

Um olhar sobre o trabalho de C. Stanislavski no estúdio de ópera (1918–1938): a canção de câmara como recurso cênico-pedagógico

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Nívea Renata Alencar de Freitas
Hochschule für Musik und Theater Hamburg - nivearaf@gmail.com

Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais - lumontecastro@hotmail.com

Resumo: O presente artigo tem como intenção dar enfoque ao trabalho de C. Stanislavski em seu estúdio de ópera (1918-1938) ao que se relaciona à performance de canção de câmara. O objetivo é mostrar como o autor defendia a interpretação de canção como recurso de criação cênica. Referências retiradas de livros do próprio autor e pesquisas relacionadas foram usadas como base na elaboração do presente texto. O que se conclui é que a interpretação de canções, sob o olhar metodológico de Stanislavski, pode favorecer a criação cênica também no espaço da ópera.

Palavras-chave: Stanislavski. Canção de Câmara. Ópera. Performance. Estúdio de ópera.

A Perspective on C. Stanislavski's Work on the Opera studio (1918-1938): The Art Song as a Scenic-Pedagogical Resource

Abstract: This article is intended to focus on the work of C. Stanislavski in his opera studio (1918-1938) considering his ideas about art song performance. The goal is to show how the author defended the interpretation of art song as scenic creation feature. References taken from the author's own books and related research were used as basis on the preparation of this text. The conclusion leads to the idea that the interpretation of art songs under the methodological look of Stanislavski may favor the scenic creation also in the opera space.

Keywords: Stanislavski. Art Song. Opera. Performance. Opera studio.

1. Stanislavski e a questão da preparação cênica do cantor de ópera

Nos parágrafos finais da conclusão de sua dissertação de mestrado, realizado sob orientação da cantora e professora Martha Herr, Cristine Guse (2009) descreve com propriedade algumas lacunas que ainda persistem na formação do cantor no Brasil relacionadas à sua preparação cênica para atuação em ópera e aponta sugestões para trabalhos futuros.

Muito ainda poderia ser pesquisado sobre este assunto. A atuação cênica do cantor de ópera, bem como as técnicas que poderiam ajudá-lo a desenvolver suas habilidades cênicas são temas ricos e vastos [...]. Portanto, seguem algumas lacunas consideradas importantes para a continuidade da pesquisa neste campo a nível nacional: Pesquisas que relacionem profundamente o sistema de Stanislavski à preparação cênica do cantor de ópera, ou que relacionem outros métodos de outros teóricos sobre interpretação teatral às necessidades cênicas da performance operística. Pesquisas que elaborem laboratórios práticos de expressão corporal, interpretação teatral e jogos de improvisação com enfoque na performance do cantor de ópera.[...] Pesquisas que discutam o conteúdo programático dos bacharelados em

canto no Brasil e incluindo o desenvolvimento de disciplinas práticas específicas de treinamento cênico para o cantor-ator (GUSE, 2009: 175-176).

Na busca por uma iniciação teatral básica para o cantor lírico, se encaminharam alguns estudos na UFMG. Um trabalho de pesquisa voltado para o desenvolvimento da expressividade cênica para cantores a partir da interpretação da canção foi desenvolvido em 2012 por Aline Soares Araújo em sua tese de mestrado - *Construção Cênica para Canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical*. A autora propôs um percurso de criação cênica para o gênero canção de câmara a partir da revisão de idéias de Stanislavski, com a implementação de conceitos de outros autores. Trata-se de texto com considerável revisão bibliográfica e com proposta de metodologia inovadora, baseada na releitura e performance de canções de câmara como espetáculos cênicos. Ainda que incidindo sobre atividades cênicas do cantor lírico, este trabalho não abordou especificamente a relação de Stanislavski com os cantores de ópera. Neste sentido, especialmente voltado para a preparação cênica do cantor na ópera, foi realizado novo estudo em 2015, do qual este artigo apresenta um recorte, contendo referências específicas.

