



**Universidade de  
Aveiro**

**2017**

Departamento de  
Comunicação e Arte

**Nathalie Gal**

**A Dupla Metamorfose: o “eu” enquanto intérprete e o “eu” enquanto personagem, numa performance sobre os 7 pecados capitais.**

Relatório de Projeto apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Alcobia, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

## **o júri**

presidente

Professor Doutor António Chagas Rosa  
professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Isabel Maria de Oliveira Alcobia (Orientadora)  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Liliana Margareta Bizineche  
Professora Auxiliar da Universidade de Évora

## **agradecimentos**

À Professora Doutora Isabel Alcobia, minha orientadora, pela dedicação, disponibilidade e entusiasmo demonstrados ao longo de todo o processo de construção deste projeto, bem como pela elevada competência técnica e científica, pelas sugestões e críticas, sempre úteis e consequentes.

À encenadora, dramaturga e atriz, Rita Burmester, pela orientação na componente teatral, encenação, construção da personagem e da performance, pela criação do texto dramático, pelo interesse no projeto, pela motivação e apoio inesgotáveis.

Ao pianista acompanhador, Stefano Amitrano, pela competência técnica, paciência e disponibilidade para acompanhar os ensaios musicais deste projeto.

Aos meus colegas, Miguel Maduro-Dias, Carlos Lima e Daniela Matos, por prontamente terem aceite o desafio de integrar o elenco da performance, pelo seu profundo envolvimento e notável profissionalismo, e a todos os outros amigos que, de alguma forma, contribuíram para que este projeto se tornasse uma realidade.

Aos meus pais, Hortelinda dos Prazeres e Michel Gal, pelo apoio incondicional em cada momento manifesto, por me ajudarem a pensar de forma criativa, pelas sugestões e ideias que me deram, por acreditarem nas minhas potencialidades enquanto artista, incentivando-me ao seu desenvolvimento.

**palavras-chave**

Metamorfose, Sete pecados capitais, Teatro, Canto lírico, Performance.

**Resumo**

Este relatório de projeto debruça-se sobre o papel da metamorfose no processo de construção de um espetáculo ou performance *solo*, que junta o canto lírico à dramatização, subordinado ao tema dos sete pecados capitais. É um trabalho de cariz autorreflexivo, em que procuro analisar, compreender e descrever, com base em documentação escrita e na minha própria experiência, os processos envolvidos na criação deste tipo de espetáculo, desde a escolha dos materiais utilizados, passando pela construção de uma personagem, a encenação da peça, os ensaios e o processo de trabalho, envolvendo diferentes técnicas e exercícios, até à consecução final da performance.



**keywords**

Methamorphosis, Seven deadly sins, Theatre, Lyrical singing, Performance Show.

**abstract**

This project report relates to the role of metamorphosis in the building process of a show or solo performance, bringing together lyric chant and dramatization, subordinated to the subject of the seven capital sins. It is a self-reflexive work by nature, in which I seek to analyze, understand and describe, based in written documents and my own experience, the processes involved in creating this type of show, which includes the choice of materials, the construction of a character, staging a play, rehearsals and work process involving different techniques and exercises until final performance objectives are achieved.

# Índice

Introdução .....	9
Motivação .....	11
Objetivos .....	12
Metodologias .....	13
Organização do discurso textual .....	14
<b><u>Capítulo 1: Os Recursos da <i>Metamorfose</i></u></b> .....	15
1.1 A <i>Expressão</i> na linguagem não-verbal .....	15
1.1.1 Expressão facial .....	18
1.1.2 Expressão corporal .....	23
1.1.3 Expressão vocal .....	28
1.2 A <i>Interpretação</i> – Metodologias de construção da Personagem .....	35
1.2.1 Método Stanislavski .....	35
1.2.2 Método Brecht .....	40
<b><u>Capítulo 2: Os “temas” da <i>Metamorfose</i></u></b> .....	44
2.1. Os sete pecados capitais .....	44
2.1.1 Definição à luz da teologia Aquiniana .....	44
2.1.2 Abordagens multartísticas aos sete pecados capitais .....	51
2.1.1.1 A “ <i>cor</i> ” do pecado .....	51
2.1.1.2 O pecado na <i>palavra</i> .....	54
2.1.1.3 O pecado <i>encenado</i> .....	55
2.1.3 Os sete pecados capitais como estados emocionais e sensitivos .....	59
2.1.3.1 Exprimindo os sete pecados capitais .....	63
2.2 As Canções/Árias .....	75
2.3 O Monólogo .....	88

<b><u>Capítulo 3: A Metamorfose na performance: “São sete e são meus”</u></b> .....	90
3.1 A Performance .....	90
3.2 A Personagem .....	94
3.2.1 Dramaturgia e conceção da Personagem – segundo a autora .....	94
3.2.2 Caracterização da Personagem – segundo a intérprete .....	95
3.2.2.1 Inspiração .....	98
3.3 O Argumento .....	101
3.4 A Encenação .....	104
3.5 O processo de trabalho .....	106
3.5.1 Desafios/dificuldades .....	106
3.5.2 Exercícios aplicados na construção da Personagem .....	119
Diário “de bordo” .....	121
Conclusão .....	128
Referências Bibliográficas .....	131
Anexos .....	139
1. “Gluttony”, P. Bruegel .....	140
2. “Seven Deadly Sins”, O. Dix .....	140
3. “Greed”, V. Zuev .....	140
4. “Seven Deadly Sins”, G. Redzek .....	141
5. “Seven Deadly Sins”, L. Rico .....	141
6. “Le Paresseux”, J. Leguerney .....	142
7. “La luce langue”, G. Verdi .....	148
8. “Duo de la mouche”, C. Offenbach .....	154
9. “Or sai chi l’onore”, W.A. Mozart .....	167
10. “Griserie: Ah! Quel dinner”, C. Offenbach .....	172
11. “Quando m’ en vo”, G. Puccini .....	175
12. Terceto “Ich bin die erste Sängerin”, W. A. ....	178
13. Guião: “São sete e são meus” .....	192

14. Biografia de Rita Burmester (encenadora) .....	202
--	-----

### Índice de Figuras

Figura 1 .....	52
Figura 2 .....	53
Figura 3 .....	54
Figura 4 .....	56
Figura 5 .....	58
Figura 6 .....	63
Figura 7 .....	64
Figura 8 .....	65
Figura 9 .....	66
Figura 10 .....	67
Figura 11 .....	68
Figura 12 .....	69
Figura 13 .....	69
Figura 14 .....	71
Figura 15 .....	72
Figura 16 .....	73

### Índice de Tabelas

Tabela 1 .....	125
----------------	-----

## **Introdução**

O projeto artístico de que este documento é o suporte escrito resume-se na construção e apresentação de uma performance, um espetáculo *solo*, que combina o canto lírico, na interpretação de sete árias, com o teatro, na representação de uma personagem, subordinado ao tema “os sete pecados capitais”. É um trabalho de cariz autorreflexivo, em que procuro analisar, compreender e descrever, com base em documentação escrita e na minha própria experiência, os processos envolvidos na criação deste tipo de espetáculo, desde a escolha dos materiais utilizados, passando pela construção de uma personagem, a encenação da peça, os ensaios e o processo de trabalho, envolvendo diferentes técnicas e exercícios, até à consecução final da performance. Todos estes processos representam fases da construção da performance, com as suas especificidades e desafios, pelas quais passei, enquanto objeto de estudo participante, até chegar ao momento culminante – a representação do teatro musicado “São sete e são meus”. O presente relatório documenta cada passo deste projeto, incluindo a sustentação teórica dos vários pontos afetos à construção de uma performance desta natureza, e a descrição personalizada de todo o processo de trabalho desenvolvido com vista à sua realização.

## **A metamorfose e o contraste**

A linha orientadora deste projeto prende-se com um conceito fundamental, tomado de empréstimo ao campo da biologia: a *metamorfose*. Associado por excelência a este domínio, o conceito sofre, porém, ele próprio, diversas “metamorfoses”, numa evolução semântica decorrente do alargamento da sua aplicação a outros contextos. O terreno transdisciplinar em que se move atinge praticamente todas as áreas da existência, desde as ciências exatas às ciências humanas, revelando a sua ubiquidade nos processos da vida terrestre.

A palavra “metamorfose” vem do grego *μεταμόρφωσις* (*metamórphosis*, "transformação"), formada pelos radicais *μετα-* (prefixo **meta-**), "mudar" + *μορφή* (sufixo **-morfo**), "forma" (Magalhães: 1965). Originalmente, o termo parece indicar uma mudança apenas ao nível da forma, mas, com a aquisição de novas conotações, passou a englobar genericamente todo o tipo de mudanças que se pretenda considerar de modo figurativo.

Assim, a metamorfose pode referir-se a uma mudança de forma, de natureza ou de estrutura tão importante que o objeto sujeito a transformação deixa de ser reconhecível, incluindo a metamorfose de um ser animado noutra ser animado ou inanimado, e vice-

versa (ex: as metamorfoses mitológicas de Júpiter e de outros deuses Greco-Romanos), a metamorfose de “qualquer coisa em qualquer coisa” (ex: a metamorfose da matéria, dos metais em ouro, das plantas) e o conjunto de transformações morfológicas e estruturais sofridas por certos organismos, como os batráquios e os insetos. Num sentido analítico e/ou figurado, a metamorfose pode designar uma “mudança importante na aparência exterior de alguma coisa ou de alguém”, uma “modificação tão importante na aparência de uma pessoa que ela já não é reconhecível” (ex: atores e comediantes), a mera transformação de qualquer coisa, a transformação lenta, progressiva e profunda de uma pessoa ou de um grupo de pessoas (a nível de caráter, estado de espírito e emocional, etc.) e, ainda, a metamorfose social, ou da sociedade (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales: 2012).

Neste projeto, a metamorfose manifesta-se e estuda-se no domínio artístico, nomeadamente nas suas formas musical – vocal - e teatral, contemplando quer a especificidade, quer o cruzamento dos vários elementos. Cristalizar a análise, compreensão e execução da metamorfose sobre determinados aspetos em detrimento de outros representa a escolha consciente de focar só algumas particularidades de um vasto todo, pois, como se percebe, a metamorfose, no seu sentido mais lato, está presente em cada detalhe do processo de elaboração e consecução deste projeto, e não apenas nos elementos que proponho para análise. A metamorfose esteve presente desde a conceção mental do tema, considerando o número de vezes que foi questionado, alterado e refinado, passando pela escrita deste documento, na quantidade de vezes que redigi, apaguei e voltei a redigir títulos, ideias, frases e termos. Apesar do “recorte” temático, condicionado pelos limites de extensão e abrangência estipulados para este trabalho, e igualmente necessário para um maior aprofundamento das questões que me interessava destacar acima de outras, frequentemente a ideia da metamorfose extrapola o seu foco primário e espraia-se pelos meandros dos vários pontos abordados, reforçando este “fio condutor”.

O título do projeto compreende dois tipos de metamorfose do “eu”: o “eu” enquanto intérprete e o “eu” enquanto personagem. O “eu” enquanto intérprete, ou enquanto profissional do espetáculo, prende-se com a transformação básica e essencial pela qual passam inevitavelmente todos os artistas no momento em que deixam de ser apenas pessoas “comuns” e pisam um palco. Isto é particularmente uma realidade para atores e cantores, que, para assumirem esse papel, têm, de alguma forma, de despir-se do seu “eu” cotidiano. A incorporação de uma personagem exige um certo abandono de si, um corte com a realidade para que a penetração no mundo fictício se torne possível.

Claro que, em rigor, ninguém pode desligar-se inteiramente de si mesmo, até porque as características pessoais e interiores são ferramentas extremamente úteis e até necessárias para a construção de uma nova *persona*. Mas existe uma “passagem” a transpor, voluntária e conscientemente, que nem sempre se revela fácil ou natural. Depois desse primeiro momento de transformação, em que o artista procura libertar-se dos fantasmas do público, dos olhares, da avaliação, dos seus próprios preconceitos, e está pronto para assumir o seu novo “eu”, dá-se o segundo momento de metamorfose: a metamorfose enquanto personagem. Esta transformação consiste num refinamento da *persona* que o ator incorporou, pois a própria personagem, dentro de um determinado enredo, conhecerá, na maior parte dos casos, diversas metamorfoses ao longo da peça, ou da ópera. Trata-se, portanto, de compreender as mudanças, variações, contradições das personagens, por vezes complexas, e conseguir reproduzi-las com o mimetismo de um camaleão, que conforme as características do ambiente em que se insere é capaz de “manipular” a sua pigmentação, a sua aparência.

A ideia do contraste está intrinsecamente ligada ao conceito primordial de metamorfose, porque uma transformação produz sempre um contraste, uma diferença, relativamente a algo anterior. Para fornecer um contexto cénico propício à criação e execução de contrastes escolhi o tema dos sete pecados capitais: preguiça, avareza, luxúria, ira, gula, vaidade e inveja. Sete pecados ampliados em sete árias de ópera, sete momentos de monólogo teatral, sete emoções, estados de espírito ou motivações distintos; em suma, sete grandes metamorfoses e contrastes vivenciados por uma personagem, que exigem do intérprete e ator considerável maleabilidade e versatilidade.

A diversidade de contrastes está igualmente patente numa multiplicidade de outros aspetos, desde os mais formais e estritamente relacionados com a escolha das árias aos mais técnicos a nível vocal e interpretativo, que serão explorados no capítulo 2 (2.2) deste trabalho.

## **Motivação**

A realização deste projeto parte de um interesse de longa data em explorar a interdisciplinaridade no domínio das artes, nomeadamente quanto ao canto lírico e ao teatro: o canto lírico, constituindo a minha área de formação académica, e o teatro, representando um terreno extremamente apelativo, ainda que algo desconhecido para mim.

Esta escolha reflete o desejo e a curiosidade de “experimental-me” neste novo universo, consciente de todos os riscos e desafios que ele acarreta, e reflete também a vontade de conceber um projeto original e único, em que a expressividade de emoções e estados de espírito pudesse ser levada ao extremo, na sua manifestação vocal cantada e teatral, incluindo a ativação de todo o corpo nesse ato demonstrativo. O tema dos sete pecados capitais surge, precisamente, como um terreno fértil em possibilidades expressivas e dramáticas, pelos contrastes e metamorfoses que potencia.

## **Objetivos**

Compreender como se processam estas metamorfoses, quais os desafios que comportam, e que ferramentas utilizar para a transposição dos obstáculos, constituem as questões primordiais a que procuro responder através deste projeto. Importa ressaltar que, apesar de me basear em teorizações documentadas, grande parte desta análise será reflexiva, incidindo sobre a minha experiência pessoal, uma vez que eu própria serei o principal objeto de estudo. Com este projeto pretendo aferir de que forma na minha experiência concreta, enquanto cantora e atriz amadora, no enquadramento do pequeno “teatro musical” que me proponho construir, poderei trabalhar e desenvolver estas metamorfoses, com vista à consecução de uma performance esteticamente apelativa.

Os objetivos específicos deste projeto podem, então, ser sintetizados nos seguintes pontos:

1. Aprofundar os meus conhecimentos e práticas performativas cruzando duas áreas distintas do domínio artístico – teatro e canto lírico;
2. Compreender as características e os âmbitos de ocorrência dos processos de metamorfose no intérprete (ator, cantor, profissional do espetáculo) e na personagem que o mesmo incorpora;
3. Identificar os principais desafios e/ou obstáculos experienciados nos referidos processos de metamorfose;
4. Identificar as ferramentas ou recursos disponíveis para a superação desses desafios/obstáculos;
5. Aplicar e desenvolver as ferramentas identificadas no contexto específico da performance;
6. Explorar as minhas capacidades criativas e artísticas na construção da performance “São sete e são meus”.



## **Metodologias**

As metodologias de investigação aplicadas na construção do projeto artístico “A dupla metamorfose: o ‘eu’ enquanto intérprete e o ‘eu’ enquanto personagem, numa performance sobre os sete pecados capitais” englobam um conjunto de ações e procedimentos básicos e faseados, nomeadamente:

- Pesquisa e recolha de material;
- Análise e compreensão dos dados;
- Triagem e organização dos conteúdos;
- Criação artística e redação.

A pesquisa e recolha de material incidiram sobre os grandes temas abordados neste trabalho (bem como alguns pontos periféricos que acabaram por não ser integrados), incluindo o tema da metamorfose, dos sete pecados capitais, da performance, o tema do teatro e do canto.

A análise e compreensão de dados consistiu na profunda exploração dos temas supracitados, expandindo-se inclusive a um campo mais alargado de conteúdos que enriqueceram as minhas perspetivas sobre os temas principais, ainda que não integrando o trabalho final.

O processo de triagem e organização do material, previamente pesquisado e analisado, foi fundamental na delimitação da área de estudo, uma vez que potencialmente cada um dos tópicos poderia em si mesmo constituir o ponto de partida para um novo e diferente trabalho. Também no que toca às áreas de ópera a interpretar e analisar, o processo de triagem foi de extrema relevância, conduzindo, em resposta a determinados critérios, a um conjunto final de sete áreas, cada uma correspondente a um dos pecados capitais.

Finalmente, o processo de redação, bem como a construção de toda a performance, desde a criação e caracterização da personagem à conceção do espetáculo conheceu diversas fases – reunião, discussão, planificação e realização de ensaios, até à consecução da performance -, contando sempre com o apoio incondicional da minha orientadora, a Professora Doutora Isabel Alcobia, e da encenadora e atriz, Rita Burmester.

## Organização do discurso textual

O presente relatório está organizado em três grandes capítulos: os dois primeiros, em que procedo a uma sustentação teórica dos vários pontos relacionados com a construção da personagem e do tema da performance, e o terceiro, especificamente relacionado com a encenação do teatro musicado “São sete e são meus”, em que descrevo todas as suas componentes, e as práticas levadas a cabo para a sua realização.

Assim, o capítulo 1 consiste numa reunião de informação e reflexão teórica sobre os processos e recursos envolvidos na metamorfose enquanto intérprete e enquanto personagem, na discriminação e análise dos mecanismos constituintes da *expressão*, a nível vocal, facial e corporal (1.1), e na exposição da base metodológica desenvolvida por alguns pedagogos do teatro, sobre a qual apoio a interpretação e construção da minha personagem (1.2). No capítulo 2, referente aos temas ou aos campos de manifestação da metamorfose neste trabalho, foco-me no tema dos sete pecados capitais, considerando a sua definição histórico-teológica (2.1.1), a perspetiva artística sobre os mesmos (2.1.2) e a associação dos pecados a estados emocionais ou disposicionais, passíveis de representação (2.1.3).

No ponto seguinte (2.2), abordo os temas musicais, as árias, escolhidos para integrar a performance, revisitando o seu contexto original, as suas principais características estilísticas, o perfil das personagens que os interpretam e a sua relação com cada pecado. Finalmente, em 2.3, trato do *monólogo*, o género teatral adotado na minha encenação: a sua justificação e pertinência neste contexto, a sua especificidade e criação.

O último capítulo (3) reflete a parte mais prática do trabalho, estando diretamente relacionado com a construção da performance “São sete e são meus” e sua ligação com a metamorfose. Introduzo o capítulo com uma abordagem sumária ao conceito de performance (3.1), prosseguindo com a descrição dos constituintes desta peça de teatro musicado, designadamente, a personagem (3.2), o argumento (3.3) e a encenação (3.4). Por fim, relato concretamente todo o trabalho de “campo”, pessoal e coletivo, realizado no decorrer dos ensaios, dando conta dos principais desafios encontrados ao longo do percurso e as ferramentas utilizadas para a sua superação (3.5)

Em jeito de pré-conclusão, incluo aquilo a que chamei um “diário de bordo”, que relata, a par e passo, os procedimentos adotados por mim e pela equipa que me orientou na elaboração deste projeto, desde o seu início até à sua conclusão, refletindo criticamente sobre os mesmos.

## **Capítulo 1: Os Recursos da *Metamorfose***

Qualquer “objeto” artístico, seja ele de apreensão palpável, visível, audível, ou combinando a totalidade ou parte dessas componentes, é produto de uma intenção por parte do seu criador e/ou intérprete. Dificilmente um pintor, ou escultor, produzirá à partida uma obra de arte apenas para a admirar solitariamente, ocultando-a à vista dos outros e remetendo-a ao acúmulo da sua arrecadação; ou um ator ensaiará uma peça de teatro apenas para contemplar o reflexo da sua performance ao espelho; ou uma equipa/empresa cinematográfica produzirá um filme, com custos exorbitantes associados, apenas para consumo próprio, entre amigos; ou um músico profissional despenderá anos da sua carreira a aperfeiçoar uma técnica apenas para se contentar com a sua autoavaliação positiva. Não descurando o infortúnio de, por vezes, as condições adversas do mercado, o perfil psicológico do artista, ou uma apreciação negativa do seu trabalho, reduzirem a vivência artística a uma experiência solitária, a intenção inicial de um artista, como podemos depreender dos exemplos vagamente absurdos supracitados, raramente exclui a partilha do seu objeto artístico com alguém. A arte implica, então, não apenas uma finalidade, mas também um destinatário. É ele o recetor da partilha artística e dele também se espera, explícita ou implicitamente, um retorno apreciativo dessa partilha.

Nesta definição muito pessoal, arte é, portanto, comunicação e expressão de algo; mas é também entendimento. Tomando o caso concreto de um ator, ou cantor, se é verdade que o seu papel se consagra na expressão de conteúdos, emocionais e informativos, também é verdade que se tal expressão não for inteligível ou verosímil para o seu destinatário, a interpretação e compreensão final do objeto artístico por parte deste ficará seriamente comprometida. Nesse caso, não podemos concluir que a arte tenha integralmente cumprido o seu propósito. É certo que a profunda captação do sentido artístico e a plena capacidade de apreciação requerem do destinatário uma bagagem cultural específica e uma familiaridade com o tipo de linguagem que este nem sempre possui. É também possível que, por motivos de ordem técnica, quer a nível do funcionamento dos equipamentos, das condições acústicas, de palco, ou quaisquer outros fatores alheios ao artista, a mensagem original seja desvirtuada. No entanto, independentemente destas condicionantes, e até pelo elevado risco da sua ocorrência, o trabalho do ator/cantor, bem como de qualquer outro artista, deve centrar-se na máxima clareza daquilo que se propõe transmitir.

Nesse sentido, é relevante explorar os mais significativos recursos de expressão de que os atores e cantores dispõem, por outras palavras, os recursos que permitem a metamorfose, a capacidade de se transformar, os quais, eu própria, integrarei posteriormente na consecução da minha performance.

### **1.1 A Expressão de conteúdos – linguagem não-verbal**

Sobre a comunicação verbal pronunciar-nos-emos apenas brevemente, referindo que se trata da expressão por meio da palavra, oral e escrita, “a linguagem constituída por sons articulados e por símbolos escritos correspondentes àqueles sons, exclusiva dos humanos” (Ciberdúvidas: 2002).

Já a comunicação não-verbal, que se define pela expressão de conteúdos por meio de elementos comunicativos sem recurso à palavra, pode organizar-se em três grandes modalidades. A primeira delas, indissociável da palavra, encerra elementos *paralinguísticos*, nomeadamente as utilizações da voz (ritmo, timbre, intensidade, altura, entoação, pausas), a segunda refere-se aos elementos *cinésicos*, os movimentos e posturas corporais, que incluem gestos, expressões faciais, forma de andar, toque físico, entre outros, e a terceira prende-se com aspetos de natureza *proxémica*, ou seja, relativos à conceção, estruturação e uso do espaço, bem como de quaisquer objetos circundantes (Viana: 2012).

São várias as estimativas propostas para a relação de preponderância entre os aspetos verbais e não-verbais na captação dos conteúdos transmitidos no processo de comunicação. Em qualquer dos casos a desproporção é abissal, sendo indubitavelmente mais determinantes os aspetos não-verbais para a compreensão do discurso. A mais célebre fórmula, proposta por Albert Mehrabian (1971), assenta a proporção de 7-38-55, sendo que apenas 7% da compreensão de um discurso resultam da componente verbal, 38% dizem respeito aos aspetos vocais paralinguísticos, e 55% remetem para os elementos visuais (linguagem corporal como um todo).

Como se percebe, a comunicação não-verbal acaba por ser muito mais informativa sobre a realidade interior de um emissor, e inclusive o grau de fiabilidade é muito superior ao da mera pronúncia verbal, já que os indicadores corporais, e sobretudo as expressões faciais, dificilmente se manipulam sem que seja possível detetar certas incongruências.

De facto, está cientificamente comprovado que, tanto neurológica como muscularmente, existem determinados processos que ocorrem apenas quando esses indicadores se manifestam espontaneamente e são desencadeados por experiências emotivas reais (Araújo: 2012).

Os elementos não-verbais cumprem duas funções básicas essenciais: a expressão dos estados emocionais, sensitivos, dispositivos, e o reforço do discurso verbal. A mera formulação de palavras mostra-se incapaz de transmitir qualquer informação “emotiva” sobre quem fala. A própria persuasão de uma mensagem pode ser drasticamente comprometida pela ausência de elementos não-verbais. Seria de todo insensato, por exemplo, esperar que uma declaração amorosa do tipo “Eu amo-te tanto que daria a minha vida por ti” fosse credível se proferida sem qualquer ênfase, gesto ou expressão facial.

Já situações inversas, em que conteúdo textual e verbal está, de alguma forma, comprometido ou bloqueado, demonstram a prevalência, quase autossuficiência, da linguagem não-verbal. Mesmo quando o conteúdo informativo não atinge o recetor de forma inteligível, o que ocorre, por exemplo, quando tentamos dialogar com falantes de uma língua estrangeira, é possível aferir o seu estado emocional (Araújo: 2012).

Cada um dos elementos que constituem a comunicação não-verbal transmite uma informação específica e única, não só sobre aos conteúdos verbalizados, mas também, e principalmente, sobre aquele que discursa. Indicadores como o vestuário, que inclui não só a qualidade dos tecidos, mas as cores, os cortes, as texturas, permitem inferências, umas vezes mais exatas do que outras, sobre um conjunto de características, nomeadamente, a classe social, as atividades de que se gosta, o estilo de vida, e até sobre traços de carácter e perfil psicológico. Assim, desde os gestos, a movimentação das mãos, o posicionamento dos braços, a postura corporal, às expressões e micro-expressões faciais, passando pela intensidade, colocação e ritmo vocal, tudo aquilo que o corpo no seu todo exterioriza, quer visual, quer auditivamente, para além de reforçar e enfatizar o sentido do discurso verbal, revela-se um “livro aberto” sobre múltiplas dimensões do ser.

Nos próximos subcapítulos debruçar-nos-emos com mais detalhe sobre a especificidade destes aspetos, maioritariamente, não-verbais, analisando (1) os seus modos e contextos de ocorrência e (2) a sua relevância nos processos de expressão lírico-teatral. Para fins de organização textual, agruparemos estes aspetos em três categorias distintas, (1.1.1) expressão facial, (1.1.2) expressão corporal, e (1.1.3) expressão vocal, ressalvando de antemão que a análise individual e separada de cada grupo é feita tendo em vista a facilitação da leitura. Na prática todos os conteúdos estão interrelacionados.

### **1.1.1 Expressão facial – as metamorfoses do rosto**

“O rosto é o espelho da alma”, Cícero

Entre 106 e 43 a.C., Marco Túlio Cícero chegara empiricamente a uma conclusão que só cerca de dois milénios mais tarde a psicologia moderna viria a comprovar pela via científica: o rosto é o mais poderoso e fidedigno veículo de expressão emocional.

Ao contemplarmos o rosto humano, para além de inevitavelmente nos determos nas feições e linhas estruturais, observamos aquilo que poderíamos definir como as metamorfoses, ou expressões, faciais. O termo metamorfose é aqui empregue com o intuito de evidenciar que, dessemelhantemente dos traços morfológicos, as expressões do rosto não são estáticas; estão em constante movimento, moldando-se e alterando-se conforme as emoções, ou outros processos biológicos, que um indivíduo experimente.

Pesquisas recentes, conduzidas por diferentes investigadores demonstraram, por um lado, que o rosto tem a capacidade de se metamorfosear em cerca de dez mil expressões faciais, sendo que cada uma delas pode reproduzir-se num espantoso recorde de um quarto de segundo (Freitas- Magalhães: 2009), e, por outro, que o cérebro consegue reconhecer um determinado estado emocional (noutra pessoa), decodificando uma expressão facial num máximo de duzentos milissegundos (Schyns: 2009).

#### **A universalidade vs. culturalidade das expressões faciais**

Os sinais emocionais transmitidos pela expressão facial estão relacionados com as seis emoções básicas estabelecidas por Paul Ekman - felicidade, tristeza, surpresa, medo, ira e aversão/repulsa –, que, quando combinadas entre si, originam emoções mais complexas, ou secundárias. Uma interpretação das emoções coerente com aquilo que o rosto exprime pressupõe, à partida, a partilha de um código comum, o que coloca a questão primordial, e ainda atual, de perceber se as expressões faciais são o produto de uma experiência emocional inata e transcultural ou se resultam, antes, de padrões comportamentais, aprendidos social e culturalmente, e, portanto, não universais.

Ekman, Izard, Friesen, entre outros, defendem a universalidade das expressões faciais da emoção, por serem biologicamente determinadas e resultantes da adaptação evolutiva. Estudos desenvolvidos com estudantes de diversas origens, características sociais e culturais, bem como no seio de grupos tribais e povos sem qualquer acesso a meios de comunicação ocidentais parecem reiterar essa tese (Araújo: 2012).

Contudo, recentemente, outros investigadores têm levado a cabo pesquisas que apontam para resultados opostos, como é o caso de Rachel Jack, do *Centre for Cognitive Neuroimaging* do Departamento de Psicologia da Universidade de Glasgow. Na sua tese de doutoramento, intitulada “*Cultural differences in the decoding and representation of facial expression signals*” (2010), Jack refuta a teoria universalista, demonstrando que as expressões faciais não são inatas nem universais, mas culturalmente assimiladas. O seu estudo provou, por exemplo, que a forma de expressão de certas emoções como o medo, a repulsa e a cólera, nos asiáticos diverge significativamente dos caucasianos.

### **Os sinais faciais e sua concretização muscular**

Paul Ekman, eleito um dos 100 psicólogos mais importantes do século XX pela American Psychological Association (APA) e considerado o maior psicólogo investigador do comportamento facial, estudou criteriosamente a face humana e constatou que ela exhibe três tipos de “sinais” informativos distintos. Os sinais *estáticos*, ligados às questões morfológicas que já mencionámos, provêm dos aspetos, em princípio, inalteráveis, como a forma genérica da face, a estrutura óssea, o tamanho, forma e localização das feições do rosto, ou aspetos como a pigmentação. A maioria destes sinais não depende de qualquer ação do sujeito, mas parte deles, os sinais *lentos*, incluem alterações graduais, por vezes impercetíveis, na fisionomia, resultantes dos processos naturais biológicos, como o crescimento, o envelhecimento, ou outras mutações. Não sendo exclusivamente controlados por fatores genéticos, estes sinais estão ainda sujeitos a alterações provocadas pela interação do indivíduo com o meio. Os sinais *rápidos* são aqueles que mais direta e facilmente exprimem as emoções, enquanto reações a um estímulo (Ekman: 1999).

Note-se que, quando as expressões faciais ocorrem apenas em frações de segundo, não estamos perante macro-expressões, reconhecidas em estudos transculturais, mas, sim, de micro-expressões. Estas produzem-se quando uma pessoa, consciente ou inconscientemente, tenta esconder ou reprimir as suas verdadeiras emoções ou sentimentos (Lansley, 2014). Em termos fisiológicos, as micro-expressões constituem sinais de *stress*, resultante do conflito neural que se estabelece entre o sistema cognitivo e o emocional, dando lugar à evasão de manifestações físicas breves. O fenómeno verifica-se, por exemplo, quando uma pessoa não acredita no que afirma como sendo verdade, ou quando sente algo diferente do que mostra (Cuve: 2015).

O conjunto de sinais estáticos, lentos e rápidos, permite uma “leitura” pormenorizada do rosto, da qual se podem colher informações como a idade, a raça ou o sexo, ou questões de natureza psicológica, como o carácter, a inteligência, o temperamento, ou ainda sobre estados temporários, como a atração, e os estados de espírito. Não obstante, ainda que os sinais lentos e estáticos possam ter influência no modo como entendemos as emoções, estas são, inteira e exclusivamente, transmitidas pelos sinais rápidos. (Araújo: 2012: 146).

A transmissão destes sinais, e, no geral, toda a expressividade do rosto, é resultante das diferentes intensidades de movimento, tensão ou distensão de determinados músculos ou grupos musculares complexos. Os músculos da face são compostos pelos músculos da mastigação, e os músculos subcutâneos, também conhecidos como músculos faciais ou mímicos. São estes os responsáveis pelos movimentos faciais e, conseqüentemente, pela totalidade das expressões humanas, transformando a aparência do rosto (Mesquita: 2011). Estão agrupados ao redor dos orifícios da face, repartindo-se por três zonas: a superior (a testa e as sobrancelhas), a média (olhos, pálpebras, zigomas e base do nariz) e a inferior (boca, lábios e queixo) (Araújo: 2012: 147).

### **A simulação das emoções através das expressões faciais e o teatro**

Ekman e Friesen foram os inventores do primeiro instrumento que permite fazer a análise e descrição objectiva dos movimentos dos músculos da face humana. O *Facial Action Coding System* (FACS) permite medir toda a expressão ou comportamento facial visível, e não exclusivamente ações relacionadas a uma emoção (Cuve: 2015), e deu origem a duas grandes descobertas, com implicações para muitos campos profissionais para além da psicologia. A primeira delas revelou-se um importante contributo para a interpretação do comportamento facial e a detecção de fraudes (mentiras), demonstrando a existência de músculos faciais cuja manipulação voluntária não é possível. (Cuve: 2015). Essa impossibilidade explica-se pelo facto de que as emoções reais são determinadas por impulsos oriundos de diferentes zonas cerebrais. Na simples simulação emocional essas zonas específicas não são ativadas.

O sorriso humano é o exemplo mais paradigmático desta questão. Já em 1872, Darwin, na sua obra *“The Expression of the Emotions in Man and Animals”*, advogava que o sorriso verdadeiro implica a contração involuntária e conjugada de dois músculos, o grande zigomático e o *orbicularis oculi*, sendo que qualquer tentativa de imitação, por ser voluntária não pode ativar a referida musculatura, resultando numa expressão forçada e facilmente reconhecida como “falsa” ou circunstancial (In Araújo: 2012 e Cuve: 2015).



A segunda descoberta é que o ato de mimetizar a expressão facial de uma emoção ativa um processo fisiológico correspondente a tal emoção, ou seja, pode verdadeiramente induzir o sujeito ao estado emocional que procura simular. No ramo da psicologia, esta descoberta pode ser de extrema utilidade para o aprimoramento das técnicas de gestão emocional, abrindo novos caminhos para o alcance do bem-estar emocional da população global (Cuve: 2015).

Retomando o exemplo do sorriso, a psicologia alternativa propõe a terapia do riso (risoterapia), como uma importante ferramenta na promoção de alegria e bem-estar não só em indivíduos depressivos mas em qualquer pessoa. Segundo Maria Novaes e Suely Dessandre, “o riso aumenta a produção de endorfina que favorece a diminuição da dor e da ansiedade, acelera a circulação, favorece a condução do oxigênio e até a ereção” (Novaes & Dessandre: 2010: 62). Na prática, aquilo que acontece numa sessão coletiva de risoterapia é a simulação conjunta de risos e sorrisos. O facto que interessa realçar, estabelecendo uma ligação com o exemplo dado relativamente à impossibilidade de imitação do riso verdadeiro, é que o ato de forçar voluntariamente o riso, observando também as expressões faciais dos parceiros de grupo e escutando as gargalhadas sonoras, potencia a ocorrência do verdadeiro riso. No final da sessão todos se riem espontaneamente apenas devido à estimulação visual, auditiva e à insistência no mimetismo.

Estas conclusões são igualmente relevantes para as árias do cinema, teatro e ópera, já que o trabalho desenvolvido pelos atores, e pelos cantores, em parte, depende da mestria da simulação. A “mentira” teatral difere obviamente da mentira comum, porque enquanto esta última tem a pretensão absoluta de ser entendida como verdade, a primeira pretende apenas aproximar-se tanto da verdade que quase seja confundível com ela pelos espectadores; a palavra “quase” é importante, porque por muito vívida que seja uma experiência teatral, quer por parte de quem representa, quer por parte de quem assiste, é uma premissa assente para ambos que tudo se trata de mera ficção. Claro que o triunfo do artista é ser capaz de, através da expressão de emoções ficcionais, despertar no espectador emoções reais; nesse caso, nem tudo será ficção.

O que dizer, no entanto, da experiência emocional de palco dos próprios atores? As emoções devem ser fingidas ou sentidas? Será que uma emoção totalmente fingida tem o mesmo impacto e a mesma capacidade de persuasão do que uma emoção verdadeiramente sentida? Re cairá a capacidade de persuasão apenas no domínio das técnicas expressivas?

Será que a experimentação de emoções reais, a sua premeditação e treino, não se afasta da essência teatral, que é, apesar de tudo, a representação da realidade e não a vivência dessa realidade? As objeções a cada teoria podem ser várias. Como veremos em 1.2.2, Brecht defendia a total ausência de reais emoções no ator, enquanto Stanislavsky encorajava os atores a “vestirem a personagem”, significando que deveriam procurar sentir as suas emoções.

No entanto, a propósito da segunda descoberta resultante da utilização do FACS, que apontava para o facto de o mimetismo de emoções poder efetivamente desencadeá-las, e dos achados relativos à risoterapia, encontramos um interessante paralelo com um dos conceitos que o pedagogo Constantin Stanislavski (1863-1938) propôs em 1917 – a ação psicofísica. Afastando-se da sua anterior proposta sobre a prevalência dos aspetos interiores no treinamento do ator, ele começa a crer que é a ação intencional que deve preceder e gerar o sentimento e não o inverso. Se antes, a ação era ensinada como a expressão de um estado emocional pré-estabelecido, agora era ela que predominantemente induzia esse estado emocional. Stanislavski referia-se à ação dramática, isto é, dentro de um enredo, mas a ideia na génese deste conceito pode ser aplicada inclusivamente ao trabalho prático do ator. Por exemplo, para um ator treinar a expressão da raiva, ao invés de procurar interiormente despertar essa emoção e depois agir (representar) em conformidade com o que sente, poderá ao contrário, agir de maneira a que uma forma de “raiva” comece a surgir naturalmente, por meio de comportamentos “agressivos”, como gritar, atirar objetos para o chão, provocar um colega. No fundo, ele pode agir como se já estivesse irado antes de o estar, e essa atitude incrementará a própria raiva. É este o processo apontado pela descoberta do FACS – a simulação da expressão facial pode funcionar como alavanca para a experimentação da verdadeira emoção.

### 1.1.2 Expressão Corporal – a metamorfose do corpo

"O gesto do orador é como uma eloquência do corpo." (Cícero)

O corpo humano está em constante movimento, mesmo que seja apenas a nível interno: as células movem-se, o coração bombeia, o sangue flui, o tórax expande-se, e por aí adiante. O movimento interno do corpo, respondendo a uma necessidade vital de sobrevivência, acaba também por cumprir uma função pseudo-comunicativa, ao informar o próprio corpo da sua condição. Poderíamos figurativamente classificar esse tipo de comunicação como intrapessoal, de si para si. Mas são os movimentos externos do corpo, possibilitados pelos internos, que, igualmente contribuindo para a manutenção da vida, constituem, ademais, um veículo de comunicação interpessoal e social. Neste subcapítulo abordaremos algumas características do movimento somático na linguagem corporal e a importância que lhe é atribuída na arte dramática.

Diferentemente do que acontece com as expressões faciais das emoções básicas, a linguagem não-verbal respeitante ao resto do corpo humano não se pode considerar inata. Ela é produto de uma aprendizagem cultural, mesmo que a sua assimilação, e até manifestação, seja, na maior parte dos contextos, mais automática do que consciente. (Pease: 2005). Na verdade, a não ser que desenvolvamos uma preocupação expressa com a sua significância no ato comunicativo ou com os processos psicossomáticos associados, toda a existência do homem comum pode desenrolar-se sem uma noção, ou um correto discernimento, das mensagens corporais enviadas e recebidas. Naturalmente, não será o caso de todos os gestos, posturas ou movimentos; aqueles mais complexos, ou refinados para um fim específico, exigem maior grau de consciência, tanto na sua execução, como na sua interpretação. Não obstante, a decodificação da linguagem corporal, que pode expressar-se inclusive através da ausência de movimento visível, é uma ferramenta indispensável para um profundo auto-conhecimento, para o conhecimento dos outros e para a melhoria na capacidade de comunicar.

Nesse sentido, Barbara e Allen Pease revelam “Segredos para desvendar a linguagem corporal”, num livro produzido em 1981, onde, ancorados no fundamento científico, examinam em detalhe cada gesto, postura e movimento que o corpo executa com valor significativo a nível da expressão não-verbal, bem como os contextos específicos que suscitam tais empreendimentos físicos.

A título de exemplo, rapidamente percebemos a especificidade e infinidade de gestos e combinações de movimentos possíveis de realizar com as mãos, desde os movimentos que acompanham a fala, à posição das suas palmas, passando pela forma de aperto de mão, a relação dispositiva das mãos com os dedos no seu conjunto, ou com alguns dedos em particular, e a relação das mãos com os braços e antebraços. Cada um destes movimentos possui uma intenção e um significado particulares e, dependendo do seu contexto, tornam-se inconfundíveis.

O simples ato de caminhar também pode ser indicativo de um conjunto variado de traços psicológicos: “O homem que habitualmente pise com força ao caminhar nos dará a impressão de ser um indivíduo decidido. Se caminhar ligeiro, poderá parecer impaciente ou agressivo, embora se com o mesmo impulso o faz mais lentamente, de maneira mais homogénea, nos fará pensar que se trata de uma pessoa paciente e perseverante. Outra o fará com muito pouco impulso, como se cruzando um gramado cuidando de não o arruinar e nos dará uma ideia de falta de segurança. O facto de levantar os quadris exageradamente dá impressão de confiança em si mesmo; se ao mesmo tempo se produz uma leve rotação, estamos diante de alguém garboso e desenvolto” (Pease: 1981: 10).

Não restam dúvidas de que tanto os movimentos que executamos como a forma exata com que o fazemos transmitem informações apuradas sobre o nosso estado emocional, as nossas intenções, os nossos gostos e até sobre a nossa personalidade. Tal como nas expressões faciais, os movimentos e posturas corporais normalmente mostram a realidade do que sentimos, sendo relativamente fácil, para um bom observador, detetar as incongruências entre o discurso verbal e a linguagem corporal.

### **A expressão corporal no teatro**

Filósofo, político, advogado e orador, habituado a discursar perante os mais variados públicos, Cícero (106-43 a.C) foi um habilidoso mestre na arte da retórica. Mas mesmo para quem a capacidade expressiva através da fala era a principal arma de persuasão o gesto assumia um papel insubstituível. Não é ao acaso que, no pensamento introdutório deste subcapítulo, Cícero escolhe empregar um termo tradicionalmente associado à voz para qualificar o gesto – a eloquência. Do seu ponto de vista, um bom orador teria de ser eloquente não só na expressão verbal, mas também na expressão corporal, sendo que o gesto representaria a “voz” do corpo.

Em certo sentido, atores e cantores são também oradores, cuja eloquência deve ser treinada tanto na voz como no corpo. Por esse motivo, todos os grandes teatrólogos abordaram, da sua própria perspectiva, a relação do corpo e do movimento com a ação teatral. Mencionaremos o aporte de algumas noções desenvolvidas por Constantin Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Meyerhold (1874-1940) e Rudolph Laban (1879-1958), nesta matéria.

