

Dois importantes princípios a serem considerados para o desenvolvimento cênico dos cantores líricos

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

Resumo: O artigo tem como objetivo apresentar dois dos princípios da metodologia do director cênico norte-americano Wesley Balk (1932-2003) identificados em sua obra (Balk, 1981, 1989, 1991). Balk desenvolveu uma metodologia específica para o desenvolvimento cênico de cantores que aborda a integração entre as habilidades de cantar e atuar cenicamente, de modo que uma ação não interfira na excelência da outra, em uma habilidade que denominou como *cantar-atuar*. Diversos princípios fundamentam sua metodologia e este artigo apresenta apenas dois desses princípios. Trata-se do princípio que cantar-atuar pode ser compreendido como a equalização de forças opostas e o princípio de que o cantor lírico necessita lidar com a dualidade “estilização vs. realismo” que, em muitas vezes, é inerente aos tipos de espetáculos em que atua. Estes princípios podem vir a nortear novas abordagens voltadas para o desenvolvimento cênico de cantores líricos, bem como a criação de exercícios que objetivem a flexibilização técnica e expressiva desses cantores. Palavras-chaves: Cantar-atuar; Wesley Balk; Desenvolvimento cênico de cantores líricos.

Two important principles to be considered for the scenic development of classical singers

Abstract: The article aims to present two of the principles of the methodology of the American scenic director Wesley Balk (1932-2003) identified in his works (Balk, 1981, 1989, 1991). Balk has developed a specific methodology for the scenic development of singers that approaches the integration between the skills of singing and scenic acting, so that one action does not interfere with the excellence of the other, in a skill he called as *singing-acting*. Several principles underlie his methodology and this article presents two of these principles. It is the principle that singing-acting can be understood as the equalization of opposing forces and the principle that the classical singer needs to deal with the duality “stylization vs. realism” that, in many times, is inherent to the kind of spectacles in which he/she performs. These principles may guide new approaches aimed at the scenic development of classical singers, as well as the creation of exercises that aim at the technical and expressive flexibility of these singers.

Keywords: Singing-acting; Wesley Balk; Scenic development of classical singers.

Introdução

Ao longo de minha trajetória como professora de canto lírico, percebo que, nos tempos atuais, os estudantes de canto estão plenamente conscientes da necessidade de agregar capacidades cênicas às suas performances além daquelas especificamente musicais. Já é bastante aceita, por professores e estudantes, a premissa de que o mercado de trabalho exigirá destes jovens cantores uma sólida técnica que envolva não apenas conhecimentos musicais e domínio vocal, mas também a habilidade de se expressarem cenicamente nas mais variadas situações.

Cursos de interpretação teatral podem trazer grandes benefícios neste sentido, mas há de se compreender que o cantor lírico ainda precisará traduzir de forma autodidata as técnicas aprendidas de maneira a não interferir e sim cooperar com as exigências vocais e musicais, visto que a atuação cênica dentro do espetáculo cantado possui suas próprias bases, em muitos detalhes distintos do teatro falado. Por exemplo, em espetáculos operísticos a comunicação do texto é estilizado pelo canto lírico, trazendo certo desafio ao cantor em lidar com a representação das cenas em uma estética naturalística; a altura, ritmo e dinâmica das falas, bem como o timing das cenas são, de certa forma, previamente estruturados pela música, cabendo ao cantor interpretar e moldar esses elementos de forma a valorizá-los cenicamente; e o cantor ainda precisa lidar com os desafios vocais/musicais e movimentar-se com liberdade, executando as ações físicas de forma precisa, envolvendo-se de forma orgânica e verdadeira com as circunstâncias interpretadas – tarefas essas que exigem alto grau de coordenação, energia e concentração.¹

Burges e Skilbeck (2000, p. xii) afirmam que “dominar as disciplinas separadas de canto e atuação individualmente não conduz automaticamente ao domínio da disciplina requerida para uni-las na performance”². Helfgot e Beeman (1993, p. 17-18) alertam que “cantores os quais não se prepararam para a movimentação no palco, sofrem vocalmente quando chamados para executar inesperadas ações cênicas enquanto cantam”³. Trata-se do desenvolvimento de uma nova habilidade que vai além da soma de suas partes, a habilidade de integração entre o cantar e o atuar – o que se pode definir como *cantar-atuar*.

