

HENCKES, Leonel. **Ópera alemã e encenação contemporânea: o trabalho do diretor na montagem da ópera Rigoletto de Giuseppe Verdi no Theater Freiburg – Alemanha.** Salvador/BA: PPGAC/UFBA. Doutorado. FAPESB. Ator e Diretor.

RESUMO

Analisa o processo de montagem da ópera Rigoletto, com libreto de Giuseppe Verdi, encenada no Theater Freiburg da cidade de Freiburg im Breigau no sul da Alemanha com direção de Thomas Krupa. Utiliza como ferramenta metodológica de análise os princípios do Sistema de Ações Físicas de K. Stanislávski para discutir as estratégias de trabalho adotadas com cantores e o modo como o libreto clássico é atualizado na cena contemporânea. Destaca a presença de três noções norteadoras mantidas propositalmente no idioma alemão: *aktiv*, *Aktualität* e *Kontakt* e verifica sua utilização no decorrer no processo e sua relação com o sistema stanislavskiano.

PALAVRAS-CHAVE: Sistema de Ações Físicas; K. Stanislavski; ópera alemã; cena contemporânea.

ABSTRACT

Analyzes the process of mounting the opera Rigoletto, with a libretto by Giuseppe Verdi, staged at the Theater Freiburg Freiburg im Breigau city in southern Germany under the direction of Thomas Krupa. It is used methodological tool of analysis of the principles of the Physical Action of K. Stanislavski to discuss strategies for working adopted with singers and as the classic libretto is updated on the contemporary scene. Noteworthy was the presence of three guiding concepts purposely kept in the German language: *aktiv*, *Kontakt* and *Aktualität* and the use during the process and its relationship with the Stanislavski System.

KEYWORDS: Physical Action System; K Stanislavski; german opera; contemporary scene.

O último estúdio organizado por Konstantin Stanislávski nos anos finais de sua vida chamou-se “Estúdio de Ópera Dramática”. O mestre acreditava que cantores e atores poderiam contribuir um com a arte do outro. Se pensarmos no Sistema de Ações Físicas, último e mais consistente legado do encenador russo, veremos que há um relevado destaque para o tema ‘ritmo’ que ele denomina ‘tempo-ritmo’.¹

Contudo, há outros aspectos presentes no trabalho com cantores em uma produção operística que podem oferecer pistas para pensar sobre o trabalho com atores. O objetivo deste texto, portanto, é analisar brevemente o processo de montagem da ópera Rigoletto de Giuseppe Verdi no *Theater Freiburg*, na cidade de *Freiburg im Breigau*, Alemanha nos meses de fevereiro e março de 2012. No referido processo, atuei como assistente de direção artística acompanhando o trabalho do diretor alemão Thomas Krupa que também é diretor teatral.

Rigoletto é uma ópera italiana em três atos escrita pelo compositor Giuseppe Verdi e que teve sua primeira montagem no ano de 1851. O libreto

1 Ver STANISLÁVSKI, Konstantin. El trabajo del actor sobre si mismo. En el proceso creador de la vivencia. ALBA EDITORIAL. Madrid, 2010

foi escrito a partir da peça teatral *Le roi s'amuse* do francês Victor Hugo. Verdi é um compositor representante do romantismo italiano e do nacionalismo. Está para a Itália como Richard Wagner está para a Alemanha. Suas obras tem o melodrama como padrão estilístico sendo que grande parte delas são adaptações de peças teatrais. Na ópera em questão, o protagonista é um anti-herói representado por um *bufão*. Rigoletto é um velho bobo que trabalha para um Duque. O protagonista tem dificuldade em se adequar ao sistema e sua busca é pela identidade. Seu conflito está em não aceitar ser o bufão da corte a ponto de esconder isto da sua filha. Há, ainda, uma espécie de desejo erótico pela filha que é mantida no cárcere de sua casa. Nesse sentido, a filha, ao se apaixonar pelo Duque, vê nele a utopia da liberdade. Felicidade é estar livre. Nesse sentido, Krupa via o Duque como uma utopia, ou melhor, que é um lugar de liberdade.

