

A integração entre as habilidades de cantar e atuar e a autonomia criativa como requisitos básicos para a credibilidade cênica na performance do cantor lírico

Cristine Bello Guse (Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, Brasil)
tinebelgus@yahoo.com.br

Resumo: O artigo tem como objetivo assinalar que a capacidade do cantor conseguir integrar suas habilidades de cantar e atuar e de conseguir exercer suas tarefas criativas de forma autônoma são requisitos básicos para sua performance adquirir credibilidade cênica em qualquer estética de espetáculo. Com a finalidade de apresentar argumentos corroborantes a esse apontamento, traz-se uma breve revisão das reflexões a respeito do desenvolvimento cênico dos cantores líricos realizadas por três importantes diretores de ópera atuantes no século XX – Boris Goldovsky, Walter Felsenstein e Wesley Balk. O conteúdo desse artigo faz parte da pesquisa de doutorado em música realizada pela autora.¹

Palavras-chave: Atuação cênica; Cantor lírico; Ópera; Cantar-atuar.

The integration between singing and acting skills and creative autonomy as the basic requirements for a scenic credibility in the classical singer's performance

Abstract: The article aims to point out that the singer's capability to integrate his/her singing and acting abilities and that the ability to perform his/her creative tasks in an autonomous manner are basic requirements for his/her performance to acquire scenic credibility in any aesthetic of presentation. In order to present arguments corroborating to this point, a brief review of the reflections on the scenic development of lyric singers performed by three important opera directors in the 20th century – Boris Goldovsky, Walter Felsenstein and Wesley Balk – is brought. The content of this article is part of the doctoral research in music made by the author.

Keyword: Scenic performance; Classical singer; Opera; Singing-acting.

Introdução

Em sua performance, o cantor necessita lidar com a junção de dois fatores importantes: organização de seus recursos expressivos (corpo, voz e rosto) e credibilidade cênica. Isto é, espera-se que em sua atuação ou presença cênica o cantor consiga ter domínio sobre seu corpo, voz e rosto para realizar com precisão as ações dispostas em sua performance. No entanto, também se espera que ele consiga tirar o espectador de sua realidade, transportando-o para o mundo fictício do espetáculo, por conseguir lhe incitar imaginação e empatia suficiente a ponto de fazê-lo naquele momento esquecer que o que assiste de fato é uma obra previamente composta e ensaiada. Enquanto a primeira qualidade se volta muito mais para o domínio técnico dos recursos expressivos do cantor e sua capacidade de organizá-los de forma com que cada um contribua apropriadamente na expressão e comunicação da performance, a segunda traz mais complexidade. Para o cantor atingir credibilidade cênica, ele necessita “costurar” os processos de cantar e atuar, ligando-os como uma habilidade única e, ao mesmo tempo, possuir autonomia criativa suficiente que lhe permita usufruir de aspectos imaginativos e intuitivos que lhe faça agir com verdade cênica e adaptabilidade ao longo do aqui-agora da performance.²

As inovações de Constantin Stanislavski para a cena lírica

Em 1918, Constantin Stanislavski inicia uma grande mudança na estética dos espetáculos operísticos dentro de seu Estúdio Ópera, através da aplicação de sua nova abordagem de interpretação teatral aos cantores. Seu enfoque se contrapunha às abordagens de

atuação cênica convencionadas e vigentes no século XIX. Estas se preocupavam em fornecer ao artista uma vasta diversidade de formas para a representação dos estados interiores, por meio da combinação de seus recursos expressivos (corpo, voz e rosto); em que o cantor, primeiramente as exercitaria, e, posteriormente, escolheria coerentemente as suas necessidades cênicas.³ 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 encontrasse as formas que organicamente seus recursos expressivos lhes fossem sensíveis. Com isso, foi possível desenvolver uma nova estética de espetáculo na cena lírica, aquela que buscava 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.

Antes mesmo de ser publicado o relato de Rumyantsev sobre o trabalho de Stanislavski junto aos cantores de ópera,⁴ os ideais stanislavskianos baseados na união refinada entre o texto/cena/música na construção da justificação do papel e na busca pela verdade cênica já se desenvolviam nos espetáculos líricos por meio de outros diretores, tais como Boris Goldovsky (1908-2001) e Walter Felsenstein (1901-1975).⁵

As reflexões de Boris Goldovsky e Walter Felsenstein sobre a credibilidade cênica na performance do cantor lírico

Dentre as décadas de 1940 e 1980, os diretores Goldovsky e Felsenstein trabalharam diretamente no sentido de afastar os espetáculos de ópera da estética pomposa que predominava. Cada qual a sua maneira e com suas respectivas companhias, ambos dedicaram-se a aproximar esses espetáculos de determinado realismo que permitisse despertar no espectador um senso de credibilidade e envolvimento com a história representada no palco. Observam-se nos escritos desses diretores – Goldovsky (1968) e Felsenstein; Fuchs (1991) – a consolidação do ideal de atuação cênica do cantor lírico buscado anteriormente por Stanislavski, bem como uma preocupação relacionada aos desafios referentes à integração entre as atividades de cantar e atuar.