Investigações e reflexões sobre como essas habilidades cênicas podem ser desenvolvidas de forma a preparar o cantor lírico para enfrentar a difícil coordenação imposta a eles nos espetáculos atuais vêm sendo realizadas a partir de diversos pontos de vistas (Almeida, 2013; Araújo, 2012; Assis, 2012; Ferreira, 2015; Mariz, 2015; Menezes, 2016). Em minha tese de doutorado (Guse, 2018c), propus um compêndio de atividades direcionadas ao desenvolvimento cênico dos cantores líricos fundamentadas nos princípios da metodologia do diretor norte-americano Wesley Balk⁴. Em sua literatura (Balk, 1981, 1989 e 1991), o autor descreve sua metodologia voltada

para o desenvolvimento dessa habilidade de cantar-atoar, sendo possível identificar alguns princípios que fundamentam as diversas fases de seu trabalho e que foram descritos em Guse (2018c, p. 99-141).

Este artigo é um recorte autossuficiente desta tese e tem como objetivo apresentar dois destes princípios: Cantar-atoar como a equalização de forças opostas e a necessidade do cantor lidar com a dualidade “estilização vs. realismo” que, em muitas vezes, é inerente aos tipos de espetáculos em que atua.

Cantar-atoar: equalizando forças opostas

Para Balk (1981, p. 22), o maior desafio do cantor-ator é “fazer um estilo formal parecer como uma expressão pessoal e permitir as suas energias pessoais fluírem livremente em um estilo que não é pessoalmente natural”⁵. Nessa afirmação, percebe-se a visão do autor sobre a atuação cênica do cantor que lida com as exigências formais da música, com a demanda física de uma voz maior em extensão e intensidade do que aquela utilizada em seu cotidiano, com a fisicalidade de personagens que vivem em contextos e épocas distantes da sua e, ao mesmo tempo, transparece espontaneidade e organicidade em sua performance. Em resumo, o autor explica que:

O cantor-ator deve ser capaz de se concentrar com força incomum, projetar fortemente emoções, criar progressões psicológicas as quais se relacionem com suas análogas musicais, responder emocionalmente ao acompanhamento musical, tomar físicos os impulsos musicais e dramáticos, caracterizar [sua personagem] efetivamente, lidar com os problemas físicos e emocionais de estilo, relacionar-se musicalmente, psicologicamente e fisicamente com seus colegas performers e ser tão flexível e coordenado quanto possível quando integrando as ações dramáticas e musicais (Balk, 1981 p. 36).⁶

Mediante tamanha complexidade, seria injusto exigir dos jovens cantores que atuem com credibilidade cênica sem lhes propor qualquer formação para a integração de tantas habilidades que sua própria arte lhes exige. É nesse sentido que o autor defende, por toda sua literatura, a necessidade da existência de um trabalho voltado para o desenvolvimento da habilidade de cantar-atoar ao longo do processo de formação desses cantores.

Balk (1981, p. 17-18; 1989, p. 183) compara a formação do cantor-ator à culinária, no que se refere à multidisciplinariedade de sua formação em relação à transdisciplinariedade da atividade de cantar-atoar. Em uma parábola, o autor comenta que o cantor vai ao supermercado e encontra os mais finos ingredientes para sua receita, porém ao menos que ele saiba como misturá-los e dosá-los da maneira correta, o resultado não será satisfatório. Obviamente, existem excelentes gourmets intuitivos, mas a vasta maioria dos jovens cantores-atores tem uma grande necessidade de um treinamento integrativo que os ajude a combinar eficientemente as habilidades as quais foram adquiridas separadamente nas diversas disciplinas.

Um dos princípios mais recorrentes de Balk (1981, p. 3-47) é o fato da atividade de cantar-atoar lidar constantemente com a síntese de forças opostas. De um lado, tem-se a música, que fornece significados abstratos, registrada em um complexo sistema de notação, ditada por tradições estilísticas e exigindo um alto nível de concentração técnica e intelectual para sua execução. No outro extremo, tem-se o teatro, que especifica as mensagens através das palavras e ações das personagens e exige uma parcela bastante generosa de criatividade, espontaneidade e liberação das energias pessoais dos intérpretes para que a execução das mesmas ganhe vida e credibilidade. Nas palavras do autor:

