
Breve panorama histórico sobre a atuação cênica do cantor lírico e sua preparação**Cristine Bello Guse**

Há de se considerar que já no final da Renascença, com a valorização da monodia vocal na intenção de priorizar o entendimento das palavras em um “recitar cantando”, as portas para que todo o conjunto cênico-vocal do cantor pudesse ser apreciado foram abertas, junto ao desenvolvimento de um estilo de composição que fundia a música e a representação teatral. Ao longo dos tempos, o cantor solista passa a receber foco como veículo principal da expressão emocional do texto cantado, e com isso passa a ter como responsabilidade fazer com que as suas ações vocais e sua figura cênica contribuam na comunicação da obra dentro das expectativas estéticas de cada época. Imagina-se que as qualidades cênicas dos cantores tenham sido sempre observadas com atenção desde muito tempo por aqueles que apreciam sua arte. Um episódio famoso que ilustra a valorização das qualidades cênicas dos cantores é a carta escrita em 1848 por Giuseppe Verdi à direção do *Teatro San Carlo*, discordando da escolha da cantora escalada para interpretar o sinistro papel de Lady Macbeth na montagem de sua ópera *Macbeth*. O argumento do compositor era simples, Eugenia Tadolini tinha demasiadas qualidades para o papel. A sua bela figura era bondosa e angelical, e ela possuía uma voz clara, um canto límpido e perfeito que não se encaixavam com as expectativas que Verdi tinha para a feia e diabólica Lady Macbeth, que deveria ter um canto áspero, sufocado e escuro (CASOY, 2007, p. 56). De modo geral, enquanto o público mais especializado aponta se a criação interpretativa e execução do cantor revitalizam e se integram coerentemente ao conteúdo e estilo da obra e da encenação do espetáculo, o público leigo avalia se o artista cumpre a tarefa de lhe incitar a imaginação e lhe estimular as emoções.

Como forma de compreender melhor a atuação cênica dos cantores líricos dentro dos espetáculos operísticos, este artigo pretende realizar um breve panorama sobre estes apontamentos, discorrendo sobre reflexões e princípios defendidos por duas gerações distintas de teóricos e que nos mostram dois tipos de vertentes estéticas: 1) o estilo de atuação cênica convencionada e considerada estereotipada nos dias atuais, advindo da interpretação teatral vigente no século XIX; e 2) o realismo advogado por Constantin Stanislavski no início do século XX, que

estabeleceu um novo modo de atuação cênica baseado na verdade cênica e na justificação do papel.¹

1. A atuação cênica convencionada, tipicamente operística

Os primeiros escritos sobre o assunto explicam a origem da atuação cênica que hoje consideramos estereotipada, mas que por muito tempo perdurou na estética dos espetáculos de ópera. Em 1915, o barítono americano George Edward Shea descreveu um catálogo de gestos e atitudes com a intenção de auxiliar o jovem aspirante à carreira operística. O efeito da “presença de palco” era adquirido através da combinação entre olhar, atitude, gestos, caminhadas e paradas. O autor classifica os gestos como aqueles executados pelo braço inteiro rígido ou arredondado, por antebraço e mãos, pela posição das pernas e distribuição do peso do corpo, atribuindo determinados subtextos a cada combinação. Por exemplo, o gesto e atitude referente a “*Irritado, Recusa Insistente*” é descrito colocando o peso do corpo na perna (esquerda) posicionada a frente, pulsos fechados com os polegares por cima dos dedos, braço (esquerdo) rígido oscila para baixo a partir de uma leve elevação a frente do corpo. A mesma elevação aplica-se ao outro braço, mas esse se mantém atrás do eixo lateral, e os olhos se concentram na personagem diretamente a sua frente (SHEA, 2008, p. 43), como se observa na figura 1 abaixo.

¹ O conteúdo deste artigo faz parte da revisão da literatura sobre a atuação cênica do cantor lírico presente na pesquisa de doutorado em música realizada pela autora (GUSE, 2018).



Figura 1: Gesto e atitude referente a “*Irritado, Recusa Insistente*” (SHEA, 2008, p. 22)

Em outras descrições estão gestos convencionais que aparecem vez ou outra em performances atuais, tais como o gesto relacionado à “*Bravura*”, típico de finais de árias e cadências (SHEA, 2008, p. 27), e o gesto referente ao subtexto “*Um tesouro mais querido que a vida!*”. Enquanto este último gesto é descrito com as mãos em concha trazidas ao peito (SHEA, 2008, p. 30-31), o gesto de “*Bravura*” é mostrado na figura 2 abaixo.

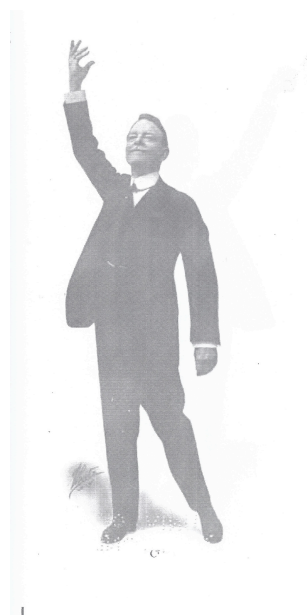


Figura 2: Gesto e atitude referente à “*Bravura*” (SHEA, 2008, p. 27)

Shea (2008, p. 6-20, p. 62-78) ainda fala sobre uma atuação rítmica dentro da música. Os gestos deveriam ser planejados e selecionados economicamente para os momentos culminantes, desenvolvidos em qualquer velocidade de acordo com as exigências do texto e da música, sendo completados nos tempos fortes do compasso em que culminassem as frases musicais. O autor aponta que os gestos descritos são aplicáveis a uma variedade de personagens em diferentes tipos de trabalhos operísticos. Contudo, o grau de intensidade desses gestos muda da ópera séria para a ópera cômica. Na ópera séria, amplos gestos são utilizados, uma vez que o fluxo das palavras é alargado pela música. Assim, os gestos e atitudes são “inflados”, o que equivaleriam à exageração se comparados ao teatro falado (SHEA, 2008, p vii). Já em obras cômicas ou de enredo moderno, gestos mais próximos da vida real são mais apropriados – os braços raramente levantam ao nível dos ombros, permanecendo próximos ao corpo e deixando a gesticulação a cargo dos antebraços e mãos (SHEA, 2008, p. 19-20). Lições sobre como caminhar, virar-se, sentar, cair, arrastar-se e levantar-se do chão e de como usar os olhos são descritas ao longo da obra do autor. A elegância, clareza nas ações e a boa visibilidade do artista no palco são os evidentes objetivos dessas lições.

Um relato do cantor Bennet Challis (1927, p. 639) também aponta para a existência de um Maestro M., que era uma celebridade em Milão e que trabalhava com um sistema que consistia em uma lista de gestos e posições que supostamente deveriam exaurir todas as possibilidades das emoções humanas. Seus alunos deveriam adornar suas partituras com os números desses gestos sob os compassos, antes mesmo de iniciarem qualquer atuação. O autor afirma que, apesar de se esperar qualquer mecanicidade, o talento de alguns cantores perseverava e até mesmo se mostrava mais efetivo nessa situação de controle. Embora Challis (1927, p. 630) tenha citado esse tipo de atuação cênica, ele defende uma técnica de atuação que seja orgânica e vital, nascida do próprio drama musical, e não abordada como uma vestimenta externa.