2. Stanislavski no Ópera estúdio

Em 1918, o ator e diretor teatral russo Constatin Stanislavski foi convidado pela diretora dos teatros estatais de Moscou E. K. Malinovskaya para trabalhar com os cantores da companhia de ópera do teatro Bolshoi. “O objetivo atribuído ao estúdio era o renascimento de tradições operísticas e a elevação do nível teatral-cultural dos atores-cantores” (1998: p.x)¹. Como resume Santolin (2013), Malisnovskaia propôs uma colaboração entre o Teatro de Arte de Moscou (TAM) e o Teatro Bolshoi, de forma que firmassem uma parceria para atuação conjunta. Relatos sobre os resultados práticos e conceituais do trabalho de Stanislavski neste estúdio de ópera podem ser encontrados em narrativas esparsas distribuídas em diferentes bibliografias. Entre 1921 e 1932, resultados e conceitos foram expostos em seu livro *Stanislavski on Opera* (1998), em co-autoria com um de seus ex-alunos, Pavel Rumyantsev. Novas informações seguiram no livro *El Arte Escénico*, de C. Stanislavski (2009) com introdução de D. Magarshack. O livro *La Ligne des Actions physiques* (2007) de Autant-Mathieu, historiadora do teatro russo e soviético, apresenta notas de ensaios do estúdio entre 1937 e 1939.

3. A canção de câmara como recurso à criação cênica

Desde o início de seu trabalho com cantores, Stanislavski demonstrou preocupar-se com a busca de uma expressividade cênica orgânica e com princípios a serem seguidos

para que essa expressividade pudesse ser encontrada a partir do próprio material musical que ora trabalhavam. Para tanto, Stanislavski propunha uma rotina diária, com uma série de exercícios físicos de relaxamento muscular e concentração, exercícios de luta visando o aprimoramento de reflexos, aulas de dicção, e de técnica vocal, dentre outras. Antes de conceber propriamente qualquer montagem da ópera completa, Stanislavski desenvolveu suas idéias de preparação cênica com os cantores a partir de improvisações e interpretação de cenas individuais de ópera, valendo-se também da interpretação de “canções”, como descreve Rummyantsev (1998), citando as palavras do próprio diretor:

Stanislavski diria "Então devemos tentar combinar a arte de viver um personagem com sua forma musical e a técnica do canto. Posteriormente devemos tentar a validade do nosso trabalho na performance. Mas para alcançar o ponto de performance efetiva, devemos passar por uma série de improvisações preparatórias. Estas serão baseadas em canções e cenas individuais de óperas² (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998: 2).

A respeito das relações de Stanislavski com os cantores, Rummyantsev (1998) comenta:

Stanislavski também exigia de seus cantores a maior expressividade vocal possível, e para desenvolver isto ele utilizou muitas ‘baladas românticas’. A execução bem sucedida de canções pressupõe uma grande variedade de matizes vocais para a transmissão das idéias do compositor; portanto Stanislavski considerava este trabalho como uma etapa preparatória necessária na direção da preparação de um papel. Não foi por acaso que a primeira aparição pública do *Opera Studio* foi num concerto com ‘romances’, de Rimsky-Korsakov³ (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998:13).

Acerca do emprego da canção como elemento de preparação cênica e do uso do termo “baladas românticas” que designaria o gênero musical, Lyn S. Hill (1976) aponta para prováveis problemas de tradução do russo para o inglês, presentes no livro *Stanislavski on Opera*, como descrito abaixo:

Mesmo ao fazerem os mais simples exercícios de ginástica projetados para aumentar sua liberdade de movimento, esperava-se que os estudantes cantores encontrassem justificativas internas para suas ações. Nada era para ser feito simplesmente em prol do que Stanislavski depreciativamente chamava de "forma vazia". Para desenvolver a capacidade do cantor de usar o ritmo fornecido pelos compositores, Stanislavski colocava seus alunos a fazerem exercícios e improvisações com música. Mais tarde, ele os propunha a preparação de canções de câmara (aqui mal traduzidas por "baladas românticas") para desenvolver a expressão vocal necessária para a síntese de palavras e música⁴ (HILL, 1976: 448).

De fato, poderíamos também lançar questionamentos acerca do fato do tradutor empregar o “romance” em referência às canções de Rimski-Korsakov, como veremos a seguir.

