

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**SILVANA BAGGIO ÁVILA**

**A FALA CÊNICA NA PERSPECTIVA DO SISTEMA DE  
KONSTANTIN STANISLÁVSKI**

Porto Alegre  
2022

**SILVANA BAGGIO ÁVILA**

**A FALA CÊNICA NA PERSPECTIVA DO SISTEMA DE  
KONSTANTIN STANISLÁVSKI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto

Porto Alegre  
2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Ávila, Silvana Baggio

A fala cênica na perspectiva do Sistema de Konstantin Stanislávski / Silvana Baggio Ávila. -- 2022.

222 f.

Orientador: Walter Lima Torres Neto.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Sistema de Stanislávski. 2. Pedagogia teatral russa. 3. Pedagogia da fala cênica. 4. ação verbal. 5. Elena Konstantínovna Gaissionok. I. Neto, Walter Lima Torres, orient. II. Título.

**SILVANA BAGGIO ÁVILA**

**A FALA CÊNICA NA PERSPECTIVA DO SISTEMA DE  
KONSTANTIN STANISLÁVSKI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Data de avaliação: 06 de junho de 2022

Resultado: Aprovada com recomendação para publicação

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto - Orientador (UFPR)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elena Vássina (FFLCH – USP)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nair D'Agostini / (DAC – UFSM)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Michele Almeida Zaltron (Cesgranrio – RJ)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Inês Alcaraz Marocco (PPGAC – UFRGS)



## AGRADECIMENTOS

Ao professor Walter Lima Torres, que com sua escuta de orientador, ouviu e acolheu meu desejo de pesquisa; pela disponibilidade, pela confiança e inúmeras conversas ao longo de quatro anos de pesquisa.

À professora Elena Gaissionok, por me apresentar o universo criativo e prazeroso da criação com a palavra pela pedagogia teatral russa que tanto desejei conhecer, pela paciência e generosidade na jornada de aprendizado, pela disponibilidade em sempre responder às minhas dúvidas, pelo compartilhamento de seus conhecimentos que tanto extrapolaram o espaço das aulas. Minha profunda gratidão pelo entusiasmo e a confiança depositada neste trabalho, e que alimentaram minha fé na importância desta pesquisa em solo brasileiro. Obrigada por compartilhar o seu amor à arte, e por me ensinar a *cantar*. Que grande sorte tê-la encontrado!

À Michele Zaltron por um dia ter me apresentado a professora Elena Gaissionok, pela presença ao longo dos anos e inúmeras conversas sobre a arte teatral.

Aos artistas russos que conheci por intermédio de Elena Gaissionok e que ampliaram meus conhecimentos sobre o Sistema: Natalia Shumilkina, Igor Afonchikov, Larissa Issakova e Tatiana Matiukhova.

À professora Nair D'Agostini que acompanhou alguns dos momentos de minha trajetória artística e de pesquisadora, sempre disponível ao diálogo e ao compartilhamento de seus conhecimentos.

Às professoras Elena Vássina, Inês Marocco, Michele Zaltron e Nair D'Agostini por aceitarem o convite para compor a banca de qualificação e defesa, e pelas valorosas contribuições para o desenvolvimento da pesquisa.

À Marina Nogaeva Tenório pelas traduções da língua russa para o português.

À Cândia Lorenzoni por compartilhar as angústias de uma busca pedagógica e artística de trabalho com a fala cênica, pelos inúmeros desabafos e parceria, pelos risos, pela escuta e confiança.

À Marcia Donadel, quem generosamente compartilhou suas experiências do Doutorado Sanduíche em Cambridge me presenteando com Myhali e outras bibliografias que enriqueceram inúmeras discussões em nossos encontros de estudos conjunto.

À Gina Tochetto pelas reflexões e compartilhamento de sua experiência com o trabalho vocal.

À minha amiga Aline Nunes, pela sua escuta sensível aos meus conflitos e deslumbramentos.

Ao Cristian Lampert pelo apoio, disponibilidade e parceria de aventuras criativas.

Aos participantes do grupo Zachvat pelas valorosas discussões ao longo de dois anos de parceria online: Luisa Costa, Beatriz Castier, Paulo Trajano, Carla Andrea de Sousa Gonçalves, Jaqueline Lobo, Fernando Guilhon.

Aos participantes do grupo que criei, com o incentivo e supervisão da professora Elena Gaissionok, com o objetivo de praticar e compartilhar as técnicas da voz e da fala: Luana Lopes Rodrigues, Beatriz Castier, Cristian Lampert, Michele Zaltron, Rafael Sieg, Bela Backes, Luiza de Rossi e Geison Sommer.

Aos atores do Teatro Por que Não? de Santa Maria-RS, pelo interesse em conhecer e praticar a metodologia da fala cênica e pela abertura ao diálogo.

Ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria.

À Nina Célia Almeida de Barros e ao Cláudio Barros, pelo grandioso apoio a esta pesquisa, e em toda a minha trajetória acadêmica.

A minha irmã Márcia Baggio Ávila e ao meu irmão Adriano Baggio Ávila, pelo incentivo e amor.

Ao Guilherme Almeida de Barros, marido, professor, músico, pai do João, por compartilhar os inúmeros passos na trajetória de pesquisa, pela escuta aos meus questionamentos e reflexões, pelas inúmeras explicações didáticas, pela disponibilidade em experimentar os exercícios e contribuir com a fundamentação de minhas reflexões. Obrigada por ser meu mais sincero e fiel companheiro e confidente, por suportar toda a montanha-russa de sentimentos da esposa-pesquisadora, e me apoiar desde o TCC até o Doutorado.

Meu amado filho João Baggio de Barros, por compartilhar o seu olhar sobre a arte do teatro e do cinema, pelo interesse em dialogar sobre a arte da fala dos atores, e por experimentar os exercícios comigo. Obrigada pelo respeito e colaboração, por me ensinar a voltar a escutar sensivelmente, quando minha escuta esteve ausente.

Ao meu pai, obrigada por um dia ter dito “escolhe fazer o que tu gosta”.  
Eu fiz.

À minha mãe, por ter me ensinado o valor da dedicação ao estudo, e a agir.

## RESUMO

Esta tese tem como objeto de estudo a fala cênica (*stsenítcheskaia riétch*) na perspectiva do Sistema de Konstantin Stanislávski (1863-1938). O objetivo principal da investigação é conhecer a prática – técnicas, exercícios e procedimentos – e a teoria – princípios e noções – que fundamentam o campo da fala cênica segundo o Sistema. A obra de Stanislávski foi a fonte primária para investigar o pensamento artístico e pedagógico sobre a fala cênica. As obras de sua discípula e colaboradora nos estudos sobre a palavra artística, Maria Knebel (1898-1985), também foram utilizadas como fonte bibliográfica para o aprofundamento do tema da tese. A leitura de autores de diferentes campos do conhecimento foi suporte na produção de novas reflexões. Considerou-se como parte fundamental da metodologia da pesquisa a experiência prática como forma de acesso aos conhecimentos específicos que demanda o objeto de estudo. A vivência nas aulas de voz e fala ministradas pela pedagoga russa Elena Konstantinovna Gaissionok foi fundamental para o conhecimento e aprofundamento do Sistema, em uma prática de trabalho desenvolvida sob o legado das descobertas de Stanislávski. Com a pesquisa, revelam-se os conceitos, a metodologia de trabalho, os exercícios, os procedimentos e os princípios do Sistema que orientam a moderna pedagogia da fala cênica. As incursões teórico-práticas da pesquisa constituíram um período de revisão formativa para a pesquisadora, atriz e professora que a impulsionam a dar continuidade ao seu aperfeiçoamento, capacitando-a para prosseguir no desenvolvimento de sua própria prática pedagógica, promovendo o avanço na metodologia de ensino da voz e da fala junto aos alunos do Curso de Artes Cênicas da UFSM. Ao ampliar a compreensão sobre o tema da pesquisa, busca-se a difusão dos conhecimentos artísticos e pedagógicos envolvidos, contribuindo para incentivar o cultivo do trabalho com a fala cênica no contexto da educação de atores brasileiros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sistema de Stanislávski; Pedagogia teatral russa; Pedagogia da fala cênica; Ação verbal; Elena Konstantinovna Gaissionok.

## **ABSTRACT**

This thesis has as its object of study the stage speech from the perspective of Konstantin Stanislavski's System (1863 -1938). The main objective of the investigation is to learn the practice — techniques, exercises, and procedures — and the theory — principles and notions — that underlie the field of stage speech according to the System. Stanislavski's work was the primary source to investigate artistic and pedagogical thinking about stage speech. The works of his disciple and collaborator in the studies on the creative word, Maria Knebel (1898-1985), were also used as bibliographic source for deepening the thesis's theme. Reading authors from different fields of knowledge supported new reflections. Practical experience was considered a fundamental part of the research methodology to access the specific knowledge that the object of study demands. The expertise in voice and speech classes taught by the Russian pedagogue Elena Konstantinovna Gaissionok was fundamental for the understanding and deepening the System in a work practice developed under the legacy of Stanislavski's discoveries. The modern pedagogy of stage speech is revealed with research, concepts, work methodology, exercises, procedures, and principles of the System that guide it. The theoretical-practical incursions of the research constituted a period of formative review for the researcher, actress, and teacher that impelled her to continue her improvement, enabling her to continue in the development of her pedagogical practice, promoting advances in teaching methodology of voice and speech with the students of the Course in Performing Arts at UFSM. By expanding the understanding of this research topic, the aim is to spread the artistic and pedagogical knowledge involved, contributing to encouraging spreading the work with stage speech in the context of the education of the Brazilian actors.

**KEYWORDS:** Stanislavski's System; Russian theatrical pedagogy; Pedagogy of stage speech; Verbal action; Elena Konstantinovna Gaissionok.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
PARTE I – A FALA CÊNICA E O SISTEMA .....	18
1 A ARTE DA FALA DO ATOR NO PALCO .....	19
2 A FALA CÊNICA E A ARTE DA <i>PEREJIVÁNIE</i> .....	28
3 AÇÃO VERBAL NO CENTRO DO SISTEMA.....	36
3.1 A AÇÃO VERBAL E OS ELEMENTOS DA ANÁLISE ATIVA DA PEÇA E DO PAPEL .....	41
3.2 A AÇÃO VERBAL E OS “ELEMENTOS ESSENCIAIS PARA A FORMAÇÃO DO ATOR CRIATIVO” .....	45
3.3 A ABORDAGEM PSICOFÍSICA DA AÇÃO VERBAL .....	51
4 O TRABALHO DO ATOR COM A VOZ E A FALA: DA PSICOTÉCNICA CONSCIENTE À CRIAÇÃO SUBCONSCIENTE .....	60
5 A EDUCAÇÃO DA VOZ E DA FALA .....	68
5.1 RESPIRAÇÃO, VOZ, DICÇÃO .....	74
5.2 AS LEIS DA FALA .....	80
5.2.1 A PAUSA LÓGICA, A PSICOLÓGICA E A LUFTPAUSA.....	82
5.2.2 A ENTONAÇÃO .....	84
5.2.3 A ACENTUAÇÃO.....	87
5.2.4 A PERSPECTIVA DA FALA .....	89
5.3 TEMPO-RITMO E MUSICALIDADE DA FALA.....	91
6 PROCEDIMENTOS PARA A AÇÃO DA PALAVRA: A CRIAÇÃO DO SUBTEXTO .....	97
6.1 AS VISUALIZAÇÕES.....	99
6.2 O MONÓLOGO INTERIOR .....	106
6.3 A IMPROVISAÇÃO COM A PALAVRA NOS <i>ÉTUDES</i> .....	110
PARTE II – EXPERIÊNCIA COM O MÉTODO DA FALA CÊNICA.....	119
1 AS AULAS DE FALA CÊNICA .....	120
2 A PEDAGOGA ELENA KONSTANTINOVNA GAISSIONOK.....	121
3 AS LEIS DA FALA CÊNICA .....	125
4 A POSTURA DA FALA SAUDÁVEL .....	127
5 A METODOLOGIA DE TRABALHO .....	127
5.1 O TREINAMENTO DA RESPIRAÇÃO NA GINÁSTICA DE STRELNKOVA .....	128

5.2	A GINÁSTICA DA COORDENAÇÃO: RESPIRAÇÃO, SOM E MOVIMENTO.....	131
5.3	EXERCÍCIOS COM AS VOGAIS .....	133
5.4	EXERCÍCIOS COM A FLEXIBILIDADE DA MANDÍBULA.....	139
5.5	EXERCÍCIOS COM AS CONSOANTES .....	141
5.6	EXERCÍCIOS SOBRE A MUSICALIDADE E O FRASEADO.....	147
5.7	ÉTUDE COM A FÁBULA A ONÇA DOENTE, DE MONTEIRO LOBATO	151
5.7.1	ORIENTAÇÃO SOBRE A ARTE DE SUPRIMIR OS ACENTOS.....	157
5.7.2	ORIENTAÇÃO SOBRE AS PERGUNTAS: O QUÊ, PARA QUEM, POR QUÊ?.....	158
5.8	ÉTUDE COM O POEMA A PÁTRIA, DE OLAVO BILAC.....	163
5.9	ÉTUDE COM O CONTO MINSK, DE GRACILIANO RAMOS .....	167
5.10	ÉTUDE COM O MONÓLOGO DE AGÁFIA, DO TEXTO TEATRAL O CASAMENTO, DE NIKOLAI GOGOL.....	179
5.11	ÉTUDE COM O CONTO VENDETTA, DE GUY DE MAUPASSANT .	181
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	189
	BIBLIOGRAFIA .....	194
	APÊNDICES .....	204
	APÊNDICE A — Anotações sobre a fábula “Onça doente”, de Monteiro Lobato .....	205
	APÊNDICE B — Anotações sobre o poema “A pátria”, de Olavo Bilac ..	206
	APÊNDICE C — Anotações sobre o conto “Minsk”, de Graciliano Ramos	207
	APÊNDICE D — Exercício sobre a elaboração do plano dos acontecimentos do conto “Minsk”, de Graciliano Ramos.....	214
	APÊNDICE E — Anotações sobre o monólogo de Agáfia, do texto teatral <i>O casamento</i> , de Nikolai Gógol. ....	216
	APÊNDICE F — Anotações sobre o conto <i>Vendetta</i> , de Guy de Maupassant.....	217

## INTRODUÇÃO

Iniciei meus estudos sobre o Sistema de Konstantin Stanislávski no período de graduação no Bacharelado em Artes Cênicas-Interpretação Teatral da UFSM<sup>1</sup> (1999-2004), entrando em contato com os ensinamentos da Prof<sup>a</sup> Nair D'Agostini<sup>2</sup>, que estudou em São Petersburgo em uma das melhores escolas de ensino superior de arte dramática da União Soviética, o LGITMIK – Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado. Aluna de Georgui Tovstonógov<sup>3</sup> (1913-1988) e de Arkádi Kátsman<sup>4</sup> (1921-1989), aprendeu a trabalhar sob as bases metodológicas do Sistema de Stanislávski, praticando o método de análise ativa ou “novo método de ensaios”, no qual o mestre russo se aprofundava em seus últimos anos de vida.

Logo que iniciei os estudos no curso, a professora Nair o deixava em razão da sua aposentadoria. No entanto, minha turma ainda contou com os ensinamentos da professora que ministrou suas últimas aulas na instituição por meio da disciplina de Ética e Estética e das aulas sobre o método de análise ativa. Seus ensinamentos sobre o Sistema geraram profundas marcas que reverberaram em meu percurso artístico e pedagógico.

Felizmente, tive encontros de aprendizado com a professora em outras ocasiões e me mantive em contato com os conhecimentos trazidos por ela que seguiram se desenvolvendo, tanto por meio das práticas pedagógicas de professores que na época compunham o curso, quanto por meio dos inúmeros alunos que com ela estudaram e seguiram desenvolvendo suas pesquisas acadêmicas e artísticas sob os princípios do Sistema de Stanislávski.

---

<sup>1</sup> A área das Artes Cênicas surge primeiramente na UFSM em 1974 no curso de Educação Artística – Licenciatura Curta e dois anos depois, em 1976 é criada a Licenciatura Plena em Artes Cênicas. Em 1995, então como resultado das reflexões sobre as áreas da arte e o necessário aprofundamento na formação dos artistas, são criados os Bacharelados em Artes Cênicas – Interpretação Teatral e Direção Teatral.

<sup>2</sup> Primeira brasileira a estudar arte dramática na União Soviética. Professora aposentada do Departamento de Artes Cênicas da UFSM, fundou o curso de teatro nessa instituição, considerado um pioneiro nas experimentações com o método da análise ativa e o método das ações físicas conduzidas pela professora.

<sup>3</sup> O pedagogo e diretor teatral teve sua formação no Instituto Russo de Artes Teatrais (GITIS), tendo como pedagogos os discípulos de Stanislávski: Aleksei Popov (1892-1961), Andrei Lobanov (1900-1959) e Maria Knebel (1898-1985).

<sup>4</sup> Formado ator pelo LGITMIK, foi assistente no curso de Direção Dramática de Tovstonógov.



Reconhecendo-me como um desses alunos, segui minhas investigações na área da atuação, fundamentando meu trabalho artístico e pedagógico<sup>5</sup> nos princípios do Sistema por constatar um caminho objetivo e concreto oferecido ao ator para despertar sua natureza criativa e sua personalidade artística. Desde a graduação no Curso de Artes Cênicas, o trabalho de criação com a voz e a palavra instigavam minha curiosidade, impelindo-me à pesquisa, à participação em workshops e vivências artísticas relacionada a esse tema.

No entanto, diante das experiências que havia tido, evidenciava uma insatisfação com as técnicas e as metodologias no campo de trabalho com a voz e a palavra artística. Interessava-me conhecer uma metodologia de trabalho com a palavra orgânica, entendida como “arte da autêntica vivência”, e isso me levou a pesquisar, na obra de Stanislávski, seus ensinamentos e princípios sobre o trabalho artístico do ator com a fala cênica. A partir dos conhecimentos do método da análise ativa e o método das ações físicas, intuía fortemente que encontraria, na prática do Sistema, os fundamentos que contribuiriam para o meu aperfeiçoamento como atriz e professora interessada em desenvolver um trabalho artístico e pedagógico no campo da arte da fala em cena.

Ao estudar os livros de Stanislávski e sua discípula Maria Knebel<sup>6</sup>, deparei-me com a existência de um contexto prático de trabalho, relacionado à voz e à palavra artística, impossível de ser acessado por meio do conhecimento escrito nos livros.

Considerando a natureza do teatro, em que as dimensões da teoria e da prática constituem duas esferas que se interpenetram e se desenvolvem em um percurso criativo, de onde nascem as noções teatrais, o campo da fala cênica se apresentava um território, para mim, nebuloso. Inquietava-me a

---

<sup>5</sup> Graduei-me no Bacharelado em Artes Cênicas - Interpretação Teatral da UFSM em 2004. Entre 2005 e 2007, fui professora substituta no Departamento de Artes Cênicas da UFSM. Após a defesa da dissertação de mestrado no PPGAC-UFRGS, entre 2008 e 2010 (*A organicidade da palavra no processo de criação do ator*), retornei ao Departamento como professora substituta em 2011. No ano de 2012, ao ser aprovada em concurso público, tornei-me professora efetiva do Departamento de Artes Cênicas da UFSM.

<sup>6</sup> Considerada a primeira pedagoga de Fala Cênica, a discípula de Stanislávski estudou profundamente a arte da palavra e o método da análise ativa no último estúdio do mestre russo.

lacuna entre as noções das quais temos acesso nos livros e o contexto da prática de trabalho com a fala cênica na qual estariam operando tais noções.

Diante dessa inquietação, apresentava-se a necessidade de conhecer de forma aprofundada essas noções que fundamentam o trabalho com a palavra artística na perspectiva de Stanislávski e que emergem do território da prática. Interessava-me acessar as noções teatrais segundo os pressupostos do Sistema e conhecer suas técnicas, seus procedimentos e exercícios, a partir da experiência prática, pois aquilo que está registrado nos livros não contempla a totalidade do universo particular do fazer artístico.

O interesse pelas pesquisas de Stanislávski no campo da fala cênica me impulsionavam a responder a uma série de perguntas: Como compreender os conceitos sobre o campo da fala cênica que Stanislávski traz em seus livros e que emergem de um contexto de uma prática de trabalho? Quais são as técnicas, os exercícios e os procedimentos específicos desta prática de trabalho? Como se caracteriza, na prática, a pedagogia da voz e da fala para atores, na perspectiva da tradição teatral russa, fundamentada no Sistema? De que maneira os princípios do Sistema se relacionam com os princípios de trabalho com a voz e a fala na cena?

Responder a essas perguntas e conhecer com profundidade o campo da fala cênica na perspectiva do Sistema demandaria a vivência em um contexto prático de trabalho, pois, além de conhecer, desejava aprender e ser capaz de fazer, aliando os conhecimentos oriundos da prática à teoria sobre o tema. O entendimento de conceitos-chave do campo da fala cênica — como visualização, ação verbal, monólogo interior — implicava o acesso ao contexto de trabalho onde “as palavras são praticadas<sup>7</sup>”. Como os conhecer e entender se não pelo fazer, pela dimensão da prática de onde emergem?

Diante da impossibilidade de acessar os conhecimentos específicos sobre a fala cênica da tradição teatral russa, segui em busca de aperfeiçoamento no campo de trabalho com a voz e com a palavra, realizando

---

<sup>7</sup> Termo utilizado pela pesquisadora Tatiana Motta Lima em suas investigações sobre a relação entre a terminologia e a experiência prática na trajetória artística do encenador polonês Jerzy Grotowski. O termo dá título ao livro lançado em 2012 pela Editora Perspectiva, “Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974”.

diversos workshops ao longo dos anos com diferentes profissionais<sup>8</sup>. No entanto, encontrava-me sempre insatisfeita com as técnicas e as metodologias de trabalho.

Foi então que, em 2015, por intermédio de Michele Almeida Zaltron<sup>9</sup>, pesquisadora brasileira que se dedica ao estudo do Sistema de Stanislávski, soube da existência da pedagoga de fala cênica Elena Konstantinovna Gaissionok<sup>10</sup>, cantora lírica, atriz e pedagoga russa que mora no Rio de Janeiro desde 1999.

Na época em que conheci a professora Elena, eu coordenava um projeto de pesquisa intitulado Laboratório de Experimentação Vocal<sup>11</sup> (LEV) que foi contemplado com um auxílio à pesquisa através do Programa Especial de Incentivo à Pesquisa para o Servidor Mestre (PEIPSM) no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, onde sou professora. Devido ao auxílio à pesquisa, pudemos custear a vinda de Elena a Santa Maria para ministrar um workshop sobre Fala Cênica segundo o método russo, o que proporcionou meu primeiro contato com a abordagem de trabalho segundo a metodologia de ensino russa, praticamente desconhecido no Brasil.

A experiência foi um tanto perturbadora, por me apresentar abordagens técnicas com a voz e a fala completamente diferentes daquelas com as quais tive contato em minha trajetória acadêmico-profissional por meio de vivências práticas de trabalho com a voz e a palavra com diferentes atores, professores e pesquisadores. Deparei-me com a impossibilidade de prosseguir trabalhando com os conhecimentos técnicos específicos com a voz e a fala cênica por não os dominar e não poder prosseguir naquele momento me dedicando a uma

---

<sup>8</sup> Os workshops dos quais participei podem ser identificados no item Formação Complementar do Currículo Lattes. Acessar em: <http://lattes.cnpq.br/5976925501900194>.

<sup>9</sup> Atriz, diretora, pesquisadora de atuação e direção teatral, professora do Curso de Teatro da Faculdade Cesgranrio. Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-UNIRIO (2016), com bolsa sanduíche concedida pela CAPES (2014-2015) na Moscow Art Theatre School (Escola-estúdio do Teatro de Artes de Moscou), com a tese "O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o 'sistema' de K. Stanislávski". Mestre em Ciência da Arte pelo PPGAC-UFF (2011), com a dissertação "Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski". Graduada em Artes Cênicas nas opções Direção (2002) e Interpretação Teatral pela UFSM (2003).

<sup>10</sup> Na Parte II da tese, o leitor encontrará mais informações sobre a artista e pedagoga.