Para o autor, o palco operístico é baseado na convenção e qualquer tentativa de transformá-lo em realismo seria pura falsidade. Seus princípios estão explicitamente voltados para a sublimidade do drama wagneriano e se contrapõem tanto à passividade cênica, que constitui “buracos” na performance do cantor, como

aos “contorcionismos e caretas” que distraem o público do centro da ação. O inteligente uso da “pose parada” é a solução que o autor recomenda para os momentos de contracena em que o cantor não canta. Apesar de o termo ser associado a uma postura rígida e antinatural, qualquer postura pode se tornar efetiva e natural independente de sua forma, desde que se adapte à situação como parte de um todo orgânico. A pose deve ser sustentada e somente abandonada através de uma transição natural e quase imperceptível em direção à outra pose igualmente efetiva. O mínimo movimento descuidado dissolveria o fino efeito dramático, por isso manter a impressão estática ao longo da duração da pose é de tamanha importância para o autor (CHALLIS, 1927, p. 630-632).

Intensidade e continuidade da linha dramática são elementos vitais segundo Challis (1927, p. 633-634). A intensidade acontece pelo fato de que em todo momento deve existir ação ativa, externa ou interna. A ausência de ação externa não significa passividade, muito pelo contrário, significa intensa ação interna por parte da personagem. A presença da música no gênero operístico “muda o foco do interesse dramático do externo para o interno, dos fatos e acontecimentos casuais externos para os conflitos internos e emoções” (CHALLIS, 1927, p. 633) ². Por continuidade da linha dramática entende-se o legato trazido para a ação quase como determinado reflexo da frase musical (CHALLIS, 1927, p. 636), uma vez que a transição entre uma pose e outra é realizada de forma gradativa e fluente. Aqui se vê o posicionamento sobre atuação cênica desse autor direcionado essencialmente a atender as características fundamentais do drama wagneriano, pois esse tipo de atuação se adapta à ação dramática tecida pela contínua exposição e transformação dos *Leitmotive*.

Sobre o momento em que os gestos e poses deveriam ocorrer durante as cenas, o autor comenta que:

Mesmo no caso de *forte* declamação, onde a palavra requer o acompanhamento imediato do gesto enfático, um acorde estrondoso irá, quase sempre, ser ouvido da orquestra em um compasso de abertura precedendo ou seguindo imediatamente o clímax declamatório, e a ênfase dramática será ao menos

²Todas as traduções dos trechos citados foram realizadas pela autora do artigo.

duplicada se o gesto for dado junto com o acorde, ao invés de com a palavra em si (CHALLIS, 1927, p. 637).

Ou seja, a sincronicidade e a conformidade dos gestos estariam voltadas muito mais para o conteúdo musical do que para o verbal, uma vez que em Wagner a condução dramática deve ser diretamente estabelecida pela progressão dos eventos musicais.

Finalizando a exposição de sua técnica de atuação, Challis (1927, p. 641) aconselha evitar os gestos angulares e os passos rígidos, exceto para efeitos cômicos; e recomenda o uso dos movimentos amplos e em curva, que se iniciem a partir dos ombros e não do cotovelo, o estudo de um olhar longo e natural em direção à galeria superior, “fazer tão poucos gestos quanto possível, e aprender o valor de permanecer perfeitamente parado”.

As técnicas de atuação cênica descritas por Shea e Challis refletem o estilo de interpretação teatral vigente no século XIX. Segundo Hicks (p. 8-14), tratados de oratória como *Chironomia* (1806)³ de Gilbert Austin e o sistema de expressão de François Delsarte eram amplamente aceitos e populares entre os atores e cantores dessa época. Austin (1806, p. 1) expõe que, para um orador público, tão importante quanto às outras divisões da retórica, tais como invenção, disposição, escolha das palavras e memória é a parte externa da oratória, composta pela administração da voz, da expressão do semblante, dos gestos da cabeça, do corpo e dos membros⁴. Negligenciar a consistente organização dessa parte, principalmente no que se refere aos gestos, deixando-a ao improviso do momento, levaria ao prejuízo de ações inapropriadas, imprecisas e deselegantes (AUSTIN, 1806, p. 5-6). O tratado de Austin (1806) inicia com uma profunda reflexão sobre a utilização dessas três divisões da parte externa da oratória (voz, rosto e gestos) e, em seguida, uma explanação sobre as características dos diversos modos de exposição pública – leitura, recitação, declamação, oratória, atuação e pantomima.⁵ Adiante, é apresentado um sistema de

3 *Chironomia* significa a “arte de regular e acomodar os gestos ao discurso, à declamação, à dança, ou à interpretação dramática” (FERREIRA, 1988, p. 545).

4 Os componentes do sistema retórico antigo se dividem em cinco, são eles: *Inventio*, relativo ao próprio conteúdo, às provas e aos argumentos; *Dispositio*, o plano e a organização interna do discurso; *Elocutio*, as escolhas relativas à expressão, ao estilo e à adequação; *Actio*, relativo ao ritmo, à entonação, às pausas e também à gestualidade; e *Memória*, a retenção do conteúdo a ser transmitido (MOSCA, 2004, p. 28-29).

5 A recitação, a declamação, a oratória e a atuação diferem-se da leitura por serem memorizadas. Enquanto a primeira é relativa a composições de cunho poético, a segunda acontece em composições de conteúdo argumentativo, porém em ocasiões imaginárias no propósito de exercitar os talentos retóricos do orador. Se a composição é de autoria do próprio falante e proferida em uma situação real de fala pública, então é chamada de oratória (AUSTIN, 1806, p. 209). A atuação é a representação de uma personagem criada por um escritor dramático. Dessa forma, diferentemente da oratória, em que o orador sempre representa a si mesmo, na atuação a conduta do ator deve aproximar-se ao máximo daquela da personagem representada (AUSTIN, 1806, p. 239). A pantomima consiste no modo de comunicação de pensamentos e de expressão dramática sem a presença das palavras (AUSTIN, 1806, p. 251).

classificação dos gestos no qual divide-se o corpo em cabeça, ombros, tronco, braços, mãos e dedos, membros inferiores e joelhos, e pés. Junto a isso, o autor elabora uma complexa forma de notação para esses gestos e movimentos, na intenção de munir o orador ou ator para a sua organização e composição gestual com uma verdadeira partitura de sua performance.⁶

François Delsarte dedicou-se à observação de como o corpo humano consegue traduzir estados interiores, quais as leis que regem seu uso como meio de expressão e comunicação e as relações existentes entre corpo e alma. Elaborou suas teorias estéticas por volta da metade do século XIX, mas as divulgou apenas oralmente (AZEVEDO, 2002, p. 53-54).

Dentre seus alunos estavam grandes cantoras tais como Caroline Carvalho, Pauline Gueymard, Marie Malibran e Henriette Sontag, dentre outros atores e artistas. Cinco de seus alunos franceses continuaram o legado de Delsarte – Abbé Delaumosne, Angéline Arnaud, Gustave Delsarte (seu filho), Marie Géraldy (sua filha) e Alfred Giraudet; os três últimos também eram cantores (RUYTER, 1999, p. 9-15). Nos Estados Unidos, as teorias de Delsarte se estabeleceram através de seu único aluno norte-americano, Steele Mackaye, e através dele outros estudiosos desenvolveram seus ensinamentos em duas vertentes – aqueles que se concentraram na oratória e no teatro e os que se especializaram em performances não-verbais tais como a dança (RUYTER, 1999, p. 17-29). Genevieve Stebbins, atriz norte-americana e aluna de Mackaye, foi uma das principais divulgadoras do sistema de Delsarte nesse país devido ao seu grande número de publicações. Seu primeiro livro, *Delsarte: System of Expression* lhe rendeu seis edições (entre 1885 e 1902) e, dentre vários outros escritos, ainda publicou mais três livros sobre cultura física e expressão - *Society Gymnastics and Voice Culture* (1888), *Dynamic Breathing and Harmonic Gymnastics* (1893), e *The Genevieve Stebbins System of Physical Training* (1898, 1913) (RUYTER, 1999, p. 45-55).