Na história, Gilda (filha de Rigoletto) se apaixonou pelo Duque. Rigoletto enfurecido planeja a morte do galã que ousou roubar-lhe a filha. Prepara uma cena com a ajuda do assassino de aluguel Sparafucile na qual mostra à Gilda um Duque cafajeste. No momento do assassinato, porém, a protagonista é levada por um impulso inocente e é morta no lugar do amante. Rigoletto se desespera ao perceber que sua filha está morta e que foi ele o culpado.

A atualização do libreto clássico ocorreu a partir da história da menina norte-americana que foi mantida presa por seu padrasto por 17 anos e que se popularizou na mídia no ano de 2011. O processo de montagem se deu de 06 de fevereiro até 17 de março de 2012. O registro detalhado dos ensaios através dos meus diários de bordo, bem como ficha técnica da montagem e fotos podem ser consultados no endereço eletrônico: www.rigolettoindeutschland.blogspot.com.

No contexto do processo de montagem de uma ópera, cabia ao diretor artístico compor a movimentação cênica e tornar vivos e ativos (*aktiv*) aqueles atores/cantores. Uma das estratégias adotadas pelo diretor Thomas Krupa foi estimular os cantores a agirem dentro da situação da peça. Era interessante perceber que o tipo de estímulo estava focado na ativação do imaginário dos cantores. As improvisações eram repetidas várias vezes e finalmente a cena era marcada e fixada por Krupa. Ele parecia saber exatamente o que buscava, mas, levava os cantores àquilo de modo que parecesse que eles haviam criado. Dessa forma, podemos definir que a metodologia básica era a improvisação seguida de repetição, estruturação e lapidação do material pela análise detalhada dos micromomentos que formam uma situação. As improvisações eram repetidas e Krupa dava grande ênfase às relações que compunham a lógica de ação de cada personagem. Repetidas vezes insistia no *Aktiv* (ativo) e não se dava por satisfeito até ver que tudo estava ativo na cena.

É importante ressaltar a potência da música na construção da verdade na cena. É como se o canto já oferecesse a estrutura por onde o fluxo deve ser conduzido. Aos atores/cantores, bastava encontrar a fisicalidade correta e a atenção dirigida à atmosfera e a situação que aquele ritmo e aquele texto estão propondo. O contato como princípio/procedimento, se dava na relação com o canto que é uma partitura matematicamente estruturada. É como se houvesse

algo correndo e o cantor precisasse apenas perceber e segurar firme se deixando levar e afetar. A imagem para descrever este processo seria montar um cavalo, sendo que nesse caso, o cavalo é o canto. Como os cantores já possuíam o 'texto' decorado e uma estrutura rítmica precisa, a única coisa a se fazer era encontrar as ações físicas corretas e conseguir estar entregue ao fluxo proposto pelo canto.

Um dado relevante é a percepção dos momentos de adaptação que a linha de ações e de relações sofre no decorrer de uma situação. Na cena em que Gilda revela que tem observado certo homem nas suas idas à Igreja, Rigoletto se desespera e chama por Giovana. A ama garante que Gilda está protegida e Rigoletto, acreditando, se despede. A cena é simples, mas, ao mesmo tempo tem muitos pontos de mudança. O fluxo de ação sofre guinadas bruscas a partir das perguntas de Gilda e, também, das respostas de Rigoletto. Estas mudanças são perceptíveis na música que é marcada por partes aceleradas e intensas e outras lentas e suaves. Como se trata de uma ópera há a música como um elemento externo que coordena esses processos. Krupa buscou trabalhar a percepção destes pontos de mudança e buscou plasmá-los em ação corporificada. O tempo todo seu discurso estava preenchido pelo: *aktiv*. Ação, para ele, não estava radicado apenas em fazer coisas. Mas, numa atitude no estar e no fazer. É difícil de explicar, mas, trata-se de uma qualidade de atenção e de uma precisão nas intenções, uma mobilização consciente de todo o organismo psicofísico. Buscava-se que os cantores estivessem continuamente ativos no palco, mesmo não estando em movimento. Para Krupa, "Estar ativo é contínuo. Não é estar com *Stops*".