<sup>11</sup> O projeto de pesquisa sob o registro nº 037640 no GAP/CAL (UFSM) teve início em 15/10/2013 e término em 31/12/2015 e contou com a participação do aluno do Curso de Bacharelado em Direção Teatral, Cristian Lampert e da professora do Departamento de Artes Cênicas, Dr<sup>a</sup> Cândice Lorenzoni.

prática que exigia o adentramento em um processo de aprendizado sob a condução da pedagoga. Mas prossegui naquele momento perseverando nos conhecimentos do Sistema que já sustentavam meu trabalho artístico-pedagógico — o método das ações físicas, o procedimento dos *études* e da análise ativa —, guiando-me pelos princípios de uma tradição teatral que cada vez mais me atraía.

Através da experiência prática com Elena, renovava-se minha afinidade com os princípios do método russo, pois se confirmava a coesão dos conhecimentos do método da atuação no âmbito do trabalho com a fala do ator em cena; e a coerência de um Sistema de ensino fortemente amparado em princípios claros e concretos de trabalho para desenvolver a natureza criativa dos atores. O método de trabalho proporcionava um caminho metodológico constituído de saberes específicos que me interessavam profundamente, estando esses em completa relação com os princípios que orientam o método de atuação fundamentado no Sistema de Stanislávski. A abordagem de trabalho com a palavra artística, os conhecimentos sobre as leis da fala eram inéditos para mim e correspondiam às noções e princípios que eu lia nos livros, o que me deixou sedenta por compreender os mecanismos de funcionamento da sua prática.

Foi somente com a entrada no Doutorado que pude então dedicar-me inteiramente à pesquisa que objetivou conhecer de forma aprofundada o campo da fala cênica sob a perspectiva do Sistema de Stanislávski, investigando a prática — as técnicas, os exercícios e os procedimentos —, e a teoria — os princípios e noções — que o fundamentam.

Em 2019, após completar um ano do meu ingresso no PPGAC-UFRGS, contatei Elena Gaissionok, requisitando aulas particulares de Fala Cênica como suporte fundamental para minha pesquisa, objetivando acessar o território da prática para aprofundar-me nos conhecimentos do método russo de trabalho com a voz e a fala segundo o Sistema. Após o contato caloroso com Elena e sua afetuosa resposta positiva, iniciei as aulas práticas por Skype, ela na cidade do Rio de Janeiro, eu em Santa Maria, no Rio Grande do Sul.

Devo ressaltar que a escolha deste caminho metodológico para investigar o tema da tese foi impulsionada pela singularidade da pesquisadora

que, reconhecendo sua formação de atriz, orientou seu trabalho artístico e pedagógico através da experiência prática para aprofundar os conhecimentos sobre a arte do ator, compactuando com o entendimento de Stanislávski sobre o conhecimento da arte teatral de que “saber significa saber fazer”.

Considero a escolha de vivenciar um processo de aprendizado na prática, o modo de ser coerente com meu impulso de descobrir *fazendo*. Como atriz de formação, me reconheço como sujeito *fazedor de ação* e me permito dar continuidade a um aprendizado que valoriza a vivência da prática artística junto à prática do ensino da arte, pois é a partir da vivência do fazer artístico que meus questionamentos são alimentados, novas questões pertinentes ao trabalho do ator são movimentadas e atualizadas em minha prática como docente e pesquisadora da arte da atuação. Assim, a experiência prática aliada ao estudo teórico constituem um caminho metodológico de fundamental importância na pesquisa sobre o campo da fala cênica.

Na pesquisa teórica, tomei como fonte primária da investigação bibliográfica as obras de Stanislávski (1977, 1980, 1983) publicadas em espanhol pela editora argentina Quetzal, por se tratar de traduções fieis à obra original escrita na língua russa. Ao selecionar suas obras para investigar o tema da pesquisa, levei em consideração as críticas às publicações dos livros traduzidos para o português a partir das publicações em língua inglesa, desconsiderando-as, por se tratar de versões reduzidas ou resumidas da obra original russa.

Através da obra *El trabajo del actor sobre sí mismo: El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (1983), tive acesso ao principal texto escrito por Stanislávski, onde desenvolve especificamente assuntos sobre o tema da fala cênica, constituindo o capítulo III sob o título *La voz y el lenguaje* (A voz e a Fala), que se divide nos subcapítulos *1. Canto y dicción* (Canto e dicção) e *2. El lenguaje y sus leyes* (A fala e suas leis). A obra equivalente em português, *A Construção da Personagem* (2015), traduzida da versão em inglês *Building a character*, portanto, suprime o importante capítulo sob o título *Riétch na stsene* (fala no palco) da obra original russa *Rabota aktiora nad saboi. Tchást' 2: Rabota nad saboi v tvórtcheskom prótsésse voploschénia: materialy k knigúe* (O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da voploschénie: Os materiais

para o livro), o que encontramos na publicação da editora argentina Quetzal como o capítulo *El lenguaje y sus leyes* (A fala e suas leis).

Por conta desta edição da Quetzal, encontramos ainda um importante material específico sobre a fala cênica publicado nos *Apendices: I. Materiales suplementarios para el tercer tomo* (*Apêndices: I. Materiais suplementares para o terceiro tomo*), seguido dos subcapítulos *1. Sobre la musicalidad del lenguaje* (*Sobre a musicalidade da fala*); *2. Del manuscrito “Leyes del lenguaje”* (*Do manuscrito “Leis da fala”*); *3. Sobre la perspectiva del lenguaje* (*Sobre a perspectiva da fala*). Na investigação do tema da pesquisa da tese, a edição da Quetzal, publicando os respectivos capítulos acima mencionados, trouxe as abordagens técnicas e artísticas da voz e da fala, e as noções e princípios que orientam o pensamento artístico e pedagógico de Stanislávski sobre a fala cênica.

A recente publicação portuguesa *Preparação do ator no seu processo criador de encarnação*<sup>12</sup> (2019), traduzida diretamente do russo, foi cotejada junto à edição argentina para produzir as traduções encontradas no texto da tese. As citações traduzidas do russo para o português são de autoria de Marina Tenório, realizadas especialmente para esta tese. Já as citações de citações (apud) justificam-se pelo fato de serem traduções diretas do russo para o português.

Das publicações brasileiras, o livro *Stanislávski: vida, obra e Sistema* (2015), de Elena Vássina e Aimar Labaki, trouxe textos manuscritos traduzidos diretamente do russo para a língua portuguesa, trazidos nos capítulos 5 e 6, apresentando ideias e ensinamentos de Stanislávski sobre seu “novo método” de ensaios e o trabalho criador do ator com a palavra cênica. Outra importante fonte de pesquisa bibliográfica foi o livro *Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski* (2016) que abarca duas obras de Maria Knebel: *Sobre a análise ativa da peça e do papel*, traduzido por Diego Moschkovich e o livro *A palavra na arte do ator*, traduzido por Marina Tenório.

---

<sup>12</sup> Essa obra foi traduzida do russo para o português de Portugal por Nina Guerra e Filipe Guerra. Publicada com o apoio do Instituto da Tradução Literária (Rússia), foi organizada por Grigori Kristi.

O discurso teórico sobre o tema específico da fala cênica sob a perspectiva do Sistema é ainda escasso no Brasil<sup>13</sup>, podendo ser acessado em língua portuguesa por meio da publicação de Vássina (2015) aqui já citada por traduzir textos de Stanislávski que contemplam o assunto; e também por meio da publicação de Knebel (2016) trazendo conhecimentos sobre o tema através da experiência com seu mestre.

Sobre esse tema, a pesquisadora Sharon Marie Carnicke<sup>14</sup>, em seu livro *Stanislavsky in focus: an acting master for the 21st century* (2009), também aponta para a lacuna de seu estudo, assim como outras lacunas de estudo sobre o Sistema. Na terceira parte do livro, em que se dedicou à prática da atuação, a pesquisadora examinou os conceitos definidores do Sistema e suas transformações na língua russa e na língua inglesa. Ao apresentar tal capítulo, afirmou em seu comentário a importância de pesquisar outros aspectos do Sistema que ainda restam ser explorados: “Restam, é claro, muitos mais aspectos do Sistema (movimento e treinamento vocal para citar apenas dois) que imploram por uma investigação mais aprofundada” (CARNICKE, 2009 a, p. 13, tradução de Laédio Martins).

O comentário da pesquisadora reforça a relevância da presente pesquisa, que se debruça sobre aspectos ainda pouco explorados da obra de Stanislávski relacionados ao trabalho do ator com a voz e a fala. Devemos levar em conta que a esse aspecto juntam-se outros aspectos obscurecidos das ideias de Stanislávski e que pelas publicações recentes estão sendo desvendados, contribuindo para uma visão holística do Sistema. Como Carnicke afirma (2009a, p.9, tradução de Laédio Martins), a partir da dissolução

---

<sup>13</sup> Nas pesquisas acadêmicas brasileiras podemos encontrar o tema da fala cênica presente na dissertação *A fala cênica e o trabalho vocal do ator: propostas de Elena Constantinovna Gaissionok e Antunes Filho* (2019), de Michelle Boesche Alves dos Santos; e na dissertação *A fala cênica sob o entrelaçamento dos princípios e procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan* (2014), de Vinícius Albricker.

<sup>14</sup> Sharon Marie Carnicke é atriz, diretora e professora de Teatro e Línguas Eslavas e literatura na *University of Southern California*. Fluente na língua russa, a especialista em Stanislávski pratica e ensina a técnica da análise ativa, tendo publicado inúmeros artigos sobre Stanislávski e o teatro russo e o reconhecido livro *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty First Century* que traz uma importante abordagem da práxis e a teoria do teatro. Publicado em 1998 pela editora Routledge, recebeu uma nova revisão em 2008 e sua segunda edição em 2009, na série *Routledge Theatre Classics* que tem como objetivo, evidenciar a importância do teatro do século XX para o teatro do século XXI.

da URSS, o acesso aos arquivos que ficaram guardados pela censura Soviética trouxe novos conhecimentos sobre a vida e a obra de Stanislávski, gerando, portanto, inúmeras publicações em russo na última década do século XX e início do século XXI.

Diante desse panorama, cresce o interesse de pesquisadores contemporâneos buscando revelar aspectos ainda pouco conhecidos da obra de Stanislávski. Nos últimos anos, no Brasil, importantes investigações na pós-graduação e publicações de renomadas editoras<sup>15</sup> atestam o interesse pelo entendimento das ideias do fundador do TAM, ainda sujeitas a novas leituras e aplicações. A perspectiva futura da tradução direta do russo para o português da obra de Stanislávski motiva uma leitura que permitirá novas compreensões de seu Sistema e suas ideias sobre a arte do ator.

Esta tese é dividida em duas partes. Na *Parte I – A fala cênica e o Sistema*, são apresentadas as noções fundamentais que norteiam o trabalho com a palavra artística, segundo o pensamento artístico e pedagógico de Stanislávski e os princípios e elementos do Sistema que fundamentam o trabalho do ator com a fala no palco.

Na *Parte II – Experiência com o método da Fala Cênica*, é apresentada a prática com as aulas de fala cênica vivenciadas com a pedagoga Elena Gaissionok, visando trazer fragmentos dessa experiência que demonstrem as técnicas, os exercícios, os procedimentos e os princípios os quais embasam a prática de trabalho com a fala cênica fundamentada no Sistema de Stanislávski.

As duas partes da tese pretendem levar ao leitor as imbricações da teoria e da prática, dimensões sobre as quais se inscrevem os conhecimentos no âmbito da arte da fala do ator no palco. As incursões teóricas e práticas da pesquisa buscam assim contemplar o estudo sobre um tema carente de investigações nos estudos da obra de Stanislávski no contexto das pesquisas acadêmicas brasileiras.

---

<sup>15</sup> Como a Editora Perspectiva, que lançou uma coleção dedicada aos estudos da obra de Stanislávski em colaboração com o CLAPS (Centro Latino-Americano de Pesquisa em Stanislávski).



**PARTE I – A FALA CÊNICA E O SISTEMA**

## 1 A ARTE DA FALA DO ATOR NO PALCO

Na cultura teatral russa, o conteúdo e a forma expressiva da palavra levada à cena assumem fundamental importância. A valorização da arte de falar resultou na edificação de uma pedagogia da voz e da fala que se desenvolveu ao longo da história do teatro russo e soviético pelo trabalho permanente de pesquisa dos atores que buscaram o aprimoramento técnico e o aperfeiçoamento da fala no palco.

Konstantin Stanislávski (1863-1938), ator, diretor e pedagogo russo, conferiu importância fundamental ao campo da fala cênica e foi um dos grandes responsáveis pelos avanços nas pesquisas artísticas e pedagógicas relacionadas à arte da fala do ator. Ao evidenciar, em sua trajetória, problemas relacionados à fala cênica, aprofundou-se nas questões relacionadas à palavra artística, que progrediram e se harmonizaram com o seu “sistema” de atuação.

A arte da fala do ator é um potente meio de comunhão entre os atores e o público, pois transmite o conteúdo espiritual da obra de arte, o que Stanislávski considerava como seu propósito artístico. Por isso a palavra é vista como um elemento grandioso na arte do teatro e deve ser cuidadosamente escolhida pelos artistas. Os assuntos tratados na obra refletem o engajamento social dos artistas da cena e a responsabilidade assumida diante do papel da palavra de transmitir pensamentos e sentimentos elevados ao público.

Desde a fundação do Teatro de Arte de Moscou (TAM), em 1898, o papel social da arte teatral esteve presente no discurso e na prática de Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko. Em 1935, Stanislávski resgatou, em um artigo, as suas intenções junto a Nemiróvitch-Dântchenko, ao criar o TAM, ressaltando que, naquele momento presente, estava ainda mais claro o seu objetivo social, e não somente artístico, do fazer teatral. Para ambos, a grande arte só poderia existir com grandes ideias e grandes espectadores, e, para isso, a palavra tinha um papel fundamental ao ser levada à cena. Ele afirmava: “Que agradável é ser um ator que conhece seu papel

como educador social e político!” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 62, tradução nossa).<sup>16</sup>

Nemiróvitch-Dântchenko valorizava profundamente a arte da palavra no palco e 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, 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 “formam” atores (apud JIMENEZ, 1990, p. 38-39, tradução nossa).<sup>17</sup>

Não podemos negar a influência que Stanislávski recebeu de Nemiróvitch-Dântchenko em suas pesquisas com a palavra artística, assim como também a recíproca é verdadeira. Diante da importância da palavra na arte cênica, Stanislávski investigou mais profundamente questões específicas sobre a fala cênica e, sobretudo, a metodologia de trabalho do ator com a palavra artística, pensando nos programas dentro das escolas de atuação. Segundo Petrova (1981, p.51):

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,

---

<sup>16</sup> ¡Qué agradable es ser un actor que conoce su papel como educador social e político!

<sup>17</sup> [...] el actor tiene muy abandonada la palabra. Hay que aprender a hacer llegar la palabra, "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.

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 (PETROVA, 1981, p. 51, tradução de Marina Tenório).<sup>18</sup>

Na Escola-Estúdio do TAM idealizada por Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, inaugurada cinco anos após a morte de Stanislávski, vemos a escola se fundamentar no seu Sistema, e seu pensamento 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 Vladímír Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko” (1981, p.51, tradução de Marina Tenório).<sup>19</sup>

Mas em um momento histórico das pesquisas teatrais do início do século XX, Stanislávski, junto a outros reformadores do teatro, considerou que a arte cênica não dependia da palavra para existir, passando a defender tal ideia. Foi Leopold Sulerjítiski<sup>20</sup> (1872-1916), um colaborador essencial na trajetória artística e pedagógica de Stanislávski, quem o contestou veementemente, despertando novamente sua consciência para a importância da palavra no palco.

Stanislávski e Sulerjítiski costumavam travar profundas e polêmicas discussões, e, através de um registro pessoal de Suler, como assim era chamado pelos membros do Primeiro Estúdio, podemos adentrar no seu

---

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> Методика кафедры сценической речи Школы-студии МХАТ целиком базируется на изложенных здесь вкратце идеях К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

<sup>20</sup> Sulerjítiski foi um dos maiores pedagogos e mestres teatrais russos do início do século XX. Foi assistente de Stanislávski na criação do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou e contribuiu imensamente tanto para a difusão do Sistema quanto para o desenvolvimento de uma pedagogia para a formação de atores.

embate contra o pensamento de Stanislávski na época sobre a superioridade expressiva do movimento cênico em relação à palavra na arte dramática.

Nos documentos pessoais de Sulerjítiski, vemos registradas as palavras proferidas por Stanislávski explicitando seu posicionamento, ao comparar duas das grandes artistas contemporâneas, a bailarina Isadora Duncan (1877-1927) e a atriz Eleonora Duse (1858-1924):

Mas para que palavras? Sem palavras é possível transmitir com maior sutileza diferentes sentimentos. Por exemplo, que atriz transmitia em cena sentimentos mais exatos do que Duncan? Se compararmos Duncan e Duse, então eu prefiro Duncan. O teatro deve atingir esta arte até desenvolvê-la a tal ponto de transmitir tudo sem palavras (STANISLÁVSKI apud MERINO, 2019, p. 227).

Considerando a época desse registro<sup>21</sup>, a afirmação de Stanislávski reflete um período da história do teatro marcado pela “redescoberta do corpo”, como assim nomeia o historiógrafo teatral Marco de Marinis (2000). No início do século XX, os grandes reformadores teatrais buscam redescobrir a linguagem física da cena encoberta pela subserviência do teatro à palavra e ao texto dramático. A palavra então é acusada de distorcer a natureza física do teatro, e toda a luta dos reformadores é centrada nos esforços de devolver ao teatro sua dimensão física e espacial, investigando a expressividade do corpo cênico.

“Reteatralizar o teatro”. Essa, no início do século XX, era a palavra de ordem dos grandes reformadores, que queriam - por assim dizer - trazer o teatro de volta a si mesmo. E um dos meios fundamentais para implementar essa reteatralização é quase sempre identificado na marginalização, ou mesmo às vezes na exclusão, do texto e da palavra (DE MARINIS, 2000, p. 130, tradução nossa).<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> A data em que Sulerjítiski registra tal discussão em seus diários encontra-se ilegível, como nos informa Daniela Merino, a pesquisadora e tradutora das cartas e anotações dos diários de Sulerjítiski. Considerando a carta que antecede o registro em questão, e o ano da morte de Suler, 1916, podemos deduzir que se trata de um período entre 1914 e 1916.

<sup>22</sup> È questa, agli inizi del Novecento, la parola d'ordine dei grandi riformatori, intenzionati - per così dire - a riportare il teatro a se stesso. E uno dei mezzi fondamentali per attuare questa riteatralizzazione viene individuato quasi sempre nella messa ai margini, o addirittura talvolta nell'esclusione, del testo e della parola.

Stanislávski, como um dos grandes reformadores do teatro do início do século XX, renuncia à posição da palavra como principal meio de expressão dramática, mas de fato não exclui por completo o texto das suas atividades teatrais. No diário de Sulerjítiski, logo após registrar a afirmação de Stanislávski sobre a superioridade da dimensão não verbal no teatro, ele se contrapõe a tal afirmação, argumentando sobre a importância da palavra na arte do teatro:

O teatro do drama é aquele tipo de arte cênica, um meio no qual há não apenas os sentimentos, mas também os pensamentos, as ideias: e onde entram os pensamentos, onde o ator deve contagiar o público e reproduzir não apenas os sentimentos, mas também os pensamentos, aí a palavra é imprescindível; além disso, as palavras por si só, juntamente com outras formas de expressão dos pensamentos e ideias que as auxiliam, possuem ao mesmo tempo a capacidade de serem belas, é possível aproveitá-las como matéria da arte, como se faz na poesia. Elas têm música, ritmo, estilo de língua do autor etc., sem falar na voz, esse delicado material para a arte. Se as palavras são rudes no palco, nisso os culpados são vocês, as pessoas do teatro, e não a palavra em si. Isso quer dizer que vocês ainda não encontraram um modo de pronunciar as palavras, expressar os sentimentos e pensamentos com as palavras (SULERJÍTSKI apud MERINO, 2019, p.138).

Nessa citação, Sulerjítiski se posiciona a favor da palavra no teatro como uma matéria da arte cênica de fundamental importância na transmissão de ideias, pensamentos e sentimentos ao público. Ele evidencia a palavra como matéria da arte, e a sua particularidade na criação poética do ator. Além de envolver o trabalho com o elemento sensível que é a voz, tal matéria traz possibilidades rítmicas, de construção de musicalidade, além de trazer, no estilo da escrita do autor, um importante dado a ser considerado na criação do ator. Diante dessa rica matéria da arte, ele critica o ineficiente trabalho dos atores com a voz, com o ritmo e a criação da musicalidade da palavra cênica. O olhar crítico de Sulerjítiski sobre o trabalho artístico dos atores com a palavra também está presente em um artigo de 1909, onde ele aponta os problemas com a fala cênica no espetáculo *Pássaro Azul*<sup>23</sup>.

À exceção de poucos atores do espetáculo (por alguma razão os que têm pequenos papéis), os demais estão gradualmente se tornando não

---

<sup>23</sup> A encenação de *O Pássaro Azul*, de Maurice Maeterlinck, estava em sua 78ª apresentação no TAM.

“criadores”, mas, como Constantin Serguievitch avalia esse tipo de intérprete, “informantes” do papel.

É preciso dizer: informantes muito ruins. Isso nós não podemos ser. As palavras voam com uma velocidade inacreditável, eu escuto apenas o começo da frase e, na esmagadora maioria dos casos, não escuto o seu final. As deixas chegam antes do término das palavras precedentes; as transições se fazem antes de acontecer aquilo que deve levar a uma ou outra transição.

Juntamente com uma ênfase incrivelmente comum surgem certas entonações místico-enigmáticas de procedência inexplicável. Papéis inteiros são agora conduzidos numa elevação teatral vazia, na qual não há possibilidade de descobrir qualquer sentido.

Geralmente – para me expressar em uma palavra -, por mais que pareça estranho, a ausência surpreendente de conteúdo surge como traço característico do intérprete de cinquenta espetáculos, “Makarov-Zemlianski”, como diz Constantin Serguievitch. (SULERJÍTSKI apud MERINO, 2019, p.134).

A crítica de Sulerjítiski incide sobre a negligência com a técnica externa da fala, mas sobretudo com a falta de domínio da técnica interior do ator que trata a palavra como uma mera informação do registro textual a ser repassada ao público, e não um ato de autêntica criação. É importante notarmos que, na citação de Sulerjítiski, ele justamente se refere ao pensamento artístico de Stanislávski sobre a criação com a palavra, pois sempre combateu 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, Sulerjítiski, assim como Stanislávski, atenta 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 o subtexto que justifica a vida da palavra, essa perde o sentido de sua existência cênica, rompendo a conexão com o público. Assim, tanto a técnica exterior da fala quanto a técnica interior do ator que lhe dá sentido, devem se fortalecer mutuamente diante do compromisso ético e artístico de levar à cena a palavra na arte do teatro.

No entanto, o fato de Stanislávski ter considerado que o teatro não precisava da palavra para existir, não significou um abandono completo à palavra e muito menos a negação dos problemas identificados na fala dos atores. Pelo contrário, como um crítico feroz da palavra sem vida no palco, voltaria sua atenção a ela, reafirmando sua enorme importância para a arte teatral e considerando-a um elemento central do seu Sistema.

