

SANTOLIN, Rosane Faraco. O Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi: reflexões acerca da prática de Stanislavski no trabalho do cantor-ator. Florianópolis: PPGT/UDESC; Mestranda em Teatro; Professora Orientadora Vera Regina Martins Collaço.

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre as práticas realizadas por Constantin Stanislavski no Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi no treinamento dos cantores-atores. Dessa forma, serão analisados exercícios propostos pelo diretor a estes artistas, assim como seu discurso sobre o trabalho operístico. Stanislavski defendia uma relação de unidade entre o canto, a música e a encenação e propôs um desenvolvimento cênico ao cantor de ópera que parte da música e de seus estímulos para então chegar-se ao papel.

Palavras-chave: Ópera. Stanislavski. Teatro Bolshoi.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the practices performed by Constantin Stanislavski at the Opera Studio of the Bolshoi Theater in the training of the singer-actors. Thus, it will be analyzed exercises suggested by the director to these artists, as well as his speech on the operatic work. Stanislavski advocated a unity relationship between singing, music and staging and proposed a scenic development to the opera singer that comes from the music and its stimulus so then to get to the role.

Keywords: Opera. Stanislavski. Bolshoi Theater.

Em virtude do reconhecido trabalho que Stanislavski estava desenvolvendo no TAM e de uma prévia experiência de direção que ele teve com um pequeno grupo de cantores do Teatro Bolshoi, a Stanislavski foi dada a posição de diretor no Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi, no ato de sua criação, em 1918. A fundação desse estúdio foi realizada após a direção dos Teatros Acadêmicos Estatais de Moscou ter sido entregue a E. K. Malinóvskaia, que, “entre as inúmeras reformas que ela empreendeu constava a decisão de pôr na devida altura o aspecto dramático dos espetáculos de ópera do Teatro Bolshoi” (STANISLAVSKI, 1989, p. 510). “O objetivo determinado para o estúdio era uma renascença das tradições de ópera e a elevação do nível teatral-cultural dos cantores-atores” (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998, p. X). De acordo com observações do próprio Stanislavski, a postura dos cantores de ópera do período era questionável, já que aparentemente eles davam importância à interpretação apenas no exato momento em que começavam a cantar:

Se a orquestra executa um prelúdio, introduzindo uma cena antes que a ação se inicie, não nos damos por satisfeitos com o fato de a orquestra tê-lo simplesmente executado, mas colocamo-lo em termos cênicos, no sentido das ações, palavras e frases. Assim, geralmente usamos a ação para ilustrar os outros instrumentos que dão colorido à orquestra. Se um instrumento introduz o tema da morte, o cantor sentirá as emoções correspondentes. Ele não deve negligenciar esses prelúdios e usar o tempo para limpar a garganta ou preparar sua entrada, mas já deve, a essa altura, fazer parte do padrão

contínuo, do desenvolvimento da vida de uma alma humana no papel que representa na peça (1989, p. 23).

Segundo Stanislavski (1989), o cantor de ópera trabalha com três modalidades distintas de arte, sendo elas a vocal, a musical e a cênica. Ele acreditava na união dessas modalidades para que a formação do espetáculo de ópera fosse devidamente realizada. Assim, seria necessário que o cantor, apesar da dificuldade e ao mesmo tempo da vantagem do seu trabalho criador, assimilasse essas modalidades. Esse paradoxo se daria primordialmente em função da partitura, da composição da música, pois, se num teatro “falado” o ator constrói a sua fala, fazendo a sua “partitura” (entonações, alturas, intenções), na ópera o cantor-ator¹ já tem esse material previamente dado pela melodia da música. Nesse sentido, a ópera é muito mais fechada, já que de antemão estão escritos o libreto (o texto dramático) e como ele deve ser dito (melodia).

A criação do estúdio de ópera traria diversos benefícios para os cantores, apesar das dificuldades iniciais. A Rússia estava em fins da Primeira Guerra Mundial e internamente fervilhante por causa da Revolução Russa de 1917. Havia escassez de alimentos e racionamento de gêneros essenciais. Os artistas precisavam trabalhar mais, realizar mais concertos para conseguirem se manter. Os primeiros cantores a frequentar o Estúdio de Ópera eram cantores já participantes do Teatro Bolshoi e, segundo Stanislavski, este grupo

[...] fez grandes sacrifícios em prol da nossa iniciativa e se comportou heroicamente. Todos trabalhavam de graça, e ainda por cima num período em que a vida não entrara nos eixos após as primeiras tempestades revolucionárias. Muitos cantores dotados de vozes maravilhosas eram forçados a caminhar pela neve e na umidade sem galochas, com calçados gastos. E mesmo assim faziam tudo o que estava ao seu alcance para frequentar as aulas do Estúdio.

Mas havia condições contra as quais eles não podiam lutar. Suas apresentações frequentes nos espetáculos de ópera do Teatro Bolshoi eram um obstáculo insuperável às suas aulas regulares no Estúdio: eram constantemente desviados, ainda pelos concertos que davam para garantir um pedaço de pão (1989, p. 511).

