandado pelo príncipe troiano Eneias, que desembarca nas terras de Cartago (antiga colônia fenícia no norte da África). Chega nessas terras para fundar uma nova cidade para seu povo, e conhece a rainha Dido. A rainha, viúva e triste, ouve as recomendações de sua dama de companhia, Belinda, que lhe sugere se entregar ao amor de Eneias. Os dois acabam se apaixonando e Eneias termina pedindo Dido em casamento. Mas Júpiter manda um mensageiro, Mercúrio, para ordenar o príncipe a continuar sua viagem e abandonar Cartago imediatamente. Dido, desconsolada pelo abandono de Eneias, morre de mágoa e sofrimento. Cartago termina em chamas.

A nossa “Dido e Eneias” consiste na apresentação que remonta a versão do registro mais antigo que se tem desta ópera (CARPENA, 2012). Conforme HEINLEIN (2014), esta ópera “[foi] encomendada por Josiah Priest, diretor de uma escola de moças, para que suas alunas se exercitassem na dança, no canto e na interpretação.” Como descrito na cartilha do espetáculo por Lucia Carpena, professora de Música do Instituto de Artes, seria uma escola de moças nobres, onde todos os papéis (exceto o de Eneias) foram interpretados por elas. Dançavam, cantavam e também tocavam. Naquela época, a educação dos nobres era totalmente artística, onde dançar, tocar um instrumento, cantar e atuar eram elementos importantes para a boa educação aristocrática. O próprio Priest era um ótimo bailarino e coreógrafo, o que explica a grande quantidade de cenas coreografadas na Dido de Purcell.

Paulo GOMES (2012, p. 4) ressalta que:

esta é uma ópera que nasceu sob o signo do híbrido, como uma *masque* (ou mascarada), uma forma de entretenimento cortês festivo que floresceu na Europa entre os séculos XVI e início do XVII, caracterizado pela multiplicidade da música, da dança, da mímica e do teatro, vestidas suntuosamente para deleite dos aristocratas. (GOMES, 2012, p. 4)

A *masque* é uma das características diferenciais desta obra. Consiste, como descreve CARPENA (2012, p. 6), num “modelo inglês de espetáculo teatral cantado, [que] ficou conhecido como semi-ópera. Tratava-se de um espetáculo cujo libreto era desenvolvido com a alternância de textos cantados e recitados, além da inclusão de números de dança.” Este modelo seria o oposto ao modelo florentino original, conhecido como *dramma per musica* ou ópera, que era inteiramente cantado.

Esta característica de possuir cenas de dança, permitiu ao elenco e professores, criar uma dinâmica de espetáculo um pouco diferente dos padrões de ópera. Com mais movimento cênico, todos os integrantes dançam em algum momento, inclusive os cantores. O hibridismo da *masque* se espelhou em nós, fazendo com que atores aprendessem movimentos de dança e bailarinos se aventurassem a interpretar. Além dos cantores solistas fazer os dois. A criação coletiva do grupo fez com que esses elementos, essas linguagens- teatro, dança, música, canto, se fundissem num espetáculo só, resultando assim nossa “Dido”.

### 1.3 ADAPTAÇÃO DA “DIDO ...” PRO IA-UFRGS

Para iniciar o relato de como se sucedeu esta obra dentro da UFRGS, trago ao texto, algumas citações feitas pelos professores responsáveis pela sua montagem encontradas na cartilha de apresentação da ópera.

Conforme Alfredo Nicolaiewsky, diretor do Instituto de Artes, nos conta:

[este é] um projeto coletivo de docentes, discentes e técnicos desta instituição. Os principais objetivos já foram alcançados: possibilitar a integração dos três Departamentos do IA- Música, Arte Dramática e Artes Visuais- e oferecer a um grande número de estudantes a experiência de participar de um projeto nesta escala e com esta complexidade. NICOLAIEWSKY (2012, p.2)

Dessa forma, foram realizadas audições. Os alunos selecionados-acadêmicos dos cursos de Teatro, Música e Artes Visuais da universidade e mais uma aluna da Licenciatura em Dança- participaram do processo criativo e da troca de conhecimentos. Fui a única aluna do meu curso a ficar sabendo e prestar audição para este projeto, fui informada através de amigos do curso de Teatro.

As atividades deste projeto foram coordenadas pelas professoras Lucia Carpena na direção musical, Luciana Kiefer na direção vocal e Camila Bauer na direção cênica, pelo maestro Diego Biasibetti na regência da orquestra e também conta com a direção coreográfica de Juliana Vicari<sup>8</sup>, além da participação de outros professores convidados.

Para Paulo Gomes (2012), professor do Instituto de Artes, existem “temeridades de montar uma ópera”. Ele caracteriza a ópera como um divertimento exótico e irracional. Expõe que: “ [é] exótico porque vemos e ouvimos pessoas expressando seus sentimentos através do canto ao invés de usar as palavras e irracional, por ser um espetáculo que se propõe a unificar todas as artes- teatro, música, dança e artes plásticas-, empresa que estaria, ao menos teoricamente, fadada ao fracasso absoluto.” Contudo, ao contrário de todas as previsões, “a ópera foi, é, e será sempre um êxito inexplicável.”

Conforme Lucia Carpena nos comenta sobre a estrutura musical do espetáculo: “A montagem do Instituto de Artes da UFRGS utiliza a partitura resultante das fontes sobreviventes, de 1750 e 1784.” Esta partitura “apresenta a

---

8 Professora do curso de Dança da ULBRA. Foi convidada para auxiliar nas cenas de dança.

formação tradicional italiana, a quatro vozes”. A formação da orquestra consiste em: violino 1, violino 2, viola e baixo.

