

A educação da voz e da fala do ator no método russo da fala cênica

The education of the voice and speech of the actor in the Russian method of stage speech

Autora: Silvana Ávila
Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria,
Rio Grande do Sul, Brasil
Edição: RUS Vol. 13. Nº 22
Publicação: Agosto de 2022
Recebido: 18/03/2022
Aceito: 20/06/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.195785>

ÁVILA, Silvana.
A educação da voz e da fala do ator no método russo da fala cênica.
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 88-107.



A educação da voz e da fala do ator no método russo de fala cênica

Silvana Ávila*

Resumo: Este artigo apresenta uma abordagem sobre a educação da voz e da fala do ator na perspectiva do método russo da fala cênica [stenítcheskaia riétch]. Tal abordagem, que se presentifica nas aulas de Fala Cênica, disciplina curricular nas academias de teatro russas, é fundamentada nos princípios do Sistema de Konstantin Stanislávski e de seu pensamento artístico e pedagógico. Para desenvolver esse artigo, motivada pelo legado de Stanislávski, a autora se baseia na experiência prática com aulas de fala cênica ministradas pela pedagoga russa Elena Konstantinovna Gaissionok.

Abstract: This article presents the approach to training the actor's voice and speech from the perspective of the Russian stage speech method [stenítcheskaia riétch]. This approach, used in stage speech classes, a curriculum subject of Russian theater academies, is based on the principles of Konstantin Stanislavski's System and his artistic and pedagogical thought. To develop this article, motivated by Stanislavski's legacy, the author draws on practical experience in stage speech classes taught by Russian teacher Elena Konstantinovna Gaissionok.

Palavras-chave: Konstantin Stanislávski; *Stenítcheskaia riétch*; Pedagogia teatral russa; Elena Konstantinovna Gaissionok; Ação verbal

Keywords: Konstantin Stanislavski; *Stenítchskaya riétch*; Russian theater pedagogy; Elena Konstantinovna Gaissionok; Verbal action

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas. Mestre e Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atriz, graduada no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas-Interpretação Teatral da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). <http://lattes.cnpq.br/5976925501900194>; <https://orcid.org/0000-0002-7885-0385>; silvanabaggioavila@gmail.com

Stanislávski adverte, em sua obra, que aquele que pretende subir ao palco deve aprender tudo de novo: a olhar, a caminhar, a se movimentar, a se relacionar com os outros e a falar em cena.¹ Tomaremos este último ponto como o assunto central deste artigo para refletir sobre a arte da fala do ator e a necessária educação da voz e da fala na sua formação a partir do pensamento pedagógico de Stanislávski, que vigora na metodologia de ensino da fala cênica nas academias russas de teatro.

Toda essa atenção dada à educação da voz e da fala na formação dos atores está relacionada com a importância dada por Stanislávski à fala cênica no teatro. Para ele, a palavra levada à cena tem importância fundamental para o cumprimento do objetivo principal da arte cênica, “criar a vida do espírito humano do papel e transmitir esta vida na cena sob uma forma artística”.² Diante de tal objetivo artístico, Stanislávski apresentava exigências bastante elevadas em relação ao domínio técnico dos atores que se guiavam pela escola da arte da vivência.³ Para ele, o aparelho da encarnação física externa – o corpo e a voz – deveria ser preparado para estar subordinado às vivências interiores do ator, sendo capaz de expressar artisticamente as sutis nuances da vida do espírito humano do papel. Diante disso, Stanislávski buscou desenvolver uma metodologia de trabalho com a voz e as leis da fala, trazendo conhecimentos técnicos que proporcionassem um caminho consciente de trabalho sobre a palavra levada à cena pelo ator.

1 STANISLÁVSKI, 1983, p. 83.

2 Crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística (STANISLÁVSKI, 1980, p. 61, tradução nossa).

3 Stanislávski definiu sua orientação artística e suas investigações na arte da atuação sob o princípio da arte da vivência ou arte da *pereživânie*. Para a pesquisadora Michele Almeida Zaltron, tal princípio consiste na ação realizada a cada dia, e a cada instante, de acordo com os “impulsos e estímulos que surgem em cena a fim de se manter em permanente estado criativo” (Zaltron, 2021, p.43).

Para Stanislávski, a arte de falar em cena exige o domínio técnico do ator sobre seu aparato físico-vocal, da mesma forma que se exige do cantor de ópera e do músico a habilidade técnica para tocar seu instrumento musical:

Assim como não se pode executar e expressar de um modo excelente a Bach ou Beethoven em um instrumento desafinado, tão pouco os artistas do drama e da ópera podem expressar claramente, nem encarnar a emoção, nem transmiti-la, se seu aparato físico não está afinado e preparado para isso. O aparato físico em sua totalidade tem que ser extraordinariamente ágil, afinado e obediente à vontade do homem. Dentro do homem vivem e trabalham a vontade, o intelecto, a imaginação, o subconsciente, e o corpo, como o barômetro mais sensível, reflete a sua criação. Para isso todos os músculos menores têm que estar desenvolvidos e “trabalhados”. Há que desenvolver o corpo e os movimentos, e tudo o que dá a possibilidade de revelar as vivências do artista, para que de um modo rápido e instintivo se encarne a emoção. A primeira condição para isso é que não deve haver uma tensão involuntária nem no corpo nem na voz.⁴