Boris Goldovsky foi um maestro e diretor cênico russo que assumiu em 1936 o programa de ópera do Instituto de Música de Cleveland nos Estados Unidos, sendo responsável pela sua direção cênica e musical. Em 1946, fundou o *New England Opera Theatre*, o qual se transformou posteriormente no *Goldovsky Opera Theater*, realizando diversas turnês pelos Estados Unidos até sua dissolução em 1985. A companhia oferecia oportunidade aos jovens cantores no treinamento e desenvolvimento de suas habilidades cênico-musicais no gênero operístico (ROTHSTEIN, 1984; TOMMASINI, 2001).⁶

Walter Felsenstein foi um diretor cênico austríaco que atuou em importantes teatros de ópera na Alemanha durante as décadas de 1920 a 1940. Em 1947, fundou o *Komische Oper* na Berlim Oriental, onde permaneceu até o seu falecimento em 1975, trabalhando de forma intensa a qualidade da atuação cênica dos cantores dessa companhia.⁷

Goldovsky (1968, p. 1-8) relata que, antes mesmo de trabalhar como diretor de cena, já percebia que os aspectos cênicos costumavam ser passados oralmente por cantores mais experientes ou imitados de tradições estabelecidas; o que gerava as mais diversas incoerências dramáticas nas montagens.⁸ Com uma instintiva hostilidade a essas tradições e à grandeza artificial com a qual muitas montagens eram encenadas, esse diretor buscava um modo de atuação natural, fluente e coordenado com a música, o que traria mais significado e

expressividade à própria interpretação musical. Goldovsky (1968, p. 13-15) situa seu trabalho de encenação dentro de três princípios básicos: *credibilidade*, *clareza* e *variedade*. Sobre *credibilidade*, o autor afirma que além da beleza das vozes, dos cenários e dos figurinos de uma produção, o público precisa conseguir se identificar com as personagens, aceitando suas aparências, suas falas e a sonoridade da orquestra como compatíveis e apropriadas. Junto a isso, o diretor de uma montagem operística precisa criar uma *variedade* de movimentação cênica para que o espetáculo não se torne rígido, estático e sem vida. Contudo, alerta que uma movimentação demasiada é tão perturbadora quanto a falta dela. Portanto, é a sensibilidade do diretor de cena que encontra a medida exata para que o espetáculo ganhe dinâmica sem tornar-se desorientado. Tudo que ocorre no palco, visível e auditivamente, deve ser realçado de forma a conduzir com *clareza* a atenção do espectador para a linha dramática principal. O autor divide as ações que ocorrem no palco em ações *principais*, ações *corroborantes* às ações principais, e discretas ações de *fundo*. Todos os cantores precisam comportar-se de acordo com o grau de importância de suas ações.

Também o diretor austríaco Walter Felsenstein, desde o início de seu trabalho no *Komische Oper* da Berlim Oriental, buscava um senso de realismo em suas produções, não exatamente nos cenários ou na indumentária, mas na psicologia das personagens e na representação dos cantores (DAVIS, 2008). Felsenstein defendia que o espectador deveria ser arrastado mentalmente para dentro da ação no palco e obter a sensação de fazer parte dela, ao invés de assistir passivamente ao espetáculo. A isso chamou de *parceria com o público*, algo que só poderia acontecer quando os cantores no palco pudessem fazer a plateia esquecer que eles estão representando papéis fixos, se tornando aos olhos do espectador seres humanos que o convençam de seus pensamentos, paixões e experiências. Assim, a comunicação entre os cantores no palco nunca deveria parecer “estudada” ou “memorizada”, mas deveria produzir a ilusão de estar sendo criada espontaneamente, no impulso do momento, mesmo a partitura de suas ações sendo minuciosamente estabelecida em sincronicidade com a música (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. xiv-xv).