Stanislavski, de quem falaremos mais detalhadamente em 1.2.1, a propósito da construção da personagem, acreditava que para a obtenção do pleno domínio da expressividade corporal os atores deveriam praticar uma variedade de modalidades desportivas, incluindo ginástica acrobática, dança, esgrima, boxe, luta-livre, entre outros (Stanislavski: 2001). Mas na ação dramática havia que distinguir três conceitos, todos eles relacionados com a linguagem corporal: o gesto, o movimento e a ação física. Segundo ele, o *gesto* teria origem na periferia do corpo, não envolvendo a sua totalidade, o *movimento* já envolveria todo o corpo, sendo organizado e possuindo qualidades, e a ação física diferenciava-se dos anteriores conceitos por, em si mesma, comportar uma intencionalidade específica (Ferreira: 2009). A ação física define-se então por uma ação que “possui necessariamente um objetivo, um propósito, uma meta. Essa ação é desencadeada por algo que a precipitou e que suscita também processos interiores, que traduzimos como emoções” (Christófar: 2009: 29). No caso de uma cena de luta corporal entre duas personagens, por exemplo, “a movimentação dos atores, que inclui mudanças de posição e a proximidade e distância que estabelecem uns dos outros, estará diretamente ligada ao objetivo das ações, que inclui um embate entre os personagens. Da mesma maneira, a velocidade com que serão feitos os movimentos e o ritmo constituído (...) serão estipulados para compor o acontecimento proposto e qualificar as ações em função do objetivo pretendido” (Christófar: 2009: 29). Assim, existem essencialmente dois princípios que distinguem a ação física de uma atividade ou movimento comum – as circunstâncias, dadas pelo enredo, e o objetivo da ação.

Potencialmente qualquer gesto ou atividade trivial podia transformar-se em ação física, desde que, entretanto, adquirisse um sentido particular. Atente-se para o seguinte exemplo: alguém coloca uma questão embaraçosa a outra pessoa. A pessoa questionada, que se preparava para fumar uma cachimbada tranquilamente, sente-se, de súbito, constrangida pela pergunta e não sabe como responder. Percebendo que tem de ganhar tempo para encontrar uma boa resposta, as suas mãos começam a preparar o cachimbo, com todo o cuidado, o seu olhar perscruta-o como se nele procurasse alguma imperfeição,

ou outros movimentos que pretendem simplesmente disfarçar o embaraço e ganhar tempo. Nesse momento, um gesto banal tornou-se uma ação física, porque adquiriu uma finalidade concreta (Grotowski: 1987).

Meyerhold, discípulo de Stanislavski, considerava o movimento o mais importante elemento na representação dramática, superior à fala, pelo que toda a sua teorização foca predominantemente este aspeto. (Fernandes: 2012). Propondo-se decompor “a natureza específica do movimento”, desenvolveu o sistema da *Biomecânica*, “um sistema de movimentos cénicos, baseados na exteriorização e não no desenvolvimento da interioridade, que permite a aquisição das bases do movimento do organismo humano como tal e a possibilidade de criar uma mecânica do homem em movimento, a sua nova organização motora” (Vaudois: 1993: 73). Os principais enunciados deste sistema são os que a seguir se apresentam:

- À menor tensão, todo o corpo move. A realização de qualquer gesto resulta de um movimento conjunto e globalizante.
- Cada movimento compreende três momentos: 1) intenção, 2) equilíbrio e 3) execução;
- Coordenação espacial em cena, capacidade de encontrar-se a si mesmo num grupo em movimento, faculdade de adaptação, de cálculo e de precisão no olhar são os requisitos básicos do sistema.
- Ausência de casualidade. Tudo deve ser feito conscientemente com base nos cálculos previamente efetuados. (Fernandes: 2012).

A biomecânica de Meyerhold apresenta algumas semelhanças com as ações físicas de Stanislavski, diferindo no facto de não conterem uma finalidade ou justificativa psicológica. Na base da sua conceção teatral não está a procura do realismo psicológico da vida. Assim, os trabalhos corporais em cena são puramente “teatrais”, não tendo qualquer conexão com as situações cotidianas, e executam-se de maneira a que não pareçam mecânicos (Fernandes: 2012).

Rudolph Laban, por ter tido um papel preponderante enquanto coreógrafo ao longo de toda a sua vida, foi possivelmente um dos pedagogos que de forma mais sistematizada e “científica” teorizou sobre a temática da expressão corporal. O seu método de análise corporal (Laban Movement Analysis) descreve as metamorfoses do movimento, a sua qualidade energética, o processo de adaptação do corpo ao espaço e a integração do corpo-mente. O conhecimento deste método permite aos atores uma maior consciência do uso do espaço e da qualidade dos seus movimentos em palco (Viana: 2012).

Segundo Laban, o movimento pode ser analisado sob três diferentes pontos de observação: a estrutura física, os fatores do movimento e o conceito de esforço. No tocante à *estrutura física*, o corpo pode ser observado a partir da cabeça, do tronco, e os lados direito e esquerdo do corpo, considerando as articulações dos membros superiores e inferiores. Quanto aos *fatores de movimento*, Laban discrimina a fluência, o espaço, o tempo e o peso. O primeiro indica as variações entre a liberação e o controle do movimento. O segundo cumpre as funções de localização e identificação (direções e deslocamento corporal, cambiâncias posicionais do sujeito, extensão alcançada pelos membros exteriores e percursos traçados no espaço). O terceiro indica um ato de decisão e caracteriza-se pela velocidade dos movimentos, a sua concretização, as pausas e as maneiras como as unidades de tempo se dispõem e instituem determinado ritmo. O quarto estabelece a relação do indivíduo com a gravidade e orienta o deslocamento da posição deitada para a posição vertical, em pé (Christófaru: 2009: 20-23).

A organização de combinações entre a fluência, o espaço, o peso e o tempo confere qualidade e expressividade ao movimento, e está relacionada com o *conceito de esforço*: “O esforço indica que no modo de mover-se há uma especificidade resultante da necessidade do indivíduo. Tal necessidade e o movimento não surgem apenas da urgência mecânica do corpo, mas de uma atitude da pessoa em relação a si mesmo e ao seu entorno. Laban explora a relação entre o esforço e a imaginação, na qual as variações apresentadas pelos fatores e o ato imaginativo sofrem constante interferência, reciprocamente. O autor também propõe estratégias para estimular a construção do esforço. Para isso utiliza algumas ações (...): flutuar, socar, deslizar, açoiar, pontuar, torcer, espanar e pressionar. Segundo ele, essas ações constituem distintas combinações entre os fatores do movimento e geram diferentes qualidades de esforço” (Christófaru: 2009: 23-24).

Laban previu a aplicação do seu método quer na dança, quer no teatro. Tanto os seus procedimentos, como os exercícios da biomecânica de Meyerhold, ou as próprias considerações de Stanislavski, têm como objetivo promover uma maior qualidade de movimentação em palco, que, por sua vez, irá contribuir para uma melhor interpretação no domínio da linguagem não-verbal. Tomar consciência do seu corpo no espaço da cena, encontrar o seu centro gravitacional e saber movimentá-lo são aprendizagens imprescindíveis, “já que a arte do ator em movimento exige um senso de equilíbrio igual ao do funâmbulo. É a partir desse equilíbrio sempre perturbado e reencontrado que o ator se organiza na área cénica (...) De algum modo, os exercícios desenvolvem no ator a faculdade de sentir interiormente tudo o que pertence ao exterior” (Vaudois: 1993: 75).

### 1.1.3 Expressão vocal – as metamorfoses da voz

Uma voz não pode transportar a língua e os lábios que lhe deram asas. Deve elevar-se  
sozinha no éter.

*Kahlil Gibran*

#### A Fala

A voz humana, enquanto componente da linguagem não-verbal, é o meio de expressão mais intimamente ligado à linguagem verbal, uma vez que é através dela que a verbalização se concretiza de forma explícita (pelo menos oralmente). São, também, as diferentes utilizações da voz que, de forma mais direta, interferem na compreensão do conteúdo verbal, podendo facilitar ou dificultar o seu entendimento, dependendo da alteração das características acústicas.

Apesar da possibilidade de manipulação voluntária da expressão vocal, é verdade que essa expressão também sofre a influência e o condicionamento diretos dos estados emocionais e somáticos. Alterações respiratórias, da expressão facial, ou víscero-motoras, por exemplo, derivadas de mudanças emocionais, irão provocar alterações vocais no que respeita à intensidade, altura, timbre, duração e tipo de articulação de cada sílaba ou cada palavra (Araújo: 2012). Numerosas pesquisas se desenrolaram neste campo, conduzidas por investigadores das áreas da psicologia, neurologia, acústica e fonética, com o intuito de verificar não só a relação de causa-efeito entre as condições emocionais e a emissão vocal mas também a possibilidade de identificação de determinados traços emocionais nos próprios parâmetros acústicos da fala (Araújo: 2012). A emoção da alegria teria repercussões vocais específicas e únicas, diferentes da ira, por exemplo? Apesar dos resultados nem sempre esclarecedores e por vezes contraditórios, alguns dados parecem coincidir.

“No caso da expressão acústica da *alegria*, é geralmente apontado um aumento da frequência [altura] fundamental (F0), associada a um aumento da amplitude da sua variação (...) A expressão da *tristeza* parece estar associada a uma altura ligeiramente inferior ou igual à usada em situações neutras, com um ritmo mais lento. (...) A *ira* é geralmente expressa por uma frequência fundamental média mais elevada do que a utilizada na fala neutra, uma amplitude de variação também elevada, maior energia utilizada e um ritmo de enunciação mais rápido” (Araújo: 2012: 182).



## Os diferentes parâmetros acústicos e suas variáveis

Geralmente, a análise de parâmetros como a altura, o tempo, a intensidade e o timbre do discurso são suficientes para permitir o reconhecimento de traços emocionais. Quando nos reportamos à *altura* há que considerar a altura média ou frequência fundamental, a acentuação, o contorno geral da frase, o contorno da altura na finalização da frase, e a amplitude de variação da altura. As variáveis respeitantes ao *tempo* e *intensidade* incluem a intensidade relativa (grau de duração da acentuação de palavras), as pausas de fluência (frequência de pausas entre unidades sintáticas ou semânticas, as pausas de hesitação (frequência de pausas dentro de unidades sintáticas ou semânticas), o ritmo da fala e a frequência da acentuação. No que concerne o *timbre*, as variáveis compreendem o sopro, o brilho (proporção de energia distribuída nas frequências), ruído laríngeo, intensidade, a descontinuidade de pausa, que se traduz no maior ou menor grau de suavidade ou aspereza do início de uma pausa, a descontinuidade de altura, tremor, e o grau de precisão de articulação (Araújo: 2012: 185-186).

Na medição dos efeitos fisiológicos da emoção na fala, ocorrem primeiramente alterações ao nível da frequência fundamental e do tempo. “Quando o sistema nervoso simpático é ativado, como acontece nos casos do medo, ira ou alegria, há aumento do ritmo cardíaco e da pressão sanguínea, a boca pode secar, pode haver tremor muscular ocasional. Nestes casos, a fala torna-se mais elevada, mais rápida e mais enunciada, com uma energia elevada que se traduz numa elevação da frequência. No caso contrário, em situações em que há ativação do sistema parassimpático, como acontece na tristeza ou aborrecimento, diminui o ritmo cardíaco e a pressão sanguínea, há aumento de salivagem, resultando num tipo de fala lenta, de altura mais baixa e com menor energia (Araújo: 2012: 183).

Não obstante os resultados dos vários estudos no sentido de uma correspondência entre expressões emocionais e sinais acústicos específicos, outras correntes investigativas rejeitam a possibilidade de uma classificação integralmente fonética das expressões emocionais. Várias pesquisas demonstraram também que para uma completa identificação dos estados emocionais seria igualmente necessário o apoio de sinais visuais, como as expressões faciais (Cabral & Oliveira: 2006).

## A voz no teatro

É no teatro, mais do que em qualquer outra forma de arte, que a voz (falada) atinge o auge da sua potencialidade expressiva. Mas para a sua máxima rentabilização o ator tem de superar um conjunto de desafios. Um deles, que constitui talvez o principal elemento de diferenciação relativamente à expressão vocal no cinema ou na televisão, prende-se com a questão da projeção vocal. O ator tem diante de si a difícil tarefa de conseguir projetar a sua voz pelo espaço de uma sala que pode albergar centenas de pessoas; na maioria das vezes, sem qualquer tipo de amplificação. E não se trata apenas de ser audível; trata-se sobretudo de fazer-se entender sem, no entanto, perder ou “artificializar” a expressividade, e sem gritar. Inclusive frases proferidas em sussurro têm de ser perceptíveis aos ouvidos dos espectadores sentados na última bancada. Naturalmente, a conceção arquitetónica dos teatros visa o favorecimento acústico da propagação do som, mas ainda assim, os atores, tal como os cantores, devem desenvolver um treino e uma técnica específicos de colocação e projeção vocal.

Este é apenas um dos desafios. Conseguir dar expressividade a um texto, que comporta emoções, estados de espírito, desejos, sensações, exige do ator uma capacidade de domínio e manuseamento da voz e dos seus parâmetros acústicos que só se torna possível por meio de intensa prática. Stanislavski, nos métodos “Construção da Personagem” (2001) e “Manual do ator” (1997), aborda detalhadamente alguns destes parâmetros e a forma como devem de ser compreendidos e manipulados. Antes de tudo, a expressão vocal deveria assentar sobre a noção de que “ouvir é ver aquilo de que se fala; falar é desenhar imagens visuais. Para o ator uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens. (Stanislavski: 2001: 169). Os atores deveriam encontrar uma justificativa para cada palavra proferida, numa base imaginativa.

Uma vez finalizado este trabalho interno de conceção, visão e audição da palavra, Stanislavski ressalta o valor da *entoação*, como elemento despoletador de sentimentos e memórias. Chega a afirmar que a simples entoação, desprovida da palavra e apenas em forma de som teria um efeito emocional no ouvinte. Outro importante aspeto é a *acentuação*, a ênfase, uma ferramenta que tem o poder de direcionar o significado de uma frase para vários pontos diferentes, podendo, se mal colocada, desviá-la completamente do seu sentido original. A título de exemplo, na frase “Vou apenas referir que não aguento aquela mulherzinha que quer ser chefe”, retirada da cena 4 da encenação sobre os sete pecados capitais que levarei a cabo, várias palavras podem ser destacadas, alterando o foco da oração.

Se enfatizarmos o verbo *referir*, ou a conjugação “vou apenas referir”, depreende-se que, por alguma razão, a importância está no ato de referir ou dizer, a mensagem a reter reside nessa partícula. Se a acentuação pousar na negação “não aguento”, a personagem concentra a atenção sobre si, o seu estado emocional de incapacidade e saturação. Se deslocarmos a ênfase para o termo “mulherzinha”, o que sobressai é o desdém ou o ódio experimentado em relação a esta pessoa. Acentuando a parte final da frase, “quer ser chefe”, o objetivo da personagem poderá ser frisar a aspiração, que considera absurda e ridícula, da outra mulher. Assim como num quadro ou uma pintura se cria a ilusão de uma hierarquia de planos visuais, também na linguagem falada existem planos que criam a perspectiva na frase: “A palavra mais importante ressalta com vívida nitidez, bem na frente do plano sonoro. As palavras menos importantes criam uma série de planos mais fundos” (Stanislavski: 2001: 222).

A palavra pode ainda ser realçada por meio da entoação, que lhe conferirá o colorido sonoro, e das *pausas*. As pausas entram na categoria do “tempo-ritmo”, também sublinhado por Stanislavki. Pausas comuns, pausas respiratórias, todas elas têm potencialidades expressivas e devem ocorrer de forma não aleatória, pois interferem diretamente na compreensão do discurso. A noção do “tempo-ritmo” diz respeito à medida certa das sílabas, palavras, frases, a que o autor atribui uma significação profunda, pela estimulação da memória afetiva.

Estes constituem apenas alguns itens a considerar relativamente ao uso da voz no teatro. Saber como controlar e conjugar cada componente vocal potencia uma interpretação mais expressiva e acurada. A encenação sobre os sete pecados capitais será constituída, para além da parte musical, por pequenos monólogos, nos quais procurarei aplicar os conteúdos acima mencionados.

## **O canto**

A emissão vocal no canto apresenta diferenças consideráveis relativamente à emissão vocal na fala, como a amplitude de variação de altura e a intensidade, que são muito superiores na voz cantada, o *vibrato*, entre outras. A projeção da voz do cantor (lírico, principalmente) também exige um treino específico, já que, à semelhança do ator, ele deve ser capaz de cantar sem amplificação em salas amplas por cima de uma orquestra.

A emissão da voz é um processo que envolve três momentos, ou ações, distintos: em primeira instância, “é necessário que o ar contido nos pulmões seja pressionado, o que é feito através dos músculos inspiratórios e expiratórios. (...) Esta primeira função é a de

compressão, e é ela que possibilita a segunda, a produção de som, por meio da vibração das cordas vocais, que funcionam como oscilador” (Araújo: 2012: 172). O som original, que possui apenas algumas características básicas, como a altura e a intensidade, é transformado em som vocal, adquirindo, então, características distintivas, pela ação dos ressoadores, que constituem o trato vocal. Posteriormente, esse som ainda sofrerá alterações causadas pelos articuladores, os lábios, a língua, o palato mole e a maxila (Araújo: 2012).

### **As características do som vocal**

As características do som vocal podem ser influenciadas e modificadas tanto pelas alterações ao nível da pressão, como ao nível da emissão, ou dos ressoadores. As variações a nível da *pressão* de ar definem o grau de pressão subglótica e o tipo de voz emitido, “que pode variar desde a voz tensa, quando há excesso de pressão expiratória e de tensão do músculo vocal, à voz soprada, no caso inverso, quando há hipotonicidade muscular, com tensão insuficiente no músculo vocal e conseqüente abaixamento da pressão do ar. Entre ambos os quadros, teremos uma variedade de tipos de voz, desde a voz frouxa à voz plena, relacionados com estados emocionais e afetivos específicos” (Araújo: 2012: 173).

As alterações a nível da *emissão* são responsáveis por alterações na altura do som, a nível da frequência. As características tímbricas dependem da distribuição da energia pelos formantes parciais, por sua vez determinada pelo comprimento e pela forma que o trato vocal assume durante a emissão. “O comprimento do trato vocal pode ser alterado aumentando a distância entre a glote e os lábios, quer pela elevação ou abaixamento da laringe, quer pela retracção ou protrusão labial” (Araújo: 2012: 173) As alterações na forma do trato vocal pelos articuladores também afetam os parâmetros acústicos, e compreendem vários movimentos a nível dos lábios (arredondamento, afastamento, estiramento ou retração), da mandíbula (movimentação ascendente ou descendente, avanço e recuo) da língua (variedade de posições internas), do palato e da laringe (elevação ou abaixamento). Qualquer destes movimentos articulatorios refletir-se-á na frequência de todos os formantes (Araújo: 2012).

É a variabilidade dos diversos fatores acústicos (previamente enumerados em referência à fala), influenciados por todas estas alterações no trato vocal, que permitem frequentemente uma percepção sobre o nível de correção técnica de um cantor, pois os sinais auditivos traduzem os processos fisiológicos internos.

Há que distinguir, contudo, os processos “involuntários” que condicionam a qualidade básica estereotipada para o som vocal, resultantes da inexperiência típica de alunos, da manipulação voluntária desses processos com objetivos expressivos.

### **A expressão de emoções na voz cantada**

Os estados emocionais e sensitivos que se podem transmitir ou sugerir através do canto (lírico) estão, ao contrário do que sucede na fala, sujeitos não apenas a um texto verbal, mas, também, e sobretudo, aos aspetos melódicos e rítmicos do texto musical, previamente definidos pelo compositor, bem como outras indicações expressivas sobre o modo de execução, por ele acrescentadas. Os traços emocionais estão, assim, predefinidos pela própria escrita e conteúdo semântico da obra, os quais se espera que o cantor seja capaz de reproduzir integralmente.

José Araújo, cantor e professor de canto, empreendeu um meticoloso estudo acústico para efeitos da sua tese de doutoramento, que se intitula “Canto e Emoção - indicadores emocionais não-verbais na execução do discurso musical cantado”, apresentada em 2012 à Universidade de Aveiro. Nesse estudo, feito com dois cantores líricos profissionais, Araújo propôs-se avaliar a correspondência entre determinados estados emocionais induzidos e a variação e especificação de parâmetros acústicos na emissão vocal. As motivações do seu estudo divergem substancialmente das minhas, uma vez que no seu caso se pretende uma aferição do modo como diferentes estados emocionais interferem na emissão vocal e neste aborda-se um processo inverso – como a emissão vocal exprime os estados emocionais. No entanto, os resultados e conclusões deste estudo são de elevado interesse para o presente trabalho, já que o modo de expressão de estados emocionais, no teatro e no canto, deve procurar a mesma exatidão e acuidade na reprodução de traços que se manifestam em situações reais. Saber como o aparelho vocal se comporta “naturalmente” pela influência de uma emoção real sentida pelo cantor é uma ferramenta preciosa para imitar esse comportamento mesmo que “artificialmente”.

Escolhendo as seis emoções básicas propostas por Ekman para a medição de treze parâmetros acústicos durante a emissão vocal, entre eles a intensidade, a energia das formantes, o ruído espectral, tipos de ataque, tipos de voz, tremor, articulação e o contorno e amplitude de variação de altura, Araújo chegou ao seguinte panorama (serão dados apenas três exemplos): no caso da *alegria* parâmetros característicos são o timbre claro, a voz leve e a intensidade elevada, tendencialmente crescente, associados ao estado de bem-estar ou euforia, o ataque geralmente equilibrado e algum ruído fricativo, associado

ao estado de relaxamento; no caso da *ira*, a característica dominante é a intensidade muito elevada, o tipo de voz é forçada e tensa, o ataque é igualmente forçado, e o ruído existente explica-se devido à pressão excessiva; no *orgulho* verifica-se também uma intensidade elevada, embora inferior à da ira, relacionada com a necessidade de exteriorização, típica desta emoção, a voz é plena e a presença de brilho é uma constante, bem como vários tipos de ruído e de ataque (Araújo: 2012).

Apesar do grau de variabilidade destas ocorrências ser considerável, sobretudo tendo em conta que o referido estudo apenas contou com dois participantes, alguns destes dados tornam-se úteis para fundamentar a construção vocal dos estados emocionais e sensitivos que me proponho interpretar neste projeto artístico.

A voz, tanto na modalidade da fala como no canto, possui imensas capacidades expressivas. Não desconsiderando a primordialidade do domínio dos procedimentos técnicos e fisiológicos que permitirão monitorizar os parâmetros acústicos, é importante não esquecer que a voz é mais do que um processo fisiológico. A expressividade de um cantor depende em igual medida das suas motivações internas psicológicas, do seu temperamento, da sua procura e perceção pessoal e única daquilo que pretende transmitir e da forma mais adequada de fazê-lo. Em palco, em plena atuação, ou mesmo durante os ensaios, o cantor tem de ser capaz de, até certo ponto, se “desprender” mentalmente de todos os mecanismos que lhe permitem ser expressivo e confiar no seu automatismo para que a música possa fluir e atingir os ouvintes. O canto, enquanto meio de expressão artístico, deve transcender a mera execução física vocal. E é, de alguma forma, libertando-se da sua “gramática física”, confiando que ela permanece como sólida estrutura sobre a qual a obra-prima se erigirá, que ele verdadeiramente poderá alcançar o mais íntimo do ser.

## **1.2 A Interpretação – metodologias de construção da personagem**

Uma vez identificados e reunidos os recursos que permitem ao ator/cantor expressar-se em resposta às diversas situações e metamorfoses que a criação de um papel pode requerer, torna-se necessária uma sistematização e organização desse material para a sólida construção da personagem, que deverá obedecer a determinados critérios. Neste subcapítulo discutiremos duas propostas distintas, e em alguns pontos opostas, relativamente à relação do ator com a personagem, que fundamenta a interpretação teatral. Para a construção da minha personagem baseio-me sobretudo no método desenvolvido por Stanislavski, não significando isso que as concepções apresentadas por Brecht sejam por mim desconsideradas.

### **1.2.1 Constantin Stanislavsky e a “Construção da personagem”**

O sistema Stanislavsky surgiu como uma proposta pessoal de sistematização de todos os procedimentos envolvidos na interpretação cénica. Enquanto jovem ator, Stanislavski deparou-se com dois estilos básicos e antagónicos de representação: o teatro tradicional, caracterizado por uma certa artificialidade nos gestos e na voz, e o emergente teatro realista, que, como o próprio nome indica, se voltava para uma reconstituição plausível da realidade. Profundamente atraído por esta nova concepção da arte dramática, procurou desenvolver um conjunto de princípios, técnicas e recursos que permitissem a qualquer ator despir-se de toda a extravagância, não só inútil como prejudicial, e tornar-se esse “espelho” fidedigno, porém, subjetivo e único, da realidade (Fernandes: 2012).

A necessidade de elaboração de um método tornou-se evidente para Stanislavski, quando ele, tal como, certamente, a maioria daqueles que já fizeram algum tipo de incursão pelo teatro, se apercebeu do curioso paradoxo da atuação “verosímil”: a imitação do real, vivenciado na experiência pessoal e coletiva, que aparentemente apenas deveria requerer a máxima naturalidade dos atores, revelava-se, na verdade, uma tarefa difícil de concretizar em palco. Verificava-se, na generalidade das representações, que a tentativa de ser “natural” resultava quase invariavelmente no efeito contrário, ou seja, no exagero da realidade.

A metodologia de *construção da personagem* constitui um dos principais legados que Constantin Stanislavski deixou ao universo das artes cénicas, influenciando terminantemente as gerações de atores coetâneos e sucedentes.

Essa construção assenta, também ela, nos princípios fundamentais da autenticidade e da *verdade*: uma boa atuação não é senão "uma verdade transformada num equivalente poético através da imaginação criadora" (Stanislavski: 1997: 9), sendo que a função do ator não consiste em "criar sentimentos, mas apenas produzir as circunstâncias (...) nas quais os sentimentos verdadeiros serão espontaneamente criados" (Stanislavski: 2001: 363-364). Para Stanislavski, a sinceridade das emoções não tinha necessariamente de ocorrer na sua expressão em palco, mas, sim, na sua preparação prévia; isto é, são "os sentimentos interiores autênticos" que permitirão a criação das emoções que se pretende exprimir exteriormente. (Stanislavski: 1997: 9).

Ao contrário do que se pensa, Stanislavski não aconselhava os atores a uma total abstração de si mesmos enquanto representavam. Antes, desafiava-os, concomitantemente ao ato da representação, a permanecerem observadores atentos da sua própria personagem. O ator desdobrar-se-ia, por assim dizer, em duas personalidades: aquela que ele é e aquela que ele representa. Esse desdobramento permitir-lhe-ia monitorizar e acompanhar apreciativamente a sua própria experiência de atuação em tempo real, pois jamais ele perderia a consciência de si (Stanislavski: 2001: 48).

Tal procedimento não deveria, contudo, impedir que o ator "vivesse" o seu papel, a sua personagem, como se realmente nela se tivesse transformado. Deixando-se impregnar pelo carácter da sua personagem, o ator, muitas vezes, mesmo fora do palco, começava involuntariamente a agir como ela, concluindo Stanislavski que por essa altura acontecera já uma fusão simbiótica entre ambos (Stanislavski: 2001). Mas, evitando posições extremadas, este autor defende, como se percebe, um certo equilíbrio no grau de identificação do ator com a personagem; o suficiente para não conduzir a um transtorno de personalidade ou qualquer outro problema psíquico. "Um ator treinado no método de Stanislavski vai tentar viver a personagem, sem possessão espírita. É ele (o ator) que vive o papel (Araújo: 2013). Esta afirmação, para além de sustentar a ideia do controle do ator sobre si mesmo e sobre o seu papel, sugere ainda, mesmo que não intencionalmente, outra verdade fundamental para Stanislavski: é o ator que vive o papel, e não a pessoa por detrás do ator.

Nesta conceção, ser ator é já ser uma "pré-personagem", porque se trata de "vestir" uma capa protetora sob a qual tudo, ou quase tudo, é permitido, sem qualquer tipo de constrangimento. O relato de atuação de um dos seus alunos parece estar em concordância com esta ideia: "Pense só na minha atitude para com o senhor! O sentimento de admiração e respeito que lhe tenho é vivíssimo.



Na vida comum sinto-me impedido de me expressar livremente, não posso esquecer que estou falando com o Diretor (...). Mas assim que me vi na pele desse outro homem, minha atitude passou por uma transformação radical (...). Gostei de encará-lo desafortadamente e ao mesmo tempo sentia que tinha o direito de fazê-lo sem medo. Mas acaso pode acreditar que seria capaz de fazê-lo, como eu mesmo? Nunca, em circunstância alguma! (Stanislavski: 2001: 58)”.

Torna-se evidente que existe uma separação, ainda que parcial, entre o ator e a pessoa (o “eu mesmo”). Enquanto a pessoa agir sob a máscara proporcionada pelo seu estatuto de ator, a sua essência específica, e, no exemplo supracitado, a sua dignidade, será salvaguardada. Em toda a objetividade, o ator não deve, nem sequer pode, física e psiquicamente, desligar-se da pessoa que é, mas também não deve esquecer-se de que só é seguro e recomendável ser personagem na sua condição de ator. O que Stanislavski, de facto, preconizava era uma fusão absoluta entre ator e personagem, não exatamente entre pessoa e personagem; mesmo que para uma caracterização verosímil da personagem fosse necessário e aconselhável recorrer a elementos pessoais intrínsecos.

No processo da construção de uma personagem, tal como teorizado por Stanislavski, o ator desenvolve um trabalho faseado que, essencialmente, se divide em dois momentos distintos: o trabalho sobre si mesmo e o trabalho sobre a personagem (Simões: 2010). Uma das inovações fraturantes por ele introduzidas neste campo foi, indubitavelmente, a atribuição de uma significância psicológica à arte teatral – os atores eram incentivados a uma profunda análise psicológica quer das personagens, quer de si mesmos (Simões: 2010). Tal análise propunha-se atingir o âmago de questões fulcrais para a correta caracterização da personagem, surgindo como principais desafios:

- **aceder à “verdade interior” da personagem** – penetrar no seu mundo subjetivo e oculto; identificar, diferenciar e compreender as suas múltiplas dimensões emocionais e cognitivas.

- **descobrir o “superobjetivo” da personagem** – para além da compreensão dos seus objetivos em cada cena, captar o seu lugar dentro do objetivo geral da peça. A questão pertinente a colocar seria: *Acima de tudo, o que é que verdadeiramente move esta personagem no decurso da peça?* Só cernindo plenamente essa finalidade última, motriz, da personagem o ator conseguiria alcançar a linearidade do seu papel (Stanislavski: 2001).

O acesso à realidade das personagens passava também, na concepção de Stanislavski, por uma análise e compreensão profundas do conteúdo textual das falas e, mais decisivamente, daquilo que designava por *subtexto*: “É a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. (...). Somente quando os nossos sentimentos mergulham na corrente subtextual é que a 'linha direta de ação' de uma peça ou de um papel passa a existir.” (Stanislavski, 2001: 163-164).

Para além da caracterização interior é igualmente necessária uma caracterização exterior da personagem, e essa é desenvolvida com base na caracterização exterior que cada indivíduo desenvolve (...) a partir de si mesmo e de outros; tirando da vida, real ou imaginária, (...) de quadros, gravuras, desenhos, livros, contos, romances (...)” (Stanislavski: 2001: 32). Compreendemos, portanto, a importância atribuída à observação constante e minuciosa da realidade que nos rodeia, e da qual fazemos parte integrante, para a recolha de informações, tanto cognitiva quanto sensorialmente.

Uma vez concluída a etapa de análise e caracterização da personagem, segue-se a fase da sua “encarnação”. A este respeito, Stanislavski sugeria que um dos recursos mais eficazes era o uso do “*se mágico*”. Para ele, estas duas letrinhas encerravam imensas possibilidades criativas, permitindo ao ator transformar os seus pensamentos e colocar-se virtualmente em qualquer situação, através da imaginação: *se eu realmente fosse esta personagem o que faria, como reagiria nesta situação?* (Stanislavski: 1997).

Outro ponto largamente explorado no sistema Stanislavski foi a importância do *subconsciente* no processo criativo. É interessante notar que na sua perspetiva, a construção de uma personagem não se resume meramente à recolha interior e exterior de dados que, uma vez analisados e assimilados, irão fundamentar uma interpretação possivelmente condicionada pelas diretrizes de dramaturgos e encenadores. A construção implica um ato de verdadeira *criação* artística, e, nesse processo, o consciente e o subconsciente atuam em absoluta cooperação, embora em momentos distintos, uma vez que “por intermédio da técnica consciente” se torna possível “chegar à criação subconsciente da verdade artística” (Stanislavski: 2001:185). Stanislavski considerava que a manifestação, sempre pontual, do subconsciente no papel criativo se traduzia naquilo a que vulgarmente designaríamos por momentos de *inspiração*. O subconsciente e a inspiração não podem, pela própria natureza da sua essência, ser conscientemente trabalhados.

Tal como Einstein afirmava que o êxito de um empreendimento refletia “noventa por cento de transpiração e dez por cento de inspiração”, significando que muita transpiração acabaria por geral alguma inspiração, ainda que esta não representasse senão uma ínfima percentagem do resultado final, também Stanislavski acreditava que, laborando criteriosamente no terreno do consciente, se prepararia caminho para o desabrochar dessa “pérola preciosa”, o subconsciente, a inspiração (Stanislavski: 1997).

Para além de todos estes aspetos, Stanislavski ressaltava ainda a importância da técnica exterior, que compreendia o relaxamento muscular, como pedra angular de toda a ação física, o treinamento expressivo do corpo, que incluía a prática de várias modalidades desportivas, e voz, bem como todas as componentes que se lhe associam (respiração, imitação, dicção, ritmo, prosódia, canto). Aliando a técnica interior (vertentes psicológica, mental, emocional) à exterior (vertente física), os atores dominariam todas as particularidades do teatro, tanto respeitantes às personagens criadas quanto a si próprios.

Longe de pretender a conceção de um sistema estanque e irrevogável, Stanislavski sempre advogou a contínua progressão dos seus métodos, encorajando frequentemente os alunos a testarem a exequibilidade das suas propostas. A incessante reaprendizagem foi, assim, uma constante ao longo da sua vida.

## 1.2.2 Bertold Brecht

Tanto enquanto adepto da estética niilista como enquanto arauto convicto da ideologia marxista, marcando os referidos movimentos as duas fases da sua carreira dramaturgical, Bertold Brecht concebe o teatro como um instrumento de provocação, educação e “ativação” social e política. “A obra dramática de arte para ele não é mais o prazer de sentimentos, mas a instrução, não o permanecer em passividade, mas o despertar da atividade, o caminho livre a decisões” (Bossman: 1975).

Os princípios teóricos estabelecidos por Brecht resultam de reflexões pessoais sobre toda a sua prática teatral, que conjugava atividades desempenhadas enquanto dramaturgo, teórico, encenador e até poeta. Ao longo de 30 anos produziu uma variedade de ensaios, neles expondo uma teoria teatral regulada por alguns conceitos-chave, como o *teatro épico*, e o *efeito de distanciamento* (*Verfremdungseffekt*) (Rodrigues: 2010). Estes conceitos fornecem o enquadramento para a construção de uma relação ator – personagem que, como veremos, em muitos pontos, se opõe à proposta stanislavkiana.

### O Teatro Épico

Não tendo sido inventor do *teatro épico*, Brecht é considerado o seu principal arauto. Opondo-se ao postulado da identificação do espectador com o herói, este tipo de teatro vive da parábola, consistindo na “apresentação de um acontecimento por meio de imagens dramáticas” (Bossman: 1975: 265). Noutra definição, podemos ler que se trata de uma narração de “acontecimentos relacionados à realidade, com o objetivo de despertar o senso crítico no espectador diante das cenas apresentadas” (Rodrigues: 2010: 51). Nesta conceção da arte dramática, cujo intuito é menos exprimir o real do que significá-lo, o desenrolar da ação não se caracteriza por um acumular de tensão que culmina num conflito, até à catástrofe, “mas na montagem de situações à maneira épica, com intercalações diversas, com a finalidade de fazer comentários a favor da ação” (Bossman: 1975: 265).

Brecht reage contra a expressão ou a incitação de emoções que visem a identificação do público com a cena e a personagem, remetendo-o ao plano da ilusão. Em alternativa, sugere um “deslocamento das emoções – por meio de um tipo de atuação do ator e da utilização de determinados recursos – que provoca outras e novas formas de emoção, elevando o espectador ao plano da reflexão, da análise, da crítica” (Rodrigues: 2010). Tal deslocamento só é concretizável por meio de um distanciamento que deve estabelecer-se entre o espectador e o ator e entre o ator e a sua personagem (Simões: 2010).

## **O efeito de distanciamento**

A arte de representação chinesa exerceu notável fascínio sobre Brecht, e é dela que ele extrai o conceito do *efeito de distanciamento* (*Verfremdungs-Effekt*), reconhecendo igualmente esse princípio em obras teatrais e pictóricas nas feiras anuais da Alemanha, bem como em pinturas surrealistas (Bossman: 1975)

De acordo com análise de Márcia Rodrigues, “o distanciamento ativa uma reação no espectador, tira-o da passividade, coloca-o no movimento da reflexão”, produzindo “o efeito contrário da empatia” que, na opinião de Brecht, leva o espectador à “marginalização do espírito crítico, já que se identificar com a cena significa reconhecer-se nela, envolver-se com ela, impossibilitando, pois, um momento de afastamento para o despertar de uma reação crítica” (Rodrigues: 2010: 55). A produção desse efeito deve ocorrer em três frentes distintas: o trabalho do ator, a caracterização do espaço cênico e a forma de utilização da música no palco.

## **O papel do ator e a sua relação com a personagem**

Segundo Brecht, o mesmo posicionamento crítico que o teatro épico pretende despertar no espectador deve exigir-se do ator, sendo que este, para além de possuir uma visão crítica da realidade, é suposto expressá-la no seu trabalho artístico (Rodrigues: 2010). Na visão deste teatrólogo, o ator deve considerar-se um intermediário entre o público e o acontecimento (Brecht, 2005: 50).

Uma das grandes diferenças do método proposto por Stanislavski encontra-se na assunção de que o ator se deve mostrar como tal e não pretender que o público o associe à sua personagem. Ator e personagem apresentam-se clara e intencionalmente como duas entidades distintas, com o intuito de criar esse efeito de distanciamento e de neutralizar “a noção de quarta parede – que separa ficticiamente o palco da plateia e da qual advém o efeito de ilusão –, impedindo o ator de produzir o efeito da empatia” (Rodrigues: 2010: 60). Desvendando desta forma os mecanismos da interpretação, tanto o ator como a encenação relembram ao espectador que, efetivamente, se encontra numa sala de teatro e tudo o que ali decorre é representação. (Rodrigues: 2010). O objetivo último deste tipo de atuação é fazer ao público uma proposta, que deve ser percebida como apenas uma entre outras possíveis. Para esse fim, a construção da personagem realiza-se no sentido inverso daquela tão aclamada por Stanislavski – o ator nunca chega a transformar-se na sua personagem e a metamorfose integral deve ser evitada (Rodrigues: 2010).

Brecht sugere três recursos para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada: o uso da terceira pessoa do singular; a transposição para o tempo (verbal) passado; e a introdução de instruções cênicas e comentários (Brecht: 2005). Todos estes recursos se complementam e interagem em simultâneo, convergindo para a percepção do distanciamento: “a recorrência ao passado permite ao ator a retrospeção das falas (...), sendo-lhe possível, com essa atitude distanciada, pronunciar-se sobre qualquer fala (...) [e] a intromissão de comentários geralmente faz-se na terceira pessoa, possibilitando ao ator comentar uma situação e/ou fazer indicações da própria encenação” (Rodrigues: 2010:61).

A insistência da recorrência à terceira pessoa do singular acaba por definir uma nova “categoria de ator” na teoria brechtiana – o ator-narrador. Como referimos anteriormente, na representação épica pretende-se eliminar qualquer “campo hipnótico” (Bossman: 1975: 4), cabendo ao ator mostrar a sua personagem e não (apenas) “sê-la”. Assim, ele deve, a todo o instante, ser capaz não apenas de se “desdobrar em sujeito (narrador) e objeto (narrado), como também de ‘entrar’ plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator). [...] Na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação” (Rosenfeld: 2006:161). Dividindo-se em “pessoa” e “personagem”, o ator-narrador “toma uma posição frente aos factos apresentados e em face da personagem, assumindo ele (o ator) o ponto de vista da crítica social” (idem). A personagem é, então, apresentada como alguém estranho ao ator, recorrendo-se ao uso da terceira pessoa, e este não pode, em momento algum, esquecer-se de que “quem está em cena não é a pessoa descrita, mas a que descreve, e suas opiniões (do ator) não estão em sintonia com as de quem é descrito” (Rodrigues: 2010: 63).

### **O espaço cénico e a música**

Para além de teatralizar a literatura por meio das narrações, Brecht vai igualmente “literalizar” a cena. Alguns dos exemplos citados por Brecht para esse efeito são “a inserção de canções (...), as formas de narração, a presença de coros, a composição do cenário, que pode ser apenas sugerida e deve estar a serviço da cena, a utilização de recursos gráficos, como cartazes, por exemplo, as projeções de filmes (...)” (Rodrigues: 2010:68).

O objetivo da utilização destes recursos é provocar deliberadamente quebras nas cenas e pôr a descoberto todos os mecanismos da obra, incluindo material técnico, luzes, músicos, mudanças de cenário (frequentemente executadas pelos próprios atores) (Willett: 1967)

Bossmann (1975) destaca ainda o papel singular que Brecht atribui à música, opondo-se à sua função tradicional de descrição, expressão psicológica e ilustração do texto operático. Para ele a música comunica, comenta e pressupõe o texto, tomando, finalmente uma posição e indicando um comportamento. Assim, a música é mais um instrumento de provocação e denúncia, conferindo ao ator-cantor “a possibilidade da representação de gestos essenciais e ao espectador a oportunidade de análise crítica” (Rodrigues: 2010: 70).

O teatrólogo Brecht, definindo-se a si mesmo como um encaminhador de propostas, traça, através de uma linguagem plástica e maleável a qualquer situação e ambiente, um futuro aberto e concebível; não oferece soluções, só desmascara fatos (Rodrigues: 2010).

## **Capítulo 2: Os “Temas” da Metamorfose**

O título deste segundo capítulo remete-nos para os “campos” de manifestação das metamorfoses no caso concreto deste projeto. É o tema central da performance – os sete pecados capitais - que primeiramente motiva o aparecimento e a ocorrência de metamorfoses. Por serem sete, por serem distintos, por transmitirem diferentes emoções e evocarem diferentes sensações, constituem, por excelência, o campo de trabalho das metamorfoses. Outros dois “temas” surgem no seguimento do tema principal – as árias de ópera, representando as metamorfoses que ocorrem a nível musical, e, mais especificamente, do canto lírico, e os monólogos, representando os momentos cruciais da ação dramática que interligam os episódios musicais da encenação e revelam a essência da personagem e sua história. Estes três elementos interrelacionados constituem o pano de fundo, o “chão”, as “matérias-primas”, sobre os quais se desenvolvem as metamorfoses.

### **2.1 Os sete pecados capitais**

Para uma compreensão um pouco mais alargada desta temática achei pertinente pesquisar as origens da doutrina, como surgiu, por que transformações passou, em que princípios se baseia e o que efetivamente condena ou defende, fundamentando-me principalmente sobre as teorizações de São Tomás de Aquino. Em 2.1.2 o mesmo tema é abordado, porém, na perspectiva do seu aproveitamento para fins artísticos e, finalmente, em 2.1.3, os sete pecados capitais são analisados enquanto emoções, sensações ou estados disposicionais (passíveis de expressão) – recorrendo aos estudos desenvolvidos pela psicologia e da ciência quanto a estes fenómenos.