Em 1920, o estúdio se apresentou para um público fechado em um recital com cenas de óperas e canções. Em 1921 o grupo realizou sua primeira aparição aberta ao público, com dois recitais, respectivamente: “Uma Noite de Rimski-Korsakov”, com canções deste compositor, e “Uma Noite de Pushkin”, com cenas de ópera com libreto do famoso escritor. Rumyantsev descreve esta primeira experiência dos cantores como resultado da primeira etapa de trabalhos do estúdio:

Eles ficaram nos degraus que levavam do proscênio a uma plataforma que possuía suas próprias cortinas. De um lado estava um busto de Rimski-Korsakov em um pedestal rodeado por flores. No próprio proscênio havia duas fileiras de poltronas pesadas e antiquadas e um piano. O *Gloria* foi acompanhado por floreios de trombetas e cantado pelos jovens artistas dispostos pelas laterais em reverência ao busto. Eles, então, sentaram-se e foi dado início ao programa principal. Era bastante incomum em forma. Todos os participantes estavam no palco em suas posições previamente ensaiadas. Alguns permaneceram sentados, outros ficaram de pé enquanto cantavam suas canções com apenas o menor indício de encenação. Foi um teste para mostrar se eles poderiam se comportar impecavelmente em público, permanecendo dentro do compasso dos pensamentos e sentimentos da canção⁵ (STANISLAVSKI; RUMYANTSEV, 1998: 40-41).

Parece-nos de fato um equívoco conceitual tratar a canção de Rimski-Korsakov como “balada romântica”, se consideramos o sentido que lhe é comumente atribuído nos dicionários musicais. Membro do grupo de compositores conhecidos como “Os cinco” (grupo formado por Mily Balakirev, Aleksandr Borodin, César Cui, Modest Mussorgsky e Rimsky Korsakov), sua posição de liderança levou-o a assumir importante papel na orientação de jovens músicos e compositores nas décadas em que exerceu a profissão de professor, sendo considerado pelo público russo como um arquétipo do estilo russo de compor música erudita. As canções de Rimski-Korsakov mais se aproximariam, em questões de complexidade e riqueza musical, dos conceitos atribuídos ao Lied, não apenas pela elaboração da linguagem musical, mas por uma filosofia composicional atenta ao estabelecimento de relações entre o texto e a música, a preocupação romântico-nacionalista com a valorização da poesia e do folclore nacionais, o cuidado com a escolha textual e valorização de elementos próprios à identidade nacional. Autor de mais de uma centena de canções, para canto e piano, musicou dezenas de poemas de importantes autores da literatura russa como Pushkin, Maykov e Tolstoy, incluindo do poeta H. Heine. Desta forma, as canções a que se referiria Stanislavski não seriam baladas, mas autênticas “canções de câmara”, ou canções artísticas, na acepção que estes termos assumem em música no idioma português.

Mas o que Stanislavski defendia, de fato, não era que a canção devesse ser utilizada, a priori, como elemento prático de elaboração cênica, mas como um meio do cantor

encontrar a mais genuína expressividade "cênica" que uma boa interpretação texto-música pudesse induzir. O que buscava, e o que conduziu seus cantores, foi primeiramente, à realização de um trabalho de performance de música de câmara. No referido recital realizado com canções de Rimski-Korsakov, como destacado acima, praticamente não havia marcações cênicas. Havia sim uma disposição dos cantores no palco, onde todos deveriam manter uma "postura" ou "fingir um personagem", até que chegasse a vez de cada um deles se direcionar ao procênio e cantar.

Contudo, o ato de interpretar musicalmente a canção em si era livre e o que ele exigia, e buscou desenvolver nos cantores ao longo de sua prática no estúdio, era a ativação do extrato do sentido e da expressividade decorrente do diálogo texto-música. Como o próprio diretor afirmava, “sem a união orgânica de palavras e música, não existe tal coisa chamada de arte da ópera” (STANISLAVSKI, 1998: 22)⁶. Estimulava o cantor a revelar sua expressividade vocal e musical através da fraseologia, da dinâmica e da agógica, a implementar uma primeiridade expressiva que auxiliasse posteriormente na compreensão das "Circunstâncias dadas" da obra e na concepção do "Subtexto", dentre outros elementos propostos em seu “Sistema” como as "ações físicas".