No ponto de vista de Camila Bauer, professora do curso de Teatro e diretora cênica, que fala dos riscos de montar uma ópera:

Nosso projeto surge de modo ousado e eu diria até um pouco arriscado: reunimos alguns professores apaixonados por ópera, mas sem a experiência de encenar uma ópera completa, com o intuito de montar um espetáculo que nos entusiasmasse, nos preenchesse. (BAUER, 2012, p. 10)

Este projeto procurou integrar de alguma forma, os departamentos de Artes da UFRGS. Seja pela sua distância, ou por razões acadêmicas, estes cursos percorrem caminhos separados. O projeto “Ópera na UFRGS” foi uma tentativa de reencontro e criação conjunta entre os mesmos. O curso de Dança, localizado no Campus da ESEF, parece ser o mais isolado. Minha participação neste projeto foi uma inserção do curso de Dança em um projeto de integração dos cursos de artes. Ou seja, mesmo que involuntariamente, a Dança termina integrando-se neste trabalho.

Para a professora Camila Bauer:

A falta de diálogo entre as artes- característica dos nossos currículos acadêmicos- fez com que os alunos da música nunca tivessem recebido aulas de expressão corporal, assim como os alunos do teatro não dominassem a dança ou o canto. Deste modo, me vi com os estudantes de música, solistas neste espetáculo, que pela primeira vez descobriam e pensavam seus corpos em cena. Igualmente, os alunos das artes cênicas se encontravam tentando dançar acompanhados de uma orquestra que eles não conseguiam realmente escutar, recebendo indicações sobre partituras que não sabiam ler. Isso nos obrigou a pensar um processo que se adequasse a essa situação, onde todos estivessem cômodos e fossem aprendendo e contribuindo de acordo com suas possibilidades, mas sem deixar de lado a busca pela precisão e pelo aperfeiçoamento técnico.(...) Este espetáculo manifesta nosso desejo de estarmos juntos, de crescer e de construir um processo pedagógico, acadêmico e artístico. (BAUER, 2012, p. 10 e 11)

Penso que se tivéssemos mais projetos onde pudéssemos ter mais contato com outros colegas estudantes de artes, nossas produções e criações veriam-se enriquecidas na sua qualidade e no hibridismo.

Camila ainda traz uma atualização da ópera para nossos dias e comenta sobre o enredo da mesma:

Dido e Eneias, uma história de amor proibido (por Deuses, Estados, medos e seres indecifráveis), uma história de amor amputado, amor destruído, amor que leva ao extermínio do ser desejante e do ser desejado. Dido, mulher e rainha de uma grande nação, entregue a um amor que precisa partir. Eneias, guerreiro derrotado, aquele que teve seu destino suspenso por um olhar, por uma chama de paixão, mas que optou por seguir, por fundar a nova Troia. Amor versus dever. Escolhas ou falta delas. O indivíduo versus a sociedade. Será que é preciso atualizar? Sinto que não existe atualização possível para o amor, para o dever, para a ética. Mudam as formas, mudam os impedimentos, mudam as regras do jogo, mas nada muda a essência humana. Um jogo de perdas e derrotas, de guerras e ilusões, de heróis e feiticeiras. O mal que não encontra argumento. O mal que ninguém justifica. O mal que existe. O mal que impede o amor. O mal dentro de cada um de nós. (BAUER, 2012, p. 11)

Com coreografia assinada por Juliana Vicari, conseguimos reunir nesta ópera os elementos música, canto, teatro e dança. O resultado foi realmente um crescimento para todos seus participantes, fossem alunos ou professores, pois a maioria estava trabalhando pela primeira vez com ópera. Depois dessa experiência, apaixonei-me pelo trabalho coletivo, e pela criação conjunta entre artistas e ideias tão diferentes. O diálogo e a experimentação acrescentaram conhecimentos em todos nós.

## 2 CRIATIVIDADE E IMPROVISAÇÃO EM DANÇA

Neste segundo capítulo, apresento autores e obras que tratam da improvisação e a criatividade como tema e articulo com minha experiência de criação do solo “Lamento da Dido”, composto por meio da improvisação.

### 2.1 CRIATIVIDADE

A criatividade aparece como elemento a ser estimulado e expandido para o desenvolvimento de trabalhos improvisados e processos criativos em arte. O “uso total da imaginação humana” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 18) gera possibilidades criativas potentes em cada um de nós. Para NACHMANOVITCH (1993), toda arte é uma forma de improvisação. Algumas são apresentadas no momento que vem ao mundo, já outras, são “improvisações estudadas”, onde o artista as reorganizou e reestruturou antes de poder apresentar. Essas obras, são de certa forma, “vestígios de uma viagem que começou e acabou. O que alcançamos na improvisação é a sensação da própria viagem.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20)

Segundo o autor, essa sensação de criação espontânea, propicia ao artista um estado elevado, onde esquece-se do seu eu, seu ego, sua pessoa, e passa a ser ponte de alguma coisa muito maior, algo que passa através dele, e não a partir dele.

É muito interessante e rico observar a pessoa em cena sendo simultaneamente criação, composição, execução e exibição do momento da concepção da obra (*idem*). Esse estado/momento gera em quem assiste um sentimento de estar vendo a criação de algo fantástico no exato momento que assiste. As energias entram em comunhão e coisas incríveis aparecem.

