

O cantor-ator: uma revisão da bibliografia norte-americana sobre a atuação cênica do cantor lírico

Cristine Bello Guse
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)
tinebelgus@yahoo.com.br

249

Resumo: O objetivo do artigo é estabelecer uma discussão sobre alguns livros publicados nos Estados Unidos da América entre a segunda metade do século XX e início do século XXI sobre a atuação cênica do cantor lírico, expondo brevemente determinadas reflexões e princípios encontrados nessa literatura. As reflexões dos autores sobre aspectos da preparação e desenvolvimento cênico são organizadas em três eixos temáticos: 1) A preparação cênica e as vias de dentro para fora e de fora para dentro; 2) Desenvolvimento e uso dos recursos expressivos; e 3) Desafios inerentes à atuação cênica do cantor lírico. O conteúdo do artigo foi desenvolvido como parte da revisão da literatura realizada na pesquisa de doutorado da autora.

Palavra-chave: Atuação cênica do cantor lírico. Ópera. Recital.

The singer-actor: a review of the North American bibliography about the classical singer scenic acting

Abstract: The objective of the article is to establish a discussion about some books published in United States of America between the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century about the classical singer's scenic acting, exposing briefly some principles and thoughts found in this literature. The authors' reflections on aspects of scenic preparation and development are organized into three thematic axis: 1) Scenic preparation and the routes from inside to outside and from outside to inside; 2) Development and use of expressive resources; and 3) Challenges inherent in the classical singer's scenic acting. The content of the article was developed as part of the literature review carried out in the author's doctoral research.

Keyword: Classical singer's scenic acting. Opera. Recital.

Introdução

Se pensarmos no conceito de atuação cênica de modo abrangente considerando que todo o ato de cantar em público já seria em si um ato cênico, independentemente do tipo de performance ou gênero artístico, podemos direcionar o termo cantor-ator a todo cantor lírico que considere qualquer grau de responsabilidade cênica existente em qualquer tipo de performance de seu repertório, seja ópera, recital de canções, performance contemporânea, etc. Nesse caso, existiria a necessidade de esse cantor agregar outras habilidades artísticas que vão além da produção técnico-musical, pois sua atitude cênica não seria apenas complemento, mas parte fundamental de seu fazer artístico¹.

¹ Posição defendida pela autora em sua tese de doutorado da qual o conteúdo desse artigo foi extraído (GUSE, 2018).

Nos Estados Unidos, uma série de livros sobre a preparação e o desenvolvimento cênico do cantor lírico foi publicada entre a segunda metade do século XX e início do XXI. Com formato de manual didático, a principal intenção desses livros demonstra ser chamar a atenção do cantor para sua responsabilidade cênica e demonstrar como adquirir maior credibilidade em suas performances. Os principais autores discutidos são Hicks (2011), Major (2011), Ostwald (2005), Helfgot e Beeman (1993), Balk (1981, 1989, 1991), Goldovsky (1968), Lucca (2007), Burgess e Skilbeck (2000) e Clark (2002) sobre a atuação cênica no âmbito da ópera; e Emmos e Sontag (1979), Craig (1990), Moore e Bergman (2012) e Carlson (2013) no âmbito dos recitais. Este artigo tem como objetivo comentar brevemente sobre determinadas reflexões e princípios encontrados nessa literatura, tecendo uma discussão entre os autores.

Serão comentados tanto aspectos da preparação quanto do desenvolvimento cênicos encontrados na bibliografia consultada. Por preparação cênica entende-se aqui o trabalho voltado à preparação de determinado papel ou obra, ou seja, a construção de uma personagem na ópera ou da presença cênica na interpretação de determinada canção. Já por desenvolvimento cênico entende-se o trabalho do cantor-ator consigo mesmo, voltado para o desenvolvimento geral de habilidades e competências que seriam pré-requisitos à preparação cênica de determinadas performances. Obviamente, há uma íntima relação entre os termos *preparação* e *desenvolvimento* cênico e/ou musical, pois ao longo do trabalho de preparação de determinada obra desenvolvem-se habilidades e competências que servirão futuramente na preparação de outras obras. No entanto, entende-se aqui que o desenvolvimento decorrente da preparação cênica ocorre delineado pelas características e desafios propostos pela obra ou performance preparada, ao passo que um trabalho voltado especificamente para o desenvolvimento geral de determinadas habilidades e competências, e que não é diretamente conduzido para uma performance, é delineado pelas características e dificuldades do próprio cantor-ator. A diferença que se estabelece entre os dois tipos de trabalhos é o fato de o objetivo que circunda o trabalho de preparação cênica ser a construção de um produto a ser apresentado, e o objetivo que circunda o trabalho de desenvolvimento cênico ser o próprio processo de aprendizado de determinadas habilidades e competências pelo cantor-ator.²

² Vale lembrar que um dos principais teórico de interpretação teatral, Constantin Stanislavski (1989, p. 539), já dividia seu trabalho com os atores e cantores dentro destas duas naturezas: 1) o trabalho interno e

De forma a organizar a discussão entre as reflexões dos autores, o discurso será exposto por meio de três eixos temáticos: 1) A preparação cênica e as vias de dentro para fora e de fora para dentro; 2) Desenvolvimento e uso dos recursos expressivos; e 3) Desafios inerentes à atuação do cantor lírico.

1 - A preparação cênica e as vias de dentro para fora e de fora para dentro.

Alguns autores expõem seus princípios sobre a preparação cênica já nos títulos de seus livros. Por exemplo, Major e Laing (2011, p. xv) intitulam seu livro como *The Empty Voice* em referência à obra de Peter Brook – *The Empty Space* (1968) –, de modo a chamar a atenção sobre o fato de os cantores almejem preencher suas vozes com a vida interior de suas personagens e com autenticidade, mas não saberem como fazer. No entanto, esses autores não fornecem nenhum programa de exercícios para o desenvolvimento de habilidades cênicas, apenas para a preparação dos papéis de ópera. Helfgot e Beeman (1993) trazem a concepção da *Third line*. Para os autores, o libreto consiste na primeira linha, a música, na segunda, e a interpretação do cantor, que se baseia em ambas, consiste na terceira. Professores e correpetidores podem ajudar o cantor a dominar as duas primeiras linhas, mas a terceira é unicamente do cantor, pois é o resultado de seu estudo, imaginação e experiência. Essa consiste nas respostas visuais, físicas, mentais e vocais que os cantores executam para as tarefas estabelecidas pelo compositor e libretista ou poeta (HELFGOT e BEEMAN, 1993, p. 6). Ao trabalhar junto a diretores cênicos e regentes, o cantor ainda considerará outras linhas escritas por eles e pelos outros colegas cantores com que estiver contracenando, e isto inclui em sua preparação flexibilidade e senso de parceria (HELFGOT e BEEMAN, 1993, p. 140-141).

Há uma posição unânime a todos esses autores norte-americanos consultados de que, na preparação de suas performances, o cantor precisa tecer relações entre as palavras, a música e o jogo cênico e ser capaz de explicitar essas relações construídas. Para alguns autores, essas relações podem ser realizadas e explicitadas na performance por meio de duas vias: de dentro para fora, deixando seus recursos expressivos – corpo, voz e rosto – serem guiados intuitivamente pelo que a mente e as emoções criam; ou de fora para

externo do artista sobre si mesmo (desenvolvimento cênico), 2) o trabalho interno e externo no papel (preparação cênica).

dentro, através do planejamento das atitudes e interpretação musical que justifiquem os pensamentos e emoções os quais a peça suscita.

No âmbito da interpretação de canções, alguns autores salientam a necessidade de o cantor responder para cada canção perguntas tais como: Para quem estou falando (relacionamento)? Por que digo isto (objetivos específicos)? Quando e onde estou (circunstâncias)? O que quero (super-objetivo)? O que me impede de obter o que quero (obstáculos)? Quais as consequências se não obtiver o que quero? Essas respostas subsidiarão a elaboração das imagens interiores e subtextos, momento a momento³ na sua performance e guiarão a sua linguagem corporal e cor vocal ao longo da interpretação de cada canção (CRAIG, 1990, p.137-158; CARLSON, 2013, p.27-79, p. 157-188; MOORE e BERGMAN, 2012, p. 65-74, p. 103-140; EMMOS e SONTAG, 1979, p. 127-128). Emmos e Sontag (1979, p. 109-130) mantêm a convicção de que “o corpo irá revelar o que está na mente [...] [ou seja], a mente deve primeiramente entender e o corpo deve primeiramente ser livre para revelar”⁴ (EMMOS e SONTAG, 1979, p. 112).