#### **2.1.1 Definição à luz da teologia Aquiniana**

Pecados, vícios, paixões, crimes e males, constituem diferentes designações que, no contexto da temática dos “sete pecados capitais”, apresentam muitas vezes uma relação de sinonímia, refletindo o cunho personalizado que cada estudioso imprimiu na sua abordagem ao tema, desde o início da era cristã. A subjetividade que reside na própria conceptualização dos termos, bem como o uso de um vocabulário, em muitos casos, obsoleto, (ex.: “acídia” = preguiça religiosa), desafiam a interpretação semântica, aprofundando o fosso quase milenar que nos separa das realidades ético-antropológicas,



culturais e linguísticas da época medieval. (Lauand: 2001). A nossa compreensão deste tema estará, portanto, sempre sujeita às ambiguidades ou limites linguísticos próprios das diferentes épocas históricas.

As origens da doutrina dos sete pecados capitais remontam ao século 375 d.C., ano em que o monge e teólogo Evágrio Pôntico redigiu uma lista primitiva de oito crimes e paixões do corpo, cuja gravidade se media pelo grau de egocentrismo que cada um deles desenvolvia no caráter humano. Entretanto, o primeiro elenco de pecados foi alvo de várias revisões, que os reordenavam e redefiniam, regendo-se por diferentes prioridades e conceitos morais. Em 590 d.C., baseando-se nas epístolas do apóstolo São Paulo, O papa Gregório Magno reavaliou a lista, hierarquizando os pecados de acordo com o grau de ofensa ao amor que cada um representava.

Mais tarde, S. Tomás de Aquino (1224/5 a 1274 d.C.), retomando o estudo de alguns mestres, como Atanásio, Antão, Cassiano e Gregório Magno, procedeu a nova revisão da lista, da qual resultou a versão oficial, preservada até aos dias de hoje pela tradição católica (que, posteriormente, se permitiu também algumas substituições nominais).

De acordo com Tomás de Aquino, que, inscrevendo-se na linha de pensamento dos seus predecessores, foi quem se dedicou mais profundamente ao estudo desta questão, os pecados (ou vícios) resultariam de uma ação fenomenológica dos “maus demónios” no ser humano. Com o intuito de descrever esta influência demoníaca invisível, vários estudiosos procuraram fazer aquilo que Jean Lauand designa por uma “tomografia da alma humana”, ou seja, um exame minucioso e profundo, decortizando cada área mais secreta, vulnerável ou obscura do interior do Homem. Tal exame tomográfico só seria possível pela observação da experiência concreta dos indivíduos. Assim, debruçando-se sobre a realidade secular quotidiana, Aquino antologiou um conjunto de hábitos nefastos que, se negligentemente permitidos, poderiam culminar nos famosos pecados capitais. Encontramos a explanação detalhada desta doutrina na “*Suma Teológica*”, documento da sua autoria, que se tornou um pilar da dogmática do catolicismo. Extrapolando, contudo, largamente as fronteiras da religião, estes estudos revelaram-se verdadeiras construções éticas, cuja influência se fez sentir na história, na sociedade e na psicologia.

Na enumeração de Tomás, os vícios capitais são, por ordem decrescente de importância: vaidade (que a Igreja substituiu por *soberba*), avareza, inveja, ira, luxúria, gula e acídia (que a Igreja substituiu por *preguiça*). A soberba era considerada por Tomás como um pecado “supracapital”, a raiz de todos os outros males, a essência que subjaz a todos os restantes pecados, e, por esse motivo, colocava-a fora da lista.

Apesar de vulgarmente se utilizar a palavra *pecado*, neste contexto seria mais apropriado falar em *vício*, já que a componente “viciante” destes pecados é uma das características que os distingue dos demais. Na lógica aquinate, todos os vícios são pecados mas nem todos os pecados são vícios; a particularidade do pecado viciante é que ele escraviza e domina aquele que o pratica. Resta esclarecer o adjetivo “capital”: “Chama-se vício capital aquele, de que, como de causa final, os outros vícios procedem – naturalmente. (...) chamam-se capitais os vícios cujos fins implicam certas razões primárias de mover o apetite” (Aquino: 1273: 1467). O termo “capital” deriva do latim *caput*, que literalmente se traduz por capitão (ideia de cabeça, líder, chefe) (católico orante: sd). Estes sete vícios constituem, então, sete capitães que comandam um numeroso exército de cinquenta outros vícios. À sua gravidade moral acresce o facto de desencadarem outros pecados.

Assim compreendemos a diferença entre os pecados capitais, que são também vícios, e os mortais, que podem, ou não, ser vícios. Independentemente da sua importância moral, os pecados mortais, mesmo que imperdoáveis, não geram ou lideram outros pecados. Quanto aos *veniais*, estes inserem-se na categoria dos pecados desculpáveis pela sua menor gravidade. A palavra venial, ou *venialis*, vem de *vénia* (graça, favor) e significa “apto a ser perdoado por uma falha não grave” (Católico Orante: s.d).

## **Os pecados: um por um**

### **Vaidade/Soberba**

Enquanto Tomás de Aquino considerava a soberba demasiado importante para ser equiparada aos restantes pecados, colocando-a fora da lista, a Igreja Católica acabou por considerar a vaidade demasiado fraca para figurar como cabeça de lista. Assim, procedeu à substituição da vaidade pela soberba, por esta última ser mais abrangente na sua definição, abarcando, inclusive, o conceito de vaidade, ou vanglória. Mas em que pontos se distinguem estes dois pecados na sua conceptualização original aquinate?

Se para Santo Agostinho o desejo distorcido de grandeza definia a soberba, para Tomás de Aquino essa definição seria mais adequada à vaidade, pois, na sua opinião, o verdadeiro fim da soberba transcende a mera grandeza e fixa-se na excelência, característica exclusiva da divindade.

Na vaidade existe uma valorização daquilo que é superficial, fútil e *vã* (daí o nome), e ainda a tentativa de brilhar e receber adulação através disso. Mas a procura de glória em

si, afirma Tomás de Aquino, não constitui pecado. O pecado ocorre na procura da glória vã (vanglória): “a glória pode ser chamada vã (...) relativamente àquilo de que nos gloriamos (...), por exemplo, um bem frágil e caduco, ou relativamente à pessoa que queremos que nos glorifique, por exemplo, um homem cujo juízo não é seguro. De terceiro modo, relativamente à pessoa mesma que busca a glória, quando não refere o seu desejo da glória ao fim devido, que é (...) Deus e a salvação do próximo” (Aquino: 1273: 2527).

Tal como o soberbo, o vaidoso centra-se no “eu”, mas a sua principal preocupação reside no aspeto exibitivo, na imagem de si que projeta ao meio social envolvente. No caso da soberba, o ser humano disputa a primazia com o próprio Criador, tendo a pretensão de ascender à perfeição absoluta.

Apesar da sua diferença fundamental, ambas estão interligadas, muitas vezes são coexistentes, e uma abre caminho à outra – a vaidade insaciada pode levar à soberba, e a soberba vai alimentar-se da vaidade -, sendo que a vaidade visa manifestar a excelência pretendida pela soberba.

### **Avareza**

O avarento nutre uma paixão desmedida pelo acúmulo de capital ou de bens materiais, não se desfazendo de nenhum dos seus pertences, independentemente da sua utilidade. Sempre pressagiando eminentes falências e súbitas misérias, acredita que essa atitude lhe garantirá a preservação da vida, cujo valor se rege precisamente pelo que tem. Desta forma, torna-se obsessivo pela guarda dos seus bens, dos quais, frequentemente, nem chega a usufruir (Freitas: 2007).

O problema da avareza, segundo Tomás de Aquino, não está na riqueza em si ou sequer no prendimento a ela, mas, sim, na medida (ou no excesso) desse prendimento, daí que ele defina a avareza como o “amor imoderado de possuir” (Aquino: 1273: 2457). A concretização desta vontade patológica do “ter”, contudo, nunca é sem comprometimento, pois, como sucede com qualquer outro vício, aquele que crê possuir é na verdade possuído por aquilo que possui (Félix: 2010). Raramente a avareza permanece estagnada no desejo da posse. Tal como sucede com cada um dos sete pecados capitais, ela motiva o surgimento de outros pecados, como a fraude, o engano, a traição e até o assassinio.

## **A Inveja**

A etimologia da palavra inveja aponta-nos para um pecado cometido pelos olhos, já que o termo original no latim (*invidia*) significa literalmente “olhar com malícia” (Félix: 2010). O próprio Dante, na sua *Divina Comédia* (1882), retrata os invejosos a deambular no purgatório, de olhos costurados com arame.

Numa perspetiva laica do termo, a inveja pode ser considerada uma priorização ou cobiça do status, das habilidades, das posses ou de qualquer outra prerrogativa de outrem, em detrimento das suas próprias características ou aquisições.

Segundo Tomás de Aquino, só se tem inveja daquele cuja glória se quer, e se crê poder, igualar ou sobrepujar. Tal não se verifica em relação aos que distam muito de nós, pois ninguém, minimamente consciente de si, terá a pretensão de igualar ou sobrepujar os que lhe são muito superiores. Por norma, invejamos aqueles com quem, de algum modo, nos equiparamos, e a nossa tristeza é causada por nos excederem em glória. Assim, o esforço do invejoso não pretende conseguir aquilo que de todo não possui, mas, sim, o pouco que lhe falta para alcançar ou ultrapassar a condição do seu “concorrente” (Aquino: 1273).

Um dos pecados desencadeados pela inveja é a calúnia (*sussurratio*), que difama, fomenta intrigas, promove discórdia e desarmonia. (Félix: 2010).

## **A Ira**

Na grande maioria das definições verifica-se uma associação da ira ao descontrolo dos sentimentos de raiva, ódio, rancor, cólera, indignação e desejo de vingança. A ira pode caracterizar-se por um “movimento desordenado da alma que se revolta contra o que não lhe apraz”, gerando confrontos, disputas, vitupérios, e até assassínios, quando é dirigida aos outros, ou suicídio e autoflagelação, quando se manifesta contra a própria pessoa (Guimarães: 2017).

Já Tomás de Aquino, apesar de inegavelmente considerar a ira um pecado capital, também focou a questão da sua ambivalência: se, por um lado, ela carrega o aspeto da intemperança e o elemento desordenador e negativo, por outro, ela representa igualmente uma importante potencialidade da natureza humana. É a força da ira que permite superar contrariedades e atacar males adversos. Aquino afirma perentoriamente que a ira é uma dádiva divina, útil na remoção de obstáculos que inibem o apetite concupiscível (Aquino: 1273).

## **Luxúria**

A tendência de se associar a luxúria ao luxo verifica-se ainda com alguma frequência, existindo, contudo, uma razão lógica para o “equivoco”: as duas palavras possuem a mesma origem etimológica. Ambas derivam de “luxus”, que significa “excesso”, “extravagância”, “magnificência”, sendo que o luxo designa um excesso no domínio da ostentação material e a luxúria no domínio do desejo sexual. Assim, pode definir-se a luxúria como um apetite sexual desordenado, ou o apego excessivo aos prazeres venéreos (Félix: 2010).

Tomás de Aquino considera primordial a função reprodutiva da prática sexual, mas quando esta não é regulada pela razão incorre-se no pecado da luxúria. A partir do momento em que o ser humano se deixa dominar por este vício a razão é irreversivelmente inibida. O teólogo estabelece quatro atos racionais que são bloqueados pela “concupiscência” da luxúria: a inteligência que apreende um fim como bem, o conselho sobre a adequação dos meios para a consecução dos fins, o juízo sobre a retidão dos atos e a ordem da razão sobre como agir (Aquino: 1273).

## **Acídia / Preguiça**

Acídia e preguiça são frequentemente empregues como sinónimos, neste contexto, mas importa esclarecer a diferença fundamental entre os conceitos de modo a compreender o significado original deste pecado e a sua posterior redefinição.

Na análise do professor Jean Lauand, a substituição, por parte da igreja católica, do primeiro termo pelo segundo ter-se-á devido, por um lado, à distância étnico-linguística que dificulta a nossa compreensão da palavra *acídia* e, por outro, à necessidade de suavizar as verdadeiras implicações morais que este conceito carrega (Lauand: 2010). Enquanto a preguiça pode ser entendida como uma aversão genérica a qualquer tipo de trabalho ou esforço, uma passividade que impede o indivíduo de empreender e concluir projetos, a acídia refere-se especificamente a uma preguiça *espiritual* (Pieper: 1976).

O filósofo Joseph Pieper, baseando-se na obra aquinate, define acídia como uma “tristeza modorrenta do coração que não se julga capaz de realizar aquilo para que Deus criou o homem” (Pieper: 1976: 393) Esse desânimo explica-se pela aparente dificuldade no alcance e na conservação dos bens espirituais, que exigem esforço, abnegação e sacrifício.

Tomás de Aquino, na suma teológica, afirma que acídia é um “tédio que acabrunha”, deprimindo de tal maneira o ser humano que não lhe apraz fazer nada. “É um torpor da alma, que desiste de começar o bem” (Aquino: 1273: 1979).

A acídia era considerada um pecado de imensa gravidade, sendo que, com a mudança terminológica, muitos críticos acreditam ter-se esvaziado e até pervertido a sua essência e profundidade: “O facto de que a preguiça esteja entre os pecados capitais parece que é, por assim dizer, uma confirmação e sanção religiosa da ordem capitalista de trabalho. Ora, esta ideia é não só uma banalização e esvaziamento do conceito primário teológico-moral da acídia, mas até mesmo sua verdadeira inversão” (Peiper: 1976: 393-394). Não obstante, o elo de ligação que identificamos entre a acídia e a atual preguiça é o elemento da ociosidade, que torna o ser humano apático, letárgico e sem foco.

## **Gula**

Último dos sete vícios capitais, a gula designa o apetite desordenado de comer e beber. Aquino ressalva que não é a substância alimentar em si que nos torna imundos espiritualmente, mas, antes, a concupiscência, ou o desejo desenfreado de comer. A gula é um excesso que entorpece a mente, pois o estômago, quando não é reprimido, enfraquece a alma, desumanizando, ou animalizando, o consumidor compulsivo. Entre as várias consequências deste pecado encontram-se a imundície, o embotamento da inteligência, a alegria tola, a verbosidade e a expansividade debochadas (Félix: 2010).

Para cada vício capital, existe um antídoto, neste caso, uma virtude que o pode neutralizar. Para aniquilar a vaidade/soberba apresenta-se a humildade, para contrariar a avareza surge a caridade, para vencer a inveja é necessário desenvolver a generosidade, para aplacar a ira é precisa paciência, para dominar a luxúria é sugerida a castidade, para vencer a acídia/preguiça é necessária a diligência e, por fim, para controlar a gula requer-se temperança.

## 2.1.2 Abordagens multiartísticas aos sete pecados capitais

A despeito das origens puramente teológicas da doutrina dos sete pecados capitais, este tema foi, ao longo de todas as eras, abordado sob a ótica específica de diferentes áreas de estudo, das quais, no contexto deste projeto, interessa relevar a área artística. Seguidamente procede-se a um breve levantamento das abordagens mais significativas à temática dos sete pecados capitais, no campo da pintura e escultura (a “cor” do pecado), da literatura (o pecado na palavra) e das artes cénicas (o pecado “encenado”). Dada a vastidão de obras existentes, optei por selecionar apenas um a dois exemplares por categoria, seguindo o critério da sua relevância no panorama histórico-artístico internacional.

### 2.1.2.1 A cor do pecado – *Hieronymous Bosch*

Mesmo restringindo a minha pesquisa às categorias de pintura e escultura, no âmbito das artes visuais, deparei-me com uma grande variedade de trabalhos, de diferentes épocas, dos quais escolhi para apresentação aqueles considerados pioneiros ou marcantes no domínio artístico. Alguns dos exemplos que não abordo neste relatório, nomeadamente no campo da pintura, encontram-se em anexo para consulta. É o caso das pinturas de Pieter Bruegel, *o Velho* (1525-1569) e Otto Dix (1891-1969), e de autores contemporâneos, como Georg Redzek (1965-) e Vladimir Zuev (1959 -).

Num painel de madeira de álamo, assinado por Hieronymus Bosch (1450-1516)<sup>1</sup>, podemos observar a mais emblemática representação pictórica referente aos sete pecados capitais. Na impossibilidade de datação exata desta obra, estima-se, com base no estilo utilizado e alguns elementos dos trajes desenhados, que tenha sido pintada entre 1505 e 1510.

Duas bandeiras, uma acima e outra abaixo do círculo central, dão conta do fundamento textual bíblico que inspira esta pintura. Versículos retirados do livro de Deuterónimo (32: 20, 28 e 29) revelam a insatisfação divina com a conduta humana.

---

<sup>1</sup> Pseudónimo de Jeroen van Aeken, *Hieronymus Bosch* (1450 —1516) foi um pintor e gravador holandês, cujos trabalhos são fortemente marcados por cenas de pecado e tentação. O recurso a figuras simbólicas complexas, originais e caricaturais, muitas das quais consideradas obscuras na sua época, poderá, em parte, ter inspirado o movimento surrealista do séc. XX (Silva: 2014).



Fig. 1 – Painel dos “Sete Pecados Capitais”, de Hieronymus Bosch (1505-1510). Fonte: Wikimedia Commons

Uma outra inscrição surge abaixo da figura de Cristo, retratado no anel mais íntimo do grande círculo central, onde se lê “*Cave cave dominus videt*” (Cuidado, cuidado, o Senhor vê). Estes três textos interligam a onisciência de Deus com a liberdade do homem e as consequências do pecado, alertando-o para o destino reservado aos rebeldes - o inferno (Silva: 2016).

Bosch representa a mensagem em cinco círculos. No centro do maior círculo central, Cristo emerge do túmulo, exibindo a sua chaga mortal. Trata-se de um apelo aos fiéis, instando-os a seguir o caminho que Jesus lhes mostrou e a meditar na morte na cruz pela expiação dos seus pecados. Este círculo mais íntimo é cercado por raios dourados que se estendem para o anel externo, repartido por sete segmentos, cada um ilustrando um dos sete pecados capitais, identificados por uma inscrição. Bosch transmitiu este ensinamento moral através de situações cotidianas, envolvendo pessoas de diferentes classes sociais, de que retiramos duas ilações: o pecado é um flagelo que afeta todas as camadas da sociedade, e ninguém, independentemente do seu estatuto, pode escapar ao “olho” divino, que a todos julga sem favoritismos ou diferenciação (Silva: 2016).

A ira é retratada na forma de uma rixa embriagada fora de uma taberna. Movendo-se no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, o próximo segmento representa o orgulho/vaidade como uma mulher que se contempla num espelho levantado por um demónio. A luxúria mostra dois casais cortesês numa tenda, com entretenimento



fornecido por um bufão. A preguiça é personificada por um homem adormecido à lareira, não querendo dedicar-se à oração. A família que representa a gula come e bebe desmedidamente. A ganância é transmitida por um magistrado que se deixa subornar e, na inveja, um casal cobiça o falcão mostrado por um homem rico, enquanto dois cães lutam por um osso (Silva: 2016).

Nos cantos da tabela, quatro círculos menores contêm representações dos últimos acontecimentos: a morte (canto superior esquerdo), o julgamento final (canto superior direito), o inferno (canto inferior esquerdo) e a glória (canto inferior direito).

Também na *escultura*, este tema religioso conheceu alguma forma de tratamento. De entre os vários exemplos encontrados, selecionei aquele que, na imagem abaixo, podemos observar, espelhando os sete pecados capitais nos rostos de sete monges, saídos de sete arcos góticos em forma de trevo. A falta de nitidez da imagem, devida à erosão da própria escultura, não deixa transparecer um interessante pormenor, quase humorístico, que só através da ampliação de cada figura conseguimos perceber - todos os monges se encontram impecavelmente barbeados; todos, à exceção daquele que simboliza a preguiça (último do lado direito).



Fig. 2 – Baixo-relevo representando os sete pecados capitais, numa igreja em Lynchmere, Sussex, 1300 d.C. Autor (da fotografia): Anthony MacIntosh. Fonte: site Public Sculptures of Sussex.

Apesar da sua autoria permanecer no anonimato, sabe-se que este baixo-relevo é originário de Itália, e data de, aproximadamente, 1300 d. C. Esculpidos em rocha vulcânica, os rostos dos padres são em mármore. Esta obra foi doada à igreja de Lynchmere (Londres), em 1906, pertencendo anteriormente a um convento no Sul de França (Public Sculptures of Sussex: s.d).

### 2.1.2.2 O Pecado na *palavra* – Dante e a *Divina Comédia*

Uma das obras literárias mais marcantes de todos os tempos, que posteriormente constituiu fonte de inspiração para vários pintores, escultores, dramaturgos e músicos, coincide com aquela que, pela primeira vez, aborda a temática dos sete pecados capitais dando-lhe um revestimento artístico e alegórico, e não declaradamente teológico, ainda que mantendo o seu intuito moralista. Trata-se da célebre *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265 – 1321).

Escrita em italiano, a obra, iniciada por volta de 1307 e concluída no ano da sua morte (1321), consiste num poema narrativo sobre uma odisseia pelo Inferno, Purgatório e Paraíso, descrevendo cada etapa da viagem. Dante, a personagem da história, é guiado pelo inferno e purgatório pelo poeta romano Virgílio, e no céu por Beatriz, musa em várias das suas obras (Rocha: 2000).

É no Purgatório que os sete pecados capitais merecem especial destaque. Representado por Dante como uma montanha, ele serve de escada para o Céu, ligando a superfície terrestre às portas do paraíso, e é dividido em círculos (na forma de estreitos terraços na montanha) onde são purificados diferentes pecados.



Fig. 3 – Purgatório de Dante, ilustrando os terraços dos sete pecados capitais, por ordem decrescente de gravidade: Soberba (base), Inveja, Ira, Acídia (preguiça), Avareza, Gula e Luxúria. Fonte: Testeach

A montanha tem, no total, nove áreas de purgação. Duas ficam antes da entrada guardada pelo anjo. As outras sete, que representam os sete pecados capitais, ficam entre a porta e o pico da montanha onde está o *Paraíso Terrestre* (fig. 3). Qualquer alma pecadora que se tenha arrependido em vida tem direito ao purgatório, onde passa períodos de tempo em um ou mais terraços, consoante os pecados capitais que tenha cometido.

Nesses terraços, ela cumpre penitências, por vezes terríveis, com o objetivo da sua purificação. No entanto, ao contrário do inferno, o Purgatório mantém viva a esperança dos “prisioneiros”, pois estes sabem que, findando o tempo da sua purgação, as portas do paraíso ser-lhes-ão abertas.

### **2.1.2.3 O pecado *encenado***

O pecado *encenado* refere-se especificamente às artes cénicas, às artes de palco - teatro, dança, ópera, (e, ainda, cinema) -, em que os sete pecados capitais conhecem o auge da sua exploração, num conjunto variado de vertentes: visuais, auditivas e dinâmicas (movimento). Recuando à época medieval, regista-se o mais significativo desenvolvimento desta temática no contexto das peças de “moralidade”.

#### **As peças de *moralidade***

O teatro de *moralidade*, em português frequentemente denominado de “auto” (ex.: auto da “Barca do Inferno”, de Gil Vicente), foi um género muito comum na Europa dos séculos XV e XVI. Os dramas eram alegóricos e mantinham uma finalidade didática, incunbindo os atores da personificação de determinados conceitos e valores. Baseado-se na premissa fundamental de que a desobediência do homem a Deus selou a sua morte eterna, da qual só poderá escapar por meio da intervenção divina, as histórias são protagonizadas por um herói, geralmente representando a Humanidade como campo de batalha entre as forças opostas do Bem e do Mal. O teor destes dramas propunha-se sempre veicular um ensinamento moral ou religioso, daí as personagens constituírem abstrações personificadas de vícios ou virtudes, juízo, perdão, morte, ações, cinco sentidos, sete pecados capitais, sete virtudes cardeais, o pecado, o diabo, os anjos, entre outras figuras. Apesar do cunho declaradamente religioso, este género dramático acaba por ser híbrido na medida em que combina os elementos litúrgicos com os seculares (Vassalo: 1983).

Neste enquadramento, para além de os sete pecados capitais serem correntemente explorados enquanto personificações alegóricas, verificam-se algumas peças cujo tema central para eles remete de forma direta. É o caso da peça do poeta e dramaturgo espanhol Diego Sanchez de Badajoz ( -1549), “Dance of the Deadly Sins”, envolvendo dança e teatro, publicada em 1554, em Sevilla, e representada nas celebrações do matrimónio do rei Filipe II de Espanha com a rainha Mary Tudor de Inglaterra (Wiltrot: 1987).

Contemporâneo de Diego Sanchez foi Richard Tarlton (-1588), ator e famoso palhaço do período isabelino, a quem é atribuída a criação da peça “Os sete pecados capitais”. Estreada pela companhia “Queen Elizabeth's Men”, foi extremamente popular na sua época, apesar de nenhuma cópia ter sobrevivido até aos dias de hoje (Chisholm: 1911).

### ***Kurt Weill/Brecht, “Die Seben Todstünde”***

Não obstante o popularismo das obras do teatro medieval de moralidade, é o teatro moderno que irá produzir as obras mais “refinadas” no tocante à temática dos sete pecados capitais. Neste âmbito, torna-se incontornável uma abordagem à opera-ballet, ou ballet-chanté, “Die Seben Todstünde” (Os sete pecados capitais), com música de Kurt Weill, e texto de Bertold Brecht, envolvendo uma completude de artes de palco, desde a ópera ao teatro, passando pela dança.



Fig. 4 – Capa de CD contendo a obra “The Seven Deadly Sins”, de Kurt Weill e Bertold Brecht, na interpretação de Lotte Lenya. Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Seven\\_Deadly\\_Sins\\_\(ballet\\_chant%C3%A9\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Deadly_Sins_(ballet_chant%C3%A9))

Estreada no *Théâtre des Champs-Élysées*, a 7 de junho de 1933, a obra reflete uma amálgama das tendências da filosofia judaico-cristã, da psicanálise e do socialismo. A ação passa-se nos Estados Unidos, onde Ana, uma jovem pobre do Luisiana, é enviada pelos seus parentes, a sete cidades, sucessivamente, a fim de ganhar dinheiro para a construção de uma casa familiar a bordo do Mississipi. Para o conseguir Anna terá de cometer os sete pecados capitais (um em cada cidade), que Brecht transforma em sete « virtudes », segundo ele, necessárias para vingar num mundo capitalista.

No seguimento de Karl Marx, Brecht pretende demonstrar que os vícios são indispensáveis ao bom funcionamento da sociedade burguesa, na qual o homem se torna simples mercadoria (Comes : 2009).

Característica muito interessante é o desdobramento de personalidade de que « padece » a personagem principal, Anna, exibindo duas faces (personagens) : Anna 1, a cantora, uma mulher razoável e sensata, que aconselha Anna 2, a bailarina, de maneira a que esta não se deixe levar pelos seus bons sentimentos naturais, que a arrastarão inevitavelmente para o fracasso. Esta divisão interior conflitual, que oscila entre os comportamentos moral e politicamente corretos e os comportamentos ditos amorais, que o desespero parece tornar a única saída viável, condena a hipocrisia capitalista, que prega valores cristãos enquanto força o ser humano a cometer imoralidades (Claude-Henri : 2005).

Este ballet-chanté, consiste, assim, numa fábula dialética, em que se tece uma crítica afiada, em tom profundamente irónico, ao universo familiar dos pequenos burgueses puritanos, bem como à visão cruel e misógina do estatuto feminino no mundo capitalista. Nesta obra, Brecht e Weill lançam um olhar muito político sobre as fragilidades da democracia americana, que se debate com o consumismo e o excesso de mediatismo, abarcando temas como a emancipação da mulher, o estilo de vida americano e a ideologia cristã (Claude-Henri : 2005).

### **Sete pecados no cinema**

Coube à chamada sétima arte a mais recente abordagem artística, mundialmente reconhecida e divulgada, dos sete pecados capitais, no empreendimento cinematográfico “Seven” (1992). O filme, de David Fincher, apresenta o lado obscuro da mente de um serial killer cujo *modus operandi* se baseia nos sete pecados capitais: gula, cobiça, preguiça, luxúria, vaidade, inveja e ira.

O solitário William Somerset (Morgan Freeman), ansioso por reformar-se da sua profissão de agente policial, vê-se subitamente imerso num misterioso e complexo caso, ao lado do recém-chegado e entusiasmado David Mills (Brad Pitt). Um início aparentemente “clichê” segue, no entanto, por caminhos totalmente inéditos, pois o psicopata estuda minuciosamente as vítimas que cometem os sete pecados capitais e assassina-as através dos próprios comportamentos que as identificam como pecadoras. Percebemos que o assassino procura contar uma história de vícios e suas vítimas, sujeitas

aos desvios e aos castigos necessários para alcançar a redenção. Através da sua jornada macabra, John Doe (Kevin Spacey) mostra aos espectadores o quão corrompida está a sociedade (ao montar um quebra-cabeças a partir dos assassinatos – com pequenos quadros/cenas dos crimes) e como é grave essa falta de controle da corrupção. Ele coloca-se como exemplo a ser lembrado e seguido pelos seus atos (Azevedo: 2013).

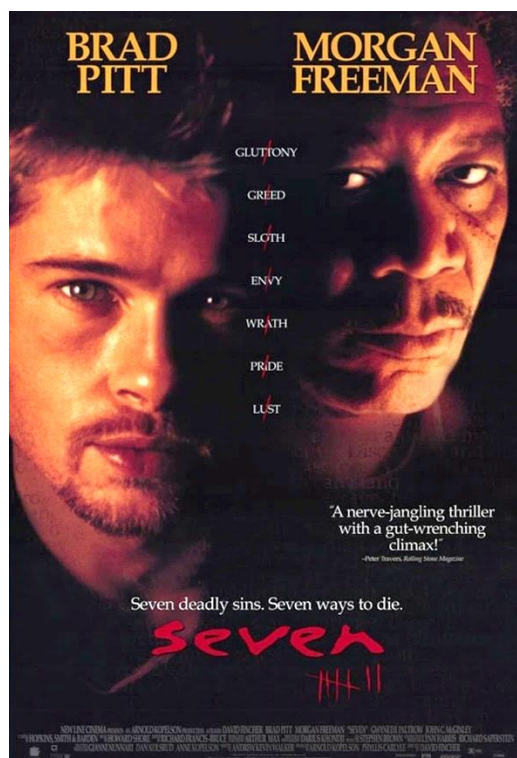


Fig.5 – Cartaz do filme “Seven”, de David Fincher. À direita, o ator Brad Pitt; à esquerda, o ator Morgan Freeman.

Fonte: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Film/Seven>

Neste conjunto de diferentes abordagens ao tema dos sete pecados capitais notamos claramente uma transformação nos padrões de pensamento, análise e finalidade, entre a época medieval, de que datam as primeiras obras referentes a este tema, e o séc. XX, fruto das inúmeras mudanças históricas, sociais, e ideológicas, de que a sociedade ocidental foi palco. Genericamente poderíamos afirmar que a perspectiva medieval sobre os sete pecados capitais, mesmo no âmbito artístico, é ainda totalmente submissa à autoridade religiosa e eclesiástica, por isso as obras denotam sempre uma intenção moralizante, mais ou menos dissimulada pelo revestimento artístico. Ao contrário, a perspectiva moderna, tende a abster-se dos julgamentos morais medievais, chegando a criticá-los. A arte deixa de ser apenas um pretexto educativo e torna-se válida em si mesma, mantendo, contudo, uma finalidade extra-artística: o questionamento de pressupostos políticos, sociais, ideológicos, éticos e religiosos, relativamente à temática dos sete pecados capitais.

### 2.1.3 Os sete pecados capitais como estados emocionais e sensitivos

Expressar os sete pecados capitais significa, antes de tudo, cernir a essência daquilo que eles potencialmente expressam, ou seja, o que representam enquanto elementos passíveis de expressão. Isso envolve necessariamente um novo enfoque sobre o tema, já não do ponto de vista religioso ou conceptual, mas do ponto de vista emotivo/psicológico.

#### As emoções

Durante longos séculos, a temática das emoções não se enquadrava no campo de investigação científica pois considerava-se que a subjetividade e vagueza que lhe são características a tornavam metodologicamente intangível. Só no início do Séc. XX as mesmas vieram a constituir objeto de estudo da ciência cognitiva e da neurociência, sendo que a partir dos anos 60 várias correntes da psicologia moderna começaram a encará-las como ferramentas indispensáveis para a compreensão do funcionamento cerebral humano. O estudo dos processos emocionais começou, assim, a concretizar-se por meio de métodos laboratoriais, com o apoio da neurologia, colocando-se, logo à partida, uma questão básica, de cariz “existencial”, que se prende com própria definição de *emoção*. A esta eterna e inesgotável questão várias correntes e investigadores da Psicologia responderam de forma diversa.

Para Damásio (1994), as emoções podem definir-se como variações psíquicas e físicas, desencadeadas por um estímulo, experimentadas de forma subjetiva e automática, constituindo um meio natural de avaliação do meio-ambiente e de reação adaptativa a ele.

Na mesma linha de pensamento, Magalhães (2009), outro autor português de relevância, adianta que a emoção, enquanto resposta automática e rápida face a um estímulo e a um impulso neuronal, tanto pode ser inconsciente como consciente, ou ambas. Trata-se mais de uma construção psicológica na qual interagem diversos e complexos componentes cognitivos, fisiológicos e subjetivos.

Numa perspetiva mais analítica, Peggy Anne Thoits sustenta quatro componentes distintas implicadas na experiência emocional, ainda que não forçosamente em simultâneo: um estímulo situacional ou contextual; mudanças fisiológicas ou corporais; exibição (livre ou inibida) de gestos expressivos; um rótulo cultural aplicado a constelações específicas de um ou mais dos três primeiros componentes (Thoits 1989: 318).



Segundo Paul Ekman (1999), é possível estabelecer pelo menos sete características relativas ao fenômeno emocional: elementos comuns, independentemente do contexto de ocorrência e das características individuais e culturais; observação de emoções noutros primatas; rapidez da sua manifestação; ocorrência involuntária; duração breve; quadro fisiológico distintivo; apreciação automática (Araújo: 2012:90).

De acordo com este autor, tais “características estão presentes em vários quadros emotivos, tanto de carga afetiva positiva ou agradável, como acontece no divertimento, admiração, excitação, interesse, orgulho resultante da conquista de um objetivo, alívio, satisfação e prazer sensorial, como de carga afetiva negativa ou desagradável, como sucede na ira, desdém, repulsa, embaraço, medo, culpa, tristeza ou vergonha” (Araújo: 2012:90).

Numa nota conclusiva, pronunciando-nos agora sobre a importância das emoções na vida humana, elas desempenham uma função fundamental na adaptação e integração do indivíduo às circunstâncias e experiências cotidianas, podendo originar respostas comportamentais face à perceção de perigo ou objetivo e impulsionar o combate ou fuga, de que é exemplo a paralisação do sujeito quando entra em pânico. As emoções motivam igualmente o sujeito para a concretização de um sonho ou para a procura de melhores condições de vida (Araújo: 2012). A nível dos relacionamentos interpessoais, as emoções são peças-chave na comunicação dos estados interiores da alma.

As emoções podem, assim, manifestar-se em distintos sistemas de resposta e a sua avaliação poderá basear-se em vários indicadores. Por exemplo, as emoções podem espelhar-se em termos de comportamento expressivo (e.g. expressões faciais, vocalizações, linguagem corporal) e de indicadores fisiológicos (e.g. respiração, frequência cardíaca, pressão sanguínea, tensão muscular) e neurológicos (e.g. potenciais evocados) (Arriaga & Almeida: 2010).

Outro grande desafio patente na análise do fenômeno emocional reside na diferenciação da multiplicidade de conceitos referentes aos estados afetivos, tais como emoção, sensação ou disposição. Compreender a especificidade de cada um deles torna-se relevante para este trabalho, já que os sete pecados capitais, que me proponho expressar facial, vocal e corporalmente, envolvem outros elementos para além das emoções.

Do conjunto dos sete pecados capitais, podemos inserir na categoria das emoções a ira e a inveja.



## **Sensações**

Na nossa experiência cotidiana, sensação e percepção misturam-se num processo contínuo que se inicia com a recepção do estímulo (sensação) até à interpretação cerebral do mesmo, valendo-se de conteúdos previamente armazenados (percepção). Portanto, pode definir-se a sensação como a impressão causada num órgão recetor através de um estímulo (interno ou externo) e a sua codificação em impulsos nervosos capazes de serem compreendidos pelos neurónios, e a percepção como a atividade cerebral de descodificação, seleção, organização e interpretação das sensações. (Ries: 2004).

Segundo Araújo (2012), emoção e sensação compartilham uma base biológica comum, sendo possível estabelecer entre ambas uma relação de causa-efeito. Nesta relação, as sensações constituem um elemento desencadeador de emoções. Por exemplo, a sensação da dor e de prazer (físicos), que são respostas biológicas a alterações do meio e do organismo, podem induzir a estados emocionais, como, por exemplo, o medo e a angústia, no caso da dor, ou a alegria e excitação, no caso do prazer.

Na categoria das sensações não inserimos diretamente nenhum dos pecados mas, sim, algumas sensações que advêm da sua prática. Referimo-nos ao pecado da gula e da luxúria, que geram a sensação de prazer.

## **Disposições ou estados disposicionais**

Enquanto as emoções modulam ou influenciam a ação, as disposições ou estados disposicionais, segundo opinião partilhada por vários autores, têm por função modular ou influenciar a cognição, hierarquizando as prioridades do processamento de informação e a própria forma de processamento (Araújo:2012). Contrariamente às emoções, os estados disposicionais estão sempre presentes, como um pano de fundo afetivo a todas as nossas atividades (Araújo: 2012). A depressão e a apatia podem ser consideradas como estados disposicionais, entre outros.

Na categoria dos estados disposicionais enquadrámos o pecado da preguiça, associada aos estados de moleza, sonolência e apatia.

## **Motivações ou estados motivacionais**

As condições internas que ativam o comportamento voluntário denominam-se estados motivacionais ou impulsos (fome, sede, frio, calor, desejo sexual). Esses estados provêm de necessidades (motivos), sentidas consciente ou inconscientemente, que podem ser

primárias, como as exigências fisiológicas de água, ar, alimento, sexo, sono e abrigo, ou secundárias, como a autoestima, estatuto, afeto, realização e autoafirmação (Koontz: 1988). As motivações podem ser analisadas a partir de duas perspectivas diferentes: como impulsos e como atrações. No primeiro caso, instintos e pulsões constituem as forças propulsoras da ação, e são as necessidades internas que originam uma tensão, cuja resolução é indispensável. No segundo caso, que já resulta de uma aprendizagem, trata-se de um ou mais elementos provindos do exterior que exercem uma atração sobre o indivíduo, criando nele a motivação (Rheinberg: 2000).

Na categoria dos estados motivacionais inserimos os pecados da gula e da luxúria, uma vez que são despoletados pelas motivações da fome, sede e desejo sexual.

### **Traços de caráter/personalidade**

De acordo com a definição apresentada por H. Eysenck, os traços de personalidade consistem num “conjunto de atos comportamentais co-variantes; o traço aparece assim como um princípio organizador que é deduzido a partir da generalidade do comportamento humano observado” (Eysenck: 1970: 9-10). Numa perspectiva mais globalizante, Kassin (2003) identifica os traços de caráter também com padrões de pensamento e sentimento.

A co-variação mencionada por Eysenck prende-se com as “correlações entre os resultados dos testes que medem o comportamento (de natureza experimental ou psicométrica), as correlações entre as observações do comportamento de vários sujeitos, e as correlações entre as medições de comportamento da mesma pessoa em diferentes ocasiões (estabilidade temporal)” (Almiro: 2013). Conclui-se que, para este autor (Eysenck), a noção de *traço*, expressa pela estabilidade, consistência e ocorrência repetida dos comportamentos, é indissociável do conceito de correlação.

Segundo Gordon Allport (1937), o psicólogo estadunidense que introduziu este conceito, os traços de caráter, ou traços "cardeais", são aqueles que dominam e moldam o comportamento de uma pessoa, as suas paixões dominantes/obsessões, tais como a necessidade de dinheiro, de fama, entre outras. Este autor faz ainda uma distinção entre traços "centrais", características verificáveis em todas as pessoas, em maior ou menor grau, e traços "secundários", aqueles apenas visíveis em determinadas circunstâncias, normalmente de maior privacidade ou intimidade.

Em suma, podemos afirmar que os traços de personalidade são essencialmente fatores disposicionais que determinam de modo constante e persistente o comportamento dos sujeitos. Os traços que se encontram intercorrelacionados entre si, por exemplo, sociável, animado, comunicativo, compõem *tipos* de personalidade; em função do exemplo, o tipo extrovertido (Almiro: 2013).

Potencialmente, todos os pecados capitais poderiam constituir traços de caráter, dependendo da frequência da sua ocorrência, mas considerámos que aqueles que mais se ajustavam a esta categoria seriam a vaidade e a avareza.

#### 2.1.4 Exprimindo os sete pecados capitais



Fig. 6 –“Jaynie faces her seven Sins”, de Al Molina (2015). Fonte: Fineartamerica

Neste ponto procederemos à descrição expressiva dos sete pecados capitais, combinando a totalidade dos elementos não-verbais sobre os quais discorreremos no capítulo 1, nomeadamente, a expressão facial, corporal e vocal. Baseando-nos nos conteúdos previamente abordados apresentamos uma proposta de caracterização sobre a qual será construída a minha interpretação destes pecados no contexto da performance.

Importa, contudo, salvaguardar que a descrição que se segue corresponde aos estereótipos criados relativamente à expressão destes conceitos, sendo que a minha interpretação irá, nalguns pontos, distanciar-se destes modelos para assumir formas mais personalizadas. Ao conjunto dos sete pecados (ira, preguiça, vaidade, inveja, gula, luxúria e avareza) foram acrescentados o orgulho, por ser o traço básico da personalidade da personagem que irei representar e a “alegria maléfica”, por constituir um tipo particular de alegria, que também integra a caracterização da personagem.

## Ira



Fig. 7 (Ira) - Rainha de Copas do filme “Alice no País das Maravilhas”. Fonte: [http://pt-br.disneyprincesas.wikia.com/wiki/Rainha\\_de\\_Copas](http://pt-br.disneyprincesas.wikia.com/wiki/Rainha_de_Copas)

Na experimentação da ira, fisiologicamente a respiração altera-se, o corpo fica hirto, e aumenta a tensão muscular, bem como a pressão sanguínea, conduzindo a vários tipos de manifestações externas. A nível do rosto, o aumento da pressão do sangue, que aflui à face, torna-a ruborizada. “As veias da testa e do pescoço ficam mais visíveis. (...). As sobrancelhas são puxadas para baixo e aproximam-se, não havendo formação de rugas na testa (...). As pálpebras estão contraídas e os olhos parecem dirigir-se para fora. A pálpebra inferior está tensa e pode estar mais ou menos subida, consoante a intensidade e o tipo de ira. Em todos os casos, a pálpebra superior desce. Ao nível da boca, Ekman considera dois tipos de boca de ira: a boca fechada, com os lábios exercendo pressão entre si, ou a boca aberta, tomando uma forma retangular. Esta diferença é devida à situação específica, se há verbalização ou não, entre outros fatores de comportamento. O grau de intensidade da ira corresponde ao grau de contração dos músculos faciais envolvidos na sua expressão – quanto maior for a tensão nas sobrancelhas, quanto mais projetados para fora estiverem os olhos, quanto mais apertados estiverem os lábios, maior é a intensidade emocional expressa” (Araújo: 2012: 148).

A linguagem corporal correspondente à ira denota agressividade, que se poderá manifestar na rigidez e impetuosidade dos movimentos, a gesticulação acentuada dos membros superiores, as mãos ora abertas com os dedos crispados, ora cerradas em punho, acompanhando o movimento descontrolado dos braços. O resto do corpo poderá permanecer imóvel e tenso ou, pelo contrário, mover-se freneticamente e com irrequietude. A agressividade poderá também ser mais explícita, se se optar por movimentos e ações declaradamente violentos, que normalmente ocorrem em contexto de luta.