Ao demonstrar a alta exigência técnica de Stanislávski, trazemos as palavras que ele costumava citar do escritor russo Liev Tolstói (1828-1910), ao escrever para seu amigo, o pintor do realismo russo Répin (1844-1930): “[...] bom, muito bom... Além do mais, há tanto domínio técnico que não se vê a técnica”.⁵ Tais palavras demonstram a exigência do domínio técnico que Stanislávski requeria na arte do ator, exaltando uma “forma de domínio técnico superior, ‘imperceptível’”.⁶

4 Así como no se puede ejecutar y expresar de un modo excelente a Bach o Beethoven en un instrumento desafinado, tampoco los artistas del drama y la ópera pueden expresar claramente, ni encarnar la emoción, ni transmitirla, si su aparato físico no está afinado y preparado para ello. El aparato físico en su totalidad tiene que ser extraordinariamente ágil, afinado y obediente a la voluntad del hombre. Dentro del hombre viven y trabajan la voluntad, el intelecto, la imaginación, el subconsciente, y el cuerpo, como el barómetro más sensible, refleja su creación. Para ello todos los músculos más pequeños tienen que estar desarrollados y “trabajados”. Hay que desarrollar el cuerpo y los movimientos, y todo lo que da la posibilidad de revelar las vivencias del artista, para que de un modo rápido e instintivo se encarne la emoción. La primera condición para ello es que no debe haber una tensión involuntaria ni en el cuerpo ni en la voz (STANISLÁVSKI, 1983, p. 386, tradução nossa).

5 apud KNEBEL, 2016, p. 213.

6 KNEBEL, 2016, p. 213.

Na busca pela fala cênica viva, entendida como arte da vivência (*pereživánie*), somente a partir do conhecimento, aperfeiçoamento e domínio do aparelho físico de encarnação exterior é que os artistas poderiam encontrar a liberdade na sua criação, como assim afirmava Stanislávski: “[...] quando atingirem a liberdade na fala, poderão falar de maneira verdadeira e viva. É preciso se livrar de tudo o que é supérfluo. Isso é o mais importante, e deve ser buscado desde o primeiro instante”.⁷

No âmbito pedagógico da fala cênica, para Stanislávski, a preparação da voz e da fala dos atores deveria começar pela eliminação daquilo que lhes é supérfluo, ou seja, as deficiências no aparelho físico exterior que atrapalham a autêntica vivência e a encarnação do papel cênico. Assim, alertava para um grande problema que compromete a qualidade artística da fala do ator: o fato de que, em nossa vida cotidiana, utilizamos a voz e a linguagem de modo deficiente, geralmente sem nos darmos conta disso, já que estamos habituados com os nossos próprios defeitos na fala. O ator, por trabalhar artisticamente com a palavra, não deveria permitir que os defeitos da sua fala cotidiana comprometessem a arte de falar em cena. Por isso, Stanislávski costumava solicitar aos atores que detectassem essas deficiências no seu modo de falar no cotidiano, exercitando primeiramente a consciência sobre elas para então aperfeiçoar seu aparelho físico com exercícios sistemáticos. A realização desse trabalho era necessária a todos os atores, já que não existiriam atores que fossem isentos de deficiências na produção da fala, e por isso deveriam cultivar o aparelho físico da encarnação exterior durante toda a sua vida artística, como afirma Stanislávski:

Não há atores com características cênicas impecáveis, com aparelhos espirituais e físicos ideais para o trabalho criador, adaptados pela própria natureza a todas as exigências do teatro e da representação em público. [...] Ainda maiores defeitos se encontram na área do aparelho físico exterior de encarnação: na fala, na pronúncia das vogais, às vezes privadas de força e conteúdo sonoros. As consoantes também são insuficientemente sonoras, mal aperfeiçoadas

7 apud KNEBEL, 2016, p.167.

e atípicas por causa de uma mole articulação dos lábios. Muitas pessoas têm vozes mal colocadas e mal afinadas, uma respiração má e falta de capacidade para utilizar ressonadores. [...] Todo este trabalho com a cultura do corpo, da voz, da fala, etc., é muito importante na nossa arte, visto que ao aparelho corporal da encarnação é destinado um papel muito complicado de transmissão de uma sofisticada vida subconsciente do espírito humano da personagem que o ator encarna.⁸

Para Stanislávski, o aperfeiçoamento técnico é um trabalho permanente na vida do artista, e a eliminação dos maus hábitos deve se iniciar no período de formação dos atores; com as demandas da vida profissional, será muito mais difícil realizá-la.