Para Ostrower (2013), a criação é puramente um processo intuitivo. O homem cria porque precisa, “ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando”. (OSTROWER, 2013, p. 10). Esse processo intuitivo torna-se consciente no momento em que é manifestado, ou seja, “na medida em que lhes damos uma forma.” (*idem*). Para a autora, a grande vontade humana de criar reside na constante busca por significados. Pois “em cada ato nosso, no exercê-lo, no compreendê-lo e no compreender-nos dentro dele, transparece a projeção de nossa ordem interior.” Dessa forma o criar “constitui uma maneira

específica de focalizar e de interpretar os fenômenos, sempre em busca de significados” (*idem*)

No ponto de vista de Ostrower (2013) o “ser criativo” é uma articulação entre o “ser consciente”, o “ser cultural” e o “ser sensível”. O “ser consciente” consiste na forma como o indivíduo sente e reflexiona sobre os acontecimentos, a forma de se sentir e se pensar, “os possíveis êxitos e eventuais insucessos, tudo se molda segundo ideias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolve o indivíduo.” (OSTROWER, 2013, p. 16). O “ser cultural” corresponde à cultura do indivíduo, que são as “formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte.” (OSTROWER, 2013, p. 13). Desse jeito, “a consciência representa a sua cultura.” (OSTROWER, 2013, p. 16). Finalmente, o “ser sensível” consiste na sensibilidade da pessoa. Sensibilidade como “porta de entrada das sensações.” Ela “Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós.” (OSTROWER, 2013, p.12)

“Nessa integração que se dá de potencialidades individuais com possibilidades culturais, a criatividade não seria então senão a própria sensibilidade. O criativo do homem se daria ao nível do sensível.”(OSTROWER, 2013, p. 17) Na articulação conjunta entre o ser consciente, cultural e sensível, qualquer atividade torna-se um criar. Entendendo dessa forma, descobri um modo de me abrir para a observação das pessoas, seus movimentos, seus estados de ânimo. Esse perceber ajudou a me alimentar e me inspirar para a criação. Pois, conforme a autora, o ato do criar desenvolve-se em especial através da sensibilidade. Meu objetivo principal para a criação do solo foi o de digerir tudo o observado e transformá-lo em uma composição que expressasse esse estado tão profundo da alma da Dido.

## 2.2 IMPROVISAÇÃO

A improvisação é uma forma de criação espontânea realizada pelo artista, ou pessoa, em cena ou fora dela. Vários autores tratam do assunto como um campo mais recorrente entre os artistas na atualidade, de uma riqueza imensa, tanto para o trabalho com a arte quanto para a vida diária das pessoas.

Segundo NACHMANOVITCH (1993, p. 20), “uma onda de improvisação tem surgido como *modus operandi* de várias outras formas de arte”, principalmente entre as artes cênicas, onde “a improvisação é usada não apenas como técnica capaz de produzir um novo trabalho dentro do estúdio, mas na forma de performances totalmente espontâneas apresentadas ao público como obra acabada.” Essa forma de criar, por meio do improviso, pareceu-me interessante de trazer para a ópera, como ponto de partida para seu final, a coreografia solo: a morte trágica da Dido.

O espírito da “improvisação é a livre expressão da consciência quando desenha, escreve, pinta ou toca o material bruto que emerge do inconsciente. E essa liberdade acarreta certo grau de risco.” (NACHMANOVITCH 1993, p. 21)

Para criar em dança por meio da improvisação, é preciso aceitar esse risco. Pode consistir no errar, ou no próprio risco de não criar algo interessante. Acredito que é através de vários erros que se chega a algo significativo em relação ao movimento. É necessário assumir o risco, entregar-se a ele. Arriscar tudo para se desafiar e ir além da nossa capacidade.

Atualmente, vivemos numa sociedade que “provoca um apagamento do corpo como fonte de cinestesia e percepção sensível ao privilegiar a cultura tecnológica” graças às “redes virtuais de comunicação usadas de modo excessivo e a proliferação de informações dispostas sem complexidade, prontas para serem absorvidas e consumidas.” (MUNDIM, 2013, p. 2) Desse modo, a dança e a arte vem para quebrar com essa lógica consumista. O corpo passa a ter outro foco e outro enfoque. Privilegia-se uma ideia de processo, de formação, criação ao invés de resultado pronto, mastigado.

A dança, a improvisação e a arte, “propõem o exercício da experiência do tempo-espço que parte de uma percepção consciente do corpo e do universo que o envolve.” Neste sentido, dançar seria “o estado de atenção constante na absorção e na proposição do, com e por meio do mundo.” (MUNDIM, 2013, p. 2)

Pensei em trazer a improvisação justamente para a dança “Lamento da Dido”, final da ópera, como ferramenta que ajudasse à expressão do sentimento de abandono, dor, e isso, no meu ver, não podia ser dançado em coreografia fechada e pronta. E sim em uma estrutura que aceitasse momentos de improviso e adaptações segundo as demandas cênicas, e a construção que precedia do espetáculo. Essa coreografia seguia logo depois da personagem principal morrer. Eu, como sua alma,



seu outro eu, devia expressar através de uma dança extremamente triste, mostrar e fazer esse final mais dramático e forte do que já era.

Dessa forma, busquei métodos para conseguir inserir essa emoção naquele momento. Na procura de estados que pudessem ser relevantes para minha criação, encontro a ideia de Steve Paxton *apud* Mundim (2013, p.4) que aponta para a “importância da improvisação como um lugar de orientações arejadas por novas descobertas, e também um espaço, inclusive, para “se perder”.