O treinamento de um músico é necessariamente autoritário e altamente disciplinado, requerendo contínua conformidade aos desejos de outras pessoas: à partitura, ao correpetidor, ao professor de canto, ao maestro, e a todo número de imperativos externos. Uma vida com tamanha disciplina conduz inevitavelmente a um temperamento que é conservador, cuidadoso e correto. O treinamento de um teatrista, por outro lado, requer mais expressão pessoal, mais volatilidade, mais liberdade interpretativa e encoraja uma interpretação mais folgada, um temperamento mais liberal (Balk, 1981, p. 20).⁷

Na síntese dessas principais forças opostas, os cantores estariam em um constante cabo de guerra em relação às dualidades que as próprias formas artísticas que lidam com a soma unificada entre teatro e música lhes impõem – cantor vs. ator, música vs. palavra, técnica vs. emoção, razão vs. intuição, percepção vs. projeção, forma vs. conteúdo, fidelidade à partitura vs. liberdade interpretativa, estilização vs. realismo, a linguagem da música vs. a música da linguagem, suspensão temporal vs. tempo cronológico, tensão vs. relaxamento, etc. Lidar constantemente com o movimento contínuo dessas dualidades não é uma questão de genialidade, mas de aprendizagem e treinamento (Balk, 1981, p. 37-47).

Balk (1991, p. 133-134) acrescenta que o equilíbrio entre esses elementos se encontra não exatamente em um ponto exato entre a dualidade, mas, ao invés disso, na aceitação das muitas possibilidades no campo entre duas forças que se opõem, bem como no desenvolvimento da capacidade de transitar livremente e flexivelmente entre estas várias possibilidades. Isto quer dizer que não existe um único denominador comum entre a dualidade que se aplicaria a todos os trechos de uma ária, ou a todas as peças de determinado estilo musical, ou, principalmente, a todas as situações de determinada performance.

Por isso, o autor aponta que ao se trabalhar com a abordagem das forças opostas, deve-se “ser capaz de viver com insegurança e sem respostas definitivas, e estar pronto para constantes reajustes do aqui-agora”⁸ (Balk, 1981, p. 27). Este princípio aponta para a constante adaptação por parte do performer às demandas das situações que ele encara no momento presente e que requerem a equalização de determinada dualidade entre forças que se opõem.

A dualidade “estilização vs. realismo”

Mesmo que muitos esforços tenham sido feitos para se trazer um senso de realismo para o espetáculo de ópera,⁹ a presença da música e principalmente do canto lírico dificilmente permitirão que esse tipo de espetáculo se disponha a ser uma completa representação verossímil da realidade. Como Balk (1981, p. 87-89) nos esclarece, o gênero operístico e outros que unem palavras, ações e música lidam com convenções estilizadas tácitas entre artistas e público, bem distantes da representação da vida real. No entanto, a consciente manipulação da estilizada linguagem física, vocal e emocional por parte dos artistas deve sempre parecer inconsciente e espontânea durante os espetáculos, o que significa mais uma questão de prática e técnica do que um paradoxo insolúvel.

Para este autor, obviamente existe a necessidade que a atuação cênica do cantor lírico ultrapasse a atuação enrijecida vigente no século XIX, porém a exigência por uma estética naturalística não seria exatamente a solução, visto que a sua arte por natureza é altamente estilizada.¹⁰ O cantor deve se perguntar o que é preciso fazer, externa e internamente, para que uma dada ação seja crível, e não necessariamente natural (Balk, 1981, p. 29-33). A estilização que os espetáculos que unem teatro e música lidam deve estar calcada no estado de relaxamento e prontidão corporal dos cantores, e não em poses fixas e estereotipadas ou simulação emocional pela tensão física (Balk, 1981, p. 21-22). Muitas vezes o dilema entre estilização e realismo é resolvido na própria habilidade do cantor lidar com a grandiosidade de um tipo de emissão vocal operística que o conduz a um nível alto de abstração junto à liberdade com que consegue executar as ações físicas da personagem representada, conectando essas ações à realidade da cena dramática representada (Balk, 1989, p. 256).