Nas falas de Stanislávski, fica evidente a sua ideia sobre a arte da palavra no palco como uma fonte de expressão do conteúdo humano e o seu desconforto diante da palavra repetida mecanicamente pelos atores. Em notas escritas entre 1910 e 1911, assim ele escreve sobre a atitude criadora do ator com a palavra artística:

O artista dramático não é um repetidor das palavras do seu papel [...] O verdadeiro ator é um criador da alma do papel e um artista que recria expressivamente os sentimentos humanos. [...] Ele elabora uma criação cênica artística que, antes de tudo, deve ser abrangente e completa. É por isso que esse artista está interessado principalmente não nos fragmentos, mas no papel como um todo, ou seja, na formação do espírito do papel. [...] É por isso que o verdadeiro artista com uma ótima análise combina os sentimentos do papel, colocando-os em belas consonâncias. O verdadeiro artista cria uma sinfonia de sentimento e aprende a cantá-la lindamente. As palavras são para ele um meio de amplificar os sons da alma; os pensamentos substituem a melodia e as ideias substituem os *leitmotiven* que passam ao longo da vida do papel e da obra (STANISLÁVSKI, 1986, p.125, tradução nossa).<sup>24</sup>

A palavra é vista como um meio de transmitir os “sons da alma”, ou seja, os sentimentos humanos mais íntimos e complexos, assim como os pensamentos, buscando o sentido profundo da obra e do papel. Em um outro momento da trajetória de Stanislávski, podemos comprovar a relevância atribuída à palavra na arte teatral para acessar essa dimensão profunda e espiritual da obra e do papel:

Que grande capacidade têm a palavra e a frase! Que riqueza a da língua! A língua não tem força porque sim, mas na medida da alma e do pensamento humano que contém! De fato, é muito grande o conteúdo espiritual que cabe em seis palavras: ‘*Voltarás! Não posso viver sem ti!*’ É toda uma tragédia da vida do espírito humano. [...] Tal como o universo é gerado dos átomos, as palavras formam-se de letras, as frases de palavras, as ideias de frases, as cenas inteiras de ideias, os atos de cenas, e do conjunto dos atos forma-se uma peça enorme pelo seu conteúdo, trazendo nela uma vida trágica do espírito humano – de Hamlet, de Otelo, de Tchástski e outros. É toda uma sinfonia! (STANISLÁVSKI, 2019, p. 355)

---

<sup>24</sup> El artista dramático no es un repetidor de las palabras de su papel [...] El verdadero actor es un creador del alma del papel y un artista que recria expresivamente los sentimientos humanos. [...] El elabora una creación escénica artística la cual, ante todo, deberá ser integral y plena. Por ello de tal artista interesan ante todo no los fragmentos sino todo el papel en su conjunto, es decir, la formación del espíritu del papel. [...] He aquí porqué el verdadero artista con un gran análisis combina los sentimientos del papel ubicándolos en bellas consonancias. El verdadero artista crea una sinfonía del sentimiento y aprende a cantarla bellamente. Las palabras son para él un medio para amplificar los sonidos del alma; los pensamientos sustituyen en él a la melodía y las ideas a los leit motiv que pasan a lo largo de toda la vida del papel y de la obra.



Ao tratar a palavra como portadora do conteúdo espiritual da peça e do papel, evidenciamos que ela tem importância fundamental para o cumprimento do objetivo principal da arte cênica para Stanislávski, de “criar a vida do espírito humano do papel e transmitir esta vida na cena sob uma forma artística” (STANISLÁVSKI, 1980, p.61, tradução nossa).<sup>25</sup>

A questão espiritual da arte para Stanislávski está plasmada em uma premissa fundamental de seu Sistema: a super-supertarefa do artista; como explica a pesquisadora Elena Vássina:

No que diz respeito a esse sentido da vida do espírito humano do papel, o espiritual para Stanislávski foi o conceito de supertarefa no espetáculo e a super-supertarefa. Essa super-supertarefa no contexto de todo o Sistema e de toda a vida artística de Stanislávski, não é uma ideia separada, nenhum pensamento, nenhuma estrutura ideológica. É a necessidade interior e mais profunda do artista que parte de si mesmo, mas a necessidade partindo de si mesmo de comunicar ao espectador e comunicar-lhe aquilo de mais íntimo que o artista tem. Isso pode ser feito no palco, por meio da personagem, mas essa personalidade criativa do ator que se realiza nesse conceito, nessa ideia de super-supertarefa, é importantíssimo para Stanislávski, ou seja, por que eu estou nesse mundo, o que eu quero falar a esse mundo, aos espectadores. É um desejo apaixonado e profundamente pessoal do artista, contar aos espectadores algo extremamente importante sobre nós mesmos, sobre a verdade, sobre o bem e o mal. É o desejo do artista de contagiar o espectador com esses sentimentos para despertar empatia no nível da supraconsciência. Quando o espírito vivo do espectador desperta sob a influência da vida do espírito humano criada organicamente no palco, quando acontece esse milagre, quando o palco e a plateia, os atores e espectadores se unem numa mesma emoção, no mesmo sentimento, para Stanislávski, é uma união espiritual (VÁSSINA, 2021, informação oral).<sup>26</sup>

A super-supertarefa é o que dá sentido à criação do artista e à supertarefa do espetáculo, justificando a reunião dos espectadores em torno dos artistas que promovem o evento teatral. Portanto, vemos a enorme responsabilidade dada ao trabalho do ator que extrai de si mesmo o conteúdo

<sup>25</sup> Crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística.

<sup>26</sup> Palavras transcritas do encontro *online* com a professora e pesquisadora Elena Vássina, que tratou do tema “Konstantin Stanislávski e a ‘vida do espírito humano’ na atuação cênica”. Realizado no dia 09 de julho de 2021 pelo Projeto de Pesquisa Estúdio Ficções: princípios e práticas para a atuação cênica viva (UNIRIO) e Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski (CLAPS). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=TJSfDSX6LGI&list=PLTiML101\\_nKQN8EUqIa6SIrgJ1F665Ygh&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=TJSfDSX6LGI&list=PLTiML101_nKQN8EUqIa6SIrgJ1F665Ygh&index=2) Acesso em: 24 de agosto de 2021.

espiritual que dá sentido à sua vida cênica e, conseqüentemente, à vida do espetáculo. Sobre isso, Stanislávski afirma:

[...] a vida orgânica do espírito do personagem é criada em cena exclusivamente através da vida orgânica real do espírito do artista e é transmitida aos espectadores diretamente, por meio de radiações espirituais diretas. Uma vez que apenas o artista está face a face com o espectador, é compreensível que apenas ele possa se comunicar diretamente com ele (STANISLÁVSKI, 1986, p. 227, tradução nossa).  
27

No ato da comunicação com os espectadores, o ator emite as radiações espirituais através dos materiais expressivos da sua arte – corpo, voz, fala<sup>28</sup> – sob os quais se dá a comunicação sensível e poética. Sendo a “vida do espírito humano” inseparável da “vida do corpo humano”, o sentido cênico da palavra somente poderá ser extraído do conteúdo espiritual do artista da cena, e resultar do processo de autêntica vivência e encarnação no palco. Tanto a técnica interna quanto a técnica externa do ator devem ser aprimoradas para torná-lo capaz de compartilhar com o público as nuances dos sentimentos e os movimentos sutis da alma humana através da sua fala cênica.

Dois anos antes da morte de Stanislávski, período em que trabalhava profundamente em seu novo método de ensaios no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, ele ainda ressaltava a necessidade de investigar os problemas da palavra artística no teatro. Em março de 1936, chamou Maria Knebel para uma conversa e a convidou para colaborar com suas pesquisas sobre a palavra artística. Provando o caráter singular de sua personalidade de reformador constante, ressaltou sua insatisfação e inquietações sobre esse campo de pesquisas, na afirmação lembrada por Knebel: “O campo da fala cênica ainda não foi devidamente explorado; é preciso pensar muito sobre ele e descobrir novos caminhos” (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.114).

---

<sup>27</sup> [...] la vida orgánica del espíritu del personaje se crea sobre la escena exclusivamente a través de la vida orgánica real del espíritu del artista y se transmite a los espectadores directamente, por medio de radiaciones espirituales directas. Siendo que sólo el artista se encuentra frente a frente con el espectador es comprensible que sólo él pueda comunicarse directamente con el mismo.

<sup>28</sup> Separo aqui esses três elementos devido ao tratamento metodológico específico que Stanislávski dá a cada um deles no treinamento do ator. Ressalto que tal tratamento se justifica pelas necessidades particulares de treino que cada elemento exige na arte do ator, mas que tais elementos são entendidos por Stanislávski como parte de um mesmo organismo psicofísico, onde estão integrados.

No curso do desenvolvimento de seu Sistema, a palavra passa a ser tratada por Stanislávski como um elemento integrado a ele, presente desde o início do processo de criação, motivando a realização das tarefas físicas do ator, até a finalização da imagem cênica, quando a apropriação da palavra se presentifica nas ações verbais criadas pelos atores. Se todo o Sistema de Stanislávski propõe despertar a natureza criativa do ator para criar uma “ação autêntica, produtiva, orgânica”, a palavra artística é conduzida paralelamente em direção a “uma *fala cênica* orgânica e viva” (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.129). Os princípios do Sistema que fundamentam a arte da atuação também fundamentam a arte da fala do ator no palco.

## **2 A FALA CÊNICA E A ARTE DA *PEREJIVÁNIE***

Konstantin Stanislávski desenvolveu profundas investigações sobre a natureza criadora do ator, trabalhando durante toda a sua vida naquilo que se configurou e se tornou conhecido como o seu Sistema.

O “sistema”, resultado da investigação e da inquietação de toda uma vida, complementa-se com a sistematização do método de análise ativa, que contém em si o método das ações físicas. Esse permanece em aberto como meio e possibilita chegar à essência da obra dramática, ao núcleo que determina o sentido da criação, a ação e sua recriação pelo ator. No processo, é promovido o desenvolvimento psicofísico integral do ator em seu papel, resultando no espetáculo, uma unidade da criação do autor, do diretor e do ator (D’AGOSTINI, 2018, p. 21).

Contrário a qualquer tipo de “manual” sobre a arte do ator, Stanislávski reuniu, em seu Sistema, princípios que guiam o ator para despertar sua natureza criativa e sua própria individualidade artística. Os princípios do Sistema orientam o artista no desenvolvimento de uma série de elementos que permitem criar a riqueza de nuances tal como se vive na vida, mas em uma forma artística. Portanto, o Sistema “não é uma obra acabada, um conjunto fixo de regras e exercícios; sempre foi um projeto em expansão, orgânico, dinâmico e crítico” (VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 17). Ele trata de um conhecimento sobre a natureza criativa do ator, que possibilita a cada artista se expressar a partir da sua singularidade artística:

O “sistema” de Stanislávski aponta para princípios que têm a sua base nas leis orgânicas da natureza criativa e, a partir daí, permite a cada artista realizar a sua própria criação, inventar e experimentar exercícios novos e antigos, perceber o que melhor funciona para si mesmo ou para o coletivo com o qual está trabalhando (ZALTRON, 2021, p. 262).

Stanislávski toma como base as leis orgânicas da natureza humana para despertar a natureza da criação do artista e, nesse sentido, todo o Sistema se apresenta como um caminho para restabelecer a natureza criativa do ator no palco que, pelas circunstâncias da apresentação pública, desvia-o da “experiência do vivo” ou da autêntica vivência — a arte da *pereživânie* —, tendendo-o à representação convencional e ao clichê. Para Stanislávski, o modelo nas leis da criação da natureza orgânica embasa todo o seu Sistema; por isso, costumava ressaltar que seu “sistema” não foi inventado por ele, mas foi tomado da observação da natureza. O Sistema é organizado em um conjunto de leis que oferece bases concretas para o desenvolvimento e domínio da psicotécnica do ator, um caminho necessário para despertar a natureza criadora do artista da cena.

A partir do princípio da arte da *pereživânie*, propomos trazer indícios encontrados nos escritos de Stanislávski que nos permitam compreender a fala do ator como arte da autêntica vivência, ou arte da *pereživânie*. Ao nos centrarmos no entendimento da fala cênica como arte da *pereživânie*, nos aproximamos dos estudos do significado do termo na língua russa realizado pela pesquisadora Michele Zaltron, que assim o esclarece:

A *pereživânie* consiste em uma noção fundamental para o entendimento da investigação de Stanislávski sobre a arte do ator. Em geral, foi traduzida por “vivência”, “revivescência”, “experiência”, “emoção”. [...] Embora, especialmente em seu emprego na vida cotidiana, possa ainda ser traduzida por “aflição” ou “preocupação”. A *pereživânie* pode ser tanto alegre e prazerosa, quanto triste e capaz de provocar sofrimento. Dito isso, destaco a seguinte definição de *pereživânie* na língua russa: “estado de alma que se expressa na presença de sensações e impressões intensas experimentadas por alguém” (ZALTRON, 2021, p. 33).

Ressaltamos que ao princípio que orienta a tendência artística de Stanislávski alia-se o princípio da *voploschénie* que, segundo a pesquisadora Michele Zaltron,

é a responsável por manifestar, em uma forma artística, a 'vida sutil' criada no processo da *pereživánie*. A sua tradução mais frequente tem sido encarnação, mas também é possível encontrá-la como corporificação ou personificação (ZALTRON, 2021, p. 34).

Portanto, a arte da fala do ator no palco será resultante de um processo de corporificação da experiência do vivo em uma forma concreta, artística. Tais princípios que orientam a busca artística de Stanislávski nos permitem compreender suas investigações sobre o campo da fala cênica.

Ao combater o diletantismo no trabalho do ator com a palavra artística e o descaso com a arte de falar em cena, Stanislávski investe em uma luta constante contra as más tendências na arte teatral que resultam na fala *sem vida* observada nos atores que trabalham tanto no âmbito do ofício da cena quanto no âmbito da arte da "representação". À primeira má tendência, definida como ofício, e a segunda, definida como arte da representação, Stanislávski opõe a arte da vivência ou a arte da *pereživánie*, terceira e única tendência, cujo objetivo artístico fundamental é o caminho da autêntica vivência em cena. Os atores deveriam conhecer a linha que demarca os limites entre essas tendências, sob pena de se desviarem do caminho da arte da vivência sincera dos sentimentos ou, da "criação sobre a cena da vida plena do espírito humano e o reflexo desta vida através da forma artística cênica (STANISLÁVSKI, 1986, p. 208, tradução nossa) <sup>29</sup>. Assim, distingue as três tendências na arte teatral:

Ao mesmo tempo em que a arte da "vivência" tenta perceber o sentimento do papel todas as vezes e antes de cada evento criativo, e a arte de "representação" tende a vivenciar o papel em casa, apenas uma vez, para primeiro entender e logo poder elaborar uma forma capaz de expressar a essência espiritual de cada papel, os atores do tipo artesão, esquecendo a vivência, tentam elaborar de uma vez por todas, formas pré-elaboradas da expressão de sentimentos e da interpretação cênica para todos os papéis e orientações na arte. Em outras palavras, na arte da "vivência" e na arte da "representação", o processo da vivência é inevitável, enquanto no ofício não é necessário e só aparece casualmente (STANISLÁVSKI, 1986, p. 175, tradução nossa). <sup>30</sup>

<sup>29</sup> [...] la creación sobre la escena de la vida plena del espíritu humano y en el reflejo de esta vida a través de la forma artística escénica.

<sup>30</sup> Al tiempo que el arte de la "vivencia" trata de percibir el sentimiento del papel cada vez y ante cada hecho creativo y el arte de la "representación" tiende a que se vivencie el papel en casa, sólo una vez, para primero comprender y luego poder elaborar una forma capaz de expresar la esencia espiritual de cada papel, los actores de tipo artesanal, olvidando la vivencia, tratan de elaborar de una vez y para siempre, formas preelaboradas de la expresión de los sentimientos y de la interpretación escénica para todos los papeles y orientaciones en el arte. En otras palabras, en el arte de la "vivencia" y en el de la "representación" el proceso de la vivencia es

A primeira tendência na arte teatral — do ofício — se distingue da arte da representação e da arte da vivência por esquecer completamente o processo da vivência. Na primeira tendência, encontram-se os atores que são incapazes de vivenciar, resumindo-se a imitadores da vida e dos sentimentos humanos. Nos atores que se limitam a reproduzir modelos estereotipados, vemos como resultado a caricatura dos sentimentos humanos, que “assombra pela estreiteza na compreensão da alma humana” (STANISLÁVSKI, 1986, p.176, tradução nossa).<sup>31</sup> Esta estreiteza e simplicidade percebidas no ator que trabalha no âmbito do ofício é insuficiente para que possa ser expressivo artisticamente. Em prol da reprodução do resultado exterior de complexos processos humanos, produz uma cópia meramente exterior de tais processos, levando à cena a construção superficial de sentimentos e da vida humana.

Assim como na linguagem gestual, os convencionalismos cênicos são observados na linguagem falada dos atores-artesãos. Substituindo a vivência, os métodos que determinam os convencionalismos cênicos próprios do ofício teatral buscam os efeitos na voz, na dicção e entonação. Uma voz que usa da força e chega ao grito, uma pronúncia enfática das vogais ou modulações e cadências declamativas são típicas dos convencionalismos na fala. Por esses métodos, as palavras, as frases e expressões são trazidas à cena pela ilustração de seu sentido mais direto resultando nos clichês da fala. Por exemplo:

As palavras “vingança” ou “maldição” frequentemente levam o ator-artesão aos tons trágicos, assim como as palavras “grande, pequeno, alto, longo, largo” o levam a demonstrar expressivamente os tamanhos e espaços, do mesmo modo que as palavras “doce ou amargo” o fazem chegar à ilustração do gosto e as palavras “gentil, canalha, bom, mau, alegre, triste, jovem, velho” o levam à representação literal dos vocábulos e não ao sentido interior da frase dentro da qual a palavra é empregada (STANISLAVSKI, 1986, p.180, tradução nossa).<sup>32</sup>

---

inevitable, en tanto que en la artesanía el mismo no es necesario y sólo aparece en forma casual.

<sup>31</sup> Assombra por la estrechez em la comprensión del alma humana.

<sup>32</sup> Las palabras “venganza” o “maldición” frecuentemente llevan al actor- artesano a los tonos trágicos, así como las palabras “grande, pequeno, alto, largo, ancho” lo llevan a demostrar expresivamente los tamaños y espacios, del mismo modo que las palabras “dulce o amargo” le hacen arribar a la Ilustración del gusto y las palabras “gentil, canalha, bueno, malo, alegre, triste, joven, viejo” le llevan a la representación literal de los vocablos y no a aquel sentido interior de la frase dentro de la que la palabra es empleada.

Os atores desse método forjam uma certa maneira de falar típica, de acordo com a idade e características do personagem. Na visão estereotipada dos atores, os clichês da fala são observados, por exemplo, nos militares que falam sempre com intenção de comando na voz, ou no camponês que fala desajeitado, ou nas jovens ingênuas que falam empregando um registro agudo na voz. São inúmeros os clichês interpretativos expressos vocalmente na fala e nos movimentos plásticos dos atores. Eles reforçam um ao outro, substituindo a vivência pelo hábito mecânico do arremedo externo próprio da tendência do ofício da cena.

A segunda tendência — da arte da representação —, opondo-se à tendência teatral do ofício, objetiva a criação da vida do espírito humano, iniciando seu trabalho criativo pelo processo da vivência da mesma maneira como ocorre no processo de criação da terceira tendência, a da arte da vivência. No entanto, o ator da arte da representação tende a vivenciar o papel somente uma vez, ou poucas vezes na intimidade dos seus ensaios, concebendo na sua arte uma forma artística de tais sentimentos uma vez vividos. Diferente do ator-artesão que se alimenta dos convencionalismos teatrais para elaborar seus clichês interpretativos, a arte do ator da segunda tendência se alimenta dos sentimentos humanos reais e verdadeiros vivenciados para levar à cena uma elaboração artística formal de tais sentimentos. Devido ao caráter de apresentação pública do teatro, esse ator torna o espectador o centro de sua atenção, orientando-se pela atração que esse exerce em si, evadindo-se da atenção sobre o seu próprio processo interior vivo na cena. Diante dessa orientação, vendo-se obrigado a obter êxito, comporta-se como o espectador que o vê de fora e como observador da sua própria arte, converte-se em mero ilustrador e títere de sua própria criação. Por esse aspecto, Stanislávski distingue esse artista do ator criador da arte da vivência:

Enquanto o artista da arte da vivência trata de escapar da atração dos espectadores para concentrar-se na essência interna do papel e interessar o público, atraindo sua atenção para a cena, os artistas da arte da representação vão sozinhos em direção ao espectador e propõem, esclarecem e mostram suas criações (STANISLÁVSKI, 1986, p. 198, tradução nossa).<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Al tiempo que el artista del arte de la vivencia trata de evadirse de la atracción de los espectadores para concentrarse en la esencia interna del papel e interesar al público,

No campo da fala cênica, vemos esse artista representar ideias e sentimentos por meio da pronúncia formal das palavras, sendo capaz de repetir esta forma criada a cada apresentação pública, sem a participação de sentimentos vivos.

O ator da arte da representação preocupa-se somente com o desenho externo das palavras que emite, reproduzindo, com virtuosismo técnico, a dimensão formal da fala. Tal malabarismo técnico com as palavras traz a elaboração de formas precisas, mas ausentes de pensamento, ideias, sentidos e sentimentos *vivos* que fazem parte do processo da comunicação humana por meio das palavras. Tal malabarismo atrai a atenção do público e dos companheiros de cena para o aspecto formal da sua fala, distraíndo-os com as sonoridades tecnicamente elaboradas. Ao descomprometer-se com o processo da vivência em sua arte, os atores não se empenham para se envolver com o que dizem, para quem dizem e por que dizem, empenho exigido no ato consciente da comunicação viva por meio das palavras.

No processo de representação, descomprometido com o aspecto vivo da fala, o artista leva ao público apenas “as palavras pronunciadas pelos músculos da língua”, como dizia Stanislávski, ausentes dos sentimentos sinceros e do pensamento vivo que as movimentam no processo da autêntica vivência. O artista assim simula a verdade na fala através do virtuosismo técnico, reproduzindo um desenho externo da pronúncia das palavras, que um dia foram vivas, mas que, na elaboração formal da sua arte, carecem de sentido interior. No processo de representação, o artista aprende a demonstrar sua criação sem o esforço espiritual que exige a autêntica vivência, habituando os músculos do corpo a demonstrarem os resultados da sua criação. Orientando-se pelo trabalho técnico de acentuação, entonação e ritmo das palavras, o ator aprende a demonstrar sua forma exterior, criando uma ilusão da vivência na fala sobre a qual pretende convencer o espectador.

---

atrayendo su atención hacia la escena, los artistas del arte de la representación van como por sí mismos hacia el espectador y proponen, aclaran y muestran sus creaciones.



A terceira tendência da arte teatral diz respeito à arte da *pereživánie*, ou arte da vivência. Tomada da observação da própria natureza da criação, ela orienta os objetivos artísticos de Stanislávski, como afirma Zaltron:

Stanislávski almejava levar a complexidade da natureza para a arte teatral. Por isso, nomeou de arte da *pereživánie* a arte que buscava realizar-se cenicamente, ou seja, uma arte que deveria alcançar e transpor para o palco o movimento da vida, com sua qualidade de renovação contínua, de imprevisibilidade, de ação e de reação, de acordo com as circunstâncias que surgem a cada momento pela interação do ator com os seus focos de atenção. Com a arte da *pereživánie*, interligada ao processo de criação da *voploschenie*, Stanislávski buscava cultivar no palco, por meio do trabalho do ator sobre si mesmo, a vida e a força criativa da natureza (ZALTRON, 2021, p. 40).

Na edição brasileira do livro de Maria Knebel (2016), *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*, traduzido por Marina Tenório e Diego Moschkovich, o termo *pereživánie* é apresentado como “vivência”, como “experiência do vivo”, ou simplesmente como “experiência”. O responsável pela organização, adaptação e notas dessa edição, Anatoli Vassíliev<sup>34</sup>, explica que:

Dentro do sistema teatral de Stanislávski, *pereživánie* nos remete ao processo da experiência vivenciada no momento presente. O teatro como “a arte da experiência do vivo” [*iskússtvo pereživánia*] é precisamente a nova definição do teatro tal como imaginado por Stanislávski e pela escola russa. A sensação ou a vida que é experimentada aqui e agora são contrapostas ao teatro da representação, ou de imitação; trata-se de um teatro onde é necessário viver, e não parecer vivo (VASSÍLIEV apud KNEBEL, 2016, p. 26, N. do O.).

O ator que se orienta nesta tendência deve dominar os elementos fundamentais da criação orgânica que Stanislávski chamou de “leis orgânicas do homem em ação”. O trabalho sistemático sobre estes elementos — concentração, imaginação, “se” mágico, fé e sentido da verdade, relação, adaptação, liberdade muscular, tempo-ritmo — conduzem o ator-criador no caminho da criação orgânica. Segundo Zaltron,

O princípio fundamental da arte da *pereživánie* consiste em que, a cada apresentação, a cada dia e a cada instante, ao realizar a sua

---

<sup>34</sup> Anatoli Vassíliev (1942-) foi considerado o maior diretor russo de sua geração e um dos diretores mais notáveis e aclamados do teatro contemporâneo. Foi aluno de Maria Knebel e de Andrei Popov no curso de direção do Instituto Russo de Artes Teatrais (GITIS), tendo trabalhado profundamente com o método da análise pela ação e a metodologia dos *études*.

ação, o ator deve perceber os novos impulsos e estímulos que surgem em cena a fim de se manter em permanente estado criativo. A base da arte da *pereživánie* é, portanto, a capacidade de jogo, de relação, de improvisação e de *adaptação* do ator em cena (ZALTRON, 2021, p. 43).