A aspiração de Felsenstein era de que o canto e a atuação *não* fossem considerados funções separadas, pois “o canto no palco não é outra coisa que atuação”⁹ (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. 140). Se alguma ação física impedisse o canto de ser realizado, essa ação então não era apropriada nas suas intenções primárias e em sua expressão. Para ele, acima de tudo, o canto não era primariamente a produção técnica dos sons, mas sim uma declaração humana impulsionada por um processo interior tão intenso que não conseguiria ser exprimida apenas com as palavras. Obviamente, Felsenstein não desconsiderava a necessidade de que o canto precisasse acontecer com domínio técnico. No entanto, esse diretor afirmava que a técnica vocal é apenas um requerimento básico e a atenção despendida a ela não poderia ser excessiva apenas porque alguns cantores não a possuíam (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. 140). Esse diretor aponta sobre a necessidade de o cantor desenvolver uma habilidade que está além do *cantar* e *atuar* separadamente, aquela que seria a exata integração de ambas, o que para ele significava a integração da *técnica* com a *expressão*. Um cantor preocupado demais com sua técnica vocal terá dificuldades na tentativa de cantar expressivamente. Contudo, essa barreira poderia ser evitada se ele aprendesse desde o início de seus estudos musicais e vocais a como executar o processo técnico envolvido na expressão de qualquer emoção exigida no repertório (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. 19-21). O cantor precisaria transcender o uso puramente físico da voz, transformando seus exercícios vocais regulares em exercícios diferenciados que somassem determinada elevação poética. Esses exercícios expressivos deveriam abranger uma ampla variedade de estados emocionais, na

intenção de fazer a produção vocal se ajustar à expressão de qualquer emoção (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. 34-35).

Sobre essa união entre técnica e expressão, Goldovsky (1968, p. 17-21) complementa que os pensamentos do cantor deveriam estar focados obviamente no subtexto da personagem interpretada, mas invariavelmente outros tipos de pensamentos também invadiriam a mente do cantor durante a performance. São eles os pensamentos *técnicos* e os *irrelevantes*. O primeiro lida com mecanismos relacionados à execução da performance – estratégias da técnica vocal, precisão musical e de movimentação no palco. O segundo está relacionado a pensamentos intrusos sobre o ambiente cotidiano do cantor – inibições, medos e expectativas que não têm relação alguma com a performance. Ao passo que este último tipo de pensamento pode ser desviado através da concentração nos pensamentos da personagem, a eliminação dos pensamentos técnicos vem com a automatização das atividades através da repetição das tarefas técnicas exercitadas separadamente. O autor afirma que o automatismo técnico não garante a excelência da performance, mas é pré-requisito necessário para a realização artística. Contudo, mesmo o cantor adquirindo certo grau de automatismo, ainda haverá determinados momentos que devido a sua complexidade, sempre requererão a concentração em sua técnica.

Goldovsky (1968) se dirige mais especificamente aos diretores cênicos, traçando uma série de estratégias técnicas de como o diretor pode conduzir seus cantores para realizarem a complexa tarefa de unir as exigências vocais/musicais com as exigências cênicas. Dentre os assuntos abarcados pelo autor está o desenvolvimento da disponibilidade corporal, vocal e facial para que todas as informações preciosas vindas da análise das personagens consigam ser transmitidas ao público e não permaneçam trancadas nas mentes dos cantores (GOLDOVSKY, 1968, p. 34-43, p. 171-228). Além disso, são abordadas soluções referentes ao tráfico das personagens no palco – cruzadas, entradas, saídas e cenas de multidão – para que a visibilidade dos cantores seja sempre garantida (GOLDOVSKY, 1968, p. 43-63). Também, o autor demonstra como observar e utilizar os elementos musicais em conjunto com os elementos dramáticos, de forma que um justifique a presença do outro (GOLDOVSKY, 1968, p. 65-129). E, por fim, o autor apresenta estratégias para o cantor memorizar suas entradas, relacionando suas deixas auditivas junto com o subtexto das personagens, na intenção de manter a atenção do cantor em ambos os elementos – musicais e dramáticos – simultaneamente. Essas estratégias lhe permitiriam manter a precisão rítmica e melódica dos desafios musicais sem que isso lhe desviasse a atenção da situação emocional de sua personagem (GOLDOVSKY, 1968, p. 229-267).