Esse perder-se cria possibilidades na imaginação da pessoa, motivando o desapego de velhos padrões e características próprias para partir para uma procura mais profunda, uma procura rumo ao inconsciente, onde novas ideias e alternativas aparecem. Esse perder-se causa na pessoa um estado desestabilizador, importante para a criação, um estado de ser e fazer artístico. Conforme Mundim:

Desestabilizar, no entanto, provoca, desperta emoções, instiga reações, uma vez que incide em reverberações. Quem assume este papel questionador e acionador também toma para si a responsabilidade do fazer artístico como lugar de risco e posicionamento. É sair do estado de ser crítico para o estado de fazer crítico. (...) Saio do estado de conservação para o estado de proposição. Interfiro, reviro. Rasgo, rompo, fissuro. Uso as regras, desfaço as regras, transcendo as regras, borro as regras, diluo as regras, refaço as regras, desregro. (MUNDIM, 2013, p.4)

O uso de técnicas para a preparação corporal e criação de repertório do bailarino é um elemento que muitas vezes pode ser útil para a criação. Porém, às vezes, é necessário desprender-se das técnicas aprendidas até então para poder transcender na criação. “A improvisação, como possibilidade cênica, potencializa esse modo de conduzir as relações.” Por isso, “previamente à realização de cenas instantâneas há um estudo corporal aprofundado para encontrar possibilidades de movimento que produzem imagens e geram situações.” (MUNDIM, 2013, p. 2)

Desse modo, temos o estudo que constroi nossos movimentos e conhecimentos e a pesquisa pela desconstrução de tudo o que aprendemos. É nesse momento que começamos a acessar a experimentação e logo, em consequência, a criação. Já, como Nachmanovitch coloca “(...) as únicas técnicas que podem nos ajudar são aquelas que nós mesmos inventamos” (NACHMANOVITCH, 1993,p. 22)

Tinha como objetivo, na composição do meu solo “Lamento da Dido”, gerar a situação de extrema tristeza, e que cada um no público, sentisse esse desejo de morrer que a Dido sentiu. Queria demonstrar e passar através do meu corpo e dos meus movimentos essa sensação de imensa melancolia. Portanto, busquei formas de acessar esse estado de extrema dor. Formas de construir o clímax e movimentos que pudessem descrever toda essa situação dramática pela que o personagem estava passando ao ser abandonada.

Conforme Mundim (2013), “a improvisação recria a memória ao embeber-se do presente para a produção do futuro que, imediatamente, torna-se presente e passado” (MUNDIM, 2013, p. 3). Tentei acessar a partir da memória, todos os momentos de dor emocional na minha vida. E de alguma forma, explicitá-los nos meus movimentos e na energia ao realizá-los. Utilizei-me dessas experiências como alimento para a criação, para o improviso.

Em resposta para o assunto de composição Bernoit-Nader (1997) *apud* Mundim (2013) descreve:

Improvisação para mim é um modo de compor assim como um modo de performar. (...) As decisões composicionais, feitas no momento da improvisação, são criadas a partir de uma ampla gama de sistemas no corpo. No ato de compor instantaneamente, de algum modo, tudo descansa, parece ser capaz de encontrar sua forma, sua dinâmica, seu tempo, sua emoção e seu ritmo. (BERNOIT-NADER, 1997 *apud* MUNDIM, 2013 p.3)

Depois da construção daquele “estado de dor”, onde as cenas que precediam o “Lamento” tinham o papel de alcançar esse clímax final, tudo simplesmente acontecia. A dor virava uma coisa latente dentro de mim, que precisava sair. Organizei uma estrutura para esse solo, onde pudesse ter brechas para o improviso. Todo dia foi uma experiência diferente, e meu solo podia ser intenso e triste ou efêmero e leve. Tudo dependia da energia do grupo no dia da apresentação, de como tudo tinha acontecido em cena, e da minha abertura e disposição para perceber e transmitir tudo o absorvido. Funcionei como uma esponja, a Dido bailarina que se impregnava e incorporava energias e mágoas.

Do ponto de vista de Mundim (2013), que traz o conceito de composição em “tempo real”:

Entender a improvisação em dança como processo de composição em tempo real pressupõe estado de ação, proposição, posicionamento e ao mesmo tempo escuta, generosidade e altruísmo. É expor o corpo para que ele exponha discussões políticas, sociais e culturais. É bater, rebater, debater, reagir, sentir, inserir, descobrir, contar, falar, explorar. É experienciar. É dispor o corpo para o desconhecido que contém o conhecido revisto. É perguntar-se constantemente e buscar respostas tão reflexas quanto conscientes. É ser imediato e portanto emergente sem ser urgente, pois pressupõe escuta e espera. É fazer pensando e pensar fazendo. É causar cruzamentos, entrecruzamentos, atravessamentos. É encontrar o precipício a cada movimento. Suar frio, suar quente, suar, suar. Laborar. É decidir constantemente entre a espera, a queda e a suspensão. É o espaço de congregar as diferenças em diálogo. É o espaço das microrupturas como microrevoluções. É abraçar-se em memórias, vestígios, ressonâncias e mutações. (MUNDIM, 2013, p. 5 e 6)

Portanto, a improvisação foi e é potente para que esse crescimento aconteça. Aguçar a escuta com o outro, a relação com os outros elementos da cena e a situação onde se improvisa, o processo de decidir o que fazer e como fazer. Acredito que essas sejam formas extremamente eficientes de criação e de crescimento do artista, como ser que concebe e transforma aquilo que sente.

### **3 RELATO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO, COMO FOI NA PERSPECTIVA DA BAILARINA**

#### **3.1 OS ENSAIOS**

Em 2012, apresentei-me para a audição de uma ópera que se realizaria na UFRGS. Não imaginava o que estava por vir, que logo teria as mais variadas experiências com pessoas das demais áreas da arte da universidade. Fui por curiosidade, por pleno interesse. Nunca tinha assistido uma ópera ao vivo, e era realmente um enigma para mim. Me atraía principalmente a ideia de trabalhar com artistas de outros cursos, fazer algo de dança fora do curso de Dança.