É por meio de procedimentos da psicotécnica consciente que o artista trabalha para dominar os materiais expressivos da sua arte – corpo, voz, fala⁹ – sob os quais se dá a comunicação sensível e poética. Com a eliminação dos maus hábitos que se encontram na esfera do aparelho da encarnação física externa, por meio da prática de exercícios de aperfeiçoamento da voz e da fala, pretende-se desenvolver no artista novos hábitos e o domínio da técnica, a ponto de torná-la uma *segunda natureza*, em um processo para que “o difícil se torne habitual, o habitual fácil, e o fácil belo”.¹⁰ Essa frase, que Stanislávski costumava citar do livro *A palavra expressiva*,¹¹ de Serguei M. Volkonski (1860-1937),¹² demonstra a atitude exigente do ator que não negligencia a técnica exterior na sua arte e que, ao mesmo tempo, aprimora sua técnica interior, já que ambas

8 STANISLÁVSKI, 2019, p.465-466.

9 Separo aqui esses três elementos devido ao tratamento metodológico específico que Stanislávski deu a cada um deles no treinamento do ator. Ressalto que tal tratamento se justifica pelas necessidades particulares de treinamento que cada elemento exige na arte do ator, e que são entendidos por Stanislávski como parte de um mesmo organismo psicofísico, onde estes agem de forma integrada.

10 STANISLÁVSKI, 1983, p. 423.

11 Stanislávski considerava o livro de Volkonski um manual sobre a arte da palavra e frequentemente recorria a ele fazendo citações de suas lições sobre a arte de falar em cena.

12 Lecionou no Estúdio de Ópera (1918-1922), ministrando aulas sobre as leis da fala e sobre a palavra aplicada na arte vocal.

devem ser aprimoradas para torná-lo capaz de compartilhar com o público as nuances dos sentimentos e os movimentos sutis da alma humana. Sobre o aparelho corporal do ator, o aprimoramento da técnica física externa e a sua personificação, Stanislávski afirmava: “Este aparelho desempenha um papel de excepcional importância, sob todos os pontos de vista: ‘tornar visível a vida invisível e criadora do artista’. A personificação externa é importante porque transmite a ‘vida interior do espírito humano’”.¹³

Para desenvolver o aparelho físico a ponto de atingir uma segunda natureza, o artista deve dar continuidade ao seu aperfeiçoamento técnico, aplicando-o no seu cotidiano, exercitando-se continuamente dentro e fora do espaço da sala de treinamento. A integração da técnica e dos novos hábitos na vida do artista é um caminho de suma importância para a encarnação externa. Nesse caminho, o corpo, a voz e a fala vão se tornando sensíveis à transmissão da vida interior do artista, abrindo a possibilidade para a criação subconsciente ou superconsciente. A pesquisadora Michele Almeida Zaltron aponta para a implicação do trabalho do ator sobre si mesmo nesse caminho de aprimoramento do artista e domínio técnico, a ponto de atingir uma segunda natureza:

Sempre que falamos em ator criador e domínio da sua arte estamos nos referindo ao aperfeiçoamento da própria natureza criativa do ator – permanente *trabalho sobre si mesmo* – e não em domínio como controle ou estabilidade final, como virtuosismo que se limita a técnica. Estamos falando de domínio como *segunda natureza*. É pelo desenvolvimento da psicotécnica que é permitido ao ator o amadurecimento em sua arte, que se amplia as possibilidades dele alcançar indiretamente, por meios conscientes, a esfera sutil do superconsciente.¹⁴

13 Corresponde a este aparato un papel de importancia excepcional, desde todo punto de vista: “volver visible la vida invisible y creadora del artista”. La personificación externa tiene importancia en cuanto transmite la “vida interior del espíritu humano” (STANISLÁVSKI, 1983, p. 30, tradução nossa).

14 ZALTRON, 2021, p.118.

O ator, portanto, para revelar a vivência sutil superconsciente através da sua fala cênica, realiza um treinamento para dominar seus recursos expressivos e criar novos hábitos no nível da elaboração de uma segunda natureza, abrindo a possibilidade do ato criativo superconsciente. Esse ato, portanto, que consiste em uma esfera através da qual pode ocorrer a autêntica criação cênica para Stanislávski, só pode ser acessado por meio da psicotécnica consciente do ator, que inicia pelo aprimoramento do seu aparelho físico exterior.

Stanislávski observou a negligência com a técnica externa da fala, mas também com a falta de domínio da técnica interior do ator quando trabalha a palavra como uma mera informação do registro textual a ser repassada ao público e não um ato de autêntica criação. Ele combateu desde sempre a palavra carente de conteúdo interno, levada à cena como informação, resultante da pronúncia mecânica dos sons externos e desprovida de sentido interior. Ao apontar a ausência da vida cênica da palavra, atentava para a exigência de tornar a palavra resultante do processo de vivência no palco a cada vez em que o ator se apresenta publicamente, sob o risco de perder a comunicação com o público. Uma vez negligenciado o trabalho de criação do ator com as imagens e os pensamentos, ou seja, os subtextos que justificam a vida da palavra, essa perde o sentido de sua existência cênica, rompendo a comunicação que, por meio dela, estabelece com o público. Assim, tanto a técnica exterior da fala quanto a técnica interior do ator que lhe dá sentido devem fortalecer uma à outra diante do compromisso ético e artístico de levar à cena a palavra viva na arte do teatro.