Emmos e Sontag (1979, p. 112) e Emmos e Thomas (1998, p. 225) mantêm a posição de que em um recital de canções artísticas o cantor interpreta tantas pessoas quanto há canções, isto é, cada canção contém circunstâncias e contexto próprios distintos entre si, exigindo que o cantor assuma a interpretação de uma pessoa por canção. Por outro lado, a posição de Craig (1990, p. 44-65) é de que o cantor sempre interpreta a si mesmo, pois em uma canção não há personagens nas quais o cantor possa se esconder. “Quando alguém canta ‘eu’, essa pessoa quer dizer ‘eu’” (CRAIG, 1990, p. 56). Por isso, o autor defende que, em situações de audição, o cantor deve escolher canções em que o conteúdo textual e musical lhe revele em seu melhor, e não escondam ou borrem a sua verdadeira imagem.⁵ O cantor precisa aprender a ficar no palco sem a construção de uma

³ O termo *momento a momento* se refere a uma qualidade de atuação cênica ativa ao que acontece no palco no momento presente. Isto é, um estado de percepção elevado que possibilita o ator a repetir uma cena sabendo o que está por vir, porém mantendo-se inocente, na intenção de reagir espontaneamente a tudo que acontece em cena e evitando qualquer antecipação (LUCCA, 2007, p. 65; MOORE e BERGMAN, 2012, p. 30; HICKS, 2011, p. 59).

⁴ Todas as traduções foram realizadas pela autora do artigo.

⁵ Para Craig (1990, p. 110), a escolha da peça para uma audição é de extrema importância, pois a peça “correta” é aquela que mostra o cantor como ele deve parecer, sem deixar dúvidas de suas características dominantes. Contudo, o autor estabelece um programa de desenvolvimento técnico das habilidades expressivas do cantor e que deve ser aplicado nas peças “erradas”, ou seja, aquelas que mostram o lado recessivo do intérprete e não o seu dominante. Com a prática desses mecanismos técnicos, o cantor pode adquirir tamanha desenvoltura nesse repertório que a peça parecerá ter sido escrita para ele. No entanto, o

personagem e sem diminuir-se por isso. Nesse sentido, Moore e Bergman (2012, p. 37-38, p. 63-65) propõem como exercício o cantor personalizar suas árias e canções, ou seja, relacionar o conteúdo textual a determinada experiência pessoal. A intenção do exercício é destrancar os impulsos e instintos emocionais do cantor perante o conteúdo da peça, conduzindo-o a uma interpretação mais honesta e eliminando a “máscara da performance” que conduz à necessidade de entreter o público.

Emmos e Sontag (1979), Carlson (2013), Moore e Bergman (2012) e Craig (1990) corroboram o processo de dentro para fora na construção da presença cênica das canções, pois é este que garantirá a expressividade facial e vocal e a espontaneidade do gestual na situação de recital. No entanto, Craig (1990) enfatiza que cantar é uma arte de *fazer* coisas e não de *sentir* coisas, pois as respostas físicas dos estados emocionais poderiam estragar a técnica vocal do cantor e a administração de seu ar. Assim, aconselha aos cantores que, se quiserem atingir o coração do público, “devem aprender a usar suas cabeças” (CRAIG, 1990, p. 60), pois a técnica é “o meio de aprisionamento para fins libertadores” (CRAIG, 1990, p. 64). Em outras palavras, sob o ponto de vista deste autor, o conjunto de aspectos expressivos da performance de uma canção é também uma questão técnica, e por isso pode e deve ser desenvolvido por meio de procedimentos.

No âmbito da ópera, Major e Laing (2011) concentram-se na preparação cênica dos papéis, e apenas sugerem ao cantor responder a cinco perguntas para cada cena da personagem que prepara, na intenção de que suas ações no palco sejam justificadas. São elas: De onde venho? Para onde vou? O que eu quero? E o que me impede? Como eu supero este impedimento? (MAJOR e LAING, 2011, p. 11). Em seguida, fornecem algumas análises de cenas operísticas, exemplificando como as respostas dessas perguntas preencheriam sua interpretação. Baseados no sistema Stanislavski, Hicks (2011, p. 87-107) e Ostwald (2005, p. 104-139) também apresentam de forma detalhada ao cantor de ópera como estudar seu papel identificando os objetivos, obstáculos e ações de cada cena, bem como o subtexto por detrás de cada frase, fornecendo exemplos. Burgess e Skilbeck (2000, p. 146-151) e Lucca (2007, p. 65-85, p. 129-148) também dão suas contribuições ao assunto.

autor afirma que mesmo assim, em situações de audição, essas peças nunca substituirão o efeito da peça “correta”.

Goldovsky (1968, p. 107-129) fornece uma diferenciação para dois tipos de motivações que conduzem às ações das personagens: as razões intelectuais e os impulsos emocionais. Enquanto a primeira geraria ações com direções mais específicas, a segunda traria comportamentos mais esparsos e focos menos definidos. Clark (2002, p. 32-38) aborda o assunto de forma um pouco menos objetiva que os demais autores, mas traz uma contribuição interessante sobre a análise da atmosfera de cada cena. O autor salienta a importância de o cantor sensibilizar-se à atmosfera de determinados ambientes e personagens, e utilizar isso na interpretação de suas árias, mesmo quando em situações de audições. “A atmosfera de uma catedral gótica, um hospital, ou um cemitério influencia qualquer um que caminhe dentro desses espaços. Eles se tornam envelopados na atmosfera. Pessoas também emitem uma atmosfera pessoal de tensão, ódio, amor e medo” (CLARK, 2002, p. 33-34).

Ostwald (2005, p. 13-14) define dois tipos de atuação: intuitiva e técnica. No primeiro tipo, o cantor analisa a situação da personagem e se permite entrar nessa realidade através de sua imaginação e empatia, reagindo intuitivamente. No outro, ele estuda minuciosamente o comportamento e linguagem corporal de uma pessoa na situação da personagem e recria essas ações sem o envolvimento de suas emoções. Nesse caso, para que o cantor não corra o risco de cair em estereótipos generalizados, é preciso ser um ardiloso observador do comportamento humano e desenvolver um refinado controle de sua expressão. Esse tipo de atuação é muito útil para momentos em que o cantor precisa manter o foco em sua técnica vocal. Segundo o autor, bons cantores se utilizam de ambas as maneiras, intercalando breves momentos técnicos a longos períodos intuitivos.

Burgess e Skilbeck (2000, p. 150-151) e Lucca (2007, p. 12) associam estes dois processos também à interpretação musical como caracterização da personagem. Os autores consideram o processo de fora para dentro quando o cantor realiza uma análise prévia de como os elementos musicais escritos na partitura podem ser justificados pelas situações dramáticas. Enquanto no processo de dentro para fora, o cantor molda a sua execução musical através do estímulo dramático enquanto canta a peça. Em geral, os cantores utilizam ambos os processos.

Vale ressaltar que os processos que vão do interior para o exterior funcionam melhor quando o cantor é livre para fazer decisões interpretativas, tanto nas decisões de movimentação cênica quanto nos ínfimos elementos musicais que não estão mensurados na partitura. Já os processos de fora para dentro são absolutamente úteis tanto para o cantor manter determinada fidelidade à partitura e à interpretação do regente, quanto para justificar qualquer marcação de movimentação decidida tecnicamente pelo diretor cênico. Em comum acordo, todos os autores citados até agora mantêm a posição de que texto, música e ações cênicas – internas e externas – devem ser justificados entre si na interpretação do cantor. Isto é, todos os elementos que compõem a música – contorno melódico, progressões harmônicas, métrica, andamento, ritmo, fermatas, acelerandos e desacelerandos, dinâmicas, textura, densidade, instrumentação, forma, estilo, etc. – devem ser observados em profunda relação com o conteúdo verbal, com as situações dramáticas e com a construção cênica, e a atuação cênica do cantor deve evidenciar essa relação, seja qual for a via que ele utilize neste processo.