Na busca de Thomas pelo *Aktiv*, muitas vezes insistia no *Blick*. Ou seja, no olhar. Olhe para ele. Olhe para ela. Olhe para o público. O olhar parecia induzir o agir. O *aktiv*, neste caso, deixava a ideia de ação e reação muito clara. Algo muito banal para atores, mas, no trabalho com cantores em uma ópera precisava ser o tempo inteiro recordado. É interessante notar que a ação é como música, ou seja, é fluxo e transformação. No caso dos cantores, quando conseguiam ser vivos na música, mas, tinham dificuldade em ser vivos na ação. Quando estavam apenas no canto, a cena soava vazia como se nada acontecesse. Certa vez, conversando com o protagonista sobre ópera tradicional e moderna, sobre escolas, estilos etc, ele disse ser um erro considerar o tradicional diferente do moderno. No tradicional é possível fazer o mesmo que se está fazendo no moderno. Para ele o que se está fazendo no moderno é cantar e atuar buscando que algo passe internamente, buscando ser afetado foi o termo que usou. Talvez, seja esta uma pista para pensar em ação. Algo que ao ser feito te afeta e por consequência afeta quem assiste da mesma forma.

Sabe-se que a inversão do "crer para agir" para a expressão "agir para crer" em Stanislávski consiste num momento revolucionário no desenvolvimento do Sistema de Ações Físicas. O ensaio de mesa é substituído pela análise ativa das situações da peça. No processo aqui analisado está perspectiva aparece, mas, com variantes. Em primeiro lugar, os cantores possuem o "texto" já decorado, contudo, isto não quer dizer que tenham memorizado os sentidos. Em muitos casos não conhecem nem mesmo a língua em que cantam. É possível afirmar, então, que decoram uma canção

precisa, detalhada em notas, tempos, contratempos e etc. A cada nova cena havia duas estratégias possíveis de serem utilizadas. Por vezes, o diretor conversava sobre a cena antes da improvisação, em outras, esta conversa ou análise era levada para depois da improvisação. Independente da ordem, não se tratava de uma análise dos significados das réplicas, tratava-se de uma análise das ações sendo que o diretor utilizava-se de perguntas como: O que faz? Porque faz? A trajetória da ação do personagem e da cena era analisada. O que move os personagens em termos de fatos concretos, que ações e que intenções? Krupa insistia que "(...) é importante você construir a imagem deste estado, desta situação, desta sensação." Como o canto é físico e absolutamente concreto, não há espaço para sentimentalismos. Há espaço apenas para conexão e ajustamentos.

Na ópera a música oferece o ritmo tanto para a ação quanto para a fala. É preciso, porém, ajustar essa conexão com o ritmo da música. Nesse sentido, a estrutura de ação aparece como sendo o onde olhar e aonde não e por quanto tempo, para onde vai e porque, qual a intenção, o desejo, qual a trajetória no espaço. A ação, porém, não pode ilustrar o ritmo da música. Não pode ser uma dança no compasso da música ou fica enfadonho. Pode-se dizer que o paradoxo do cantor de ópera é a música. É uma estrutura fechada, dura, se ele consegue fluir dentro dela é genial.