No dia da audição tínhamos que apresentar uma célula coreográfica dançada de algum trecho da ópera. Passei na seleção. Fui a única estudante do curso de Dança que ficou sabendo dessa audição.

Os ensaios começaram, nos encontrávamos no DAD e no Auditório Tasso Correia, no IA. Iniciados os ensaios, começou a pesquisa por versões desta ópera- assistimos várias “Didos e Enéias” europeus e contemporâneos, e buscamos por elementos que nos interessassem para nossa criação. Pesquisamos versões da Eneida, de onde surge o enredo, vimos vários vídeos de dança, performance e teatro para compor elementos e enriquecer nossa versão desta ópera. Camila Bauer, nossa diretora cênica, teve a incrível ideia de chamar uma coreógrafa e preparadora corporal para nos ajudar no trabalho. Assim, Juliana Vicari, foi convidada para compor junto com Camila e conosco, as várias cenas de dança que essa ópera propõe no libreto.

Surgiram logo, elementos para nos inspirar e criar o “clímax” de paixão (inicial da obra) e tragédia (final). O jogo, a festa, o casamento como festejo dionisíaco se contrapunha à tristeza, abandono e morte final.

Foi um processo intenso de três meses para estrear. Nesse meio tempo, trocamos ideias, experiências, linguagens. Foi muito enriquecedor me inserir no meio do teatro, no meio cênico, aceitando que a dança tinha seu papel dentro do trabalho, mas que não era o ponto principal dele. Funcionava mais como um complemento. Isso me fez sair um pouco do costume de dançar um espetáculo de dança, e agregar esse elemento numa obra que inclui vários outros. Além de aprender teatro, aprendi muito sobre música e canto (mesmo não precisando

cantar). No caso da ópera, a música, o canto e o enredo são os fatores principais. As cenas, são costuradas e “preenchidas” pela parte cênica. Essa ópera, “Dido...”, tinha o diferencial de propor várias cenas de dança, porém isso é raro nas óperas, e principalmente barrocas.

Com isso, atores aprenderam a dançar e cantar, músicos e cantores aprenderam a interpretar e contracenar com o resto dos integrantes do elenco e eu, a bailarina, aprendeu um pouco de tudo isso. Hoje, três anos depois, após remontar o mesmo trabalho em outro espaço, o Theatro São Pedro, e ter feito mais uma ópera- “Orfeu” de Monteverdi, percebo como essa primeira experiência foi enriquecedora para minha formação. A troca com outros artistas, o aprendizado são coisas que nos motivam e fazem nos superar na nossa arte. A primeira montagem, realizada no Auditório Tasso Correia, foi extremamente emocionante por ser a estreia do trabalho. Mas foi no Theatro São Pedro, na sua remontagem pelo aniversário de 80 anos da UFRGS em 2014, que a ópera viu-se expandida cênicamente e a qualidade das cenas teve uma atenção mais profunda.

O processo criativo deu-se de forma espontânea, fomos experimentando e compondo as cenas um pouco ao mesmo tempo. Trabalhávamos as cenas iniciais e finais em simultâneo. Em um momento, recebi a notícia de que eu iria dançar o final, o “Lamento da Dido”- a cena depois que a Dido é abandonada pelo Enéias, e ela, por profunda tristeza, decide morrer. Esta era a segunda vez que interpretaria um final com morte, já que a primeira peça que interpretei na vida foi Romeu e Julieta, eu era Julieta. Ela se matava por amor. Surgiu a pergunta: “Por que será que sempre tenho que morrer no final?” Pareceu-me engraçada a situação, contudo, fiquei feliz com a oportunidade.

Dessa forma, fiquei responsável por dar final à história de amor trágico. A construção dessa cena foi concretizada no final do processo, quando todo o resto da ópera estava pronta. A dança final, o “Lamento da Dido”, é resultado de toda a carga emocional anterior, de toda a construção de clímax, felicidade, briga, abandono, morte que se sucederam do início da obra até a minha cena.

Para chegar a tamanha tristeza, tive a sorte de ter antes duas coreografias duo, com o Leo<sup>9</sup>, para ajudar a criar esse estado de dança tão sofrido que eu teria que interpretar.

---

9 Leonardo Jorgelewicz Ator e aluno do curso de Teatro. É também bailarino e realizou alguns semestres do curso de Dança. Leo participou da ópera nas temporadas de estreia (julho de 2012) e

Esse momento me ajudava muito na construção do meu papel e lamento final. O abandono precisava ser dançado com o outro, para depois poder ser dançado por mim.

### 3.2 A CONCEPÇÃO

Para a composição das cenas, as diretoras cênica e de coreografia propunham jogos e exercícios de experimentação. Foi muito divertido trabalhar com o pessoal do teatro. Eles tem uma lógica diferente da dança para a hora do criar. Usam bastante o jogo como ferramenta de experimentação. Não importa tanto o quão bonito sejam as ações e figuras, e sim testam tudo o que possa funcionar para a cena. Iniciávamos sempre com um aquecimento corporal, proposto por Ju Vicari ou por mim. Logo vinha o aquecimento com jogos teatrais, dado pela professora Camila Bauer ou pelo assistente de direção cênica. Então, um aquecimento funcionava mais para aquecer e preparar o corpo, e o outro, servia para ativar a energia, inspirar o jogo e a comunicação entre o elenco.