2 - Desenvolvimento e uso dos recursos expressivos

O processo de atuação cênica do cantor requer o uso de seu corpo, rosto e voz como recursos direcionados a comunicar e/ou expressar o conteúdo das obras e de sua interpretação à plateia. Desenvolver a capacidade expressiva desses canais para tê-los como recursos a serviço da performance, bem como ter consciência da utilização desses meios de forma coerente aos diferentes tipos de performances na sua preparação, é considerado um aspecto altamente relevante do trabalho cênico junto ao cantor lírico. A seguir, apresentar-se-ão os apontamentos desses autores sobre o corpo, o rosto e a voz do cantor-ator como os recursos expressivos de sua atuação cênica.

Corpo

No que se refere ao desenvolvimento e preparação corporal do cantor lírico, a maioria dos autores é coerente sobre a necessidade de o cantor manter um estado de prontidão física e livre de tensões supérfluas. Corroborando a ideia de que a tensão física é a principal inibidora da expressividade no palco, Clark (2002, p. 3-16, p. 118-129) dá uma importância relevante aos aspectos corporais do cantor. Sobre alongamento,

flexibilidade e relaxamento, aconselha os cantores à prática da Yoga, T'ai chi e treinamento Suzuki, e, para um melhor alinhamento postural, Técnica Alexander e Método Feldenkrais. Emmos e Sontag (1979, p. 123-125), Helfgot e Beeman (1993, p. 20-22), Burgess e Skilbeck (2000, p. 28-40), Hicks (2011, p. 47-48), Moore e Bergman (2012, p. 21-24) também fornecem exercícios voltados para a consciência corporal, alinhamento e relaxamento.

Craig (1990, p. 61-64) afirma que o cantor precisa saber a exata proporção de altura, largura e profundidade que seu corpo ocupa no espaço e construir a vida física da interpretação de suas canções partindo de um *ponto zero*, ou seja, de sua mais simples condição física. Moore e Bergman (2012, p. 16-25) também acordam com a necessidade de o cantor encontrar um estado corporal neutro que antecederia qualquer trabalho de preparação cênica e apontam para alguns desalinhamentos posturais vindos da necessidade de autoproteção e que são muito comuns nos cantores. Balk (1981, p. 129) complementa que um estado de isenção de gestos significa um estado de prontidão para se responder ao fluir do impulso que gera o gesto, sem tensão nos dedos, pulsos, cotovelos ou ombros. “A capacidade de *não* gesticular com vitalidade depende da capacidade de gesticular com liberdade. Convertidamente, pode-se apenas gesticular bem sendo-se livre para *não* gesticular”.

Em relação à expressividade corporal, Emmos e Sontag (1979, p. 120-122) demonstram que a posição do corpo, sutis mudanças do peso corporal sobre os pés, um passo à frente ou atrás podem trazer melhores efeitos do que grandes gestos. Emmos e Sontag (1979, p.116-121) e Carlson (2013, p. 81-85) consideram que no recital de canção o foco da expressividade está no rosto, olhos e voz. Com isso, desaconselham gestos planejados, pois esses correm o risco de parecerem falsos, ensaiados e desconectados emocionalmente, bem como de desviarem a atenção do público dos outros canais expressivos mais importantes.

Uma posição divergente ao não planejamento e não exercício dos gestos na construção da performance em situação tradicional de recitais é encontrada em Balk (1991, p. 291-296). Esse autor relata que o cantor deve obviamente ser livre para realizar escolhas gestuais que melhor lhe convierem com sua interpretação ao longo da performance. Contudo, gestos podem e devem ser exercitados e planejados, pois existem

inúmeros fatores que os fazem parecer falsos e que não estão exatamente relacionados com o fato de terem sido ou não planejados. Nas palavras do autor: “[...] aceitar implicitamente que tudo deve ser planejado – isto é, que a música, a interpretação, a linguagem, a dicção, etc., devam ser praticadas, ensaiadas e memorizadas – com a simples exceção dos gestos é um isolamento notavelmente irracional de algo tão básico” (BALK, 1991, p. 293). Craig (1990, p. 67-99) também explora a movimentação consciente do cantor em introduções, interlúdios e poslúdios instrumentais das canções, a fim de criar uma presença cênica mais efetiva, principalmente nas entradas e saídas do palco.

Moore e Bergman (2012, p. 26) não desaconselham o uso de gestos, mas, igualmente a Carlson (2013, p. 82-83), aconselham o afastamento dos gestos que ilustram o texto e se tornam clichês vazios. Balk (1981, p. 126-129) propõe três perguntas a serem realizadas na elaboração dos gestos em uma performance: - *O que o gesto faz? Como ele faz o que faz? Quanto tempo deve durar?* A primeira pergunta refere-se a três tipos de funções que os gestos exercem: *indicativa, reativa* ou *descritiva*. O gesto indicativo está relacionado a um objeto de foco, mesmo se o objeto é a si mesmo, ou uma imagem, a plateia ou outro personagem. Por exemplo, “palmas abertas para fora, braços sustentados nas laterais dizem ‘Aqui estou’. Palmas para cima e alcançando o foco de uma imagem dizem ‘Ali está’. Palmas para cima ou para baixo, buscando a plateia ou outra pessoa dizem, ‘Ali está você’.” (BALK, 1981, p. 126). O gesto reativo mostra reações positivas ou negativas a um objeto de foco, como por exemplo, “que horrível!”, “que maravilha!”, “fique longe”, “venha aqui”, etc. O gesto descritivo diz algo sobre o caráter ou situação da pessoa que realiza o gesto, como, por exemplo, mãos no quadril ou acariciando as coxas, coçar a cabeça, braços cruzados no peito, pélvis inclinada para um lado, etc; muitas vezes, tais gestos envolvem todo o corpo em sua realização. Esses três tipos de funções combinam-se e complementam-se respondendo à pergunta sobre *o que* um gesto faz.

A segunda pergunta está relacionada a *como* um gesto é realizado: angular, arredondado, rápido, devagar, desajeitado, fluente, amplo, fechado, dentre tantas outras qualidades de movimento que poderiam ser atribuídas. A terceira pergunta, sobre *quanto tempo* dura um gesto, pode ser respondida pelo próprio discurso verbal, mas principalmente pela observância da estrutura musical, uma vez que um gesto não deve ser abandonado abruptamente no meio de uma frase musical. A duração dos gestos dentro da estrutura musical traz um problema comum ao cantor inexperiente que,

instintivamente, sente a necessidade de sustentar o gesto em resposta ao tempo estendido da música. Contudo, por não ter ainda a liberdade corporal para se comprometer completamente com o gesto, acaba por sustentar gestos pela metade que frustram tanto em sua intenção de significado como em sua consonância com a estrutura musical (BALK, 1981, p. 128-129).

Balk (1989, p. 201-205; 1991, p. 285) sugere a realização dos gestos em três fases, para que esses consigam se acomodar tanto ao tempo estendido proporcionado pela estrutura musical, quanto às necessidades realísticas da cena. A fase inicial do gesto deve ser realizada em tempo real, conectada ao impulso do pensamento como uma reação imediata, evitando qualquer lentidão (efeito de *slow-motion*). Na segunda fase, sustenta-se o gesto e a motivação que o fez ao longo do tempo dilatado da frase musical, para além do que seria sustentado logicamente na vida real. Pode-se manter o gesto vivo por mínimos ajustes de movimento. Ao final da frase musical ou ideia dramática, o gesto é desfeito, retornando-se ao estado de prontidão corporal, ou reinicia-se um novo gesto conectado a uma nova ideia, caracterizando assim a terceira fase final. O autor aponta que é a lentidão nas fases iniciais e finais que causa a artificialidade gestual, bem como tensões corporais que os impedem de fluírem naturalmente.