Os aspectos apontados até agora são fundamentos em vigor na metodologia de ensino da fala cênica desde o início dos anos 1930, quando as velhas técnicas da declamação pertencentes ao ensino da fala já haviam sido postas de lado diante da nova metodologia regida pelo princípio da ação, criada por Stanislávski e Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943). Após a morte de ambos os mestres russos, suas descobertas pedagógicas, no âmbito da voz e da fala, seguiram se desenvolvendo e, sob o legado de ambos, instituiu-se a disciplina de Fala Cênica dentro das academias russas de ensino

da arte da atuação na década de 1950, como afirma a pesquisadora Natalia Leonidovna Prokopova.¹⁵

É necessário ressaltar a importante contribuição da atividade artística e pedagógica de Nemiróvitch-Dântchenko, que, junto com as pesquisas de Stanislávski sobre a palavra artística, impulsionaram o surgimento de uma nova pedagogia da fala do ator. A moderna abordagem da fala cênica, regida pelo princípio da ação, traz uma metodologia de trabalho com a palavra artística a partir do método de atuação fundamentado no Sistema de Stanislávski, visando trabalhar qualquer tipo de material textual para elevar a palavra ao nível da criação da ação verbal.¹⁶ A metodologia dá importância fundamental à educação do aparelho físico externo aliado ao trabalho interno da produção de pensamento e imagens para se efetivar a ação verbal.

Nemiróvitch-Dântchenko, assim como Stanislávski, valorizava profundamente a arte da palavra no palco e desde sempre se incomodou com o descaso com a palavra artística e com a falta de domínio técnico dos atores, voltando suas atividades pedagógicas para tais questões. Ao expor suas ideias sobre esse assunto, ele assim afirmava:

[...] o ator negligenciou muito a palavra. Temos que aprender a fazer com que a palavra atinja o público. [...] Não se deve esquecer que o público não suporta ser obrigado a aguçar a atenção e os ouvidos ao que está sendo pronunciado no palco. Você tem o direito de fazer isso porque, devido à mesma tensão nervosa, você se cansa muito rapidamente. O público tem que obter tudo com muita facilidade, para que a entonação, o som, penetre no ouvido e chegue à alma. Para isso, o ator deve possuir dicção perfeita e capacidade de colocar acentos corretamente e colocar palavras e frases de forma racional. É um aspecto de grande importância, de extraordinário valor, que é pouco levado em consideração por quem “forma” atores.¹⁷

15 PROKOPOVA, 1999.

16 A ação verbal é uma noção que está no eixo dos fundamentos do Sistema de Stanislávski e traz a ideia da relação viva e pulsante que o ser humano traz na sua fala quando comunica a alguém ou a si mesmo seus pensamentos e visões por meio da palavra.

17 [...] el actor tiene muy abandonada la palabra. Hay que aprender a hacer llegar la palabra,

Não podemos negar a influência que Stanislávski recebe de Nemiróvitch-Dântchenko em suas pesquisas com a palavra artística, assim como a recíproca também é verdadeira. Diante da importância atribuída à palavra na arte cênica, tanto Stanislávski quanto Nemiróvitch-Dântchenko contribuíram com suas investigações sobre a fala cênica, sendo responsáveis pela configuração de uma nova metodologia de trabalho do ator com a palavra artística. Pensando nas contribuições de Nemiróvitch-Dântchenko em relação ao trabalho com obras literárias, presente nos programas das escolas de atuação, Anna Nikolaevna Petrova afirma:

As visões de K. S. Stanislávski sobre o papel da palavra artística na escola teatral eram também compartilhadas por uma outra grande personalidade do teatro soviético: Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko. Para nós, são de particular interesse as reflexões e observações sobre o trabalho com obras literárias feitas por Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko nos seus últimos anos de vida, época em que ele dedicou uma atenção especial às questões de métodos de formação de novas gerações de atores. Nas aulas com os jovens do TAM, ele analisa detalhadamente o trabalho com versos, fábulas, trechos em prosa; salienta sua necessidade e importância para o ator e fala concretamente sobre os caminhos e métodos de trabalho com a palavra artística.¹⁸

“servirla” al público. Si se traduce al lenguaje teórico, hay que decir que en la base de toda educación del actor falta vaciar en los moldes de la palabra todo aquello que llamamos vivencias. (...) no hay que olvidar que el público no soporta que se obligue a que aguce su atención y oídos hacia aquello que se está pronunciando en el escenario. Tiene derecho a ello porque, debido a la misma tensión nerviosa, se cansa muy rápidamente. El público tiene que obtener todo con suma facilidad, para que la entonación, el sonido, penetren en el oído y lleguen al alma. Para esto, el actor debe poseer una dicción perfecta y la habilidad de poner correctamente los acentos y colocar racionalmente las palabras y frases. Es un aspecto de suma importancia, de valor extraordinario que es poco tomado en cuenta por quienes “forman” actores (apud JIMENEZ, 1990, p. 38-39, tradução nossa).

18 Взгляды К. С. Станиславского на роль художественного слова в театральной школе разделял и другой великий деятель советского театра – Вл. И. Немирович-Данченко. Особенно интересны для нас мысли и замечания о работе над литературными произведениями, сделанные Вл. И. Немировичем-Данченко в последние годы жизни, когда проблеме методов воспитания актерской смены он уделял особенно большое внимание. В занятиях с молодежью МХАТ он подробно разбирает работу над стихами, баснями, прозаическими отрывками; указывает на ее необходимость и значение для актера и конкретно говорит о путях и методах работы по художественному слову (PETROVA, 1981, p. 51, tradução de Marina Tenório).