Dando sequência aos trabalhos no Estúdio, Stanislavski pediu permissão para recrutar jovens cantores do Conservatório de Música de Moscou. Participar do estúdio, passando por todas as etapas de treinamento por ele elaboradas, tornou-se, assim, um pré-requisito para os cantores poderem atuar nas montagens e chegarem ao elenco do Teatro Bolshoi propriamente dito.

A rotina de treinamento no Estúdio era dividida, diariamente, em atividades em grupo e exercícios, e a outra metade na preparação de performances. Dentre as atividades sugeridas por Stanislavski, estavam, de maneira importante, a consciência corporal e o relaxamento, partindo de alongamentos para a eliminação das tensões desnecessárias. Ele tinha conhecimentos, no mínimo, básicos sobre música e técnica vocal. Isso significa que Stanislavski buscava em suas práticas o que também serviria para aquele grupo de cantores, levando em conta o trabalho vocal e suas exigências, ao mesmo tempo em que encontrava exercícios específicos para a atividade operística. Ainda sobre

¹ Termo já usado por Stanislavski para denominar os cantores, como os de ópera ou musicais, que trabalham tanto com a arte do canto quanto com a dramática.

esses exercícios de relaxar as tensões desnecessárias — como, por exemplo, andar “facilmente”, coordenar o uso dos braços e mãos —, o diretor os colocava como essenciais para um cantor-ator de sua escola, já que, a partir deles, seria possível adquirir plasticidade de movimento (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998). Dessa forma, a fim de se conseguir uma liberdade dos corpos, os exercícios diários eram dedicados especialmente para liberar tensões nos braços, pulsos e dedos. “Eles eram todos feitos com música, para treinar os cantores a fazer cada movimento consonante com os ritmos musicais” (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998, p. 4). Ou seja, eles eram realizados procurando trabalhar a musicalidade e plasticidade dos movimentos dos cantores ao mesmo tempo em que relaxavam as tensões. Stanislavski diferia essas tensões das contrações musculares inerentes à técnica do canto, tais como o trabalho diafragmático, dos músculos intercostais, da laringe: essas seriam para ele as “contrações de trabalho”. Ele trabalhava os cantores a fim de encontrar a diferenciação entre essas tensões, já que quando um artista “está atuando de acordo com os seus sentimentos interiores, ele não deve ser impedido, em seus movimentos, por contrações musculares. Toda a atenção do cantor deve estar centrada na sua ação” (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998, p. 4).

Segue aqui uma pequena descrição da ordem desses exercícios:

Os estudantes permaneciam num semicírculo e, enquanto a música era tocada, realizavam várias formas de ginástica. [...]

Primeiro relaxem os músculos das mãos para que elas estejam completamente livres e suspensas dos pulsos, inertes como um cordel. Balancem elas para trás e para frente, separadamente e juntas. [...] Depois disso, os dedos devem estar tão relaxados que eles ficarão dependurados de suas juntas. Então elevem seus braços para os seus ombros, liberando toda tensão, e daí deixem os seus cotovelos ficarem dependurados de suas articulações. Sacudam a parte inferior dos seus antebraços, a partir dos seus cotovelos, para baixo, levemente e livremente.

Para soltar os músculos das pernas é necessário ficar em uma só perna, relaxar o pé da perna levantada, deixá-la inerte, assistindo mentalmente a falta de sensibilidade nos dedos. Então façam movimentos rotatórios com o pé; [...] pés e dedos flexíveis são a base para a leveza do caminhar. [...] Para relaxar as tensões no pescoço, deve-se baixar a cabeça para frente e através do movimento do corpo a girar de um lado a outro. Então, sentado numa cadeira e tendo relaxado tais músculos, deve-se mover a cabeça para trás e girá-la circularmente à vontade. Enquanto estiverem executando este exercício, vocês devem imaginar-se num estado de sono. Para relaxar os músculos dos ombros e peito, o tronco deve estar levemente inclinado para frente, com os braços pendurados inerteiramente, e os músculos da cintura completamente livres. [...] Esses exercícios [...] desenvolvem um senso de tranquilidade, de controle próprio e poder, assim como o entendimento das suas estruturas musculares (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998, p. 5).

Da mesma forma que um cantor deve se exercitar vocalizando diariamente, para Stanislavski os exercícios de caminhada também deveriam proceder com igual importância; aprender a caminhar com “graciosa fluidez” era um meio de aquecer e flexibilizar o corpo do ator (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998). No caso desse grupo de artistas cantores, as caminhadas eram realizadas também com música, partindo-se de um andamento lento, dando os passos da maneira mais vagarosa possível, e onde o “[...] peso do corpo imperceptível e suavemente passava de uma perna para a outra sem o menor solavanco” (1998, p. 6). Depois, ia-se até um andamento rápido, quase uma corrida.