Na ópera, entende-se que a movimentação das personagens – suas ações físicas, o modo como gesticulam, como se locomovem e interagem com os objetos de cena e cenário - é um importante fator revelador de suas vontades, relacionamentos e circunstâncias dadas. Helfgot e Beeman (1993, p. 65) são taxativos quando afirmam que nesse gênero “o movimento é um elemento integral e considerado cuidadosamente na execução da performance.” Para esses autores, “toda ação do corpo deve ser o resultado da decisão em comunicar algo a uma plateia. Mesmo a falta de movimento tem que ser uma decisão”. Moore e Bergman (2012, p. 265-266) consideram os gestos como uma parte relacionada à visão de mundo da personagem, ou seja, o modo como esta se comporta perante suas expectativas e entendimento do mundo. Para as autoras, um único gesto fala mais que mil palavras. “A beleza do gesto é que é não-verbal, não-literal. É deixado aberto para interpretações por parte da plateia, e isso adiciona profundidade à performance do ator” (MOORE e BERGMAN, 2012, p. 266). Contudo, as autoras aconselham os cantores a agregarem os gestos que caracterizem uma personagem

somente dentro de um profundo trabalho junto a sua essência, devendo os gestos serem algo adicionado e não substitutivo ao processo interior.

De um modo geral, Clark (2002, p. 70-76, p. 42-47) reserva uma considerável importância para a construção dos aspectos físicos e linguagem corporal das personagens, da noção de locomoção espacial do cantor no espaço cênico e da interação com o cenário e objetos de cena. Goldovsky (1968, p. 89) já afirmava que existe “uma inegável afinidade entre as energias musicais e os movimentos do corpo do cantor e o artista operístico sensitivo aprende a ouvir a música com seus músculos bem como com seus ouvidos”. Esse autor aponta para duas maneiras de o cantor unir as ações cênicas aos elementos musicais: sincronizando-os ou contornando-os. No primeiro modo, um gesto, ação ou movimento do cantor coincide exatamente com determinado elemento musical, e no segundo, uma sequência de ações é realizada de forma a sublinhar os elementos musicais de forma mais livre, sem especificamente existir momentos de coincidência óbvia (GOLDOVSKY, 1968, p. 87). Lucca (2007, p. 60-63, p. 116-119, p. 148) também apresenta formas de construir a fisicalidade e gestos das personagens interpretadas junto à música.

Burgess e Skilbeck (2000, p. 163) também corroboram a ideia de os gestos serem uma importante parte da expressão das personagens e acrescentam que esses devem se adaptar às demandas do espaço da encenação e do repertório. Helfgot e Beeman (1993, p. 67-71) criticam os gestos grandes e melodramáticos usados antigamente, comentando que não se encenaria uma ópera com o mesmo tipo de atuação antiga de quando o repertório foi composto. Contudo, apesar de se almejar uma atuação mais “realista” nos tempos atuais, os autores ressaltam que na ópera nem sempre as personagens são pessoas reais e se movem exatamente como as pessoas do dia-a-dia. Frequentemente, as óperas retratam deuses, pessoas da realeza e/ou que vivem em épocas e contextos distintos do atual.

Por outro lado, Ostwald (2005, p. 146-155) não nega a possibilidade de o estilo gestual das personagens estar atrelado ao estilo da peça composta, como, por exemplo, obras barrocas encenadas e ambientadas em seu próprio contexto. Esses casos requererão pesquisa, instrução especializada e treinamento por parte do cantor. O autor ainda traz exemplos de como lidar com as características dos gêneros melodramático e farsesco na

intenção de o cantor manter uma atuação crível dentro desses gêneros. Junto a isso, Ostwald (2005, p. 146) ressalta que as “peças de qualquer período e gênero são a respeito dos conflitos e sentimentos das personagens, não sobre o estilo em que elas se expressam”. Assim, a tarefa do cantor é fazer o estilo musical e de atuação servir à expressão da personagem.

A construção do comportamento físico das personagens de época traz a atenção para a conjugação de dois tipos de comportamentos. Um tipo geral ditado pelo conjunto de costumes sociais da época em que a personagem vive, e outro ditado pelas próprias individualidades da personagem. Obviamente, existem pessoas que se comportam contra os costumes de determinada sociedade, porém para representar esse tipo de personalidade o cantor-ator precisa estar ciente dessas formas de condutas gerais. Por exemplo, não existe apenas um comportamento pessoal da personagem Fígaro, da ópera *Le Nozze di Figaro* de W. A. Mozart, mas junto a isso, todo um estilo geral comum às pessoas que viviam no século XVIII e à classe serviçal. Individualidades e generalidades comportamentais devem ser combinadas de forma a não chamar a atenção do público para essa mistura (BALK, 1981, p. 91-92).

Preocupado com os aspectos do gestual em épocas distantes à do cantor, Clark (2002, p. 48-55) traz informações sobre a etiqueta histórica de vários períodos – medieval, renascentista, elisabetano, iluminista e romântico –, bem como classifica algumas óperas que são ambientadas nesses períodos históricos. Com essas informações, o autor propõe exercícios voltados ao trabalho de gestos e comportamentos vigentes nesses períodos. Junto a isso, o autor fornece algumas técnicas de como realizar cenicamente e de forma segura ações relativas a lutas e combates (CLARK, 2002, p. 145-148).

Rosto

A expressão do rosto e dos olhos é explorada separadamente por alguns autores. Clark (2002, p. 17-23) aponta sobre a importância da expressão facial e foco dos olhos na comunicação clara das emoções e pensamentos e fornece exercícios que despertem a mobilidade e disponibilidade desses recursos. Helfgot e Beeman (1993, p. 65-67) acrescentam que muitas vezes é a viva expressão facial dos cantores que diferencia uma performance sem brilho de uma performance verdadeiramente empolgante,

complementando que toda falta de expressão facial deve vir por escolha e não por inabilidade do cantor. Balk (1989, p. 311-312) acrescenta que o rosto neutro ou passivo, muito comum entre os cantores, dispersa o envolvimento do público, pois o faz perder o interesse no seu significado. Qualquer expressão facial específica positiva ou negativa é melhor do que uma neutralidade em demasia.

Moore e Bergman (2012, p. 18) apontam para a necessidade de desconstrução de tensões faciais, tais como testas franzidas, mandíbulas tensas, lábios e bochechas seguradas em sorriso. Obviamente, a intenção não é de se manter um rosto plácido e inexpressivo, mas sim manter a face livre de tensões para se mover flexivelmente a qualquer demanda expressiva. Se tensões existem, as autoras recomendam uma gentil massagem facial nos locais em que estas se mantêm. Balk (1981 p. 129-131) assinala que muitas vezes a tensão facial está relacionada a estratégias de produção vocal, conectadas de modo automático ao processo do canto, impedindo o rosto de expressar de forma responsiva à situação emocional representada, e, sendo assim essa relação precisa ser desconstruída. Ao longo de toda a metodologia deste autor é apresentada uma porção de exercícios no sentido de despertar a movimentação facial em cantores que possuem uma neutralidade muito proeminente, e de dissolver tensões construídas pela técnica vocal.

Para Helfgot e Beeman (1993, p. 75-88) e Burgess e Skilbeck (2000, p. 169-170) não há ação no palco sem o uso dos olhos, o que ocorre é que eles podem contribuir ou não para a efetividade da atuação. O foco dos olhos e seu direcionamento estariam intimamente ligados ao processo de pensamento das personagens. Assim, os olhos são usados de forma não efetiva quando junto às ações das personagens ou à pronúncia de suas palavras não há pensamentos conectados, ou seja, quando a atuação do cantor se torna mecânica. A conexão do uso do olhar como forma de revelação do processo íntimo de pensamento da personagem pode ser aprendida e exercitada. Ambos os autores ressaltam que às vezes o pensamento precede o texto em alguns compassos, às vezes em alguns segundos e assim o redirecionamento do foco dos olhos pode evidenciar cada surgimento de uma nova ideia. Junto a isso, os autores apontam que o foco dos olhos pode perder efetividade e ir se desgastando em expressividade quando mantido por muito tempo em uma única direção. Para reativar o foco dos olhos, o cantor pode buscar um momento na música em que o foco rapidamente consiga ser direcionado a outra direção e em seguida retornar à direção principal que se mantinha. Outra forma de estimular a

efetividade do olhar seria adicionar sutis movimentações expressivas de outros elementos da face – sobrancelhas, lábios, etc. –, que complementaríamos a qualidade emocional.