Em 1943, com a criação da Escola-Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM) por Nemiróvitch-Dântchenko, idealizada junto com Stanislávski, vemos a escola se fundamentar no Sistema de Stanislávski, e seu pensamento metodológico sobre o trabalho artístico com a palavra se presentificar na metodologia de ensino da voz e da fala no curso de formação de atores. Segundo Petrova, “a metodologia do departamento de fala cênica da Escola-Estúdio TAM se baseia completamente nas ideias de K.S. Stanislávski e Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko”.¹⁹

Assim como na Escola-Estúdio TAM, as instituições russas de ensino superior como o GITIS (Instituto Russo de Artes Teatrais), em Moscou, fundamentando-se no pensamento artístico e pedagógico dos mestres russos, seguiram se desenvolvendo pelas mãos dos seus discípulos, como Maria Knebel (1898-1985) e uma geração de pedagogos que levaram em conta os avanços da ciência moderna para aprimorar a metodologia de ensino da voz e da fala.

As autoras do livro didático *Fala Cênica (Сценическая Речь)*, produzido pelo GITIS, ressaltam os avanços das técnicas na metodologia das escolas de atuação que estão em conformidade com os conhecimentos de outras áreas do conhecimento das quais a atual pedagogia se serve:

Obviamente, a pedagogia contemporânea encontrou novas fontes para o aperfeiçoamento da metodologia de trabalho com a respiração, a audição. Trabalhos de médicos laringologistas, fisiologistas, psicólogos, especialistas em educação física de reabilitação embasam as novas práticas. Isso permitiu encontrar um caminho mais preciso e acessível para dominar a respiração correta para a fonação, adquirir a capacidade de trabalhar individualmente sobre o aperfeiçoamento do aparelho fonador, tirar as tensões musculares que atrapalham o trabalho com a voz. Os exercícios de respiração devem ser aprendidos durante o primeiro ano de estudos. Os exercícios de voz começam a ser aprendidos

¹⁹ Методика кафедры сценической речи Школы-студии МХАТ целиком базируется на изложенных здесь вкратце идеях К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (PETROVA, 1981, p. 51, tradução de Marina Tenório).

no final do primeiro ano e o trabalho com eles segue durante todos os anos de formação. [...] Esses exercícios foram testados no trabalho com muitas gerações de atores.²⁰

A pesquisadora e autora deste artigo, ao realizar aulas de fala cênica com a pedagoga russa Elena Konstantinovna Gaissionok,²¹ durante aproximadamente três anos, buscou conhecer e aprender os exercícios, as técnicas e os procedimentos referentes ao trabalho com a voz e a palavra artística de uma tradição teatral que se fundamenta no Sistema de Stanislávski, em seu pensamento artístico e pedagógico.²² A partir da experiência com as aulas práticas de fala cênica, pode-se identificar, na metodologia da pedagoga russa com formação em atuação pelo GITIS, a importância dada à educação da voz e da fala na formação daqueles que trabalham profissionalmente com a palavra artística.

Na metodologia da professora Elena Gaissionok, a atenção ao treinamento do aparelho físico externo da voz e da fala é dada sobretudo por meio da Ginástica da Respiração de Strelnikova²³ e da Ginástica da Coordenação.

20 Естественно, что современная педагогика нашла новые источники для совершенствования методики работы над дыханием, слухом. В основу новых приемов легли работы врачей-ларингологов, физиологов, психологов, специалистов по лечебной физкультуре. Это позволило найти более верный и доступный путь к освоению правильного фонационного дыхания, к умению самостоятельно работать над совершенствованием своего речевого аппарата, снимать мышечные зажимы, которые мешают работе над голосом. Дыхательные упражнения должны быть освоены в течение первого года обучения. Голосовые упражнения начинают осваивать в конце первого курса, и работа над ними идет в течение всех лет обучения. [...] Эти упражнения успешно апробированы в работе с очень многими поколениями актеров (PROMPTOVA; KOELIANIVOVA, 2002, p.5, tradução de Marina Tenório).

21 Nascida na cidade de Moscou em 1961, teve sua primeira formação acadêmica como cantora lírica na Escola Estatal de Música dos Gnessin. Formou-se como atriz no GITIS na turma da pedagoga Elena Mikhailovna Dolgina (1941-), formada pelo GITIS na turma da professora Maria Knebel. Trabalhou como atriz do Teatro Acadêmico da Juventude da Rússia (RAMT). Veio para o Brasil em 1996 tendo se estabelecido na cidade do Rio de Janeiro onde mora até hoje.

22 A experiência com a metodologia russa da fala cênica através de aulas práticas com a pedagoga russa fez parte da metodologia da pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob orientação do Prof^o. Dr. Walter Lima Torres Neto. Resultante da pesquisa, a tese *A fala cênica na perspectiva do Sistema de Konstantin Stanislávski* foi defendida em 06 de junho de 2022.

23 Alexandra Nikolaevna Strelnikova (1912-1989) foi cantora e professora de ópera, solista

A Ginástica da Respiração consiste em um sistema de exercícios que envolvem movimentos do corpo com inalações curtas, bruscas e com barulho pelo nariz; e exalações passivas, automáticas pelo nariz. Os movimentos buscam a compressão do tórax no momento das inalações vigorosas. A prática dos exercícios aumenta a troca de ar nos pulmões, fazendo com que a capacidade pulmonar aumente de 20% a 30%. As inalações acompanhadas pela compressão da caixa torácica ativam a respiração nasal e o diafragma, o mais forte músculo envolvido na respiração. A ginástica ensina atores e cantores a respirarem corretamente, eliminando os estereótipos da respiração dos praticantes desenvolvidos ao longo da vida.