Sobre a criação das questões dramático-interpretativas referentes à construção de personagem, Goldovsky (1968, p. 25) crê ser isso tarefa do diretor de cena. Este deveria responder e controlar todas as questões referentes ao significado e ritmo das ações, transmitindo aos cantores todas as informações relacionadas a o que, o porquê, quando, onde e como as ações acontecem. Através do estudo da partitura (texto e música) e da consulta de outras fontes relacionadas à obra, o diretor determinaria inclusive os pensamentos e emoções das personagens, estando atento ao *timing* de seu desenvolvimento. Por *timing*, Goldovsky (1968, p. 25) entende como o exato momento que um determinado conjunto pensamento-emoção-ação inicia e a velocidade que esse se desenvolve. Isto é, o instante em que uma nova ideia atinge a personagem e o tempo que as ações despertadas por essa nova ideia se desdobram. O principal dever do cantor seria aprender, digerir, memorizar e fazer automático os mecanismos criados pelo diretor. Obviamente, após essa construção técnica, o cantor adicionaria sua própria arte – vocal, musical, intelectual, emocional e muscular.

Apesar de Felsenstein ter sido um diretor tão minucioso quanto Goldovsky em su-

as encenações, o diretor austríaco aponta alguns detalhes divergentes sobre a necessidade e dificuldade do cantor possuir sua própria autonomia criativa. Para ele, o *ator cantante* é o elemento central de toda a atividade na ópera, que deve ser guiado pelo maestro e diretor de cena, mas nunca dominado por eles. O cantor não deve ser considerado simplesmente como um instrumento bem treinado de um organismo artístico, mas deve funcionar na base do próprio entendimento do seu trabalho e com habilidade de fazer esse entendimento perceptível ao público (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. xiv).

O que ocorre, segundo Felsenstein, é que o cantor não consegue adquirir independência em suas opiniões artísticas e na utilização de seus recursos físicos e vocais, devido à natureza de seu treinamento e experiência profissional. Dessa forma, com frequência o cantor se sente sobrecarregado nas demandas de sua performance e nas exigências de seus diretores – musical e cênico. Para Felsenstein, é fundamental que a autoconfiança e o senso de responsabilidade do cantor sejam reforçados suficientemente para que este não se torne um artista dependente de outros na função de exercer sua criatividade. Além de todas as suas habilidades técnico-interpretativas, o cantor deve adquirir o claro comprometimento com sua tarefa criativa, sendo capaz de ter sua própria opinião nas questões estéticas e no relacionamento entre as questões teóricas e práticas. Felsenstein adverte que, com a ajuda de boa instrução de diretores pedagogicamente disponíveis, um cantor sem autonomia criativa pode até ser bem sucedido em uma produção ou outra, contudo, em cada novo papel os mesmos problemas surgirão, pois o cantor será dependente da concepção de seus diretores. Em situação pior, se o mesmo cantor estiver em uma produção em que o maestro se torne inflexível na realização de sua própria concepção sonora, ou em que o diretor cênico esteja concentrado apenas em impor suas próprias ideias dramáticas e supervisionar as deficiências individuais dos artistas, o cantor terá sua memória sobrecarregada demais para que consiga atingir uma atuação crível e pessoal, pois se encontrará em um estado infecundo de dependência (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. 32-35).

Apesar do generoso número de ensaios que mantinha para a realização de cada uma de suas produções,¹⁰ Felsenstein (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. 38) foi um dos primeiros a argumentar que a integração entre as habilidades de cantar e atuar precisa acontecer junto à formação dos cantores com instrutores qualificados, pois o tempo reservado para a montagem de uma ópera não comporta grandes espaços para o processo criativo. Essa posição e a problemática da autonomia criativa do cantor acabaram inspirando o trabalho e as pesquisas do diretor norte-americano H. Wesley Balk (1932-2003).

A metodologia de Wesley Balk voltada para o desenvolvimento do cantar-atuar

Balk foi professor de atuação e direção na Universidade de Minnesota e trabalhou por quase vinte anos como diretor artístico no *Minnesota Opera Company*.¹¹ Ao terminar seu doutorado¹² ingressou nessa companhia e lá formou um grupo adjunto residente, o qual se transformou no *Minnesota Opera New Music Theater Ensemble*. Junto a esse grupo, aprofundou suas pesquisas sobre o treinamento cênico do cantor (BALK, 1981, p. viii-ix; BALK, 1991, p. xx-xxiv). Ao final da década de 70, esse diretor começa a refletir profundamente sobre como seria possível elaborar uma verdadeira metodologia de ensino para o desenvolvimento da habilidade que integra as atividades de cantar e atuar, e para libertar o cantor da dependência criativa de seus professores e instrutores na elaboração de suas próprias interpretações.