Não há como negligenciar o fato da técnica vocal ser a base do treinamento do cantor lírico, e talvez por isso o cantor esteja condicionado a evitar qualquer coisa que interfira na sua capacidade musical e vocal. Apesar da inerente necessidade cênica própria do gênero operístico, o canto ainda é uma necessidade básica e pré-requisito desse tipo de espetáculo. Em um espetáculo de ópera é possível tolerar a má atuação cênica dos cantores, mas extremamente difícil tolerar um canto defeituoso (Balk, 1989, p. 285). Uma das exigências desse gênero artístico é que as vozes façam coisas que nenhuma voz consegue fazer, utilizando intensidades, frequências e agilidades que extrapolem o que se é acostumado ordinariamente sem o risco de deterioração. Por isso a técnica vocal é sempre um fator altamente importante na vida desse artista, e somente depois de adquiri-la os cantores pensam em agregar outras preocupações. A naturalidade de uma voz operística vem a partir da técnica, tal como uma ginasta realiza seus movimentos extraordinários aparentando completa naturalidade mesmo sendo movimentos completamente fora dos padrões naturais (Balk, 1989, p. 280).

Dessa forma, um programa de desenvolvimento cênico a esse cantor precisa enfatizar o relacionamento entre técnica exterior e verdade cênica (Balk, 1989, p. 32), bem como capacitá-lo a integrar elementos que possuem verossimilhança com a realidade com elementos estilizados ou abstratos de forma coordenada e crível, ao invés de separá-los em opostos. Um exemplo dessa integração é o cantor ser capaz de utilizar sua voz em sua máxima expressividade cantada (estilização) enquanto o corpo executa ações físicas verossímeis à vida real (realismo).

Seja na ópera ou na interpretação de canções, quando texto e música se unem forma-se uma nova realidade em que a linha entre o real e o maravilhoso se encontra ofuscada. Essa nova realidade é conectada com a vida real, porém independente do que é ditado pelo cotidiano (Burgess e Skilbeck, 2000, p. 120). Contudo, não é raro o jovem cantor ter dificuldade em sentir-se verdadeiro em sua atuação, ao menos que aceite inserir-se nesse novo mundo imaginário em que as pessoas expressam suas emoções através de todos os recursos que a música dispõe e que aceite expressar-se através de uma emissão vocal que, apesar de ser distinta daquela usual no dia-a-dia, lhe permita a execução precisa destes recursos musicais.

Atividades que lidem com a dualidade estilização vs. realismo criam dinâmicas possíveis de despertar a imaginação do jovem cantor para aceitar essa nova realidade estilizada, mas que se conecta com a representação verossímil da vida. Essas atividades teriam como objetivo facilitar a verdade cênica do cantor junto às formas artísticas em que atua, e que transitam com bastante frequência entre essas duas estéticas. Igualmente, essas atividades também preparariam o cantor a aceitar e responder com entrega e comprometimento cênico às exigências de uma atuação altamente estilizada, formalista e que assuma explicitamente a teatralidade do espetáculo, quando frente às encenações contemporâneas que assim lhe demandar.

Ao trabalhar a dualidade estilização vs. realismo, Balk (1981, p. 89) traz os conceitos de *extensão* e *implosão*. No primeiro, estende-se algo natural ou cotidiano até se transformar em algo abstrato ou estilizado, mas sem perder a conexão com a fonte original. Já na *implosão*, ocorre o processo contrário, transforma-se algo abstrato ou estilizado em um correlativo natural ou cotidiano. Como exemplo mais óbvio desses dois processos, temos a fala e o canto. O canto pode ser pensado como uma *extensão* da musicalidade da linguagem falada, e a fala uma *implosão* da melodia cantada. Obviamente, ao aplicar esses conceitos a outros recursos expressivos temos as ações físicas que se estendem em movimentos abstratos (dança), ou expressões emocionais do rosto que se estendem em verdadeiras máscaras, tendo na *implosão* o movimento contrário. Através da transição entre um ponto ao outro, compreende-se que existe uma série de matizes possíveis neste caminho, bem como há uma ampla gama de possibilidades de combinações.

Esses conceitos de *extensão* e *implosão* ainda ganham variações. Pode-se *estender* uma linha vocal por traduzi-la em um movimento corporal, ou vice-versa; e também se pode *implodir* um movimento físico ou vocal, apenas por realizá-lo mentalmente¹¹ (Balk, 1981, p. 201-202). Essas variações tornam-se úteis para que se compreenda a expressividade de um recurso expressivo – voz, corpo ou rosto – através da ação de outro. Como por exemplo, quando determinado cantor entende a ideia de fraseado ou condução musical pela movimentação de seu corpo no espaço. Primeiro, traduz-se a melodia escutada ou cantada através de sua expressão corporal, e depois apenas imagina-se o movimento corporal enquanto se canta, internalizando a ideia de que a melodia cantada se articula como movimento no espaço.