O sistema de expressão de Delsarte descrito por Stebbins (2015) parte da trindade *vida, mente e alma* que se traduz respectivamente nos estados *sensitivo* ou *vital* (vida), *intelectual* (mente) e *moral* (alma). Esses três estados estão relacionados respectivamente a três tipos de movimentos: *excêntrico*, *concêntrico* e *normal* - do centro para fora, do centro para dentro e o equilíbrio entre os dois. A combinação entre si desses movimentos gera uma

⁶ Para detalhes sobre essa complexa notação, ver Austin (1806) e Dillon (2007). Inspirados em *Chironomia*, outros manuais sobre o gestual da oratória surgiram, tais como *Practical Treatise on Gesture* (1831) de J. Barber e *Manual of Gesture* (1875) de A. M. Bacon (DILLON, 2007).

planilha de nove quadros, que aplicados a cada um dos elementos das diversas partes do corpo, do rosto e também dos recursos vocais, ilustram uma ampla gama de capacidades expressivas (STEBBINS, 2015, p. 31-53), observáveis nas figuras 3 e 4 abaixo.



Figura 3: Quadro III - Atitudes condicionais da mão (STEBBINS, 2015, p. 97)



Figura 4: Quadros X – Combinações simples da pálpebra superior e sobrancelha mão (STEBBINS, 2015, p. 152)

Ao contrário do tratado de Austin (1806), Stebbins (2015, p. 227) argumenta que as lições do sistema de Delsarte as quais descreve são apenas para serem praticadas, daí o termo *ginástica estética*. Estas nunca devem ser usadas diretamente na criação de um papel como escolhas subordinadas ao seu significado simbólico.

Todas essas abordagens tinham um objetivo em comum que era organizar a expressividade do artista, prevenindo-o de ações desconexas, não apropriadas e desajeitadas que invadissem a sua performance se este a deixasse ao improviso de sua inspiração. Pouco se aborda nelas a respeito da criação de aspectos interiores da personagem ou sobre o envolvimento emocional do cantor ou ator, sendo nítido o foco de estudo na representação exterior das atitudes humanas que, obviamente, estariam relacionadas às motivações emocionais explícitas na obra apresentada. Apesar da formalização aparente dessas abordagens, o efeito almejado não era algo engessado em possibilidades limitadas. Shea (2008) aponta que os gestos, “em seus matizes de variação, são quase tão numerosos quanto os pensamentos que os fazem acontecer” (SHEA, 2008, p. 26) e, quanto mais matizes o cantor adquirir em seus gestos, mais interessante será a sua atuação, evitando monotonia e uniformidade em seus vários papéis (SHEA, 2008, p. 36).

Ainda no início do século XX, surgiria um teórico que mudaria completamente o rumo da atuação cênica teatral e dos espetáculos de ópera – Constantin Stanislavski.

2. A atuação cênica baseada na justificação do papel e na verdade cênica

Insatisfeito com a prática teatral vigente no final do século XIX e em como era realizado o trabalho com os atores, que se baseava primariamente na imitação de seus professores⁷ (BONFITTO, 2002, p. 21-22), Stanislavski dedicou-se intensamente a uma nova proposta de atuação teatral que partisse da própria

⁷ É importante lembrar que foi também a situação pedagógica da época que motivou François Delsarte a elaborar seu sistema de expressão no século XIX, muito antes das reflexões de Stanislavski serem desenvolvidas e propondo soluções bem distintas. Ver Stebbins (2015, p. xxvii-xxviii).

natureza criativa do ser humano e combatesse os clichês e artificialidades. Nas palavras de Hobgood (1973, p. 150):

Quando um ator experimenta um papel, Stanislavski acreditava que a personalidade plenamente percebida da personagem domina tanto a ocasião que a própria personalidade do ator virtualmente desaparece. Uma fusão (**sblizhennia**) mescla o ator com a personagem e, no momento, faz-se irrelevante ao espectador que o ator tenha outra identidade que não a da personagem. O meio mais seguro para este fim vem quando o ator aprende a alinhar sua psique com a psique imaginada da personagem dramática, para que então um processo autenticamente orgânico de criação aconteça.

Em suma, seu método pretendia ativar a criatividade subconsciente do ator para com sua personagem, através de uma técnica consciente baseada no profundo estudo do papel. Em suas próprias palavras, Stanislavski (2006, p. 364) expõe a sua intenção:

Por Intermédio da Técnica Consciente chegar à Criação Subconsciente da Verdade Artística. Um dos objetivos principais da nossa atitude para com a atuação é essa estimulação natural da criatividade da natureza orgânica e sua subconsciência [...], entretanto, não estudamos o subconsciente, mas apenas os caminhos que conduzem a ele.

Segundo Bonfitto (2002, p. 23-24), o método de Stanislavski pode ser dividido em duas fases: a *Linha das Forças Motivadas*, que vai da fundação do Teatro de Arte de Moscou (1898) até sua experiência com o Estúdio Ópera (1918)⁸, tendo o caminho do processo interior para o exterior como base para a interpretação teatral; e posteriormente, o *Método das Ações Físicas*, que surge dessa experiência na Ópera e culmina em sua aplicação nas montagens de *Otelo* de Shakespeare (1930) e de *Tartufo* de Molière (1938), fazendo o caminho contrário, partindo do exterior (ações físicas) em direção ao despertar do processo interior⁹.

Em sua primeira fase, Stanislavski (1976, p. 259-266) tem como base o triunvirato das *Forças Motivadas - Mente, Vontade e Sentimento* – que se combinam

⁸ Em 1918, o Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi foi fundado com o objetivo de elevar o nível teatral dos cantores. Ao assumir a direção, Stanislavski trabalhou diretamente com cantores experientes do Bolshoi, seguido de jovens cantores ingressantes em outubro de 1919. Após a performance de alguns títulos o grupo se separou do Bolshoi, formando o Estúdio Ópera Stanislavski, que posteriormente, em 1928, se converteu no Teatro de Ópera Stanislavski (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p.x).

⁹ Sobre relatos a respeito das montagens de *Otelo* e *Tartufo*, ver Stanislavski (2008) e Toporkov (1991) respectivamente.

mobilizando os elementos interiores da interpretação do ator. Essas forças devem trabalhar de forma harmoniosa, porém, quando não emergirem de forma espontânea, o ator deve se voltar para a mente, pois é a que reage mais facilmente. Através dos pensamentos implícitos nas falas das personagens, o ator chegaria a uma concepção daquilo que significam, e isso incitaria seus sentimentos e vontade.

A *imaginação* do ator é o que o capacita a criar uma nova realidade, às vezes distante da sua própria, e a trazer seus próprios sentimentos e sensações para o ato de viver e reviver a personagem que interpreta. Através da elaboração das *circunstâncias dadas* para o papel, obtidas a partir do texto dramático e da concepção de encenação, o ator se perguntaria: o que eu faria se estivesse sob essas circunstâncias? Dessa forma, o se estimularia a reação do ator de forma lógica e coerente à reação de sua personagem nas situações propostas dentro das cenas. “O se atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação” (STANISLAVSKI, 1976, p. 73), ou seja, permite a entrada do ator na ficção, na realidade da personagem (BONFITTO, 2002, p. 27-28).

Quanto mais o ator acreditar na sua nova realidade em cena, mais crível se torna sua atuação. É o que definiu como *fé e sentimento de verdade*:

– Não se preocupe demais com o fato desse punhal ser de papelão em vez de aço [...] o que importa no teatro não é o material de que é feito o punhal de Otelo [...], mas sim, o sentimento íntimo do ator capaz de justificar seu suicídio. O importante é como o ator, um ser humano, *teria agido*, se as circunstâncias e condições que envolviam Otelo fossem reais e se o punhal com que ele se feriu fosse de metal. [...] O que chamamos *verdade* no teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem de servir-se em seus momentos de criatividade. Procurem sempre começar o trabalho de dentro, tanto nos aspectos fatuais da peça e do cenário, como nos seus aspectos imaginários. Instilem vida em todas as circunstâncias e ações imaginadas, até conseguirem satisfazer plenamente o seu *senso de verdade* e até terem despertado um *sentimento de crença* na realidade das suas sensações. Este processo é o que chamamos de justificação do papel (STANISLAVSKI, 1976, p. 153).

