

## **Do ópera Studio de C. Stanislavski aos musicais de Brecht: por uma nova historiografia do teatro.**

Marcus Mota

Professor de Teoria e História do Teatro- Universidade de Brasília

Doutor em História, Universidade de Brasília

Resumo: Na recepção crítica da modernidade teatral pouco espaço se dá às relações entre teatro e música. A partir dos casos concretos de Stanislavski, Meyerhold e Brecht podemos observar que mais que recursos de encenação as relações entre teatro e musicalidade atualizam uma orientação interartística e multidisciplinar das artes da cena. Nesta comunicação me proponho a estudar, a partir dos casos supracitados, as implicações teórico-metodológicas de se levar em consideração a heterogeneidade material de eventos interartísticos.

Palavras-chave: Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Música.

O desafio de integrar diversas disciplinas e tradições artísticas é um elemento constituinte de professores e estudantes de Artes Cênicas que se depararam cotidianamente com projetos interarísticos e multidisciplinares valendo-se de pressupostos unificantes e estratégias de exclusão. Cria-se assim uma artificial realidade na qual a sala de aula encontra-se divorciada da realidade pulsante que a heterogeneidade dos eventos cênicos provoca.

Sob a pressão de currículos cada vez mais autocentrados, que privilegiam compatimentalizações e falta de conexão entre profissionais diversos, o normal parece perpetuar e reproduzir uma cena unívoca cujo contraponto é o individualismo estético. Com o incremento de processos dramatúrgicos colaborativos e a popularidade de obras dramático-musicais o descompasso entre a sala de aula e a historicidade do teatro recrusdesce. Mas será que sempre foi assim mesmo? Antes de se tornar disciplina, antes de se estabilizar em discurso, será que o 'teatro' (ou os estudos teatrais) explorou algum dia sua dimensão transacional e dissoluta? Vejamos alguns exemplos.

Em *Minha Vida na Arte*, Stanislavski dedica um capítulo de suas memórias ao chamado Ópera Studio (STANISLAVISVI 2008). A partir de um convite do Teatro de Ópera de Moscou (Teatro Bolshoi) para o Teatro de Arte de Mostou (TAM) efetivou-se uma parceria em forma de workshops nos quais cantores e jovens artistas poderiam encontrar um espaço para ter mais consciência da interpretação para a cena. Em 1918 essa relação se institucionaliza, com a abertura do Ópera Estudio, seguindo o modelo de outros empreendimentos teatrais de Stanislávski e Nemirovich-Danchenko, que, tomando o TAM como modelo de incubadora de projetos artísticos-organizacionais, multiplicavam oficinas-montagem em função de novos objetos de estudo e interesses. Em 1924 Ópera Estudio é renomeado como Stanislavski Ópera Estúdio, ao se desligar do companhia estatal do Teatro

de Bolshoi, acabando por se fundir com a companhia musical de Nemirovich-Danchenko em 1941, formando o Teatro Musical Stanislavski-Nemirovich-Danchenko, que funciona até hoje ([www.stanmus.com](http://www.stanmus.com)). Note-se que tais estúdios eram atividades paralelas ao Tam, demonstrando a amplitude e pluralidade de práticas e pesquisas, bem como a busca por metodologias de ensaio e criação que efetivassem contextos para exploração de possibilidades expressivas (SCARDALORA 2006).

Seguindo as memórias de Stanislavski, o objetivo do Ópera Studio era promover uma melhora significativa nas atuações e na cultura dos cantores líricos. Este foram recebidos como hóspedes no TAM. Nos primeiros dias foram promovidos eventos mais ou menos improvisados com cada um dos grupos reunidos demonstrava e partilhava suas habilidades. Depois dessa festiva aproximação, Stanislavski começou a orientar e preparar pequenas cenas do repertório operístico. No ano seguinte (1919) houve uma mudança: Stanislavski selecionou alguns participantes desse workshop e para eles desenvolveu um programa completo de aulas não mais destinadas às exigências de repertório e sim relacionadas ao domínio das ações físicas e da consciência rítmica do intérprete. Ou seja, os cantores profissionais deram lugar ao estudantes. A partir de improvisos de um pianista acompanhador, estes se exercitavam por horas aprendendo a andar, a explorar a plasticidade de seus corpos, e a expor verbalmente o que apreendiam. Ainda uma série de exercícios sobre a materialidade da palavra eram propostos.

Uma mais detalhada dessas lições se encontra em uma publicação de um ex-aluno do Ópera Studio, Pavel Rumyantsev (STANISLAVSKI & RUMYANTSEV 1975). O livro apresenta as instruções de Stanislavski para os exercícios e acompanha os ensaios da montagem de 7 óperas, entre 1921 e 1932.