Considerações finais

Exercícios e jogos voltados para o desenvolvimento da habilidade de cantar-atuar podem ser elaborados utilizando este princípio da equalização entre dualidades para ampliar o espectro de possibilidades existentes entre um ponto e outro (forças opostas) de forma a desenvolver uma maior flexibilização técnica e/ou expressiva do cantor. Por exemplo, escolhe-se o espectro rápido-lento para a elaboração de um exercício, em que o cantor deverá falar um texto ou cantar uma canção em um andamento rápido e transitar gradativamente ou subitamente para um andamento lento, explorando vários matizes entre estes dois opostos. O mesmo tipo de exercício pode utilizar o espectro estilização vs. realismo junto a movimentos físicos, em que o primeiro significa ações cotidianas e o segundo, movimentos dançados ou abstratos que representem as mesmas ações cotidianas de forma estilizada (Balk, 1991, p. 206, p. 298).

Em Guse (2018c) é possível encontrar diversos exemplos de exercícios e jogos que se utilizam destes princípios. Por meio da vivência dessas atividades, almeja-se que os cantores multipliquem as nuances dos inúmeros aspectos técnicos e expressivos para que possam estar disponíveis a eles e serem utilizadas de acordo com as necessidades de suas performances.

Referências

- Almeida, M. N. R. de (2013). O Corpo-Sujeito numa proposta sensível de ensino do canto: sensibilidade, criatividade e ludicidade na formação do cantor/artista. 138 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Araújo, A. S. (2012). Construção cênica para a canção: Princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical. 277 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- Assis, W. B. de (2012). A corpo-linguagem na Canção de Câmara Brasileira: uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestual na performance da canção de arte nacional. 73 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil.
- Balk, H. W. (1989). *Performing Power: A New approach for the Singer-Actor* (2a ed). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Balk, H. W. (1981). *The Complete Singer-Actor: Training for Music-Theater* (4a ed). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Balk, H. W. (1991). *The Radiant Performer: The Spiral Path to Performing Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bean, M. (2007). Why is Acting in Song so Different?. *Journal of Singing, NATS*, v. 64, n. 2, p. 167-173.
- Burgess, T. de M.; SKILBECK, N. (2000). *Singing and Acting Handbook: games and exercises for the performer*. New York: Routledge.
- Ferreira, M. L. (2015). A integração entre elementos vocais e cênicos durante a construção da expressividade do cantor lírico e seus aspectos metacognitivos. 109 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Felsenstein, W.; Fuchs, P. P. (1991). *The Music Theater of Walter Felsenstein* (2a ed). Great Britain: Quartet Encounters.
- Goldovsky, B. (1968). *Bringing Opera to Life*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Guse, C. B. (2018a). A integração entre as habilidades de cantar e atuar e a autonomia criativa como requisitos básicos para a credibilidade cênica na performance do cantor lírico. *Revista Música Hodie*, v.18, n.1, p. 286-295.
- Guse, C. B. (2018b). Breve panorama histórico sobre a atuação cênica do cantor lírico e sua preparação. *Revista Debates UNIRIO*, n. 21, p.107-133.
- Guse, C. B. (2018c). O cantor-ator: Contribuições para o desenvolvimento cênico do cantor lírico a partir de Wesley Balk. 368 f. Tese (Doutor em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, Brasil.
- Guse, C. B. (2011). *O Cantor-Ator: Um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera*. São Paulo: Editora UNESP.
- Mariz, P. (2015). *Canto de câmara em movimento: Pesquisando movimento expressivo para cantores com o Sistema Laban*. 66 f. Monografia (Pós-graduação em Preparação Corporal nas Artes Cênicas). Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, Brasil.

- Menezes, A. A. S. (2016). O canto em cena: Investigações sobre o movimento expressivo e a expressividade vocal numa montagem de Dido & Aeneas de H. Purcell. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Pavis, P. (2007). *Dicionário de Teatro* (3a ed.). Trad. J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- Stanislavski, C.; Romyantsev, P. (1998). *Stanislavski on Opera* (2a ed.). Trad. E. R. Hapgood. New York: Routledge.
- Zinder, D. (2009). *Body Voice Imagination: ImageWork Training and Chekhov Technique*. Abingdon: Routledge.

¹ Para um detalhamento mais profundo sobre os desafios da atuação cênica em espetáculos cantados, ver Bean (2007) e Guse (2011).