Os aquecimentos do teatro eram muito divertidos. Trabalhávamos com jogos de grupo, onde passávamos a energia um para o outro, ou brincávamos com diferentes estados e personagens. Nossos ensaios iniciavam mais de uma forma de chegar em um estado de energia alta (ao contrário da dança, onde na maioria das vezes, começa-se com a energia baixa, realizando alongamentos, e depois vai aumentando progressivamente), nesse caso chamou-me a atenção esse começo com a intensidade lá encima.

Em relação aos personagens existia um vínculo entre bailarinos/atores<sup>10</sup> e cantores. Tinham os cantores solistas e o resto do elenco. Por exemplo, o Leo e eu interpretávamos respectivamente, Enéias e Dido bailarinos. Tinha o núcleo do bem (atores que faziam os personagens de damas de corte, marinheiros de Enéias, palácio) e o núcleo do mal (bruxas e seres malignos). Isso condensou de alguma forma, cantores e bailarinos/atores em um só grupo, em um só elenco.

---

na remontagem (julho de 2014). Dupla e amigo de longa data, nossa intimidade fez com que dançar o pas-de-deux e depois o meu solo fosse um desafio relativamente fácil de cumprir. Nossa química e diálogo fez com que dançar resultasse em uma experiência ainda mais agradável e proveitosa. Tive também o prazer de dividir a cena com Júnior Grandi como Eneias, na segunda temporada em 2012, outro ator e bailarino que ajudou-me muito na construção da coreografia.

10 Bailrinos/atores porque todo o elenco, inclusive cantores, tinha que interpretar e dançar.

Dançar uma ópera é interpretar e compor a partir de uma música que já está criada, porém não finalizada. Ou seja, ela está finalizada apenas na partitura, por isso entende-se que ela não tem acabamento. Criam-se as danças com a música como ponto de inspiração.

Durante o processo de montagem e ensaio pode-se até mudar o andamento da música, para ajudar em algumas cenas ou na realização de algumas imagens ou sequências difíceis, mas não na composição musical.

### 3.3 O “LAMENTO DA DIDO” DE 2012 E DE 2014

Desde o início da ópera tinham sinais que subliminarmente me colocavam em uma relação diferente com a Dido cantora. Encontros e olhares mostravam de alguma forma, que eu era como um alter ego, outro eu, da rainha. No final da ópera isso ficou claro, pois no meu duo com o Leo, os cantores que representavam Dido e Enéias permaneciam em cena, um em cada diagonal, nos olhando. Éramos como suas personalidades, suas almas se expressando.

A construção do meu personagem se deu através de descobertas, da absorção de coisas na minha vida, e através de percepções no cotidiano e vida dos outros, que pudessem ser úteis na minha composição.

O que importa nesse momento é o personagem. Criar signos, imagens e figuras que espelhem a dor da Dido. Pouco importa a minha pessoa, Béthany. Eu nesse momento sou a Dido morrendo de dor. E toda Cartago, orquestra e coro me acompanham. Minha figura é uma coisa que vai se transformando no decorrer do espetáculo. Permito que as coisas me atravessem, os sentimentos, a briga, o amor, o ódio, a tristeza profunda, a dor. Como expressar tudo isso através do movimento? Uso a simplicidade. (Caderno de Notas, MARTÍNEZ, 2012)

Tive a sorte (hoje vejo dessa forma), de estar passando, naquele momento da minha vida, por uma grande frustração amorosa. Frustração essa que mudou vários conceitos de mundo. Alimentei-me disso para a hora do criar. Usei uma história quase semelhante para dar vida e corpo à Dido. E hoje, vejo que essa situação crítica que estava passando foi de grande utilidade para a composição. Ou seja, estendi minha dor pessoal para acessar a dor da rainha em cena.

A arte é para mim como uma válvula de escape para manifestar as maiores fraquezas da alma, as maiores e piores ansiedades. Os terríveis medos que qualquer ser humano tem. Arte como a capacidade de expressar, ou se desprender de algo, de crescer e aumentar a possibilidade criativa de cada um. (Caderno de Notas, MARTÍNEZ, 2012)

Desse modo o final organizava-se assim<sup>11</sup>: Enéias comunica à Dido que tem que ir embora e continuar sua viagem. Eles brigam. Eneias arrepende-se. Dido manda ele embora. Eles separam-se nas diagonais. Em seguida, Leo e eu dançamos o “Duo briga”. Por vezes olhamos para os cantores- a relação do olhar aconteceu como gesto significativo para associar que somos suas personalidades. Nessa coreografia, a Dido já vai construindo o estado de extrema dor. Ela não consegue mais se segurar em pé. Está constantemente saindo do eixo, e é o Enéias que reergue ela. Quando nossa coreografia finaliza, Eneias bailarino leva com ele o Eneias cantor, e eu, toco no ombro da Dido cantora em sinal de consolo.

Após a saída do seu amor, Dido começa seu “Lamento”. Chama sua dama de companhia, Belinda, para pedir-lhe ajuda, para acabar com sua dor. Dido lamenta-se para Belinda, e termina morrendo, perdida pelo abandono.

Ela entrega-se para a dor e o sofrimento. Despede-se da vida com o orgulho digno de uma rainha, porém infeliz pelo abandono e o infortúnio.

---

11 Cena disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u0wczUc1iPg> (minuto 45:44) Especiais UFRGS TV - Ópera Dido & Enéias. UFRGS, 2014.



Figura 1: “Duo Briga”, com Leonardo Jorgelewicz, 2014.



Créditos da foto: Rodrigo Kao Rocha.