O treinamento da respiração deve ocorrer antes do trabalho artístico com as palavras do texto, promovendo uma correção no mau uso da respiração e da voz. Tal pensamento pedagógico é apontado no Manual de Fala Cênica do GITIS:

O ator precisa ter uma respiração bem treinada e uma voz flexível e sonora, com um grande diapasão. Um treino permanente da respiração e da voz é necessário para as pessoas de profissões “de fala” inclusive para preservar as qualidades profissionais da voz e como profilaxia contra doenças do aparelho fonador. Já nas primeiras aulas de dicção e oratória é necessário o uso correto da respiração e da voz. E nos primeiros exercícios de respiração e voz, combinações de sons, palavras e textos ditos de forma correta e clara são verificadas e fixadas.²⁴

do Teatro Musical Acadêmico de Moscou K.S. Stanislavsky e Vl.I. Nemirovich-Danchenko entre os anos 1934 a 1940. Depois de ter perdido a voz, começou a desenvolver, junto a sua mãe Alexandra Severovna Strelnikova, que também era cantora, um treinamento prático que fosse capaz de recuperar sua voz. A Ginástica da Respiração de Strelnikova foi patenteada em 1972 na URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) e ganhou popularidade entre atores e cantores líricos que a aderiram em suas práticas. Para saber mais, consultar o site do médico, aluno e herdeiro de Strelnikova, Mikhail Shchetinin, disponível em: <https://strelnikova.ru/pervie-publikacii>.

24 Актеру необходимо владеть хорошо тренированным дыханием и гибким, звучным, большим по диапазону голосом. Людям «речевых» профессий постоянная тренировка дыхания и голоса необходима и для сохранения профессиональных качеств голоса как профилактика против заболеваний голосового аппарата. На первых же занятиях по дикции и орфоэпии требуется правильное использование дыхания и голоса. А в первых упражнениях по дыханию и голосу проверяются и закрепляются правильно и четко произнесенные звукосочетания, слова, тексты (PROMPTOVA; KOELIANIVOVA, 2002, p. 5, tradução de Marina Tenório).

Na Ginástica da Coordenação, ocorre uma série de exercícios que visam coordenar a respiração, os movimentos e o som vocal. É dada atenção à flexibilidade da mandíbula na produção dos sons das vogais e à região do palato mole e a sua posição, tal como ocorre no bocejo. Tal técnica, oriunda da prática vocal dos cantores líricos, foi aprendida pela pedagoga Elena Gaissionok em sua formação em canto lírico e reforçada em sua prática como atriz na escola de atuação do GITIS, pois cantores líricos e atores sustentam o mesmo princípio técnico vocal. O princípio do bocejo na técnica vocal foi adotado por Stanislávski na prática de trabalho vocal com seus atores, após ter aulas com professores de canto lírico. Graças a esse segredo técnico revelado nessas aulas, Stanislávski relata que conseguiu eliminar a tensão desnecessária e prejudicial às cordas vocais, percebendo o que acontecia quando emitia um som vocal a partir do princípio do bocejo: "Parece que, para remover a tensão em uma nota alta, deve-se colocar a boca e a laringe exatamente na mesma posição de quando se boceja. Desta forma a garganta se dilata, de maneira natural, e a tensão indesejável desaparece".²⁵

Através dessa técnica, Stanislávski conseguiu uma correta colocação da voz ao emitir os sons das vogais. Uma vez que os sons das vogais são treinados a partir do princípio técnico do bocejo, as sonoridades das consoantes são treinadas com exercícios específicos de dicção. Lembremos a importância que Stanislávski dedicava à sonoridade das consoantes no trabalho artístico com a palavra, trazendo o aforismo de S.M. Volkonski retirado do livro *A Palavra expressiva*: "se as vogais são um rio, e as consoantes as margens, é necessário reforçar as últimas para evitar as inundações".²⁶ Ao perceber que os atores, assim como os cantores, deveriam prestar atenção à junção das consoantes com as vogais na pronúncia das palavras, ele afirmava que:

25 Parece que para alejar la presión en una nota alta haya que colocar la boca y la laringe exactamente en la misma posición que cuando se bosteza. De esta forma la garganta se ensancha, de manera natural, y la tensión no deseable desaparece (STANISLÁVSKI, 1983, p. 68, tradução nossa).