Com a publicação de uma nova edição em nove volumes das obras completas de Stanislavski, entre 1988 e 1999, entre textos de troca de correspondência, entrevistas com assistentes e alunos, anotações de trabalho e textos pedagógicos, ampliou-se o contexto das relações entre Stanislavski e a ópera. Esse diálogo interartístico agora esclarece melhor a direcionamento de Stanislavski para as ações físicas. Segundo material traduzido e comentado por Marie-Christine Autant-Mathieu (AUTANT-MATHIEU 2007), temos transcrições de entrevistas/diálogos de Stanislavski com estudantes da primeira fase do Ópera Studio (1918-1922) até ensaios de montagens de ópera em 1938, textos reunidos sobre o título de 'former un acteur chanteur'. Ainda, são recolhidos exercícios para se trabalhar o ritmo, aplicados no Studio Lírico-Dramático, entre 1934-1938, que demonstram a base comum entre experiências e metodologias na formação de atores e cantores.

Este material demonstra a continuidade das ligações de Stanislavski com obras dramático-musicais, postulando o ideal de formar artistas diversificados e com múltiplas habilidades. A chave para essa abordagem ampliada da arte da atuação encontra-se na

aplicação de parâmetros psicoacústicos (MOTA 2009, BROWN 2010 em todos os momentos do processo criativo. A contrapartida dramatúrgica e cenográfica para este artista viria com as pesquisas de V. Meyerhold.

Meyerhold não só desenvolve um treinamento de atores que demanda uma efetiva musicalidade como também organiza seu espetáculo segundo parâmetros psicoacústicos (PICON-VALLIN 2008, PICON-VALLIN 2010). Com formação musical, Meyerhold dirige operas durante sua vida, desde *Tristão e Isolda*, de Wagner, em 1909, até conduzir os trabalhos no Teatro Musical Stanislavski- Nemirovich-Danchenko, por convite de Stanislavski, em 1938.

Essa fusão entre a musicalidade do ator e a musicalidade do espetáculo intensifica novas possibilidades dramatúrgicas, recepcionais e atuacionais. Meyerhold rompe com o limitado uso do som como efeitos de ambientes e músicas de fundo. Diante da impossibilidade de se esconder o som, de tornar o som invisível em uma situação audiovisual como o teatro, Meyerhold enfatiza a manipulação das propriedades do som e dos materiais sonoros em cena. O enfrentamento do problema da ópera lhe dá o horizonte para um novo teatro musical no qual a domesticação das relações entre as partes musicais e não musicais é superada e o agente cênico materializa-se como ritmo. A composição rítmica do espetáculo integra o ator e sons produzidos e ouvidos em cena. O ator contraponto com informação sonora, e pode, a partir da configuração que se apresenta para ele, sincronizar ou desincronizar seus movimentos, gestos e fala. Os usos criativos dessa flexibilidade do material sonoro estendem-se desde a encenação e remontagem de dramas musicais até obras sem música, na qual o desenho rítmico é pensado e articulado em função não de um som que ressoe na sala de espetáculos e sim da exploração das propriedades e possibilidades do som em si.

Desse modo, não há uma teoria da dramaturgia musical em Meyerhold, e sim a proposição de um espaço de interação entre a materialidade do som e seus efeitos, revisando o conceito de obra dramática como a unidade de representação em torno de uma trama ou narrativa. No lugar disso temos a organização das ações físicas dos atores e da resposta da audiência a partir da aplicação de técnicas de contraponto e de formas musicais clássicas. A base retórica desses recursos mobiliza não um recuo a uma estética da harmonia e forma orgânica. Antes, Meyerhold ao colocar em cena essa retórica agora atualizada no jogo do ator e na sequência das coisas que são encenadas explicita a “música abstrata” de cada espetáculo, exhibe a metalinguagem de cada obra, aproxima a audiência de uma experiência de contato com os processos criativos. A cena é a generalizada exposição não mais de temas e conteúdos, mas de seus procedimentos. Ao resituar a musicalidade do espetáculo em plano estratégico no processo criativo, Meyerhold ratifica a heterogeneidade da cena, demonstrando sua lógica multitarefa, interartística e

multidisciplinar. De sua censura a uma sonoplastia realista, quando da montagem de A gaivota para a abordagem rítmica dos eventos cênicos temos um percurso que comprova o fato que “ as revoluções cênicas do início do século (XX) não estão ligadas somente às revoluções cenográficas, elas estão em relação direta com a reflexão direta sobre a música no teatro (PICON-VALLIN 2008:19).”

A carreira de B.Brecht interage com uma dramaturgia musical desde seu início. No Brasil, há um descompasso entre a recepção dos textos teatrais e sua musicalidade. Os textos apresentam algumas indicações musicais, quanto ao lugar e modalidade da canção de cena. Mas a predominância da letra impressa sobre amplitude do espetáculo brechtiniano intensifica leituras conteudísticas das obras, reduzindo o conceito de estranhamento a um choque intelectual na audiência. Por outro lado, as experiências com a desconstrução da ópera, a partir de parceria com o compositor K.Weil em 1927, após ter trabalhado como assistente de direção de K. Reinhardt, entre 1924 e 1925, diretor e encenador de óperas, musicais e peças de teatro. O conceito do teatro épico se desenvolve a partir do debate entre a montagem ilusionista rica de recursos de Reinhardt e novas possibilidades aprendidas com Piscator e parcerias com compositores como K. Weill (Mahagonny, Ópera dos Vinténs) e H. Eisler (Decisão, A Mãe), entre outros.