No processo da arte da vivência do ator, as mudanças na entonação, no ritmo e a musicalidade da fala e as nuances expressivas da fala cênica *viva* são consequências das adaptações de jogo do ator-criador. O *como* se diz exatamente as palavras não é definido de uma vez por todas sob o perigo de comprometer a vida da palavra cênica. Sob o princípio da arte da *pereživánie* preserva-se a verdade da fala pelo entendimento do ator sobre o *que* diz, *para quem* diz e *por que* diz, o que propõe caminhos para *como* dizer as palavras. Nisso está implicada a capacidade do ator agir a cada vez, adaptando-se às circunstâncias forjadas pela imaginação e pelo momento presente vivido.

A palavra, como parte da “experiência do vivo”, provoca sensações, impressões, visualizações, que correspondem àquilo que se vive no momento presente da cena e que é capaz de mobilizar a atenção do outro pelas “coisas” evocadas. Nessa evocação de coisas – visualizações, pensamentos e sentimentos – a palavra torna-se “habitada”, resultante do processo vivo sob o qual o ator experiencia o tempo presente dos acontecimentos e do fluxo do movimento das adaptações às circunstâncias do momento. O movimento sonoro, as nuances da entonação, as intensidades do som, as intenções da voz, são resultantes, portanto, da ação verbal deste corpo/palavra que vive nas circunstâncias da cena.

Entendida como arte da *pereživánie*, a fala cênica *viva* desperta e capta a atenção do espectador promovendo uma “comunicação viva e humana” (STANISLÁVSKI, 1983, p.83, tradução nossa) através da ação verbal, ou seja, das palavras vivenciadas pelo ator. Ao acreditar na arte da vivência do artista na cena, “o espectador se contagia com seus sentimentos e vivências, ou seja, intervém diretamente na vida da cena com seu próprio sentimento” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 221, tradução nossa), pois, como afirmava Stanislávski, “*não há nada tão contagioso para o organismo*

*humano vivo do espectador quanto o sentimento humano vivo do próprio artista*” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 221, grifo do autor, tradução nossa).

### **3 A AÇÃO VERBAL NO CENTRO DO SISTEMA**

A noção de ação verbal ou “ação da palavra” passa a ser desenvolvida por Stanislávski a partir da crítica negativa sobre seu trabalho de atuação no papel de Salieri, no espetáculo *Mozart e Salieri*. Assim afirma Anatoli Vassíliev (apud KNEBEL, 2016, p.187-188. N.do O.), fazendo nossa atenção voltar-se para esse acontecimento importante na trajetória artística de Stanislávski, que buscava encontrar, na análise de sua atuação, as elucidações que desenvolveram a noção de ação verbal.

A atuação de Stanislávski no espetáculo *Mozart e Salieri* de Púchkin, encenado em 1915, recebeu críticas negativas percebidas pelo próprio Stanislávski como um fato que lhe gerou importantes reflexões. A partir desse fracasso, Stanislávski concentrou-se mais profundamente nas investigações sobre a arte da fala do ator no palco e o trabalho artístico com o texto do autor.

Em uma conversa com os atores do TAM, no ano de 1936, Stanislávski comenta sobre o insucesso no papel de Salieri e enfatiza que “o ator precisa aprender a falar” em cena. Ao apontar para a necessidade do aprendizado técnico da fala cênica, vemos a importância fundamental atribuída nos aspectos internos que impulsionam a palavra do autor pelo ator, em seu comentário seguinte:

Depois do fracasso de Salieri, durante catorze anos, pratico declamação todos os dias, apesar de não pretender atuar. Agora posso recitar Shakespeare, mas ainda não posso recitar Púchkin. Posso recitar Shakespeare seguindo as visualizações, sem ficar suado e me cansar. Transmitirei bem as ideias enxergando aquilo de que falarei. Estou vendo a minha ação e a conto ao espectador. Se você enxergar aquilo de que está falando, o público não ficará entediado. Se você pode dizer um monólogo enxergando aquilo de que está falando, se tiver lógica e coerência, se há uma progressão lógica, é possível apresentar Shakespeare; caso contrário, você irá apenas tagarelar os versos (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 271).

Vemos na prática pessoal de Stanislávski a importância que dava ao constante trabalho de aprimoramento da fala cênica, que envolve o domínio da técnica exterior e da técnica interior da fala. No caso do trabalho do ator com o texto em verso, o domínio da técnica exterior deve estar aliado ao domínio da técnica interior, da comunicação das visualizações e pensamentos do ator que determinarão o tempo-ritmo da fala.

Maria Knebel (1898-1985), que colaborou com Stanislávski em seus últimos anos de aprimoramento do Sistema e de investigações, especificamente no campo da fala cênica, considerava “a noção de ação verbal como um dos fundamentos do sistema de Stanislávski (KNEBEL, 2016, p.115)”. Ela traz a ideia da relação viva e pulsante que o ser humano apresenta na sua fala quando comunica a alguém ou a si mesmo seus pensamentos e visões por meio da palavra. Diante da importância dada às palavras elaboradas pelo autor da obra literária,

Stanislávski considerava que a ação verbal era a principal ação do espetáculo, e via nela o modo fundamental de dar corpo às ideias do autor. Seu desejo era que em cena, assim como na vida, a palavra estivesse inseparavelmente ligada aos pensamentos, tarefas e ações da figura cênica (KNEBEL, 2016, p. 27).

Knebel seguiu aprofundando e desenvolvendo os ensinamentos de Stanislávski, reafirmando a importância da ação verbal na arte do espetáculo teatral. Para ela, diante da complexidade de uma série de componentes da arte dramática,

O mais importante deles é a palavra, que atinge diretamente o espectador e age sobre ele. A ação verbal é a pedra angular da arte dramática, a base da arte do ator em cena. A capacidade de dizer em cena o texto do autor está intimamente ligada à habilidade do ator de pensar e revestir seus pensamentos com as palavras fornecidas pelo autor. A luta contra a pronúncia mecânica e a conquista do autêntico pensar em cena são tarefas que devem adquirir cada vez mais importância no trabalho de cada grupo teatral. Isso me obrigou a tocar nas questões do “segundo plano”, do “monólogo interior” e da “visão” (KNEBEL, 2016, p.19).

A promoção da palavra à ação verbal implica uma série de questões ligadas ao trabalho prático do ator capaz de conduzi-lo ao desenvolvimento dos

pensamentos, ideias e visualizações<sup>35</sup> por trás das palavras. Para Stanislávski e para Knebel, a criação da ação verbal dependia de uma metodologia eficaz de trabalho capaz de conduzir ao êxito a sua realização. Através da ação verbal, uma série de elementos deveriam ser exercitados e desenvolvidos para despertar o subtexto que sustenta a ação da palavra na cena.

Nos últimos anos de sua vida, com o aprimoramento das suas pesquisas artístico-pedagógicas, Stanislávski chegou a um novo método de ensaios que proporcionava ao ator um caminho metodológico onde a palavra é entendida como ação verbal. O método traz princípios que fundamentam o trabalho do ator e do diretor no processo de conhecimento da obra, visando à realização cênica, trazendo um caminho de procedimentos que entrelaçam, no exercício criativo, a investigação intelectual da obra e do papel. Esse novo método de trabalho de Stanislávski sobre a peça e o papel foi nomeado pela sua discípula Maria Knebel como método da análise pela ação, ou método de análise ativa, que contém o método das ações físicas. Após a morte do mestre, ela seguiu aperfeiçoando o seu novo método de criação, dedicando-se, ao longo de sua trajetória artística e pedagógica, ao desenvolvimento e aprofundamento do Sistema de Stanislávski.

Para Knebel, o próprio desenvolvimento do método da análise através da ação está relacionado diretamente à importância que Stanislávski atribuía à palavra. Para ela, “O terceiro e talvez principal motivo que levou Stanislávski a

---

<sup>35</sup> Na escrita da tese, adoto na maior parte das vezes a palavra “visualização” traduzida do termo russo *ôbraznoe vídenie* por Elena Vássina (2016); no entanto, a palavra “visão” aparecerá por vezes como sinônimo desta, uma vez que utilizo citações onde o termo russo foi assim traduzido para o português por Marina Tenório no livro de Maria Knebel (2016). A preferência por “visualização” recai sobre considerar a palavra mais apropriada na língua portuguesa, ao entendimento do caráter ativo da imaginação no trabalho do ator. Segundo o dicionário Houaiss, “visualização” é a “criação mental de imagem” (2001, p.456), enquanto “visão” se refere a: “1 - percepção do mundo exterior pelos órgãos da vista; 2 – aparição; 3 - ponto de vista” (2001, p.456). Portanto, me parece que o sentido da palavra “visualização” se aproxima mais precisamente do entendimento do termo utilizado tanto por Stanislávski quanto por Knebel para remeter à noção de criação de imagens visuais e sensoriais em movimento que são recriadas pelo ator em uma sequência, como uma espécie de filme, e que serve de subtexto tanto à ação verbal quanto à ação psicofísica. O sentido da palavra “visão” em português, a meu ver, nos remete ao sentido de aparição, distanciando-se da noção que emerge da prática de trabalho de Stanislávski e Knebel. As visualizações serão abordadas especificamente mais adiante, no Capítulo 6.1 desta Parte I da tese, quando a tratarei como procedimento da psicotécnica do ator para a apropriação da palavra. O leitor encontrará este procedimento sendo abordado na prática, na Parte II da tese, quando tratarei da experiência nas aulas de fala cênica segundo o método russo, sob a condução pedagógica de Elena Gaissionok.

falar sobre a análise da peça através da ação foi a importância crucial que ele conferia à palavra em cena (KNEBEL, 2016, p. 27).

Ao considerar a palavra um meio potente de ação no espetáculo, sobre o qual estão implicadas as ideias do autor na autêntica criação do ator, no contexto do Sistema, a ação verbal adquire enorme importância, exigindo do ator o trabalho sobre o acionamento dos aspectos internos que impulsionam a ação da palavra. Por meio da ação verbal é possível que o ator cumpra com a função da palavra na cena, de despertar “todo o gênero de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e de outros tipos no ator, em seus *partners* e através deles, no espectador” (STANISLÁVSKI, 1983, p. 86, tradução nossa). Stanislávski assim conceitua:

Ação verbal é a capacidade do ator de contagiar o parceiro com suas visões. É importante ver vívida e claramente para fazer com que o parceiro veja, da mesma maneira viva e clara, aquilo sobre o que está falando. O campo da ação verbal é enorme. Um pensamento pode ser transmitido com uma proposição, entonação, exclamação, ou mesmo com palavras. A transmissão de seus pensamentos é ação (STANISLÁVSKI apud TOPORKOV, 2016, p. 219).

Ao orientar-se pelo princípio das leis da natureza humana para embasar as leis da arte, Stanislávski percebeu, observando a natureza da fala humana que, para uma efetiva comunicação por meio das palavras, era necessário criar condições para o desenvolvimento da ação das palavras no palco. As visualizações ou visões aparecem na metodologia de trabalho com a palavra como um procedimento fundamental para a criação da ação verbal.

A ação verbal exige o trabalho ativo da imaginação do ator para elaborar as visualizações, os pensamentos e as ideias por trás das palavras. Através desse procedimento psicotécnico, o ator exercita sua capacidade de agir por meio das palavras, contagiando os seus parceiros de cena e os espectadores com suas próprias imagens interiores sobre aquilo que diz. Knebel assim explica que:

A visão é a lei do pensamento imagético do ator em cena. Na vida, sempre vemos aquilo de que falamos. Qualquer palavra ouvida provoca em nós uma imagem concreta. Em cena, porém, traímos com frequência essa característica importantíssima da psique e tentamos agir sobre o espectador por meio de palavras “vazias”, por trás das quais não há imagens vivas do fluxo contínuo da existência (KNEBEL, 2016, p.148).

Para fugir das palavras “vazias”, ou “pronunciadas pelos músculos da língua”, com o procedimento de criação das visões, Stanislávski torna possível que o ator desenvolva o fluxo de imagens contínuas que deve sustentar as palavras entendidas como um processo de “comunicação viva e humana no palco”. A esse fluxo contínuo de imagens que movimentam as palavras em ação, Stanislávski denomina “filme de visões interiores”. Ele é criado pelo exercício imaginativo do ator sobre a obra e o papel, para o qual o método da análise ativa oferece um caminho para o seu desenvolvimento.

Ao trabalhar com as palavras de um texto alheio (do autor), o ator apropria-se do aspecto interior das palavras, desenvolvendo ideias, pensamentos e visualizações que quer transmitir ao espectador, promovendo-as à ação verbal.

Ao buscar a comunicação viva e humana no palco por meio da ação verbal, Stanislávski orientou-se pela observação da natureza da fala humana para explicar que, diante da necessidade de se comunicar, o ser humano apoia-se nas palavras para se expressar, movendo-a por um propósito, uma finalidade, ou “por uma ação verbal autêntica, produtiva e apropriada para um determinado alvo (STANISLAVSKI apud KNEBEL, 2016, p.129)”. Para ele, a palavra no palco, assim como tudo o que ali acontece, deve estar fundamentada no princípio da ação. Knebel fortalece assim esse entendimento:

Ao dizer que o resultado final da arte do ator é a criação de uma ação verdadeiramente *produtiva*, estreitamente ligada à ‘concepção íntima e profunda’ da peça, Stanislávski toca na essência da arte cênica. Teatro é ação, e tudo o que acontece em cena é sempre ação, ou seja, uma expressão ativa do pensamento, da ideia íntima, uma transmissão ativa e atuante dessa ideia ao espectador. A arte dramática é uma arte sintética, mas, na concepção de Stanislávski, a palavra permanece sempre como o principal e decisivo meio de *impacto ativo*. Ação verbal – eis o que torna o teatro dramático uma das mais fortes e emocionantes atividades artísticas do ser humano (KNEBEL, 2016, p. 122).

O entendimento de Stanislávski sobre a ação produzida pelo ator como essência da arte cênica orientou suas investigações sobre a ação verbal. Tal entendimento gerou a investigação de procedimentos psicotécnicos que buscavam desenvolver o subtexto das palavras, o que sustentaria a fala cênica *viva* do ator.

Para entendermos a noção de ação verbal no contexto do Sistema de Stanislávski, e mais especificamente no trabalho prático do ator, portanto, é necessário entendê-la em sua relação com os elementos que compõem o Sistema e que, juntos, fundamentam o processo de criação do subtexto que sustenta a ação da palavra no palco. A seguir, identificaremos tais elementos e os abordaremos em sua inter-relação orgânica para refletirmos sobre a criação da ação verbal.

### **3.1 A AÇÃO VERBAL E OS ELEMENTOS DA ANÁLISE ATIVA DA PEÇA E DO PAPEL**

Identificaremos os elementos constituintes do Sistema para a realização da análise textual, apoiando-nos nos conhecimentos trazidos por Maria Knebel em seu livro *Sobre a Análise Ativa da Peça e do Papel* (2016), bem como nos conhecimentos trazidos por Nair D'Agostini (2019) no livro *Stanislávski e o Método de Análise Ativa*, em que aborda os “Elementos do ‘Sistema’ Para a Análise do Texto”.

Esses elementos são fundamentais para o desenvolvimento do trabalho de criação do ator sobre a obra e o papel, dando condições para a criação da ação verbal. Knebel contribui com o entendimento sobre a orgânica inter-relação entre os elementos do Sistema na criação da ação verbal, ao relatar que “Nas aulas de palavra artística no Estúdio, uma das exigências categóricas de Stanislávski era que o processo de trabalho nessa disciplina não se distinguisse em nada do método de ensino de interpretação” (KNEBEL, 2016, p.159). Knebel enfatiza, em seu relato sobre as aulas de palavra artística com o mestre, a particularidade da prática de trabalho dos atores com a narrativa literária desenvolvida nessa disciplina. Destaca que também no trabalho sobre a narrativa Stanislávski obrigava os atores a utilizar o procedimento da análise através da ação, proposto no início do trabalho sobre o papel (KNEBEL, 2016, p.159).<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> O trabalho consiste em uma prática criativa com textos literários em que o ator atua em uma narrativa em primeira ou terceira pessoa. Tal prática é recorrente nas aulas de fala cênica da escola russa de ensino da arte do ator. Na Parte II da tese, o leitor irá encontrar exemplos de trabalho com a narrativa literária na experiência da pesquisadora com as aulas práticas de fala cênica.



A partir da conclusão de que o mesmo método da análise através da ação aplicado ao método de interpretação é utilizado como procedimento de trabalho do ator com a palavra artística, teremos condições de identificar os elementos fundamentais no processo de criação da ação verbal.

Ao fornecer um caminho para penetrar na essência da obra através do método da análise da peça e do papel pela ação, atores e diretores exploram a peça, analisando-a por meio dos elementos que a compõem, objetivando o conhecimento e aprofundamento dos pensamentos e motivações da obra. D'Agostini explica que:

A análise ativa consiste em um método capaz de acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática que se complementa e concretiza, na prática, através do processo de criação do ator, por meio do método das ações físicas, envolvendo todo o seu aparato psicofísico. [...] A eficácia do método e a sua flexibilidade têm possibilitado o desvelamento da estrutura da ação em diferentes materiais textuais, respeitando o significado mais profundo do texto, possibilitando, assim, uma criação original a partir da individualidade do diretor e do ator (D'AGOSTINI, 2019, p. 20).

No processo de criação da ação verbal, o ator estuda o percurso dos pensamentos e das ações dos personagens da obra para ser capaz de exprimir com precisão a maneira de pensar do personagem. Para isso, é fundamental a avaliação dos fatos, sendo essa “um processo criativo que leva o ator ao conhecimento do cerne da obra, e que exige dele a habilidade de levar sua experiência pessoal à compreensão de cada detalhe da peça” (KNEBEL, 2016, p. 45). A avaliação dos fatos e acontecimentos, para Stanislávski,

Significa encontrar neles seu sentido interior oculto, sua essência espiritual, seu grau de importância e influência. Significa cavar sob os fatos e acontecimentos externos para encontrar ali outros acontecimentos, escondidos nas profundezas, que frequentemente são a causa dos fatos externos. [...] significa conhecer o esquema interior que define as relações entre as pessoas. Avaliar os fatos significa encontrar a chave que decifra muitos mistérios da ‘vida do espírito humano’ do papel, escondidos sob os fatos da peça (KNEBEL, 2016, p.145).

Ao avaliar os fatos e acontecimentos presentes no texto, o ator adentra-se nas circunstâncias da obra, analisando-os a partir do seu ponto de vista de ser humano ator, trazendo exigências para o “ator-pensador”, como

Stanislávski nomeava o ator capaz de examinar os eventos particulares a partir do conjunto de pensamentos que está contido na obra e que implica as contribuições de seu próprio ponto de vista subjetivo. Ao aprofundar-se nas circunstâncias para esclarecer as ações e pensamentos do personagem criado pelo autor, o ator avalia os fatos com seus próprios sentimentos e experiência, construindo com eles uma relação pessoal e viva. Nesse momento de análise, que Stanislávski chamava de período do “exame da obra pela razão”, Knebel explica que “o ator obriga a própria imaginação a se relacionar com os personagens como se eles fossem pessoas que realmente existem, que vivem e agem dentro de determinadas condições de vida” (KNEBEL, 2016, p.143). Ela identifica esse momento como o começo do “complexo processo artístico de criação do personagem” (KNEBEL, 2016, p.144). Nesse processo de criação, a avaliação dos fatos está submetida às circunstâncias propostas que, segundo Stanislávski são:

a fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida, o entendimento da peça por nós, atores e diretor, nossos acréscimos, *mise-en-scènes*, a montagem, cenário e figurinos do artista, adereços, luz e som etc.: tudo o que é proposto para que os atores levem em conta na criação (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 295).

As circunstâncias são invenções da imaginação do ator que fundamentam o “se” mágico ajudando-o na criação dos estímulos interiores que sustentam as ações físicas e verbais.

Na perspectiva do ator-papel, todas as suas ações são fundamentadas pela supertarefa da peça e do papel. A supertarefa é uma tarefa principal a ser cumprida que desperta uma série de outras tarefas para que ela se cumpra. A supertarefa percorre toda a dimensão da obra, unindo organicamente todas as tarefas que nela se apresentam e é o elemento fundamental que orienta o ator no trabalho com o papel, permitindo que ele não se desvie das intenções do autor da obra.

A supertarefa deve ser definida com precisão e nomeada pelo trabalho consciente e intelectual do ator-artista. Ao tratar da importância de nomear corretamente a supertarefa, Stanislávski costumava dar um exemplo de sua

prática pessoal em que a nomeou de forma equivocada. Ao atuar no papel de Argan em “O doente imaginário”, de Molière, ele definiu sua supertarefa como “Quero estar doente”, vindo a transformar a comédia de Molière em uma tragédia. Após inúmeras tentativas, em que cada vez mais ele distanciava-se da essência da peça, ele entendeu seu erro. Ao renomear a sua supertarefa para “Quero que acreditem que estou doente”, suas ações encontraram-se em conformidade com a essência da peça de Molière (STANISLÁVSKI, 1980, p.324, tradução nossa).

A supertarefa desencadeia a ação transversal que percorre toda a dimensão da obra, unindo organicamente todos os fragmentos que ela contém. Segundo Stanislávski, “a linha da ação transversal unifica e permeia todos os elementos, direcionando-os a uma supertarefa comum – da mesma forma que um fio unifica e permeia um colar de contas” (apud KNEBEL, 2016, p.48). O caminho da ação transversal que transpassa toda a obra e o papel, é composto da luta contra os impedimentos ou contra-ações para a realização da supertarefa, que geram o conflito e dão sentido à obra artística.

A linha de ações que atravessa toda a extensão da peça e do papel, orientada pela supertarefa, desperta a imaginação criativa do ator, auxiliando na criação do subtexto que sustenta a ação da palavra e da ação física. Para Stanislávski, o subtexto:

É a “vida do espírito humano”, não manifesta, mas sentida internamente, que flui ininterruptamente *sob as palavras do texto*, justificando-as e dando-lhes vida constantemente. O subtexto é um tecido de múltiplas e diversas linhas interiores da obra e do papel, feito de *ses mágicos*, de todo o tipo de ficções da imaginação, de circunstâncias dadas, de movimentos internos, de objetos de atenção, de verdades pequenas e grandes e da fé nelas, de adaptações, de ajustes e de outros elementos similares. É o subtexto que nos faz dizer as palavras do papel (STANISLÁVSKI, 1983, p. 85, grifo do autor, tradução nossa).<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Es "la vida del espíritu humano", no manifiesta, sino interiormente sentida, que fluye ininterrumpida *bajo las palabras del texto*, dándole constantemente justificación y existencia. El subtexto es un tejido de múltiples y diversas líneas interiores de la obra, y el papel, hecho de *síes mágicos*, todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes, y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto lo que nos hace decir las palabras del papel.

Ele explica que um equivalente à linha transversal da ação é criado quando o sentimento surge junto à linha do subtexto e percorre toda a peça e o papel “como se fosse uma corrente submarina” (STANISLÁVSKI, 1983, p.85, tradução nossa). Stanislávski explica que assim

[...] se cria a *linha de ação transversal* da obra e do papel. E se manifesta não só através de movimentos físicos, mas também através da dicção: se pode atuar não somente com o corpo, mas também com o som e as palavras. O que em relação à ação chamamos *linha contínua*, encontramos seu equivalente no subtexto, em relação à fala (STANISLÁVSKI, 1983, p. 85, grifo do autor, tradução nossa).<sup>38</sup>

Pelo trabalho criador do ator, a linha do subtexto preenche de conteúdo interior as palavras, dando sentido a sua existência cênica. Ao identificarmos os elementos do Sistema e sua inter-relação para a criação do subtexto e consequente ação verbal, percebemos a importância dada por Stanislávski ao caráter ativo da fala cênica. A qualidade ativa da palavra, ou seja, sua ação verbal, encontra um caminho para o seu desenvolvimento e criação no treinamento psicotécnico do ator. Através da psicotécnica consciente, o ator exercita os elementos que preparam o terreno para a ação da palavra.

### **3.2 A AÇÃO VERBAL E OS “ELEMENTOS ESSENCIAIS PARA A FORMAÇÃO DO ATOR CRIATIVO”**

Ao identificarmos os elementos da análise do texto e do papel, adentraremos na sua inter-relação com os elementos “essenciais para a formação do ator criativo” (D’AGOSTINI, 2019, p. 78), considerando que todos esses elementos que compõem o Sistema orientam a criação do ator para a realização da ação física e da ação verbal.