26 STANISLÁVSKI, 2019, p. 68.

Quando as letras se juntam, criando sílabas ou palavras e frases inteiras, a capacidade da sua forma sonora torna-se maior, naturalmente, pelo que pode caber nela mais conteúdo. [...] é preciso aprender o alfabeto de novo. Realmente, estamos a viver uma segunda infância, a artística.²⁷

Na metodologia de trabalho com a fala cênica, o conhecimento, a aprendizagem e o domínio sobre a técnica vocal e as leis da fala são determinantes para que o ator possa desenvolver o trabalho artístico com a palavra. Na metodologia de Elena Gaissionok, o trabalho da educação da fala começa com a eliminação de maus hábitos, como o excesso de acentuação das palavras ao pronunciar as frases. Como ensinava Stanislávski, no trabalho com a acentuação das palavras, os atores devem operar com cuidado na distribuição dos acentos, já que um acento no lugar errado pode gerar a deturpação do sentido de uma frase. Ele também orientava os atores para, antes de tudo, aprenderem primeiramente a ser econômicos, eliminando os acentos desnecessários, já que o excesso da acentuação de palavras em uma frase a levava a perder o seu sentido. A respeito disso, ele alertava: “sejam econômicos ao máximo com os acentos! Perguntem a si mesmos se o significado chegará aos ouvintes caso um ou outro acento seja eliminado. Lembrem-se de que, quando há uma grande quantidade de palavras acentuadas, a frase perde o sentido”.²⁸

Knebel, de acordo com o pensamento de Stanislávski sobre as leis da fala, também continuou afirmando que “a arte de tirar os acentos desnecessários nos presta um grande serviço na prática”.²⁹ A acentuação excessiva das palavras é evidenciada sobretudo na atitude dos principiantes, como observava Stanislávski:

Os iniciantes se esforçam demais para falar bem. Eles abusam da acentuação. Para corrigir esse defeito, deve-se ensinar a retirar os acentos de onde eles não são necessários. Eu já disse que se trata de uma arte e muito difícil. Essa arte permite, em primeiro lugar, libertar a fala dos acentos incorretos, incorporados na vida cotidiana pelos maus hábitos.³⁰

27 STANISLÁVSKI, 2019, p. 69-70.

28 apud KNEBEL, 2016, p.190.

29 KNEBEL, 2016, p. 190.

30 Los principiantes se esfuerzan demasiado por hablar bien. Abusan de la acentuación.

Ao destacar as palavras no texto, os atores deveriam ordená-las, atentando sempre para a função da palavra, de transmitir pensamentos, sentimentos e visões, pois de outra forma correriam o risco de “martelar os tímpanos com ondas sonoras” simplesmente. É necessário tornar precisa a escolha das acentuações e ordená-las a partir do que se quer dizer, considerando que, “quanto mais claro está para o ator o que ele quer dizer, mais econômico ele será na distribuição dos acentos”.³¹

No trabalho com uma narrativa ou monólogo, por exemplo, que se compõe de um texto longo e frases compridas, é importante manter o foco na eliminação de toda acentuação desnecessária e dar destaque nas palavras principais para dar “à fala a clareza e a leveza necessárias”,³² como propunha Stanislávski:

[...] a arte de suprimir os acentos os ajudará mais tarde na prática, em certos casos, como por exemplo, quando se trata de expor pensamentos complicados ou situações confusas; por uma questão de clareza, muitas vezes é necessário lembrar episódios isolados ou detalhes do assunto, mas de tal modo que o espectador não se distraia da linha principal da história. Esses comentários devem ser apresentados de forma clara e precisa, mas menos relevante. Nesses casos, você precisa economizar no uso das entonações e dos acentos. Em outros casos, quando se trata de frases longas e pesadas, apenas algumas palavras isoladas devem ser destacadas para deixar as outras passarem com clareza, mas sem chamar a atenção. Com esse modo de falar, um texto difícil é iluminado, tarefa que os atores devem realizar com frequência. Em todos esses casos, a arte de suprimir os acentos os ajudará muito.³³

Para corregir este defecto hay que enseñar a quitar los acentos ahí donde no hacen falta. ¡Ya les dije que se trata de todo un arte, y muy difícil! Este arte permite, ante todo, liberar al lenguaje de las acentuaciones incorrectas, incrustadas em la vida corriente por los malos hábitos. (STANISLÁVSKI, 1983, p.115, tradução nossa).

31 KNEBEL, 2016, p.190.

32 STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.191.

33 [...] el arte de suprimir los acentos les ayudará más adelante em la práctica, em ciertos casos, como, por ejemplo, cuando se trata de exponer pensamientos complicados o situaciones confusas; en aras de la claridade hay que recordar a menudo episodios aislados o detalles del tema, pero de modo que el espectador no se distraiga de la línea principal del relato. Estos comentarios deben presentarse em forma clara y precisa, pero sin excesivo

A acentuação é entendida não somente em relação à sílaba de uma palavra, mas à palavra dentro de uma frase, à frase dentro de um período, ao período dentro de um trecho, ou a um trecho dentro dos limites da obra com a qual se trabalha. A justificativa para as acentuações na fala deve estar fundamentada pela lógica do pensamento e das visões que criam o subtexto do ator.

No método russo da fala cênica, assim como na prática pedagógica de Elena Gaissionok, há um percurso de trabalho com a palavra artística que começa pelo trabalho da fala sobre uma frase, passando então para o trabalho com poesias, fábulas, contos literários e monólogos. Nesse percurso, o estudante-ator vai aprendendo a lidar com as leis da fala em seu trabalho artístico com a palavra, atentando para, além da acentuação correta das palavras, o trabalho técnico com as pausas, as entonações e a perspectiva na fala.