Balk (1981, p. 68-75; 1989 p. 163-167; 1991, p. 226-229) corrobora com a ideia de que o cantor divide com a plateia o processo de pensamento da personagem representada, através da direção do foco do olhar associada aos elementos musicais e conteúdo verbal. O foco dos olhos (FOCUS) é uma ferramenta que delinea a estrutura de pensamento da personagem, enquanto o restante da musculatura facial (FAMUS) clarifica como ela se sente sobre esses pensamentos. Se os olhos vagueiam, sentimos como espectadores a mente da personagem vaguear; se eles procuram, sentimos sua mente buscar; se eles focam intensamente, sentimos a mente concentrar-se no pensamento a ponto de eliminar qualquer estímulo visual. O uso do foco dos olhos é uma forma de projetar um paralelo entre os elementos intangíveis internos e os tangíveis externos da atuação cênica. O autor acrescenta que como e quão frequente o foco deve se mover dependerá do caráter da ária ou canção. Em geral, mudanças mais lentas e uma sustentação profunda do olhar são mais apropriadas a um caráter sério, enquanto mudanças rápidas e precisas a um caráter mais agitado. *Insights* podem ser comunicados por mudanças súbitas de foco. O panorama ou ambiente criado pelo olhar do cantor pode utilizar toda a área da plateia, especificando a direção de onde se localizam as árvores, montanhas, céu, etc.⁶ Fechar os olhos indica que o pensamento é muito privado, comovente ou doloroso de se dividir abertamente, mas é um recurso que, se utilizado sem critério, pode virar maneirismo e afetação. Junto a isso, quando o cantor opta por esse recurso, ou por um olhar muito baixo, corre o risco de não dividir efetivamente a experiência com a plateia.

Uma canção pode ser abordada como um diálogo entre a personagem ou eu lírico e diversos pontos de foco (BALK, 1981, p. 75). Nesse sentido, Craig (1990, p. 101-111) contribui fornecendo estratégias para desenvolver tecnicamente o uso do foco dos olhos junto à estrutura musical na interpretação de canções. O autor utiliza três direções – esquerda, direita e centro – e aponta que o foco no centro sempre dará mais importância

⁶ A atriz Uta Hagen (2007, p. 146) sustenta que é útil associar imaginariamente um sinal de saída, um pilar ou uma porta na área da plateia a uma casa, uma colina, uma árvore, etc., no cenário. Essa ancoragem facilita estabelecer uma localização exata para que se possa olhar, apontar e discutir sobre esses elementos em cena junto à quarta parede.

às palavras que estão sendo ditas e, portanto, seria utilizado junto a seções da canção cujos conteúdos verbais e/ou musicais merecem ser ressaltados.

Por considerar o foco não apenas o direcionamento dos olhos do cantor, mas para quem as palavras da canção estão sendo destinadas, o autor ainda contribui afirmando que as canções podem ser classificadas em *Unifocus*, *House numbers* e *Internalized focus*. As primeiras são aquelas que são destinadas a uma única pessoa e o cantor deve criar em sua imaginação este alguém e posicioná-lo especificamente na quarta parede. As segundas são aquelas em que o texto é direcionado a todos da plateia, geralmente colocando o cantor em uma função de entreter e comunicar-se diretamente com os espectadores. E as terceiras são aquelas em que o destinatário do discurso é a si mesmo, como em uma situação de solilóquio. Apesar de na performance dessas canções o cantor endereçar as palavras a si mesmo, e divagar sobre assuntos que não requereriam qualquer ouvinte, o cantor deve estar consciente que há uma plateia presente e isso é um imperativo para que ele consiga segurar a sua atenção (CRAIG, 1993, p. 9-11). Ou seja, nesse tipo de canções, o cantor deve dividir com a plateia seus pensamentos e reações emocionais mesmo que indiretamente. Nesses casos, a expressão facial e direcionalidade dos olhos são recursos que se adequam à necessidade de sutileza e discrição das canções com caráter mais intimista.

Balk (1991, p. 231-232) acrescenta que o cantor pode explorar dois tipos de focos de acordo com a natureza do seu repertório: o foco *narrativo* e o foco *experencial*. No foco narrativo, o cantor conversa diretamente com a plateia, relatando uma experiência que se passou, ou seja, comunicando informações. Já no foco experencial, o cantor revive essa experiência e, portanto, seu olhar se conecta com seu processo de pensamento, não sendo direcionado de forma direta à plateia.

Emmons e Sontag (1979, p. 118-119) listam algumas maneiras em que o cantor pode usar os olhos e o rosto de forma a criar combinações expressivas: os olhos e rosto podem se mover separadamente e de forma independente;⁷ os olhos não precisam exatamente se manter fixados na altura da cabeça do público ou em qualquer plano

⁷ Ser capaz de utilizar o movimento ocular independente do direcionamento da cabeça e corpo cria uma gama maior de sutilezas expressivas. Por exemplo, quando a cabeça ou o corpo acompanham o foco dos olhos isso pode criar uma conexão explícita e direta entre o pensamento da personagem e o objeto de seu foco. Quando apenas os olhos se movem, essa conexão pode se manter implícita e indireta, como se a personagem não quisesse que seus pensamentos fossem notados.

específico, inclusive, deve-se considerar momentos em que a necessidade interpretativa seja a de não olhar para a plateia; mudanças abruptas e mudanças vagarosas do direcionamento dos olhos transmitem mensagens distintas; o foco dos olhos podem evidenciar diferentes perspectivas, desde uma imagem muito perto até uma imagem muito distante.

A batuta do maestro pode ser acompanhada pela visão periférica, pois assim é possível agregar discrição às necessidades técnicas musicais. No entanto, esse tipo de olhar não deveria ser usado cenicamente para outras funções. Nas palavras de Goldovsky (1968, p. 40):

[...] quando a visão periférica é usada, nós frequentemente não conseguimos dizer se o cantor está ou não está vendo a batuta do maestro, mas certamente podemos dizer que ele *não* está olhando a garota a qual ele adora, ou o oponente o qual ele está lutando, ou a pintura que ele supostamente admira, ou a carta que presumivelmente lê.

A visão periférica deve ser usada em prol da cena dramática, para que o cantor consiga conjugar suas responsabilidades musicais junto à orquestra, mas nunca dentro da cena dramática com o risco de perder a definição do seu olhar.

Junto a isso, esse diretor comenta que frequentemente requeria a seus cantores sem hesitação: “Olhe dentro dos olhos de seus parceiros; não em volta, ou sobre, ou através dos seus parceiros, mas diretamente e sem vergonha direto dentro dos seus olhos!” (GOLDOVSKY, 1968, p. 40). Ocorre que muitos cantores, principalmente os mais jovens, se sentem embaraçados ou intimidados ao olhar dentro dos olhos de seu parceiro de cena como aponta o autor.