Partimos para a identificação dos elementos do Sistema para evidenciar como fundamentam a criação da ação verbal. Tomamos como ponto de partida as investigações sobre o Sistema de Nair D’Agostini, que considera os

---

<sup>38</sup> [...] se crea la línea de acción continua de la obra y el papel. E se manifesta não só através de movimentos físicos, mas também da dicção: se pode atuar não só com o corpo, mas também com o som e as palavras. Lo que en relación con la acción llamamos su línea continua, tiene su equivalente en el subtexto em relación con el habla.

seguintes elementos como “essenciais para a formação do ator criativo: concentração, imaginação, o ‘se’ mágico, fé e sentido da verdade, relação, adaptação, liberdade muscular e tempo-ritmo” (D’AGOSTINI, 2019, p. 78). D’Agostini esclarece que o Sistema, como afirmava Stanislávski, foi o resultado de seu exercício de observação sobre a vida e “a natureza das faculdades da criação” (2019, p. 75). Ao identificar os elementos constituintes da natureza da criação humana, Stanislávski sistematiza-os por meio de seu Sistema, oferecendo um caminho metodológico para o desenvolvimento orgânico da natureza criativa do ator através do trabalho da psicotécnica consciente. A sistematização realizada por ele visa “O desenvolvimento individual das faculdades humanas universais [que] é possibilitado pelo treinamento de seu ‘sistema’” (D’AGOSTINI, 2019, p.78). A respeito disso, ela esclarece:

Essa sistematização foi desenvolvida por meio dos chamados elementos do “sistema”, nos quais está contida a chave do ator criativo para se entregar totalmente a desenvolver em si mesmo as qualidades artísticas essenciais inerentes à arte teatral. Esses elementos são considerados uma espécie de gramática da arte do ator, abrindo e desenvolvendo o seu talento, e têm valor universal, pois suas bases fundam-se na natureza humana, por isso o mestre os chamou de leis da natureza orgânica do homem em ação (D’AGOSTINI, 2019, p.78).

Por meio do treinamento, Stanislávski oferece ao ator um caminho para exercitar e dominar os elementos orgânicos da ação para criar sua própria ação cênica, já que todo indivíduo carrega dentro de si as faculdades da criação, e essas podem ser despertadas através do trabalho consciente do indivíduo sobre si mesmo.

Um dos mais importantes elementos do Sistema e sem o qual a arte não existe é a **imaginação**. O impulsionador da criação das ações físicas e verbais está relacionado a outros importantes elementos como o mágico “e se”, e as circunstâncias propostas. Partindo do pressuposto de que “a verdadeira realidade não é arte”, Stanislávski esclarece que a realidade no palco precisa da invenção artística para existir. Para ele, “O objetivo do ator e de sua técnica criadora é transformar a invenção da peça na realidade cênica. Neste processo, um grande papel cabe à nossa imaginação” (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 297).

Em sua relação com a peça e o papel criados pela imaginação do autor, o ator adentra no universo da sua obra escrita, analisando-a com a participação ativa da sua própria imaginação criadora. O ator, trabalhando colaborativamente com o diretor, acrescenta todos os detalhes de que necessita para corporificar as ideias e sentimentos da peça e do papel e que não são retratadas explicitamente pelo autor. No processo de criação das ações físicas e ações verbais, o ator contribui com o enriquecimento de uma série de circunstâncias de que necessita para tornar viva e orgânica sua própria criação artística. Nesse sentido, Stanislávski orienta que “Todos e cada um dos nossos movimentos em cena e cada palavra deve ser o resultado da vida correta da imaginação” (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 300). No processo de criação do ator-artista, a imaginação deve ser a líder, possibilitando-o colocar-se no centro das condições imaginárias para que possa atuar em seu próprio nome e por sua própria conta e risco.

O “**se**” **mágico** então funciona como uma alavanca para transferir o ator do plano cotidiano para o plano de imaginação que exige a realidade artística do palco. O “se” mágico é um ponto de partida para despertar no ator a atividade interior e exterior impulsionando-o a agir.

É a fórmula que Stanislávski encontra para concentrar a ideia de situação ficcional que, vivenciada como real pela imaginação do ator, permite que seu corpo e seus sentimentos reajam de maneira natural, orgânica, propiciando uma presença viva no palco (VÁSSINA; LABAKI 2015, p. 294).

Ligadas ao “se” mágico estão as **circunstâncias** que o fundamentam e o desenvolvem, consistindo, segundo Stanislávski, no que é proposto para os atores levarem em conta a criação (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI 2015, p. 295). Através do “se” mágico, a criação do ator se inicia, exigindo a permanente **concentração** para manter seu interesse no que acontece no palco, e ativa sua atenção nos objetos que fazem parte da sua realidade cênica. Assim como na vida, o ser humano-ator é atraído por objetos que mobilizam sua atenção. Colocando-o em relação com eles, o ator no palco deve desenvolver a capacidade de atrair-se pelos objetos com os quais deve

estar em contato. No entanto, essa atração não deve ser pelo mero objeto em si, mas sim pelo que sua imaginação é capaz de criar junto com o estímulo do “se” mágico e as circunstâncias que permeiam sua criação.

Ao plasmar cenicamente o universo ficcional da obra e do papel, a criação do ator deve ser conduzida pela **fé e sentido da verdade**. Stanislávski orienta o ator para justificar suas ações em cena com seus próprio “se” mágico e circunstâncias, pois somente nesse tipo de criação se pode crer sinceramente e trazer a verdade no palco. Sem a fé e o sentido da verdade, não há criação nem autêntica vivência. Para ele,

Tudo no palco deve ser convincente tanto para o próprio artista quanto para seus parceiros de palco e para a plateia que o assiste. Tudo deve inspirar fé na possibilidade de que existam na vida real sentimentos análogos aos que vive em cena o artista criador. Cada instante de nossa permanência no palco deve estar sancionado pela fé na verdade do sentimento vivido e na verdade das ações realizadas (STANISLAVSKI apud VÁSSINA; LABAKI 2015, p.307).

Ao tratar do elemento **adaptação** em seu Sistema, Stanislávski avisa: “Usaremos a palavra ‘adaptação’ para designar os meios internos e externos pelos quais as pessoas se ajustam umas às outras em comunhão e ajudam a alcançar um objetivo (STANISLÁVSKI, 1980, p. 277, tradução nossa)”. A adaptação é necessária à comunicação viva e humana que o ator deve estabelecer com seus parceiros de cena, sejam eles objetos animados ou inanimados, reais ou imaginários. A adaptação consiste na capacidade de jogo do ator, na inventividade e habilidade de criar novas circunstâncias propostas, mobilizando sua atenção, imaginação e sentimentos para conseguir seus propósitos na cena. Na fala cênica, as adaptações são fundamentais no processo de comunicação de ideias, na transmissão das visões e sentimentos humanos, trazendo nuances expressivas por meio da ação da voz e da palavra.

No processo de comunicação viva e humana no palco, o papel da **relação** ou comunicação que o ator estabelece com os objetos que mobilizam sua atenção produzem imagens, sensações, sentimentos e pensamentos que contagiam seus parceiros de cena e conseqüentemente os espectadores.

D'Agostini comenta que “O princípio ativo do processo de comunicação não é só o que se dá pelos movimentos externos, visíveis, sendo também admitidas ativas as ações da comunicação interior” (D'AGOSTINI, 2019, p. 100). Stanislávski adota a palavra “irradiação” para nomear esse “caminho invisível” sob o qual é possível se comunicar reciprocamente, na vida cotidiana e na cena, através da “sensação de uma corrente de vontade que brota de vocês e parece passar pelos olhos, as pontas dos dedos, os poros e a pele” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 266, tradução nossa). Através da irradiação, o ator é capaz de comunicar ideias e palavras com os olhos, por exemplo, e expressar aquilo que está por trás das palavras, o que diz o seu subtexto.

O processo de comunicação invisível é “como uma corrente submarina [que] se move constantemente sob as palavras e os silêncios, formando o nexo invisível entre as palavras que cria o enlace interior” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 268, tradução nossa) entre aqueles que assim se comunicam. No entanto, para fazer fluir essa sutil corrente de comunicação, é necessária uma atenção à sensação física e à atividade interior, sem a participação do esforço muscular excessivo que violenta o processo de emissão e recepção da corrente submarina sob a qual se dá a comunhão entre as pessoas.

A **liberdade muscular** é necessária para que o ator possa comunicar as sutilezas da vida espiritual do papel por meio da corporificação física e vocal, sem impedimentos causados por tensões musculares desnecessárias. O ator deve lutar para desenvolver em si mesmo a observação e o controle sobre as tensões musculares supérfluas que aparecem tanto na vida quanto na cena, pois estas podem levá-lo a “sufocar o sentimento vivo durante o momento da criação” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 153, tradução nossa). Em relação à ação verbal, sobretudo, faz-se necessário o conhecimento das tensões que prejudicam a emissão do som, impedindo a correta ação da voz e as nuances expressivas da fala cênica que correspondem às ideias e aos sentimentos precisos da obra e do papel.

Ao descobrir a indissolúvel ligação entre o sentimento e o **tempo-ritmo**, Stanislávski afirma que “Onde há vida há ação; onde há ação, há movimento; onde há movimento, há tempo; e onde há tempo – há tempo-ritmo!” (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p. 217). Stanislávski considerava esse



elemento da psicotécnica do ator como fundamental para levar a vida e a verdade na cena. Assim como na vida verificamos em cada ação física e verbal, e em cada acontecimento, o correspondente tempo-ritmo de acordo com as circunstâncias que os determinam, também as ações dos atores e cada acontecimento retratado da vida do papel e da peça devem ter seu tempo-ritmo adequado, para trazer a verdade cênica no palco. Ao dar atenção para o problema cênico do tempo-ritmo, sobretudo nos últimos anos de vida, Stanislávski investigou procedimentos e criou exercícios para educar os atores na percepção do tempo-ritmo externo e interno. Knebel assim lembra do trabalho com o mestre:

Ele era incansável na invenção de exercícios que nos levassem a compreender, através da nossa própria experiência, que é impossível recordar e sentir um tempo-ritmo sem ter criado as visões correspondentes, imaginando as circunstâncias propostas e elaborado, na nossa imaginação, as possíveis tarefas e ações (KNEBEL, 2016, p. 217).

Para encontrar o tempo-ritmo adequado das ações físicas e das ações verbais, assim como o tempo-ritmo dos acontecimentos e do espetáculo como um todo, é necessário avaliar cada acontecimento através das circunstâncias propostas da peça levando em conta a supertarefa e a ação transversal que atravessa todos os acontecimentos.

Todos os elementos identificados neste capítulo que correspondem aos elementos essenciais na formação do ator criativo serão impulsionados pela ação dos elementos do método da análise da peça e do papel identificados no capítulo anterior. A criação das ações verbais, assim como das ações físicas, portanto, é orientada pela ação de cada elemento e da interdependência entre eles no processo de criação do ator.

### 3.3 A ABORDAGEM PSICOFÍSICA DA AÇÃO VERBAL

Na teoria contemporânea sobre a atuação, o termo “psicofísico” é amplamente aceito e utilizado por teóricos e praticantes do teatro. O termo é recorrente nas reflexões de inúmeros artigos escritos por estudiosos, pesquisadores, praticantes que tratam de analisar a arte do ator, assim como é considerado um importante termo nas discussões contemporâneas sobre o treinamento do *performer*.

Rose Whyman<sup>39</sup> afirma ser Stanislávski o primeiro a usar o termo “psicofísico” no treinamento de atores no Ocidente, sendo “considerado um inovador ao pensar em atuar nesses termos” (2016, p. 1, tradução nossa)<sup>40</sup>. Phillip Zarrilli<sup>41</sup> também ressalta que o termo “psicofísico” ajuda a compreender a singularidade da abordagem de Stanislávski, “uma abordagem “psicofísica” para a atuação ocidental focada tanto no trabalho interno do ator quanto em uma fisicalidade incorporada, aplicada inicialmente à atuação de personagens baseada em texto (ZARRILLI et al, 2013, tradução nossa)<sup>42</sup>. Zarrilli observa que o processo de atuação em um papel no Sistema de Stanislávski, “envolve o ator em um processo psicofísico altamente criativo” (ZARRILLI et al, 2013, p.7, tradução nossa)<sup>43</sup> que culmina na autêntica vivência do papel. A abordagem da atuação psicofísica de Stanislávski, influenciada pelas descobertas científicas da sua época, é enfatizada no final da sua vida, quando ele:

---

<sup>39</sup> Professora no Departamento de Drama e Artes Teatrais da University of Birmingham. Desenvolve pesquisas sobre o treinamento do ator e a história do teatro russo. Publicou em 2008, pela Cambridge University Press, o livro [\*The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance\*](#), que examina a base científica dos métodos de treinamento do ator de Stanislávski e o desenvolvimento de seu Sistema.

<sup>40</sup> Stanislavsky is considered to have been an innovator in thinking about acting in these terms.

<sup>41</sup> Ator, diretor e Professor Emérito de Prática de Performance na University of Exeter. Realizou pesquisas em performance intercultural e prática contemporânea de atuação tendo desenvolvido um treinamento de atores a partir das práticas de ioga e artes marciais asiáticas. É autor do livro reconhecido internacionalmente, *Psychophysical Acting: an intercultural approach after Stanislavski*, publicado pela Routledge Press em 2009.

<sup>42</sup> a “psychophysical” approach to Western acting focused both on the actor’s inner work and an embodied physicality applied at first to textually based character acting.

<sup>43</sup> engages the actor in a highly creative, psychophysical process that culminates in actualizing and ‘living’ or ‘experiencing’ that role as fully as possible on stage.

chegou a conclusões que incrivelmente coincidem com as descobertas dos fisiologistas e psicólogos. O aspecto psicológico é inseparável do físico, já que um influencia sobre o outro. Não podemos separá-los nem nos ensaios, quando o ator busca a forma de aproximar-se ao papel. Sobre esta união se constrói a metodologia elaborada por Stanislávski. Suas bases são simples, tão simples como todas as descobertas geniais (KNEBEL, 1991, p.124).

Ao estudar a natureza orgânica da criação, Stanislávski chega à interdependência entre o aspecto físico e psíquico, que o leva a uma nova abordagem do método de atuação sob a luz do aperfeiçoamento de seu Sistema: o caminho da linha exterior, física, como acesso à linha interior, dos sentimentos e do subconsciente criativo. A abordagem da criação do papel, no novo método de Stanislávski, parte “do exterior ao interior (da ação física à sensação psíquica) para que depois se possa ir do interior ao exterior (da sensação psíquica à ação física)” (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 241).

Moschkovich (2019, p. 39) explica que em 1930, cinco anos antes da inauguração do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, último estúdio de Stanislávski, vemos seu pensamento voltado à centralidade da ação como fundamento primordial no teatro e sua realização pelos atores. Stanislávski afirma que a base da arte teatral e o ponto de partida para a criação é a ação efetiva levada ao palco, como confirmam suas palavras: “antes de mais nada devemos partir da ação. NISSO ESTÁ A BASE de nossa arte. Ato, ação, drama – tudo isso vem da palavra grega para ‘agir’” (STANISLÁVSKI apud MOSCHKOVICH, 2019, p. 95).

No período do seu último estúdio, entre 1935 até o ano de sua morte, em 1938, Stanislávski volta-se então profundamente para a pesquisa sobre a ação psicofísica, considerando-a o elemento central do trabalho do ator. Ele dedica-se neste momento ao aprimoramento de seu Sistema, desenvolvendo um novo método de ensaios que prioriza a criação das ações “psicofísicas” pelos atores, entendida em sua conexão entre os aspectos físicos e psíquicos tal como se apresenta a natureza da ação humana orgânica. No núcleo central do conhecido “método das ações físicas” de Stanislávski, “A ação física não é um objetivo em si, mas o meio para a criação da linha exterior e depois interior

da lógica e da coerência no desenvolvimento do papel” (STANISLÁVSKI, apud VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 241).

Stanislávski preferiu simplesmente o termo “ações físicas”, suprimindo a palavra “psico”, para evitar os entendimentos equivocados voltados à supervalorização do aspecto psicológico em detrimento do aspecto físico na prática da atuação. No entanto, para não cairmos em um novo equívoco, de supervalorização do aspecto físico, reforçamos com as palavras de Vassíli Toporkov (1889-1970) o alerta para o erro em entender a ação física tão somente como “um movimento plástico que representa a ação”. Contribuindo para o seu correto entendimento, ele a define como “uma ação autêntica e objetiva, diretamente voltada a um objetivo determinado que, no momento de sua realização, transforma-se em psicofísica (TOPORKOV, 2016, p.182)”.<sup>44</sup>

O pensamento de Stanislávski sobre a indivisibilidade dos aspectos físico e psíquico do comportamento humano é aplicado na prática dos ensaios em seu novo método de trabalho, através do método das ações físicas, que tem como base para o seu desenvolvimento o método da análise ativa. Knebel nos traz exemplos proferidos pelo mestre ao elucidar a questão da indissociabilidade dos processos psicofísicos que contribuem para a criação da “sensação real da vida psíquica e corporal do papel” (KNEBEL, 2016, p. 26). Ele dizia, segundo Knebel, que às vezes ao vermos uma pessoa que está calada, entendemos como ela se sente ao atentarmos para o modo como ela senta, anda ou simplesmente fica parada. Pelo modo como ela age, “entendemos como ela se sente, qual é o seu sentir-a-si-mesmo, seu estado de humor, qual é a sua atitude em relação ao que acontece à sua volta” (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p. 24). No entanto, ele dizia não sermos

---

<sup>44</sup> O ator russo foi convidado por Stanislávski a fazer parte do TAM em 1927 e permaneceu trabalhando com o mestre nos últimos anos de aperfeiçoamento de seu novo método de ensaios, até o ano de sua morte, em 1938. Toporkov registra seu aprendizado no livro *Stanislávski Ensaia: Memórias* (2016), relatando o processo de ensaios em três montagens, *Os Esbanjadores* (1927), *Almas Mortas* (1932) e *O Tartufo* (1938). Nos ensaios de *O Tartufo*, de Molière, participa do pequeno grupo de atores reunido por Stanislávski com fins pedagógicos, em um momento em que ao mestre não interessava mais a apresentação pública de espetáculos, mas a transmissão daquilo que havia acumulado em toda a sua vida. O livro de Toporkov tornou-se uma referência àqueles que desejam compreender a prática de trabalho com o método das ações físicas, aprimorado nos últimos anos de vida de Stanislávski.

capazes de definir tão precisamente o que move uma pessoa somente por sua conduta física e exemplifica:

Por exemplo, podemos dizer que uma pessoa vindo em nossa direção está apressada para um compromisso importante, e que aquela outra procura alguém. Mas eis que esta última se aproxima e pergunta: 'O senhor não viu passar por aqui um menino baixinho de boné cinza? Enquanto eu entrava no mercado ele desapareceu'. Após ouvir a resposta 'não, não vi!', ele me deixa para trás e passa a chamar, continuamente: 'Vladímir!'. Agora, depois de ter visto tanto o comportamento físico desse homem, a maneira como anda e como olha para os lados, quanto seu apelo, o *modo* como fala e como chama por Vladímir, vocês entendem perfeita e claramente o que acontece com ele, o que se passa em sua consciência. [...] Assim, o estado interior do homem, seus pensamentos, desejos e atitudes devem ser expressos tanto na palavra quanto num determinado comportamento físico. É necessário ser capaz de decidir a cada momento como as pessoas se comportariam fisicamente quando movidas por um determinado pensamento: irão andar, sentar, permanecer em pé? E ainda: *como* andarão, *como* sentarão ou *como* ficarão em pé? (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.24-25, grifos do autor).

Knebel lembra que Stanislávski, depois desse exemplo, pediu que se imaginassem interpretar esse homem que procura pelo filho e, sobre essa possibilidade, explicou a importância do investimento na ação psicofísica em seu novo método de ensaios e sua fundamental diferença em relação ao antigo método de "ensaios à mesa":

Se, sentados à mesa, começamos a falar o texto desse homem, será muito difícil pronunciá-lo corretamente. O corpo calmo e sentado será um obstáculo para encontrar o sentir-a-si-mesmo [*samotchéústvje*] de um homem que perdeu seu filho, e sem isso o texto soará morto. Não conseguiremos pronunciar a frase da maneira como ele a pronunciaria em vida. Mas então eu digo: você está à procura de seu filho, que fugiu enquanto você fazia compras no mercado. Levante-se da mesa e imagine que isto aqui é a rua e estes, os transeuntes. Você precisa saber se eles por acaso viram a criança. Aja, tome uma atitude não apenas com a palavra, mas também fisicamente (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p. 25).

Dada a ligação intrínseca entre as vidas psíquicas e físicas, é pela elaboração da linha das ações físicas, que "são um tipo de bomba que suga da alma as justificativas psíquicas interiores de que ela necessita" (STANISLÁVSKI, apud VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 253), que vai brotando a linha das ações internas e a experiência do vivo no processo criativo do ator. No contexto do desenvolvimento da linha física do papel, e conseqüentemente da linha interior, a palavra é colocada em ação, sob as condições concretas da

situação que a origina, pois “nos aproximamos agora dos pensamentos e das palavras da peça a partir de uma verdadeira sensação da peça e do papel — ainda que seja pequena — e, não somente de sua decoração formal” (STANISLÁVSKI, apud VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 253).

No âmbito do trabalho do ator com a fala cênica, a noção da ação psicofísica torna-se assim um fundamento para pensar a palavra como ação verbal. Ao entendermos que “a linha de pensamentos e a linha de ação estão intimamente interligadas: uma faz nascer a outra e a justifica” (STANISLÁVSKI, apud VÁSSINA; LABAKI, 2015, p.253), também entendemos que a linha de pensamentos se faz necessária à ação das palavras.

Ao objetivar, no âmbito da fala cênica, uma “fala viva”, entendida como arte da *perevivánie*, Stanislávski a concebe sob a premissa da integralidade psicofísica. Esse aspecto fundamental observado no ato da fala humana está ligado, portanto, ao ato consciente da produção de pensamento no próprio ato da fala junto ao contexto específico no qual ela se origina. No método de Stanislávski, percebemos a palavra entendida em sua interligação com o contexto material de onde surge. Nele observamos a preocupação em “preparar o terreno” para que a palavra cênica possa ser gerada organicamente, através de procedimentos que levam em conta a situação e as circunstâncias que impulsionam a sua existência.

O linguista russo Valentin Nikolaevich Volóchinov (1895-1936)<sup>45</sup>, contemporâneo de Stanislávski, contribui para produzirmos uma reflexão aprofundada sobre a funcionalidade e a eficácia dos procedimentos desenvolvidos pelo pedagogo do teatro. Ele nos ajuda a compreender os fundamentos do caminho metodológico para a apropriação da palavra do autor pelo ator, que visa a “fala cênica viva”, entendida como arte da *perevivánie* por Stanislávski. Volóchinov analisa os aspectos do enunciado verbal no cotidiano, considerando a essência social da palavra na vida<sup>46</sup>. Para ele, a palavra, “como

---

<sup>45</sup> Volóchinov destacou-se como importante integrante do Círculo de Bakhtin, criando junto de Bakhtin e Medviédev, uma teoria inovadora da linguagem que leva em conta as relações sociais e se contrapõe às abordagens formalistas ou psicologizantes das teorias difundidas em sua época.

<sup>46</sup> O importante ensaio *A palavra na vida e a palavra na poesia*: para uma poética sociológica, publicado na língua russa em 1926, traz a teoria inovadora de Volóchinov sobre a linguagem. Esse e outros importantes textos de Volóchinov são traduzidos diretamente do russo para o

um fenômeno da comunicação cultural, [...] não pode ser compreendida fora da situação social que a gerou” (VOLÓCHINOV, 2019, p.115). Servimo-nos da análise de Volóchinov sobre a palavra no discurso cotidiano, para compreendermos as condições em que ela é gerada. A partir de seu olhar sociológico, ele faz a seguinte consideração:

Obviamente, a palavra na vida não é autossuficiente. Ela surge da situação extraverbal e mantém uma relação muito estreita com ela. Mais do que isso, a palavra é completada pela própria vida e não pode ser separada dela sem que o seu sentido seja perdido (VOLÓCHINOV, 2019, p.117).

A palavra para ele funde-se em uma unidade indivisível com o acontecimento cotidiano e inclui “*as avaliações [que] englobam, junto com a palavra, a situação extraverbal do enunciado*” (VOLÓCHINOV, 2019, p.117-118, grifo do autor). As avaliações atribuem características e opiniões aos enunciados e “incluem muito mais do que se encontra nos aspectos verbal e linguístico do enunciado” (VOLÓCHINOV, 2019, p.117). Para analisar como a palavra cotidiana se relaciona com a “situação extraverbal” que a gera, Volóchinov traz o exemplo de duas pessoas, sentadas em um quarto, em silêncio. Em um dado momento uma delas diz “Puxa!” (2019, p.118). Se tomarmos esse enunciado de modo isolado, segundo Volóchinov, ele será:

vazio e privado de qualquer sentido. No entanto, a conversa peculiar desses dois, que, na verdade, consiste em apenas uma palavra pronunciada com entonação expressiva, é repleta de sentido e de significado, e é muito bem finalizada (VOLÓCHINOV, 2019, p.118).