Discorrendo sobre seu método de trabalho, já em uma fase mais madura (1940), Brecht relata que, após elaborar a dramaturgia global de seu espetáculo (texto e canções), apresentava ao orchestrador as instruções sobre como o material musical deveria ser produzido, chegando a assobiar as melodias que seriam arranjadas (BRECHT 2002:134). Brecht era um cancionista, formado na escola do Cabaret. A dissociação entre elementos, base do teatro épico, como uma resposta ao conceito de síntese das, depreendido de Wagner, encontra na apropriação artística da canção popular, crítica e irônica, o seu fundamento.

#### BIBLIOGRAFIA

ALBRIGHT, D. Modernism and Music. An Anthology of Sources. University of Chicago Press, 2004.

ALTER, N. & KOEPNICK, L. Sound Matters: Essays on the Acoustics of German Culture. Berghahn Books, 2005.

AUTANT-MATHIEU, M-C. La ligne des actions Physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski. Montpellier: L'Écartemps, 2007.

BRECHT, B. Diário de trabalho I (Trad. R.Guarany e J.L.de Melo). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BROWN, R. Sound. A reader in Theatre Practice. Palgrave Mcmillan, 2010.

- CALICO, J.H. Brecht at the Opera. University of California Press, 2008.
- CAMARGO, R., FERNANDES, A. & MAUCH, M. Um elo perdido .Stanislávski, música e musicalidade, teatro, gesto, palavras. Anais do IX SEMPEM, Goiânia, 2009, p. 97-101.
- FERRARI, G. La Musique et la Scene. Paris: L'Harmattan, 2007.
- FENEYROU, L. Musique et Dramaturgie. Paris: Publications de La Sorbone, 2003.
- FERNANDINO, J.R. Música e cena: Uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, UFMG, 2008.
- GILLIAM, B.R. Music and Performance during the Weimar republic. Cambridge University Press, 1994.
- GILBERT, M.J. Bertolt Brecht's Striving for Reason, even in Music. Nova Your: Peter Lang, 1988.
- GOHER, L. Hardboiled Disillusionment: Mahagonny as the Last Culinary Opera. Cultural Critique, 68(2008)3-37.
- HILL, J.W. The Russian Pre-Theatrical Actor and the Stanislavki System. Tese de doutorado(PhD). University of Michigan, 2009.
- KOWALKE, K. "Brecht an Music: Theory and Practice" . Cambridge Companion to Brecht. Cambridge University Press, 1994, p.218-234
- KOKALKE, K. Seven Degrees of Separation: Music, Text, Image, and Gesture in The Seven Deadly Sins. in South Atlantic Quarterly 104(2005):7-62.
- LUCCHESI, J. & SHULL, R. Brecht and Music. A Documentation. Prendagon Press, 1998.
- LYON, J.K. & BREUER, H-P. Brecht Unbound. Ontario: Associated University Press, 1995.
- McMILLIN, S. The Musical as Drama. Princeton University Press, 2006.
- MOTA, M. "A realização de óperas como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais" Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação em Música, 2005. M. "http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\_anppom\_2005/comunicacoes.htm
- MOTA, M. A dramaturgia musical de Ésquilo. Brasília: Editora UnB, 2009.
- MOTA, M. "Por uma abordagem não agonística das teorias teatrais: o caso Meyerhold". Uberlândia, Revista Fênix, vol. 7, n. 3. 2010.
- PICON-VALLIN, B. A cena em ensaios. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PICON-VALLIN, B. "A música do jogo do ator Meyerholdiano". Trad de R.Mallet. Disponível em /www.grupotempo.com.br/tex\_musmeyer.html. acessado em 17/09/2010. Artigo originalmente publicado em *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov*, Laboratoires d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, Paris, 1989, págs. 35-56.

SALZMAN, E. e DESI, T. *The New Music Theatre*. Oxford University Press, 2008.

SCANDOLARA, C. *Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a Formação da Pedagogia Teatral no Século XX*. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 2006.

SHEPPARD, W. A. *Revealing Masks. Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*. University of California Press, 2001.

STANISLAVSKI, C. e RUMYANTSEV, P. *Stanislavski On Opera*. (trad. E.R.Hapgood). Nova York: Theatre Arts Books, 1975.

STANISLAVSKI, C. *My Life in Art*. (Trad. J. Benedetti). Routledge, 2008.

STEGMANN, V. S. *Das Epische Musiketheater Bei Strawinsky und Brecht*. Peter Lang, 1991.

TAKEDA, C.L. *Minha Vida na Arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral*. Tese de doutorado. São Paulo, USP, 2008.

VVAA *The Brecht Yearbook. Gestus-Music-Text*. Vol 33, 2008. University of Wisconsin Press, 2008.

WEISSTEIN, H. *Selected Essays on Opera*. Editions Rodopi, 2006.