Voz

Certamente, em qualquer espetáculo cantado a voz é um dos veículos de grande importância na atuação cênica do cantor. Sobre os aspectos vocais, apesar de a combinação entre canto e texto ter sido realizada de diversas maneiras pelos compositores, Burgess e Skilbeck (2000, p. 138-140) descrevem três principais maneiras de como a declaração do texto é disposta no repertório vocal tradicional: texto falado, recitativo e texto elevado (cantado). Junto a isso, os autores acrescentam que o cantor deverá ter a habilidade de transitar entre as exigências destes três modelos vocais sem a perda da energia emocional e comunicativa. Goldovsky (1968, p. 171-181) já considerava

a necessidade de o cantor cultivar ambos os aspectos *cantabile* e *parlando*, pois “há muitas sequências operísticas em que é absolutamente essencial as palavras serem entendidas, assim como existem outros momentos nos quais o sensual apelo único da voz humana nos faz esquecer a exata existência das palavras” (GOLDOVSKY, 1968, p. 171). Dentre esses dois extremos vocais, há um imenso raio de gradações. O autor distingue pelo menos quatro: *parlando* crispado, *parlando* cantado, enunciado *cantabile* e *cantabile* total. No primeiro, a comunicação verbal é o ponto de concentração; no segundo, apesar de o conteúdo verbal se manter claramente inteligível/compreensível, já possui claramente uma linha contínua; no terceiro, o foco já está no “efeito sensual de legato” sem se preocupar se ocasionalmente uma ou outra palavra perde em articulação; e no quarto, a atenção é totalmente voltada para o “esplendor vocal” em detrimento da clareza do texto (GOLDOVSKY, 1968, p. 172).

A habilidade de colorir a voz também é um aspecto de extrema importância para o canto. “Pense quão drasticamente nosso tom de voz muda dependendo se estamos dando ordens aos serviçais, ditando cartas, pedindo favores, brigando com membros de nossa família, planejando vingança ou murmurando segredos” (GOLDOVSKY, 1968, p. 174). A voz humana é capaz de produzir uma infinidade de sombreados tonais, habilidade tão cara ao recitativo e a situações em que as personagens se revestem de disfarces vocais.⁸ Helfgot e Beeman (1993, p. 148-152) afirmam que o cantor também deve ser capaz de atuar apenas com a voz, ou seja, saber utilizar ataques forçados, consoantes intensificadas, sons sussurrados e raspados quando apropriados dramaticamente. O cantor precisa saber cantar não somente na emissão perfeita, mas também adicionando muitos matizes vocais.⁹

Helfgot e Beeman (1993, p. 26-27) reclamam o fato de muitos cantores com excelentes vozes cantadas não saberem usar sua voz de fala no palco quando requerido. Para solucionar essa carência, Clark (2002, p. 64-69) sugere trabalhar a interpretação de

⁸ Sobre disfarces vocais, Goldovsky (1968, p. 178-179) cita a cena em que Despina se disfarça de Doutor em *Così fan Tutte* de W. A. Mozart, os disfarces do Conde de Almaviva como soldado bêbado e professor de música em *Il Barbiere di Siviglia* de G. Rossini, entre outros.

⁹ Complementando a declaração dos autores, ressalta-se que a interpretação do repertório contemporâneo ou de vanguarda exige do cantor o desenvolvimento de técnicas estendidas da voz muito distintas da emissão belcantista, tais como *Sprechstimme*, fonação ingressiva, sons multifônicos, microtons, sem contar com o uso de sinais vocais não-verbais tais como sussurros, risadas, gritos, etc. Para um aprofundamento melhor sobre técnicas vocais estendidas ver Mabry (2002) e Edgerton (2004).

monólogos falados junto aos cantores. Para ele, isso seria uma forma de exercitar a expressividade vocal que vem do ritmo, inflexão e colorir das palavras, pois na interpretação dos monólogos “existe um sentimento de liberdade artística que vem da realização de que o falante literalmente cria ‘o padrão musical na frase’” (CLARK, 2002, p. 64). Obviamente, recitar o texto da ária, conjunto, recitativo ou canção separado da música é um excelente exercício para o cantor entender a expressividade da própria linguagem, explorar nuances relacionadas à prosódia e sonoridade dos fonemas do próprio idioma. Essas nuances são tão importantes para a comunicação dos subtextos quanto para livrar a declaração verbal do enrijecimento rítmico da música que a transforma em uma declaração silábica e planamente regular. Em Burgess e Skilbeck (2000, p. 125-127) encontram-se alguns de seus exercícios nesse sentido.

Segundo Balk (1981, p. 42), os cantores devem se sensibilizar com os significados emocionais dos sons e formas musicais que eles cantam. Conscientizar-se de como moldamos musicalmente a linguagem falada para melhor comunicarmos os significados emocionais auxilia nesse processo de sensibilização. Primeiro por desenvolver a voz na gama expressiva da pronúncia do texto verbal, e depois por buscar os significados emocionais implícitos ou sugeridos pela própria melodia da composição musical.

O autor também acrescenta que utilizamos constantemente ao longo de nossa comunicação cotidiana *palavras operativas* que são destacadas e sublinhadas ao longo de nosso discurso de acordo com nossa intenção. Ao utilizar essas palavras operativas na construção do seu discurso, os cantores e atores precisam tomar cuidado para não usá-las em demasia, o que traria artificialidade. As palavras operativas são uma técnica para fazer o significado do discurso se tornar claro. O *performer* consegue encontrá-las experimentando as diversas possibilidades, através do entendimento do texto ao falá-lo e nunca por análise intelectual isolada (BALK, 1981, p. 136).

As palavras operativas são ferramentas úteis para moldar a condução melódica da linha vocal do cantor. Todavia, Craig (1990, p. 33-46) apresenta duas maneiras de o cantor planejar seu fraseado melódico, levando em consideração: 1) primariamente o texto (e obviamente considerando as palavras operativas), ou 2) primariamente a música (considerando como argumento principal as tensões e resoluções melódicas, harmônicas

e rítmicas). Por fraseado o autor considera o planejamento das ligaduras, respirações e cesuras que fazem o discurso verbal ou musical mais inteligível e expressivo.

Questões sobre fraseado, planejamento das respirações, *rubato*, efeitos vocais e dicção são abordadas em Emmos e Sontag (1979, p. 133-143), mas em um capítulo direcionado ao pianista acompanhador, frequentemente chamando a atenção para que em determinadas ocasiões será necessário desenvolver essas questões em jovens cantores que careçam de orientação. Junto a isso, os autores apontam como responsabilidade do pianista entender o texto das canções, pois a interpretação pianística exerce “influência subliminar” na interpretação do cantor. As canções não foram compostas para canto *com piano*, mas sim para canto *e piano*, isto implica o acompanhamento ser compreendido como parte da vida interior do poema (EMMOS e SONTAG, 1979, p. 141-142).

Considera-se aqui que os cantores devem adquirir entendimento musical e linguístico suficientes para assumir a autonomia de suas decisões interpretativas; obviamente, discutindo-as e considerando a interpretação do pianista colaborador, mas nunca se sujeitando cegamente a ela. Ocorre que toda ferramenta referente à musicalidade é parte fundamental dos recursos expressivos vocais disponíveis à atuação cênica do cantor, devendo ser considerada de forma a se relacionar com as opções interpretativas referentes aos demais recursos expressivos e vice-versa.

Logicamente, todo artista performático possui o corpo, o rosto e a voz como recursos para a comunicação e/ou expressividade de sua arte, e os utiliza de forma a cumprir as exigências dos gêneros artísticos nos quais atua. Cada gênero artístico apresenta a esse artista aspectos que requerem certo grau de coordenação que podem se caracterizar como verdadeiros desafios.

3 - Desafios inerentes à atuação cênica do cantor lírico

No caso dos gêneros artísticos que unem teatro e música, tais como a ópera, um dos aspectos que apresenta grande desafio é o fato de ambas serem artes que se realizam no tempo e no espaço, e conseqüentemente, ser na atuação do próprio cantor que os elementos de ambas as áreas se unem. Toda vida interior da personagem operística ou do eu lírico de uma canção resultará em comportamentos exteriores que deverão estar em consonância com os elementos da composição musical. Portanto, cai sobre o cantor a

responsabilidade de perceber e acompanhar as exatas mudanças musicais que levam às progressões dramáticas, e também a sua habilidade física e vocal de reagir no momento exato em que as ações e elementos musicais coexistam por decisões interpretativas.