Volóchinov explica que, mesmo se nos preocupássemos em analisar “o lado puramente verbal do enunciado”, atentando para o aspecto fonético, morfológico e semântico, e ainda, mesmo se soubéssemos a entonação sob a qual foi pronunciada a palavra, ainda assim não seria possível revelar o “significado do todo”. Para entendermos o sentido integral da conversa, ele explica que é necessário analisá-la no contexto em que a palavra “puxa” faria sentido ao ouvinte, ou seja, no seu contexto extraverbal que é composto por

três aspectos: “1) o *horizonte espacial comum* dos falantes (a unidade do visível: o quarto, a janela etc.); 2) o *conhecimento e a compreensão da situação comum* aos dois; e finalmente 3) a *avaliação comum* dessa situação” (VOLÓCHINOV, 2019, p.117-118, grifo do autor).

Dando continuidade ao exemplo da conversa de apenas uma palavra entre as duas pessoas, Volóchinov nos revela então alguns aspectos do contexto extraverbal onde está inserido o enunciado “Puxa!”:

No momento da conversa, ambos os interlocutores *olharam* pela janela e *viram* que começou a nevar; ambos *sabem* que já é maio e a primavera deveria ter começado faz tempo; finalmente, *ambos estão cansados* do inverno que custa a terminar; *ambos estão esperando* a primavera e *ambos estão descontentes* com a neve tardia. É sobre tudo isso que o *enunciado apoia-se diretamente* – o “visto por ambos” (flocos de neve vistos pela janela), o “conhecido por ambos” (o mês de maio) e o “avaliado em concordância” (o inverno que já cansou, a primavera desejada) - tudo isso está incluído no sentido vivo e é absorvido por ele, permanecendo, no entanto, sem marcação e expressão verbal. Os flocos de neve estão do outro lado da janela, a data está na folha do calendário, e a avaliação, no psiquismo do falante. Mas tudo isso está *subentendido* na palavra “puxa” (VOLÓCHINOV, 2019, p.119, grifo do autor).

O enunciado verbal é dependente das condições concretas nas quais ele ocorre e, portanto, é a “expressão de uma vivência” que necessita ser “compreendida no sentido mais amplo: como discurso interior e exterior” (VOLÓCHINOV, 2019, p 257). As condições ou circunstâncias na qual ocorre a palavra na vida é chamada por Volóchinov de “situação do acontecimento”, e ele assim a explica relacionando-a com a vivência:

A situação é uma condição necessária da nossa vivência. Do que é formada essa vivência? Em primeiro lugar, ocorre dentro de nós toda uma série de fenômenos relacionados com nosso organismo: a respiração acelerada, o batimento mais rápido do coração, os movimentos dos músculos (a vontade de bater palmas), e assim por diante. Chamaremos de *reação orgânica* todo o conjunto desses fenômenos que são uma espécie de resposta inconsciente do organismo ao acontecimento exterior (VOLÓCHINOV, 2019, p. 258).

Essa reação orgânica corresponde às mudanças que ocorrem no interior do corpo promovendo o “discurso interior”, sem o qual a palavra não pode ocorrer, e sem o qual não há consciência. Ele observa que toda reação orgânica despertada no homem por uma situação qualquer gera um discurso



interior que se transforma em um discurso exterior e que “são igualmente orientados para o ‘outro’, para o ‘ouvinte’. Tanto aquele que pronuncia a palavra quanto o ouvinte são participantes conscientes do acontecimento do enunciado e ocupam nele posições autônomas” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 256).

O pensamento de Volóchinov sobre a dependência da palavra ao contexto extraverbal na vida cotidiana contribui para nos aprofundarmos nos aspectos concretos relacionados à vida da palavra cênica perseguida por Stanislávski. A análise sociológica sobre a palavra na vida traz conhecimentos que contribuem para o aprofundamento dos caminhos que orientam o ator à ação da palavra, considerando a condição primordial da integralidade psicofísica no ato consciente da produção da fala.

No eixo do método de Stanislávski, a integralidade psicofísica no ato da fala do ator se dá pelo ato consciente do falante/ator orientado por condições concretas, objetivas e específicas. O método da análise ativa, operacionalizado pelo método das ações físicas, ampara o ator no contexto de uma prática fundamentada no ato consciente da comunicação humana por meio das palavras. Vemos esse pensamento em conformidade com o pensamento de Volóchinov sobre o discurso interior necessário à existência da vida das palavras, segundo sua consideração de que “qualquer ato de consciência mais ou menos preciso não ocorre sem o discurso interior, sem as palavras e sem as entonações (avaliações) e, conseqüentemente, já é um ato social, ou seja, um ato de comunicação” (VOLÓCHINOV, 2019, p.143). Na busca pela palavra *viva* no palco, Stanislávski orienta sua metodologia pelas condições do ato social da comunicação humana, realizando um trabalho consciente e preciso sobre a avaliação dos fatos e as circunstâncias de onde emergem as palavras.

Stanislávski parte da análise do contexto em que se insere a palavra para que esta se desenvolva organicamente, sendo produzida por um ato consciente do ator, ou seja, um ato de fala<sup>47</sup>. Para isso ele desenvolveu

---

<sup>47</sup> A teoria dos *atos de fala* foi elaborada pelo filósofo da linguagem britânico, John L. Austin (1911-1960). Sua teoria aborda a linguagem como ato performativo por meio da qual realizamos uma série de atos com as palavras, ou seja, dizer algo é fazer algo. Em sua teoria, apoiada sob as condições em que ocorrem, os enunciados são entendidos como atos performativos, pois através deles realizamos ações. Por exemplo, realizamos atos de fala quando usamos os verbos de ação: declarar, ordenar, prometer, absolver, batizar. A noção de

procedimentos que impulsionam a criação de subtexto (as visualizações, o monólogo interior e a improvisação com a palavra nos *études*<sup>48</sup>). Em tais procedimentos, a ação das palavras é criada sob os fundamentos da análise ativa, que oferece a análise dos fatos, das circunstâncias, das situações para o desenvolvimento das ações verbais. No contexto material em que Stanislávski embasa o trabalho de metodológico de apropriação da palavra do autor pelo ator, a palavra é vista em sua relação com a situação em que se insere e é gerada pelas condições em que se situa a expressão verbal.

Como atento observador da natureza humana, Stanislávski orienta seus procedimentos de criação da ação verbal pela situação em que a palavra está inserida, partindo do pressuposto de que, assim como na vida, a palavra não é autossuficiente e se mantém em estreita relação com a situação extraverbal de onde é enunciada. Assim, o contexto de criação dos *études*, em que se busca a “palavra viva”, aproxima-se do contexto extraverbal da vida cotidiana, de onde emerge a “palavra viva” como evidenciada por Volóchinov.

Volóchinov convencionou chamar de “situação” a parte extraverbal do enunciado que está relacionada com três aspectos subentendidos: “o *espaço* e o *tempo* do acontecimento do enunciado (o ‘onde’ e o ‘quando’), o objeto ou *tema* do enunciado (‘sobre o quê’ se fala) e a *relação* dos falantes com o ocorrido (‘avaliação’)” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 285, grifos do autor).

Constata-se que a aproximação da investigação de Stanislávski com a teoria de Volóchinov reside no fato do novo método de ensaios de Stanislávski considerar o contexto extraverbal tal como o entende Volóchinov ao pensar a palavra viva em sua relação social no cotidiano. Para Volóchinov, “a palavra é um esqueleto, que ganha carne viva somente no processo da percepção criativa e, por conseguinte, somente no processo da comunicação social viva” (VOLÓCHINOV, 2019, p.135). Vemos Stanislávski levar em conta tal pensamento nos procedimentos para a apropriação da palavra do autor pelo ator. Ao preocupar-se, fundamentalmente, com a preparação do terreno onde a palavra possa brotar, “ganhar carne viva”, como diz Volóchinov, Stanislávski

---

*atos de fala* é desenvolvida em seu livro *How to do things with words* publicado postumamente em 1962, e sob o título no Brasil de *Quando dizer é fazer: palavras e ações* (1990).

<sup>48</sup> Tais procedimentos serão abordados na Parte 1 da tese, no Capítulo 6.3 – A improvisação com a palavra nos *études*.

repudia o costume dos atores de memorizar mecanicamente as palavras exatas trazidas pelo texto do papel antes do entendimento do contexto de onde essa mesma palavra será enunciada. Sobre esse fato, Knebel lembra:

Stanislávski rechaça categoricamente não apenas a memorização mecânica do texto do autor sem a assimilação das circunstâncias que o geraram, como também a memorização antes que o ator esteja seguro da linha do papel, antes que tenha se firmado no subtexto e na necessidade de uma ação produtiva e apropriada para um determinado alvo. Somente assim as palavras do autor se tornarão para o intérprete um instrumento de comunicação, um meio de corporificar [*voploschénie*] a essência do papel (KNEBEL, 2016, p.130).

No caminho metodológico proposto por Stanislávski, o ator age de acordo com as condições da situação em que a palavra é gerada, ou seja, em seu respectivo contexto extraverbal. Knebel afirma que Stanislávski, ao “explorar a questão da palavra na arte cênica”, ensinava a “arar todo o espaço do conteúdo escondido por trás da palavra, aquele que forma as camadas mais profundas do subtexto” (KNEBEL, 2016, p.124). Com essa afirmação, podemos associar o “conteúdo escondido” ao que Volóchinov considerou como o aspecto subentendido do enunciado que, junto ao aspecto realizado verbalmente, compõe o “todo consciente” do enunciado cotidiano. Assim como no enunciado cotidiano o ato consciente garante a vida da palavra, a vida da palavra cênica deve se constituir de um ato consciente para ativar o “aspecto escondido” – os subtextos – por trás da palavra.

#### **4 O TRABALHO DO ATOR COM A VOZ E A FALA: DA PSICOTÉCNICA CONSCIENTE À CRIAÇÃO SUBCONSCIENTE**

Para Stanislávski, a noção de ator como autêntico criador está ligada ao artista que conquista o pleno domínio de sua arte através do trabalho técnico consciente sobre seu aparato psicofísico para alcançar a superconsciência criativa. O termo “superconsciente” foi tomado por Stanislávski da *Raja Yoga*, de onde “extraiu a ideia conceitual da ligação entre o estado criativo e o

inconsciente, tomando de empréstimo a percepção de superconsciente<sup>49</sup>, como a fonte da intuição artística” (TCHERKÁSSKI, 2019, p. 96). Ele encontrou, na prática dos iogues, conselhos práticos sobre a abordagem do inconsciente através de procedimentos conscientes que fortaleceram o pensamento sobre o trabalho de preparação do ator.

Nesse caminho consciente, é necessário assimilar as técnicas até que se convertam em uma segunda natureza e que as circunstâncias do papel se convertam em suas próprias. Vemos aqui implicado o trabalho do ator sobre si mesmo, como elucida Zaltron (2016):

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 (ZALTRON, 2016, p. 85).

Ao conceber o trabalho psicotécnico do artista como uma preparação do terreno para despertar a natureza criativa e o sentimento sincero, Stanislávski aponta os caminhos da criação da natureza orgânica, onde o essencial “é que a mente, a vontade e o sentimento compõem um triunvirato único em que cada membro é igualmente importante no processo da criação (STANISLÁVSKI apud VASSINA; LABAKI, 2016, p.193).

Ao afirmar a necessidade de preparar o terreno para a criação, Stanislávski também alertava para a necessidade de “aprender a não atrapalhar a criação superconsciente da natureza” (STANISLÁVSKI apud ZALTRON, 2021, p. 124), tratando com cuidado as sutis vivências inconscientes que podem ser destruídas pela interferência do consciente.

Ao propor princípios que orientam o trabalho sistemático do ator para dominar os elementos de sua própria natureza física e espiritual, através do seu Sistema Stanislávski ofereceu um caminho concreto para aflorar seu

---

<sup>49</sup> Os termos “subconsciente” e “superconsciente” foram usados por Stanislávski como sinônimos até 1920, quando passou a usar somente o termo “subconsciente”. Para saber mais, consultar TCHERKÁSSKI, Serguei. *Stanislávski e o Yoga*. SP: É Realizações, 2019.

estado criador. Suas pesquisas chegaram a resultados precisos e fundamentados sobre a natureza da criação e evidenciaram a necessidade de estabelecer um caminho de trabalho objetivo e concreto – consciente – ao qual o ator-artista deve se empenhar para conquistar seu objetivo maior de despertar o estado criativo – o subconsciente. Seu Sistema atravessou o tempo devido à sua base estar sustentada na constatação das imutáveis leis orgânicas da natureza criadora.

O avançado pensamento de Stanislávski para sua época, o aproximam da teoria da psicologia contemporânea, e dos estudos sobre a criatividade humana conduzidos pelo psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi<sup>50</sup> que o levaram a desenvolver o conceito de *flow*.

No livro *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention* (1996), ainda não traduzido em português, Mihaly relata o estudo que realizou com pessoas que exerciam atividades envolvendo a criatividade, como jogadores de xadrez, alpinistas, dançarinos e compositores. Intrigado sobre o que fazia com que esses profissionais dedicassem inúmeras horas por semana em suas profissões, sem que houvesse a recompensa de dinheiro ou fama, objetivou descobrir o que motivava essas pessoas que demonstravam gostar do que faziam, pelo simples fato de fazer. Ao entrevistar essas pessoas, ficava claro em seus relatos que “o que os manteve motivados foi a qualidade da experiência que sentiram quando estiveram envolvidos com a atividade” (CSIKSZENTMIHALYI, 1996, p.110, tradução nossa)<sup>51</sup>.

A partir de seus estudos, Mihaly desenvolveu o conceito de *flow*, um estado de experiência ótima, ou plena que as pessoas chegam após exercerem suas atividades com foco e determinação em objetivos e metas, envolvendo habilidades específicas.

Essa experiência ótima é o que chamei de *flow*, porque muitos dos entrevistados descreveram a sensação de que as coisas estavam indo bem como um estado de consciência quase automático, sem

---

<sup>50</sup> Nascido em 1934, o psicólogo é professor da Universidade de Chicago e líder nas pesquisas sobre criatividade e psicologia positiva. Em 2011 ganhou o prêmio Széchenyi em reconhecimento as suas contribuições à vida acadêmica da Hungria.

<sup>51</sup> [...] that what kept them motivated was the quality of the experience the felt when they were involved with the activity.

esforço, mas altamente focalizado (CSIKSZENTMIHALYI, 1996, p. 110, tradução nossa).<sup>52</sup>

Ao investigar as atividades que produzem o *flow*, como os esportes, os jogos, a arte, Mihaly detectou que os indivíduos que as exerciam relatavam viver uma experiência plena onde nada mais importava, pois estavam empenhados em tarefas complexas que consistiam, portanto, em desafios. Estar diante de tais desafios trazia a necessidade de concentrar a atenção nos objetivos a serem cumpridos, acarretando um esquecimento momentâneo de tudo que não se relacionasse com eles. Evitando qualquer tipo de distração que comprometesse seu foco de atenção e direcionamento da energia física, as habilidades do indivíduo encontravam as oportunidades para a ação e o investimento em objetivos reais e concretos.

Após o período de embate para superar desafios, fazendo escolhas conscientes para cumprir tarefas complexas, o indivíduo vivencia momentos agradáveis, experimentando uma sensação de felicidade. Mihaly conclui, portanto, que o *flow* está relacionado à sensação de felicidade envolvida no processo em que diferentes indivíduos, no exercício de sua criatividade, experimentam ao empenhar-se em atividades complexas. Ele explica que “a ligação entre *flow* e felicidade depende se a atividade produtora de *flow* é complexa, se leva a novos desafios e, portanto, ao crescimento pessoal e cultural” (CSIKSZENTMIHALYI, 1996, p.124, 1996, tradução nossa)<sup>53</sup>. Para ele, a questão da complexidade permite-nos distinguir o *flow* e a felicidade a que o indivíduo chega, de um estado de entropia, pois no *flow* estão envolvidos um elemento de novidade e descoberta que amplia a capacidade deste indivíduo.

Ao estudar as atividades que produzem o *flow*, Mihaly ouviu as pessoas descreverem as experiências mais gratificantes de suas vidas, identificando os elementos que conduziam a essa experiência agradável. Atletas, artistas, místicos religiosos, cientistas e trabalhadores comuns usavam palavras muito semelhantes para descrever a experiência de *flow*. Como resultado de seus

---

<sup>52</sup> This optimal experience is what I have called flow, because many of the respondents described the feeling when things were going well as an almost automatic, effortless yet highly focused state of consciousness.

<sup>53</sup> The link between flow and happiness depends on whether the flow-producing activity is complex, whether it leads to new challenges and hence to personal as well as cultural growth.

estudos, Mihaly desenvolve, junto ao conceito de *flow*, uma teoria sobre o funcionamento da experiência ótima descrita por indivíduos envolvidos em uma atividade complexa, identificando nove aspectos mencionados quando um indivíduo descreve a experiência de *flow*:

1. Há metas claras em cada passo do caminho. [...] 2. Há feedback imediato para as ações de alguém. [...] 3. Há um equilíbrio entre desafios e habilidades. [...] 4. Ação e consciência são fundidas. [...] 5. Distrações são excluídas da consciência. [...] 6. Não há preocupação de falha. [...] 7. A autoconsciência desaparece. [...] 8. O sentido do tempo torna-se distorcido. [...] 9. A atividade se torna autotélica (CSIKSZENTMIHALYI, 1996, p.111-113, tradução nossa).<sup>54</sup>

Na experiência de *flow* do ator-artista, esses aspectos estão implicados no seu processo de criação e relacionam-se com a psicotécnica consciente necessária para despertar o subconsciente criativo, ou estado criador do artista. O *flow* e o estado criador parecem corresponder a uma experiência observada por ambos os pesquisadores intrigados com a manifestação do inconsciente criativo, do início e do final do século XX.

No âmbito do trabalho do ator, a psicotécnica, a preparação consciente do corpo, voz e fala, o estudo da obra e do papel e a elaboração das ações psicofísicas testam as suas habilidades. No domínio sobre os elementos de natureza física e espiritual encontra-se a necessidade do estabelecimento de objetivos e foco da atenção dirigida ao cumprimento das metas a serem alcançadas para aflorar o estado criador/*flow*.

Em um importante manuscrito de Stanislávski redigido em seu último ano de vida, concebido segundo um projeto que pretendia realizar uma demonstração pública sobre o trabalho educativo do ator, no texto de seu “Programa ilustrado”, há passagens importantes que esclarecem o caminho da psicotécnica consciente do artista e o desenvolvimento dos elementos que despertam a natureza da criação.

---

<sup>54</sup> 1. There are clear goals every step of the way. [...] 2. There is immediate feedback to one's actions. [...] 3. There is a balance between challenges and skills. [...] 4. Action and awareness are merged. [...] 5. Distractions are excluded from consciousness. [...] 6. There is no worry of failure. [...] 7. Self-consciousness disappears. [...] 8. The sense of time becomes distorted. [...] 9. The activity becomes autotelic.

Em uma passagem no manuscrito do “Programa ilustrado”, através de um diálogo entre Professor e Aluno, vemos o Aluno relatar ter sentido “momentos muito agradáveis” ao atuar naquele dia, em público, o que o fez “sentir-se muito bem em cena”. O Professor observa este momento como muito importante no estado de alma do ator sobre o palco. Denominado “eu existo”, expressa que o ator existe no aqui e no agora da cena, onde se encontra vivendo de acordo com a vida da peça. Este estado antecipa o estado ideal de criação do ator em cena, o momento do trabalho espontâneo da natureza orgânica e seu subconsciente criativo. O Professor esclarece que a aproximação do ator a este ideal do estado criativo em cena, “se realiza através de uma série de momentos prévios, e o caminho mais fácil e acessível parte das ações físicas e psicológicas, lógicas e coerentes” (STANISLÁVSKI, 1983, p.406) <sup>55</sup>. Como parte do trabalho psicotécnico do ator, a vivência das ações físicas e verbais constituem uma base concreta através da qual os elementos da natureza criativa são conscientemente mobilizados no caminho da instauração do estado de inspiração:

Assim se cria a verdade da ação e a vivência. A sensação desta verdade cria naturalmente a fé na autenticidade da ação e no sentimento. Todos juntos formam o estado que agora você experimentou por instantes e que nós chamamos “eu existo”. Assim que este se afirma, a natureza orgânica e seu subconsciente se incorporam ao trabalho. Então o artista declara com entusiasmo que para ele chegou a *inspiração* (STANISLÁVSKI, 1983, p. 406, grifo do autor, tradução nossa). <sup>56</sup>

No entanto, é necessário, de um lado, eliminar o que aparece como obstáculo durante a atuação na cena, impedindo de criar, dentro de si mesmo, uma correta e favorável disposição para a criação; de outro lado, aprender a despertar essa disposição que guia o trabalho da natureza orgânica e seu subconsciente. Nesse duplo trabalho, tanto a disposição correta estará agindo para favorecer o trabalho da natureza orgânica e subconsciente, quanto esta favorecerá a disposição correta. No entanto, ao admitir a impossibilidade de

---

<sup>55</sup> [...] se realiza a través de una serie de momentos prévios, y el camino más fácil y accesible parte de las acciones físicas y psicológicas, lógicas y coerentes.

<sup>56</sup> Así se crea la verdad de la acción y la vivencia. La sensación de esta verdad crea naturalmente la fe en lo auténtico de la acción y el sentimiento. Todos juntos forman el estado que ahora usted ha experimentado por instantes y que nosotros llamamos "yo soy". En cuanto esté se afirma, se incorpora al trabajo la misma naturaleza orgánica y su subconsciente. Entonces y el artista declara con entusiasmo que hacia él llegó la misma *inspiración*.



transmitir como criar a “disposição cênica correta”, Stanislávski aponta para a possibilidade de trabalhar conscientemente os elementos capazes de mobilizar a disposição correta através do que chama “toalete do ator”. Assim ele explica como esse trabalho se apresenta na vida do artista:

São os exercícios diários que se realizam em casa e antes do começo das atividades na escola, para desenvolver e apoiar a técnica criadora interior. Esses exercícios são a quintessência dos procedimentos que preparam a disposição cênica correta. Todas as suas partes integrantes, que nós chamamos “elementos”, se revisam e controlam diariamente na “preparação do ator” (STANISLÁVSKI, 1983, p. 406, tradução nossa).<sup>57</sup>

No momento da psicotécnica, ao trabalhar conscientemente os elementos da natureza orgânica, une-se o trabalho consciente sobre a obra e o papel considerado imprescindível para Stanislávski no caminho do subconsciente artístico, o estado do “eu existo”, ou do que consideramos também como *flow* criativo. Esse trabalho recebe uma orientação especial na metodologia do sistema de Stanislávski sobre o método da análise ativa e das ações físicas. A partir de seus princípios metodológicos, o ator concebe a partitura de seu papel, guiando-se pelos propósitos do autor da obra e demais criadores do espetáculo.

[...] os principais marcos da obra, os objetivos fundamentais e ativos devem ser conscientes e estar afirmados de uma vez por todas. Durante a busca desses objetivos, com os quais se forma conscientemente a partitura do papel, o inconsciente desempenha seu importante e grande papel (STANISLÁVSKI, 1977, p. 370, tradução nossa).<sup>58</sup>

No caminho da criação consciente das ações físicas e verbais, o ator é guiado por pontos precisos descobertos na obra e no papel que são imutáveis e o conduzem para a criação da sua linha lógica correta. No entanto, Stanislávski adverte que somente esses pontos de orientação descobertos pelo

---

<sup>57</sup> Son los ejercicios diarios que se realizan en casa y antes del comienzo de las actividades en la escuela, para desarrollar y apoyar la técnica creadora interior. Estos ejercicios son la quintaesencia de los procedimientos que preparan las disposición escénica correcta. Todas sus partes integrantes, que nosotros llamamos "elementos", se revisan y controlan diariamente en la "preparación del actor".

<sup>58</sup> [...] los principales hitos de la obra, los objetivos fundamentales y activos, deben ser conscientes y estar afirmados de una vez y para siempre. Durante la búsqueda de esos objetivos, con los cuales se forma conscientemente la partitura del papel, lo inconsciente había desempeñado su importante y gran parte.

conhecimento profundo da estrutura dos acontecimentos, das circunstâncias, das ideias e pensamentos perscrutadas na obra é que devem permanecer imutáveis.