A determinação da justificativa para cada ação da personagem, unida ao poder que a própria imaginação do ator tem em criar a empatia necessária que o permite se inserir nas circunstâncias que esta personagem vive é o que possibilita

gerar o senso de verdade no ator dentro das situações fictícias da própria representação.

O ator usa a si mesmo quando vive sua personagem, mesmo quando sua personalidade é distante daquela interpretada. Temos em nós as sementes de todas as características humanas e, sendo assim, o ator descobre e seleciona os elementos necessários a cada papel, desenvolvendo-os através da técnica. Igualmente, o mesmo empresta seus próprios sentimentos à personagem, suas *memórias emotivas e sensoriais* vindas da própria experiência pessoal e aquelas adquiridas por empatia. Essas memórias servem como iscas para despertar sentimentos análogos a da personagem (STANISLAVSKI, 1976, p. 183-210). Como Bonfitto (2002, p. 29) complementa, “quanto mais vasta é a experiência emocional do ator, mais rico é o material que ele tem à disposição para a sua atividade criativa interior”. Contudo, Norvelle (1962, p. 35-36) adverte que para o mestre russo, “o ator deve reconhecer a dualidade do ‘artista e do instrumento’ e, como artista, ele deve controlar as emoções do instrumento ao invés de deixar as emoções controlarem-no”. Como define o próprio diretor russo, “o tempo todo, [o ator] consegue, facilmente continuar interpretando seu papel, mesmo enquanto se observa a si mesmo”, pois enquanto chora e ri em cena, vigia suas próprias lágrimas e sorrisos (STANISLAVSKI, 1976, p. 281). Trata-se de o ator manter constantemente determinada atenção sobre o que ocorre em si mesmo enquanto se envolve com as situações cênicas, na intenção de evitar uma catarse emocional tão profunda que lhe desorienta da tarefa de representar a personagem dentro dos limites da obra dramática.

Stanislavski (1976, p. 121-135) dá especial importância ao fato de a tensão física ser um impedimento real na criação interior, pois a rigidez muscular interfere com a experiência emocional e em suas delicadas nuances. Em um processo de auto-observação, o ator se mantém alerta para remover a menor quantidade de tensão desnecessária, e isso “deve ser desenvolvido ao ponto de se transformar num hábito subconsciente, automático, [...] não só nos trechos mais tranquilos do papel, mas, principalmente, nas horas de mais alto voo nervoso e físico.” (STANISLAVSKI, 1976, p. 124-125).

Outro elemento de extrema relevância é a *comunhão* que o ator deve estabelecer com tudo que se relaciona no palco, em especial com os colegas e espectadores. “A dificuldade é que estamos simultaneamente em relação com o nosso comparsa e com o espectador. Com o primeiro, nosso contato é direto e consciente; com o segundo, é indireto e inconsciente [mas] [...] em ambos, a nossa relação é recíproca” (STANISLAVSKI, 1976, p. 220). Também afirma que é preciso o ator estar em constante *adaptação* para o contínuo contato com o que acontece em cena, adaptando-se a como o colega diz suas falas, ao espaço físico da plateia, e também às imprevisibilidades ocorridas em cena (STANISLAVSKI, 1976, p. 239-257).

Para desenvolver a *concentração* do ator no palco, e assim evitar que a presença da plateia o disperse, Stanislavski (1976, p. 99-120) elabora exercícios utilizando círculos de luz no palco de diferentes diâmetros que limitam a atenção do ator. Utiliza desde o menor diâmetro, em que demonstra o que chamou de *Solidão em Público*, até a sala toda iluminada, em que os limites da área de atenção precisam ser criados pelo próprio ator. Também aborda a observação de objetos, através de uma *atenção exterior* em que o ator busca sensibilizar seus sentidos ao observar os mesmos, e através de uma *atenção interior*, colocando os objetos em situações imaginárias que acentuem a reação emocional provocada no ator.

A respeito da preparação de um papel, com a intenção de traçar um percurso para a personagem, Stanislavski (1976, p. 142-150) determina que se divida o texto dramático em *Unidades*, que serão nomeadas por substantivos que caracterizem a essência interior de cada uma delas. Para cada *Unidade*, a personagem terá um objetivo como parte orgânica da mesma, chamado de *Objetivo Criador*, e que será definido por um verbo, pois este impele à ação. O autor aponta para três tipos de objetivos: o exterior ou físico, o interior ou psicológico e o tipo psicológico rudimentar.

Suponhamos que você entra na sala [...] e me cumprimente, acenando com a cabeça e me apertando a mão. Esse é um objetivo *mecânico* comum. Não há nada a ver com psicologia. [...] Outra coisa [...] é estender sua mão e tentar exprimir sentimentos de amor, respeito, gratidão, com o olhar e o aperto de mão. Assim é que executamos um *objetivo comum*, mas existe nele um elemento psicológico e, portanto, em nosso jargão nós o definimos como do tipo rudimentar.

Eis agora um terceiro modo. Ontem você e eu tivemos uma briga. Insultei-o em público. Hoje, quando nos encontramos, eu quero me aproximar, oferecer-lhe a minha mão, indicando assim que desejo pedir desculpas, reconhecer que errei e implorar-lhe que esqueça o incidente. Estender a minha mão ao meu inimigo de ontem não é um problema simples. Terei de refletir com cuidado, sentir e vencer muitas emoções antes de poder fazê-lo. É isto o que chamamos de um objetivo *psicológico* (STANISLAVSKI, 1976, p. 144-145).

A corrente de todos estes objetivos define o *Superobjetivo*, o objetivo principal para onde todos os objetivos menores, pensamentos, sentimentos e ações de uma personagem convergem. Um vetor em direção ao *Superobjetivo* cria a *Linha direta de ações*, que são as ações que a personagem realiza para alcançar seus objetivos (STANISLAVSKI, 1976, p. 285-293).

A todo objetivo e ação está implícito a presença de obstáculos que se interpõem a eles, ou seja, ações diretas opostas vindas de acontecimentos conflitantes, objetivos de outras personagens ou empecilhos diversos. “O entrechoque e o conflito dessas duas ações diretas opostas é que constitui a situação dramática” (STANISLAVSKI, 2008, p. 102). Esses são os elementos utilizados para compor a *partitura do papel*, ou seja, quando o ator, baseado nos fatos contidos no texto dramático, elabora “esse longo catálogo de objetivos maiores e menores, unidades, cenas, atos” (STANISLAVSKI, 2008, p. 82).

Um dos princípios básicos de Stanislavski é o conceito de que toda ação nunca é apenas física, mas psicofísica. “Em todo ato físico há um elemento psicológico e um elemento físico em todo ato psicológico” (STANISLAVSKI, 1976, p. 163). A ação cênica não é apenas o ato externo de gesticular mimicamente, é uma ação movida por *impulsos interiores* que visam alcançar determinados objetivos (STANISLAVSKI, 2008, p. 66-71). Esse princípio possibilitou que em determinado momento seu trabalho com os atores mudasse de direção. Enquanto antes Stanislavski partia dos elementos interiores da criação para resultar nas ações físicas, agora passava a iniciar primeiramente pela execução das ações físicas para chegar às motivações e espírito da personagem. Nas palavras do autor:

Vocês sabem que, se um papel não consegue formar-se espontaneamente dentro do ator, este não tem outro recurso senão abordá-lo de maneira inversa, partindo dos aspectos exteriores para dentro. [...] Esta é uma coisa material, tangível, atende às ordens, aos hábitos, à disciplina, ao exercício, é mais fácil de

manejar do que o esquivo, efêmero e caprichoso sentimento, que nos foge [...]. O fator favorável, no teatro, é que ambas (linhas de ação interna e externa) são tiradas da mesma fonte, a peça, o que lhes dá afinidade [...]. Basta que o ator em cena perceba uma quantidade mínima de verdade física orgânica, em suas ações ou em seu estado geral, para que instantaneamente suas emoções correspondam à crença interior na autenticidade daquilo que seu corpo está fazendo (STANISLAVSKI, 2008, p. 181-182).