O aprendizado de danças também foi utilizado por Stanislavski no estúdio. Exercícios para os braços e mãos foram usados de maneira similar ao treinamento do balé, porém imbuídos de “propósito”: cada gesto não deveria ser belo por si mesmo se não estivesse ligado a uma imaginação ou motivação interior de cada artista (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998). Esse pensamento se seguiu para todas as práticas, tais como vocalização, discurso, exercícios físicos (dança, esgrima).

Outro objetivo a ser atingido no trabalho de treinamento com os jovens cantores era uma boa dicção. Segundo o diretor, através da dicção precisa e expressiva, as palavras cantadas soariam claras e “coloridas”; o que asseguraria metade do sucesso de uma montagem (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998). Aparentemente, alguns cantores não prestavam tanta atenção ao que de fato cantavam e na pronúncia do idioma (estrangeiro ou não) em detrimento de uma boa impostação e projeção vocal.

Já sobre o trabalho de direção em ópera, Stanislavski assinalava que o seu ponto de partida era sempre a música: “inicialmente, tento descobrir o que levou o compositor a escrever a obra em questão. Depois, tendo descoberto sua motivação, procuro reproduzi-la na ação dos cantores” (1989, p. 23). Para ele, toda resolução deveria se dar, em última instância, a partir da sugestão da música. Igualmente a ação interior deveria ser motivada pela música. Através de improvisações corporais, mais uma vez, com música, ele desenvolvia essa concepção:

As melhores esquetes que Stanislavski propôs foram aquelas feitas com o acompanhamento da música, assim os estudantes podiam escutar o ritmo e o caráter da música e dar às suas improvisações um conteúdo definido e uma forma exata, como sugerida pela música. O músico que improvisava a música para as esquetes sabia, obviamente, o conteúdo do enredo e como desenvolver o curso da ação; ele também sabia como introduzir sentido para o que estava sendo feito, junto com as mais variadas nuances, através do uso de ambos, o ritmo e a forma musical. O ator, então, tinha que ser delicadamente sensível a essas alusões musicais e ele tinha também o trabalho de introduzir suas próprias improvisações, movendo em fiel conjunção ao que ele estava ouvindo. Esses tipos de exercícios requeriam uma resposta muito aguçada por parte do ator sobre a música que estava sendo tocada – música que ele não conhecia previamente, e para a qual ele deveria totalmente se submeter, deste modo desenvolvendo afiada atenção assim como sensibilidade musical (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998, p. 12).

Aqui, a motivação dada pela música está relacionada com qualidades tais como timbre, ritmo e andamento. Stanislavski queria, contudo, que os cantores encontrassem o ritmo da música, que o corpo todo ficasse tomado por ele e dali saíssem as ações necessárias a determinado personagem ou cena (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998). O ritmo ao qual ele trata não é o ritmo mais óbvio da música, como a métrica ou as ênfases dadas pela música; é o “ritmo interior que faz você agir de maneira diferente, respirar de maneira diferente” (1998, p. 12). O cantor-ator deveria ficar envolvido com a música de tal forma que todas as suas motivações não só partiriam dela, mas também cada gesto, cada frase, numa forte união entre a música, o texto e o artista. A música, desse modo, era para o diretor a guia máxima e estímulo do desenvolvimento da atividade criativa do cantor.

Uma diferença principal entre um ator e um cantor de ópera está dentro da perspectiva do trabalho *stanislavskiano*, no ritmo, pois, segundo esta visão, o compositor dá ao cantor de ópera *o ritmo de suas emoções interiores*. “A palavra escrita é o tema do autor, mas a melodia é a experiência emocional do tema” (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998, p. 22). Essa experiência emocional deve entrar em acordo com a experiência emocional do intérprete, que usa desse artifício para desenvolver a sua interpretação, pessoal, do personagem e da situação em questão. No teatro não-musicado, conforme já colocado anteriormente neste texto, o ator cria a sua experiência a partir de um processo diferenciado, nesse caso aqui analisado, ao do cantor de ópera; ele tem mais liberdade nessa criação ao utilizar-se apenas das palavras do autor e não de uma linha melódica fixa.

O ritmo e o tema musical devem ser traduzidos em termos visuais, pois o libreto, que é um texto dramático, precede de encenação. A cena traz a visualidade cênica que a ópera encerra: “[...] a ação englobada na música [deve] transformar este quadro sonoro em um quadro dramático, ou seja, em um quadro visual” (STANISLAVSKI, 1986, p. 270). Para Stanislavski, o quadro sonoro proposto pelo compositor deve ser traduzido teatralmente em consonância: este deveria ser o objetivo da criação do espetáculo de ópera.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **Minha vida na arte**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. RUMYANTSEV, Pavel. **Stanislavski on Opera**. New York: Routledge, 1998.

_____. **Trabajos teatrales**: correspondencia. Buenos Aires: Editorial Quetzal,