Mas o processo de *como* se realizam as tarefas definidas e aquilo que acontece entre as marcas principais, ou seja, como são justificadas as circunstâncias propostas, as memórias afetivas, o caráter dos desejos e aspirações, a forma de comunicação, as adaptações etc. pode variar a cada vez e ser sugerido pelo inconsciente (STANISLÁVSKI apud VASSINA; LABAKI, 2016, p.190).

Stanislávski alerta, assim, para o perigo de realizar a repetição da forma das ações físicas e verbais, convertendo-a em mera repetição mecânica. No trabalho psicotécnico, o ator orienta-se pela linha do subtexto elaborada conscientemente, mas deve exercitar a capacidade de improvisação a cada novo momento da sua realização, preservando a espontaneidade e a vida na sua criação. Por isso Stanislávski adverte aos atores que desejam preservar o inconsciente na sua criação para não correr o risco de perder o contato com o aspecto interior da partitura:

Que eles pensem no momento da criação somente nas tarefas principais que orientam o caminho da criação pelas marcas (o *quê*). O resto (o *como*) virá por si mesmo, inconscientemente, e é exatamente por causa do fator inconsciente que a realização da partitura do papel sempre será brilhante, viva e natural. O *quê* é o consciente, enquanto o *como* é inconsciente. O melhor meio para preservar o inconsciente criador é ajudá-lo; sem pensar no *como* e somente dirigindo toda a atenção para o *quê*, assim distraímos nossa consciência daquela área do papel que exige participação do inconsciente na criação (STANISLÁVSKI apud VASSINA; LABAKI, 2016, p.191).

Na perspectiva do Sistema de Stanislávski, o trabalho do ator com a fala cênica está orientado sobre os princípios metodológicos da análise da obra e do papel através da ação e se desenvolve junto ao método das ações físicas. Na metodologia do Sistema, as tarefas físicas, os objetivos, as ideias, o entendimento do *o que diz*, *para quem diz* e *por que diz*, guiam o ator na realização da ação verbal, mobilizada pelas forças motrizes interiores da criação – mente (intelecto), vontade e sentimento, – que participam ativamente junto ao trabalho sobre a técnica exterior.

Nas palavras de Knebel, “Stanislávski dizia que entre a ação cênica e a causa que a engendra existe uma ligação inseparável; entre a ‘vida do corpo humano’ e a ‘vida do espírito humano’ existe a união completa. Para ele, isso é fundamental no trabalho com a psicotécnica” (KNEBEL, 2016, p.24). Em seu método, as palavras do texto só podem se tornar uma experiência *viva* no estado do “eu existo” criativo, pelo trabalho psicotécnico consciente do ator em que os aspectos físico, emocional e intelectual estão comprometidos integralmente, pois como afirma Stanislávski, “Somente ela, a natureza é capaz de realizar o milagre sem o qual não é possível animar as letras mortas do personagem. Em uma palavra, a natureza é a única capaz de criar o orgânico, ‘vivo’” (STANISLÁVSKI, 1977, p.145, tradução nossa) <sup>59</sup>.

## 5 A EDUCAÇÃO DA VOZ E DA FALA

Há certas condições que determinam a voz e a fala do ator em cena. A primeira delas é a da distância física entre o espaço onde ocorre a ação dos atores e o espaço onde estão os espectadores; a segunda é a da fala enunciada a partir de palavras alheias que são memorizadas previamente. Dessas condições primordiais nascem exigências físicas e técnicas elementares para o ator profissional que pretende estabelecer a comunicação com o público por meio da fala cênica: a produção de uma voz audível e amplificada no espaço do evento teatral, e a produção de uma fala crível que pareça produzida no aqui e agora da apresentação pública.

A partir dessas condições, Stanislávski faz exigências bastante elevadas em relação ao domínio técnico da voz e da fala do ator, antecedente necessário para o desenvolvimento da arte de falar. Ele costumava citar as palavras do escritor russo Liev Tolstói (1828-1910) dirigidas ao importante pintor do realismo russo Répin (1844-1930) por meio de uma carta: “[...] bom, muito bom... Além do mais, há tanto domínio técnico que não se vê a técnica [...]” (TOLSTOI apud KNEBEL, 2016, p.213). As palavras de Tolstói, relacionadas à obra *Ivan, o Terrível e seu filho Ivan* (1885), exaltam a

---

<sup>59</sup> Sólo ella, la naturaleza, es capaz de realizar el milagro sin el cual no es posible animar las letras muertas del personaje. En una palabra, la naturaleza es la única capaz de crear lo orgánico “vivo”.

capacidade de o artista dominar os recursos da sua arte, numa “forma de domínio técnico superior, ‘imperceptível’ (KNEBEL, 2016, p. 213)”, objetivo do trabalho artístico do ator da arte da vivência, segundo Stanislávski.

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 cênica. A mestria do ator na arte de falar em cena pressupõe um caminho de aprendizado técnico consciente sobre o aparato físico-espiritual daquele que objetiva penetrar sensivelmente na palavra e nas sutilezas da fala cênica.

A fala cênica do ator criador da arte da vivência que objetiva trazer ao público a vida do espírito humano do papel deve ser capaz de transmitir com eficácia tanto as ideias complexas quanto a complexidade dos sentimentos humanos pelas nuances expressivas mais sutis da sua fala cênica. Para isso, deve realizar um treinamento para dominar seus recursos expressivos ao nível da elaboração de uma segunda natureza.

A natureza psicofísica da fala exige do ator o trabalho sobre seu aparelho físico exterior – respiração, dicção, ritmo; e interior – imaginação, pensamento, sensações, sentimentos. Nessa perspectiva, as técnicas da voz e da fala são conduzidas em unidade com as técnicas da atuação, que envolvem o conhecimento de sua condição corporal, física e psicológica. No treinamento da voz e da fala do ator da arte da vivência, o aspecto externo e o aspecto interno se relacionam mutuamente. Esse é um fundamento do Sistema que embasa a prática pedagógica do método de Stanislávski.

Em suas observações sobre a fala cênica, Stanislávski evidenciava uma série de problemas que comprometia a arte do ator falar no palco, relacionados à ausência tanto do conhecimento e domínio técnico da voz do ator, quanto do conhecimento e domínio técnico das leis da fala.

Stanislávski adverte, em sua obra, que aquele que pretende subir no palco deve aprender tudo de novo: a olhar, a caminhar, a se movimentar, a se relacionar com os outros e a falar em cena (STANISLÁVSKI, 1983, p. 83). Ele alertava que, na nossa vida cotidiana, utilizamos a voz e a linguagem de modo deficiente e geralmente sem nos dar conta disso, pois estamos habituados com nossos próprios defeitos na fala. Mas 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 esses defeitos no seu modo de falar no cotidiano, exercitando primeiramente a consciência sobre eles para então poder desfazê-los por meio de exercícios de aperfeiçoamento de seu aparelho físico.

Para cumprir com o propósito da fala cênica *viva*, o ator deve trabalhar para adquirir novos hábitos na sua voz e fala cotidianas, corrigindo-as de seu mau uso habitual. A respiração que é bloqueada facilmente na realização dos movimentos, o apoio do som na garganta, o som vocal excessivamente anasalado ou estridente, o excesso de ênfase nas palavras, os clichês de entonações são alguns exemplos que refletem o mau uso da respiração, da voz e da fala, comprometendo o trabalho do ator com a palavra artística e a expressividade da fala cênica.

Sobre o treinamento do ator-artista que busca desenvolver em si mesmo “a sincera e real ‘vivência’ em cena, e não a ‘representação’ de um sentimento que na realidade não existe no palco durante a atuação (STANISLÁVSKI, 1983, p. 385, tradução nossa)”, Stanislávski alertava:

Mas não é suficiente viver o sentimento sincero; deve-se saber *revelá-lo, encarná-lo*. Para isso deve estar preparado e desenvolvido todo o aparelho físico. É indispensável que este seja sensível no mais alto grau e que responda a cada vivência subconsciente, que transmita todas as suas sutilezas, para tornar visíveis e audíveis o que está vivendo o artista. Entendemos como aparelho físico uma voz bem colocada, uma entonação bem desenvolvida, a frase, o corpo ágil, os movimentos expressivos, a mímica (STANISLÁVSKI, 1983, p. 385, grifo do autor, tradução nossa).<sup>60</sup>

O corpo e a voz devem estar subordinados à vida interior do artista, sendo capazes de expressar artisticamente a vida do espírito humano do papel. Para isso, no âmbito de treinamento da voz e das leis da fala, o ator

---

<sup>60</sup> Pero no es suficiente vivir el sentimiento sincero; hay que saber *revelarlo, encarnarlo*. Para ello debe estar preparado y desarrollado todo el aparato físico. Es indispensable que éste sea sensible en el más alto grado y que responda a cada vivencia subconsciente, que transmita todas sutilezas, para volver visibles y audibles lo que está viviendo el artista. Entendemos como aparato físico una voz bien puesta, una entonación bien desarrollada, la frase, el cuerpo ágil, los movimientos expresivos, la mímica.

deve conduzir as técnicas vocais e a habilidade com a linguagem verbal até uma segunda natureza. O treinamento então se torna o território onde se criam as condições para o trabalho artístico se desenvolver.

Por meio dos procedimentos da psicotécnica consciente, o artista trabalha para eliminar os maus hábitos que atrapalham a expressividade da sua fala e sua vida cênica. 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-los uma *segunda natureza*, em um processo para que “o difícil se torne habitual, o habitual fácil, e o fácil belo (STANISLÁVSKI, 1983. p.423, tradução nossa)”. Essa frase que Stanislávski costumava citar do livro *A palavra expressiva*<sup>61</sup>, de Serguei M. Volkonski<sup>62</sup> (1860-1937), demonstra a atitude exigente do ator que trabalha para dominar os procedimentos da psicotécnica, a ponto de não permitir que as suas deficiências técnicas dirijam a sua atenção para o “como” está realizando suas ações vocais, interferindo na qualidade artística da sua fala cênica.

Stanislávski comparava a arte de falar em cena com a arte do canto, que exige tanto domínio técnico do ator sobre seu aparato físico-vocal quanto exige o cantor de ópera sobre seu instrumento criador, ou quanto exige o músico sobre sua 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, tampouco os artistas do drama e da ópera podem expressar claramente, nem encarnar a emoção, nem transmiti-la, se seu aparelho físico não está afinado e preparado para isso. O aparelho 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 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 haja uma tensão

---

<sup>61</sup> Stanislávski considerava o livro de Volkonski um manual sobre a arte da palavra e frequentemente recorria a ele fazendo citações e demonstrando exemplos aos atores de suas lições sobre a arte de falar em cena.

<sup>62</sup> Lecionou no Estúdio de Ópera (1918-1922), ministrando aulas sobre as leis da fala e sobre a palavra aplicada na arte vocal.

involuntária nem no corpo nem na voz (STANISLÁVSKI, 1983, p. 386, tradução nossa).<sup>63</sup>

Para Stanislávski, a liberdade criativa é possível no espaço onde o ator está livre das tensões musculares que interferem na produção do som vocal, do mau uso da respiração, dos clichês na fala e das limitações físicas do corpo e da voz. Nesse espaço de liberdade, conquistado por meio da psicotécnica consciente, vê-se o território propício de instauração do estado criativo em cena – ou estado de *flow* –, em que a fala poderá se manifestar como criação artística, resultante do trabalho do ator sobre si mesmo ao eliminar o que o impede na realização do objetivo artístico da fala cênica *viva*. Como disse 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” (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p. 167).

Por meio da educação do corpo-voz-fala, o ator pode vir a descobrir e desenvolver o seu potencial criativo escondido pelas suas limitações psicofísicas. Eliminando os bloqueios que impedem a manifestação do estado criativo e orientando-se pelas tarefas complexas do jogo cênico, o estado de *flow* da fala cênica pode ser aflorado pela ação do corpo-voz-fala em resposta sensível às circunstâncias do momento presente.

A natureza do teatro coloca o ator diante de certas condições que impõem treinamento para conquistar o estado de agir organicamente em cena. O treinamento exige um processo de aprendizagem para fazer todos os elementos expressivos funcionarem organicamente. Assim como na vida, o pensamento é traduzido em linguagem, o ator deve treinar para ser capaz de traduzir pensamentos, emoções e sentimentos humanos através da sua fala

---

<sup>63</sup> 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.

cênica. Ao refletir sobre o aprendizado do ator, John Gillet<sup>64</sup> o compara com os aprendizados que temos na vida cotidiana, como o de andar de bicicleta:

Nós *aprendemos* tudo: a andar, falar, comer, pensar. Andar de bicicleta apresenta uma tarefa difícil de coordenação e equilíbrio; mas uma vez aprendida torna-se uma segunda natureza, algo sobre o que não precisamos pensar conscientemente. As habilidades que um ator aprende, como melhorar a fala e a postura ou absorver a técnica de atuação, também têm de ser conscientemente aprendidas e então absorvidas em uma diferente parte do cérebro para se tornar um novo hábito, automático, de uma maneira criativa. Esse aprendizado envolve uma complexa coordenação entre o cérebro e o sistema nervoso: o cérebro é parte do nosso corpo, e ambos *dão* ordens e *recebem* feedback, e algumas áreas do cérebro têm mais controle consciente do que outras (GILLET, 2012, p. 93, grifos do autor, tradução nossa).<sup>65</sup>

Gillet traz aqui um importante aspecto do treinamento psicotécnico, o da coordenação dos elementos que estão em jogo na arte do ator. Devido à complexidade da sua arte e da elevada exigência de domínio técnico sobre seus elementos expressivos, o ator trabalha separadamente as técnicas da voz, da fala, dos movimentos do corpo. As demandas técnicas são específicas de cada ato, e um elemento não pode produzir impedimentos aos outros. É muito importante ressaltar que, na realização deste treinamento específico, os elementos se mantenham interligados organicamente, pois orientam-se pela abordagem psicofísica do método de atuação. No treinamento psicotécnico, a coordenação é um aspecto fundamental que deve ser treinada no caminho da criação de uma segunda natureza.

Para ser capaz de agir organicamente com as palavras, o ator deve aprender a coordenar a voz, a respiração, a fala, os movimentos do corpo e os pensamentos, assim como na vida funciona a fala humana. Na vida usamos a linguagem verbal para expressar pensamentos, sentimentos, emoções e ideias

---

<sup>64</sup> Ator, diretor e professor de atuação inglês. Para saber mais, consultar em: [www.gillettweb.co.uk](http://www.gillettweb.co.uk).

<sup>65</sup> *We learn everything: to walk, speak, eat, think. Riding a bicycle presents a difficult task of coordination and balance; but once it has been learned it becomes second nature, something we don't have to think consciously about. The skills an actor learns, like improving speech and posture or absorbing acting technique, also have to be consciously learned and then absorbed into a different part of the brain to become a new habit, automatic in a creative way. This learning involves a complicated coordination between the brain and the nervous system: the brain is part of our body and both gives orders and receives feedback, and some areas of the brain have more conscious control than others.*



complexas e estas estão coordenadas organicamente com nossos movimentos. Na vida, não pensamos em “como” nosso corpo está quando a produzimos, ou como cada elemento está em relação aos outros que organicamente estão unidos na produção da fala; na cena, o ator não deve pensar em “como” cada elemento está funcionando, ou se está funcionando, pois esse lapso de interferência através do julgamento coloca em risco a unidade psicofísica do ato de fala, rompendo com o *flow* criativo.

### 5.1 RESPIRAÇÃO, VOZ, DICÇÃO

Para Stanislávski, o domínio da técnica vocal dos atores deveria ser primoroso como a dos cantores de ópera. Atraído pela arte vocal desses artistas, buscou o conhecimento técnico especializado da produção do som vocal, da afinação da voz e precisão rítmica que neles admirava. A arte vocal dos cantores o atraiu, sobretudo,

porque nesse campo há fundamentos sólidos de técnica e virtuosidade. Basta um cantor tirar uma nota para já percebermos o mestre-especialista, a cultura e a arte. De fato, para produzir com a voz um som bonito, nobre e musical, a nota contínua com que eu não sonhava para o artista dramático, é preciso um trabalho prévio grande, difícil e longo de afinamento e exercício da voz. Quando o cantor transmite com sua voz bem preparada e de forma correta uma obra musical, já obtemos uma certa satisfação estética. Foram essa sede de fundamentos e de mestria de um lado, e o horror ao diletantismo, de outro, que me levaram a trabalhar no Estúdio não só em função do drama, mas da própria ópera (STANISLÁVSKI, 1989, p. 518).

O Estúdio a que se refere nessa citação é o Estúdio de Ópera que organizou junto ao Teatro Bolshói e que se manteve em atividade sob sua direção entre os anos 1918 a 1922. No Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi, Stanislávski trabalhou com a arte vocal, a musical e a cênica, ou seja, as três modalidades da arte do cantor de ópera que deveriam ser dominadas igualmente.

Dos grandes cantores de ópera que assistira durante toda a sua infância e juventude, Stanislávski gravara fortes impressões em sua memória. Essas impressões acabaram por impulsioná-lo, em um momento já maduro da sua

vida artística, a buscar um aprofundamento na arte vocal dos atores. Percebendo as reverberações da sua vasta experiência como espectador, ele assim afirmou:

Entendi o valor que tinham para mim as impressões espontâneas. Constituíram aqueles impulsos que só recentemente me orientaram para o estudo da voz, a sua impostação, o enobrecimento do som, a dicção, a entonação musical e ritmada, a percepção da alma das vogais, das consoantes, da palavra e da frase, do monólogo. Tudo isso se aplica às exigências dramáticas (STANISLÁVSKI, 1989, p.38).

Ao se dar conta de que na arte dramática também seria possível exigir a qualidade do som pelo conhecimento e domínio da técnica vocal do canto lírico, Stanislávski começa a busca por aplicar, na arte do ator dramático, aquilo que o impactou na arte dos cantores: o som nobre, a dicção clara, a musicalidade da entonação, o domínio do tempo-ritmo, as sensações evocadas da sonoridade das vogais e das consoantes. Como parte dos meios de criação do ator, a voz deveria ser treinada para conquistar um timbre agradável aos ouvidos do espectador, e o canto apresentava a possibilidade de, por meio dele, trabalhar a afinação dos sons das vogais e a dicção das consoantes, além da dicção ocorrer também em aulas paralelas às aulas de canto. Da arte dos cantores líricos, serviu-se das técnicas da respiração e do conhecimento sobre o aparelho vocal e o domínio sobre a produção do som na busca por proporcionar aos atores uma voz flexível, expressiva, capaz de transmitir as minúcias da alma do artista.

Durante a sua juventude, quando se preparava para se tornar um cantor de ópera, Stanislávski se iniciou nos conhecimentos técnicos da respiração e da produção do som vocal da arte dos cantores. Tais conhecimentos, que foram sendo aprofundados ao longo das suas investigações, trouxeram fundamentos técnicos que o ajudaram a eliminar a respiração e dicção incorretas nos atores, e eliminar qualquer violência à própria natureza do mecanismo de funcionamento da respiração e da produção da fala. Comentava que a respiração deveria ser examinada com muita atenção, assim como o aparelho vocal, pois são os meios capazes de ajudar o ator no campo da fala cênica.

A partir da experiência própria, testando na prática, Stanislávski foi aprimorando sua técnica em busca da qualidade do som vocal que tanto sonhava. Revelou que foi através de uma conversa com um cantor que descobriu um

segredo fundamental da colocação de voz. Ao respirar durante a música, você deve sentir duas correntes de ar saindo simultaneamente da boca e do nariz. Parece que, indo para fora assim, eles se unem em uma única onda sonora na frente do rosto do cantor (STANISLÁVSKI, 1983, p.65, tradução nossa).<sup>66</sup>

Realizando sistematicamente exercícios vocais que aprendera com cantores líricos, por conta própria, Stanislávski foi investigando sua voz e buscando a qualidade sonora almejada. Aprendeu assim a cantar durante horas sem cansar e, através da sua investigação pessoal com a técnica dos cantores e o treino com o canto, teve uma grande surpresa: “notas que não existiam antes no meu diapasão começaram a soar. Um novo colorido, um novo timbre, que me parecia melhor, mais nobre e aveludado do que o anterior, apareceu na minha voz” (STANISLÁVSKI, 2019, p.62). Outra descoberta que teve durante as aulas de canto se revelou quando a professora pedia aos alunos: bocejem! Graças a esse segredo, 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:

Acontece que, para eliminar a tensão em uma nota alta, deve-se colocar a boca e a laringe exatamente na mesma posição de quando se boceja. Dessa forma a garganta se dilata, de maneira natural, e a tensão indesejável desaparece (STANISLÁVSKI, 1983, p. 68, tradução nossa).<sup>67</sup>

Através dessa técnica, conseguiu uma correta colocação da voz ao emitir os sons das vogais quando cantava, mas as consoantes ainda deveriam ser trabalhadas em aulas extras de dicção. Através de seu trabalho empírico,

---

<sup>66</sup> [...] secreto fundamental de la colocación de la voz. Al respirar durante el canto hay que sentir dos corrientes de aire que salen simultaneamente de la boca y la nariz. Parece que, al salir así al exterior, se unen em una sola onda sonora delante del mismo rostro del cantante.

<sup>67</sup> 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.

percebeu o aforismo de S. M. Volkonski: “As vogais são um rio, as consoantes são as margens” (STANISLÁVSKI, 2019, p. 63). Para Stanislávski, o canto desenvolvia naturalmente as vogais, mas já as consoantes, além de serem exercitadas com o canto, deveriam ser exercitadas em aulas específicas de dicção.

No Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi, no entanto, deparou-se com a necessidade do aprimoramento da dicção também dos cantores, pois segundo ele,

Os cantores, como as pessoas em geral, não sabem falar corretamente. É por isto que na maioria dos casos a beleza do seu canto é frequentemente estragada pela vulgaridade da dicção e da pronúncia. Frequentemente a palavra some por completo no canto (STANISLÁVSKI, 1989, p. 513).

Assim como na arte dos atores, evidenciou a defasagem das técnicas da dicção nos cantores, buscando um aprimoramento técnico e uma metodologia de trabalho para o efetivo aperfeiçoamento da dicção dos artistas que trabalhavam profissionalmente com a fala.

No estudo aprofundado dos sons das vogais e consoantes, o seu objetivo apareceu, pois quando percebeu que “os sons das letras eram apenas uma forma sonora para ser preenchida com o conteúdo, surgiu, naturalmente, o objetivo de estudar essas formas sonoras das letras para as preencher, da melhor maneira, com o conteúdo” (STANISLÁVSKI, 2019, p. 67). Segundo Stanislávski, os sons das vogais se comunicam com “emoções profundas que anseiam sair e saem livremente das profundezas da alma” (STANISLÁVSKI, 2019, p. 67). Portanto, esses sons não são vazios, mas potentes transmissores do conteúdo espiritual humano. Para ele, “A palavra viva tem uma abundância de conteúdo. Tem a sua fisionomia e deve ficar tal como foi criada pela natureza” (STANISLÁVSKI, 2019, p. 67). E, para corresponder à fisionomia da palavra, a dicção das consoantes deve ser produzida claramente.

Realizando um trabalho empírico com a própria voz, Stanislávski notou que as consoantes não lhe soavam claramente. Empenhou-se assim, em sua própria experimentação prática, em perceber a sonoridade de cada uma das letras, observando como se posicionava a boca, os lábios e a língua para criar

cada som corretamente. Como parte da sua experimentação, observou atentamente a produção do som nos outros, e sobretudo nos cantores de ópera, vindo a descobrir que até os melhores cantores descuidavam do som das consoantes, omitindo-os na sua pronúncia.

Sobre a ausência de clareza que os atores e cantores não eram capazes de expressar nas suas falas, Stanislávski reforça a importância da 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” (STANISLÁVSKI, 2019, p. 68). Ao perceber que os atores, assim como os cantores, deveriam prestar atenção à junção das consoantes com as vogais na pronúncia das palavras, ele afirma que:

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 (STANISLÁVSKI, 2019, p. 69-70).