A ação física então se tornaria um *catalisador* dos outros elementos. Dessa forma, a mudança de abordagem, da *Linha das Forças Motivadas* para o *Método das Ações Físicas*, não eliminaria os elementos trabalhados anteriormente, apenas os utiliza de forma diferente (BONFITTO, 2002, p. 25). Por exemplo, a memorização do texto não se dava mais na etapa inicial do trabalho. O ator apresentava um “esquema de ações físicas sobre a qual se baseava uma cena do texto, utilizando a menor quantidade de palavras possível, podendo usar suas próprias palavras” (BONFITTO, 2002, p. 32). O texto dramático seria inserido, depois que as situações fossem compreendidas em sua complexidade, o que evitaria que as falas fossem memorizadas de forma mecânica. Stanislavski (2008, p. 246-247) explica que ao decorar o texto mecanicamente, treinando os músculos vocais para reproduzir apenas os sons do discurso, o pensamento contido nesse discurso se evaporaria e o texto se distanciaria dos objetivos e ações. Isso impediria que os subtextos fossem expressos pela voz ao longo das falas. Como *subtexto*, Stanislavski (2006, p. 163-166) entendia o conteúdo psicológico por detrás do texto dramático, que se manifesta através da voz e do corpo na interpretação do ator.

Para que esse diálogo entre os processos interiores e exteriores ocorra de forma orgânica, o aparelhamento físico e vocal do ator deveria estar bem treinado, sensível e perfeitamente disponível ao que for solicitado no processo de construção da personagem. Dessa forma, através de um programa de treinamento vocal e corporal, o ator deveria neutralizar seus vícios cotidianos, uma vez que a vida retratada no palco é percebida pelo público através de uma lente de aumento (STANISLAVSKI, 2006, p. 71). Assim, o trabalho de Stanislavski (1989, p. 539) com os atores era dividido em duas partes:

- 1) o trabalho interno e externo do artista sobre si mesmo, 2) o trabalho interno e externo no papel. O trabalho interno consigo mesmo consiste na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista desencadear em si mesmo o estado

criador, no qual a inspiração lhe vem de modo cada vez mais fácil. O trabalho externo consigo mesmo consiste em preparar a máquina do corpo para personificar o papel e transmitir com precisão a vida interna deste. O trabalho com o papel consiste em estudar a essência espiritual da obra dramática, daquele grão de que ela foi criada e lhe determina o sentido, assim como o sentido de cada um dos papéis que a compõem.

Vê-se aqui uma profunda preocupação em preparar o ator como instrumento de sua arte, no desenvolvimento de habilidades gerais que o capacitarão na resposta interna (imaginação, emoção, pensamentos, impulsos, sensações, espontaneidade criativa, etc.) e externa (alinhamento corporal, precisão rítmica, agilidade, versatilidade e definição gestual, vocalidade, dicção, etc.) à interpretação de qualquer personagem. Agregado a esse trabalho voltado ao desenvolvimento do instrumento do ator, então, está um trabalho detalhado de estudo, análise e criação do papel a ser representado que conduzirá ao elo de identificação do próprio ator com a personagem interpretada e na justificação das ações realizadas em cena.

Ao transportar seus princípios e método à realidade dos cantores no seu Estúdio Ópera, Stanislavski (1989, p. 512) elaborou um programa de ensino que consistia em trabalhar o que considerou como as três modalidades da arte do cantor - a vocal, a musical e a cênica – que deveriam estar disponíveis para serem fundidas e dirigidas para servir a um único fim, sem que uma predominasse em detrimento de outra. Para ele, muitos cantores desconheciam essa necessidade, pois davam importância apenas para o som de seu canto, negligenciando o que estava sendo cantado, o significado das palavras¹⁰. Considerava que o texto era o tema para a criação do compositor e a música, sua própria criação, o seu vivenciar desse tema: “A palavra é o *que*, a música o *como*” (STANISLAVSKI, 1989, p. 513).

¹⁰ Stanislavski (1989, p. 518-519) comenta sobre o perfil arrogante dos cantores, da resistência e preconceito com que alguns receberam o trabalho cênico que propunha e da sua motivação em mudar essa situação: “Pelo visto o ‘sozinho’ dos cantores é um mal tão invencível quanto o diletantismo dos atores dramáticos. A psicologia do cantor, em cuja garganta a natureza depositou uma mina de ouro, é especialíssima. Ele se sente um eleito, o único, o indispensável, e isto lhe infunde uma noção exagerada do seu valor artístico. Ele procura tomar da arte e não dar à arte. É por isso que ao primeiro sucesso, preparado pelo trabalho persistente dos diretores de cena e professores, qualquer empresário pode atrair um cantor de boa voz. Ora, os empresários, uma espécie de tubarões que devoram os jovens brotos artísticos que ainda não conseguiram dar frutos, espreitam sagazes o cantor para abandoná-lo como coisa desgastada alguns anos depois, após sugar-lhe tudo o que é possível” (STANISLAVSKI, 1989, p. 518). Contudo, como aponta o autor, não seria possível combater esse mal diretamente, mas sim elevar o nível de cultura geral e artística deles, desenvolvendo-lhes um novo tipo de ideologia.

O trabalho preparatório inicial com os cantores do Estúdio Ópera foi baseado em exercícios diários e o diretor contava com uma equipe de professores, tais como N. M. Safonov, que era responsável pelo treinamento vocal e pelas aulas de dicção, e seus assistentes, ambos seus irmãos, Vladimir Alexeyev e Zindaïda Sokolova. O primeiro, por ser um excelente músico, tinha um refinado senso rítmico sobre as cenas, enquanto sua irmã ajudava os estudantes a encontrarem e desenvolverem as sutilezas dos aspectos interiores. Concomitantemente ao trabalho prático, o mestre russo ministrava palestras sobre os fundamentos de seu “Sistema” de atuação. As aulas e ensaios duravam o dia inteiro, sem interrupção, sendo que uma metade de cada dia era direcionada às atividades de classe e outra à preparação das performances (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p.1-3).

Nos relatos que o barítono Pavel I. Rumyantsev deixou sobre esse trabalho, encontramos exercícios corporais com o propósito de liberar as tensões supérfluas, ensinar os alunos a caminharem com leveza, obterem uma plasticidade no movimento e terem uma relação íntima com o ritmo musical. Aulas de dança e esgrima eram utilizadas para desenvolver os cantores corporalmente e prepará-los para as cenas de baile e duelos. A esgrima era muito importante por combinar o trabalho de tensões nas pernas com a flexibilidade e leveza dos braços e mãos, e ainda por trabalhar a profunda atenção na condição do aparato físico durante sua prática. Stanislavski exigia que a execução de todos os exercícios fosse carregada de justificação interior. “Isso se aplicava tanto à vocalização quanto à dicção, tanto à lógica da fala como aos exercícios físicos – movimentos fluentes, dança, esgrima” (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 7). Sempre exigia que os atores preparassem através da imaginação determinadas *circunstâncias* que englobassem o mais elementar exercício. Igualmente, improvisações a partir de várias circunstâncias dadas eram utilizadas para despertar a criatividade com o uso do *se mágico*, tomando uma simples ação e vivenciando-a sob diferentes circunstâncias. Improvisações corporais seguindo temas musicais improvisados por um pianista desenvolviam o cantor à sensibilidade das nuances musicais, aos sentimentos que lhe eram despertados, seu senso rítmico no movimento e sincronidade (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 4-12).