Burgess e Skilbeck (2000, p. 81-109) comentam que ritmo é movimento no tempo - do som, da luz, do corpo, dos pensamentos, etc – e apresentam uma série de exercícios dedicados ao desenvolvimento do senso rítmico do cantor e da noção tempo-espço, com o propósito de lhe capacitar a realização das ações dramáticas junto aos elementos musicais. Obviamente, o entendimento matemático do ritmo deve ser usado pelo cantor no momento de aprendizagem da peça, para a decodificação dos padrões presentes na partitura. Contudo, depois dessa fase de preparação, o ritmo deve se tornar um elemento sentido fisicamente ao invés de ser contado racionalmente.

Um dos obstáculos relacionados à coordenação rítmica das ações dramáticas junto aos elementos musicais encontra-se na dificuldade de se executar as atividades de cantar e atuar simultaneamente. Sobre este desafio, Helfgot e Beeman (1993, p. 17-18) observam que, nas aulas de canto, os cantores são acostumados a cantar em uma única posição, dificilmente já vocalizaram deitados, sentados ou correndo pela sala e raramente utilizam expressão facial para refletir as emoções do repertório. Para esses autores, os cantores deveriam praticar seus vocalizes e árias em uma variedade de situações físicas, criando contextos imaginários que exigissem diferentes tipos de movimentos, posturas, expressões faciais e foco dos olhos. O sucesso em concursos e audições não garante o sucesso de uma carreira operística, pois não há nada que substitua uma completa preparação artística para atuar nesse gênero. Os autores ainda trazem a reflexão de que talvez possa ser a falta de um treinamento total, em oposição à mera capacidade de cantar, uma das razões pelas quais muitos cantores são acometidos por determinada “fragilidade emocional, temperamento errático e saúde pobre” (HELFGOT e BEEMAN, 1993, p. 29), uma vez que esses males são respostas comuns a situações de estresse. Situações essas que podem ser geradas se, ao participar da produção de uma obra, o cantor se sentir inseguro para executar aquilo que lhe é exigido pelos seus diretores como *performer* completo.

Quando o cantor está tão concentrado em somente encontrar o “correto” som vocal, frequentemente executa contorções físicas e movimentos desconexos na interpretação da

peça. O resultado disso nem é agradável visualmente, nem vocalmente. O grande problema é que algumas abordagens de canto se baseiam na premissa de que quando o cantor estiver vocalmente bem treinado em termos técnicos, no momento da performance completa, a técnica ocorrerá em um modo automático permitindo o *restante* da expressão acontecer. O que de fato isso não ocorre, pois é preciso praticar o canto junto com os demais elementos – movimento, expressão facial e foco dos olhos (HELFGOT; BEEMANN, 1993, p. 64).

Apesar de Helfgot e Beeman (1993) defenderem esse processo de integração entre as habilidades de cantar e atuar, os autores não propõem um programa de exercícios específicos para esse desenvolvimento. Por outro lado, Burgess e Skilbeck (2000) apresentam um compêndio de exercícios e jogos diretamente destinados a trabalhar as diversas habilidades necessárias a essa integração do cantar e atuar, tais como concentração, atenção, coordenação, relaxamento, imaginação e espontaneidade. Clark (2002) também apresenta uma série de exercícios e jogos para estimular a imaginação do cantor e trabalhar sua coordenação junto ao canto. Ostwald (2005) também apresenta exercícios e jogos para a prática de seus conceitos sobre a atuação cênica do cantor lírico e que objetivam unir as duas atividades. Jogos de improvisação cênica junto com improvisação musical/vocal são utilizados por estes autores como principal ferramenta para desbloquear a criatividade do cantor e desenvolver a coordenação na execução dos elementos musicais/vocais junto aos elementos cênicos de forma simultânea. Wesley Balk (1981, 1989, 1991) apresenta uma profunda metodologia voltada para essa coordenação de *cantar-atuar* tão necessária ao cantor.

Outro desafio significativo presente na atuação cênica dos cantores líricos é o fato de este precisar lidar com vários idiomas estrangeiros. Como aponta Lucca (2008, p. 23), um idioma estrangeiro não está presente em nossa psique como está a nossa língua materna. Bean (2007, p. 169-170) ressalta que quando não se entende o que se canta, a tendência é da atuação do cantor cair em generalizações que não abarcam as nuances específicas. O autor classifica três níveis de comunicação na performance em língua estrangeira: quando o cantor tem uma vaga ideia geral do significado dos versos (baixo nível); quando o cantor sabe a tradução mas ainda em um plano cerebral, como se cantasse com uma legenda em sua mente (nível médio); e quando o cantor é fluente e nitidamente

consegue pensar no idioma estrangeiro, trazendo à performance um profundo compromisso com o significado das palavras (nível alto).

A questão sobre os desafios da língua estrangeira na atuação cênica dos cantores já era observada pelos diretores da geração passada, no que se refere à construção de seus espetáculos. O famoso diretor austríaco Walter Felsenstein despendia boa parte de seu tempo nas traduções das óperas, pois acreditava que a vívida e espontânea recriação do amálgama entre drama e música não deixava espaço para o público acompanhar legendas. O sentido das palavras deveria sair da boca do intérprete direto para a mente e coração do espectador (FELSENSTEIN e FUCHS, 1991, p. v). Ao comentar sobre essa posição deste diretor, Poutney (apud FELSENSTEIN e FUCHS, 1991, p. vi-vii) aponta que se perde uma gama expressiva quando o cantor não canta em seu próprio idioma e para seu próprio povo. Com exceção de poucos cantores de talento, é difícil produzir o mesmo senso de imediatismo e força em uma língua estrangeira, pois o engajamento da percepção do cantor ocorre bem mais rapidamente na sua própria língua. Junto a isso, o público também reage mais de imediato, contribuindo para a relação entre artista e público se estabelecer de forma mais rápida e intensa.

Goldovsky (1968, p. 395) corrobora a ideia de encenar óperas traduzidas para o idioma do cantor e do público. O diretor afirma que apresentar uma ópera em um idioma que nem o cantor, nem o público compreendem conduz inevitavelmente para que os aspectos cênicos sejam negligenciados. Contudo, a tradução não garante a efetividade da produção. Quando uma montagem é apresentada de forma teatralmente pobre, isso implica um espetáculo lamentável, pois os defeitos inerentes se tornam claramente notáveis. Dessa forma, Goldovsky aconselha aos produtores que, se não conseguirem garantir uma montagem refinada, será melhor manter a ópera no idioma estrangeiro, porque assim muitos detalhes da produção que não atingirem um nível satisfatório “permanecerão ocultos atrás do véu piedoso de incompreensão”.

Apesar das considerações de Felsenstein e Goldovsky a essa questão, somente nas publicações mais atuais que se observa a preocupação do fato de o cantor lírico profissional necessitar hoje adquirir a versatilidade de cantar em diversos idiomas, e ao mesmo tempo manter a credibilidade em sua comunicação. Burges e Skilbeck (2000, p. 132), Clark (2001, p. 91), Hicks (2011, p. 96), Helfgot e Beeman (1993, p. 152-158),

Ostwald (2005, p. 129-130) e Lucca (2008, p. 23-28) não deixam de comentar sobre o desafio de o cantor conectar-se ao significado do texto quando lida com idiomas estrangeiros. Contudo, nenhum dos autores apresenta estratégias que vão além de o cantor estudar de fato vários idiomas; saber a exata pronúncia do idioma em questão e transportá-la para a emissão cantada; fazer a tradução literal palavra por palavra do texto a ser cantado e escutado pela personagem, investigando palavras que possam ter um significado mais profundo devido a aspectos culturais, históricos ou particulares da obra¹⁰; e transformar a tradução literal em uma paráfrase para melhor absorção do conteúdo essencial e elaboração do subtexto. Balk (1981, p. 19-20) não deixa de notar que um dos desafios da atuação cênica do cantor está no fato de ele cantar em línguas estrangeiras, pois isto incentiva o hábito da atuação generalizada, sem nuances específicas e sem detalhes psicológicos. Além de saber minuciosamente a tradução do texto cantado, a mente precisa conectar-se à situação em que a personagem ou eu lírico está inserido. Trata-se de um desafio de conjugar o senso de verdade cênica ao pronunciamento do texto em idioma estrangeiro, de sentir-se criativamente um falante dessa língua, mesmo que o idioma não seja ainda de domínio do cantor.