A nível das características vocais, como já mencionámos anteriormente, a ira expressa-se por um aumento significativo da intensidade (volume) vocal, a amplitude da

altura do som e da própria intensidade também é maior do que na emissão neutra, a enunciação é enfática e o ritmo da fala é mais rápido e descontrolado. Na prática, a pessoa irada irá gritar, forçar a sua voz (poderá haver ruído e aparente rouquidão), acentuando exageradamente determinadas palavras, por vezes adotando um ritmo de fala excessivamente rápido, entrecortado por respirações sôfregas.

## **Preguiça**



Fig. 8 - (Preguiça). Autor: Alen Dobric. Fonte: Dreamstime

As alterações internas características do estado de sonolência ou sono, que neste contexto associamos à preguiça, como o relaxamento dos músculos, a descida da pressão arterial, da pressão sanguínea, e dos batimentos cardíacos, a diminuição de atividade do córtex cerebral e um certo “desligamento” das aferências ao sistema nervoso, determinam mudanças a nível facial, corporal e vocal. (Cavalcante: 2006)

A expressão facial da preguiça pode assumir diversas formas, dependendo da intensidade dessa disposição e das particularidades de cada indivíduo. A minha proposta descreve o aspeto visual decorrente do relaxamento dos músculos faciais. Os maxilares descontraem, assim como os lábios, que podem converter-se em diferentes formatos, desde uma abertura interlabial mínima à total abertura para um bocejo. Na parte superior do rosto, normalmente os olhos estão entreabertos e, dependendo do cansaço, balançam nas órbitas, sem capacidade de fixar um ponto. As sobrancelhas tendem a arquear-se ligeiramente, podendo ocorrer um leve franzimento da testa, quando o indivíduo se esforça por evitar que aqueles se fechem. Uma imagem semelhante a esta é aquela que projetamos ao acordar ou ao adormecer.

Na interpretação de uma expressão facial deste género, as emoções, estados ou características que podem ser inferidos relativamente ao sujeito são: preguiça, moleza, sonolência, fadiga e enfado. Se pensarmos na preguiça como uma atitude (forma de vida), outros estados que dela podem decorrer *in extremis* são a apatia e a letargia; porém, nestes dois casos deverá verificar-se uma expressão mais “inexpressiva”, passo a redundância, já que estamos perante uma ausência quase total de emoção.

A linguagem corporal deverá transmitir a sensação de peso e cansaço, através de movimentos lentos e arrastados dos membros superiores e exteriores, como se o corpo se abandonasse a si mesmo. A própria postura geral poderá ser descaída, encurvada, eventualmente cambaleante. Ações estereotipadas como espreguiçar-se e bocejar poderão também caracterizar a preguiça.

Em conformidade com este quadro, a expressão vocal caracteriza-se pela fraca intensidade e amplitude de frequências. A voz poderá ser “bocejada”, sussurrada e pastosa, a articulação menos clara e o ritmo da fala mais lento. O timbre deverá ter pouco brilho.

## Vaidade



Fig. 9 - (Vaidade). Recorte da pintura “Jaynie faces her seven sins”, de Al Molina (2015). Fonte: Fineartamerica

A pessoa vaidosa procurará exibir uma conjuntura facial no seu todo atraente, realçando os elementos que considera distintivos da sua beleza (boca, olhos, sorriso); assim sendo, a expressão facial é minuciosamente estudada e arquitetada para a que fotografia, o espelho, ou o olhar dos pares comprovem o êxito da sua pretensão: ser bela, ou pelo menos parecê-lo. Na maioria dos casos, a beleza não permanece uma finalidade em si mesma, mas é o meio de obtenção de algo superior. Esse objetivo último poderá moldar o tipo de expressão facial.

Assim, consoante os atributos pessoais, a expressão da vaidade pode caracterizar-se, na zona superior por olhos ligeiramente semicerrados, sobrancelhas levemente arqueadas,

normalmente uma mais saliente que a outra. Na zona inferior, os lábios podem estar fechados, desenhando um sorriso, ou meio-sorriso, de ambos ou de um só lado; podem exibir um sorriso (falso), no caso de se pretender mostrar a perfeição dentária; podem estar semiabertos ou protuberantes em formulação de beijo, quando objetivo é seduzir.

O corpo acompanha as tendências faciais, procurando evidenciar os seus atributos; no caso feminino, a mulher vaidosa terá uma forma de caminhar muito característica, balançando as ancas, procurando elevar e salientar os glúteos e realçar os contornos da sua silhueta. Em situação de repouso, de pé ou sentada, a postura corporal será trabalhada de forma a parecer-se com poses de modelos fotográficos. As mãos poderão pousar na cintura ou realizar movimentos rotatórios em que a palma fica virada para cima ou para baixo, com os dedos bem esticados (para mostrar as unhas). A elegância é aliada da vaidade, pelo que aspetos de natureza proxémicos, como o vestuário, a *toilette* e outros objetos que favoreçam a exibição do corpo, são também criteriosamente escolhidos e utilizados.

A voz poderá parecer artificial, com uma tendência de fala num registo mais agudo. A escolha do timbre, do ritmo e da acentuação de palavras ou expressões estarão dependentes do objetivo da vaidade; se o objetivo for seduzir, então a voz poderá ser mais sensual, num registo grave, enfatizando palavras estratégicas. Um outro tipo de voz é aquele, muito estandardizado, em que a entoação oscila entre frequências mais agudas no início das palavras e mais graves no final; a última sílaba das palavras normalmente é prolongada e acentuada, em sincronia com os movimentos das mãos já mencionados. Este modo de falar é geralmente apontado às mulheres que, em linguagem informal, são rotuladas como “chiques”, “finas”, ou simplesmente pretenciosas.

### **Orgulho/arrogância**



Fig. 10 - (orgulho). Fonte: Geração Josac

Quando nos reportamos ao orgulho, também um traço de personalidade, há que considerar, pelo menos, duas acepções distintas: o orgulho tipo vaidade/convencimento, e o orgulho tipo arrogância. No primeiro caso, que se prende com uma ideia narcísica de si, a expressão facial denota satisfação, ainda que voluntariamente contida. O rosto não procura ser demasiado expressivo: olhos pouco abertos, boca fechada, eventualmente o esboçar de um pequeno sorriso, quase imperceptível. Outra característica típica que ressalta, embora não diretamente ligada à expressão facial, é o movimento de estreitar o pescoço e alçar a cabeça.

No caso do orgulho tipo arrogância, o rosto adota uma expressão diferente, não transmite contentamento, e poderá ou não integrar algum desdém. A cabeça continuará alçada e o pescoço hirto; uma das sobrancelhas ou ambas poderão arquear-se levemente, o olhar, fixo, poderá direcionar-se discreta e ligeiramente para um dos lados no sentido diagonal (se houver desdém), mas nunca baixando a cabeça. Os lábios, sempre oclusos, poderão contrair-se numa das extremidades ou em ambas.

A linguagem corporal típica do orgulho é também facilmente reconhecível: a cabeça alçada, o pescoço hirto e o resto do corpo geralmente bem direito e firme; o peito poderá estar arqueado e os braços cruzados. Os movimentos corporais poderão ser algo bruscos, mas firmes e decididos. O passo ao caminhar é bem marcado, regular e confiante.

O orgulhoso procura projetar uma imagem de autoconfiança e domínio próprio, características que são também transmissíveis vocalmente. Coadunando-se com a expressão facial e corporal, a expressão vocal concretiza-se através de um tom peremptório e decisivo, um ritmo de fala muito regular, pouca amplitude de frequências (altura), e intensidade média a elevada.

## **Inveja/ciúme**

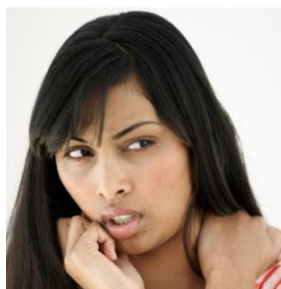


Fig. 11 - (Inveja). Fonte: <http://delas.ig.com.br/comportamento/e-quando-a-invejosa-sou-cu/n1237960240873.html>



A inveja é uma emoção que frequentemente permanece apenas no interior do sujeito. Em princípio, quando uma pessoa está consciente de que experimenta esta emoção, e considerando-a moralmente incorreta ou não querendo admitir a sua ocorrência, evitará verbalizá-la. Assim, inveja tende a manifestar-se involuntariamente, dissimulando-se noutros traços, como o orgulho, a desconfiança, a raiva, o desprezo, entre outros. Ainda assim, é possível apontar algumas características faciais: o olhar move-se para o lado, ou seja, para o outro, ou para aquilo que o outro possui; as sobrancelhas podem juntar-se ligeiramente junto aos olhos e levantar-se na outra extremidade; os olhos podem semicerrar-se ou abrir-se, dependendo do contexto em que a emoção é expressa. Se ela é expressa à pessoa que é objeto de inveja, normalmente abrem-se mais. O olhar é duro, penetrante, ou apenas cobiçador. A boca em princípio permanece fechada.

Caracterizar a inveja em termos corporais não é simples, porque não podemos afirmar que exista um comportamento físico externo específico desta emoção. Contudo, a postura no seu todo deverá permanecer algo tensa, sendo que numa fase inicial, em que a emoção é oculta aos outros, o corpo poderá retrair-se sobre si mesmo, e numa fase posterior, quando a emoção é declarada, poderá ser mais expansivo, indiciando o princípio de gestos ameaçadores.

A nível vocal, numa fase apenas introspetiva, a inveja geralmente não se expressa por palavras, poderá expressar-se pela emissão de alguns sons que denotam descontentamento. Se a inveja for explícita, a voz poderá adquirir um tom agressivo, depreciativo e acusatório.

## Gula



Fig. 12 e 13 – (Gula). Fonte (imagem da direita): depositphotos. Fonte (imagem da esquerda): Dani Brigadeiro.

A gula está relacionada com a intemperança no suprimento de duas motivações básicas: a fome e a sede. A nível facial, ela pode ser transmitida de duas formas distintas: a expressão de avidez e compulsividade (fig. 12), ou uma expressão bastante semelhante à do prazer sexual (fig. 13).

As diferentes formas de expressão facial supracitadas podem processar-se em dois momentos distintos: a gula antes do consumo alimentar, e a gula durante esse consumo. Normalmente, antes de suprir a sua fome e sede, o guloso revela um estado de ansiedade, desejo e antecipação que se podem verificar nos olhos abertos e inconstantes, o aumento da salivação, a abertura da boca, e a língua de fora inquieta (retrato caricatural). Esta expressão pode manter-se e acentuar-se durante o período de fruição, revelando compulsividade e sofreguidão no ato de comer e beber, com um rosto muito ilustrativo do prazer advindo da degustação. A outra expressão, vagamente semelhante à do desejo sexual, usualmente apenas se verifica no segundo momento – durante o consumo alimentar. Esta diferente forma de expressar o prazer de comer e beber, caracteriza-se por movimentos faciais mais ténues e demorados: os olhos fechados, as sobrancelhas juntas na fronte revelam uma concentração especial no ato de comer; os alimentos saboreando-se lentamente, apreciando-se cada detalhe, cada particularidade. Estas duas diferentes formas podem também ser combinadas durante o processo da ingestão.

A linguagem corporal do guloso acompanha a sua expressão facial: corpo normalmente irrequieto, com movimentos bruscos e precipitados. Um retrato caricatural do ato de comer sugere que as mãos se precipitem sobre os alimentos, agarrando a maior quantidade possível e levando à boca desajeitadamente. A própria maneira de comer é descontrolada e pouco higiénica (é frequente observar um rosto lambuzado).

A nível vocal, a gula expressa-se essencialmente por meio de sons, já que não existe grande espaço ou tempo para empregar palavras. Esses sons estão associados ao prazer advindo do ato de comer. Quando há fala, se ocorrer imediatamente antes da ingestão, ela tende a ser intensa, entusiástica e rápida, demonstrando a ânsia de comer. O parâmetro acústico da intensidade poderá ser aquele que mais varia, consoante a sofreguidão relativa ao ato de comer. Durante a ingestão, a fala é entrecortada pela mastigação, que dificulta a articulação clara das palavras, e, conseqüentemente a sua percepção.

## Luxúria



Fig.14 - (Luxúria). Fonte: Gazeta online

A luxúria designa o apetite ou desejo sexual desordenado. Tal como na gula, as expressões faciais associadas à motivação/desejo sexual em si, por um lado, e à sensação de prazer advinda do seu saciamento podem ser diferentes, e, em qualquer dos casos, variar de pessoa para pessoa.

O desejo sexual, numa forma de expressão moderada, assemelha-se à sedução, embora um pouco mais pronunciado, sendo que a boca é o elemento da face mais comunicativo. Os lábios podem estar fechados em forma de beijo, mas mais frequentemente mantêm-se semiabertos, deixando, por vezes, mostrar a língua; podem, ainda, estar abertos e exibir um sorriso de êxtase (diferente do sorriso da alegria). É também comum observar-se os dentes a morderem o lábio inferior. Os olhos estão igualmente semicerrados, ou mesmo fechados, e ocasionalmente podem ocorrer pequenos movimentos, ou contrações musculares, nas sobrancelhas, enrugando a testa, e nos maxilares, movendo as maçãs do rosto. É evidente que uma só expressão não pode representar o total das possibilidades de um fenómeno que não é de todo estático.

A nível da expressão corporal, existem vários códigos de comportamentos e movimentos eróticos, dos quais ressaltamos apenas os aspetos mais suaves. Motivado pelo desejo, normalmente o corpo estreita-se, procurando salientar as suas formas mais sensuais e a cabeça descai para trás. Os movimentos corporais, que podem incluir praticamente todos os membros externos, são convidativos à intimidade física. Um movimento típico nas mulheres é percorrerem a sua silhueta de alto a baixo com uma ou ambas as mãos.

Na luxúria, o uso da voz é muito particular. A fim de transmitir sensualidade, alguns parâmetros acústicos são manipulados: a frequência vocal, ou altura, é normalmente baixa, assim como a intensidade; a voz pode ser sussurrada ou soprada; o ritmo no falar é mais lento e o timbre é mais escuro. Como acontece na manifestação da gula, alguns sons vocálicos, não-verbais, podem ser emitidos, denotando prazer sensorial.

## Avareza



Fig. 15 - (Avareza). Fonte: 123RF

A avareza, por si só, talvez seja o pecado mais difícil de expressar facialmente. Contudo, associadas à avareza, no contexto específico da minha performance sobre os sete pecados capitais, estão a ganância, a ambição, a cobiça e a obstinação. Na junção destes conceitos conseguimos obter algumas expressões faciais sugestivas. A ganância obstinada pode expressar-se por uma contração muscular ao redor dos olhos, que poderão estar abertos ou semiabertos, mas imóveis, sem pestanejar. O olhar é fulminante e extremamente focado, os músculos da face contraem-se, os dentes podem cerrar-se na cavidade oral, bem como os lábios, tensos. É uma expressão fechada e hostil.

A ambição e o desejo de grandeza material refletem-se na gesticulação, sendo que a linguagem corporal destas características pode incluir movimentos bruscos, enérgicos e decididos dos braços, como se os braços e as mãos fossem pequenos tentáculos, ou os instrumentos de alcance dos bens pretendidos. Um movimento ilustrativo da avareza/ganância é o do fechamento das mãos sobre si mesmas, transmitindo o desejo da retenção egoística dos bens para si. Mantendo as mãos fechadas, os braços podem inclusivamente cruzar-se sobre o peito e todo o tronco pode contrair-se e curvar-se ligeiramente sobre si, sempre reforçando a imagem do ser egoísta que tem medo de perder as suas posses.

A expressão vocal do avarento, ou do ganancioso, transmite a ânsia do poder: uma voz tensa e obstinada. Essa obstinação poderá manifestar-se num ritmo de fala mais frenético, na acentuação exagerada e de algumas sílabas e na repetição consecutiva de palavras ou ideias. A amplitude de intensidade e altura pode variar consoante a obstinação, o medo ou o entusiasmo do avarento/ganancioso.

## Alegria/euforia “maléfica”



Fig. 16 - Alegria maléfica, na personagem *Úrsula*, da animação infantil “Pequena Sereia”. Fonte: Fandom

Importa distinguir a alegria/euforia “sã”, da alegria/euforia maléfica que será uma emoção presente nalgumas cenas da encenação dos pecados capitais, associada à avareza, e à própria maldade da personagem. De facto, esta alegria está ligada ao desejo e prazer gratuito de causar sofrimento a outrem, e pode exprimir-se de maneira mais subtil ou mais expansiva. A imagem das bruxas da animação de Walt Disney, por terem marcado o meu imaginário infantil, foram a principal inspiração na criação da personagem e na expressão destas emoções maquiavélicas. Como é característico da animação infantil, os traços fisionómicos são exagerados nas personagens prototípicas, resultando num semblante caricatural.

No caso da expressão mais subtil, a alegria maléfica pode caracterizar-se por olhos semicerrados, ou abertos, sobrelhas arqueadas na extremidade superior e um esgar de sorriso nos lábios fechados; o lábio superior pode elevar-se ligeiramente num dos cantos, ou contorcer-se, tomando diferentes formas.

A expressão expansiva (fig. 16) é, talvez, a mais caricatural de todas as que aqui se apresentam, concretizando-se na intensidade e exagero dos traços e movimentos: olhos arregalados, boca escancarada, preferencialmente exibindo cada componente das duas arcadas dentárias, sobretudo os dentes inferiores, lábios comprimidos, adelgaçados, rígidos, maçãs do rosto elevadas e, por vezes, ruborizadas. É uma alegria que terroriza.

Corporalmente, a alegria maléfica permite alguma excentricidade de gestos, que não precisam necessariamente de ser muito “lógicos”. No caso da alegria expansiva, os braços poderão gesticular abundantemente, as mãos podem assumir as mais diversas formas, a cabeça pode balançar, os passos podem ser largos e pesados ou então rápidos e irregulares.

O corpo no geral pode dar-se alguma liberdade de movimentos, desde que traduzam a alegria e o desejo de torturar inocentes.

Também na expressão vocal é possível deixar fluir a imaginação. Tal como eu a idealizo, a voz maquiavélica é rouca, muito forte, mantendo-se preferivelmente no registo médio-grave, e podendo irromper em gargalhadas sonoras e ritmadas. Todo o tipo de sons inusitados pode enquadrar-se neste retrato, desde gritos, a imitação de sons animais, como os rugidos de um felino, por exemplo. Uma vez que estamos perante um traço caricatural que dificilmente se manifesta fora da ficção, ao contrário daqueles que anteriormente analisámos, existe uma variedade de abordagens possíveis.

## 2.2 As Canções/Árias

Ao contrário de outros projetos musicais operáticos, em que foi o motivo dos sete pecados capitais que esteve na origem da conceção da própria obra, como a opereta de Kurt Weill (1933), neste caso particular verifica-se o processo inverso: as árias de ópera selecionadas, compostas num enquadramento e para fins que em nada concernem este tema, foram agora recortadas e expressamente extraídas do seu contexto original para servirem um novo propósito. Atendendo a este facto, não seria exato afirmar que as mesmas abordam explicita ou sequer implicitamente os sete pecados capitais enquanto tema, mas, antes, que no seu conteúdo semântico residem elementos suscetíveis de uma reinterpretação na perspetiva desta nova temática, descrevendo, sugerindo ou ilustrando as suas dimensões, embora de forma não intencional. Trata-se, portanto, de um processo de apropriação de material já existente, atribuindo-se-lhe uma nova conotação, e reintegrando-o num novo projeto. Esta opção metodológica comporta alguns desafios, o mais flagrante sendo a dificuldade de recoser de forma lógica e significativa árias que estão, à partida, desligadas, não apenas umas das outras mas também do próprio tema que pretende religá-las. Recorrendo a uma ilustração simples, mas elucidativa, assemelha-se à tentativa de construir um puzzle, retirando para isso uma peça concreta de vários puzzles distintos, com vista à obtenção de uma configuração totalmente nova, mas ainda assim plena de sentido.

O processo de seleção destas árias obedeceu a determinados critérios. Alguns deles primordiais, como a adequação ou adaptabilidade das minhas características vocais às árias em si, a sua proximidade textual (semântica) com o tema ou pecado pretendido, o seu valor expressivo e estético (naturalmente subjetivo), a sua duração, e a sua exequibilidade em palco. Para além destes fatores, a própria natureza do tema escolhido – os sete pecados capitais – requeria a existência de elementos contrastantes, já que se trata de exprimir e personificar emoções, estados e características específicas e diferenciadas. Para enfatizar esta particularidade e simultaneamente enriquecer a performance, procurei que a diversidade fosse um critério basilar na seleção das árias em causa. Essa diversidade está patente numa multiplicidade de aspetos, desde os mais formais e estritamente relacionados com as árias, como sejam, as óperas de onde provêm, os compositores, a época em que foram escritas, o estilo musical (cómico/sério), o idioma, os próprios enredos, contextos cénicos e semânticos, tipos de personagens interpretadas, aos mais técnicos a nível vocal e interpretativo, que em grande parte decorrem dos

anteriores, como a variedade de registos, efeitos sonoros, timbres, dicotomias entre leveza e peso, linearidade e movimento, *legato* e *coloratura*, entre outros.

A fim de que a singularidade do novo enquadramento que lhes é atribuído neste projeto seja plenamente captada pelos auditores, pareceu-me útil e interessante revisitar, numa primeira instância, o seu primeiro enquadramento. É comparando os dois distintos universos dramáticos que se torna possível uma verdadeira percepção da transformação circunstancial pela qual estes trechos musicais passaram. O teor textual, bem como a notação musical serão integralmente respeitados, adulterando-se, contudo, tudo o que respeita às circunstâncias cénicas e às personagens. Enquanto no contexto original cada área pertence a uma ópera distinta, inserindo-se, conseqüentemente, em enredos distintos, interpretados por distintas personagens, neste projeto todas as árias integram uma única história, vivida por uma única personagem.

Assim, para efeitos de uma melhor compreensão deste processo metamórfico, segue-se a enumeração e posterior descrição sumária do contexto original das árias e o perfil das suas personagens:

1. Ira – “Or Sai chi L’onore” – Don Giovanni, Mozart – Dona Anna.
2. Avareza – “La luce langue”
3. Macbeth, Verdi – Lady Macbeth.
4. Vaidade – “Quando m’en vo” – La Bohème, Puccini – Musetta.
5. Luxúria - “Duo de la mouche” – Orphé aux Efers, Offenbach – Eurydice.
6. Gula – “Griserie” – La Périhole, Offenbach – Périhole.
7. Inveja – “Ich bin die erste Sängerin” – Die Shauspieldirektor, Mozart – Mlle Silberklang.
8. Preguiça – “Le Paresseux”, Jacques Leguerney.

### **1. Ira – “Or Sai chi L’onore” – Don Giovanni, Mozart – Dona Anna.**

A ópera "*Don Giovanni*" possui uma herança repartida entre as tradições da ópera *buffa*<sup>2</sup> do final do século XVIII e a própria história de Don Juan, um conto de moralidade que já tinha mais de 150 anos na época em que Mozart e *Da Ponte* fizeram a sua versão operática.

---

<sup>2</sup> termo que designa a versão italiana da ópera-cômica, ou ainda *dramma bernesco*, *dramma comico*, *divertimento giocoso*, *commedia per musica*, *dramma giocoso*, *commedia lirica* (Grout & Palisca: 2007).



Don Giovanni é tanto um conquistador-nato da afeição feminina quanto um despedaçador de “corações”, pois a prática da fidelidade não integra os seus costumes pessoais.

Donna Anna, mulher nobre e honrada, é apenas uma das incontáveis vítimas da perversidade de Giovanni. Das três personagens femininas da história (Anna, Elvira e Zerlina) talvez esta seja aquela que mais motivos possui para reclamar uma vingança impiedosa, visto que é duplamente atingida pelas investidas do energúmeno: sofre, na primeira pessoa, uma tentativa de violação sexual e sofre, indiretamente, o homicídio do próprio pai, o comendador.

### **O perfil da personagem**

Donna Anna é uma personagem *séria*: séria no sentido em que constitui um tipo aristocrático da *ópera séria*, mas também inabalavelmente “séria” na forma de se expressar e agir, ao ponto de a sua presença se tornar quase incomodativa neste *drama giocoso*. (Opera News Magazine, 2012). O isolamento a que se recolhe deve-se a uma experiência de dor que a separa não apenas da sociedade em geral mas inclusive daqueles que lhe são próximos. (Montesano: 2007). Gera-se assim uma nebulosidade em volta da personagem, cujos mistérios recônditos nunca nos são totalmente desvelados.

Donna Anna representa também a componente heroica da ópera – o seu perfil é o de uma heroína e a sua função é combater o mal, encarnado na pessoa de Don Giovanni. Mas, apesar de toda a sua determinação, bravura e seriedade, ela não petrifica nesse estado indomável, como se esperaria de uma “dama de ferro”; ao contrário, cambaleia entre extremos emocionais, e tem um lado vulnerável, mais perceptível no seu sofrimento desgastado pelo pai, e na sua profissão de amor a Don Ottavio (Montesano: 2007). Por outro lado, seria muito mais conforme ao ideal feminino, e inclusive em concordância com as tendências da ópera mozartiana, que Donna Anna fosse capaz de mostrar finalmente algum perdão e altruísmo para com o seu agressor. No entanto, ao contrário de Elvira, que perdoa, de Zerlina, que esquece, Anna tem uma exigência retributiva e sede de vingança (Fisher: 2005).

### **A ária**

“Or sai chi L'onore” é uma ária descrita por Wye Allanbrook como a “marcha prototípica da heroína séria”. No contexto operático original, a sua importância dramática e musical deve ser considerada como o ponto culminante de uma cena crucial de descoberta: Donna Anna acaba de reconhecer o agressor e homicida do seu pai, seguindo-

se um longo recitativo em que ela revê e relata vividamente a don Ottavio a noite fatídica e as circunstâncias envolventes (Montesano: 2007).

A escolha de Ré maior como tonalidade dominante está longe de ser casual; na verdade, esta é uma tonalidade central (nos modos maior e menor) em toda a ópera. É a tonalidade da abertura, com a sua lenta introdução em ré menor, que regressa na cena da queda catastrófica de Don Giovanni, e também nesta ária de vingança de Donna Anna (Montesano: 2007).

Construída numa forma *Da Capo* modificada, "Or sai chi l'onore" é uma aria de raiva *alla breve*, onde podemos reconhecer a estrutura A – B – A' – C, em que "A" expõe (e reexpõe, no caso do segundo A') a acusação e a raiva de Anna, exigindo vingança, "B" evoca o patético estado de espírito associado à morte do comendador, e "C" reitera incisivamente o exposto em "A".

Escolhi esta ária como personificação da ira, porque apesar de todo o seu teor textual constituir uma reivindicação de justiça, é a ira (ou a raiva), prevalecendo sobre o desgosto, que motiva o desejo vingativo; ela ressalta das entrelinhas, da linguagem não-verbal, e muito claramente da linguagem musical. No entanto, seria irrealista isolá-la, recortando-a de uma teia emaranhada de emoções que se interligam, pois um dos aspetos que caracterizam esta ária é precisamente a forte dicotomia entre indignação e dor, um misto de emoções que, ora disputam pelo domínio emocional de Donna Anna, ora se unem para fortalecer os fundamentos da vingança.

## **2. Avareza – “La luce langue” – Macbeth, Verdi – Lady Macbeth**

Estreada em 1847, *Macbeth* foi a primeira das três produções operáticas verdianas inspiradas na dramaturgia de William Shakespeare. Trata-se de uma parábola da imoralidade política que coexiste com o apelo à insurreição coletiva contra a tirania. O drama psicológico gira em torno da ambição indómita do casal Macbeth, mais tarde atormentado por sentimentos de culpa que desaguam na loucura, decadência e, por fim, fatalidade. (TNSC: s.d). O fascínio que as temáticas sobrenaturais exerciam sobre Verdi terá sido um dos fatores determinantes na escolha do drama para adaptação operática, já que todo ele foi originalmente concebido dentro deste enquadramento imagístico – bruxas, fantasmas, forças demoníacas. (Royal Opera House: 2011).

A intriga inicia com as personagens Macbeth e Banquo, capitães do exército do Rei Duncan da Escócia, que regressam de uma batalha. Pelo caminho são intercetados por um grupo de feiticeiras, cujas profecias constituem o ponto de partida para uma escalada ao poder sem escrúpulos. A primeira delas predestina a ascensão de Macbeth ao trono, mas a segunda anuncia a sua sucessão por um filho de Banquo. O casal Macbeth resolve, então, congeminar um sórdido plano, que inclui traição e assassinato, não só para garantir o cumprimento da primeira profecia, mas sobretudo para contornar o declínio de poder vaticinado pela segunda (The Opera Platform: s.d).

### **O perfil da personagem**

Uma visão indissociável do perfil psicológico de Lady Macbeth é a escuridão: nela se contempla uma personificação das trevas; a sua presença densifica a atmosfera e preenche-a de terror. Lady Macbeth rejeita a luz e abraça a noite como quem abraça uma amiga, uma aliada; é sob o manto noturno que se desenrolam as cenas mais sinistras: as visões fantasmagóricas, a arquitetura e execução dos crimes, e o sonambulismo (Vargas, 2010). A noite é o verdadeiro palco de exibição das intenções e do caráter desta personagem.

Lady Macbeth apresenta alguns traços de caráter cujo princípio conseguimos vagamente reconhecer em donna Anna, só que enquanto esta consegue atingir um ponto de equilíbrio entre fúria e tristeza, temeridade e fragilidade, resultando finalmente numa mulher psicológica e emocionalmente sã, Lady Macbeth não revela aspetos que suavizem o seu lado tenebroso, e talvez por isso, ao contrário da personagem Mozartiana, sucumba à loucura e ao suicídio. Enquanto Donna Anna é vítima, batendo-se por justiça, e a vingança que persegue é contra o seu agressor, Lady Macbeth constitui, ela própria, a principal agressora. Aquilo que a move é a recusa da perda do poder que lhe foi destinado (a si ou ao seu esposo), e nesse sentido podemos falar em avareza, mas também o desejo de posseção do que está destinado a outrem, e aí trata-se de ganância e cobiça.

Consciente das limitações impostas pela sociedade patriarcal à qual pertence, Lady Macbeth domina o marido através da persuasão e da manipulação psicológica e emocional. Assim que recebe a sua carta a contar sobre as profecias das bruxas, e considerando Macbeth demasiado fraco e pouco inteligente para atingir os seus objetivos, sente que tem de ser ela a tomar as iniciativas.

## A ária

Escolhi esta ária em representação da avareza (embora neste contexto tenhamos de usar o conceito em sinonímia com os de ambição e ganância) porque todas as intenções e ações do casal Macbeth, e particularmente da Lady, que é o cérebro maquinador do mal, são motivadas pelo desejo doentio da posse do poder absoluto, nem que para tal seja necessário cometer os crimes mais hediondos.

A ária “La luce langue” não integrava a composição original, tendo sido acrescentada aquando de uma revisão da ópera, dezoito anos mais tarde (1865), para uma produção em Paris no Théâtre Lyrique, Le Châtelet. Esta e outras alterações vieram reforçar o poder dramático e a atmosfera Shakespeariana já existentes na primeira versão (Kaminsky: 2010). No contexto da ópera, esta ária inaugura o II acto, após Macbeth ter assassinado o Rei Duncan, exibindo as intenções e os desejos mais obscuros de Lady Macbeth. Trata-se do momento crucial em que um novo plano homicida é urdido a fim de garantir a irreversibilidade do trono. Desta feita, Banquo e a sua descendência devem ser aniquilados.

### **3. Vaidade – “Quando m’en vo” – La Bohème, Puccini – Musetta**

Em *La Bohème*, Puccini faz, aparentemente, uma inversão das personalidades prototípicas: se, por um lado, o enredo e a prevalência em cena nos indicam claramente Mimi como personagem principal, por outro, a personalidade esculpida em Musetta confere-lhe uma proeminência notória. Mesmo que nenhuma das duas possa ser inserida na categoria de “heroína”, alguns atributos que esperaríamos identificar no perfil da personagem principal – Mimi - são aqueles que, em grande medida, reconhecemos na personagem secundária – Musetta – e vice-versa. Mimi é uma criatura frágil, débil fisicamente, tímida, sem beleza exterior; ao contrário, Musetta é uma mulher cheia de vitalidade, exuberante e sedutora (Young: 2004).

### **O perfil da personagem**

Musetta é um ícone da vaidade e a standardização de beleza. Os homens extasiavam-se, as mulheres invejam-na, e ela tem perfeita consciência do poder da sua sensualidade. Consideravelmente narcísica, aprecia estar no centro das atenções e nas luzes da ribalta, pavoneando-se de forma provocadora e empregando todos os seus meios e atributos a fim

de seduzir os homens. Amante do luxo, ostenta as mais finas roupas, os mais caros perfumes, e ambiciona um nível de vida e um estatuto que lhe permitam todos os prazeres, sem quaisquer restrições. É uma mulher social e sexualmente emancipada, e rejeita quaisquer tipos de moralismos ou sentimentos de culpa. Tal como a *Carmen*, de Bizet, é uma defensora e praticante do amor livre, fugindo do compromisso e do excesso de seriedade nas relações. Assim, resumindo a sua emaranhada vida amorosa, ela usa o seu amante rico Alcindoro como sustento financeiro e namorisca com outros homens para alimentar a chama do seu relacionamento de amor-ódio com Marcello.

Com base nestas características, poder-se-ia concluir que nos deparamos com uma rapariga (apenas) fútil, superficial, e leviana, dedicada ao culto da imagem. Contudo, Puccini dá-nos vislumbres de um lado mais humano e solidário, perceptível na sua genuína preocupação e angústia com a doença de Mimi, por quem até intercede em oração, revelando um lado religioso até aí desconhecido (Young:2004).

### **A ária**

“Quando m’en vo”, uma das árias mais conhecidas de toda a ópera e indubitavelmente a grande ária de Musetta, é um retrato exato e completo da personagem, e, paradigmaticamente, um espelho límpido da vaidade tão característica do universo feminino.

A cena passa-se num café onde se reúnem quase todas as personagens, incluindo Marcello. Musetta aparece com o velho Alcindoro, e assim que avista o ex-noivo (Marcello) tenta de todas as formas chamar a sua atenção, coisa que não consegue até começar a cantar a sua ária. Trata-se, portanto, de uma ária que tem como objetivo a sedução, a reconquista: Musetta provoca Marcello, mostrando-lhe que nunca a deveria ter deixado, visto ela ser tão deslumbrante ao ponto de na rua ninguém conseguir desviar o olhar dela. Argumentando ser o centro das atenções, ela está, simultaneamente, a espicaçar Marcello, a despertar-lhe ciúmes, e a enaltecer-se a si mesma.

A ária toma a forma de uma valsa de  $\frac{3}{4}$ , género ideal para evocar a leveza que caracteriza a personagem e transparece também no papel vocal e na interpretação requerida. É uma ária ligeira, no sentido em que não carrega qualquer carga dramática, é livre de preocupações e tristezas, muito romântica e extremamente lírica. Como já anteriormente referido, vaidade e sensualidade percorrem todo este momento musical, de forma muito explícita, nas palavras e frases proferidas por Musetta (Garifullina: 2015).

#### **4. Luxúria - “Duo de la mouche” – Orphé aux Enfers, Offenbach – Eurydice**

Primeira grande ópera *buffa* de J. Offenbach, “Orphé aux Enfers” (Orfeu nos Infernos) pinta um quadro pouco lisonjeiro de uma sociedade antiga em plena decadência, onde homens e deuses renegaram as leis morais mais básicas, incluindo a fidelidade ao matrimónio. Retrato severo, mas muito humorístico, da frouxidão moral do Segundo Império, a obra foi um sucesso desde a sua criação em 1858. Um dos principais objetivos desta sátira operática foi atingir diretamente a obra homóloga de Theobald Gluck, “Orpheu”, uma ópera *seria*, que no exato momento da composição de Offenbach estava a ser reavivada nos palcos de Paris com grande êxito (Opéra Royal de liège Wallonie, S.d).

##### **As personagens e a ária**

Eurídice e Orfeu formam um casal disfuncional, em que a lealdade ao matrimónio é quebrada de parte a parte. No entanto, Orfeu tem uma reputação a salvaguardar, e quando descobre o envolvimento de Eurídice com Aristeu (que, na verdade, é Plutão disfarçado) começa a planear a morte deste. A copla de amantes, vendo desmascarada a sua relação, toma um veneno letal, em nome do amor, e Eurídice é conduzida ao inferno, onde, escondida por Plutão, fica prisioneira. Orfeu rejubila com a morte da esposa, mas a Opinião Pública (figura alegórica) exige-lhe que a vá resgatar. Entretanto, no Olimpo, o caso é discutido, e Júpiter, deus dos deuses, solidarizando-se com Orfeu, encarrega-se na primeira pessoa de descer aos infernos a fim de investigar sobre o paradeiro de Eurídice. No decorrer da investigação, Júpiter tem de se mascarar de mosca para poder passar por uma frincha que dá acesso à sala onde se encontra Eurídice, e acaba por se apaixonar por ela (Teatro Aveirense, s.d.).

A associação à luxúria ou à sexualidade não é expressamente declarada, nem no conteúdo semântico e lexical da ária, nem nas indicações cénicas ou didascálicas. Contudo, tratando-se a obra de uma sátira, a escrita é plena de subtilezas, insinuações, ironias e outras figuras de estilo, que criam, nas entrelinhas, espaço para diferentes opções interpretativas.

## O duo

Este duo consiste num jogo de sedução. Eurydice está entediada de solidão, e, assim que avista o homem-mosca, todos os seus esforços se concentram na consecução da sua captura; Júpiter procura desempenhar o seu papel de inseto voador, ziguezagueando em torno de Eurydice e emitindo o zumbido que lhe é característico. A cena parece evocar, alegoricamente, uma brincadeira de pré-acasalamento entre macho e fêmea - ele, ora seduzindo-a, ora escapando-lhe, e ela querendo agarrá-lo a todo o custo. Finalmente, Eurydice consegue apoderar-se da sua presa e os dois cantam uma ária no linguarejo próprio das moscas, apenas emitindo som através do fonema {zi}, simbolicamente representando o momento em que os dois se tornam “um” (daí a própria Eurydice adotar a emissão onomatopaica), através da acoplagem.

## **5. Gula – “Griserie” – La Périchole, Offenbach – Périchole**

Ópera Buffa, em 3 actos, “La Périchole” é uma criação tripartida de Jacques Offenbach, Ludovic Halévy e Henri Meilhac. Apesar da estreia em 1868, só passados seis anos foi concluída a sua versão definitiva (Kaminski, 2003). Aquele que é especialista em musicar o riso revela também a capacidade de abordar o campo lírico com uma história de amor contrariada pelos tormentos da miséria e a opressão odiosa de um poder arbitrário. As características da ópera *buffa* de Offenbach evoluem nesta obra onde os protagonistas escapam à irrisão das situações puramente bobas. Da doce melancolia nutrida pelas inquietudes e tormentos da Périchole e do seu amante Piquillo nasce uma emoção nova que transforma o rir da sátira (Opera Online, s.d).

### As personagens e a ária

Em Lima, o vice-rei do Peru sai incógnito para misturar-se com o povo. Dois cantores de rua, a Périchole e o seu amante Piquillo, obtêm tão pouco sucesso que nem dinheiro conseguem para se casar. Quando Piquillo se afasta, Périchole adormece para esquecer a fome. O vice-rei, subjugado pela sua beleza, propõe-lhe torna-la dama de honor. Ela não é ingénua, mas, não suportando a fome, aceita a proposta e redige uma carta de adeus a Piquillo, que mergulha no desespero, ao ponto de tentar enforcar-se. Por um acaso feliz, acaba por ser salvo pelo primeiro cavaleiro da corte, que, a fim de respeitar as aparências aristocráticas, procura um “marido” para a futura concubina do vice-rei.

Depois de serem, um e outro, refastelados da sua fome, e embriagados com vinho, o casamento é celebrado, sem que Piquillo se tenha apercebido da identidade da sua esposa. *No entanto*, quando recupera a lucidez não contém a fúria e denuncia a traição da sua pérfida amante, ato que o leva para a prisão. Depois de uma série de quiproquós e peripécias, Piquillo consegue finalmente escapar com a sua Périchole, que jamais deixou de o amar (Opera Online, s.d).

A arieta da Griserie, como o próprio nome indica, ilustra a embriaguez da personagem Périchole, logo após o momento em que, na corte, lhe é oferecida uma copiosa refeição para a compensar da sua fome, bem como um bom vinho. O compasso ternário é muito flexível e a orquestra parece seguir os passos titubeantes da jovem mulher. A melodia alterna os cromatismos e o fraseado marca a insistência sobre certas sílabas (como por exemplo «ex-tra-or-di-nai-re»), enquanto a melodia descendente assume a forma de um refrão de embriaguez (Opera de Lille, s.d).

## **6. Inveja – “Ich bin die erste Sängerin” – Die Shauspieldirektor, Mozart - Mlle Silberklang**

Die Shauspieldirektor, (O Empresário, ou O Diretor de Teatro), de W. A. Mozart e Stephanie Gottlieb, é uma opereta, ou, mais exatamente, segundo a definição de Kaminsky (2003), uma comédia com música. Estreada a 7 de fevereiro de 1786, em Viena, a obra consistia numa peça de teatro que incluía cinco números musicais compostos por Mozart. Os textos originais, contudo, perderam-se, tendo unicamente sobrevivido a parte musical, dando assim azo a inúmeras adaptações ao longo do tempo.

O argumento relata as vicissitudes e controvérsias de um empresário de teatro que tem de reunir uma companhia itinerante de cantores e atores. Ao realizar as provas de seleção, o Sr. Frank vê-se a braços com um conjunto de situações de difícil gestão, decorrentes dos egos caprichosos dos candidatos, que criam rivalidades entre si e exigem remunerações exorbitantes.

### **O perfil das personagens e a ária da inveja**

A ânsia do protagonismo atinge o seu auge no 2º terceto, quando duas *prima donnas*, Mme Herz e Mlle Silberklang, após terem sido escutadas individualmente, agora se confrontam, exibindo com espalhafato os seus atributos e mais-valias, ambas cegas



pela obstinação de convencer o empresário de que são, respetivamente, “as melhores”. Mlle Silberklang (Canto de Prata) vangloria-se da sua voz ágil, capaz dos mais impressionantes virtuosismos, enquanto Mme Hertz (Coração), de idade mais madura, procura conquistar a afeição dos ouvintes enfatizando o lado mais expressivo e sentimental do seu canto. Aparentemente ambas estão convencidas do seu inigualável talento, mas a necessidade de o demonstrar de forma tão exasperada, provocando-se mutuamente, revela, para além de orgulho e insegurança de base, também uma inveja latente. No fundo, apesar de cada uma se considerar uma diva perfeita, secretamente ambas temem que os atributos da sua rival sejam superiores aos seus. Trava-se assim uma competição acérrima que atinge o seu clímax numa escalada aos agudos, em que cada uma tenta sobrepor-se à outra, por entre as tentativas inglórias do Sr. Vogelsang (Canto de Pássaro) de as acalmar com carícias verbais içadas da terminologia musical (*mancando, calando, diminuendo, decrescendo, pianíssimo*) (Kaminski, 2003).

## **7. Preguiça – “Le Paresseux”, Jacques Leguerney.**

De todas as peças musicais interpretadas na performance, apenas esta não constitui uma ária de ópera. Trata-se de uma *melodie* composta por Jacques Leguerney. (1906-1997) para musicar um poema de Saint- Amant. A manifesta escassez de árias de ópera em torno desta temática foi a razão pela qual a escolha recaiu sobre esta *melodie*, cujo teor verbal é, contrariamente àquelas, expressamente relacionado com a preguiça

### **O poema**

Marc-Antoine Girard, sieur de Saint-Amant (1594-1661) escreveu “Le Paresseux” (O Preguiçoso) em 1631, um soneto burlesco e original que enaltece a preguiça, já na época considerada um pecado capital.