² “Mastering the separate disciplines of singing and acting individually does not automatically lead to mastery of the discipline required to unite them in performance.” Todas as traduções são nossas.

³ “... singers who have not prepared themselves for stage movement suffer vocally when called upon to perform unexpected stage actions while singing.”

⁴ H. Wesley Balk (1932-2003) foi um importante diretor cênico norte-americano que atuou por quase vinte anos como diretor artístico no *Minnesota Opera Company*. Foi professor de atuação e direção na Universidade de Minnesota entre os anos de 1966 a 1993. Balk criou uma inovadora metodologia a respeito do desenvolvimento cênico dos cantores e divulgou-a através de workshops ministrados em inúmeras regiões dos Estados Unidos ao longo de sua vida, bem como através de três livros de sua autoria – *The Complete Singer-Actor* que teve sua 1ª edição publicada em 1977, 2ª edição em 1978, 3ª edição em 1979 e 4ª edição em 1981; *Performing Power* com 1ª edição publicada em 1985 e 2ª edição em 1989; e *The Radiant Performer* com única edição publicada em 1991. O desdobramento de seu trabalho é garantido pelo *Wesley Balk Opera/Music-Theater Institute*, dirigido por Ben Krywosz e produzido pela *Nautilus Music-Theater* nas cidades de Minneapolis e Saint Paul/MN. Existindo já há mais de 40 anos, o Instituto oferece cursos voltados para o treinamento do cantor-ator, seja lírico ou de outros estilos musicais, ministrados por professores que trabalharam diretamente com o autor. Fonte: <<http://www.wesleybalk.org/>>. Acessado em 18 de jul. 2021.

⁵ “To make a formal style seem like a personal expression and to allow one’s personal energies to flow freely into a style that is not personally natural [...]”

⁶ “The singer-actor must be able to concentrate with unusual power, to project emotion strongly, to create psychological progressions which relate to their musical analogues, to respond emotionally to the accompanying music, to physicalize the dramatic and musical impulses, to characterize effectively, to deal with physical and emotional problems of style, to relate to fellow performers musically, psychologically, and physically, and be as flexible and coordinated as possible in integrating the musical and dramatic action.”

⁷ “The training of a musician is necessarily authoritarian and highly disciplined, requiring continual conformity to other people’s wishes: to score, to the coach, to the voice teacher, to the conductor, to any number of external imperatives. A lifetime of such discipline leads to a temperament that is conservative, careful and correct. The training of a theatrician, on the other hand, requires more personal expression, more volatility, more interpretative freedom and encourages a looser, more liberal temperament.”

⁸ “... must be able to live with insecurity and without definite answers, and to be ready for constant here-and-now readjustments.”

⁹ Walter Felsenstein, Boris Goldovsky e Constantin Stanislavski foram diretores que, cada qual em sua época, trabalharam no sentido de trazer ao espetáculo operístico um senso de realismo (Felsenstein; Fuchs, 1991; Goldovsky, 1968; Stanislavski; Romyantsev, 1998). Sobre esse assunto, ver Guse (2018a) e Guse (2018b). Aqui o termo “realismo” está sendo utilizado no sentido da “vontade de duplicar a realidade através da cena, imitá-la da maneira mais fiel possível!” (Pavis, 2007, p. 327); ou ainda, a intenção de gerar a ilusão de um mundo real, tal qual conhecemos, baseada “no reconhecimento psicológico e ideológico de fenômenos já familiares ao espectador” (Pavis, 2007, p. 202).

¹⁰ Dentre as tantas definições sobre estilização encontradas em Pavis (2007, p. 147-148), entende-se aqui como a renúncia em se reproduzir mimeticamente a realidade, apelando a recursos de abstração e ou a convenções representativas. Nos tipos de espetáculos teatrais estilizados, assume-se a performance como transposição artística da realidade representada. Ao contrário, nos espetáculos que se propõem a uma estética naturalística, visa-se produzir no palco a impressão da realidade com a máxima fidelidade e coerência, buscando camuflar todas as convenções inerentes à encenação e à representação, na busca por produzir no público a ilusão da vida real (Pavis, 2007, p. 261-262).

¹¹ Outras metodologias também se utilizam dessas estratégias denominadas por Balk como variação da *implosão*, como por exemplo, Zinder (2009, p. 144-147) propõe exercício que repete determinada sequência de movimentos apenas mentalmente com objetivo de trabalhar no ator a noção de timing/duração da execução do movimento no espaço através de sua memória corporal.