Em seus *workshops* e *masterclasses*, Balk lidou com uma ampla gama de *performers*, desde atores que não cantavam até cantores que nunca atuaram, dos mais avançados

aos mais iniciantes. Essa ampla gama de *performers* o encorajou a buscar por princípios unificantes que valessem a uma grande diversidade de tipos de performances (BALK, 1989, p. 3-4). As reflexões de Wesley Balk foram registradas em três livros de sua autoria – *The Complete Singer-Actor* (1977),¹³ *Performing Power* (1985)¹⁴ e *The Radiant Performer* (1991) –, sendo possível pensar no trabalho do autor a partir de três fases que se complementam entre si e em princípios gerais nos quais todas as fases se fundamentam.

The Complete Singer-Actor apresenta atividades com o objetivo principal de liberar inibições que bloqueiam o cantor para a atuação cênica; *Performing Power* explica o funcionamento do sistema do cantor-ator inspirando-se em estudos neurolinguísticos; e *The Radiant Performer* expande os conceitos explorados nos livros anteriores, ampliando as possibilidades de exercícios e colocando inteiramente o *performer* como responsável pelo seu próprio desenvolvimento. Neste último livro, o autor traz o seu discurso para uma visão profundamente filosófica sobre a sinergia das energias do *performer*, ampliando seu foco de concentração para assuntos psicológicos tais como motivação, defensividade, perfeccionismo, comportamentos viciados, dentre outros.

Tal como Felsenstein (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991), Balk (1981) engloba no termo *music-theatre* todas aquelas modalidades artísticas que envolvam música e teatro, no sentido de que as energias teatrais e impulsos musicais estejam em orgânico relacionamento (BALK, 1981, p. 8).¹⁵ O autor dirige-se ao *performer* dessas formas artísticas como *singer-actor*, no intuito de lembrar-lhe da dupla natureza de sua arte (BALK, 1981, p. 229). Ao longo de sua bibliografia, Balk também utiliza o termo *singing-acting* para se referir ao processo de integração de ambas as ações – cantar e atuar – de forma orgânica e coordenada. Entende-se aqui por cantar-atuar quando o cantor consegue transpassar as dificuldades inerentes dessa integração e fundir a voz que executa a música à voz que comunica as palavras, os impulsos vindos da razão aos da emoção, proporcionando a união dos significados carregados pelas palavras e ações àqueles sugeridos pela música.

Baseada em fundamentos da neurolinguística e na aplicação de jogos de improvisação cênica e musical, a metodologia de Balk tem o foco no desenvolvimento cênico-criativo dos cantores e no treinamento da complexa coordenação do cantar-atuar. Resumidamente, Balk (1989, 1991) argumenta que o cantor lida com três modos de projeção de sua arte – vocal/auditivo (voz), facial/emocional (rosto) e cinestésico (corpo) –, que trabalham de forma a cooperar ou a causar interferências entre si. O autor advoga a necessidade de haver um laboratório experimental separado do ambiente de ensaios, no qual o cantor possa desenvolver esses modos de projeção separadamente e em cooperação mútua, com foco no seu processo de aprendizado e não na preparação de um produto final.

Com o princípio dos modos de projeção, Balk (1989, p. 73) sintetiza a integração das habilidades entre cantar e atuar no uso de um sistema dividido em três partes que se inter-relacionam em *sinergia*. Cada modo projetivo contém suas necessidades assertivas na comunicação de suas mensagens, mas também possuem necessidades integrativas em relação aos outros modos. Em um sistema que trabalha sinergicamente, ambas as necessidades assertivas e integrativas de cada parte desse sistema são satisfeitas enquanto trabalham em harmonia para um objetivo em comum: a comunicação na performance. Tratar os modos como partes separadas e independentes de enviar mensagens (congruentes ou incongruentes), que podem se relacionar cooperativamente e não como um sistema chaveado em si, possibilita ao cantor lançar mão de uma ampla gama de possibilidades expressivas de forma organizada em sua performance.

Considerações finais

Boris Goldovsky e Walter Felsenstein foram diretores relevantes no âmbito operístico e que consolidaram o ideal de atuação cênica advogado por Stanislavski. Ambos defenderam a credibilidade cênica como componente essencial que permitiria o espetáculo de ópera ganhar um senso de realismo e se distanciar da estética de convenções assumidas. Contudo, para que o cantor conseguisse atingir em sua atuação certo grau de credibilidade, ele deveria lidar com as atividades de cantar e atuar cenicamente de modo a não administrá-las como funções separadas, desenvolvendo a capacidade de integrá-las como uma habilidade única. Seria a partir dessa coordenação que o cantor conseguiria gerar a ilusão de espontaneidade e naturalidade, criando as condições necessárias para o público esquecer, enquanto assistisse ao espetáculo, que tudo foi previamente ensaiado.