O objetivo primordial do autor, ou do sujeito poético, é instituir a preguiça como fonte de deleite, descrevendo os diversos pequenos prazeres que lhe estão associados. Estes podem ser repartidos em duas categorias distintas: os prazeres do corpo e os prazeres da alma. Na primeira categoria, a preguiça está fortemente ligada aos prazeres da cama – “rêve” (sonho), “lit” (cama), “dort” (dorme), “oisiveté” (ociosidade), “draps”, (lençóis). Na segunda categoria, transmite-se-nos a ideia de uma inércia que leva ao esquecimento ou à negligência do trabalho (“Hais tant le travail”, verso 16 do anexo 6) e da atualidade, pois ignora os assuntos nobres como a guerra e a responsabilidade política (versos 7 e 8).

Ele despreza, assim, as questões socialmente consideradas ilustres, e vai, por oposição, enobrecer e dignificar um pecado, consagrando um hino à preguiça (Leclercq: 2013).

Não obstante a clara enunciação da preguiça como um bem, podemos encontrar indícios textuais que sustentam a percepção de uma tonalidade mais sombria, ou de um lado menos positivo, deste “pecado”: imagens de morte repetidas (a lebre “sem ossos”, verso 3, e a alma enterrada, verso 10); imagens de folia (verso 6 – ele compara-se a Don Quixote, que era louco); imagens de melancolia na antítese “morna folia” (verso 6) e na ideia da sobrecarga da melancolia, no verso 1. Verifica-se assim uma certa ambiguidade relativa ao modo como o sujeito poético realmente usufrui da sua preguiça, como a percebe, e o efeito que ela tem sobre ele (Leclercq, 2013).

Outra particularidade deste sujeito poético é o humorismo que cria relativamente à figura de Jean Baudoin (1590-1650), poeta e académico francês, contemporâneo de Saint-Amand e suposto destinatário destes versos. Contrariamente ao sujeito poético, este senhor era um autêntico “escravo” do trabalho. De acordo com Nathalie Leclercq, são os últimos versos que revelam a verdadeira finalidade desta ode à preguiça: troçar de Baudoin.

### **A música**

Jacques Leguerney teve um percurso estilístico fortemente influenciado pela linguagem musical de outros compositores franceses, seus antecessores e contemporâneos, como Debussy, Ravel, Chausson, Duparc e Poulenc. Nesta canção, em particular, é muito notório o desenho melódico e harmónico característico de Poulenc, especialmente dos compassos 17 a 26 e 30 a 33 (Dibbem, Kimball, & Choukroun, 2001).

Ao musicar o poema de Saint-Amand, Leguerney procurou desenvolver uma linguagem que ilustrasse coerentemente as peculiaridades do texto, e criar uma atmosfera sonora que evocasse o estado da preguiça e da inanição, recorrendo a diferentes elementos expressivos:

- o Andamento – lento, e com uma indicação de carácter “três las” (muito cansado);
- os cromatismos descendentes – destacam-se nos compassos de abertura (1-3), nos compassos 25 e 26 (neste caso é apenas uma melodia descendente para evocar o soterramento da alma), 33 e compassos finais (44-45), dando a ideia de pouco movimento, ou movimento muito lento e pesante. Na abertura e conclusão do poema este recurso é particularmente expressivo da realidade textual:

“Sobrecarregado de preguiça e melancolia”, no início, e “mal consegui resolver-me a escrever-te estes versos”, no fim. A imagem de um lento processo de adormecimento/entorpecimento torna-se muito evidente.

- os portamentos/glissandos – nos compassos 8 (palavra “fagote”) e 42 (expressão “yeux entreouverts” – “olhos entreabertos”) são muito sugestivos do estado de moleza e indolência do sujeito, pois pretendem traduzir a inexistência de movimentos rápidos e diretos. A escolha da aplicação de tais efeitos vocais sobre as palavras em causa também não é casual, especialmente no segundo caso, em que se ilustra claramente a imagem dos olhos entreabertos com tendência a fecharem-se lentamente.

Em partes específicas e a fim de conseguir expressar de forma fiel as ideias textuais, Leguerney toma algumas opções estilísticas que merecem uma breve notificação:

- dos compassos 9 a 13, onde se lê “como uma lebre sem ossos que dorme num paté”, o compositor cria uma uniformização e estagnação quer melódica, quer harmónica: na melodia, toda esta frase é cantada numa única nota (lá) e num padrão rítmico lento e repetitivo; na harmonia, encontramos sempre um mesmo acorde, de 9<sup>a</sup>, que induz a um estado de indefinição, entorpecimento, inatividade. De acordo com notas do próprio Leguerney, “tal como a lebre está imóvel dentro do paté, também a música fica imóvel na nota lá” (Dibbem et al., 2001).

- dos compassos 30 a 33, onde se lê “Acho este prazer tão doce e tão charmoso”, o compositor sugere uma voz muito leve e clara, já que, neste trecho, o desenho melódico e a vagueza harmónica fazem-nos penetrar num clima etéreo, onde o sujeito poético está totalmente inebriado pela preguiça. Esse delírio acaba por levá-lo a crer, segundo explanação do autor, que poderá continuar a viver confortavelmente sem fazer nada e a sua fortuna irá crescer tal como acontece com o seu estômago (pança) (Dibbem et al., 2001).

A reinterpretação destas árias será feita à luz do novo contexto dramaturgico que lhe foi conferido. Assim, Donna Anna, Lady Macbeth, Musetta, Eurydice, Périchole, Mme Hertz e o “Preguiçoso”, personagens com perfis distintos, representando, respetivamente, cada um dos sete pecados, fundem-se agora numa única e nova personagem, cuja personalidade reúne os principais traços daquelas. Os aspetos relativos à construção desta personagem e à remodelação cénica serão discutidos no capítulo 3.

### 2.3 O Monólogo

Definir a natureza e especificidade do monólogo dramático não é tão linear quanto se poderia crer. De uma maneira muito generalista, podemos afirmar que quando uma personagem se encontra só e fala “sozinha” está a monologar. Mas é precisamente este ato de falar “sozinho” que é preciso desmistificar, e, sobretudo, quem é o verdadeiro destinatário do monólogo.

Jacques Schérer (1938) sustenta que num monólogo a personagem pode efetivamente estar só em cena, ou apenas julgar que o está; pode, ao contrário, estar entre outros e, conscientemente, falar sozinha, não temendo ser ouvida por eles. A personagem pode ainda dirigir-se a um destinatário não presente, ou presente, mas, por algum motivo, mudo, situação que alguns autores definem como uma subcategoria do monólogo – o solilóquio (Dubor:2005).

No caso do monólogo *interior*, a personagem está a dialogar consigo mesma, ou simplesmente a expor de forma audível (em alta voz) o seu fluxo de consciência, os seus pensamentos. O discurso tende a ser muito espontâneo e aparentemente ilógico, pois o recitante exprime, sem filtragem ou qualquer tipo de elaboração, os pensamentos avulsos que lhe ocorrem. O efeito que se pretende transmitir é a desordem emocional ou cognitiva da consciência. Segundo Françoise Dubor (2005), este tipo de monólogo deve ser considerado uma variante do diálogo, uma vez que se trata de um diálogo interiorizado, formulado em linguagem interior, entre um “eu” locutor e um “eu” auditor. Dá-se, portanto, uma fraturação, ou um desdobramento, do “eu”, que passa a interagir com o outro “eu”. Esta transformação do diálogo num «monólogo» onde o ego se fende em dois assume dois papéis, que se prestam a figurações ou a transposições psicodramáticas : os conflitos do “eu profundo” e os conflitos da “consciência”.

É também através do monólogo que se exacerba a situação teatral do duplo destinatário: o destinatário direto, na fábula dramática, que, tanto pode ser a própria personagem, como uma personagem ausente ou muda, e o destinatário indireto, mas permanente, fora do espaço ficcional, o público. Mais do que qualquer outro género dramático, o monólogo faz sobressair o público como o único destinatário efetivamente presente (Hamburger: 1986). Não é exatamente a ele que o monologante se dirige, mas é para ele que se explica.

O monólogo constitui um elemento fundamental da dramaturgia, pois beneficia de uma intensidade dramática que é resultado da exposição da riqueza psicológica das personagens. Diferentemente do diálogo, o discurso monológico permite exprimir aquilo que a presença de “outros” impediria de fazer: o mundo interior, secreto, obscuro e louco das personagens.

### **Porquê o monólogo?**

Tratando-se de um projeto cénico essencialmente *solo*, a encenação “São sete e são meus” adota o monólogo como género teatral estruturante, sendo pontualmente marcada por diálogos no contexto da expressão musical cantada. No que toca a intercâmbios verbais do ponto de vista da fala, eles são praticamente inexistentes. O monólogo, entrecortado pelos momentos cantados, assume uma função semelhante à dos recitativos que precedem e sucedem as árias de ópera, fornecendo o conteúdo semântico necessário ao enquadramento das árias, de modo a que estas sejam reinterpretadas e compreendidas dentro do seu novo contexto. Uma vez que os trechos musicais selecionados não apresentam qualquer relação entre si, e pretendendo-se que, apesar disso, pudessem integrar uma nova história com sentido, tornava-se necessário encontrar um elemento externo que os interligasse consistentemente. Esse elo de ligação são os textos monológicos, que encadeiam as árias e conduzem a ação dramática.

Conceber um enquadramento dramático significativo para a inscrição de seis árias e uma *melodie* (“Le Paresseux”) comportava em si um desafio que excede largamente o meu âmbito de valências. Por esse motivo, optei por recorrer a ajuda externa especializada na pessoa de Rita Burmester, atriz, dramaturga e cenógrafa, a quem se deve a criação e redação dos textos bem como parte da orientação no processo da construção performativa.

Para além da sua função contextualizante e condutora da ação, estes textos são ainda responsáveis pelo delineamento do perfil psicológico da personagem que interpreto; é através deles que tomamos conhecimento da sua estrutura mental e do seu mundo interior: as suas intenções, os seus pensamentos, os seus dilemas, os seus distúrbios. Enquanto as árias, isoladamente, nos revelam diversas facetas, pecados, ou loucuras, da personagem, os monólogos constituem o pano de fundo psicológico que nos permite precisamente interpretar esses elementos distintos à luz de um modelo fictício de personalidade.

## Capítulo 3: A Metamorfose na performance: “São sete e são meus”

### 3.1 A Performance

#### O “ser ou não ser” da Performance

O termo “performance” conheceu uma enorme vulgarização nas últimas décadas do séc. XX numa gama diversificada de atividades. Paralelamente ao seu crescente popularismo e uso aumentou também toda a teorização escrita a seu respeito, procurando cernir a tipologia e especificidade desta atividade humana. Partindo do princípio de que a vida está estruturada “de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados (...) toda atividade humana pode potencialmente ser considerada enquanto ‘performance’, ou, pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso (Carlson: 1996: 4-5). Assim, na ótica deste autor, Marvin Carlson, a performance, apesar de, no contexto atual, ser quase exclusivamente associada ao domínio artístico, pode ocorrer em situações muito distintas, tais como na vida cotidiana (cozinhar, conviver, tarefas várias), no entretenimento, no desporto, nos negócios, nas práticas sexuais, na tecnologia, nos rituais (sagrados e temporais), e nas artes. Independentemente da categoria em que uma determinada atividade se insira, “realizar performance” é, no seu sentido mais abrangente e elementar, cumprir uma tarefa com êxito.

De acordo com Schechner (2006), a performance pode também ser entendida como “sendo”, “fazendo”, “mostrar fazendo” e explicar “mostrar fazendo”. “Sendo” invoca a existência de algo em si mesmo. “Fazendo” prende-se com a concretização de uma ação ou atividade específica. “Mostrar fazendo” diz respeito a um desempenho: destacar, sublinhar, exhibir fazendo. “Explicar ‘mostrar fazendo’ remete para os estudos performáticos reflexivos (Estudos de Performance ou *Performance Studies*), que visam a compreensão e teorização do mundo da performance. Algumas vezes, dentro do teatro brechtiano, quando o ator se despe da personagem para poder comentá-la, bem como noutros eventos artísticos criticamente conscientes, verifica-se igualmente uma forma de “metacognição” sobre a performance.

Alguns teorizadores, como Carlson (1996), Goffman (1959) e Schechner (2006), propõem uma diferenciação entre o que se considera “ser” performance e o que pode ser entendido e analisado “enquanto” performance, apesar de essa linha de separação ter tendência a dissipar-se. Na categoria “enquanto performance”, incluímos qualquer evento, ação ou comportamento, relação e interação.

O que importa, neste caso, não é tanto o objeto de análise em si, mas as ilimitadas possibilidades de ângulos de vista e perspectivas desta análise, que variam consoante a área de interesse, a motivação e a finalidade de cada investigador. Considerar algo “enquanto” performance permite abarcar analiticamente realidades processuais, em constante fluxo ou mutação. Diferentemente, algo “é” performance quando o contexto histórico, social e cultural, as convenções, o uso e a tradição o designam como tal. A determinação daquilo que “é” performance está sempre sujeita a circunstâncias culturais específicas, invalidando a universalização de qualquer norma que transforme uma ação em performance ou que a desqualifique de o ser. Assim, de acordo com a perspectiva histórico-cultural, algumas ações poderão ser consideradas performance e outras não. Invocamos o exemplo das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, que, na sua época, eram mais um ritual do que teatro, na nossa concepção. As encenações competiam por um prêmio de excelência estética, mas o enquadramento destes eventos era ritualístico e não artístico.

### **A natureza da performance - “comportamentos restaurados” vs singularidade performática**

Schechner (2006) defende a ideia segundo a qual a essência da performance se compõe de comportamentos restaurados. Para entender este conceito é necessário ter em conta que todos os comportamentos são restaurados, na medida em que consistem de “porções recombinadas de comportamentos previamente vivenciados” (Schechner: 2006: 9/35). Mesmo ações do dia-a-dia, como comer, vestir, andar, são construídas a partir de “parcelas de comportamentos rearranjados e moldados para caber em determinadas circunstâncias” (Schechner: 2006: 29). As performances constroem-se a partir de “restaurações de restaurações”, pois são comportamentos marcados, enquadrados e elevados acima do mero cotidiano. No caso das artes, tais comportamentos são delineados pelas convenções estéticas relativas ao teatro, dança, música, etc.

A utilização de comportamentos restaurados partilhados não anula, contudo, a singularidade de cada performance. Em primeiro lugar, as hipóteses de combinações de parcelas de comportamento são infinitas. Em segundo, existe um sem número de outros fatores, internos e externos, que impossibilitam a cópia de performances ou eventos. “Não apenas o próprio comportamento – nuances do humor, tom de voz, linguagem corporal, e daí por diante, mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único (...) Pode ser que um filme ou uma peça de arte performática digitalizada sejam as mesmas em cada exibição. Porém, o contexto de cada receção faz com que cada ocasião

seja diferente. Mesmo que cada “coisa” seja exatamente a mesma, cada evento em que a “coisa” participa é diferente. A raridade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre em fluxo” (Schechner: 2006: 4/30).

## **Performance na Arte**

Quando nos reportamos especificamente ao domínio artístico, deparamo-nos com uma variedade de conceitos referentes ao tema da performance. Nalguns casos, por se aproximarem em termos nomenclaturais, e devido a uma certa ambiguidade na sua definição, as designações podem gerar dúvidas, como sucede com a vulgar confusão entre os conceitos de artes performativas e Arte da Performance (*Performance Art*).

Na opinião da generalidade dos autores, praticamente qualquer manifestação artística pode ser considerada arte performativa, desde as artes cénicas na sua forma mais “pura”, uma peça de teatro, um espetáculo de dança, um concerto musical, às artes de fronteira, que aglutinam um conjunto de manifestações híbridas, como a arte cinética<sup>3</sup>, a dança teatro, música teatro, arte computacional, teatro físico, teatro acústico, teatro digital, *bodyart*<sup>4</sup>, entre outras (Geraldi: 2008: 184). No entanto, enquanto algumas destas manifestações permanecem apenas uma arte performativa, outras integram ainda a Arte da Performance, ou *Performance Art*.

A Arte da Performance (*Performance Art*) engloba várias formas de manifestação, como a pintura, escultura, música, dança, filmagem, poesia, etc, “sendo que as apresentações são fundamentadas no improviso e na relação com a arte conceptual” (Almeida: 2011: 13). A *Performance Art* surge em 1960, nos Estados Unidos, como uma modalidade de manifestação artística interdisciplinar, inspirada nos movimentos de vanguarda do início do Séc. XX, como o futurismo e o dadaísmo. Para além da especificidade das circunstâncias que lhe deram origem e da sua motivação reacionária contra o consumismo que apagava os traumas do pós-guerra, o que primariamente distingue a *Performance Art* da arte performativa é o estabelecimento da improvisação, experimentação e interdisciplinaridade como elementos estruturantes (Almeida: 2011).

---

<sup>3</sup> termo referente a uma corrente das artes plásticas, incorporado ao vocabulário artístico em 1955, que constituiu o movimento como o princípio de estruturação, rompendo com a condição estática da pintura. A obra de arte apresenta-se como um objeto móvel, que não só traduz o movimento, mas está em movimento (Geraldi: 2008).

<sup>4</sup> Designação de uma forma de arte que utiliza o corpo do próprio artista como suporte ou meio de expressão. Surgiu no final da década de 1960 (Almeida: 2011).



No enquadramento da *Performance Art*, as noções de recorte, colagem (*collage*), justaposição, sobreposição e mixagem, já anteriormente aplicadas de forma literal e palpável nas artes visuais vanguardistas, foram metaforicamente adotadas por múltiplos artistas nas outras áreas. Na música, John Cage é um exemplo desta realidade de fusão, transdisciplinaridade e improvisação. Nos anos 50 do Séc. XX, com a peça “Untitled Event”, em que se juntava teatro, música, poesia, pintura e dança, o seu objetivo era preservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, criar uma sexta linguagem. A apresentação foi feita sem ensaios, recebendo cada artista uma partitura com indicações de momentos de ação, quietude e silêncio (Almeida: 2011). Mais tarde, o mesmo compositor vem a rejeitar o uso tradicional dos instrumentos clássicos e começa a explorar a música eletrónica. Na pintura e escultura rejeitavam-se igualmente os materiais de trabalho usuais, seguindo-se a linha de Pollock, que transformara o ato de pintar no tema da obra e o artista em pintor, fazendo com que o seu corpo entrasse no espaço artístico em tempo real (Almeida: 2011: 17).

A liberdade criativa que caracteriza a *Performance Art* permitiu todo o tipo de ocorrências imbuídas de originalidade, mesmo que não poucas vezes se tenha exacerbado ao ponto de roçar os limites do absurdo, pelo menos se analisada sob a ótica contemporânea (Goldberg: 2012).

A inserção do meu projeto artístico numa destas categorias não é linear nem taxativa. O terreno da performance é interdisciplinar, uma vez que se junta a música (e o canto) ao teatro. As ideias de fusão e *collage* estão também profundamente vinculadas a todo o processo de construção temática, na metodologia da escolha dos temas operáticos, e na própria conceção do argumento teatral, da interpretação e encenação. Existe ainda uma margem mínima para a improvisação, no sentido em que nenhuma atuação ou interpretação são imutáveis e estáticas: as metamorfoses, por mais microscópicas que sejam, sucedem-se continuamente. Quanto ao conceito de experimentação, estando ele sempre ligado ao de improvisação, poderá também indireta e ocasionalmente aplicar-se. Seria, contudo, incorreto inscrever este tipo de performance na categoria de *Performance Art*; não necessariamente devido ao estilo e conceção de uma apresentação em moldes mais “tradicionais”, mas porque, apesar da existência dos vários elementos distintivos da *Performance Art*, a sua presença é, à exceção da interdisciplinaridade, residual e secundária, não constituindo o fundamento, o princípio de orientação sobre o qual ela foi construída. Trata-se, assim, de uma performance de arte, mas não de *Performance Art*.

## 3.2 A Personagem

### 3.2.1 Dramaturgia e conceção da personagem segundo a autora (escrito por Rita Burmester)

*São 7 e São Meus* é um texto criado a partir dos 7 pecados capitais. Nathalie colocou-me em mãos a criação de uma história de alguém que experiencia os 7 pecados capitais em si mesma. No caso Jezabel (nome escolhido pela intérprete) é uma mulher que vive ao extremo e de uma forma muito intensa cada um dos pecados. Vive-os ao ponto de não perceber que os tem. Cada pedaço da sua vida é preenchido por relações vazias, de ódio, súplica, inveja, mesquinhez e numa só pessoa ela consegue reunir um mundo de insatisfações e razões pelas quais “o mundo estará contra ela”.

Escrever sobre a dramaturgia é sinónimo de falar extensivamente sobre quem é Jezabel, porque na realidade a dramaturgia nasceu de responder às seguintes perguntas:

- 1) Quem é Jezabel?
- 2) Como vive ela?
- 3) Qual o trabalho dela?
- 4) Que relações tem ela (familiares/amigos)?
- 5) Porque vai ela até uma consulta de psiquiatria?
- 6) Qual a relação com o médico psiquiatra?
- 7) quais as histórias que contam as letras das músicas escolhidas e como se encaixam na vida da personagem?
- 8) Como reage ela a cada situação? Aos pecados?
- 9) O que a faz continuar viva?

Desta forma é impreterível falar sobre quem é a personagem porque foi sentindo-a, vivendo-a, dando-lhe vida, que esta dramaturgia foi construída. Deixando Jezabel entrar para que as suas palavras fossem ouvidas. Então vamos falar sobre Jezabel!

Egoísta, alguém que exige e nada dá. Chega a ser tão impossível de se aturar que necessita de pagar a alguém para a ouvir. Jezabel vai até um psiquiatra para que possa ser ouvida, ela não quer nada mais, acha-se dona da razão, portanto para ela - não está doente. Vai também a um psiquiatra porque está sozinha no mundo, já não tem família, amigos ou colegas que queiram estar com ela um segundo apenas.

As músicas estavam previamente escolhidas, as letras têm histórias e são esses “retalhos” que passaram a fazer parte da vida de Jezabel. Esses retalhos são “cozidos” pela necessidade de Jezabel “vomitar” o que sente, ser ouvida e expressar a sua revolta.

Há uma metamorfose constante porque Jezabel não é uma personagem linear; pelo contrário, se pudessem ser vistas as ondas que Jezabel sente e é seriam idênticas às de um tsunami.

Esta mulher ainda assim faz de tudo para se controlar, respirando fundo por vezes, achando-se capaz de num único segundo equilibrar tudo o que parece desequilibrado. Este ponto é a única forma que a personagem tem de fingir, a sua única fuga. Ela faz de conta que é capaz de ser dona dela mesma, mas no fundo sabe que não é capaz. É por se sentir tão incapaz que deixa que a preguiça tome conta dela, que a inveja seja o seu mote na vida, que a gula o seu conforto, a ira a sua força, a vaidade o seu escape, a luxúria o seu maior desejo.

Os 7 pecados ligam-se entre si, encadeiam-se porque são parte da personalidade de Jezabel que sendo miserável não admite e acaba por sentir prazer em viver a decadência da sua vida. É tão prazeroso que nada quer transformar deixando-a louca, cada vez mais louca, descontrolada num crescendo de descontrolo ao ponto de uma gota apenas a fazer perder a pouca lucidez que lhe resta.

São 7 os pecados capitais, são todos dela e ela tem prazer em os possuir, passando para o outro as culpas de não ser feliz: a sua colega de trabalho, a mosca...

### **3.2.2 Caracterização da personagem – segundo a intérprete**

A encenação “São sete e são meus”, por constituir um projeto cénico *solo*, conta essencialmente com uma personagem. É certo que a ela se juntam ainda três outras, mas a sua presença em palco é bastante diminuta.

A personagem principal, a protagonista da ação, Jezabel, aglomera em si um conjunto de características retiradas das diferentes personagens de ópera, já enumeradas. Existe, contudo, uma característica fundamental que delinea todo o seu perfil psicológico: o orgulho. A teorização de Tomás de Aquino quanto ao facto de a soberba ser a “mãe” de todos os pecados, o pecado supra-capital, subjacente aos outros e seu desencadeador, é aqui exemplificada na construção do carácter desta personagem. Jezabel é, antes de tudo, orgulhosa e pedante. Vive aparentemente convencida das extraordinárias dimensões do seu ser, possuindo uma beleza irresistível e capacidades inigualáveis.

É uma mulher que, apesar de não pertencer à classe alta da sociedade, adota todos os comportamentos exteriores que lhe são próprios, exibindo a aparência do luxo que obstinadamente se propõe alcançar. Vaidade e superficialidade são características que a definem, uma vez que vive para sustentar a imagem que constrói de si – uma deusa. Consciente ou inconscientemente é alguém que vive ao lado da sua realidade. O seu centro de interesse cinge-se ao bem-estar próprio e satisfação pessoal, mesmo que para isso deva suprimir obstáculos humanos, dispondo-se para tal à consecução de atos criminosos. Considera-se muito superior a qualquer outro ser mortal, a quem menospreza e espezinha sem escrúpulos. Destas atitudes ressaltam o seu profundo egoísmo, maquiavelismo e, inclusive, sadismo, já que se trata de uma personagem que tem prazer em causar sofrimento aos seus pares. Nela nenhuma intenção benévola pode ser observada.

No entanto, a complexidade do funcionamento psíquico de Jezabel adensa-se um pouco mais, pois se, por um lado, impõe com veemência a sua superioridade, por outro, paradoxalmente, revela fraquezas a nível de autoestima. Constatamos esta fragilidade na insistência com que reivindica os seus direitos, como se precisasse desesperadamente de se defender contra uma ameaça, na constante reafirmação das suas competências e beleza, e na necessidade de diminuir os outros para poder crescer. Ela depende do amplo reconhecimento exterior das suas valências para se sentir feliz; dando-se o caso de não o obter, a derrota afigura-se-lhe de tal modo indesejável que a única solução restante para a salvaguarda do seu valor reside no aniquilamento daqueles que lho negam.

A sua inveja é fundamentalmente motivada pela insatisfação própria face ao sucesso alheio, o medo da perda de primazia, traduzindo-se no desejo doentio de reverter a situação a seu favor. Os seus rivais colocam em causa as suas capacidades, podem superá-la e destroná-la, pelo que a única forma de travar esse processo será destruindo-os. No fundo, o orgulho e pedância de Jezabel poderão também escamotear uma tremenda insegurança latente.

A personalidade desta personagem é ainda composta pelos sete pecados capitais, que, neste caso, não são apenas experiências circunstanciais ou emoções passageiras, mas, antes, sete traços proeminentes do seu carácter: é uma pessoa avarenta e gananciosa, obcecada pelo luxo e pelas posses materiais; é uma pessoa que vive para os prazeres carniais – gula e luxúria -, é uma pessoa extremamente vaidosa, invejosa, com muita facilidade em irar-se, e, finalmente, tem aversão ao mais mínimo esforço (preguiça).

Muito embora a essência de cada pecado adquira a sua máxima expressão em momentos específicos e sequenciais, os seus vestígios permeiam toda a ação dramática, ao longo da qual é fornecido o conjunto de informações necessárias ao enquadramento gradual e pleno destes pecados no perfil da personagem. Apesar das interligações entre os diversos traços, qualquer um deles é saliente e demarca-se dos restantes, desvelando, respetivamente, uma nova faceta de Jezabel. De certo modo, é como se na manifestação de cada pecado se desdobrassem várias personagens de uma só. A intensidade da sua vivência resvala os limites da sanidade mental, sendo que a loucura acaba por impregnar as suas palavras e atitudes, muitas vezes, incoerentes e desconexas. Poderíamos alegar, tomando de empréstimo a terminologia própria da psicologia, que esta personagem sofre de algum distúrbio psíquico, apresentando um quadro clínico que indicia princípios de esquizofrenia, bipolaridade, ou transtorno de personalidade.

Outras personagens, que são praticamente figurantes, interferem no decorrer da história de Jezabel. São elas: o psicanalista, o amante e a rival. O seu papel diminuto carrega, porém, uma forte simbologia. Jezabel debate-se interiormente com uma certa necessidade que tem de cada um deles e a vontade simultânea de os eliminar. Ela procura o psicanalista porque alguma noção terá da sua loucura e necessidade de auxílio; contudo, o orgulho domina-a de tal forma que se recusa a aceitar a sua ajuda ou sequer a reconhecer a sua presença. Pelo seu amante nutre uma relação de amor-ódio, ora procurando seduzi-lo para granjear o seu interesse e admiração, ora desejando puni-lo por este não se submeter aos seus caprichos e desvarios. Quanto à sua rival, apesar do ódio que lhe declara, acaba por precisar dela para provar a sua própria excelência, porque na comparação com o outro a sensação de ganho é sempre superior; não conseguindo superá-la só lhe resta aniquilá-la.

Estas três personagens, de quem Jezabel psicologicamente depende, sem o admitir, representam concomitantemente três empecilhos na sua vida. O psicanalista representa a cura, que ela, na verdade, rejeita, o amante é a eterna fonte de frustração e a rival a potenciadora da sua desgraça. Toda a informação que recolhemos acerca destas personagens é filtrada pela perceção de Jezabel, o que significa que apenas as vemos e analisamos através do seu olhar. Considerando o seu distúrbio psíquico, tudo o que ela nos transmite pode ser imaginário, desde a existência das personagens, a sua relação com elas, à própria consistência dos momentos vividos, que tanto podem ser reais, como alucinações, sonhos ou imaginações.

O *psicanalista* é omnipresente, porém, invisível; uma personagem não corpórea, pelo menos até à última cena, de quem apenas ouvimos a voz escassas vezes. Essa invisibilidade é representativa da negação da personagem principal relativamente ao seu estado mental. Jezabel está em permanente contradição consigo mesma, pois procura o psicanalista por ter um problema, mas assim que entra no consultório nega a necessidade da sua ajuda. Essa ajuda poderia tornar-se um problema caso viesse a requerer dela algum tipo de mudança. Assim, o psicanalista apresenta-se-nos como ela realmente deseja vê-lo: dispensável, insignificante, invisível, mudo; por outras palavras, inexistente.

O *amante* tanto pode ser real quanto imaginário. Vemo-lo na forma de uma mosca porque no seu íntimo ela considera-o como tal - um inseto execrável, que gostaria de aprisionar, mas este sempre lhe escapa nos momentos cruciais da vida: quando precisa dele para a defender e quando precisa dele para a satisfazer.

A *rival* representa o desafio e é, de todas as personagens secundárias, a mais incomodativa e perigosa para Jezabel, pois constitui uma ameaça direta à sua integridade. A rival põe potencialmente a descoberto todas as suas lacunas, por isso torna-se o principal alvo a abater. Face a esta oponente, Jezabel pode enveredar por dois caminhos: vencê-la ou destruí-la, pois a derrota não é opção. Apesar de ser constantemente mencionada ao longo da perturbada exposição de Jezabel, a rival só se apresenta fisicamente na última cena.

### **3.2.2.1 Inspiração**

Começo este subcapítulo com uma nota sobre o nome escolhido para a personagem. Jezabel, referida nos escritos bíblicos, foi uma célebre rainha fenícia, conhecida pela sua astúcia e crueldade. O nome significa “Baal exalta”, ou “Baal é marido”, sendo que a sua associação com este deus, também fenício, tem, no contexto bíblico uma conotação fortemente negativa. Jezabel era considerada infiel ao Deus verdadeiro e uma má influência para os fiéis (Dicionário de nomes próprios, s.d).

Por ter uma personalidade multifacetada, na minha interpretação esta personagem inspira-se num conjunto variado de outras personagens e caracteres, incluindo aquelas que originalmente interpretam as árias de ópera correspondentes a cada pecado. Os seus traços distintivos, e características estruturantes, são a pedância e a soberba. A visualização e audição “mental” destes traços concretizados em pessoas humanas foi fundamental para a caracterização de Jezabel.

Ao refletir sobre estes conceitos, procurando no meu “banco” de imagens e memórias emotivas, a figura que rapidamente ganhou relevo e imponente foi a estereotipada “tia de cascais”. A “tia de Cascais” é a denominação dada a uma classe de mulheres, normalmente em idade madura, celibatárias, cuja principal preocupação se prende com a salvaguarda dos aspetos exteriores da aparência e dos comportamentos sociais. O snobismo é a característica que ressalta de toda a linguagem não verbal por elas adotada. Os códigos de vestuário e acessórios, posturas, gestos e modos de expressão na fala são muito próprios e amplamente disseminados no seio destes nichos: a rotação das mãos, ora exibindo as palmas para cima, ora para baixo, em paralelo com uma entoação “artificial”, que exagera a acentuação e o prolongamento das sílabas finais das palavras, constituem um dos aspetos mais emblemáticos. A nível do cuidado com a compleição física, observa-se normalmente o uso de uma maquilhagem bem marcada, roupas caras (ou de aparência luxuosa), calçado de salto alto, entre outros aspetos. A personagem Jezabel partilha a maioria destes códigos sociais, sobretudo no que toca à expressão da vaidade e da pedância.

Outra inspiração para a vaidade foi a personagem *Musetta* da Ópera “La Bohème”, que dá, originalmente, voz à ária “Quando m’en vo”. No entanto, no que toca à equiparação das personagens, percebemos que a vaidade é o único denominador comum entre ambas, e apenas na sua conceptualização mais abstrata, pois os modos concretos da sua vivência, e as suas motivações são distintos. Além de que características como a leveza, a frescura e a benignidade, que observamos em *Musetta*, são muito menos reconhecíveis em Jezabel. Esta personagem partilha, efetivamente, o tipo de leviandade das “tias de Cascais” e de *Musetta*, no sentido da sobrevalorização dos aspetos mais supérfluos e materialistas da vida, mas não é exatamente leve ou ligeira, considerando a conotação mais positiva dos termos, na sua personalidade, modos de interação e inclusive no seu semblante. Por possuir um lado mais sombrio e malévolo, a sua pedância toma, muitas vezes, forma de uma arrogância insolente, prepotência e desprezo, traços não forçosamente partilhados pelas “tias de cascais”; a mesma maldade, que flui através de cada poro da sua pele, sobrecarrega-lhe o semblante, roubando-lhe a leveza e distanciando-a também de *Musetta*.

Este lado mais tenebroso da personagem, particularmente desvelado nas árias da avareza e da ira, bem como nalguns trechos do monólogo referentes aos mesmos pecados, resulta de uma combinação entre os traços pertencentes às personagens operáticas Donna Anna e Lady Macbeth e os traços quase caricaturais que definem as feiticeiras da

animação infantil de “Walt Disney”. De Dona Anna Jezabel retira a ira, a sede de vingança, o espírito indomável, de lady Macbeth colhe a extrema ganância e ambição, que justificam os crimes mais hediondos, e das bruxas da Dinsey extrai o maquiavelismo e a satisfação em causar sofrimento a outrem. Jezabel absorve a maldade destas personagens, deixando de parte os resquícios de bondade que algumas delas ainda poderiam conter, revelando-se, assim, capaz de ir até às últimas consequências pela satisfação dos seus caprichos.

A inveja confunde-se com algumas destas emoções, ditas “negativas”, sendo, de resto, praticamente impossível isolar momentos em que a personagem esteja a experienciar uma única emoção. A inveja constitui uma motivação secundária da sua ganância e ambição, pois, se a personagem já é avarenta e gananciosa por natureza, o facto de existir alguém que compete com ela pelo ganho de um bem material redobra e agudiza estes traços. No entanto, apesar de a inveja ser considerada uma emoção “negativa”, a sua expressão no decorrer do terceto que representa este pecado processa-se com maior ligeireza e até comicidade. Tal acontece porque o próprio Mozart, ao musicar a cena, lhe incute um cariz declaradamente humorístico, que se torna inseparável das personagens, do texto e da música. Assim, inevitavelmente, Jezabel acaba por envergar também uma componente cômica, presente tanto na expressão da inveja como na da luxúria.

Ao visualizar esta cena caricatural em que duas divas quase se agridem na tentativa de provar que são, respetivamente, a melhor cantora, o meu “arquivo” de memórias imagéticas remeteu-me para uma cena semelhante, também ela oriunda do universo filmográfico da Disney. Na história de *Cinderela*, as duas irmãs malvadas, Anastasia e Grisella, para além dos ciúmes mal disfarçados relativamente à beleza e à voz da “Gata Borralheira”, como lhe chamam, revelam igualmente, num momento dado da ação, extrema inveja uma da outra. Os paralelismos com as personagens mozartianas são vários, mas destaca-se principalmente o contexto da cena, em que, precisamente, as duas irmãs, que se consideram autênticos rouxinóis, realizam vocalizos alternadamente e começam a competir entre si para ver quem alcança notas mais agudas e estridentes, até que se embrenham numa luta típica, que envolve cabelos puxados, insultos e agressões. Esta cena da “Cinderela”, e as duas irmãs em causa, são praticamente uma duplicação da situação teatral criada por Mozart e Da Ponte, partilhando inclusive a vertente humorística.



### 3.3 O Argumento

O enredo deste teatro musical recorta um episódio da vida de Jezabel, a protagonista da ação, que, por sua vez, se subdivide em vários pequenos momentos (cenas). Já descrita como uma mulher orgulhosa, arrogante e malévola, Jezabel debate-se, no entanto, com algumas questões existenciais que a levam a procurar um psicanalista. A história inicia-se precisamente com a sua entrada no consultório, a qual, por si só, já fornece suficientes informações para uma dedução primária do tipo de personalidade desta personagem: entra de rompante, sem se questionar sobre se é a sua vez de ser atendida ou não, sem bater à porta ou pedir licença. A sua postura demasiadamente descontraída, irreverente e extravagante, mostra-nos, para além da total ausência de um senso de adequação e respeito, uma necessidade premente de escandalizar para atrair atenção sobre si. A sua linguagem corporal é muito ilustrativa destes aspetos, pois ela age como se tivesse uma grande familiaridade com o espaço onde se encontra. Assim que o psicanalista tenta chamá-la à razão, Jezabel interrompe-o prontamente, comportamento que será recorrente ao longo do episódio, começando de imediato a reclamar de tudo aquilo que lhe ocorre no momento. A sua atitude para com o psicanalista é de desprezo total, ignorando-o declaradamente. Mesmo quando lhe coloca alguma questão é ela quem responde de imediato a si mesma.

O seu primeiro tema de reclamação é o cansaço. É interessante que para ela tudo representa um motivo de cansaço, desde de situações que podem efetivamente cansar, às mais insignificantes e absurdas, como respirar, olhar, ouvir, ser. Nesta primeira cena, Jezabel vai, então, cantar sobre a sua preguiça: uma preguiça de trabalhar, de mexer, de viver. Estendendo-se no divã do consultório, ela relata ao psicanalista um sonho surrealista que teve, no qual se vê a si mesma deitada numa cama. Num primeiro momento, o seu corpo confunde-se com o de uma lebre desossada que serve de base à confeção de um paté. Depois, sem qualquer transição, recua no tempo e transforma-se no louco Don Quixote de la Mancha. Na pele desta personagem vai viver o sabor do tédio ao limite, descrevendo os prazeres advindos da inação sem se importar com as suas responsabilidades políticas. Finalmente, no próprio sonho ela começa a adormecer e tem apenas tempo de escrever uns últimos versos a outra personagem, Baudoin, cuja identidade desconhece, e assim termina o sonho: dormindo (duplamente).

Acordando sobressaltada, Jezabel confessa que tem um problema que a atormenta: a existência de uma colega de trabalho que quer ser sua chefe.

O ódio por esta colega torna-se evidente na escolha dos termos que a descrevem, tais como “víbora” e “gatinha que quer subir”, mas Jezabel não pretende guardar essa emoção para si. O seu objetivo é bem claro: impedir a todo o custo que a sua rival venha a atingir o cargo de chefia, não só por uma questão de primazia profissional mas, também, e este é o foco da cena, por uma questão de posses. Jezabel não só é avarenta como extremamente gananciosa, e o verdadeiro prémio desta promoção de carreira é o ganho de uma avolumada quantia de dinheiro. Viver na pele de uma coqueluche tem custos associados e Jezabel não pode desperdiçar a oportunidade de aumentar os seus rendimentos. A ambição pelo dinheiro, pelo poder e pela glória apossa-se dela com uma veemência capaz de revolver os mais firmes fundamentos. Cegada pela sua ganância, dispõem-se a tudo, inclusive matar. E é no limiar da loucura que Jezabel irá congeminar um plano criminoso para garantir aquilo que considera seu por direito. Dando azo à sua macabra imaginação, pede resguardo à escuridão da noite para efetuar a ação fatal que lhe concederá a definitiva vitória. Na sua alucinação ela vê um trono, um cetro, um rei morto e uma rainha ascendente.

Regressando vagamente à realidade, mas ainda num estado eufórico provocado pelo momento de epifania, Jezabel desfruta daquilo que considera os pequenos prazeres da vida: as joias, um bom champanhe, uma boa música e uma boa companhia. Esta companhia não é senão o seu amante, que ela crê avistar ao longe. Talvez fruto de uns quantos copos de champanhe, ou talvez fruto das suas mais insanas fantasias, ela não vê um homem mas uma mosca. O seu amante ter-se-ia metamorfoseado. Estranhamente, o facto de ser mosca desperta nela um desejo lascivo ainda mais aguçado, dando largas ao seu lado luxurioso. Na sua mente começa a fantasiar uma interação amorosa com o homem-mosca que a deixa cada vez mais obstinada. Chega então à única conclusão possível: tem de conseguir apanhar a mosca. Jezabel lança-se, então, ao seu encalço, correndo pela sala fora, e inicia-se uma espécie de jogo da “apanhada”: a mosca ziguezagueia pelo ar, escapulindo por entre os dedos crispados da sua caçadora até que, finalmente, após uma corrida desenfreada e umas quantas jogadas de sedução, Jezabel consegue aprisionar o seu objeto de prazer. Sobre os momentos que se seguem deixamos descair um púdico véu e retomamos a ação quando a nossa protagonista, ainda em posição de abraço e expressão de felicidade, convencida de que retém a mosca nas suas mãos, está na verdade sozinha. A alucinação acabou, a mosca fugiu.

A súbita solidão que se abate sobre ela dura apenas alguns segundos. Jezabel não sabe lidar com a frustração e logo o rancor e a raiva começam a aflorar-lhe às faces. Não podendo canalizar a expressão dos seus sentimentos negativos para os verdadeiros alvos, resta-lhe o psicanalista como saco de boxe.

Assim que ele tenta intervir, Jezabel interrompe-o com brutalidade e a cada palavra que profere a sua ira aumenta. De uma assentada, descarrega atabalhoadamente um emaranhado de frustrações e mágoas acumuladas, transferindo sobre o pobre homem todas as culpas dos seus problemas: a sua rival, a mosca, o mundo inteiro. Subitamente, uma antiga história mal resolvida, envolvendo o seu amante, vem trazer mais alguma luz sobre o assunto. Outrora, o pai de Jezabel fora assassinado. Ela, na altura, uma jovem rapariga ainda cheia de sonhos e ideais, ficara destroçada com a perda e suplicara ao amante que vingasse a morte do pai, mas ele revelara-se um autêntico cobarde, coisa que ela jamais lhe perdoaria. Agora, todos estes acontecimentos e situações se unem para atizar a sua fúria e é neste estado de extrema agressividade que Jezabel canta, recordando rancorosamente o momento em que em vão implorara ao seu amante uma vingança merecida.