Este paradoxo é ampliado quando entra em cena a orquestra. Quando a ação foi bem desenhada, detalhada, compreendida pelos cantores e elaborada de maneira precisa, há um perfeito encaixe da ação com a música. Há, contudo, a necessidade de constantes ajustamentos. Por vezes a orquestra está em diálogo com a ação, em outros, ela trabalha em confronto. Faz-se necessário, assim, uma percepção bastante apurada para ajustar constantemente os momentos em função destas variações. Durante os ensaios apenas com o piano, o pianista é que faz os ajustes. Com a orquestra, o cantor precisa estar em contato com a música, ou seja, não haverá ajustes por parte do maestro e cabe ao cantor manter-se sempre no caminho da música, não adiantar-se, nem atrasar-se, nem competir, sobrepor-se, mas, para utilizar um termo recorrente no processo, cavalgando um cavalo indomável.

Retorno à noção de situação para introduzir outro elemento relevante na estratégia de condução dos ensaios adotada por Krupa. Trata-se do '*start*'. Qual é o '*start*' da cena? Esta era a pergunta que se fazia ao começar a solucionar uma situação. Nesse sentido, o '*start*' poderia estar na ação de algum *partner*, poderia estar na música como uma mudança de ritmo, a entrada de um novo *leitmotiv* ou uma réplica. Importante era tornar precisos estes momentos, como a principal circunstância dada que desencadeia uma situação ou acontecimento de acordo com o Método de Análise Ativa (STANISLÀVSKI). Por vezes o '*start*' estava no meio de uma situação, dessa forma, o que o antecede é uma espécie de contextualização. Nesse sentido, o '*start*' sintetiza o objetivo da cena e as tarefas dos personagens envolvidos. Em quase todas as cenas, a música dava os '*starts*' que desencadeavam as mudanças na ação. No trabalho com atores falta, por vezes, este fluxo rítmico. Questiono-me se isto seria aplicado somente ao drama?

Sobe a noção de contato, no caso do processo de Rigoletto, estava muito presente na relação do diretor com os cantores. Descobrir a marca, a ação junto com o ator, em contato com ele no calor da cena é a chave da estratégia em busca do *Aktiv* na cena. Para tanto, Krupa criava uma relação muito visceral com o ensaio. Ele estabelecia uma comunicação com os atores extremamente orgânica. É difícil descrever, mas, é como se ele produzisse uma fusão com o ator. Buscava uma porta pela qual entrar nele e estabelecia uma frequência de diálogo intensa, ativa, voltada aos sentidos e à expansão do imaginário e do pensamento. Ele estava o tempo todo junto com o cantor/ator, dando energia e inspiração.

Para finalizar, retomo a declaração do protagonista que relatei acima sobre a diferença entre atuação tradicional e moderna. Independente de ser pós-dramático ou dramático, os fundamentos do ofício comum a cantores de ópera e atores, são os mesmos em qualquer época e esta experiência me fez ver que são podem ser sintetizados nas ideias de *Aktiv* e *Kontakt*. Estar ativo em cena, nesse sentido, é equivalente a estar vivo e tem íntima relação com o contato como percepção minuciosa e resposta objetiva ao que ocorre no momento presente. Sem contato, a percepção é fechada apenas no 'si mesmo' e conseqüentemente há uma qualidade de atenção e de ação fria, sem ritmo (mesmo sendo uma ópera), sem vida, sem *Aktiv*.

Referências Bibliográficas:

- KNÉBEL, Maria Ósipovna. **El Último Stanislávski**. Editorial Fundamentos. Colección Arte: Madrid, 2005
- MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: O percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 – 1974**. São Paulo, Perspectiva, 2012
- RICHARDS, Thomas. **At work with Grotowski on physical actions**. London and New York: Routledge, 1995
- STANISLAVSKI, Konstantin. **Mi vida en el arte**. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.
- STANISLAVSKI, Konstantin. **El trabajo del actor sobre su papel**. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977
- STANISLAVSKI, Konstantin., RUMYANTSEV, P. **Stanislávski on Opera**. New York: Theatre Arts Books, 1975
- TOPORKOV, Vasili. **Stanislavski in Rehearsal**. New York/London: Routledge, 2004