Antes de iniciar a produção de óperas inteiras, o diretor russo trabalhou os cantores na interpretação de algumas baladas românticas russas. Stanislavski argumentava que:

Em todas as baladas, não importa quão curtas possam ser, existe um germe de uma peça de trabalho maior. Em cada uma delas existe um enredo, conflito, solução e um superobjetivo. É a meta de cada ator-cantor obter o correto entendimento das circunstâncias em torno e saber como escolher a correta cor em que as reproduz (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 22).

O mestre russo não aceitava de modo algum uma interpretação geral dessas baladas, exigia especificidade e justificação naquilo que era cantado e uma vasta gama de possibilidades na expressividade vocal. Para ele, muitos cantores se contentavam em reproduzir apenas a forma musical escrita na partitura, pois acreditavam que isso era o que devia ser feito. Contudo, isso apenas sugere um vago sentido das intenções do compositor, pois para revelar completamente ao ouvinte o que quer que a peça esteja sublinhando, é preciso que a declaração musical seja transformada em uma verdadeira confissão feita pelo próprio cantor (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p.14-16). Para isso, chamava o cantor a observar com profundidade o significado das palavras do texto, visualizar imagens, determinar o objeto fictício de sua atenção, identificar e criar destinatário para seu discurso. Justificado por tudo isso, então, o cantor deveria “sombrear” as palavras, sem enfatizá-las mecanicamente, utilizando nuances que não conseguem ser colocadas na partitura, mas que são essenciais na transmissão da “alma” da composição. Junto a isso, Stanislavski explicava aos cantores que atuar ao lado de um piano é uma das coisas mais sutis e difíceis, pois tudo depende da fantasia do intérprete e do espectador (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 30-34).

Rumyantsev também descreve o trabalho de Stanislavski em cada montagem que ele participou e como o mestre russo trabalhou determinados desafios referentes aos aspectos de cada obra. Observa-se nesses relatos a constância na utilização da divisão em unidades, objetivos e linha direta de ação na construção das cenas, bem como a construção das partituras cênicas em sincronicidade com os elementos musicais.

No trabalho com o coro, todos os figurantes tinham personagens definidos. Por exemplo, no baile de Madame Larin do Ato II de *Eugene Onegin*, Sokolova preparou pequenas biografias para cada integrante do baile que abrangiam seu passado, hábitos, posição social, relacionamento entre eles, objetivos de vida, aparência externa e idade. Assim como Stanislavski restringia qualquer “bufoneirismo” por parte dos figurantes que distorcesse a ação do baile, também expunha que a reação dos mesmos reforçaria o impacto dramático da ação principal, por isso trabalhou a reação dos convidados da festa à briga entre Lensky e Onegin no final do baile de Madame Larin (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 111-112, p. 114, p. 122, p. 125). Também ensaiando o jogo de *Millet* com o coro duplo do início do Ato I de *Uma Noite de Maio*, Stanislavski exigiu que, embora a cena significasse uma aparente confusão, as ações dramáticas fossem meticulosamente organizadas de forma rítmica. Para isso, insistia a cada coralista que tivesse uma linha de ação e nada fosse realizado de forma geral ou deixado ao improvisado (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 274). Apesar de controlar a atuação cênica dos coralistas, o mestre russo contestava a tendência da época de agrupá-los por naipes, e misturava-os em pequenos grupos, como fez no coro da cena inicial no Ato I de *A Rainha de Espadas* (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 342-343).

Junto aos solistas, ao mesmo tempo em que o mestre russo trabalhava a economia de gestos e movimentações em determinadas cenas, em outras exigia uma movimentação vigorosa. Na famosa cena da carta, em *Eugene Onegin*, Stanislavski manteve Tatiana por quase toda a cena na cama, sem dar oportunidade para gestos operísticos. A intenção foi alterar a atenção do público das ações externas para as motivações internas da personagem. Os movimentos corporais foram substituídos pela expressão facial e por pequenos gestos coerentes às sutilezas da música e do texto, evitando qualquer movimento estranho de braços e pernas. Tudo dependia de como Tatiana olhava e fazia determinadas ações, tais como pegar o papel, buscar a caneta, mergulhá-la no tinteiro, etc. Inclusive a camisola de Tatiana foi pensada de forma a não impedir a cantora de se movimentar enquanto sentada na cama (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 79, p. 82, p. 86). Na cena da loucura de Marfa, em *A Noiva do Czar*, Stanislavski colocou a

cantora sentada no chão e limitou seus movimentos corporais a se ajoelhar e espichar seus braços ao céu, sem exageros, uma vez que a personagem estaria mortalmente doente (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 208). Rumyantsev conta que “Stanislavski requeria de seus cantores cantarem em todas as posições e dava treinamento especial para fazerem isso” (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 234).

No Ato II de *Boris Godunov*, Stanislavski pediu ao cantor que estava interpretando o Czar uma gradativa evolução emocional de um estágio para outro, do “governante hipócrita a um covarde rastejante”, precisando o cantor ajustar cada passo de seu estado emocional. Para o mestre russo, “os atores tem uma tendência a atuar ‘resultados finais’ e não o complexo desenvolvimento dos sentimentos psicológicos e vivos que conduzem àqueles resultados”. No entanto, são os tantos tons entre a imagem de um Czar e um covarde que interessam à plateia, pois o público deseja seguir esse caminho junto com o ator (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 324). No primeiro momento do solilóquio de Boris, Stanislavski pede ao cantor que não se mova, deixando a cena concentrada em seu rosto e pensamentos por detrás dele. A evolução da cena traz Boris à alucinação do assassinato que cometeu. Neste momento culminante, Stanislavski pede ao cantor uma grande desenvoltura cênica, sem comedimento. Boris joga-se na cama, derruba a mesa de xadrez, esconde-se atrás das cortinas, tudo executado em um tempo crescente (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 324-326). Como aponta Rumyantsev, “quando era necessário ele [Stanislavski] não se encolhia das mais ousadas *mise-en-scènes*” (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 325-326)¹¹.

O mestre russo alertava aos cantores para que não violentassem seus sentimentos criando uma histeria muscular. “Quanto mais poderosa for uma cena dramaticamente, maior a calma nas suas forças interiores, mais livre o seu corpo deve estar” (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 36). O cantor deve manter concomitante a sua performance um estado de auto-observação e lembrar-se que

¹¹ Na cena em que Onegin chega à casa de Tatiana, após a cena da carta, Stanislavski pediu à cantora que corresse de um lado para outro tentando se esconder em uma árvore ou apoiando-se em uma coluna. Obviamente, houve certa resistência por parte da cantora: - “Mas tenho que cantar, então como vou correr? Fico sem fôlego”. E o diretor responde: - “Quando você tiver feito isso cinquenta vezes você irá estar em bom treinamento [...] alguns treinamentos sérios em corrida ensinarão seu organismo completo a se adaptar com rapidez a tal situação.” (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 100).

boa parte de sua execução já vem de atividade muscular, por isso o relaxamento é de enorme importância. Tão logo o cantor sentir que está começando a superaturar, deve relaxar instantaneamente (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 66-67).