Considerações finais

Nesta discussão, buscou-se apresentar os diversos apontamentos sobre os aspectos da preparação e desenvolvimento cênico do cantor lírico encontrados em livros publicados nos Estados Unidos. Percebe-se que os autores dessa geração mais recente ainda são fortemente influenciados pela abordagem stanislavskiana, principalmente no que concerne à preparação cênica das obras. Os conceitos de Stanislavski e daqueles que continuaram seu legado¹¹ formam a base daquilo que muitos autores propõem ao cantor. A identificação das circunstâncias dadas, o uso do *se* mágico¹², a percepção e memória

¹⁰ Por exemplo, a palavra *maledizione* possui um significado muito mais aterrorizante na Itália do século XIX, do que o seu significado nos dias atuais (HELFGOT e BEEMAN, 1993, p. 152). Algumas palavras ganham significados mais profundos e mais específicos dentro dos enredos das óperas, tais como o fogo que matou o filho de Azucena em *Il Trovatore* de Verdi, ou a flor dada a Don José por Carmen, na ópera de Bizet (LUCCA, 2008, p. 28).

¹¹ Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler, Robert Lewis entre outros. Para maiores informações sobre a trajetória de Stanislavski nos Estados Unidos, ver COSTA (2002).

¹² Termo utilizado por Stanislavski (1976, p. 73-79) para designar o processo do ator ao imaginar-se como *se* estivesse nas circunstâncias vivenciadas pela personagem. Esse processo proporcionaria ao ator agir nas condições de suposição, permitindo-lhe manter-se confortável quanto à irrealidade da situação e

sensória, a memória emotiva, concentração, adaptação, elaboração da partitura cênica com a divisão do texto em Unidades, estabelecimento de objetivos e obstáculos, linha direta de ações e subtextos são aplicados ao campo da ópera por Hicks (2011), Ostwald (2005) e Lucca (2007). Emmos e Sonntag (1979) e Carlson (2013) também demonstram uma forte influência da abordagem stanislavskiana no âmbito da interpretação de canções.

No entanto, alguns autores não deixam de considerar as contribuições vindas da abordagem desenvolvida por Wesley Balk (1981, 1989, 1991), principalmente nas questões relacionadas à integração entre as habilidades de cantar e atuar e do despertar da criatividade do cantor. Em Burgess e Skilbeck (2000), nota-se certa influência de Balk no que se refere à escolha do conteúdo abordado e do uso constante da ferramenta do jogo e da improvisação. Apesar dos autores não fazerem qualquer referência direta às reflexões desse autor, a sua literatura consta na bibliografia final. Por outro lado, Clark (2002, p. xi) faz referência direta a Balk, citando-o quando propõem como objetivo de sua abordagem transformar os cantores em *Singer-getsics*, em uma menção ao conceito de sinergismo entre a voz, a emoção e o movimento, conceito esse muito explorado por Balk. Helfgot e Beeman (p. 18, p. 83-88) também se referem às reflexões de Balk sobre os “enredamentos” que podem existir junto aos mecanismos da produção vocal e que trazem resistência por parte da maioria dos cantores a se movimentarem ou usarem a expressão facial e direcionamento do foco do olhar enquanto cantam em cena. Ostwald (2005, p. 237) e Hicks (2011, p. 32) citam seu trabalho de forma breve, mas respeitosa. Enquanto este último se distancia da abordagem de Balk, mantendo uma evidente linha stanislavskiana, Ostwald (2005) traz fortes traços das reflexões desse autor na proposta de seus jogos e exercícios. Junto a isso, Moore e Bergman (2012, p. 4, p. 207, p. 296) fazem direta referência ao *Wesley Balk Opera/Music-Theater Institute* e a seu atual diretor Ben Krywosz ao abordar determinadas ideias.

Ao longo dessa revisão, foi possível identificar as diferentes demandas cênicas entre os espetáculos operísticos e camerísticos. A ópera requer do cantor a construção de uma personagem que mantenha uma unidade ao longo da performance inteira por ser uma obra maior com enredo, personagens bem delineados e situações dramáticas. Ao passo

possibilitando-lhe envolver-se na situação cênica por lhe estimular de forma natural os processos interiores vivenciados pela personagem interpretada.

que, no recital de câmara, o cantor lida com micro contextos distintos que podem ser desenvolvidos ou como a representação de várias pessoas/personagens diferentes, ou como várias situações do mesmo “eu lírico”, através da personalização do conteúdo poético/musical de cada canção. Na ópera, o corpo é utilizado de forma plena em sua movimentação na execução das ações físicas das personagens, enquanto no recital em formato tradicional a expressividade concentra-se muito mais nos recursos do rosto e da voz.

Há de se apontar que nessa literatura muito pouco se aborda sobre aspectos de desenvolvimento e preparação cênica do cantor lírico específicos a sua atuação dentro de estéticas formalistas, altamente estilizadas e que assumam a teatralidade do espetáculo. Isso reflete certa estagnação dessas reflexões na busca por determinado realismo na atuação cênica do cantor, uma estética fortemente calcada na abordagem stanislavskiana. Crê-se que isso se deve ao fato de esses autores estarem constantemente preocupados em dissolver o tipo de atuação operística enrijecida e estereotipada que por muito tempo impediu a arte lírica de se aproximar das artes cênicas de fato, e não exatamente por negar a relevância artística dessas tendências contemporâneas de espetáculo.

Referências

BALK, H. Wesley. *The Complete Singer-Actor: Training for Music-Theater*. 4 ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

_____. *Performing Power: A New approach for the Singer-Actor*. 2 ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

_____. *The Radiant Performer: The Spiral Path to Performing Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

BEAN, Matt. Why is Acting in Song so Different? *Journal of Singing*. Jacksonville: NATS, v. 64, n. 2., p. 167-173, Nov./Dec., 2007.

BURGESS, THOMAS de M.; SKILBECK, Nicholas. *Singing and Acting Handbook: games and exercises for the performer*. New York: Routledge, 2000.

CARLSON, Rhonda. *What Do I Do with My Hands? A Guide to Acting for the Singer*. Las Vegas: Personal Dynamics Publishing, 2013.

CLARK, Mark Ross. *Singing, Acting, and Movement in Opera: A Guide to Singer-etics*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

COSTA, Iná C. Stanislavski na cena americana. *Estudos Avançados*. São Paulo: USP, v. 16, n. 46, p. 105-112, set./dez. 2002.

CRAIG, David. *A Performer Prepares: A Guide to Song Preparation for Actors, Singers and Dancers*. New York: Applause Books, 1993.

_____. *On Singing Onstage*. New York: Applause Theatre Book Publishers, 1990.

EDGERTON, Michael E. *The 21st Century Voice*. Maryland: Scarecrow Press, 2004.

EMMONS, Shirlee; SONNTAG Stanley. *The Art of the Song Recital*. New York: Schirmer Books, 1979.

EMMONS, Shirlee; THOMAS, Alma. *Power Performance for Singers: Transcending the Barriers*. New York: Oxford University Press, 1998.

FELSENSTEIN, Walter; FUCHS, Peter P. *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 Bello. *O cantor-ator: contribuições para o desenvolvimento cênico do cantor lírico a partir de Wesley Balk*. Tese de Doutorado em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulistas “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018.

HAGEN, Uta. *Técnica para o Ator: A arte da interpretação ética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HELFGOT, Daniel; BEEMAN, William O. *The Third Line: The Opera Performer as Interpreter*. New York: Schirmer Books, 1993.

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

LUCCA, LizBeth A. *Acting Techniques for Opera*. Pomona: Vivace Opera, 2008.

MABRY, Sharon. *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. New York: Oxford University Press, 2002.

MAJOR, Leon; LAING, Michael. *The Empty Voice: Acting Opera*. Milwaukee: Amadeus Press, 2011.

MOORE, Tracey; BERGMAN, Allison B. *Acting the Song: Performance Skills for the Musical Theatre*. New York: Allworth Press.

OSTWALD, David F. *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters*. New York: Oxford University Press, 2005.

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

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