4. Prioridade técnica

O pensamento do diretor no trabalho musical ia além da análise texto-música. Stanislavski priorizava na formação dos atores-cantores a precisão e o zelo com a dicção e, sobretudo, a exploração e a experimentação de possíveis nuances tímbricas da voz, relacionadas aos estímulos semânticos do texto e da música. O que o diretor defendia, de modo semelhante às idéias preconizadas por várias escolas de canto, é que a boa dicção beneficiaria não somente a projeção e percepção mais precisa do texto, mas também a qualidade e saúde da voz. A busca por matizes vocais solicitada pelo diretor implicava não apenas na lida com o texto, mas no conhecimento do estilo musical e do contexto da obra. Num dos ensaios para a primeira apresentação do estúdio, no recital com canções de Rimski-Korsakov, Stanislavski orientou da seguinte maneira um dos cantores para interpretação de sua canção:

Aqui compare seu trabalho com o de um pintor, que primeiro faz um desenho e então depois acrescenta as cores. Bons pintores são conhecidos pela riqueza de suas paletas, pela sucessão e combinação dos mais delicados meios-tons. -"Mas eu sigo todas as nuances indicadas pelo autor: todas as marcações de *piano*, *crescendo*, *ritardando*. Eu não sei quais outros sombreados eu deveria procurar". -Eu estou falando de nuances de palavras e sons, nuances que não podem ser estabelecidas

numa partitura, mas é a partir delas que se comunica a alma, e é através delas que o artista se torna manifesto. (STANISLAVSKI, RUMYANTSEV, 1998: 33)⁷

Possivelmente como resultado de sua experiência como estudante de canto no início de sua carreira e da observação técnica de seus cantores profissionais preferidos, Stanislavski complementava o trabalho que os cantores desenvolviam com seus professores de técnica vocal e dicção no estúdio, com suas próprias concepções a respeito de uma dicção apropriada. Ele enfatizava a importância da pronúncia precisa das consoantes, que funcionariam como “catapultas” para a projeção das vogais e da voz:

Peça aos seus professores de canto que eles o exercite diariamente com as consoantes *ba, pe, me, de*, [...] Componha você mesmo frases associando *pé, bé*, etc. As consoantes *p, l, m* são feitas para o canto [...] A voz ressoa não somente graças às vogais, mais frequentemente graças às consoantes. Battistini havia uma voz muito pequena, mas quando ele a projetava com as consoantes, sua voz se multiplicava em potência⁸ (AUTANT-MATHIEU, 2007: 276).

5. Conclusão

Frente ainda às grandes lacunas teóricas e bibliográficas referentes à preparação do cantor de ópera segundo a perspectiva de sua atuação na cena operística, Stanislavski se mostra ainda como um dos principais autores, que apesar de exaustivamente estudado no ambiente do teatro, ainda é pouco explorado no universo cênico-musical, pelo menos ao que se refere o contexto brasileiro.

Este artigo aponta para a importância dada por este experiente autor ao estudo de canções de câmara como elementos pedagógicos e estimulantes à preparação prévia de cantores de ópera ou das próprias montagens operísticas. Considerando-se a importância que as canções possuem tradicionalmente na formação do cantor lírico, este enfoque torna-se especialmente benéfico. Se a canção de câmara é, por princípio, um elemento conhecido do cantor lírico, que dela se tire também proveito pedagógico em direção ao avanço nos desafios de se estar em cena. Por mais redundante que possa parecer, o estímulo didático ao estudo consciente e aprofundado da expressividade durante a interpretação da canção de câmara pode, segundo Stanislavski, auxiliar no êxito do cantor em cena.

Observamos nas narrativas de Stanislavski e em descrições de suas práticas de ensaio o estímulo à interpretação e à performance de canções de Rimski-Korsakov, importante autor da ópera russa e igualmente reconhecido pela criação de canções e compilação de canções folclóricas. Tal fato nos leva a indagar, frente a esta coincidência autoral, se a preparação prévia de canções de determinado compositor, o mesmo compositor de uma ópera a



interpretar, não seria uma prática especialmente frutífera, uma vez que inseriria o cantor no ambiente estilístico-criativo, em sua lida com o texto e o tratamento do idioma, no cuidado exigido com a forma breve da canção de câmara que para, em seguida, se manifeste o mesmo cuidado expressivo na forma extensa - a ópera.