Os ânimos da protagonista, contudo, estão em constante cambiância, e na cena seguinte as suas preocupações tornam-se bem mais primárias: tem fome e quer comer. Mas a fome não a apanhou desprevenida, pois Jezabel é calculista e planeia ao detalhe a satisfação dos seus prazeres. Assim, a dado momento, chega uma pizza que ela previamente encomendou. Uma vez mais é notório o desprazer com que a personagem arroga para si todos os direitos, incluindo o de transformar o consultório de psicanálise num espaço de piquenique. A agravar o quadro junta-se a falta de higiene e etiqueta que a personagem revela quando come, transparecendo, por detrás do véu da imaculada fineza, um “eu”, grosseiro e incivilizado. Ignorando a existência do psicanalista, Jezabel não mede a sua gula e devora selvaticamente as pizzas, enquanto se enfrasca de champanhe. Após a refeição, num estado de embriaguez chocante, ela canta sobre o maravilhoso jantar que acabou de ter.

Quando, passados alguns instantes, recupera a lucidez e observa o estado deplorável a que se votou, Jezabel tenta desajeitadamente recompor-se. Afinal, a maneira pouco higiénica com que comeu e bebeu compromete seriamente a sua beleza. Um espelho, uma escova, e um estojo de maquilhagem, que sempre a acompanham, rapidamente lhe devolvem a perfeição. Contemplando-se naquele espelho não pode deixar de extasiar-se com a luminosidade do seu rosto.

Não compreende como é que aquela mosca consegue resistir-lhe tanto. Mantendo ainda a esperança de conseguir atraí-la, Jezabel vai agora cantar uma melodia “cor-de-rosa”, onde, revelando o impacto dos seus atributos físicos nos outros homens, pretende despertar ciúmes na mosca.

Aproximando-nos do fim deste episódio, a protagonista desvela mais alguns detalhes sobre o seu problema com a rival. A empresa onde ambas trabalham irá realizar um evento solidário, o qual contará com a encenação de um pequeno teatro musical. Segundo a distribuição de papéis que foi feita, a sua colega recebeu o papel principal enquanto ela teve de contentar-se com um secundário. Jezabel considera-se uma cantora-nata e não suporta a ideia de alguém lhe ser superior. Uma última vez, o psicanalista tenta dar a sua opinião, mas como habitualmente a paciente corta-lhe a palavra. Além disso, a consulta tornou-se maçadora, e Jezabel, recolhendo todos os seus pertences, anuncia a sua partida. É, então, no exato momento em que estende o braço para colocar a mão na maçaneta da porta e girá-la, que surge do outro lado a pessoa mais inesperada: a sua colega de trabalho, a rival. Dá-se o confronto final: roídas de inveja uma pela outra, as duas mulheres agredem-se verbalmente, pleiteando à vez a sua superioridade. Ambas querem ser a cantora principal. Este é o momento das grandes revelações, pois saído não se sabe de onde, o psicanalista finalmente incorpora e corre para o meio da cena numa tentativa de acalmar os ânimos, qual árbitro num ringue de boxe entre dois lutadores. Mas a luta parece inevitável, pois nenhuma das divas está disposta a abandonar a sua reivindicação; ao contrário, nalguns momentos, a discussão incrementa e as adversárias ameaçam passar da agressão verbal, impregnada de ironias e sarcasmos, à agressão física, a despeito das inglórias tentativas de conciliação do psicanalista.

### **3.4 A Encenação (escrito por Rita Burmester)**

O texto é apenas uma base, um ponto de partido para todo um outro mundo - a criação da ação, dar vida à personagem e fazer dela um todo.

Neste caso a Encenação centra-se na personalidade de Jezabel percebendo quem ela é, aparenta ser e o que ela mostra. Portanto Jezabel dá-se a conhecer ao psiquiatra porque funciona como um confessor. Ela não vê nele uma solução ou um médico, vê alguém em quem possa despejar-se. Assim sendo ela toma a sala (consultório) como dela - faz dele a sua casa. Apodera-se dos móveis e espalha a sua presença.

Sendo Jezabel extravagante, e já a roçar na loucura, ela que entra polida vai-se desfazendo de tudo o que a prende revelando-se a pouco e pouco.

A encenação tem um objeto transversal - o copo, um copo de champanhe que é representante dela mesma, enche e esvazia em pouco tempo. Polido e elegante por fora e incontável por dentro (álcool), parece tão forte e é de cristal - se cair, parte. Jezabel está nessa iminência (de partir).

Focando na personagem é importante perceber qual a relação que ela tem com cada objeto e esta está dependente do pecado que “a possui”. Como são todos dela, que tão orgulhosamente ostenta, ela poderia revela-los todos de uma só vez - há momentos em que quase o faz, mas prefere desfiá-los ao longo da trama - confessando-se.

Por vezes e porque se quer controlar de alguma forma, Jezabel tem pensamentos que pensando não os diz, mas o seu corpo fala por ela (transformados em voz off). As expressões são trabalhadas de dentro para fora, atreva de um longo trabalho de direção de ator, usando as técnicas que a intérprete estudou previamente. Exercícios dramáticos ajudaram a construir os movimentos da personagem e a expulsar a voz “com pecado (capital)”.

A Encenação baseou-se em duas metamorfoses, a da intérprete - ultrapassando as suas barreiras como profissional e a da personagem ao longo da peça revelando cada um dos pecados e transformando-se por completo. Assim existe esta interação entre interprete e personagem, um diálogo constante onde a atriz se empresta a Jezabel.

Depois a linha da encenação seguiu o seu rumo percebendo como cada objeto seria importante para o pecado praticado. Na preguiça a almofada e com ela o seu jeito de dormir, sonhar, fugir, relaxar, “preguiçar” - sempre seguindo um movimento orgânico que é da interprete e que através da metamorfose passa para a personagem. Na gula a relação com a pizza e a ansiedade de comer de devorar a mesma sem deixar um pedaço para ninguém, mais uma vez usurpando um espaço (consultório). Na luxúria com um colar que tal como uma miragem lhe indica o que lhe parece real: dinheiro, posição, conformo e tudo o que possa estar associado à riqueza. Na ira o bengaleiro que acaba por ver este objeto como uma pessoa, aquela pessoa que ela quer trepar, ultrapassar e pisar. O corta-papéis na avareza transforma-se, de um simples instrumento de escritório, num punhal, uma arma capaz de matar apenas para satisfazer a sua ganância desmedida. Já com relação à vaidade há uma echarpe que, sendo um adereço e dando um último toque de requinte, é também o símbolo de uma corda com a qual pode acabar enforcada!

### **3.5 O processo de trabalho**

O processo de trabalho envolvido na construção da personagem e do espetáculo em si constitui a parte central de todo este projeto. Foi ao longo deste processo, cujo princípio de funcionamento poderia, muito sinteticamente, ser definido como “tentativa e erro”, que se criou espaço e oportunidade para a ocorrência das mais significativas aprendizagens ao nível da performance. Este trabalho de cariz experimental, quase “laboratorial”, desenvolveu-se através de ensaios, isto é, pequenos e grandes momentos, numa linha de continuidade, em que os vários aspetos relacionados com a interpretação vocal e teatral foram burilados, testados, repetidos e interiorizados. Na categoria de ensaios incluímos tanto aqueles realizados no formato mais tradicional, com a supervisão dos orientadores, a presença dos outros participantes, e a criação de um espaço cénico, como aqueles pessoais, diários, contínuos, que se realizaram em simultâneo com as minhas rotinas, por vezes, sobrepondo-se-lhes ou fundindo-se com elas. Mais do que momentos pontuais e específicos, os ensaios tornaram-se parte integrante das minhas atividades cotidianas, nos mais ínfimos pormenores.

Foi no decorrer dos ensaios que surgiram interessantes desafios, de natureza diversa, os quais detalhadamente analiso no ponto que se segue. Identificar e compreender as dificuldades é uma importante etapa do processo, pois leva a uma tomada de consciência sobre si mesmo e ao desenvolvimento de um trabalho consequente, na busca de soluções para a superação dos obstáculos.

#### **3.5.1 Desafios/dificuldades encontrados**

##### ***A nível do canto***

No que concerne as árias, deparei-me com dois tipos de dificuldade, que se interligam na maioria dos casos: por um lado, as dificuldades do ponto de vista musical, a nível da compreensão dos conteúdos a exprimir e das opções interpretativas a tomar, e a nível dos procedimentos específicos da técnica vocal que permitem a consecução dessa componente expressiva/interpretativa; por outro lado, as dificuldades inerentes à combinação da ação teatral, fortemente presente nalgumas árias, com a emissão vocal cantada.

## 1. Preguiça – “Le Paresseux”

A canção “le Paresseux”, tendo sido composta em meados do séc. XX, é a peça mais moderna do conjunto, apresentando uma linguagem e estilo musicais muito diferentes das restantes. Essa linguagem acarreta consigo alguns desafios quer em termos da compreensão melódica, harmónica e frásica, quer em termos do tipo de vocalidade requerida. Alguns aspetos como o afastamento dos centros tonais, as constantes modulações, as dissonâncias, as harmonias “estáticas”, levam ao surgimento de um traçado melódico por vezes irregular e imprevisível. As implicações deste “produto estilístico” são, logo à partida, maior dificuldade de entendimento e apropriação do discurso, que, conseqüentemente, irão requerer mais tempo de leitura, estudo e memorização musical. A não identificação imediata com a linguagem empregue deve-se, no meu caso, e, penso, na generalidade dos cantores, ao profundo enraizamento auditivo da noção de centro tonal, ou tonalidade, e ao hábito da reprodução vocal dentro desse centro. Quando nos deparamos com realidades melódicas e harmónicas que não se enquadram nas nossas memórias auditivas tonais, dá-se um estranhamento do sentido frásico. A melodia não é intuitiva ou previsível, logo torna-se mais difícil cerni-la e reproduzi-la. O delineamento imprevisível e oscilante da melodia, nalgumas partes, bem como o uso dos cromatismos coloca, ademais, um desafio técnico: a justeza da afinação vocal.

A minha opção interpretativa, por procurar incutir o máximo realismo ao estado de preguiça que me proponho expressar, está impregnada de marcas da fala e de outros efeitos que pretendem reforçar essa realidade. A inclusão de bocejos, a própria forma de cantar mais “bocejada”, a passagem de maior quantidade de ar, a maior frouxidão e arrastamento, na emissão vocal, que transmitem a ideia de cansaço, representam um desafio, não só relativamente à sua execução, mas também à manutenção do equilíbrio entre a voz lírica, “colocada”, e a voz menos lírica, mais próxima da oralidade, as quais, aqui, se fundem. O equilíbrio trata precisamente das proporções dessa fusão, trata do grau de comprometimento de ambas as vertentes, de modo a que o resultado final reflita o efeito emocional e vocal desejado, sem, no entanto, descaracterizar o estilo lírico ou comprometer uma técnica vocal adequada.

## 2. Avareza – “La luce langue”

A ária da avareza comporta sobretudo desafios de natureza técnica, vocal. Aspectos como a amplitude de registros, a exigência de grande projeção sonora tanto na região aguda como na região média-grave, o tipo de voz requerida, mais escura e pesante no registro médio-grave, mas brilhante e enérgica no registro agudo, necessitam de uma musculatura ativa nas zonas abdominal, intercostal, lombar e pélvica, uma respiração sólida, bem como um trato vocal adequado: laringe baixa, maxilar inferior descaído, palato elevado e maçãs do rosto levantadas e estiradas.

## 3. Luxúria – “Duo da mosca”

A ária da luxúria, por colocar em diálogo duas personagens e pelas implicações teatrais da própria cena, coloca desafios sobretudo no campo da conjugação da vocalidade com a movimentação e interação em palco. A personagem feminina tem de ser capaz de cantar enquanto perpetua ações corporais como correr, saltar, interagir de forma romântica, entre outras. Para que essa conjugação de valências aconteça de forma natural e desenvolta é necessário que, previamente, se consolidem e automatizem todos os processos técnicos relacionados com ambas as vertentes, para que no momento da performance não haja no cantor uma compartimentação cognitiva de funções, ou uma concentração excessiva nuns aspectos em detrimento de outros. Nos ensaios iniciais, ocorreu frequentemente esta divisão mental, decorrente de uma, ainda, fraca sedimentação dos processos envolvidos. Quase invariavelmente, a atenção suplementar dada aos procedimentos mais deficitários, por um lado, melhorava a sua execução, mas, por outro, prejudicava os outros aspectos mais negligenciados. Por exemplo, se numa determinada sequência eu me preocupava mais com os aspectos ligados à técnica vocal, a minha expressão e movimentação corporal eram imediatamente afetadas.

A nível vocal, existem algumas peculiaridades nesta ária que aumentam o desafio já exposto, nomeadamente, a *coloratura* no final de algumas frases, sendo que a técnica da coloratura foi por mim apreendida e trabalha apenas muito recentemente, e a emissão vocálica no fonema {zi}, com a consoante [z] e a vogal [i] durante um período de tempo considerável. A dificuldade deste tipo de som está, por um lado, na resistência ao cansaço do aparelho vocal, na projeção sonora, e na manutenção de um correto trato vocal, sem elevação da laringe.



#### **4. Ira – “Or sai chi l’onore”**

Na ária da ira as principais dificuldades são, sem dúvida, do domínio da técnica vocal, à semelhança do que acontece na ária da avareza. Neste caso, trata-se de uma longa e repetitiva ária que decorre, na grande maioria do tempo, no registo agudo, entre o mi e o lá. As notas agudas sustentadas, as frases longas, e a dinâmica quase sempre forte no registo médio-agudo levam a que esta ária, sem uma técnica vocal adequada e consolidada, se torne extremamente cansativa. Nas minhas primeiras abordagens, raras foram as vezes em que consegui cantá-la do início ao fim sem precisar de parar para descansar, e quando finalmente conseguia, chegava ao fim extenuada vocal e fisicamente. Outro fator que complica a situação é a quase inexistência de pausas escritas.

Esta foi uma das árias mais difíceis de dominar tecnicamente, exigindo muito treino a nível da respiração, pois na ausência de pausas o tempo para respirar é escasso, da sustentação pélvica das notas agudas e do correto formato bocal, facial e laríngeo. No decorrer dos ensaios, estes aspetos foram trabalhados e gradualmente as dificuldades atenuaram-se, resultado da correção do trato vocal e do desenvolvimento de uma resistência muscular que me permitiram cantar toda a ária com maior conforto.

#### **5. Gula – “Ah quel dinner”**

A ária da gula não apresenta do ponto de vista vocal “lírico” dificuldades particulares. Os desafios residem principalmente na opção interpretativa e na conjugação dos fatores vocalidade e teatralidade. À semelhança da situação descrita na canção da preguiça, esta ária está embebida de marcas da fala e de efeitos vocais, devido ao estado de embriaguez em que a personagem se encontra quando canta. De forma ainda mais exacerbada do que em “le Paresseux”, toda a vocalidade é afetada pelo fenómeno da ebriedade: introdução de elementos extra-musicais no decorrer da ária, como soluços, “hic”, sons indefinidos e aleatórios; voz pastosa, arrastada, aparentemente “descolocada”. Eventualmente, num estado de embriaguez qualquer loucura é expectável e isso deverá refletir-se na voz, mas sempre controlando os limites da “descolocação” vocal. Também a descoordenação dos movimentos corporais atesta do estado deplorável do embriagado, e, para além da dificuldade de imitar realística e coerentemente um bêbedo, que representa um desafio do campo do teatro, um desafio ainda maior está em cantar e agir como um bêbedo, simultaneamente, sempre sobre uma base técnica, sólida e eficaz.

## 6. Vaidade – “Quando m’ en vo”

A ária “Quando m’ en vo” é mais “lírica” e romântica, na aceção estilística do termo, deste conjunto, pelo que as dificuldades que se apresentam são mais de cariz expressivo. Desta ária requer-se a capacidade de sustentação de grandes linhas melódicas, a correta percepção do fraseado e um bom *legato*, habilidades que apenas se conseguem com uma correta execução técnica, nomeadamente, respiração larga e sustentada, relaxamento da laringe e do trato vocal.

## 7. Inveja – “Ich bin die erste Sängerin”

Esta ária apresenta dificuldades de várias perspetivas. Em primeiro lugar, a exigência técnica é muito demarcada. E é-o intencionalmente, visto que pelo contexto e teor verbal percebemos que as duas divas querem provar uma à outra, e ao sr. Vogelsang, que são mestres do domínio técnico vocal. Alguns aspetos, como a enorme amplitude de registos, o andamento rápido e frenético, o alcance de notas sobreagudas em ataques diretos e uma linha melódica com muitos momentos de coloratura, a isso acrescentando a extensa duração da ária, representam para mim, pessoalmente, grandes desafios.

A estes aspetos adiciona-se também a forte componente teatral presente no trio, em que as divas mais parecem duas lutadoras de boxe, com um árbitro frouxo tentando ingloriamente interpor-se entre ambas.

### *A nível do teatro*

#### 1. Metamorfose do “eu”

A metamorfose do “eu” é o primeiro e o mais desafiante passo do processo interpretativo. É única porta de acesso ao mundo da representação, que tem de ser franqueada para que alguém consiga deixar de ser “si mesmo” e passar a ser “ator”, ou intérprete. Em que consiste esta metamorfose do “eu”?

A metamorfose do “eu” comporta um potencial grande risco (pelo menos assim o teme a pessoa que passa pelo processo): a possibilidade (ou o medo) de cobrir-se de ridículo, do ser ou parecer patético. A metamorfose do eu, no contexto dramático consiste, primariamente, em se despir de si próprio, secundariamente, em disponibilizar-se mental e fisicamente para o revestimento de uma personagem, e terciariamente, em arriscar fazê-

lo. Despir-se de si próprio implica voluntariamente desligar-se da concepção que se possui de si, do seu estatuto, da sua imagem, dos seus preconceitos e predispor-se a transformar-se noutra “pessoa”. Esta iniciativa inicialmente não foi fácil de tomar, pois, de facto, a vergonha, o receio do patético e da incapacidade travavam esse passo, bloqueando o desabrochar da espontaneidade. Contribuindo para o agravamento dessa dificuldade estava, ainda, a, talvez demasiada, consciência de “mim própria” neste processo; ou seja, a autoavaliação (negativa) que efetuava continuamente à medida que me ouvia expressar, ou que me sentia desconfortável com o corpo, deixando que a “racionalização” dessas informações se sobrepusesse à fluência da intuição, inibindo ainda mais a metamorfose.

## **2. Perceção da personagem**

Compreender a personagem, saber exatamente quem ela é, constitui o fundamento sobre o qual toda a construção interpretativa se irá basear. Sem essa perceção clara do “ser”, “estar”, “fazer”, “parecer”, “viver”, “pulsar” da personagem, qualquer construção acaba por revelar-se incoerente em algum ponto. Incorporar a personagem significa tornar-se uno com ela, e isso implica uma intimidade profunda. Transportando este processo para um contexto de espionagem, por exemplo, percebemos que quando um agente secreto é designado para se fazer passar por outra pessoa, muito diferente de si, de forma verosímil, necessita primeiro de desenvolver um intenso trabalho de campo. A observação minuciosa de todos os seus detalhes, costumes, rotinas, modos de ser, estar, falar, etc, é indispensável, sem dúvida, para uma correta imitação, mas, antes de tudo, para uma verdadeira compreensão da pessoa. Deverá conhecê-la ao ponto de poder ser confundido com ela, caso contrário, pequenas lacunas serão suficientes para um imediato desmascaramento.

Ao contrário das minhas expectativas quanto a esta matéria, perceber uma personagem nem sempre é fácil, sobretudo quando, no caso de Jezabel, se trata de alguém nem sempre linear nos seus comportamentos, por vezes imprevisível, e claramente perturbada a nível psíquico. Compreender um louco não é fácil, e tornar-se como ele ainda menos, como explicarei no ponto seguinte, principalmente para quem quase nunca teve experiência teatral. Este foi um desafio real: quem é realmente Jezabel? Existe alguma lógica no seu perfil psicológico ou é totalmente irregular?

### **3. Metamorfoses (construção) da personagem**

Acredito que no “coração” do trabalho do ator está o desafio não apenas de vestir a personagem, mas de vesti-la na sua plenitude, o que é substancialmente diferente. Porque ser capaz de integrar na sua interpretação determinados aspetos da personagem, porventura aqueles com os quais existe uma maior identificação pessoal, não é o mesmo que envergar todas as suas particularidades. Imitar algo constante e previsível é claramente mais fácil do que imitar algo em constante mutação – metamorfose.

Esta personagem, como penso que a maioria das personagens e dos seres humanos em geral, é psicologicamente complexa, uma vez que nela conseguimos reconhecer, por um lado, traços contínuos, padronizados, transversais a quase todas as suas atitudes, mas, por outro, elementos (aparentemente) desconexos e aleatórios. Jezabel tem uma personalidade padrão que coexiste com múltiplas metamorfoses, e essa dualidade, que tem de estar sempre presente nas devidas proporções, comporta um enorme desafio para mim.

Na minha construção da personagem, rapidamente consegui compreender e incorporar as características de fundo do seu perfil – orgulho, arrogância, pedância –, mas os aspetos mais díspares da sua personalidade, a loucura, os sete diferentes pecados, foram bem mais difíceis de reproduzir. O grande desafio reside na capacidade de conferir um determinado “tom” à personagem (pedância), que está sempre patente, e simultaneamente, ser capaz de metamorfoseá-la na expressão de cada pecado, evitando, porém, dois perigos: que a personagem perca a sua “coluna vertebral”, a sua estrutura (se é que a tem), tornando-se numa espécie de “manta de retalhos”, totalmente desconexa, ou, ao contrário, que o seu “tom” principal iniba a diferenciação de todos os outros tons, anulando, por consequência, o efeito metamórfico. No meu caso, durante os ensaios, ocorria a segunda situação: percebia-se claramente o traço de carácter fundamental da personagem, mas não as suas metamorfoses.

### **4. Expressão vocal e corporal na semelhança com o real.**

Os atores balanceiam a sua interpretação entre o querer reproduzir a realidade de forma verosímil e o querer preservar a essência que os define e distingue relativamente aos não atores. Aproximando-se demasiado da realidade nos seus modos de expressão deixa de haver representação, enquanto afastando-se da mesma realidade o resultado final é avaliado como “artificial”, pelo espectador.

No teatro, o perigo de ser artificial é agudizado por determinados fatores específicos desta forma arte.

No meu trabalho pessoal, ao procurar reproduzir as emoções da personagem, deparei-me de imediato com este problema. Quando uma pessoa comum fala, a não ser que esteja a proclamar um discurso memorizado ou previamente trabalhado, a sua fala será “espontânea” e conterà as irregularidades naturais de um discurso não premeditado (pausas, hesitações, repetição de palavras, etc.). A entoação não será exagerada, a amplitude de frequências na voz e alternância entre registos e intensidades tenderá a ser controlada. Mesmo as emoções são expressas de maneira verosímil, de modo a que haja uma identificação por parte do espectador. Todos estes aspetos são de difícil gestão, pois quando tento proferir algumas frases do meu monólogo elas soam-me artificiais, como sendo uma má imitação. Apesar da intenção de ser genuína e espontânea, parece que quanto mais força a naturalidade menos ela se manifesta.

Com base no meu treinamento e características pessoais e na análise da praxis teatral, pude identificar alguns fatores que, aparentemente, desafiam a expressão verosímil de emoções e estados de espírito, potenciando o surgimento da dita artificialidade vocal e física (sobretudo no caso de atores amadores ou inexperientes).

#### **a) Os “exageros” do teatro – Como exagerar sem “exagerar”?**

Uma das particularidades que identifiquei na arte teatral como constituindo um real desafio à naturalidade da expressão emocional foi a necessidade do “exagero”.

Quando existe proximidade com o som e com a imagem tanto a audição como a visualização dos conteúdos transmitidos fica facilitada. Um grande ecrã totalmente preenchido com o rosto de um ator permite um acompanhamento visual detalhado de cada micro-movimento efetuado, enquanto a expressão facial de um ator de teatro tem de ser apercebida por cada espectador na sala, sem recurso a aparelhos de multimédia, numa distância que pode alcançar ou superar os 50 metros. Do mesmo modo, a sua movimentação corporal em palco tem de ser muito clara, até porque, ao contrário das câmaras de filmagem que focam separadamente determinados planos, o olhar do espectador no teatro contempla permanentemente o corpo do ator na sua totalidade. Também a voz do ator tem de ser ouvida na última fila da sala, sem que se perca ou deturpe a sua mensagem textual, semântica e emotiva. No teatro, diferentemente do que sucede com o cinema, quase tudo tem de ser exagerado.

O grande desafio que se coloca quanto a estas questões é muito óbvio: como conseguir exagerar a expressão vocal, facial e corporal de modo a que sejam plenamente perceptíveis pela audiência, sem, no entanto, parecer artificial? Consideremos mais detalhadamente alguns aspetos relacionados com a voz.

### **a1) A necessidade de projetar a voz**

À exceção das emoções relacionadas com a ira, medo ou euforia, que naturalmente requerem uma elevação do volume e da intensidade vocal, a maioria das emoções é muito mais fácil de transmitir vocalmente numa intensidade média ou baixa. Quando se pede a um ator amador que “grite” frases cujo conteúdo traduz afetividade, amor, nostalgia, simpatia, por exemplo, torna-se muito difícil não cair na artificialidade. A voz “gritada” não soa natural porque quando gritamos não conseguimos controlar os parâmetros acústicos da mesma forma do que quando falamos naturalmente. Por norma gritamos quando nos zangamos ou quando não nos fazemos ouvir, mas inevitavelmente a nossa voz denotará alguma agressividade e rispidez. No entanto, como fazer uma declaração amorosa, como contar um segredo, ou como conversar sobre um assunto banal, “gritando” e transmitindo simultaneamente doçura, empatia, calma ou neutralidade na voz?

Em rigor, sabemos que não se trata gritar, mas de projetar a voz. Projetar sem gritar exige, contudo, o desenvolvimento de uma técnica específica, semelhante à que os cantores utilizam para a colocação da voz lírica. Esta técnica, sem dúvida imprescindível, pode, inicialmente, gerar um outro desafio: a aceitação do tipo de voz que dela resulta por parte do ator. É que a correta colocação e projeção vocal levam à “construção” de uma voz que, de facto, não parece natural à própria pessoa que se escuta pois não é o tipo de voz através da qual diariamente se exprime. O que sucedeu no meu caso particular foi um estranhamento da minha própria voz, a sensação de que não conhecia aquela voz, não era a “minha” voz. Tal situação originou alguma insegurança e desconforto, pois, ao tentar exprimir-me com uma voz que não parecia pertencer-me e caracterizar-me, mais dificilmente a conseguia manipular para o contraste de expressões. E, inevitavelmente, ela soava-me artificial. Este foi um grande desafio que encontrei na minha prática teatral.

## **a 2) A necessidade de falar mais devagar**

Também a necessidade de falar mais devagar e articular quase exageradamente cada sílaba favorece a minha própria percepção da expressão vocal como algo “artificial”. Erradamente ou não, o nosso termo de comparação é sempre o uso da voz no quotidiano. Todo o procedimento que se afaste desse registo reconhecível torna-se ao nosso ouvido como “falso”, mesmo que de antemão saibamos que estamos perante uma representação. A plena percepção do texto pela audiência exige, de facto, um ritmo de fala mais lento, mas se for demasiadamente lento, ou se as pausas efetuadas não forem expectáveis de um discurso comum, não ocorre uma identificação com o real.

## **b) Construção frásica ou terminologia não presentes na linguagem corrente**

A construção prosaica ou poética das orações ou a existência de termos não presentes no registo da fala corrente podem, na voz de um iniciante de teatro, comprometer igualmente a percepção do discurso como “realista”. Há que ter em conta, evidentemente, a corrente estilística em que se insere cada obra. As obras mais clássicas ou “literárias” apresentam uma linguagem erudita, poética, e, dentro desse enquadramento, a expectativa do público quanto ao realismo da representação não assenta propriamente numa identificação com o tipo de vocabulário empregue. Contudo, nas peças contemporâneas que pretendem, de alguma forma, recriar cenas próximas da vida real, mesmo contendo elementos claramente fictícios, como é o caso desta encenação, espera-se reconhecer uma linguagem mais comum. Como reagir face a um estilo literário que não é sempre, e talvez propositadamente, coerente e uniforme? O que fazer quando uma frase que, à partida, poderia ser dita por qualquer pessoa na vida real contém um termo ou uma conjugação verbal que na vida real jamais utilizaríamos? Por outras palavras, como integrar esses termos como “naturais” no resto do discurso, de modo a que não sejam imediatamente identificados como elementos destoantes? Estas foram as questões que coloquei relativamente a algumas frases do meu monólogo.

Para clarificar esta problemática cito uma das afirmações da personagem, inserida na cena 1 (preguiça). A personagem Jezabel dirige-se ao seu interlocutor, o psicanalista da seguinte forma: “Não precisa de dizer nada, já sei que vai refutar a minha teoria, mas lamento, ninguém a vai destronar”. Esta frase parecer-nos-ia absolutamente comum e expectável de uma interação verbal real não fosse o emprego da palavra “destronar”.

Este termo não se enquadra no registo informal e corrente da fala, o que torna mais difícil a associação da frase a esse contexto. Inevitavelmente, cada vez que eu proferia a palavra *destronar* a minha expressão soava-me “artificial”, pois não sabia que destaque e que entoação dar a esta palavra. Esta justaposição de registos pode ser encarada como um estilo próprio da dramaturgia, e atendendo às características da personagem, nomeadamente à sua loucura, esta mistura acaba por ser uma opção estilística que reforça essa realidade. No entanto, ainda assim torna-se desafiante para mim conseguir integrar todos estes registos de fala divergentes sem comprometer a naturalidade do discurso.

### **c) A expressão de frases curtas, exclamações e interjeições**

Outra dificuldade que encontrei a nível da expressão vocal prende-se com a enunciação de frases muito curtas, palavras soltas e interjeições. Quase todo o monólogo é construído à base de frases curtas. Se, por um lado, frases demasiadamente longas levantam problemas a nível de gestão de ritmo, entoação, acentuação, destaques e pausas, sequências de frases muito curtas, ou simplesmente frases curtas desligadas, colocam o problema da continuidade do discurso. É difícil conseguir encadear corretamente pequenas frases, sobretudo no que toca à sua entoação. Alguns exemplos dessas frases encontram-se na cena 1 (preguiça), pág.1: “Já me atropelo toda. Ter corpo cansa. Devia eu ser tão só leve como a minha alma. Ou nem assim.”

As exclamações constituem também, nalguns casos, orações de apenas uma palavra (verbo) e comportam igualmente a dificuldade de integração no conjunto discursivo.

### **d) Personalização e diferenciação de emoções**

Ao tentarmos expressar emoções básicas, às vezes opostas, como alegria e tristeza, frequentemente incorremos em estereótipos. São emoções que se espelham diariamente nos rostos de todos, atores e não atores, levando-nos a construções estandardizadas (como aquelas que se apresentam no capítulo 2, a propósito das expressões faciais). Definimos a alegria com o inevitável sorriso “de orelha a orelha”, a tristeza com os olhos de “cachorrinho abandonado” e, naturalmente, as lágrimas a rolar pela face. Somos pródigos em contrastar e exagerar a expressão facial neste tipo de emoções (alegria, tristeza, ira, medo), o que não é forçosamente indicativo de qualidade interpretativa. É importante compreender que na expressão de emoções não se trata apenas de conseguir que elas sejam distinguíveis por quem nos observa, pois para isso basta recorrer aos estereótipos



por todos conhecidos. Trata-se de conseguir fazê-lo, precisamente, evitando os estereótipos e desenvolvendo uma expressão personalizada, mas verosímil. Daí o conselho de Stanislavski para que os atores descobrissem e explorassem interiormente, em si mesmos, a sua própria relação com aquilo que pretendiam exprimir.

Por outro lado, algumas emoções e estados de espírito, relativos aos sete pecados capitais, não possuem abstratamente uma expressão tão óbvia, necessitando de um enquadramento para serem inteiramente percebidos (ex.: avareza, inveja). Outras, ainda, apresentam elementos em comum, dificultando a sua diferenciação, como a ira e a avareza, no caso específico deste teatro musicado, em que aspetos como a obstinação, a força e a agressividade se cruzam. É também o caso da pedância e da vaidade, em que a soberba, o egocentrismo e o narcisismo estão presentes, e ainda da vaidade e da luxúria, que partilham a sensualidade e a sedução. Apesar desta miscigenação de nuances, as emoções têm de ser claramente diferenciadas.

#### **e) O corpo em palco**

A relação que cada um tem com o seu corpo é, naturalmente, única e pessoal, pelo que, neste tópico, abordo uma dificuldade muito própria, característica da minha pessoa, e não obrigatoriamente generalizável a todos aqueles que pisam o palco.

A minha relação com o meu corpo – noção dos limites, controlo de movimentos - sempre foi um pouco distante e “desajeitada”. Das minhas mãos muita loiça caiu para o chão, e inúmeras vezes embati contra todo o tipo de móveis, objetos ou pessoas. Talvez também por isso sempre tive a sensação de que não sabia expressar-me fisicamente com fluidez e elegância.

No teatro, ao contrário do cinema, o corpo do ator está sempre dentro do campo de visão, central ou periférica, do espectador; ou seja, ele é sempre participativo na ação. O grande desafio, e a questão interior que continuamente colocava a mim própria durante os ensaios, era: o que vou fazer com o corpo? Como me posicionar? Como caminhar no palco de maneira natural? Como gesticular sem parecer exagerado? Como dar movimento ao corpo mesmo estando parada, de forma a não parecer uma estátua? Como me sentir confortável com o meu corpo no palco?

## **5. As mudanças de cena e os encadeamentos**

Neste pequeno teatro musicado os encadeamentos entre as cenas representam um desafio muito peculiar, porque estes são, talvez, os momentos mais cruciais no processo da metamorfose. É nestes momentos que a personagem verdadeiramente se transforma, transitando de um pecado para outro, revelando, por vezes, o seu lado mais introspetivo, enigmático e incompreensível. Há que perceber como se realizam estas transições, se gradualmente, se abruptamente, se permanecem resquícios da cena e do pecado anteriores ou se há um corte absoluto. Figurativamente, se considerarmos cada pecado como uma cor de uma paleta de que um pintor dispõe para pintar uma tela (preguiça – amarelo, avareza – roxo, luxúria – vermelho, ira – preto, gula – laranja, vaidade – rosa e inveja – cinzento), podemos imaginar que nalgum ponto do quadro ele optará por justapor diretamente o amarelo com o roxo, enquanto noutra ponto preferirá pintar gradativamente do vermelho para o preto, passando por uma infinidade de tons.

As mudanças de cena comportam ainda um desafio de cariz “técnico”, que se prende com questões vocais, pois é aqui acontece a transição da voz cantada para a voz falada ou vice-versa.

### **3.5.2 Exercícios aplicados na construção da Personagem**

#### **1. Explorar a relação do corpo com a voz**

Os exercícios de exploração corporal revelaram-se de extrema utilidade, não só para um maior autoconhecimento e controlo da movimentação em palco e enquadramento no espaço cénico, mas também para a própria projeção e qualidade vocal. Diferentes posturas, posições, movimentos, tensões e forças em determinadas partes do corpo influenciam a emissão sonora, tanto no sentido da expressividade quanto no da técnica; isto é, os movimentos do corpo ajudam à produção do tipo de voz para expressar determinada emoção. Por outro lado, é preciso ter cuidado para que a estrutura fundamental interna que permite um canto saudável seja assegurada, mesmo em posições corporais aparentemente desfavoráveis: cantar deitado, de cabeça para baixo, a correr, pernas a mexer, etc. No entanto, o efeito expressivo na voz será muito mais intenso quando todo o corpo está envolvido. A transportação de energia e tensão para determinados pontos corporais, como os braços, as pernas, os músculos abdominais, irão inclusive melhorar a qualidade técnica vocal pois ao transferir a tensão para outras partes do corpo liberta-se a laringe e as tensões indesejadas no aparelho vocal.

#### **2. Exercício do “gesto expressivo”**

Neste exercício cada pecado capital é associado a um determinado gesto (não necessária ou exclusivamente com os membros externos) escolhido por mim: preguiça – espreguiçar-se; avareza – punho da mão cerrado; luxúria – mãos percorrem os contornos do corpo; ira – braços semiabertos e dedos das mãos crispados; gula – som de boca fechada (indica fome); vaidade – movimento giratório da anca e do pé; inveja – mãos crispadas no ar e expressão facial de ameaça. O objetivo deste exercício é que toda a intenção e expressão dos pecados esteja contida nos respetivos gestos.

#### **3. Exercício do objeto**

Inicialmente, este exercício, um pouco à semelhança do exercício do gesto, consistia em escolher um objeto (ex.: écharpe) e explorá-lo de diversas formas à medida que interpretava as árias. A ideia seria que na expressão de cada pecado capital a sua

funcionalidade e a maneira como me relacionava com esse objeto se fosse transformando. Este objeto tornava-se assim o símbolo da metamorfose, porque sucessivamente incorporava e recebia as diferentes emoções da personagem. Posteriormente, o mesmo exercício foi aplicado a objetos distintos. Agora, cada objeto teria, respetivamente, uma relação com cada um dos pecados, e eu, e a personagem, uma relação com cada um dos objetos (no diário de bordo, desenvolvo este ponto).

#### **4. Exercício para a memorização**

Ao contrário do que se poderia pensar, a memorização dos textos é muito mais do que simplesmente decorar um conjunto de frases. Na verdade, não se trata de memorizar palavras, mas sim emoções. De acordo Stanislavski (2001), a memória tem de ser sempre emotiva: o texto em si nada diz se não for associado a emoções que podemos sentir e reconhecer. Assim, o processo de memorização realiza-se inversamente: primeiro memorizo aquilo que sinto em cada cena através da minha personagem e só depois o conteúdo verbal.

#### **5. Exercícios para a “incorporação da personagem”**

Sob a orientação da encenadora Rita Burmester, que vai ao encontro da base metodológica proposta pelos grandes pedagogos do teatro, fui encorajada a viver a personagem diariamente em cada pequeno momento e simples tarefas. Esse mostrou-se ser o principal exercício para a construção da minha interpretação (desenvolvo este ponto no diário de bordo). Trata-se de procurar conhecer a personagem para além das informações diretamente fornecidas pelo argumento, tentar imaginá-la, com o seu carácter e as suas excentricidades, em todo o tipo de contextos cotidianos vividos por mim.

## **“Diário de bordo”**

Este diário de bordo relata sucintamente a consecução das mais significativas etapas no processo de montagem da performance “São sete e são meus”, desde a conceção do tema à concretização do espetáculo, apresentando as principais peripécias e desafios que surgiram ao longo deste percurso e revelando inclusivamente algumas “inconfidências de bastidores”.

### **A escolha do tema**

Numa segunda-feira de setembro de 2016, eu e a minha orientadora, a Professora Doutora Isabel Alcobia, reuníamo-nos no espaço do DECA da Universidade de Aveiro com a finalidade de chegar a um consenso sobre o possível tema deste projeto. Alguns pilares estavam assentes à partida: dali teria de nascer um espetáculo variado, em que eu pudesse explorar uma vertente expressiva, não só musical mas também extra-musical. O teatro afigura-se imediatamente o mais interessante aliado do canto lírico, podendo constituir este novo campo expressivo. Quanto ao tema dos sete pecados capitais, ele surge, clara e espontaneamente, por entre o fluxo de ideias da conversa. Sete pecados, sete emoções/estados, sete árias – em suma, sete momentos de expressão artística plena de contrastes e especificidades. Rapidamente o elo de ligação entre cada momento transparece: a metamorfose. O que têm em comum estes sete pecados? São vivenciados pela mesma pessoa, que se transforma a cada nova emoção que tem de expressar.

### **A escolha das árias**

Escolher sete árias que, respetivamente, apresentassem uma ligação semântica com cada um dos sete pecados capitais, adequando-se ao meu tipo de voz, sendo musicalmente apelativas e tecnicamente exequíveis, exigiu, tanto da minha parte quanto da orientadora, uma pesquisa cuidada. À dificuldade de encontrar árias que reunissem todas estas características acrescia ainda uma outra: a escassez de árias respeitantes a determinados pecados, como a gula e a preguiça. A gula pelo simples motivo de que tipicamente é um pecado mais associado a espécimes do sexo masculino, e, como tal, todas as árias que apresentavam ligação com o tema eram interpretadas por tenores ou barítonos. Após intensa busca, finalmente encontrei a “Griserie”, da Périochole, de C. Offenbach. No caso da preguiça, mesmo tendo amplamente explorado o universo operático, não encontrei qualquer ária com ligação ao tema, constituindo essa a razão pela qual optei por uma

*melodie*. A própria *melodie* está escrita para barítono, mas o poema em si não especifica claramente o género sexual da personagem e a tessitura vocal é aceitável, pelo que esta acabou por tornar-se a peça eleita como ilustração da preguiça.

## **O monólogo**

Relativamente à parte teatral colocavam-se algumas hipóteses, logo à partida, quanto ao género discursivo e quanto à elaboração dos textos. Por uma questão prática, de minimização de esforços, mas também pelas potencialidades expressivas que podia explorar, optei pelo monólogo em vez do diálogo. Esta opção facilitava a gestão de recursos humanos e logísticos e permitia-me um treino inteiramente focado na minha personagem. Por outro lado, tornava-se ainda necessário encontrar ou criar um texto monológico. Inicialmente, o entusiasmo do projeto levou-me a apostar na minha criatividade literária, mas cedo nos apercebemos de que o meu amadorismo nesta matéria dificilmente poderia conceber um texto não só lógico, interessante, mas também dramático, ou seja, adequado à interpretação teatral. Então, redirecionámos as buscas no sentido de encontrar textos já escritos na área da dramaturgia, da literatura ou da poesia, mas as peculiaridades do meu tema não se enquadravam em qualquer dos materiais analisados. Assim, partimos para a terceira opção, que consistia na produção original de texto mas por alguém especializado na área da dramaturgia. Dentro dos contactos da minha orientadora surgiu o nome de Rita Burmester, atriz e encenadora (biografia em anexo), que, logo após o primeiro contacto telefónico, prontamente se disponibilizou para assumir esta tarefa.

## **A construção da Personagem**

Paralelamente à escrita do presente relatório, a etapa da construção da personagem terá sido a mais longa e desafiante, mas também, indubitavelmente, a mais enriquecedora do ponto de vista pessoal e profissional. Até então as únicas performances teatrais que realizara tinham sido pequenas peças em contexto escolar no ensino básico e ocasionalmente nas festas natalícias da congregação religiosa de que faço parte. A minha experiência no campo da representação era, e continua a ser, muito limitada. Por esse motivo, construir uma personagem foi uma aprendizagem completamente nova para mim. No decorrer dos ensaios e reuniões surgiram imensos desafios, os quais foram detalhadamente expostos no capítulo 3, como a metamorfose do eu, o problema da

artificialidade, compreender psicologicamente a personagem e ser capaz de a definir com todas as suas idiossincrasias até conseguir “vesti-la” por inteiro. Por meio das ferramentas e exercícios descritos em 3.5.2 consegui, senão resolver, pelo menos minimizar estes problemas e descobrir novos caminhos para a interpretação.

## **Ensaios**

### **Ensaio nº1 – “A primeira abordagem”**

Em Agosto de 2017 tive o meu primeiro encontro com a encenadora. E foi na cidade do porto, no ambiente totalmente informal proporcionado pelo centro comercial Alameda, que se realizou a primeira abordagem ao monólogo sobre os sete pecados capitais. Eu praticamente não falei, limitando-me a absorver a explicação que a Rita dava sobre a personagem nas entrelinhas do texto, escutando-a e observando cada micro-movimento que realizava ao ler o monólogo com toda a expressividade que um ator pode ter. O momento foi muito *sui generis*, pois estávamos sentadas num café, entre outras pessoas, mas aquele local converteu-se paralelamente no palco improvisado de Rita. O próprio espaço acabara de se metamorfosear. Devo confessar que este primeiro contacto “relâmpago” (durou cerca de uma hora) me deixou vagamente assustada e, sobretudo, com a sensação de que havia uma avalanche de informações para assimilar de uma assentada.