Junto a isso, a credibilidade cênica também estaria relacionada à capacidade do cantor em tomar para si a responsabilidade criativa de sua interpretação. Isso significa que, mesmo que a interpretação cênico-musical do cantor seja conduzida pelos seus diretores, não poderia depender destes, com o risco de o cantor não conseguir estabelecer o élan necessário entre a personagem que interpreta e ele mesmo. Ressalta-se aqui que, segundo a abordagem stanislavskiana, a empatia que o ator estabelece junto à personagem que representa é o que lhe permite gerar em si mesmo o senso de verdade cênica, componente importante para que sua atuação ganhe credibilidade. Junto a isso, acrescenta-se que a capacidade criativa e sensibilidade do cantor é o que lhe permite estabelecer todas as conexões interpretativas entre os aspectos da obra, da montagem e ele mesmo como veículo de comunicação desses aspectos.

Apesar de Felsenstein e Goldovsky terem, de certa forma, apontado em seus escritos questões relativas à integração dos processos de cantar e atuar e à autonomia criativa do cantor como demandas inerentes à credibilidade cênica, é na literatura de Wesley Balk que, de fato, uma metodologia será estruturada e apresentada ao cantor com o objetivo de desenvolver essas questões no seu processo de formação, em situações outras que não a preparação de uma performance a ser apresentada. Será também na literatura deste autor que a noção de credibilidade cênica, até então fortemente atrelada aos ideais stanislavskianos, será impulsionada para além da busca por uma estética realística na atuação cênica do cantor lírico. Ocorre que essa metodologia também abarca o desenvolvimento da verdade cênica junto a encenações contemporâneas calcadas no formalismo e que assumam explicitamente a estilização da performance cantada.

A busca pelo realismo na atuação cênica dos cantores teve sua fundamental importância em determinada época da história, possibilitando resgatá-lo das convenções pomposas e incoerentes que trancavam sua expressividade em poses rígidas e gestos vazios. No entanto, nos tempos atuais, à luz das múltiplas possibilidades que a tecnologia do século XXI abriu à criatividade dos encenadores, seria inconcebível limitar a imaginação artística a apenas o que tem verossimilhança com a realidade. Interpretações irreverentes de obras clássicas, bem como encenações que traduzem os avanços das próprias composições musicais contemporâneas necessitam de um *performer* que lide sem preconceitos junto ao completo leque de representações artísticas. Ou seja, um *performer* que, além de ser capaz de dar precisão à forma de seus recursos expressivos ao longo de sua atuação, seja capaz de trabalhar criativamente na busca por transformar as circunstâncias dos mundos ficcionais oníricos, fantasiosos e irrealis destes espetáculos em realidades críveis aos olhos do espectador.

Visto isso, conclui-se que a integração entre as habilidades de cantar e atuar e a autonomia criativa dos cantores são de fato requisitos básicos para que estes atinjam credibi-

lidade cênica em suas performances dentro das mais diversas estéticas. Igualmente, verifica-se a necessidade de refletirmos sobre como seria possível desenvolver esses requisitos desde a formação dos jovens cantores. Certamente, a metodologia desenvolvida por Wesley Balk poderia ser tomada como ponto de partida, uma vez que fornece princípios básicos viáveis a esse objetivo.