Após a morte da Dido, Leo e eu voltamos à cena e dançamos o “Duo abandono”. Espelhamos na coreografia o que acabou de acontecer na cena anterior. Dido mostra uma mistura de amor e raiva em relação ao Eneias. Ele, por sua vez, demonstra confusão, pois quer ficar com sua amada. Porém tem um dever a cumprir (continuar sua viagem). Ela se envolve no Eneias. No entanto, o empurra e termina por expulsá-lo da cena.

Figura 2: “Duo Abandono”. Com Leonardo Jorgelewicz, 2014.



Créditos da foto: Pedro Lunarís.

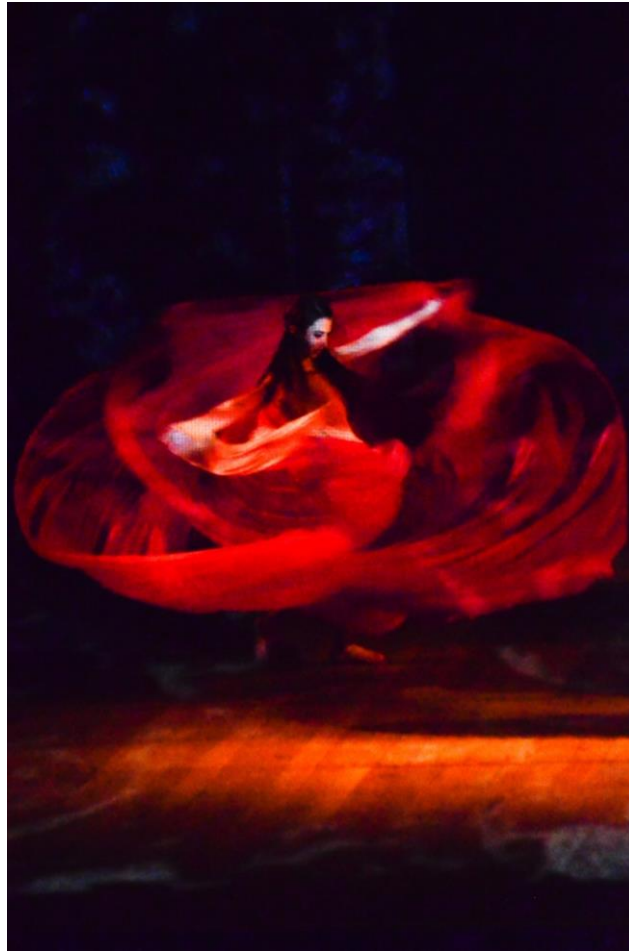
Após expular o Eneias bailarino da cena, inicio o meu solo, o “Lamento da Dido”.

Na primeira versão da ópera, usava o figurino- a manga cumprida do meu vestido, como objeto para simbolizar a dor. Na versão de 2014, tive um objeto de cena que me ajudou muito na interpretação: um tecido vermelho de 5X5m, que no decorrer da obra foi usado representando diferente coisas, a capa da rainha, uma tempestade, etc. Desse modo, o sofrimento se fez palpável. Um sentimento com peso, cor e forma. Finalmente Dido, morre envolta nesse tecido vermelho, morre envolta na dor.

Compus para o solo, com a ajuda da diretora cênica e a coreógrafa, uma estrutura de trajetórias no espaço. Entre esse esqueleto, permiti-me encontrar os estados de dor e sofrimento que as cenas anteriores causavam no meu corpo, e assim, expressei através do improviso, o que o corpo sentia necessário para aquele momento. Usei a contração do centro, o “plexo solar”, como forma de acessar a dor no meu corpo e como início dos movimentos em geral. Peguei o tecido e mostrei ele ao público, o que antes era orgulho (capa da rainha) agora era humilhação. Me enrolei nele. Utilizei por momentos, saltos e quedas em compensação aos movimentos pequenos e de braços. Transitei entre momentos de absoluto controle do eixo, do peso e do meu corpo; e em outros, deixei a loucura tomar conta, através de movimentos explosivos. Servi-me da respiração e a falta dela como analogia para a morte, a vida que se esvaia em mim. Em meu caderno de notas escrevi durante o processo:

Às vezes não se trata da quantidade de movimentos que se faz, ou quão complexos são. Às vezes dançar trata-se simplesmente de interpretar a música, o som, ou o estado de alma. E deixar-se levar pelo que vier. (Caderno de Notas, MARTÍNEZ, 2012)

Figura 3: “Lamento da Dido”, 2014.



Créditos da foto: Rodrigo Kao Rocha.

Quando dançava e interpretava essa cena, podia ver as pessoas chorando atrás das cochias. Esse momento era realmente emocionante. Quem nunca sofreu por amor?

Como a orquestra era ao vivo, eu fiz a minha dança também ao vivo. Foi deixar-me levar pela música, pelo coro que entoava a canção “With drooping wings” (De asas caídas) e acessar toda aquela dor. Tinha dias em que não aguentava e chorava junto. Encontrei mais uma vez, depois de interpretar Julieta aos 12 anos, a Dido que morria por amor. Cada dança era realmente uma morte, algo morria dentro de mim. E o mais interessante, foi construir toda essa história e o personagem para poder demonstrar nos movimentos coisas que não teria outra forma de aparecer. Mais do que dificuldade técnica, procurei entrar na energia dessa morte, dessa destruição do próprio eu. Foi uma pesquisa profunda e intensa, e por isso decidi trazê-la e recordá-la nesse trabalho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das variadas experiências que a universidade me ofereceu, esta foi uma das que mais me agregou como estudante de arte e de dança. No decorrer do curso, participei de vários projetos de extensão em que dançava ou dava aula. O projeto “Ópera na UFRGS” proporcionou-me um contato mais profundo com pessoas que nunca teria conhecido se não tivesse tido a oportunidade de fazer parte deste trabalho. Sem dizer que dançar com música ao vivo, e mais especificamente, dançar uma morte com uma orquestra e coro barroco é a coisa mais linda que já me sucedeu como bailarina.