### **Ensaio nº 2 – “O que é felicidade para ti?”**

O segundo ensaio, ainda em molde de reunião, também no Porto, já exigiu de mim uma pequena, mínima, metamorfose. A Rita pediu-me para ler alguns excertos do texto. Aquele momento que antecede precisamente o início da dita metamorfose pareceu-me absolutamente penoso. Para mim era como dar um salto no vazio. “Arrisco ou não? Será que consigo? O que vai sair daqui? Como irá soar a minha voz? Quão ridículo irá parecer?” – Eram perguntas que se atropelavam no meu cérebro em frações de segundo. Finalmente abandonei um pouco do meu “eu” para revestir-me do “eu” enquanto intérprete. Não estava a correr nada mal até que, a dada altura do monólogo, a personagem tem de expressar felicidade. Erradamente, procurei expressá-la da maneira que me pareceu que a personagem, de acordo com o perfil psicológico que apresentava, o faria. O problema é que eu não sentia a felicidade daquela maneira, logo, ao proferir a frase

“Felicidade é isto” (cena 3 – luxúria) soava artificial. A Rita explicou-me, então, que, embora não propositadamente, eu tentara queimar etapas na construção da personagem. Embora o objetivo último dos atores seja sentirem o que sente a personagem como ela sente, primeiro é necessário saber como eu sinto em mim mesma as emoções da personagem. “O que é felicidade para ti?”, perguntou-me a Rita, “Como é que tu a expressas?”. Só sabendo o que era felicidade para mim e como a manifestava quando a sentia poderia conferir realismo aos sentimentos da personagem. Escusado será dizer que na viagem de regresso a Lisboa passei duas horas a matutar sobre o que era a felicidade para mim e como a exprimia.

### **Ensaio nº 3 – “Explorar os objetos”**

O terceiro encontro envolveu não só a Rita como a minha orientadora, a Professora Doutora Isabel Alcobia. Numa segunda-feira de Setembro de 2017, no espaço do DECA da Universidade de Aveiro, um novo encontro iria pedir de mim um pouco mais de ousadia na metamorfose. Desta vez, a Rita lançava-me o desafio de relacionar-me com determinados objetos enquanto interpretava as árias de ópera relativas aos pecados capitais. Foi uma experiência interessante, mas muito embaraçosa, pois novamente a sensação do ridículo bloqueava qualquer laivo de espontaneidade que pudesse surgir. Ao cantar a ária a ira – “Or sai chi L’onore” – deveria explorar um bengaleiro, e ao cantar a *mélodie* referente à preguiça – “Le Paresseux”, uma cadeira. O objetivo do exercício era que eu conseguisse transpor toda a emoção relativa a determinado pecado para o objeto; o objeto receberia a carga emocional da personagem e simbolizaria a metamorfose, pois ele próprio se transformava: o mero bengaleiro, com a sua função de sustar casacos e malas, passava a representar um instrumento de ira. Era como se cada objeto ganhasse vida própria através da relação que eu estabelecia com ele.

Foi deste exercício de expressão que surgiu a ideia de estabelecer uma correspondência real entre objetos e pecados, já não somente como estratégia ou ferramenta de trabalho interpretativo, mas como parte integrante da própria performance. Neste sentido, elaborei uma tabela de correspondência entre a minha relação pessoal com os objetos e a relação da personagem com os mesmos, a qual se pode visualizar abaixo (tabela 1). O objetivo deste tipo de correlações é entender aquilo que eu partilho com a personagem e aquilo em que divergimos.



<b>Pecado Mortal</b>	<b>Objeto</b>	<b>Relação Pessoal</b>	<b>Relação da Personagem</b>
Preguiça	Almofada	Associo a almofada ao sono, à cama, ao aconchego, ao conforto.	Para Jezabel, a almofada tem o mesmo significado que para mim.
Avareza	Corta-papéis	O corta-papéis é um instrumento óbvia e elementar: cortar papéis, abrir envelopes, etc.	Para Jezabel, o corta-papéis torna-se um punhal improvisado, do qual pretende servir-se para matar para garantir as suas posses. É o meio pelo qual pode satisfazer a sua ganância desdemida.
Luxúria	Colar	O colar, e as joias em geral, realçam a beleza das mulheres. O colar dá cor e vida.	Para Jezabel, o colar é mais do que um símbolo de beleza – é um objeto de fantasia sexual.
Ira	Bengaleiro	O bengaleiro é um instrumento que serve para pendurar casacos e malas.	Para Jezabel, o bengaleiro representa todas as pessoas que ela odeia, e a quem quer destruir.
Gula	Pizza	Associo a pizza a ocasiões especiais, como aniversários.	Para Jezabel, a pizza é um objeto de prazer alimentar. É um vício, uma necessidade, uma obstinação.
Vaidade	Echarpe	A echarpe cumpre a mesma função que o colar, mas é mais discreta.	Para Jezabel, tal como para mim, a echarpe simboliza a vaidade.
Inveja	Voz	Para mim, a voz é vida, é expressão, é alma, é beleza, é identidade.	Para Jezabel, a voz é o seu valor, o seu potencial, o seu talento, o seu orgulho, um instrumento de competição.

Tabela 1– correspondência entre os pecados capitais e os objetos, e a minha relação e a relação da personagem com os mesmos.

#### **Ensaio nº 4 – “Viver a personagem diariamente”**

“Viver a personagem”. Sempre considerei a expressão como um “chavão” do mundo do teatro, até ao momento em que me foi pedido que efetivamente começasse a viver esse chavão. Conhecer a personagem não se tratava de memorizar todas as suas falas, mas de experimentar todas as suas emoções, rotinas, manias e excentricidades.

A próxima etapa consistia em aplicar aquilo que o método Stanislavski tanto tentou inculcar nos atores: viver a personagem diariamente, integrando-a nas rotinas reais, fora do

palco, fora do contexto cénico, fora do enquadramento da performance. Só dessa forma poderia conhecê-la pessoalmente e descobrir que possíveis correlações poderiam existir, ou não, entre mim e ela. Foi nesse sentido que elaborei a tabela de correspondência.

Em cada pequena ação do meu dia-a-dia eu me questionava sobre como a personagem agiria e tentava agir como ela. Perguntas tais como “De que maneira ela se veste? Como caminha? Como se senta? Como usa os talheres à mesa? Como toma café? Como olha para as pessoas? Em que tom lhes fala? Que tipo de relações estabelece com os outros? O que faz quando ninguém a vê?” passaram a fazer parte do meu cotidiano.

Este “ensaio” transformou-se numa atitude diária e contínua, numa fase longa e individual do trabalho. Para além de treinar intensamente ao espelho, realizei também pequenos vídeos, com partes das cenas, ou com a metamorfose e o encadeamento das expressões faciais, e ainda gravações de voz com os monólogos, sempre mantendo o contacto com a minha orientadora e com a encenadora, a quem enviava este material e de quem recebia uma apreciação e conselhos vários.

#### **Ensaio nº 5 – “Vamos contracenar?”**

O quinto ensaio contou com um total de sete pessoas, quatro delas participantes – Stefano Amirano (pianista acompanhador), Daniela Matos (soprano), Carlos Lima (tenor), Miguel Maduro-Dias (barítono) e eu própria (soprano) – e, naturalmente, a minha orientadora, Professora Isabel Alcobia e a encenadora, Rita Burmester. Este foi o primeiro ensaio em que procurámos não apenas trabalhar a parte vocal mas também a parte dramática, os aspetos da encenação e a interação em palco. Foi um ensaio marcado pela experimentação, pela repetição, num contínuo processo de “tentativa e erro”, não só por ser primeira vez que eu contracenava com colegas, como por ser a primeira vez que tentávamos construir e reproduzir, conjuntamente, cena a cena.

#### **Ensaio nº 6 – “A Pré-Performance”**

Após o quinto ensaio, vários pequenos ensaios se desenrolaram no sentido de consolidar os aspetos que tinham ficado definidos. O sexto ensaio pretendia já ser um tipo de ensaio “geral”, em que o pequeno teatro musicado “São sete e são meus” seria representado na sua totalidade sem interrupções. No novo auditório do DECA, todo o cenário estava montado, incluindo os adereços, a iluminação e todos os elementos necessários à realização da performance.

Este ensaio foi filmado para que tivéssemos a exata noção de tudo aquilo que acontecera em palco, desde a movimentação corporal, à projeção da voz, passando pela expressividade facial também. O vídeo funcionou como um espelho que me devolveu a minha própria exibição, revelando-se de extrema utilidade na correção e ajustamento de pequenos-grandes detalhes da performance.

## Conclusão

O presente relatório, com o título “A Dupla metamorfose: o “eu” enquanto intérprete e o “eu” enquanto personagem, numa performance sobre os sete pecados capitais”, é fruto de uma aprofundada pesquisa teórico-científica que, juntamente, com o desenvolvimento de uma componente prática, permitiu a conceção e execução de um espetáculo performativo, envolvendo, como formas de arte, o canto lírico e o teatro. Terminantemente auxiliada pela encenadora, na parte da criação dramaturgica, interpretação da personagem e encenação, e pela minha orientadora, na parte do aprimoramento vocal, técnico e expressivo, das árias, e na própria investigação, estruturação e redação do relatório, cheguei à realização da performance, onde interpretei a personagem “Jezabel”, no teatro musicado “São sete e são meus”.

Na sustentação teórica, procurei abarcar todas as problemáticas implicadas direta ou indiretamente num espetáculo deste género, refletindo quer sobre aspetos inerentes à maioria das performances, quer sobre aspetos específicos da minha performance. A natureza deste projeto implicou a abrangência de uma heterogeneidade de temas, muitos dos quais não correlacionados e provindos de áreas de estudo distintas, como a ópera, o teatro, a psicologia, a fisiologia, a história e a religião.

Para perceber os mecanismos da metamorfose no intérprete tive, primeiramente, de debruçar-me sobre o funcionamento orgânico e psicológico da voz, das emoções, das expressões faciais e corporais para, posteriormente, poder analisar os mesmos processos na ótica do seu aproveitamento artístico. Para fundamentar a construção da personagem que iria interpretar necessitei de aprender e filtrar os conteúdos e ensinamentos transmitidos por grandes pedagogos do teatro, como Stanislavski e Brecht. Quanto ao tema dos sete pecados capitais, que até então pouca curiosidade me despertara para além do seu tratamento ficcional no filme de David Fincher (“Seven”), revelou-se vasto do ponto de vista histórico e religioso (para não mencionar as perspetivas da psicologia, sociologia e filosofia, que não abordei no trabalho) e particularmente fértil no que toca ao seu aproveitamento pelo mundo das artes. A compreensão e execução da parte vocal, nas árias de ópera e *melodie*, exigiram de mim uma análise musical e verbal exaustiva das mesmas bem como um treinamento intenso a nível técnico. A construção da personagem e a incorporação das suas metamorfoses, sem dúvida o maior desafio deste projeto, requereu, para além da fundamentação teórica, um “mergulhar” profundo neste universo, para mim, praticamente, novo.

Creio que a maioria dos desafios com os quais me deparei surgem no percurso de qualquer cantor e/ou ator, quer no processo da metamorfose do intérprete – a passagem para o mundo da representação -, quer no processo da metamorfose da personagem, sendo que outros poderão derivar apenas de características pessoais. Em qualquer dos casos, tomar consciência destes desafios, refletir sobre eles, procurando aplicar as ferramentas proporcionadas pela técnica vocal e teatral na sua resolução, contribuiu para um enriquecimento pessoal e profissional, que deverá crescer continuamente e permitir a realização de performances futuras com um nível superior de qualidade técnica e expressiva.

Este projeto permitiu-me o alcance de algumas metas que estabelecera inicialmente, como a junção efetiva de duas formas de arte muito especiais - o canto e o teatro – e a possibilidade de explorar as transformações (metamorfozes) que uma personagem pode ter, testando as minhas próprias valências dramáticas e vocais. Também do ponto de vista académico e científico, este projeto constituiu uma fonte de conhecimento, análise e reflexão que, provavelmente, de outra forma, não adquiriria. No entanto, mais do que a consecução de um êxito, mais do que a finalização de um processo, este projeto foi, na verdade, um ponto de partida. Através dele descobri que existe um mundo para descobrir e ainda vários pequenos mundos lá dentro. Como as *matrioskas*, que se encaixam umas nas outras até às mais ínfimas dimensões, assim foi a minha passagem pelo processo de construção da personagem e da performance – encontrando sempre mais algum elemento dentro de outro, mais um desdobramento insuspeitável da metamorfose.

Extrapolando a áreas da voz e do teatro, a realização deste projeto contribuiu ainda para um enriquecimento imagético e metafórico muito útil na explicação de conceitos musicais. Creio não o ter mencionado ainda, mas uma outra vertente da minha formação académica, que se desenvolveu previamente ao canto lírico, é a prática e o ensino da flauta transversal. Uma conclusão muito interessante a que cheguei, no decorrer paralelo do processo de montagem deste projeto e das aulas de flauta que diariamente ministrei, foi a pertinência e o sucesso da aplicação ou transposição quase direta de alguns conceitos vocais e teatrais para a pedagogia e execução de um instrumento não vocal. O exemplo da linguagem não verbal como metáfora revelou-se particularmente profícua no entendimento da diferença entre a mera execução técnico-mecânica de um conjunto de notas e a capacidade de exprimir algo através dela. A comparação, talvez simplista, é bastante elucidativa: tal como na leitura de um texto procuramos respeitar, para além do estrito conteúdo verbal, os aspetos relacionados com as pausas, entoações, ritmo, volume,

etc., também num “texto” musical, para além das notas e ritmos escritos, que seriam o equivalente às letras, palavras e frases, devemos atentar para os aspetos “não verbais” da música – aqueles previamente indicados pelo compositor ou editores, como as dinâmicas, indicações de carácter, andamento, e aqueles que devem partir da singularidade de cada intérprete. Assim, penso que uma das valências deste trabalho, possivelmente devido ao facto de fronteirar diferentes campos temáticos seja, também, a sua aplicabilidade a outras áreas, à partida não relacionadas com aquelas propostas para análise.

No que toca à questão da metamorfose, seria interessante, num eventual aprofundamento ou variante deste trabalho, explorar de que modo as metamorfoses do intérprete influenciam a receção do produto artístico, ou seja, qual o seu impacto no público. Que tipo de metamorfoses seriam desencadeadas nos espectadores ao assistirem e “absorverem” as metamorfoses dos artistas? São questões em aberto que deixo para quem, como eu, se sentir impelido a perscrutar esta rede infindável de conexões.

## Referências Bibliográficas:

- Almiro, P.A. (2013). *Adaptação, validação e aferição do EPQ-R para a população portuguesa: Estudos em contextos clínico, forense e na comunidade*. (Dissertação de Doutoramento). Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Alighieri, D. (1822-1882). *Divina Comédia*. Belém-Pará: NEAD.
- Allanbrook, W. (1983). *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- Allport, G. (1937). *Personality: a Psychological Interpretation*. New York: H. Holt and Company.
- Almeida, J. (2011). *A Performance e encenação no espetáculo musical*. (Tese de mestrado). Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Aquino, T. (1273). *Suma Teológica*. Disponível em: <http://alexandriacatolica.blogspot.pt/>
- Araújo, J. (2012). *Canto e Emoção - indicadores emocionais não verbais na execução do discurso musical cantado*. (Tese de doutoramento). Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Araújo, M. (2013, Janeiro, 18). *Brecht e Stanislavski: O épico e o dramático* (mensagem de blog). Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2013/01/18/brecht-e-stanislavski-o-epico-e-o-dramatico-70388.php>
- Arriaga, P. & Almeida, G. (2010). Fábrica de emoções: A eficácia da exposição a excertos de filmes na indução de emoções. *Laboratório de Psicologia*, 8 (1), 63-80 (ABC).
- Arruda, M. (2014). *O ABC das Emoções*. (Tese de Mestrado). Universidade dos Açores, Portugal.
- Azevedo, N. (2013). Seven: A manipulação do perverso em nome da lei. *Revista Graphos*, 15, (2), pp. 122-149. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/16523/10029>
- Banse, R., & Scherer, K. (1996). Acoustic profiles in vocal emotion expression. *Journal of Personality and Social Psychology*, 70(3), 614-636.
- Bosman, R. (1975). O teatro épico de Brecht. *Letras Curitiba*, (134) 263 -267.
- Brecht, B. (2005) *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Carlson, M. (2004). What is performance? In H. Bial (ed.), *The performance studies reader*, (pp 68-73). London and New York: Routledge.

Cabral, J. & Oliveira, L. (2006). *EmoVoice: a System to Generate Emotions in Speech*. Spoken Language Systems Lab. INESC-ID/IST.

Católico Orante (s.d). *Os sete pecados capitais*. Disponível em: [http://www.vatican.va/archive/compendium\\_ccc/documents/archive\\_2005\\_compendium\\_ccc\\_po.html/](http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium_ccc_po.html/)

Cavalcante, B. (2006). *O Sono – o Cérebro enquanto dormimos* [mensagem de blog]. Disponível em: [http://www.zemoleza.com.br/trabalho\\_academico/biologicas/medicina/o-sono-o-cerebro-enquanto-dormimos/](http://www.zemoleza.com.br/trabalho_academico/biologicas/medicina/o-sono-o-cerebro-enquanto-dormimos/)

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (2012). *Métamorphose*. Disponível em: <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/m%C3%A9tamorphose>

Ciberdúvidas. (2002). *Linguagem não-verbal*. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/linguagem-verbal-e-nao-verbal/9395>

Chisholm, H. (1911). Tarlton, Richard. In *Encyclopedia Britannica* (26, 11th ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Christófaró, G. (2009). *Movimento expandido: Confluência entre a dança e o teatro na criação do bailarino*. (Dissertação de Mestrado). Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte.

Comes, E. (2009, Setembro 15). *Les sept pêchés capitaux de Kurt Weill*. Consultado a 20 de Outubro de 2017 em: <http://www.resmusica.com/2009/09/15/a-se-damner/>

Cuve, H. (2015). [Expressões Faciais das Emoções e Micro-Expressões: tendências e contributos da Psicologia Moderna](https://psicologado.com/psicologia-geral/introducao/expressoes-faciais-das-emocoes-e-micro-expressoes-tendencias-e-contributos-da-psicologia-moderna). *Psicologado*. Disponível em: <https://psicologado.com/psicologia-geral/introducao/expressoes-faciais-das-emocoes-e-micro-expressoes-tendencias-e-contributos-da-psicologia-moderna>

Damásio, A. (1994). *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Davidson, R. (1994). Complexities in the search for emotion-specific physiology. In P. Ekman & R. J. Davidson (Eds.), *The Nature of Emotion: Fundamental Questions* (pp. 237-242). New York: Oxford University Press.

Dibbem, M., Kimball, C. & Choukroun, P. (2001). *Interpreting the Songs of Jacques Leguerney: A Guide for Study and Performance*. New York: Pendragon Press. Disponível



em:

[https://books.google.pt/books?id=M8M0rZIOADcC&printsec=frontcover&dq=jacques+leguerney&hl=pt-PT&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=jacques%20leguerney&f=false](https://books.google.pt/books?id=M8M0rZIOADcC&printsec=frontcover&dq=jacques+leguerney&hl=pt-PT&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=jacques%20leguerney&f=false)

Dicionário online de nomes próprios (s.d). *Jezabel*. Disponível em : <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/jezabel/>

Dubor, F. (2005). *L'art de parler pour ne rien dire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Ekman, P. (1999). *Basic Emotions*. In T. Dalgleish and M. Power (Eds.). *Handbook of Cognition and Emotion*. Sussex, U.K.: John Wiley & Sons, Ltd.

Eysenck, H.J. (1970). *The structure of human personality* (3<sup>rd</sup> ed.). London: Methuen  
Félix, L. (2010, Março 1). Os sete pecados capitais (mensagem de blog). Disponível em: <http://lucienefelix.blogspot.pt/search?q=sete+pecados+capitais>

Fernandes, C. (2012). *O treinamento do ator*. (Trabalho de conclusão de Licenciatura). Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília.

Ferreira, M. (2009). *Mitologia e Ascese: Jerzy Grotowski "Além Do Teatro"*. (Dissertação de Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2009/ferreira.pdf> acesso em 25/1/2012

Freitas, C. (2007). Abordagem dos sete pecados capitais numa visão de Tomas de Aquino. *Revista Eletrônica Direito e Política*, v.2, n.2. Disponível em: [www.univali.br/direitoepolitica - ISSN 1980-7791](http://www.univali.br/direitoepolitica - ISSN 1980-7791)

Freitas-Magalhães, A. (2009). *A Psicologia das Emoções: o fascínio do rosto humano*. 2.<sup>a</sup> edição. Porto: Universidade Fernando pessoa.

Fisher, B. (2005). *Mozart's Don Giovanni: Opera Classics Library Series*. Miami: Opera Journeys Publishing. Disponível em: [https://books.google.pt/books?id=SFuaJiJa72UC&pg=PA22&dq=Donna+Anna&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiYmKed043SAhUFWBQKHQ\\_jDL4Q6AEIQTAE#v=onepage&q=Donna%20Anna&f=false](https://books.google.pt/books?id=SFuaJiJa72UC&pg=PA22&dq=Donna+Anna&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiYmKed043SAhUFWBQKHQ_jDL4Q6AEIQTAE#v=onepage&q=Donna%20Anna&f=false)

Garifullina, A. (2015). *Quando m'en vo (Aria di Musetta), La Bohème, Puccini* [publicação de blog]. Disponível em: <http://laopera.net/grandes-arias/quando-men-vo-aria-de-musetta-la-boheme-puccini>

Geraldi, S. (2008). O estado de ser e não ser das artes performativas. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.3, 183-197.

- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. New York: Anchor Books.
- Goldberg, R. (2012). *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Grotowski, J. & FLASZEN, L. (1987). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo: Perspectiva, SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro.
- Grout, D. & Palisca, C. (2007). *História da Música Ocidental*. 5ª. Ed. Lisboa: Gradiva.
- Guimarães, A. (2017, Junho 27). Pecado capital (mensagem de blog). Disponível em: <http://terradosxucurus.blogspot.pt/2017/06/pecado-capital.html>
- Hamburger, K. (1986). *Logique des genres littéraires*, Paris : Le Seuil.
- Hunter, M. (1999). *The culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A poetics of Entertainment*. New Jersey: Princeton University Press.
- Jack, R. (2010). *Cultural differences in the decoding and representation of facial expression signals*. (Tese de Doutoramento). University of Glasgow, USA.
- Kamiski, P. (2003). *Mille et une Opéras*. Paris: Fayard.
- Kassin, S. (2003). *Essentials of Psychology*. USA: Prentice-Hall, Inc.
- Koontz, H. (1988). *Recursos humanos: Desenvolvimento de Administradores*. São Paulo: Pioneira.
- Lansley, C. (2014). *Animals don't Lie: But all humans do*. PEGroup. Disponível em: <http://www.emotional-intelligence-academy.com/facial-expressions-of-emotions-are-not-culturally-universal>.
- Lauand, J. (2001) Introdução. In T. Aquino, *Sobre o ensino (De magistro), Os sete pecados capitais*. Tradução e estudos introdutórios por J. Lauand. São Paulo: Martins Fontes.
- Leclercq, N. (2013). *Commentaire, Saint-Amant, Le Paresseux*. Disponível em: <https://lettresco.blogspot.pt/2013/02/saint-amant-le-paresseux-plan-pour-un.html>
- Magalhães, A. (1965). *Metamorfose*. In *Dicionário Enciclopédico Brasileiro Ilustrado* (vol. 3, pp. 2532-2533). Porto Alegre: Editora Glôbo.
- Mehrabian, A. (1971). *Silent Messages*. Belmont: Wadsworth.
- Mesquita, M. (2011). *O Sorriso Humano*. (Tese de Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Montesano -Brown, K. (2007). *Understanding the Woman of Mozart's Operas*. University of California Press. Disponível em: [https://books.google.pt/books?id=HC6lnaOHm9QC&printsec=frontcover&dq=Understanding+the+Women+of+Mozart%E2%80%99s+Operas&hl=pt-BR&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Understanding%20the%20Women%20of%20Mozart%E2%80%99s%20Operas&f=false](https://books.google.pt/books?id=HC6lnaOHm9QC&printsec=frontcover&dq=Understanding+the+Women+of+Mozart%E2%80%99s+Operas&hl=pt-BR&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Understanding%20the%20Women%20of%20Mozart%E2%80%99s%20Operas&f=false)

Viana, I. (2012). *A Personagem feminina em óperas do romantismo italiano: Estados emocionais em dez árias para soprano*. (Tese de mestrado). Universidade de Aveiro, Aveiro.

Novaes, M. & Dessandre, S. (2011). O riso, a alegria e o humor na qualidade de vida. In M. Novaes & S. Dessandre (Eds), *PSIG - Programa sistêmico integrado global de ativação cerebral criativa: Subsídios básicos de apoio* (pp.62-69). Rio de Janeiro: E-PapersThois, P. (1989). The Sociology of Emotions. *Annual Review of Sociology*, Vol. 15:317-342.

Opéra Royal de Liège Wallonie (s.d). *Orphée aux Enfers: L'Antiquité s'amuse*. Disponível em: <http://www.operaliege.be/fr/activites/orphee-aux-enfers>

Opera Online. (s.d). *La Périchole*. Disponível em: <https://www.opera-online.com/items/works/la-perichole-halevy-offenbach-1868>

Opéra de Lille. (s.d). *La Périchole*. Disponível em: [http://opera-lille.fr/fr/multimedia/bdd/cat/8/saison/0809/theme//spect//media/9213#m\\_res](http://opera-lille.fr/fr/multimedia/bdd/cat/8/saison/0809/theme//spect//media/9213#m_res)

Pease, A. & B. (2005). *Desvendando os segredos da Linguagem Corporal*. Rio de Janeiro: Sextante.

Peiper, J. (1976) *Las virtudes fundamentales*. Madrid: Ediciones Rialf.

Public Sculptures of Sussex (s.d). *Seven Deadly Sins*. Disponível em: <http://www.publicsculpturesofsussex.co.uk/object?id=259#generalinformation>

Rheinberg, F. (2000). *Motivation*. Stuttgart: Kohlhammer.

Ries, B. (2004). Sensação e Percepção. In B. E. Ries, & E. W. Rodrigues (Eds), *Psicologia e Educação: fundamentos e reflexões*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. (pp.49-66). (IGTnr).

Rodrigues, M. (2010) Algumas considerações sobre o teatro de Brecht. In *Traços épico-brechthianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!, de Sittau Monteiro* (pp. 43-77). São Paulo: Editora UNESP. Disponível em : <http://books.scielo.org>.

Rosenfeld, A. (1985). *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Royal Opera House (2011) Macbeth, verdi, Shakespeare: Ten things you might not know. Disponível em: <http://www.roh.org.uk/news/macbeth-verdi-shakespeare-10-things-you-might-not-know>

Schechner, R. (2006). What is performance? In *Performance Studies: An introduction* (pp 28-51). New York: Routledge.

Schérer, J. (1938). *La Dramaturgie classique en France*. Paris : Nizet.

Schyns, P., Petro, L. & Smith, M. L. (2009). “Transmission of Facial Expressions of Emotion Co---Evolved with Their Efficient Decoding in the Brain: Behavioral and Brain Evidence”. In: *PLoS ONE* 4 (5), e5625. Disponível em: <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0005625>

Silva, P. (2016). *Bosch: The 5th Centenary Exhibition*. Madrid: Museo del Prado.

Simões, E. (2010). A construção da personagem no teatro pelo olhar da psicologia social. *Encontro: Revista de Psicologia*, vol. 13, n.º 19: 33-53.

Stanislavski, C. (2001). *A construção da personagem*. (10ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Stanislavski, C. (1997). *Manual do ator*. (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.

Stanislavski, C. (1984). *A criação de um papel* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Stanislavski, C. (1979). *A Preparação do Ator*. Lisboa: Editora Arcádia.

Teatro Aveirense (s.d). *Orfeu nos Infernos*. Disponível em: [http://www.teatroaveirense.pt/evento\\_detalhe.asp?id=1608](http://www.teatroaveirense.pt/evento_detalhe.asp?id=1608)

Teatro Nacional São Carlos (s.d). *Macbeth*. Disponível em: <http://tnsc.pt/opera-macbeth-de-giuseppe-verdi-1813-1901-temporada-lirica-lisboa-teatro-nacional-de-sao-carlos-2014-2015/>

Theatre online.com (2005). *Les Sept Pechés Capitaux*. Disponível em: <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Les-Sept-peches-capitaux/10546>

The Opera Platform (s.d) *Verdi: Macbeth*. Disponível em: <http://www.theoperaplatform.eu/en/opera/verdi-macbeth>

The Metropolitan Opera Guild (s.d). *La Bohème*. Disponível em: [http://www.metopera.org/\\_uploaded/pdf/pressrelease/microsoftwordboheme.pdf](http://www.metopera.org/_uploaded/pdf/pressrelease/microsoftwordboheme.pdf)

Vassalo, L. (1983) O teatro medieval. In. M. Castro, *Teatro sempre*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Vargas (1999). Lady Macbeth, ou a Luta entre a Natureza e a vontade. *Millenium: Journal of Education, Technologies and Health*, nº 16, outubro, 1999. Disponível em: [http://www.ipv.pt/millenium/16\\_arq2.htm](http://www.ipv.pt/millenium/16_arq2.htm)

Vaudois, D. (1993). Réflexions sur la biomécanique de Meyerhold. In *Actes du Colloque International "Les fondements du mouvement scénique"*, Saintes, France, 5-7 de Abril 1991 (pp.61-70). La Rochelle: Rumeur des Âges.

Willett, J. (1967) *O Teatro de Bertolt Brecht: Visto de Oito Aspectos*. Rio de Janeiro: Zahar.

Wiltrot, A. (1987). *A Patron and a Playwright in Renaissance Spain: The House of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*. London: Tamesis Book Ltd.

Young, K. (2004). Musetta. In *Opera Talent: An Insight into the World of Opera*. Disponível em: <http://www.operatalent.com/Safe/Roles/Musetta7630557.asp?rolea=114>

### Referências de Ilustrações:

Úrsula (alegria maléfica). Disponível em: [http://descendants.wikia.com/wiki/File:Ursula\\_2.jpg](http://descendants.wikia.com/wiki/File:Ursula_2.jpg)

Avarez. Disponível em: [https://pt.123rf.com/photo\\_31846729\\_stock-photo.html](https://pt.123rf.com/photo_31846729_stock-photo.html)

Bruegel, P. (1558). *Gluttony*. Disponível em : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_Bruegel\\_the\\_Elder-The\\_Seven\\_Deadly\\_Sins\\_or\\_the\\_Seven\\_Vices\\_-\\_Gluttony.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder-The_Seven_Deadly_Sins_or_the_Seven_Vices_-_Gluttony.JPG)

Dix, O. (1933). *The Seven Deadly Sins*. Disponível em: [http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/otto-dix3-24-10\\_detail.asp?picnum=21](http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/otto-dix3-24-10_detail.asp?picnum=21)

Dobric, A (s.d) *Homem preguiçoso contra fundo cinzento*. Disponível em: <https://pt.dreamstime.com/foto-de-stock-homem-pregui%C3%A7oso-image54343194>

Ferro, F. (s.d) *Purgatório de Dante*. Consultado a 28 de Outubro de 2017. Disponível em: <https://www.tes.com/lessons/b294Q6OSWN8z1A/dante-e-la-divina-commedia-2>

Gula (fig. 13). Disponível em : <https://br.depositphotos.com/14740185/stock-photo-greedy-man-eating-burger.html>

*Gula* (fig. 14). <http://www.danibrigadeiro.com/2011/05/comer-chocolate-da-mais-prazer-do-que.html>

*Inveja*. Disponível em: <http://delas.ig.com.br/comportamento/e-quando-a-invejosa-sou-eu/n1237960240873.html>

*Luxuria*. Disponível em: [https://www.gazetaonline.com.br/bem\\_estar\\_e\\_saude/2017/02/estudo-americano-sugere-ter-encontrado-a-formula-do-orgasmo-feminino-1014027920.html](https://www.gazetaonline.com.br/bem_estar_e_saude/2017/02/estudo-americano-sugere-ter-encontrado-a-formula-do-orgasmo-feminino-1014027920.html)

Molina, A. (2015). *Jaynie Faces Her Seven sins*. Disponível em : <https://fineartamerica.com/featured/jaynie-faces-her-seven-sins-al-molina.html>

*Orgulho*. Disponível em: <https://geracaojosac.wordpress.com/2011/04/27/humildade-x-orgulho/>

*Rainha de Copas (ira)*. Disponível em: [http://pt-br.disneyprincesas.wikia.com/wiki/Rainha\\_de\\_Copas](http://pt-br.disneyprincesas.wikia.com/wiki/Rainha_de_Copas)

Redzek, G. (s.d). *Seven Deadly Sins*. Disponível em: <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Seven-Deadly-Sins/409392/1697554/view>

Rico, L. (2006). *Seven Deadly Sins*. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/5934849/SEVEN-DEADLY-SINS>

Zuev, V. (2011). *Greed*. Disponível em: <http://50watts.com/search/greed>

## **Anexos**





1. "Gluttony" (gula), de Pieter Bruegel (1558). Fonte: Wikimedia Commons



2. "Seven Deadly sins", de Otto Dix (1933). Fonte: Artnet Magazine



3. "Greed" (avareza), de Vladimir Zuev (2011). Fonte: 50watts





4. “Seven Deadly Sins”, de Georg Redzek. Fonte: Saatchiart



5. “Seven Deadly Sins”, em escultura de cerâmica. Autor: Lidó Rico (2006). Fonte: Behance

6. Le "Paresseux", J. Leguerney (Preguiça)

OUVRAGE PROTÉGÉ  
PHOTOCOPIÉ  
SANS AUTORISATION  
même partielle  
constituerait une contrefaçon

à Kurt Ollmann

5

Le Paresseux

(St. Armand)

Jacques LEGUERNEY

*Cançado*  
Très las ♩=50  
Ac-ca-blié de pa-res-se et  
*Sobrecomeço*  
*peso dos acordes*  
*→ cromatismos descendentes - ideia de depressão, sono, adormecimento*  
*poliana preguiça + longa*

4  
de mé-lan-co-li-e, Je rê-ve dans un  
*p sub.*  
*suivex*

7  
lit où je suis fa-çot-té Comme un liè-vre sans  
*cresc. un poco*  
*mf*  
*p sub.*  
*très égal*  
*l'air*  
*uniformidade e estagnação melódica e harmônica - ideia de entorpecimento, sono, fraqueza*

©1986 Éditions MAX ESCHIG  
Paris, France

M.E. 8623

Tous droits réservés  
pour tous pays.



subito ruidosa

illic de Colerambis - Treble Descendente

7

24 *mf* *dim.*  
-gueur est comme en-se-ve-li-e.  
*Languida*

27 *rit.*  
reponço de deia de entino  
*rit.*

30 *pp*  
Je trou- - ve ce plai - sir si doux et si char-  
*pp* *harmonia de m. 30*

33  
-mant, Que je crois que les biens me vien-dront en dor - mant, Puis-que je

M.E. 8623

M.E. 0027

24 *mf* *dim.*  
gueur est comme en-se-ve-li-e.  
*languide*

27  
*reponço de deia de entino*

30 *pp*  
*que ruens de lino inbaumé* *Palenc*  
Je trou- - ve ce plai-sir si doux et si char-  
*pp* *harmonia de m. marchato*

33  
-mant, Que je crois que les biens me vien-dront en dor-mant, Puis-que je



subito mudança  
alente a terceira de  
Don Quixote

11 os qui dort dans un pâ- - té, Ou comme un Don Qui-

suivex..

meno folto volta a quarta

+ elegna e despreciosa

14 -chotte en sa mor- ne fo- li- - e. Là, sans me sou-ci-

Palenc

suivex

18 *cresc. un poco*  
- er des guer- res d'I- ta- - lie, Du com- te Pa- la - tin, ni de sa roy- au-

21 *sempre crescendo un poco*  
- té, Je con- sacre un bel hymne à cette oi- si- ve - té Ou mon âme en lan-

ouosidade

24 *mf* *cresc.*  
gueur est comme en - se - ve - li - e.  
*languido*

27  
*rit.*  
*ritorno de idea de entono*

30 *pp*  
Je trou - - - ve ce plai - sir si doux et si char -  
*pp* *ritorno de idea de entono*  
*ritorno de idea de entono* *ritorno de idea de entono*

33  
- mant, Que je crois que les biens me vien-dront en dor - mant, Puis-que je



36

vois dé-ja — s'en en-fler ma be-dai-ne  
*incler o bien*

*très libre* *f* *dian.*

39

Et — hais — tant — le tra-vail — que, — les yeux en-trou-

*mf* *echo de balala*

42

-verts — U-ne main hors des draps, cher Bau-doin, à peine Ay-je pu me ré-  
*Glissando - idem de oitlos a tacharon-ss* *cuora hmo no jim, idem*

*de adorneamento* *suivez...*

45

-soudre à t'é-cri - re ces vers.

\* Jean Baudoin, poète et traducteur,  
 fut un des premiers membre de l'Académie française.

M.E. 8623

♩ Décembre 1917

7. "La luce langue", G. Verdi (Avareza)



Verdi  
La luce langue  
from Macbeth

1 *ALL.<sup>o</sup> MODERATO* ♩ = 100

*ff* *dim.*

*pp* *p* *pp*

*legato p* *p*



*legato e cupo*

La lu - ce lan - gue, il fa - ro spe - gnesi

1. *legato e cupo*

ch'e - ter - no scor - re per gl'ampi cie - - li!

1. *legato e cupo*

Not - - te de - sia - - ta, prov - vi - da ve - - li

1. *legato e cupo*

la man col - pe - - vo - le che fe - ri - rà.

(parlante)

Nuovo de - lit.to!!..

2

*p*

*più p* nuovo de - litto!!.. *ff* (risoluto) È neces - sa - rio! è neces -

- sa - - rio! com - pier - si deb - be l'o - pra fa -

- ta - le, compiersi debbe, compiersi debbe l'opra fa - ta - le.

*cres.* *f*

Detailed description: This is a page of sheet music for a vocal and piano piece. It consists of four systems. The first system shows a vocal line with a 'parlante' marking and a piano accompaniment starting with a '2' in a box and a 'p' dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics 'nuovo de - litto!!.. È neces - sa - rio! è neces -' and piano accompaniment with 'più p' and 'ff (risoluto)' dynamics. The third system has lyrics '- sa - - rio! com - pier - si deb - be l'o - pra fa -' and piano accompaniment with 'p' and 'mf' dynamics. The fourth system has lyrics '- ta - le, compiersi debbe, compiersi debbe l'opra fa - ta - le.' and piano accompaniment with 'cres.' and 'f' dynamics. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

*ANDANTE SOSP.<sup>o</sup> ♩ = 80* *lunga a piacere*

Ai trapas-sa-ti regnar non ca-le; a loroun *requiem*, l'e-terni-tà!...

*pp* *ANDANTE SOSP.<sup>o</sup> ♩ = 80* *pp* *pp*

*ALL.<sup>o</sup> VIVO ♩ = 84* (con trasporto)

O..... volut-tà del soglio! o scettro, o

*ALL.<sup>o</sup> VIVO ♩ = 84* *p* *f col canto* *p* *pp*

scettro, alfin sei mio. O - - gni mortal de-si-o ta-ce,

*f* *p*

*a tempo* *con voce pianissima e un po' oscillante*

3 ta-ce e s'acqueta in te. O..... vo-lut-tà, o vo-lut-tà del

*f* *a tempo* *il più piano possibile* *ppp*

L  
so - glio! o scet - tro, al fin sei mi - -

L  
- o, sei mi - - o. O - gni mor - tal, o -

*marcato il mio* *a voce spiegata*

L  
- gni mortal de - si - o ta - ce e s'ac - que - - ta in

*lunga a piac.*

L  
te!... Ca - drà fra po - co e -

*cres.*

- sa - nime chi fu predet - to Re,..... ca -

*cres.*..... *poco*..... *poco*..... *ff*

- drà, ca - drà chi fu pre - det - to Re, ca - drà,..... ca -

- drà chi fu..... predetto Re, cadrà chi fu predet - to

Re,..... ca - drà.

*s*

8. "Duo de la Mouche", C. Offenbach (Luxúria)

226

ORCH. COMPLET.  
Cl. en La...  
Cors en Mi.  
Pist: en La.

Nº 24.

DUO DE LA MOUCHE.

Quasi lento.

EURYDICE.

JUPITER.

Quasi lento.

Fl. Solo.

Fl.

PIANO.

Tutti. *p*

1<sup>o</sup> Vops 83 B<sup>sa</sup>

Qual.

Fl. Ob. 8<sup>ta</sup> alta. Tutti. Clar. 3

vclle Alto solo B<sup>on</sup>

EURY.

Il m'a semblé sur mon épaule Sentir un doux

Fl. *p* Clar. *p*

Ob. 3 Cors.

JUP.

(à part)

frémissement!...

Il s'agit de jouer mon rôle, Plus un mot, car

Clar. *p* Fl. Clar.

B<sup>on</sup> Ob. 3 Cors.



J. *3*  
 dès ce moment Je n'ai droit qu'au bourdonnement! Je n'ai droit qu'au bourdonne-  
 ment!

Ob.  
Cl.  
B<sup>no</sup>

Quat. entre avec sourdines l'archet près le chevalet.

*animato.* (imitant le bourdonnement de la mouche)  
 \_ment! *animato.* Zi zi

*p*  
Basses.

EURY.  
 Ah! — la bel - le mouche!

zi Zi

Fl. Clar.

E. Le jo - li fre - don, Ah! la bel - le

zi

Fl. Ob. Cl. Quat. *cres.* *mf*

E. mou - che! Le, jo - li fre - don!

J. Zi ————— Ma chan - son la tou - che,

*ff* *Cuivres.* *f* *Tutti.*

JUP.

J. Chan - tons, chan - tons — ma chan - son! La bel - le mou - che! Ma chan -

*Timballes.*

*rall.* EURYD.

J. — son la tou - che, Chantons ma chanson! — Ah! la bel - le mou - che!

*sùitez.* *p* *Quat* *Ob.* *Cl.* *B<sup>ou</sup>*

*All<sup>to</sup> moderato*

E. Le jo - li — fre - don! Bel in - secte à l'aile do -

*All<sup>to</sup> moderato.*

*f* *Quat pizz.*



E. *ré - e, Veux - tu rester mon com - pa - gnon? — (imitant la mouche.)*

J. *Zi*

*pp*

E. *Ces lieux dont tu foras l'en - trée, Hé - las! me servent de pri -*

J.

E. *JUP.*  
*son. Zi*

J.

*pp*

E. *EUR.*  
*Ne — me quit - te pas, je t'en pri - e, Res - te, on*

J. *FI.*

E. pren - dra bien soin de toi Ah! je t'ai me - rai, a tempo

rit. Cl. p vllc

E. mou - che jo - li - e, Res - te avec moi, reste avec moi! Je t'ai me - rai, mou - che jo -

Ob. Cl. suivez.

E. - li - e! Ah!

All<sup>to</sup> TUTTI. Qual.

JUP. Quand on

J. veut se fai - re a - do - rer, Il faut se lais - ser dé - si -

Fl. vns

EUR. (courant à lui) JUP.

- rer — Je la tiens — par son ai - le d'or! — Pas en -

EUR. même mouv!

- cor! — pas en - cor! — Je la tiens — par son ai - le

JUP. (il saute sur un meuble.) EUR.

d'or! — Pas en - cor! — pas en - cor! — Fi la mé -

JUP.

- chante! la méchante la mé - chan - tel — J'ai pris des ai - les, ma charman - te, ma char -



EUR.

Fi la mé\_chante, la mechan\_te, la mé - chan - tel  
 - man - te, J'ai pris des

El - le ne cher\_che qu'à me  
 ai - les, ma charman\_te, ma char - man\_te, J'ai bien le droit de m'en ser -

TUTTI *cresc.*

Meno vivo.  
 fuir, El - le ne cher\_che qu'à me fuir! De cet -  
 - vir, J'ai bien le droit de m'en\_ser - vir!