No método da fala cênica, através do caminho da psicotécnica consciente, o ator educa a sua voz e fala, preparando-as para a criação artística com a palavra, e a técnica deve estar agindo como uma segunda natureza. Nesse processo, a liberação de padrões e estereótipos na voz e na fala, o treinamento técnico constante e a aplicação da técnica colocada em prática no trabalho com textos constituem um caminho para atingir o objetivo do método: despertar a natureza criativa do ser humano-ator, aflorando sua singularidade artística. O processo de educação da voz e da fala do ator é longo, exige paciência, persistência e constante treinamento para se conquistar os resultados. Por esse motivo, Stanislávski dizia ser necessário que o processo ocorresse no período do aprendizado dentro da escola de teatro, antes da vida profissional do artista.

Através da experiência com o método russo da fala cênica, abordamos aqui somente alguns dos pontos da metodologia

relieve. En estos casos hay que economizar en el uso de las entonaciones y los acentos. En otros casos, cuando se trata de frases largas y de peso, deben subtrayarse sólo algunas palabras aisladas y dejar que las demás vayan pasando en forma nítida, pero sin llamar la atención. Con este modo de hablar se aligera un texto difícil, tarea que los actores deben realizar con frecuencia. En todos estos casos, el arte de suprimir acentos les prestará una gran ayuda. (STANISLÁVSKI, 1983, p.115, tradução nossa).

presentificada na pedagogia de Elena Gaissionok para evidenciar o legado dos conhecimentos de Stanislávski que vigora na metodologia do ensino da voz e da fala nas escolas russas da arte da atuação.

Destacamos, no processo de ensino da disciplina Fala Cênica na escola de teatro, a importância fundamental da condução do pedagogo no processo de educação do artista em sua formação. O pedagogo traz conhecimentos específicos do campo da fala cênica, reconhecidos e transmitidos por uma geração de artistas da cena, conduzindo o estudante-ator do primeiro ao último semestre da matéria curricular específica. Durante os anos de aprendizado na escola, do início ao final do curso, o estudante-ator tem o acompanhamento de um único pedagogo para cada matéria que o conduz nos assuntos que vão se tornando cada vez mais complexos a cada semestre. Os princípios técnicos e artísticos abordados pelo pedagogo na disciplina Fala Cênica são também abordados pelo pedagogo da disciplina Maestria do Ator (*Мастерство актера*), onde são abordadas as técnicas da atuação. Ambas as disciplinas são integradas pelos pedagogos que trabalham conjuntamente sobre os princípios que fazem parte do mesmo método de ensino da arte da atuação.

A abordagem de ensino da voz e da fala no método russo da fala cênica nos coloca diante de conhecimentos específicos desenvolvidos por uma geração de atores que consolidou uma metodologia fundamentada cientificamente e comprovada na prática por uma sólida tradição teatral. Entrar em contato com os conhecimentos técnicos, artísticos e pedagógicos do método russo contribui para incitar reflexões em nosso próprio contexto educacional, fazendo-nos repensar nossas próprias metodologias e reavaliar as técnicas e os procedimentos até então adotados. Tal avaliação crítica das nossas metodologias do ensino da voz e da fala aponta caminhos para o avanço do sistema de educação dos atores em formação nos cursos superiores de ensino da arte da atuação no Brasil.

Referências bibliográficas

ÁVILA, Silvana Baggio. *A fala cênica na perspectiva do Sistema de Konstantin Stanislávski*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

JIMENEZ, Sérgio. (org.) *El Evangelio de Stanislávski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Gaceta, 1990.

KNEBEL, Maria. *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. Tradução de Diego Moschkovich e Marina Tenório. São Paulo: Editora 34, 2016.

PETROVA, Anna Nikolaevna. *Сценическая речь [Fala Cênica]*. Moscou, 1981. Disponível em: <http://dramateshka.ru/index.php/scenic-speech/lessons-scenic-speech/4746-a-p-petrova-lscenicheskaya-rechjr?showall=&limitstart=>

Acesso em 10/dez/2021.

PROKOPOVA, Natalia Leonidovna. Становление современной школы сценической речи: Из опыта Санкт-Петербургской театральной школы [*Sobre a formação da escola contemporânea de fala cênica: a partir da experiência da escola teatral de São Petersburgo*]. São Petersburgo, 1999. Disponível em: <https://www.dissercat.com/content/stanovlenie-sovremennoi-shkoly-stsenicheskoi-rechi-iz-opyta-sankt-peterburgskoi-teatralnoi-s>. Acesso em 07/dez/2021.

PROMPTOVA, I. Yu; KOELIANIVOVA, I.P. *Сценическая речь: Utchebnyk dliá studentov teatralnykh utchebnykh zavedenii [Fala Cênica: livro didático para alunos de escolas de teatro]*. Moscou: GITIS, 2002 (3ª edição). Disponível em: http://teatrsemya.ru/lib/mast_akt/scen_rech/kozlyaninova_stsenicheskaya_rech.pdf. Acesso em 10/dez/2021.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *Preparação do ator no seu processo criador de encarnação: [diário de um discípulo]*. Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Teatro Nacional Dona Maria II/ Bicho-do-Mato, 2019.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre si mismo. El trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre si mismo. El trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

ZALTRON, Michele Almeida. *Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo*. SP: Perspectiva/CLAPS, 2021.