Notas

- 1 GUSE (2018).
- 2 Apesar dos termos *credibilidade cênica* e *verdade cênica* estarem intimamente relacionados, o termo credibilidade cênica se refere aqui à capacidade do cantor ou ator desprender o público da sua realidade de espectador sentado na poltrona de um teatro, despertando-lhe a imaginação suficientemente para se envolver no mundo fictício daquilo que ocorre no palco. Enquanto se considera aqui a credibilidade cênica como uma qualidade da atuação cênica a partir da percepção do público, no qual este aceita a representação do cantor ou ator como crível pelo fato de considerá-la coerente e apropriada; a verdade cênica também se refere à qualidade da atuação cênica, mas a partir da percepção do cantor ou ator, quando este consegue despertar sua própria imaginação a ponto de lhe trazer uma sensação de completo envolvimento com as circunstâncias do mundo ficcional representado no palco. Em suma, verdade cênica e coordenação técnica em cantar e atuar são componentes necessários à credibilidade cênica dos cantores.
- 3 Como exemplos de técnicas de atuação cênica direcionadas aos cantores líricos que refletem o estilo de interpretação teatral vigente no século XIX, ver o livro do barítono americano George Edward Shea escrito em 1915 (SHEA, 2008) e o artigo do cantor Bennet Challis de 1927 (CHALLIS, 1927). Tais abordagens podem ser mais bem compreendidas se contrastadas com os tratados de oratória da época, tais como *Chironomia* (1806), de Gilbert Austin (AUSTIN, 1806); e com as descrições do sistema de expressão de François Delsarte, tais como *Delsarte: System of Expression* (1885), de Geneviève Steebins (STEBBINS, 2015), pois estes eram amplamente aceitos e populares entre os atores e cantores dessa época, segundo nos aponta Hicks (2011, p. 8-14).
- 4 Ver Stanislavski; Rumyantsev (1998).
- 5 O relato de Rumyantsev foi publicado em 1975 em russo e em inglês. Contudo, antes disso já haviam sido publicadas as primeiras traduções para o inglês dos escritos de Stanislavski nos Estados Unidos – *My Life in Art* (1924), *An Actor Prepares* (1936), *Building a Character* (1949) e *Creating a Role* (1961) (MAUCH; CAMARGO, 2008). Junto a isso, em 1905 o Teatro de Arte de Moscou fazia sua primeira excursão por Paris e Berlim apresentando essa nova maneira de interpretação teatral ao Ocidente. Em 1923, a companhia estreava em Nova York realizando uma longa turnê de pouco mais de um ano pelos Estados Unidos. E, por volta de 1930, alguns membros já haviam se estabelecido neste país para lecionar o “Sistema Stanislavski” (COSTA, 2002, p. 106-108).
- 6 Segundo Duffie (2015), a bibliografia escrita por Goldovsky inclui *Accents on Opera* (1953), *Bringing Opera to Life* (1968), *Bringing Soprano Arias to Life* (1973), *Manual of Operatic Touring* (1975), *My Road to Opera* (1979), *Good Afternoon, Ladies and Gentlemen!: Intermission Scripts from Met Broadcasts* (1984), *Adult Mozart: A Personal Perspective* (4 volumes, 1991-1993).
- 7 Ver a coletânea em DVD de sete produções dirigidas por Felsenstein, bem como documentário a respeito do trabalho do diretor em WALTER FELSENSTEIN EDITION (2008).
- 8 Entre alguns relatos sobre tradições absurdas que se formavam, Goldovsky (1968, p. 3-4) relata a história de um tenor que sempre caminhava até uma janela no fundo do palco para olhar para fora no meio da interpretação de uma determinada ária. Muitos de seus colegas mais novos, admirando o seu ato de se render ao papel, passaram a copiar sua interpretação em seus mínimos detalhes, até que a ação de ir até a janela se tornou uma tradição. Anos depois, um jovem que estudava o suposto papel questionou o antigo tenor originador dessa ação sobre o que lhe motivava a ir até a janela. A resposta foi que frequentemente ele era tomado por um catarro no meio da ária e a janela era o lugar mais conveniente para que pudesse jogá-lo para fora. Infelizmente, Goldovsky não cita nem a ária nem a ópera referente ao seu relato.
- 9 “[...] singing on stage is nothing other than acting.”
- 1 O legendário tempo de ensaios cênicos (sem contar com os estritamente musicais) que Felsenstein mantinha seguia a equação de 100 a 120 vezes o tempo total da peça que estivesse montando. Assim, uma ópera de duas horas de duração requeria entre 200 a 240 horas de ensaio cênico (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. xvii). Junto a isso, o diretor não permitia qualquer mudança no elenco sem um período de ensaios necessário. Fuchs (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. 2) relata que em uma montagem de *La Traviata* do *Komischer Oper*, a cantora que interpretava Anina ficou doente e não pôde cantar em uma das récitas. Ao invés de substituir a cantora, Felsenstein preferiu cancelar a récita. Igualmente, Felsenstein (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. 40) não apreciava quando maestros convidados substituíam o maestro que havia preparado a obra, uma vez que o maestro é o único diretor presente durante a performance e que garante a realização do que foi preparado na rotina de ensaios. No momento da performance, o maestro é quem fornece suporte ao cantor no palco e, na convicção de Felsenstein, um tempo mais rápido ou mais lento, uma fermata mais longa ou mais curta, poderia mudar completamente o fluxo de uma cena e até mesmo arruinar uma performance.