*Oh. Solo.*  
*pia ritmato.*

E  
- te ga - ze lé - gè - re, Sans l'é - touf - fer, je puis

Elle s'approche sur la pointe des pieds. JUP.  
faire Un fi - let à pa - pil - lon. At - ten - ti - on!

Fl. Solo. *dim.*

Vivo.  
Ab! la voi - là pri - se! plus de ré - sis -

Vivo.  
At - ten - ti - on!

Vivo.  
*très animé.*  
TUTTI.

E  
- tan - cel La voi - là pri - se, la voi - là pri - se!

*rit.*  
*rall.*

234

JUP. tempo, 1<sup>o</sup>

Lap - lus pri - se des deux n'est pas cel - le qu'on pen -

v<sup>o</sup> Ob. tempo 1<sup>o</sup>

p Cl.

p B<sup>o</sup>

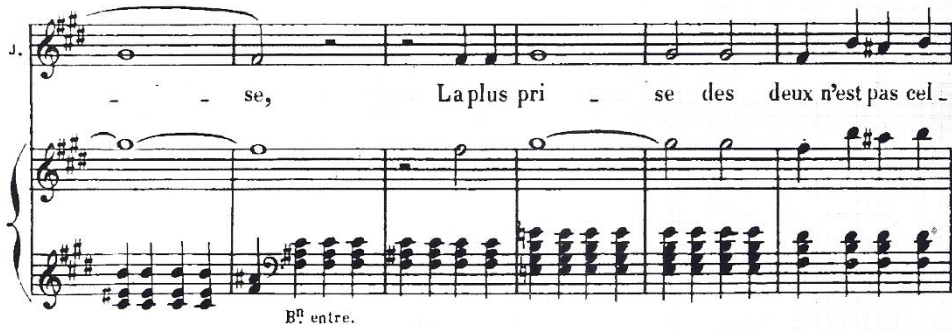
sempre. pp

Cor entre.



se, Lap - lus pri - se des deux n'est pas cel -

B<sup>o</sup> entre.



EUR.

le qu'on pen - se. Chan - te, chan - tel

Fl.

B<sup>o</sup>

Ob. 8<sup>o</sup> B<sup>o</sup>



JUP. (imitant la mouche.) EUR.

Zi Chan - te, chan - te, Zi Zi

Fl. B<sup>o</sup> 8<sup>o</sup> B<sup>o</sup>

Fl.

Ob. 8<sup>o</sup> B<sup>o</sup>



11.



*(imitant la mouche.)* JUP. EUR. JUP. EUR. *(imitant la mouche.)*

Zi zi zi zi

*suivez.*

zi

zi

zi

All<sup>o</sup> mod<sup>to</sup>

Zi \_\_\_\_\_ zi \_\_\_\_\_

(imitant la mouche)

Zi \_\_\_\_\_ zi \_\_\_\_\_

All<sup>o</sup> mod<sup>to</sup>

*pp* Quatuor. Farcot pres le chevalet.

zi \_\_\_\_\_

zi \_\_\_\_\_

zi \_\_\_\_\_

zi \_\_\_\_\_



E. *zi*

E. *zi* *zi*

J. *zi* *zi*

E. *zi* *zi* *zi*

J. *zi* *zi*

*Fl.*  
*Cl.*

*cre*

*scendo.*

E. — Ah! je la tiens Ah! je la tiens, je la tiens, Ah! je la tiens, Ah! je la

J. — Ah! je la tiens Ah! je la tiens, je la tiens, Ah! je la tiens, Ah! je la

*f* TUTTI Quat.

E. tiens, Ah! je la tiens, je la tiens, Ah! je la tiens, je la

J. tiens, Ah! je la tiens, je la tiens, Ah! je la tiens, je la

Quat. *Quat. compte ôtez les Sourdines.*

E. tiens, Ah! c'est char\_mant!

J. tiens, c'est char\_mant!

Quat. *ff a tempo.*

9. "Or sai chi l'onore", W. A. Mozart (Ira)



Mozart  
Or sai chi l'onore  
from Don Giovanni

Andante. Donna Anna. (collecting herself, with lofty energy.)

A. Or sai, chi l'o -

no - re ra - pi - re a me

vol - se, che fù il tra - di - to-re, che il padre, che il

pa - dre mi tol - se. Vendet - ta ti chieg - gio, la

Strings.

Ob. Fag. 3

Ol. 2

Strings.

Cori sustain.



A. chie - de il tuo cor, la

The first system consists of a vocal line (marked 'A.') and a piano accompaniment. The vocal line has a long note on 'la' with a fermata. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

A. chie - de il tuo cor. Ram - men - ta la

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata on 'la'. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic pattern.

A. pia - ga del mi - se - ro se - no, ri -

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata on 'ri'. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic pattern.

A. mi - ra di san - gue co - per - to, co - per - to il fer -

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata on 'fer'. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic pattern.

A. re - no, se li - rain te lan - gue d'un giu - sto fu - ror,

The fifth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata on 'ror'. The piano accompaniment includes dynamic markings: *Ob.*, *Fug.*, *Vins.*, *Tutti.*, and *f*. The system ends with a double bar line and a page number '2' below it.

*largamente*

A. *dun giu - sto fu - ror! Or sai chi lo -*

A. *no - re ra - pi - - re a me vol - se, chi*

A. *fù il tra - di - to - re, che il pa - dre, che il pa - dre — mi*

A. *tol - se, ven - det - ta ti chieg - gio, la*

A. *chie - de il tuo cor, la*

A. *chie - de il tuo cor! Ram - men - ta la pia - ga, ri -*

A

mi - ra di san - gue! Ven - det - ta ti chieg - gio, la

*p* *f* *p* *p*

A

chie - de il tuo cor, la

A

chie - de il tuo cor, ven - det - ta ti chieg - gio, la chie - de il tuo

*Winds sustain* *f* *p*

A

cor, ven - det - ta ti chieg - gio, la chie - de il tuo cor, la chie - de il

*f* *p* *f* *p*

A

- tuo cor, la chie - de il tuo cor, la chie - de il tuo

*f* *p*

The image displays a musical score for the opera 'Or sai chi l'onore' by Wolfgang Amadeus Mozart. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The first system's vocal line includes the lyrics: "cor, la chie - dejl tuo cor; ven - det - ta ti chieggio, la". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line with triplets and a *cresc.* marking. The second system's vocal line includes the lyrics: "chie - dejl tuo cor!". The piano accompaniment continues with a *f* dynamic marking, followed by a *p* marking, and concludes with a double bar line.

10. "Griserie: Ah! Quel Dinner", C. Offenbach (Gula)

66

**B GRISERIE - ARIETTE**

Andantino (♩ = 169)  
La BI RICHOLI

Ah! quel di - ner je viens de fai - re Et quel vin ex - tra - or - di - nai -

TENORS.  
bien.

BASSES.  
bien.

Andantino.  
rit.

re, j'en ai tant bo, mais tant tant tant, Que je crois bien que main - te -

a tempo.

nant je suis un peu gri - se un peu gri - se, Mais

a tempo.



L.P. *rit.*  
 chut!... fait pas qu'on le di-se, chut!... fait pas — fait

*Clarin.*  
*Bassons.*

*suivez*

(Parté)  
 pas *Chut!*

*G<sup>o</sup> II, Hautb.*  
*Clarin. Bassons.*

*Piston.*  
*Trombe.*

*Quatuor.*

L.P. *II: Hautb.*  
 Si ma pa-role est un peu va-gue, Si tout en mar-chant je zigza-

*pp* *Quatuor.*

L.P.  
 gue, Et si mon oeil est é-gril-lard, Il ne fait

1.<sup>a</sup> *fz*  
 P.  
 s'en-é-ton-ner car Je suis un peu gri-se un peu

gri-se, mais chut!... faut pas, qu'on le

*rit.* (parlé)  
 di-se, chut!... faut pas, faut pas! chut!...

*suivez.* *f* Tutti.

*ff*

*Allegro vivo* (♩ = 76.)

L. VICE ROI. C'est un an-ge, mes-sieurs

L. PÉRICHOLE. Di-tes-moi,

*pp* *llegiero.*

# 11. "Quando m'en vo", G. Puccini (Vaidade)

© 2002 Stretta Music GmbH

noten-umsonst  
www.noten-umsonst.de

## Quando me 'n vo' ...

Arie der Musetta (Sopran) aus der Oper "La Bohème" (1896), 2. Aufzug  
Klavierauszug mit Solostimme und Text

Giacomo Puccini (1858-1924)  
Klavierauszug: Johan van Slageren

(Allegro moderato)

Musetta

(Allegro moderato)

Klavier

*mf* *3* *affrett.* *ppp* *rall.* *p*

5

Tempo di Valzer lento ♩ = 104  
*con molto grazia ed eleganza*

quasi rit. a tempo

Quan - do me 'n vo', quan - do me 'n vo' so - let - ta per la

Tempo di Valzer lento ♩ = 104  
*con molto grazia ed eleganza*

*pp* *6* *quasi rit.* *a tempo*

10

quasi rit. a tempo

via la gen - te so - sta e mi - ra, e la bel - lez - za

*quasi rit.* *a tempo* *6*

Für Abonnenten von [www.noten-umsonst.de](http://www.noten-umsonst.de): Ermäßigte Versandkosten auf Bestellungen bei [MUSIKHAUSTONGER](http://MUSIKHAUSTONGER)  
tel: 0221/925475-16 fax: 0221/925475-5 e-mail: [tonger@musik-tonger.de](mailto:tonger@musik-tonger.de)

free-scores.com

15 *appena allarg.* *a tempo*  
 mi - a tut - ta ri - cer - ca in me, ri - cer - ca in me da ca - po a' piè.

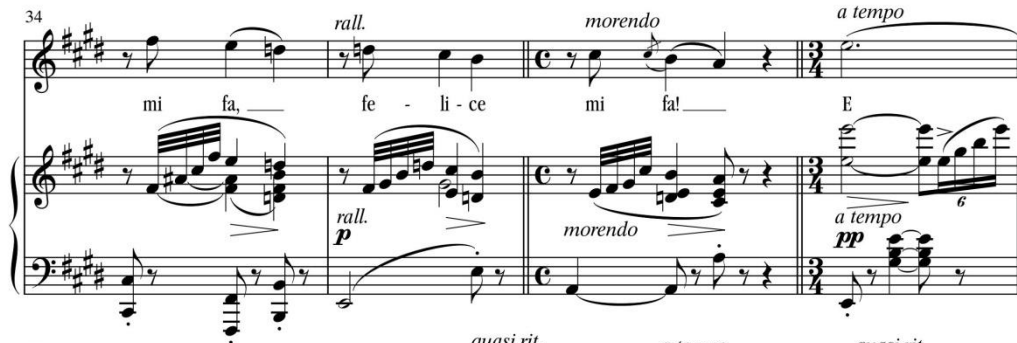
20 *rit. (sottolineando) molto* *a tempo* *molto rall.* *stent.*  
 Ed as - sa - po - ro al - lor la bra - mo - sia sot - til - che da gl'oc - chi tra - spi - ra,

25 *rit.* *a tempo* *poco rall.* *a tempo*  
 e dal pa - le - si vez - zi in - ten - der sa - al - le oc - cul - te bel - tà. Co - sì l'ef -

30 *rit. molto* *corta* *a tempo espansivo*  
 - flu - vio del de - si - o tut - ta m'ag - gi - ra, fe - li - ce


34 *rall.* *morendo* *a tempo*

mi fa, fe - li - ce mi fa! E



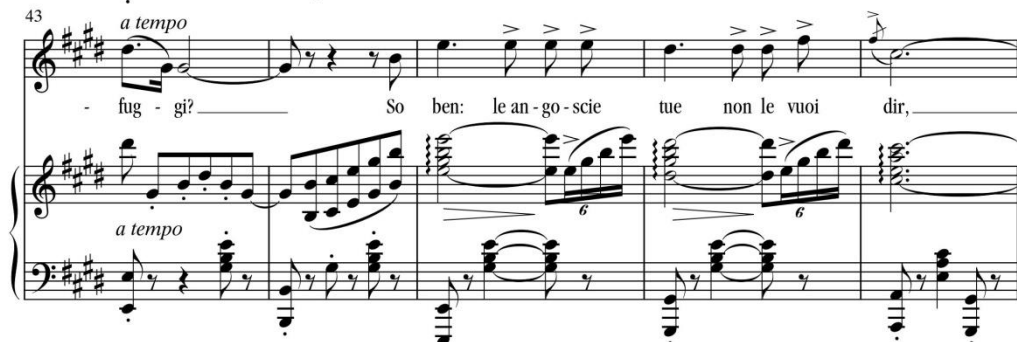
38 *quasi rit.* *a tempo* *quasi rit.*

tu che sa - i, che me - mo - ri e ti strug - gi da me tan - to ri -



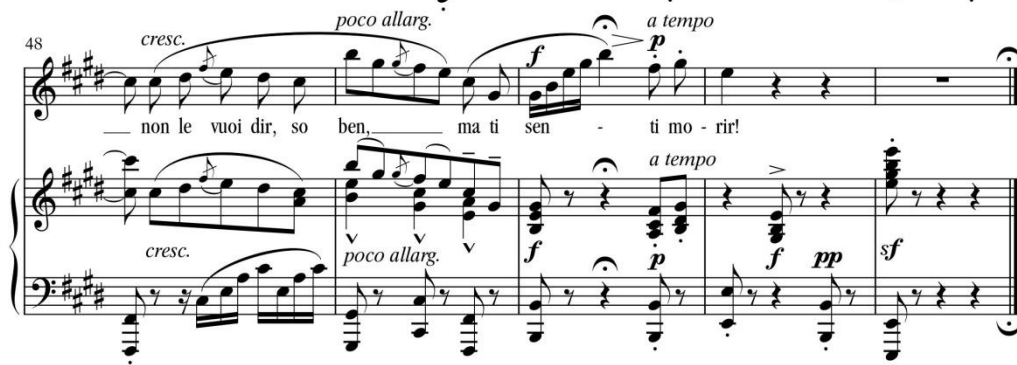
43 *a tempo*

- fug - gi? So ben: le an - go - scie tue non le vuoi dir,



48 *cresc.* *poco allarg.* *a tempo* *p*

non le vuoi dir, so ben, ma ti sen - ti mo - rir!



12. Terceto "Ich bin die erste Sangerin", W. A. Mozart (Inveja)

Terzett.

17

**Allegro assai.**  
**Mademoiselle Silberklang.**

Ich bin die er-ste San-ge-rin,

**Madame Herz.** (spottlich)

Das glaub ich ja, das glaub ich ja,  
ich bin die er-ste San-ge-rin!

nach Ih-rem Sinn. Ich will es  
Das sol-len Sie mir nicht be-strei-ten!

Ih-nen nicht be-strei-ten. Das glaub ich

**Monsieur Vogelsang (Tenor).**

Ich bin die erste San-ge-rin,  
Ei, las-sen Sie sich doch be-deu-ten, las-sen

Edition Peters. 6776



ja, nach Ih - rem Sinn.  
 ich bin die er - ste Sän - ge - rin! Das sol - len  
 Sie sich doch be - deu - ten! Ei, ei, so las - sen

*f* *p* *f* *p*

Ich will es Ih - nen nicht be - strei - ten, ich will es Ih - nen nicht be -  
 Sie mir nicht be - strei - ten, das sol - len Sie mir nicht be -  
 Sie sich doch be - deu - ten, ei, ei, so las - sen

*f* *p* *f* *p*

strei - ten, ich will es Ih - nen nicht be - strei - ten, nicht be - strei - ten!  
 strei - ten, das sol - len Sie mir nicht be - strei - ten, nicht be - strei - ten!  
 Sie sich doch be - deu - ten, las - sen Sie sich doch be - deu - ten!

*f* *p* *cresc.* *f*



Madem. Silberklang.

Ich bin von Kei - ner zu er - rei - chen, das wird mir Je - der zu - ge -

Mad. Herz.

Ge - wiss, ich ha - be Ih - res Glei - chen noch nie ge - hört und nie ge -  
stehn.

sehn.  
Mons. Vogelsang.

Was wol - len Sie sich erst ent - rü - sten, mit ei - nem lee - ren Vor - zug

brüsten? Ein Je - des hat be - son - dern



Mad. Herz.

Madem. Silberklang. Gewiss, ich ha-be Ih-res Glei-chen noch nie ge-  
 Ich bin von Kei-ner zu er-rei-chen, nein! das wird mir Je-der zu-ge-  
 Mons. Vogelsang.  
 Werth. Was wol-len Sie sich erst ent-rü-sten, mit ei-nem

hört und nie ge-sehn, ge-wiss, ich ha - - - be Ih-res Glei-chen  
 stehn, zu - - ge - stehn, ich bin von Kei - - ner zu er -  
 lee - - ren Vor-zug brü - sten? was wol-len Sie sich erst ent -

noch nie ge-hört und nie ge-sehn, gewiss, ich ha - -  
 rei - chen, das wird mir Je - - - der zu-ge - stehn, Ich bin von  
 rü - sten, mit ei-nem lee - - - ren Vor-zug brü - sten? Ein Je-des



- be Ih - res Glei - chen noch nie ge - hört und nie ge -  
 Kei - ner zu er - rei - chen, zu er - rei - chen, das wird mir Je - der zu - ge -  
 hat be - son - dern Werth, be - son - dern Werth, be - son - dern

sehn, gewiss, ich ha - - - be Ih - res Glei - chen noch nie ge - hört und  
 stehn, ich bin von Kei - ner zu er - rei - chen, zu er - rei - chen, das wird mir  
 Werth, ein Je - des hat be - son - dern Werth, be - son - dern Werth, be -

nie ge - sehn, noch nie ge - hört und nie ge - sehn.  
 Je - der zu - ge - stehn, das wird mir Je - der zu - ge - stehn.  
 son - dern Werth, ein Je - des hat be - son - dern Werth.



**Mad. Herz.**  
 Ich bin die er - ste Sänge - rin, ich bin die  
**Madem. Silberklang.**  
 Ich bin die er - ste Sänge - rin,

er - ste! ich! ich! ich  
 ich bin die er - ste! ich! ich bin die

bin die er - ste Sän - - ge - rin.  
 er - ste, die er - ste Sän - - ge - rin.  
**Mons. Vogelsang.**  
 Ei, ei, was wollen Sie sich erst ent - rü - sten, mit ei - nem Ice - ren Vor - zug

Mich lobt ein Je-der, der mich hört, mich lobt ein  
 Mich lobt ein Je-der, der mich hört, mich lobt ein Je-der, der mich  
 brüsten?

The first system of the musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *f* and *p*.

Je-der, ein Je-der, ein Je-der! mich!  
 hört, ein Je-der, ein Je-der! mich! mich!

Ei,

The second system continues the vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes trills (*tr*) and a *cresc.* marking. The vocal lines are more active, with some notes marked with trills.

mich!  
 Mons. Vogelsang.  
 ei, ein Je-des hat be-son-dern Werth, ein Je-des hat be-son-dern Werth.

The third system features a vocal line with a melodic flourish labeled 'Mons. Vogelsang.' followed by the lyrics 'ei, ein Je-des hat be-son-dern Werth, ein Je-des hat be-son-dern Werth.' The piano accompaniment includes a *p* marking and a *cresc.* marking.



Allegro.  
Mad. Herz.

A - da - gio, a - - da - gio, a - da - gio, a - da - gio, a -

*p*

da - - - - - gio, a - da - gio!

*mf* *p*

Allegro assai.  
Madem. Silberklang.

Al - le - gro, al - le - gris - si - mo, al - le - - - -

*p*

- gro, al - le - gris - si - mo, al - le - gro, al - le - gris - si - mo! Mons. Vogelsang.

Pian pia - no, pla -

*cresc.* *f* *p*



Andante.

nis - si - mo, pia - ni - sis - si - mo! Kein Kunst - ler muss den an - dern

Mad. Herz.

Wohl - ta - deln, es setzt die Kunst zu sehr her - ab.

an! Nichts kann die Kunst mehr a - - deln, ich stell von mei - ner Ford' rung  
**Madem. Silberklang.**  
 Ganz recht! Nichts kann die Kunst mehr a - - deln, ich

ab, ich stell, ich stell von mei - ner Ford' rung ab.  
 ste - he e - ben - falls nun ab, von mei - ner Ford' rung ab.  
**Mons. Vogelsang.**  
 Kein Kunst - ler muss den - an - dern

Wohl-an! Nichts kann  
Ganz recht! Nichts kann  
ta -

die Kunst mehr a - deln, nichts kann die Kunst mehr a -  
die Kunst mehr a - deln,  
- deln, den an - dern ta - deln,  
*staccato*

- deln, ich steh von  
nichts kann die Kunst mehr a - deln, ich steh von  
kein  
*cresc.*



mei - - ner Ford - rung ab, ich steh von mei - - ner Ford - rung  
 e - - ben-falls nun ab, ich ste-he e - - ben-falls nun  
 Künst-ler muss den an-dern ta-deln, nein! es setzt die Kunst zu sehr her -

*sp* *pw* \*

(leise zu Madem. Silberklang)

ab. Ich bin die er - ste!  
 ab.  
 ab, kein Künstler muss je ta - deln, es setzt die Kunst zu sehr her -

(laut) (leise) (laut)  
 Wohl - an! Nichts kann die Kunst mehr a - deln, mich lobt ein Je - der, ich  
 (leise zu Mad. Herz) (laut)  
 Ich bin die er - ste! Ganz recht! Nichts kann die Kunst mehr  
 ab, — kein Künstler muss den an - dern ta - deln, es



*leise*  
 steh von mei- - ner Ford'- rung *(laut)* ab, ich bin von Kei-ner, bin von Kei-ner zu er-  
*(leise)*  
 n - - deln, mich lobt ein Je - der, ich ste - he e - ben - falls nun  
 setzt die Kunst zu sehr her - ab, es setzt, es

*Tempo I.*  
 rei-chen.  
*(leise)* *(laut)*  
 ab, ich bin von Kei-ner, bin von Kei-ner zu er - - rei-chen. Ich bin die er - ste  
 setzt die Kunst zu sehr her - - ab.

*Tempo I.*

*(laut)*  
 Ich bin die er-ste Sän-ge-rin! ich bin die er-ste!  
 Sän-ge-rin! ich bin die er-ste! Ich!

*fp fp fp fp fp cresc.*

ich! ich bin die er - ste! ich bin die

ich! ich bin die er - ste! ich

*f* *p* *f* *p*

er - ste! ich bin die er-ste,bin die er-ste,bin die er - ste Sängerin! A -

bin die er - ste! ich bin die er-ste,bin die er-ste,bin die er - ste Sängerin!

Mons. Vogelsang.

Ei. ei. pia - - no.

*f* *p* *f* *p*

da - - - gio, a - - - da - - -

Al - le-gro,alle-gris - si-mo, al - le - gro,

pia - no. pian pia - no, pia - - no, pia - - -

*f* *p* *f* *p*

- - gio, a - - da - gio. Ich bin die er-ste  
 al - le - gris - si - mo. Ich bin die er - ste Sün - ge - rin!  
 no. pia - nis - si - mo. pia - no,

Sün - ge - rin! ich bin die er - ste!  
 ich bin die er - ste!  
 pia - no, ca - lan - do, man - can - do, di - mi - nu - en - do, de - cre -

ich!  
 ich!  
 scen - do, pian pia - no, pia - nis - si - mo, pia - nis - si - mo, pia - nis - si - mo.

*pp*

### 13. *Guião do teatro musicado “São sete e são meus!”*

#### 1. Preguiça - " Le Paresseux"

*Entra em cena, tira os sapatos, pousa a carteira e atira o casaco para a cadeira e deixa-se cair nela.*

Doutor (*voz off*) – Desculpe, mas está no meu consultório. Esta não é sua casa, nem mesmo a sua vez. Por favor, aguarde lá fora.

Mas... acabou de sair a pessoa que estava antes de mim. Eu vi. Portanto sou eu. E além disso estou muito cansada. Cansada de esperar. Cansada de estar sentada na sala de espera que por sinal é muito desconfortável. Cansada de me aturar e de a aturar – lamento, mas é verdade. Não precisa dizer nada, já sei que vai refutar a minha teoria, mas lamento, ninguém a vai destronar. Cansada da vida, do meu trabalho e até de respirar. Portanto vou aguar aqui, se não se importante. Se se importar, aguardo aqui na mesma.

Já me atropelo toda. Ter corpo cansa. Devia eu ser tão e só leve como a minha alma. Ou nem assim. Quero mais leveza na minha vida... porque não está a dar. Ouviram bem? Não está a dar.

Então? Já está disponível? Não diga nada. Vejo pelo seu olhar que tanto me custa ver, porque até isto de olhar incomoda que sim. Está pronta para me ouvir.

A luz incomoda... (*desliga e canta*)

Accablé de paresse et de mélancolie  
Je rêve dans un lit où je suis fagoté  
Comme un lièvre sans os  
Qui dort dans un paté  
Ou comme un Don Quixotte  
en sa morne folie.  
Là, sans me soucier  
des guerres d’Italie  
Du comte Palatin et de sa royauté,  
Je consacre un bel hymne  
à cette oisiveté  
Où mon âme en lueur  
Et comme ensevelie  
Je trouve ce plaisir si doux  
et si charmant  
Que je crois que les biens  
me viendront en dormant  
Puisque je vois déjà

Sobrecarregado de preguiça e de melancolia  
eu sonho numa cama onde estou malvestido  
como uma lebre sem ossos  
que dorme num paté  
ou como um Dom Quixote  
na sua morna folia.  
Ali, sem me preocupar  
com as guerras de Itália,  
do conde Palatino e da sua realeza,  
eu consagro um belo hino  
a esta ociosidade,  
onde a minha alma em languidez  
está como que enterrada.  
Acho este prazer tão doce  
e tão charmoso  
que creio que os bens  
me virão enquanto durmo  
pois que já vejo

s'en enfler ma bedaine  
Et, hais tant le travail, que,  
les yeux entreouverts,  
Une main hors des dras,  
cher Baudoin,  
A peine ai-je pu me résoudre  
à t'écrire ses vers."

inchar-se-me a pança  
e, odeio tanto o trabalho, que,  
os olhos entreabertos,  
uma mão fora dos lençóis,  
caro Baudoin,  
mal consegui resolver-me  
a escrever-te estes versos.

## **2. Avareza - "La luce langue"**

Eu tenho um problema. Já enquanto tenho um não me parece nada mal. Porque à medida que o tempo passa os problemas aumentam.

Estava a dizer que tenho então um problema: acabo de vir do meu emprego e lá há uma víbora! Nem imagina! Uma víbora e das piores que já vi! Não é que ela quer subir e vir a ser chefe? O problema nem ela ser chefe. Ela pode ser o que quiser na vida. O problema é ela ser minha chefe! Isso não admito...

Não, não vale a pena perguntar se eu trabalho. Porque sobre isso já estamos esclarecidas: eu odeio trabalhar! Mas odeio ser pobre e odeio gatinha que quer subir e ser minha chefe. Pior, ela vai querer que eu trabalhe! Isso não vai dar.

Portanto o meu plano é este: eu vou ser chefe. Vou ganhar mais, muito mais, vou ser rica e... ela vai trabalhar! Quer saber como? Isso também eu, mas até descobrir dá muito trabalho... Seja como for, o cargo é meu. Já é meu. (*canta*)

La luce langue,  
Il faro spegnesi ch'eterno scorre  
per gl'ampli cieli  
Notte desiata, provvida veli  
la man colpevole che ferirà  
nuovo delito!!...È necessário!  
Compiersi debbe l'opra fatale  
Ai trapassati, regnar non cale  
a loro un requiem, l'eternità!

A luz definha/extingue-se  
o farol que eternamente  
se move no vasto céu apaga-se.  
Noite desejada, tu providencialmente velas  
sobre a mão culpada que ferirá.  
Novo crime ... É necessário!  
A ação fatal deve ser feita.  
Os mortos não se importam em reinar;  
Que descansem em paz eterna!

O voluttà del soglio!  
O scettro alfin sei mio  
Ogni mortal desio  
tace e s'acqueta in te!  
Cadrà fra poco  
qui fu predetto re".

Oh, prazer voluptuoso do trono!  
Ó cetro, finalmente tu és meu!  
Todo o desejo mortal  
é silenciado e se aplaca em ti!  
Cairá em breve sem vida  
aquele que foi predito Rei".

### **3. Luxúria - "Duo de la mouche"**

*Vai até à carteira, abre-a, tira de lá uma caixa. Abre a caixa, tira um colar cheio de brilhantes.*

Felicidade é isto! Um lindo colar ao pescoço, um copo de champanhe na mão...uma música especial de fundo e a lua cheia bem alta! Alta tão alta como a minha ambição! Tão alta como os meus saltos (coloca os sapatos de salto).

E do alto que me encontro vejo-te ao fundo, tão pequeno e que preenche o meu peito de desejo, tão pequeno que me desidrata, tão pequeno como uma mosca que não pára de zumbir ao meu ouvido e me arrepia e me sua... e me encanta e me desfaz... e vou por-te a mão em cima da tua asa, nem penses em voar para longe eu não vou deixar...

Mosca... (*bebe champanhe*)

#### **DUO – Jezabel e Mosca**

**Jezabel,**

Il m'a semblé sur mon épaule  
Sentir un doux frémissement !

Pareceu-me sobre o meu ombro  
sentir um suave estremecimento !

**Mosca**

Il s'agit de jouer mon rôle.  
Plus un mot ! Car, dès ce moment,  
Je n'ai droit qu'au bourdonnement !

Tenho de desempenhar o meu papel  
Nem mais uma palavra! Pois, a partir  
de agora só tenho direito ao zumbido!

**Jezabel**

Ah ! La belle mouche !  
Le joli fredon !

Ah ! A bela mosca !  
O bonito zumbido !

**Mosca**

Ma chanson la touche,  
Chantons ma chanson !

A minha canção toca-a  
Cantemos a minha canção !

**Jezabel**

Ah ! La belle mouche !  
Le joli fredon !

Ah ! A bela mosca !  
O bonito zumbido !

**Jezabel**

Bel insecte, à l'aile dorée,  
Veux-tu rester mon compagnon ?  
Ces lieux dont tu forças l'entrée,  
Hélas ! Me servent de prison.  
Ne me quitte pas, je t'en prie,

Belo insecto d'asa dourada,  
Queres tu ser o meu companheiro ?  
Este local cuja entrada forçaste,  
Ai de mim ! Serve-me de prisão.  
Não me abandones, suplico-te,

Reste, on prendra bien soin de toi :  
Je t'aimerai, mouche jolie,  
Reste avec moi ! Ah !

**Mosca**

Quando on veut se faire adorer,  
Il faut se laisser désirer.

**Jezabel**

Je la tiens par son aile d'or !

**Mosca**

Pas encor !

**Jezabel**

Fi ! la méchante ! la méchante !  
Elle ne cherche qu'à me fuir !

De cette gaze légère,  
Sans l'étouffer, je puis faire  
Un filet à papillon.

**Mosca**

Attention ! Attention !

**Jezabel**

La voilà prise ! Plus de résistance !

**Mosca**

La plus prise des deux  
n'est pas celle qu'on pense.

**Jezabel**

Chante, Chante !

**Mosca**

Zi

**Jezabel**

Zi

**Jezabel e Mosca**

Ah, je la tiens ! C'est charmant !

Fica, vamos tratar bem de ti :  
Eu amar-te-ei, mosca linda,  
Fica comigo ! Ah

Quando queremos ser adorados,  
Temos de nos deixar ser desejados

Agarrei-a pela sua asa de ouro !

Ainda não !

Ah ! A malvada ! A malvada !  
Ela só procura fugir de mim .

Desta gaze ligeira,  
sem a sufocar, posso fazer  
uma rede de borboleta.

Atenção ! Atenção !

Ei-la presa ! Acabou a resistência !

A mais presa das duas  
não é aquela que se pensa.

Canta, Canta !

Zi

Zi

Ah, eu agarrei-a ! É encantador !



#### 4. Ira - "Or sai chi l'onore"

Agarrei-te! Agarrei, pois...

Sabe Dr, eu venho aqui só para me ouvir. Não tenho mesmo pretensão em ouvi-la. De facto, o seu trabalho é muito valioso, porque eu falo, falo e a Dr não... Eu continuo a falar e a Dr a ouvir... e melhor ainda quase nem percebo que a Dr aqui está...

(voz off Doutor) - Tem noção...

Cale-se! Cale-se por favor. Não me obrigue a retirar o que acabei de dizer. Ou pior, sair porta fora sem acabar de a minha história. Estará por ventura a perguntar-se qual história é essa a minha, afinal. Pergunta essa que eu não quero ouvir. E, sim, Dr, há uma história. Eu ainda não sei qual porque de facto dá muito trabalho perceber qual é a história que tenho para lhe contar.

Não aguento aquela mulherzinha que quer ser chefe. Mas quando me recordo do zumbido ao meu ouvido... ui... ai... não compreendo nenhum destes dois e acho que o mundo está todo contra mim.

Ela tem a lata de querer meu lugar.

A mosca... aquela mosca não tem um pingo de coragem!

Eu pedi tanto para me vingar. Para vingar meu pai! Eu pedi!! (canta)

Or sai chi L'onore	Agora sabes quem
Rapire a me volse	quis roubar a minha honra,
Chi fu il traditore	quem foi o traidor
Che'il padre mi tolse	que o pai me levou
Vendetta ti chiedo	vingança te peço
La chiede il tuo cuor"	pede-ta o teu amor

Ramenta la piaga	Lembra-te da ferida
Del misero seno	no seu pobre peito
Rimira di sangue	Revê a terra
Coperto il terreno	coberta de sangue
Se l'ira in te langue	se a ira de uma justa fúria
D'un justo furor	enfraquecer em ti. (repete o início)

Or sai chi L'onore	Agora sabes quem
Rapire a me volse	quis roubar a minha honra,
Chi fu il traditore	quem foi o traidor
Che'il padre mi tolse	que o pai me levou

Vendetta ti chiedo                      vingança te peço  
La chiede il tuo cuor”                pede-ta o teu amor

Ramenta la piaga                      Lembra-te da ferida  
Rimira di sangue.                      Revê o sangue.  
Vendetta ti chiedo,                      Vingança te peço,  
la chiede il tuo cor”                      Pede-ta o teu amor”.

### **5. Gula - "Ah quel dinner"**

Pedi. Por pedir, sou uma pedinte.

*Toca a campainha.*

Pizza! Chegou!

(voz off Doutor) - Lembra-se que esta não é a sua casa?

Dr., peço-lhe que se ponha no seu lugar. Eu pago bem caro para aqui estar. Não estou à espera que me dê lições de moral. Estaria na igreja e não no seu consultório.

Entretanto vou comer.

(voz off Jezabel) Melhor, devorar as minhas pizzas, sem medos, nem pesos na consciência, sem contar calorias, nem olhar para a balança... sem a ouvir. Sempre sem a ouvir. Ouviu: sempre. Não vale dizer de nada que vai engordar, que não engordo. Não vale dizer que eleva o colostro que nem sei o que isso é. Quero comer até rebolar. É um prazer... Um grande prazer deixá-lo a si, Dr., a ver este episódio: “Eu a comer Pizza”.

O segundo episódio desta série é: ver esta garrafa a desaparecer! (*canta*)

Ah! quel dîner je viens de faire!  
Et quel vin extraordinaire!  
J'en ai tant bu, mais tant tant tant,  
Que je crois bien que maintenant  
Je suis un peu grise.  
Mais chut!  
Faut pas qu'on le dise! Chut!

Si ma parole est un peu vague.  
Si tout en marchant je zigzague,  
Et si mon oeil est égrillard.

Ah! Que jantar acabo de fazer!  
E que vinho extraordinário!  
Bebi tanto, mas tanto, tanto, tanto,  
que creio bem que agora  
Estou um pouco “tocada”.  
Mas, chiu!  
Não se pode dizer! Chiu!

Se as minhas palavras são um pouco vagas  
Se ando aos ziguezagues,  
E se o meu olhar é maroto

Il ne faut s'en étonner, car...  
Je suis un peu grise,  
mais chut!  
Faut pas qu'on le dise! Chut!

não é de espantar, pois...  
Eu estou um pouco “tocada”,  
mas chiu!  
Não se pode dizer! Chiu!

## **6. Vaidade - "Quando m'en vo"**

Vai que vai e já nem posso andar. Não me aguento em pé. Não mais sei brilhar!  
Dr, não se engane, isto passa. Passa tão rápido que já passou! (*levanta-se bruscamente*)

Viu? Viu como estou!? Não estou bela? Esbelta?  
Não, não vale responder, porque já sei a resposta.

Esta beleza não deixa ninguém escapar. Ninguém exceto tu, mosca, que tanto me queres resistir! (*canta*)

Quando me'n vo' soletta per la via,  
La gente sosta e mira  
E la bellezza mia tutta ricerca in me  
Da capo a pie'...  
Ed assaporo allor la bramosia sotil,  
che da gli occhi traspira  
E dai palesi vezzi intender sa  
Alle occulte beltà.  
Così l'effluvio del desio tutta m'aggira,  
Felice mi fa!  
E tu che sai, che memori e ti struggi  
Da me tanto rifuggi?  
So ben:  
le angoscie tue non le vuoi dir,  
Ma ti senti morir!"

Quando ando sozinha pela rua  
as pessoas param e olham  
e procuram em mim toda a beleza  
da cabeça aos pés...  
E então eu saboreio o anseio subtil  
que transpira dos seus olhos  
e podem ver, por trás dos encantos manifestos,  
as belezas ocultas.  
Assim o cheiro do desejo está ao meu redor  
E faz-me feliz!  
E tu, que sabes, que recordas e resistes,  
(porque) foges tanto de mim?  
Bem bei:  
não queres expressar as tuas angústias  
mas sentes-te a morrer!"

## **7. Inveja - "Ich bin die erste Sängerin"**

Tu que resistes.

Ela que insiste. Mas aquela insignificante não é capaz de perceber que eu sou aquela  
que chegará a chefe?

(voz real) Dr, não imagina. Agora a empresa está numa de fazer um evento solidário, não percebo esta decisão, mas também não me cabe a mim perceber seja o que for. Eles que façam o que quiserem. Mas não é que ela quer roubar-me aí o papel principal?! Até aí?! Ela não sabe que eu sou uma artista?!

Ela pensa o quê? Sim o quê?!

Não responda.

Não pensa nada. Eu sei.

Bom. Está na hora de ir. Não me apetece ficar por cá. Pode atender a seguinte.

*Entra a colega de trabalho.*

Tu?! Aqui?!

### **Terceto**

**(Jezabel, Rival e doutor)**

**Jezabel**

Ich bin die erste Sängerin

Eu sou a cantora principal

**Rival**

Das glaub ich ja, nach Ihrem Sinn.

Isso é claro, dado o seu bom senso

**Jezabel**

Das sollen Sie mir nicht bestreiten  
contestar

Ninguém lhe dá o direito de mo

**Rival**

Ich will es Ihnen nicht bestreiten.

Eu não lho quero contestar.

**Doutor**

Ei, lassen sie sich doch bedeuten!

Ei, façam-se entender!

**Jezabel**

Ich bin von keiner zu erreichen,  
das wird mir jeder zugestehn.

Ninguém jamais me alcançará  
Com isto qualquer um concordará

**Rival**

Gewiss, ich habe  
Gleichen noch nie gehört, und nie gesehn.

Certamente que sim, eu nunca a ouvi.

**Doutor**

Was wollen Sie sich erst entrüsten,  
mit einem leeren Vorzug brüsten?  
Ein jedes hat besondern Wert.

Porque que primeiro se indigna  
E se vangloria com primazia?  
Cada qual tem o seu valor.

**Rival**

Ich bin die erste Sängerin.

Eu sou a cantora principal

**Jezabel**

Ich bin die erste Sängerin.

Eu sou a cantora principal.

**Doutor**

Ei, ein, was wollen Sie sich  
erst entrüsten,  
mit einem leeren Vorzug brüsten?

Ei, então porque primeiro se  
indigna, e se valoriza com primazia?

**Jezabel, Rival**

Mich lobt ein jeder, der mich hört  
ouve.

Qualquer um me louva, quando me

**Doutor**

Ei, ei,  
ein jedes hat besondern Wert.

Ei, ei  
Cada qual tem o seu valor.

**Rival**

Adagio, adagio!

Adagio, adagio!

**Jezabel**

Allegro, allegrissimo!

Allegro, allegrissimo!

**Doutor**

Pian, piano, pianissimo!  
Pianississimo!  
Kein Künstler muss den andern tadeln,  
er setzt die Kunst zu sehr herab.

Pian, piano, pianissimo!  
Pianississimo!  
Nenhum artista deve criticar o outro,  
Isso desvaloriza a arte em demasia.

**Rival**

Wohlan, nichts kann die Kunst  
mehr adeln.

Pois bem, não há nada que a arte  
possa enobrecer mais do que isto.

**Jezabel**

Ganz recht, nichts kann die Kunst  
mehr adeln.

Nem mais, não há nada que a arte  
Possa enobrecer mais do que isto.

**Rival**

Ich steh' von meiner Ford'rung ab.

Eu abandono a minha reivindicação.

**Jezabel**

Ich stehe ebenfalls nun ab,  
von meiner Ford'rung ab.

Eu, pois, de igual forma abandono,  
Abandono a minha reivindicação.

**Rival**

(leise zu Mlle. Silberklang)  
Ich bin die erste!

(baixo, para Jezabel)  
Eu sou a principal!

**Jezabel**

Ich bin die erste Sängerin

Eu sou a cantora principal

**Rival**

Ich bin die erste Sängerin

Eu sou a cantora principal

**Jezabel**

Ich bin die erste

Eu sou a principal

**Rival**

Ich bin die erste

Eu sou a principal

**Jezabel**

Ich! Ich bin die erste Sängerin

Eu! Eu sou a cantora principal

**Rival**

Ich! Ich bin die erste Sängerin  
Adagio, Adagio

Eu! Eu sou a cantora principal  
Adagio, Adagio

**Jezabel**

Allegro, Allegrissimo

Allegro, Allegrissimo

**Doutor**

Piano, calando, mancando,  
Diminuendo, decrescendo,  
Piano, pianíssimo,  
Pianíssíssimo.

Piano, calando, mancando  
Diminuendo, decrescendo,  
Piano, pianíssimo  
Pianíssíssimo.

#### **14. Biografia de Rita Burmester (encenadora)**

Desde sempre ligada aos palcos, muito cedo através do ballet clássico onde atingiu o nível 7 pela Royal Academy of Dancing, mais tarde com a formação em Teatro pela ESAP (Escola Superior de Artística do Porto) em 2007.

Passou por diversas companhias entre elas TEP (Teatro Experimental do Porto), Só Cenas, Vivonstage, Estaca Zero e desde 2012 que trabalha com a ATE onde desenvolve funções de dramaturga, atriz e produtora.

Ainda durante a licenciatura (2005) em Teatro começou a dar formação, inicialmente só a crianças no Grupo Dramático e Musical Flor Infesta e agora num trabalho de formação de atores. Com vários formandos a entrar em escolas/ faculdades de Teatro (interpretação). Sempre ligada à educação pela arte começou as AEC's (Atividades Extracurriculares) em 2007 mantendo-se por 7 anos, desenvolveu diversas oficinas de teatro para crianças e leva o teatro às escolas de todo o continente e ilhas.

Conta com várias Encenações, Dramaturgias em projetos desenvolvidos para a Biblioteca de Matosinhos, no Grupo Dramático Flor de Infesta, ATE, na companhia Só Cenas e ainda pontuais colaborações como dramaturga na Estaca Zero, Espaço T e trabalhos individuais de outros artistas.

O mestrado em Ciências da Comunicação em 2012 na FLUP (Faculdade de letras do Porto) trouxe novas experiências, como a rádio, crónicas e produção de eventos culturais.