O contato com estudantes de teatro fez redimensionar a reflexão das minhas práticas como bailarina, e buscar um ecletismo para minha formação em arte. Ou seja, não me enxergar somente como bailarina, e sim como possível atriz, como uma artista em geral. Um ser que cria, e que cria em conjunto com outros artistas. Contracenar com cantores e músicos também foi muito enriquecedor. O ato de criar e de interpretar passou a ser visto sob outra ótica, em outra perspectiva. É imensamente interessante descobrir novas formas de fazer arte. E foi por este motivo que decidi inserir a improvisação no final.

A interpretação do “Lamento” em nenhuma récita aconteceu do mesmo jeito que tinha sido dançado no dia anterior. A improvisação permitiu-me construir um estado e um tamanho para o personagem que certamente no último dia de ópera estava no seu ápice. Percebo que para deixar o improviso mais interessante é imprescindível a repetição e o costume de improvisar. Esse método de me movimentar no espaço fez, na minha opinião, tudo ser mais emocionante. O frio na barriga a cada vez que entrava em cena era o alimento para continuar improvisando.

A criação coletiva e com pessoas tão diferentes integrando o elenco foi difícil, mas extremamente interessante. É complicado articular diferentes pensamentos, diferentes formas de encarar a arte. Por isso, acho de enorme mérito o trabalho dos diretores de música, diretora cênico e de coreografia. Pessoas que com paciência e sabedoria, souberam vincular e estruturar um grupo de 60 pessoas, entre cantores, orquestra, coro e atores/bailarinos. Esse é um trabalho árduo, que merece ser observado com atenção.

## REFERÊNCIAS

AMON, Caio. **DIDO E ENEIAS** - Instituto de Arte da UFRGS (versão compacta) <https://www.youtube.com/watch?v=k17883JNBgc>. Porto Alegre, 2012.

BAUER, Camila. Sobre a atualidade de Dido e Enéias. *In Dido e Enéias*: opera na UFRGS. Cartilha do espetáculo. Porto Alegre, 2012.

BAUER, Camila. Sobre o processo de encenação. *In Dido e Enéias*: opera na UFRGS. Cartilha do espetáculo. Porto Alegre, 2012.

CARPENA, Lucia. Sobre a música de Dido e Enéias, de Henry Purcell e Nahum Tate; uma hora, muitas questões. *In Dido e Enéias*: opera na UFRGS. Cartilha do espetáculo. Porto Alegre, 2012.

**Dido e Enéias**: opera na UFRGS. Cartilha do espetáculo. Porto Alegre, 2012.

Especiais UFRGS TV - Ópera Dido & Enéias. <https://www.youtube.com/watch?v=u0wczUc1iPg> (Entrevistas com o elenco e diretores e versão da ópera de 2014).

GOMES, Paulo. Sobre a temeridade de montar uma ópera. *In Dido e Enéias*: ópera na UFRGS. Cartilha do espetáculo. Porto Alegre, 2012.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 1988 5 ed.(Em: O PRINCÍPIO DA ÓPERA, "PRECURSORES")

GROUT, Donald Jay et WILLIAMS, Hermine Weigel. **A short history of opera**. 4<sup>th</sup> ed. 2003 New York. Columbia University Press. Tradução livre Béthany Martínez.

HEINLEIN, Federico. **Henry Purcell**. Revista Musical Chilena. Disponível em <http://revistapsicologia.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/1423/1312>. Acessado em 27 de agosto de 2014. Tradução livre Béthany Martínez.

MARTÍNEZ, Béthany E. Gallego. **Caderno de notas**. 2012. Porto Alegre.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre, Cartas sobre a dança**. São Paulo, FAPESP, 1998.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. A Composição em Tempo Real como Estratégia Inventiva [recurso eletrônico]. In: **Cena N**. 13 (2013) 14 p.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo- o poder da improvisação na vida e na arte**. São Paulo: Summus, 1993.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. Texto apresentação da cartilha. *In Dido e Enéias*: opera na UFRGS. Cartilha do espetáculo. Porto Alegre, 2012. (2012, p.2)

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Vozes,

2013. 29 ed.

SARMIENTO, Juan Ríos. **El libro de la ópera**. Ed. Juventud Argentina, S.A.. Buenos Aires. Com colaboração de Javier Montsalvatge e Nicolás Barquet. 1954  
Tradução livre Béthany Martínez.

SUHAMY, Jeanne. **Guia da ópera**. Porto Alegre: L&PM, 1997. Trad. Neves Fonseca.

## ANEXOS

Fotos: Pedro Lunar. Ópera Dido e Eneias no Theatro São Pedro. Julho de 2014.  
Com o bailarino Leonardo Jorgelewicz.





DIDO E ENEIAS inteiro, DVD disponível na biblioteca do ART-UFRGS e na EDU-UFRGS.



### Autorização de imagem

Autorizo o uso das imagens para ilustrar o trabalho de conclusão intitulado “ENTRE ÓPERA E LAMENTO: relatos de uma experiência artística” de Béthany Eloa Martínez Gallego, aluna do curso de Licenciatura em Dança.

Nome: \_\_\_\_\_  
Ass.: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2015