Referências:

- ARAÚJO, A. S. *A construção cênica para a canção: Princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical*. 2012. 277 (Mestrado). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- AUTHANT-MATHIEU, M. C. K. Stanislavski. *La ligne des actions physiques: Répétitions et exercices*. Montpellier: 2007. 364.
- GUSE, C. B. *O Cantor-ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera*. 2009. 181 (Mestrado). Departamento de Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- HILL, L. S. *Stanislavski on Opera by Constantin Stanislavski*; Pavel Rumyantsev; Elizabeth Reynolds Hapgood. *The Musical Quarterly*. Inglaterra: Oxford University Press. Vol. 62 1976.
- SANTOLIN, R. F. *Stanislavski na ópera: Procedimentos e técnicas para o canto-ator e o espetáculo*. 2013. 170 (Mestrado). Escola de Teatro, Universidade do estado de Santa Catarina.
- STANISLAVSKI, C.; RUMYANTSEV, P. *Stanislavski on Opera*. 2 ed. New York: Routledge. 1998.
- _____. *El Arte Escénico*. MAGARSHACK, D. Espanha: Siglo XXI de España Editores: 297 p. 2009.

Notas

¹ The Goal assigned to the studio was a renaissance of opera traditions and the raising of the theatre-cultural level of the actor-singers.

² Stanislavski would say, “Then we shall try to combine the art of living a role with its musical form and the technique of singing. After that we shall try out the validity of our work in performances. But to reach the point of actual performance we must go through a lot of preparatory improvisations. These will be based on songs and individual scenes from operas.

³ Stanislavski also demanded of his singers the greatest possible vocal expressiveness, and to develop this he used many romantic ballads. The successful execution of the songs* presupposes a wide variety of vocal shadings to convey the composer’s ideas; therefore Stanislavski considered this work as a necessary preparatory step in the direction of preparing a role. It was not by chance that the first public appearance of the Opera Studio was in a concert consisting of “romances” by Rimski-Korsakov.

⁴ Stanislavski also demanded of his singers the greatest possible vocal expressiveness, and to develop this he used many romantic ballads. The successful execution of the songs* presupposes a wide variety of vocal shadings to convey the composer’s ideas; therefore Stanislavski considered this work as a necessary preparatory step in the direction of preparing a role. It was not by chance that the first public appearance of the Opera Studio was in a concert consisting of “romances” by Rimski-Korsakov.

⁵ They stood on the steps leading from the proscenium to a platform which had its own curtains. To one side was a bust of Rimski-Korsakov on a pedestal surrounded by flowers. On the forestage itself there were two rows of heavy, old-fashioned armchairs and a piano. The “Gloria” was accompanied by flourishes of trumpets from the wings and was sung by the young artists facing the bust. They then sat down and the main program began. It was rather unusual in form. All the participants were on the stage in their reviously rehearsed positions. Some remained seated, others stood as they sang their ballads with only the slightest hint of staging. It was a test to show if they could behave impeccably in public while remaining within the compass of the thoughts and feelings of the song. Stanislavski’s main injunction was: “sing these ballads in public but do not sing them at the public”.

⁶ Without the organic union of words and music, there is no such thing as the art of opera.

⁷ “In this compare your work with that of a painter who first makes a drawing and then lays on the colours. Good painters are known by the richness of their palettes, by the succession and combination of the most delicate half-tones”. – “But I follow all the shadings indicated by the author: all the *piano*, *crescendo*, *ritardando* marks. I do not know what other shadings. I should look for” – “I am speaking of shadings of words and sounds, nuances



which cannot be set down in the score, yet they are the very ones that impart a soul to the composition and it is through them that the artist becomes manifest.”

⁸ Demandez à vos professeurs de chant qu’ils vous laissent vous exercer quotidiennement aux consonnes *ba, pe, me, de*. [...] Composez vous-mêmes des phrases associant *pé, bé*, etc. Les consonnes *p, l, m* sont faites pour le chant [...] La voix résonne non seulement grace aux voyelles mais très souvent aussi grace aux consonnes. Battistini avait une toute petite voix mais quand il la poussait avec les consonnes, sa voix décuplait de puissance.