- 11 Balk também dirigiu espetáculos em outras companhias, tais como New York City Opera, Santa Fe Opera, Houston Grand Opera, Washington Opera, Kansas City Opera, Lake George Opera Festival e Central City Opera Festival. Disponível em: <<http://www.wesleybalk.org/>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- 12 A tese defendida pelo autor, *The Mozart's Opera and the Director: The Dramatic Meaning of Mozart's Operatic Music, including a Directorial Analysis of The Abduction from the Seraglio* (1971), aborda a importância de o diretor cênico investigar como a música se relaciona às palavras e ações dramáticas. Segundo Balk (1981, p. viii), essa pesquisa foi iniciada na Alemanha, inspirada no trabalho de Walter Felsenstein e do *Komische Oper*.
- 13 1ª edição (1977), 2ª edição (1978), 3ª edição (1979) e 4ª edição (1981).
- 14 1ª edição (1985), 2ª edição (1989).
- 15 Walter Felsenstein, autor muito citado por Wesley Balk, também utilizava o termo *Musiktheatre* para se referir a “um trabalho teatral (ou performance) na qual elementos musicais e dramáticos são usados de modo que um se mistura no outro, e cria a impressão total de uma ‘unidade sem costura’” (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. xii, tradução nossa).
“...a theatrical work (or performance) in which dramatic and musical elements are used so as to melt into one another, and to create the total impression of a ‘seamless unity’”. (FELSENSTEIN; FUCHS, 1991, p. xii).

Referências

- 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>>. Acesso em: 10 out. 2016.
- BALK, H. Wesley. *Performing Power: A New approach for the Singer-Actor*. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- _____. *The Complete Singer-Actor: Training for Music-Theater*. 4. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.
- _____. *The Mozart's Opera and the Director: The Dramatic Meaning of Mozart's Operatic Music, Including a Directorial Analysis of The Abduction From The Seraglio*. 1971. 380 f. Dissertation (Doctor of Fine Arts) - School of Drama, Yale University, Ann Harbor, 1971.
- _____. *The Radiant Performer: The Spiral Path to Performing Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- CHALLIS, Bennett. The Technique of Operatic Acting. *The Musical Quarterly*, Oxford, Oxford University Press, v. 13, n. 4, p. 630-645, oct. 1927.
- COSTA, Iná Camargo. Stanislavski na cena americana. *Estudos Avançados*, São Paulo, USP, v. 16, n. 46, p. 105-112, set./dez. 2002.
- DAVIS, Peter. Aria! Action! Making Opera a Director's Art. *New York Times*, New York, May 18, 2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2008/05/18/arts/music/18davi.html?_r=0>. Acesso em: 28 ago. 2016.
- DUFFIE, Bruce. *Conversation piece: Producer Boris Goldovsky*. 2015. Disponível em: <<http://www.kcstudio.com/goldovsky.html>>. Acesso em: 18 set. 2016.
- FELSENSTEIN, Walter; FUCHS, Peter Paul. *The Music Theater of Walter Felsenstein*. 2. ed. Great Britain: Quartet Encounters, 1991.
- GOLDOVSKY, Boris. *Bringing Opera to Life*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968.

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

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

MAUCH, Michel; CAMARGO, Robson Corrêa de. *O Método Stanislavski: A edição de A construção da personagem em português e espanhol, um estudo comparativo*. 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/167236/O_M%C3%89TODO_STANISLAVSKI_A_EDI%C3%87%C3%83O_DE_A_CONSTRU%C3%87%C3%83O_DA_PERSONAGEM_EM_PORTUGU%C3%8AS_E_ESPANHOL_UM_ESTUDO_COMPARATIVO_-_Michel_MAUCH_e_Robson_Corr%C3%AAa_de_CAMARGO>. Acesso em: 12 dez. 2016.

ROTHSTEIN, Edward. Opera: Goldovsky Company's Farewell. *New York Times*, New York, March 19, 1984. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1984/03/19/arts/opera-goldovsky-company-s-farewell.html>>. Acesso em: 11 set. 2016.

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

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

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

TOMMASINI, Anthony. Boris Goldovsky, 92, Musician and Opera's Avid Evangelist. *New York Times*, New York, February 18, 2001. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2001/02/18/nyregion/boris-goldovsky-92-musician-and-opera-s-avid-evangelist.html>>. Acesso em: 11 set. 2016.

WALTER FELSENSTEIN EDITION. Direção cênica: Walter Felsenstein. *The Komische Oper*. Arthaus Musik. 2008. 12 DVDs (1038 min.), son. digital, alemão.

Cristine Bello Guse: Possui graduação em Bacharelado em Música Habilitação Canto Lírico (2005), Mestrado em Música (2009) e Doutorado em Música (2018) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atualmente é professora de canto lírico e coordenadora da área de canto lírico e canto coral do Conservatório de Tatuí. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Canto, atuando principalmente nos seguintes temas: ópera, recital, música de câmara, concerto e música sacra.