Na famosa ária de Lensky, no Ato III de *Eugene Onegin*, Stanislavski alerta para o cantor evitar qualquer sentimentalismo falso e de autopiedade, pois nada seria mais repulsivo no palco do que um tenor doce em demasia. O diretor pede ao cantor que inicie por pensamentos sérios, que inclusive poderá chamar a sua memória para situação semelhante retirada de sua própria experiência. Igualmente, indica ao tenor que se mantenha concentrado nos objetos¹² da atenção de Lensky nesta ária – seu passado e Olga, sua amada (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 128-131). Aqui, vemos os elementos de seu “Sistema” transportados ao trabalho com os cantores através de seu Método das Forças Motivadas.

Já ao trabalhar a primeira ária de Gryaznoy, no Ato I de *A noiva do Czar*, conseguimos ver esses elementos a partir do Método das Ações Físicas. Stanislavski pede ao cantor que inicie realizando sua cena executando suas ações físicas, sem cantar, apenas pronunciando as palavras do texto. Contudo, essa simplicidade encontrada nesse trabalho precisa ser praticada com bastante frequência para que não seja rapidamente perdida e para que se produza uma “técnica” consciente capaz de criar o “correto” estado criativo interior (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 160). Pode-se observar outro exemplo na cena do quarto da condessa, no Ato II de *A Rainha de Espadas*, em que Stanislavski (e RUMYANTSEV, 1998, p. 356-357) conduz os atores a uma linha lógica dos eventos e às ações físicas, sem fazer qualquer menção às emoções, pois acreditava que estas “viriam à tona por sua própria vontade se a vida física preliminar do papel fosse propriamente organizada” (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 356). A única coisa que precisavam fazer era executar seus objetivos físicos no ritmo da música que os acompanhava.

A relação entre as ações (exteriores ou interiores) e o ritmo tem especial importância para este diretor. Mesmo em seu trabalho junto às peças de teatro

12 Para Stanislavski, o cantor não pode simplesmente cantar para a plateia, ele dirige seu discurso para os objetos de sua atenção (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 58).

falado, Stanislavski (2006, p. 268) aponta que “onde quer que haja vida haverá ação; onde quer que haja ação, movimento; onde houver movimento, *tempo*; e onde houver *tempo*, ritmo”. Nossas ações são movimentos que variam em extensão e medida. A fala se realiza através de letras, sílabas e palavras curtas e longas que são enfatizadas ou não. Tudo isso se condiciona ao ritmo e andamento das cenas e da peça inteira, “de acordo com a contagem mental [...] dos [...] metrônimos interiores individuais” dos atores (STANISLAVSKI, 2006, p. 269).

Stanislavski afirmava que os cantores tinham sorte, pois o compositor lhes havia fornecido o elemento mais essencial - o ritmo de seus sentimentos. Tudo que tinham a fazer era escutá-lo e se apropriar dele (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 81-82)¹³. Assim, as ações físicas deviam ser executadas em consonância com o ritmo e moldura das frases musicais. A partitura cênica era construída sob a partitura musical e as ações deveriam se fundir à expressão vocal, uma vez que o movimento também tem os “seus *legato, staccato, fermata, andante, allegro, piano, forte, etc*” (STANISLAVSKI, 1989, p. 514). Inclusive, por meio do cuidadoso estudo dos padrões musicais da partitura e do treinamento do aspecto rítmico de seus movimentos e suas ações, o cantor conseguiria se tornar mais independente da batuta do maestro (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 63), uma vez que Stanislavski clamava para que os cantores não olhassem diretamente ao maestro. Ele exigia o conhecimento profundo da partitura a ponto de se conseguir guiar através da audição e só quando absolutamente necessário, olhar então ao maestro pela visão periférica (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 203).

Ao acoplar as pequenas ações ao ritmo da música, Stanislavski alertava aos cantores para que se mantivessem levemente à frente, para que conseguissem criar a ilusão de que a música é que estaria seguindo as ações e não o inverso (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 89). Ainda sobre o aspecto rítmico das ações, Stanislavski (2006, p. 299-323) apresenta o conceito de *tempo-ritmo*. O autor afirma que nas contradições da complexidade humana representada no palco o ator

13 Em sua conhecida passagem: “Quão sortudos vocês são, vocês cantores de óperas. O compositor lhes deu tudo: o ritmo para seus sentimentos, as entonações corretas para cada palavra e a melodia que é o padrão de suas emoções. Tudo que têm a fazer é encontrar a base verdadeira para as notas dadas a vocês e fazê-las suas próprias. Quão mais fácil isso é para vocês que para nós atores dramáticos, que temos que criar nossos próprios ritmos, compormos a música de nossas palavras faladas e fornecermos os *sentimentos* verdadeiros no vácuo do palco” (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 81-82).

experimenta um *tempo-ritmo-interior* e, ao mesmo tempo, um *tempo-ritmo-exterior*. Quando essas duas perspectivas do tempo-ritmo são diferentes, isso evidencia os conflitos interiores das personagens e é transparecido através de pequenas insinuações nos seus atos. Na ópera, observamos esse contraste quando o andamento ou ritmo da música não condiz de forma óbvia com a situação emocional da cena, por exemplo, quando um trecho musical em andamento lento está dentro de um contexto emocional agitado. Para Stanislavski (e RUMYANTSEV, 1998, p. 312), nesses casos, a música dificilmente sugeriria o ritmo dos estados emocionais da personagem de imediato ao cantor e, sendo assim, o cantor precisaria buscá-lo através de suas ações físicas. Entende-se essa passagem como o cantor procurar o tempo-ritmo-exterior referente à manifestação externa do estado emocional da personagem, através da execução de suas ações físicas e, com isso, acionar o correspondente tempo-ritmo-interior desse mesmo estado emocional desencadeado. Tão logo o cantor consiga encontrar internamente o ritmo desse estado, ele retorna seu tempo-ritmo-exterior ao que pudesse ser a contenção da expressão desta emoção. Assim, a combinação do rápido ritmo interno do estado emocional com o lento ritmo externo da música e ações transformará uma cena aparentemente tranquila em uma cena tempestuosa.

Sobre os aspectos vocais, Stanislavski também dá atenção à dicção dos cantores¹⁴, afirmando que cinquenta por cento do sucesso depende da dicção e das palavras alcançarem o público (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 4, p. 234). A dicção já tomava especial importância também em seu trabalho no teatro falado, pois para ele, “uma dicção má vai gerando uma incompreensão depois da outra. Atravanca, obscurece e até mesmo esconde o pensamento, a essência e até o próprio enredo da peça” (STANISLAVSKI, 2006, p. 132-133). Igualmente, a distorção do falar coloquial, tolerada na vida cotidiana, torna-se grosseira e ofensiva se utilizada “para enunciar versos melódicos sobre temas elevados” (STANISLAVSKI, 2006, p. 133).

O mestre russo costumava trabalhar junto com os cantores a entonação das frases e as palavras que eram realçadas pela música. No entanto, advertia aos

¹⁴ Vale ressaltar que todas as óperas descritas no relato de Romyantsev são óperas russas, com exceção de *La Bohème*, que foi cantada em tradução para o russo (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 212).

cantores que se pensassem diretamente na entonação da frase, esta correria o risco de se tornar artificial¹⁵. Era preciso concentrar-se em para quem e por que razão as palavras serão ditas (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 88). Assim, as palavras de frases repetidas seriam ditas cada uma delas de forma distinta por estarem impregnadas de significado e subtexto (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 89, p. 146). Em especial crítica aos cantores, Stanislavski diz:

Vocês, pessoas da ópera [...] cantam em sílabas, e quando melhor cantam palavras, mas vocês precisam aprender a cantar pensamentos. Quanto mais claro o pensamento por detrás das palavras é revelado no seu canto, melhor sua voz irá soar, porque evocará seus sentimentos, e apoiado por sentimentos reais sua voz se tornará dez vezes mais efetiva. [...] Se vocês meramente as produzirem mecanicamente, as palavras são deformadas em direta proporção ao dizê-las de modo analfabético no palco (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 60-61).

As palavras são moldadas expressivamente através do pensamento e do subtexto e o resultado sonoro disso é descrito na citação abaixo:

A especial maestria sobre a palavra cantada deriva da permanência do cantor junto à exata estrutura do ritmo musical, enquanto ao mesmo tempo ele joga com suas palavras ao segurá-las, acelerá-las ou expandi-las de maneiras quase imperceptíveis. Quando ele faz isso cada frase parece viver, respirar e ser uma entidade plena. Se essas palavras pudessem ser medidas por um super-metrônomo capaz de microscópicas discriminações, a semínima seria mostrada como sendo desigual: algumas seriam mais longas e outras mais curtas. Pausas infinitesimais seriam reveladas já que o canto coincidiria com o pulso da orquestra (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 73).

Isto é, ao fundir o ritmo da prosódia do discurso verbal ao ritmo das notas musicais escritas na melodia, alterações quase imperceptíveis ocorrem neste último, o que faz com que expressem a vida do subtexto em questão.

Também sobre as dinâmicas, Stanislavski (2006, p. 197-203) explica que não existe uma medida absoluta, pois “forte não é forte só por si mesmo, forte apenas

¹⁵ De fato, o ator dá vida ao subtexto utilizando uma escala complexa de acentuações com sua voz. “Como na pintura, em que há tantos tons fortes e fracos, meios tons, quartos de tons, em cores ou em claro-escuro, assim também na linguagem falada há uma gama correspondente, de diversos graus de força e acentuação” (STANISLAVSKI, 2006, p. 222). No entanto, sobre a habilidade de trabalhar esses acentos, Stanislavski recomendava aos atores que colocassem acentos apenas nas palavras básicas, pois assim a frase ganharia clareza. “Diminuir as acentuações é uma arte tão difícil quanto a de colocá-las” (STANISLAVSKI, 2006, p. 213). Ao manejar frases longas e pesadas, é preciso dar ênfase em poucas palavras, deixando que as outras palavras menos importantes aconteçam de forma discreta (STANISLAVSKI, 2006, p. 214-215). Por isso, recomendava trabalhar diretamente o subtexto, ao invés da entonação da frase em si.

não é piano” (STANISLAVSKI, 2006, p. 201). Igualmente, piano não é piano, apenas não é forte. O autor adverte sobre cantores e atores que exageram em contrastes abruptos de dinâmica que resultam em “berreiro e bombásticas seguidos por sussurros abafados em cenas trágicas”, significando um profundo desprezo pelo sentido essencial do que se diz (STANISLAVSKI, 2006, p. 201-202). Seria preciso encontrar expansão gradual entre as dinâmicas e suas mútuas relações, evitando o volume buscado no aspecto tenso da voz. Não se deve esquecer que são as motivações da personagem e as imagens suscitadas pelas palavras que desenharam a entonação e as dinâmicas.

De fato, Stanislavski contrapõe-se às abordagens descritas anteriormente que tinham como base o estilo de interpretação teatral vigente no século XIX, e com isso gera um novo estilo de atuação cênica ao cantor lírico. Contudo, em seus apontamentos se observa implicitamente o mesmo reconhecimento dos recursos expressivos do cantor – corpo, voz e rosto - reconhecidos nas abordagens anteriores. Enquanto, anteriormente, esses recursos eram apresentados de forma sistemática na intenção de organizar a atuação cênica do cantor, em Stanislavski eles são mediados e conectados à imaginação e às emoções do cantor ou ator. As abordagens anteriores preocupavam-se em fornecer ao artista uma vasta diversidade de formas para a representação dos estados interiores através da combinação desses recursos, em que o cantor, primeiramente as exercitaria, e posteriormente as escolheria, coerentemente a suas necessidades cênicas, de forma planejada (como desenvolvida por Austin) ou espontânea (como desenvolvida por Stebbins/Delsarte). Essas formas, por sua vez, seriam automaticamente preenchidas pelo conteúdo emocional existente no próprio repertório sem necessariamente precisar ocorrer o envolvimento emocional do cantor. Já a nova abordagem desenvolvida por Stanislavski exigia que o artista utilizasse sua imaginação e criatividade para conectar-se empaticamente ao conteúdo emocional da obra e assim encontrar as formas que, organicamente a seus recursos expressivos, lhe fossem sensíveis. Com isso, uma nova estética de espetáculo e atuação cênica foi possível se desenvolver na cena lírica, aquela que procuraria aproximar as ações realizadas no palco à representação da realidade, na busca por afastar-se das convenções assumidas e por criar a ilusão de verossimilhança.

Os ideais procurados por Stanislavski sobre a atuação cênica, baseada na união refinada entre o texto, a ação cênica e a música; na construção da justificação do papel e na busca pela verdade cênica permanecem até o presente momento como referência para o trabalho cênico direcionado aos cantores. No entanto, em nossos tempos não é raro negligenciar-se o longo trabalho que o diretor russo realizava com foco no desenvolvimento do instrumento cênico do cantor e que antecedia o trabalho de construção de personagem junto à montagem de uma obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUSTIN, Gilbert. *Chironomia; or a Treatise on Rhetorical Delivery: Comprehending Many Precepts, Both Ancient and Modern, For the Proper Regulation of the Voice, the Countenance, and Gesture. Together With an Investigation of the Elements of Gesture, and a New Method for the Notation Thereof; Illustrated by Many Figures*. London: T. Cadell and W. Davies, in the Strand, 1806. Disponível em: <<https://archive.org/stream/chironomiaoratr00austgoog#page/n7/mode/2up>> Acessado em 10 de out. 2016.

AZEVEDO, Sônia M. de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CASOY, Sergio. *A Invenção da Ópera, ou, A história de um engano florentino*. São Paulo: Agol Editora, 2007.

CHALLIS, Bennett. The Technique of Operatic Acting. In: *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press, v. 13, n. 4., p. 630-645, Oct., 1927.

DILLON, Brian. Inventory/Talk to the Hand. In: *Cabinet Magazine*, Issue 26 Magic Summer 2007. Disponível em <<http://www.cabinetmagazine.org/issues/26/dillon.php>> Acesso em 28 de ago. 2016.
FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

GUSE, Cristine Bello. *O cantor-ator: Contribuições para o desenvolvimento cênico do cantor lírico a partir de Wesley Balk*. São Paulo, 2018. 368 f. Tese (Doutor em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

HICKS, Alan E. *Singer and Actor: Acting Technique and the Operatic Performer*. Milwaukee: Amadeus Press, 2011.

HOBGOOD, Burnet M. Central Conceptions in Stanislavski's System. In: *Educational Theatre Journal*, Vol. 25, No. 2. (May, 1973), pp. 147-159.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. Velhas e Novas Retóricas: Convergências e Desdobramentos. In: _____.(org). *Retóricas de Ontem e de Hoje*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

NORVELLE, Lee. Stanislavski Revisited. In: *Educational Theatre Journal*, Vol. 14, No. 1, An Issue Devoted to Acting and Directing. (Mar.,1962), pp. 29-37.

RUYERT, Nancy Lee Chalfa. *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*. London: Greenwood Press, 1999.

SHEA, George. *Acting in Opera, Its A-B-C*. South Caroline: Bibliolife, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 3a Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Minha Vida na Arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989.

_____. *A Construção da Personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. 14 Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

_____. *A Criação de um Papel*. Trad. Ana Paula Lima. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin & RUMYANTSEV, Pavel. *Stanislavski on Opera*. Trad. Elizabeth R. Hapgood. 2ª Ed. New York: Routledge, 1998.

STEBBINS, Genevieve. *Delsarte: System of Dramatic Expression*. London: Forgotten Books, 2015.

TOPORKOV, Vasili O. *Stanislavski in Rehearsal*. 2ª Ed. Trad. Jean Benedetti. New York: Routledge, 2004.