Stanislávski seguiu desenvolvendo sua voz e dicção até o final da vida, estudando com professoras experientes de dicção e de canto, visando ao aprimoramento técnico para uma correta colocação da voz e para corrigir sua própria dicção. Com a sua própria prática pessoal, ele compreendeu que:

[...] para a colocação da voz e para a correção da dicção, as horas de aulas são insuficientes. As aulas de canto não se destinam a esgotar a prática dos exercícios de colocação da voz ou de correção da dicção. Destinam-se a aprender bem o que se deve fazer nas aulas de “treino e adestramento”, primeiro sob a vigilância de um pedagogo experiente, depois sozinho, em casa e por todo o lado – na vida do dia a dia. Antes de a matéria se tornar um hábito da vida, não podemos considerar como aprendido o que é ensinado. Temos de nos concentrar para que a nossa fala, no palco e na vida, seja sempre correta e bonita. É necessário pôr a uso o que aprendemos de novo, torná-lo um hábito de vida e a nossa segunda natureza. Só assim não nos distrairemos com a dicção, esquecendo o resto, no momento da representação cênica. Ora, se o ator no papel de Tchátski ou Hamlet, no momento da representação, estiver a pensar nos eventuais defeitos da sua voz e na sua dicção incorreta, isso não será grande ajuda para o seu principal objetivo criador. Por isso aconselho a que, logo nos primeiros dois anos de estudo, resolvam de uma vez por todas o problema das exigências

elementares da dicção e do som. Quanto aos esmeros da arte de falar, que ajudam a descobrir os finos matizes do sentimento e pensamento de modo artístico, belo e exato, deverão elaborá-los durante toda a vida (STANISLÁVSKI, 2019, p.74).

Stanislávski afirmou que só depois de muito tempo treinando a afinação do som, a colocação das vogais por meio do canto, as consoantes e a sua junção com as vogais nas aulas de dicção, conquistou o resultado daquilo que há muito sonhara: “o aparecimento, na minha fala, da mesma linha contínua de sonoridade que elaborei no canto e sem a qual a verdadeira arte da palavra não existe” (STANISLÁVSKI, 2019, p. 76).

Preocupado com o programa de ensino nas na escola de arte dramática, à sua época Stanislávski, sonhava com um profissional que possuísse simultaneamente os conhecimentos do canto, da dicção e da arte da atuação para ensinar os atores-estudantes, ao que manifesta com tais palavras:

Como seria bom se os professores de canto ensinassem simultaneamente dicção e os professores de dicção ensinassem canto! Como isso é impossível, esperamos ter especialistas de ambas as áreas trabalhando em estreita colaboração (STANISLÁVSKI, 1983, p. 63, tradução nossa)<sup>68</sup>.

Somente mais tarde, muito tempo após a morte de Stanislávski, surgiria, na cultura teatral russa, a figura do pedagogo de fala cênica dentro das academias que ensinam a arte da atuação. Esse profissional que detém os conhecimentos da arte do ator, atuando sob os princípios do Sistema de Stanislávski, reúne também os conhecimentos técnicos relacionados à voz e à fala, sendo o responsável por desenvolver as habilidades artísticas com a voz e a fala dos estudantes-atores dentro da disciplina da Fala Cênica. Maria Knebel, a aluna-ajudante de Stanislávski em seu último estúdio, responsável por ensinar a palavra artística sob os princípios do Sistema, é considerada, portanto, a primeira pedagoga de fala cênica, a figura de profissional idealizada por seu mestre.

---

<sup>68</sup> ¡Qué bueno sería que los maestros de canto enseñaran simultaneamente dicción, y los de dicción enseñaran canto! Como esto es imposible, esperemos contar con especialistas de los dos campos, que trabajen en estrecha colaboración entre sí.

## 5.2 AS LEIS DA FALA

No livro em que Stanislávski se dedica a tratar dos elementos físicos da encarnação externa, que corresponderia ao terceiro volume das obras sobre o Sistema que projetou publicar, ele dedicou um capítulo sobre as “leis da fala”. Ao iniciar o capítulo *A fala e as suas leis* (STANISLÁVSKI, 1983, p. 81, tradução nossa), Tortsov-Stanislávski anuncia aos seus alunos que, na disciplina na qual abordarão sobre as “leis da fala”, irá expor suas ideias sobre a arte de falar no palco oriundas da sua própria prática. Ele também informa que se apoia no livro *A Palavra Expressiva*, de Serguei M. Volkonski, e o indica a seus alunos, como um manual bem adaptado à especialidade da fala do ator no palco ao qual devem recorrer.

Também encontramos a informação de que Stanislávski define as leis da fala que devem ser estudadas pelo ator, também com base em outro livro de Volkonski, *As leis da fala viva e as regras de leitura*. Essa informação consta em nota de Grigori Kristi, o organizador tanto da edição argentina de *El Trabajo del Actor sobre si mismo: El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación* (STANISLÁVSKI 1983, p. 319), quanto da edição portuguesa *Preparação do ator no seu processo de encarnação* (STANISLÁVSKI, 2019, p. 355). Nas duas edições mencionadas, nos “Anexos”, há materiais suplementares aos capítulos do livro que são de extrema relevância para os estudos da fala cênica. Por exemplo, o texto “Do manuscrito ‘As leis da fala’” (STANISLÁVSKI 1983, p. 319), que ele desejava publicar em seu livro futuro. Outro texto que compõe os *Anexos*, *Sobre a perspectiva da fala*, intitulado assim pelo organizador na ausência do título do manuscrito, é uma importante fonte que contém algumas correções feitas por Stanislávski sobre o assunto.

O estudo das leis da fala foi considerado de fundamental importância por Stanislávski no campo do trabalho com a palavra artística, sobretudo após a crítica a sua atuação no papel de Salieri:

Observando em retrospectiva o próprio percurso cênico, chega à conclusão de que os principais defeitos – tensão física, a falta de autocontrole, a atuação afetada, o *páthos* de ator – muitas vezes surgem também porque os atores não dominam a fala, que é a única capaz de dar o que é necessário e expressar o que vive na alma!

Stanislávski diz o quanto é importante perceber na própria experiência o verdadeiro significado de uma maneira de falar bela e nobre como um dos mais potentes meios de expressão e de ação sobre os outros em cena. Tentando aprimorar a própria voz ao longo do trabalho, Stanislávski compreendeu que saber falar com simplicidade e beleza é uma ciência que deve ter leis claras. O estudo dessas leis ocupou-o por muitos anos (KNEBEL, 2016, p.188).

Na arte defendida por Stanislávski, fundada na comunicação *viva* e humana no palco, o estudo sobre as leis da fala foi considerado de fundamental importância para o trabalho do ator com a palavra artística. Ele exigia um estudo minucioso sobre essas leis, e o domínio de tais leis a ponto de chegar a uma segunda natureza. Ao mesmo tempo, alertava seriamente para ter cuidado ao utilizá-las, pois as considerava uma faca de dois gumes, já que podia tanto ajudar quanto prejudicar os atores. Stanislávski relata que certa vez trabalhou com um encenador que marcava no texto de seu papel, todos os acentos, as pausas, as subidas e descidas da voz, todas as entonações, de acordo com as leis da fala. No entanto, sua atenção estava orientada para decorar todas essas marcações, esquecendo-se de direcioná-la para a coisa mais importante, o que está por trás das palavras do texto. Após essa experiência, ele assim concluiu:

Arruinei meu papel graças às leis da fala. É evidente que este modo de utilizá-las é prejudicial, e que não se pode decorar os resultados das regras. É preciso que as próprias regras penetrem e comecem a viver dentro de nós, como a tabuada de multiplicação, como as regras gramaticais e sintáticas. Não apenas as compreendemos, mas também as sentimos. Temos que sentir de uma vez por todas o nosso próprio idioma, as palavras, as frases, as leis da fala, até se tornarem uma segunda natureza, ou seja, utilizá-las sem pensar nas regras. Então a fala será pronunciada espontaneamente, e de uma maneira correta (STANISLÁVSKI, 1983, p. 445, tradução nossas).<sup>69</sup>

Ao deixar-se dominar mecanicamente pelas leis da fala, as palavras são “coloridas” artificialmente, dando lugar aos truques, aos clichês da fala e à declamação convencional “que matam definitivamente uma viva entonação

---

<sup>69</sup> Arruiné el papel por las leyes del lenguaje. Es evidente que este modo de utilizarlas es daniño y que no se pueden aprender de memoria los resultados de las reglas. Es necesario que las mismas reglas arraiguen y se afirmen dentro de nosotros, como la tabla de multiplicar, como las reglas gramaticales y sintácticas. No sólo las entendemos: también las sentimos. Hay que sentir de una vez para siempre el propio idioma, las palabras, las frases, las leyes del lenguaje, y cuando lleguen a ser nuestra segunda naturaleza, hay que utilizarlas sin pensar en las reglas. Entonces el lenguaje se pronunciará espontáneamente de una manera correcta.



humana” (STANISLÁVSKI, 1983, p. 445, tradução nossa). Contra esse perigo ou má orientação no trabalho com as leis da fala, Stanislávski exigia a atenção junto à linha do pensamento e das visualizações que deveriam orientar o caminho de criação das ações verbais, na busca do ator pela fala cênica *viva*.

### 5.2.1 A PAUSA LÓGICA, A PSICOLÓGICA E A LUFTPAUSA

Ao atribuir importância à clareza na transmissão das ideias, pensamentos e sentimentos por meio da fala, Stanislávski orientava os atores a identificar as paradas ou pausas lógicas que separam as palavras por grupos ou compassos de fala, de forma a realizar uma análise mais precisa sobre o conteúdo de uma frase. Segundo Knebel, isso obriga os atores a “compreender e a pensar constantemente sobre o significado do que é dito em cena, tornando nossa fala clara na forma e compreensível na transmissão” (2016, p.189). Ela lembra que Stanislávski recomendava como exercício aos seus alunos, que marcassem nos livros que estivessem lendo, os compassos de fala a partir da sua construção gramatical, para que pudessem treinar o pensamento principal de uma oração (KNEBEL, 2016, p. 189). No livro de Stanislávski, encontramos uma passagem sobre a orientação para esse exercício, seguido da explicação sobre seu objetivo:

Peguem com frequência um livro e um lápis, leia e marque o que você lê de acordo com os compassos da fala. Habituem a isso o ouvido, o olho e a mão. A leitura segundo os compassos da fala contém outro elemento de grande utilidade prática: *ajuda no próprio processo de viver o papel*. A divisão em períodos e a leitura segundo isso são necessárias, porque nos obrigam a analisar as frases e penetrar em sua essência. Se não fizermos esse trabalho, não dizemos as frases corretamente. O hábito de falar por compassos faz com que a fala não só resulte de uma forma harmoniosa, compreensível em sua expressão, mas também aprofunda seu conteúdo, pois obriga a pensar constantemente na essência do que se diz na cena. Enquanto não conseguirem isso, é inútil não só tratar de cumprir uma das funções da palavra, ou seja, *transmitir o subtexto ilustrado do monólogo*, mas também de desenvolver o trabalho preparatório de *criar as imagens que ilustram o subtexto*. O trabalho com a fala e a palavra deve começar sempre pela *divisão em compassos, ou em outras palavras, pela distribuição de pausas lógicas* (STANISLÁVSKI, 1983, p. 96, grifos do autor, tradução nossa).<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Tomen con frecuencia un libro y un lápiz, lean y señalen lo leído según los compases del habla. Habitúen a esto el oído, el ojo, la mano. La lectura según los compases del habla

Segundo Stanislávski, as pausas lógicas organizam grupos de palavras por compassos de fala, consistindo em uma parada no meio da frase que as divide corretamente por fragmentos para formar uma ideia. Ele atribui duas funções opostas às pausas lógicas, “a de juntar as palavras em grupos (ou compassos de fala) e a de separar os grupos entre si” (STANISLÁVSKI, 1983, p. 95, tradução nossa). Para chamar a atenção para a importância da pausa lógica em uma frase, Stanislávski provocava: “Vocês sabem que da distribuição das pausas lógicas pode depender o destino e a vida de um homem?” (STANISLÁVSKI, 1983, p. 95, tradução nossa). A seguir, uma frase servia de exemplo para explicar a importância das pausas lógicas, resultando em sentidos completamente diversos de acordo com a sua distribuição. Por exemplo, ao atribuir as pausas nos lugares indicados, nas frases: 1) Perdão [pausa], impossível enviar à Sibéria”; e 2) Perdão impossível [pausa] enviar à Sibéria; tem-se na primeira frase o sentido de uma absolvição enquanto, na segunda, um sentido oposto, de condenação.

Enquanto a pausa lógica consiste em uma suspensão lógica necessária para formar uma ideia, “a pausa psicológica dá vida à ideia, à frase e ao compasso, transmitindo o seu subtexto” (STANISLÁVSKI, 1983, p.104, tradução nossa). A pausa psicológica é considerada por Stanislávski um importante instrumento da comunicação pela capacidade de falar por si mesma sem precisar de palavras. A pausa psicológica traz em si a *eloquência do silêncio*, e “substitui [a palavra] com olhares, mímica, emissão de radiações, insinuações, movimentos quase imperceptíveis e muitos outros meios conscientes e subconscientes de comunicação” (STANISLÁVSKI, 1983, p.104,

---

contiene otro elemento de gran utilidad práctica: *ayuda al proceso mismo de vivir el papel*. La división en períodos y la lectura de acuerdo con éstos son necesarias, además, porque obligan a analizar las frases y penetrar en su esencia. Si no efectuamos este trabajo, no decimos correctamente las frases. La división en períodos y la lectura de acuerdo con éstos son necesarias, además, porque obligan a analizar las frases y penetrar en su esencia. Si no efectuamos este trabajo, no decimos correctamente las frases. El hábito de hablar según los compases hace que el lenguaje no sólo resulte de una forma armoniosa, comprensible en su expresión, sino que, también, ahonda su contenido, puesto que obliga a pensar constantemente en la esencia de lo que se dice en la escena. Mientras no lo hayan conseguido, es inútil no sólo tratar de cumplir una de las funciones de la palabra, o sea *transmitir el subtexto ilustrado del monólogo*, sino, también, de llevar a cabo el trabajo preparatorio de *crear las imágenes que ilustran el subtexto*. El trabajo con el discurso y la palabra debe comenzar siempre por *la división en compases, o en otras palabras, con la disposición de las pausas lógicas*.

tradução nossa) <sup>71</sup>. Por meio delas, é possível revelar as vivências mais sutis do ator e transmitir uma riqueza de pensamentos e sentimentos.

Knebel, lembrando as explicações de Stanislávski sobre a natureza da pausa psicológica em uma das aulas em seu Estúdio, afirma que ele “considerava que a ação verbal autêntica surge quando o ator, após ter dominado a primeira fase da arte da fala – a lógica – aprende a descobrir e a revelar o subtexto através da pausa psicológica” (KNEBEL, 2016, p. 205).

Junto à pausa lógica e à psicológica, a *luftpausa* corresponde à pausa de ar necessária para respirar. O termo é formado por Stanislávski a partir da palavra *luft*, que em alemão significa “ar”. Knebel explica que a *luftpausa* às vezes “nem sequer é uma parada, mas apenas uma diminuição do ritmo do canto ou da fala, sem interrupção da linha de som” (KNEBEL, 2016, p.189). As pausas são importantes elementos da comunicação humana que ajudam o ator na clareza do que quer transmitir através da sua fala.

### 5.2.2 A ENTONAÇÃO

Stanislavski exigia de seus atores um estudo aprofundado sobre as leis do idioma e os signos de pontuação para que pudessem enriquecer suas entonações vocais. O conhecimento sobre a natureza dos sinais de pontuação presta um grande serviço aos atores para o entendimento da obra e do papel e, conseqüentemente, para a criação da sua fala cênica.

Os sinais de pontuação exigem as entonações de voz obrigatórias correspondentes a cada um deles, para que se cumpra em cada um a sua função. Sobre a importância das entonações corretas relacionadas à pontuação na fala do ator, Stanislávski diz:

Com essas entonações se exerce certa influência sobre os ouvintes, que os obriga a algo: a figura fonética da interrogação, à resposta; a da exclamação, à simpatia, à aprovação ou ao protesto; os dois pontos, à recepção atenta do que se diz, e assim sucessivamente. Em todas essas entonações há uma grande expressividade. *A palavra e a fala têm sua própria natureza, que exige para cada signo*

---

<sup>71</sup> Se la reemplaza con miradas, mímica, emisión de radiaciones, insinuaciones, movimientos casi imperceptibles y muchos otros medios conscientes y subconscientes de comunicación.

*de pontuação a entonação correspondente* (STANISLÁVSKI, 1983, p.98, grifo do autor, tradução nossa).<sup>72</sup>

No texto *Do manuscrito 'As leis da fala'*, Stanislávski apresenta gráficos da fonética da fala (1983, p.321), exemplificando com desenhos as entonações correspondentes a cada um dos sinais de pontuação: ponto final, dois pontos, vírgula, ponto de exclamação e de interrogação. No entanto, após essa exposição, adverte para jamais fixar as entonações do papel, considerando tal ato nocivo e perigoso para o trabalho do ator:

Não pense que, no futuro, vocês precisarão desses gráficos para mantê-los anotados e para fixar entonações do papel de uma vez por todas. Agir dessa maneira seria prejudicial e perigoso. Portanto, nunca fixem a fonética da fala cênica, que deve nascer por si mesma, de forma intuitiva, subconsciente. Somente nessas condições a entonação poderá transmitir exatamente a vida do espírito humano do personagem. A figura fonética fixada é seca, formal, sem vida. Eu a nego e a condeno definitivamente (STANISLÁVSKI, 1983, p.323, tradução nossa).<sup>73</sup>

No relato de Toporkov (2016) sobre os ensaios de *Os Esbanjadores*<sup>74</sup>, seu primeiro trabalho com Stanislávski ao entrar no TAM, o direcionamento para a concretização das ações psicofísicas que definem o comportamento humano constitui o foco fundamental para o desenvolvimento da ação da palavra e sua conseqüente entonação. Ao expressar-se verbalmente em cena, as entonações específicas devem ser originadas das ações físicas, como conseqüência da lógica e da coerência do comportamento físico e humano do papel. A atenção de Stanislávski aos menores detalhes do comportamento humano deixavam Toporkov indignado a cada interrupção do mestre, que o

---

<sup>72</sup> Con estas entonaciones se ejercen cierta influencia sobre los oyentes, que los obliga a algo: la figura fonética de la interrogación, a la respuesta; la exclamación, a la simpatía y la aprobación o la protesta; los dos puntos, a la recepción atenta de lo que se dice, y así sucesivamente. En todas estas entonaciones hay una gran expresividad. La palabra y el discurso tienen su naturaleza propia, que exige para cada signo de puntuación la entonación correspondiente.

<sup>73</sup> No piense que en lo futuro necesitarán estos gráficos para tenerlos anotado y para fijar entonaciones del papel establecidas de una vez para siempre. Obrar de este modo sería dañino y peligroso. Por consiguiente, no aprendan nunca la fonética del lenguaje escénico, que debe nacer por sí mismo, de un modo intuitivo, subconsciente. Sólo en estas condiciones la entonación podrá transmitir exactamente la vida del espíritu humano del personaje. La figura fonética aprendida es seca, formal, carente de vida. La niego y la condeno definitivamente.

<sup>74</sup> Peça do dramaturgo soviético Valentin Katáev (1897-1986). Teve sua estreia no TAM em abril de 1928.

impedia de proferir as palavras na cena, fazendo-o atentar para o que ele considerava “bobagens”.

Seu comportamento não o leva para a cena que você precisa fazer. Logo, não há por que encher o ouvido com entonações falsas, das quais você depois terá dificuldade de se livrar. Não pense na frase, na entonação: elas corrigem-se por conta própria. Pense no comportamento. [...] Palavras e entonações são o resultado de seus pensamentos, de suas ações. Vejo que você deixa passar tudo o que na vida jamais poderia passar despercebido, e [...] apenas espera a sua deixa e prepara a entonação. Mas de onde pode vir a entonação, como pode ser viva e orgânica se você quebra as regras mais elementares do comportamento humano? (TOPORKOV, 2016, p. 43-44).

O trabalho realizado por Stanislávski era incomum para Toporkov, que estava acostumado a ensaiar “com o texto na mão, marcar, procurar o ‘tom’ geral do papel, inventar entonações específicas, ‘truques’”. Ele ainda “não entendia o significado autêntico do método de Stanislávski” (TOPORKOV, 2016, p. 45). Assim era a orientação de Stanislávski para encontrar as entonações específicas da fala e a vida das palavras, através da linha das ações físicas, ou da linha do comportamento humano, definidas pelas condições das situações em que estão inseridas.

Retomamos agora ao pensamento de Volóchinov sobre a situação extraverbal onde se insere a palavra e de onde parte sua concepção sobre as entonações, para refletirmos sobre a produção das entonações no ato da fala do ator. Para Volóchinov, “a entonação estabelece uma relação estreita da palavra com o contexto extraverbal: é como se a entonação viva levasse a palavra para fora dos seus limites verbais” (2019, p.123). Ao analisar a essência social da entonação, ele toma o exemplo da palavra “Puxa”, pertencente ao diálogo entre as duas pessoas já trazido aqui em nosso texto, para explicar que a palavra em si não pode predeterminar uma entonação pelo seu conteúdo, pois é “semanticamente quase vazia” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 123). Segundo Volóchinov:

Qualquer entonação é capaz de dominar essa palavra de modo livre e perfeito, seja ela de júbilo, de pesar, de desdenho etc., tudo depende do contexto no qual a palavra ocorre. No nosso caso, o contexto que determina a entonação – de reprovação indignada, mas suavizada pelo humor – é a situação extraverbal (2019, p.123).

A entonação, entendida como “o aspecto mais sensível, flexível e livre da palavra” (VOLÓCHINOV, 2019, p.127), exerce domínio sobre ela, pois com a palavra estabelece uma relação estreita com o contexto extraverbal. A entonação se organiza a partir das relações sociais entre os falantes dentro de uma determinada situação e nela encontra sua expressão sonora. Por isso, apenas pela avaliação do grupo social e do contexto extraverbal onde está inserida a palavra é que podemos entender a entonação. E Volóchinov a entende “sensível em relação a todas as oscilações do ambiente social que circunda o falante” (2019, p.123). Essa sensibilidade da entonação explica o fato de um mesmo enunciado ser pronunciado com entonações diferentes, adquirindo sentidos diferentes. Ao atribuir a determinação da entonação pela situação dos falantes, Volóchinov afirma que “não há enunciado nem vivência fora da expressão material” (2019, p. 286).

Parece-nos cabível, pela exposição do pensamento de Volóchinov sobre a entonação, aproximarmos tais entendimentos daqueles de Stanislávski, que propõe analisar a situação e as circunstâncias de inserção da palavra que irá determinar as entonações da fala do ator. Sob as condições em que ela emerge, ou sob uma série de circunstâncias, como assim Stanislávski as define, as entonações das palavras do papel devem ganhar vida no palco. Os fundamentos do trabalho com a palavra *viva* no método de Stanislávski estão ligados ao contexto material de geração das entonações das palavras vivenciadas e encarnadas pelo ator no palco. As nuances mais sutis da fala cênica deveriam aparecer nas entonações dos atores, correspondendo às circunstâncias ou condições particulares de onde elas emergem.

### **5.2.3 A ACENTUAÇÃO**

Junto às pausas e à entonação, a acentuação é um importante elemento da fala que consiste no realce das palavras pelas entonações da voz, e que, segundo Stanislávski, age como um dedo indicador que marca a palavra principal em uma frase. Stanislávski ensinava os atores a operar com cuidado na distribuição dos acentos, já que um acento no lugar errado poderia gerar a deturpação do sentido de uma frase. Também os orientava para aprenderem

primeiramente a ser econômicos, eliminando os acentos desnecessários, pois alertava que o excesso da acentuação de palavras em uma frase a levava a perder o seu sentido:

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 (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.190).

Knebel, em acordo com tal direcionamento prático, também continuou afirmando que “a arte de tirar os acentos desnecessários nos presta um grande serviço na prática” (KNEBEL, 2016, p. 190). A acentuação excessiva das palavras é evidenciada sobretudo na atitude dos principiantes, como observa Stanislávski:

Os iniciantes se esforçam demais para falar bem. Eles abusam da acentuação. Para corrigir esse defeito, é necessário ensiná-los a remover os acentos onde eles não são necessários. Eu já disse que se trata de uma arte e muito difícil! Essa arte permite, em primeiro lugar, liberar a fala das acentuações incorretas, incrustadas na vida cotidiana pelos maus hábitos (STANISLÁVSKI, 1983, p.115, tradução nossa).<sup>75</sup>

Ao destacar palavras no texto, os atores deveriam ordená-las, atentando sempre para a função da palavra de transmitir pensamentos, sentimentos e visualizações, 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” (KNEBEL, 2016, p. 190).

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

---

<sup>75</sup> Los principiantes se esfuerzan demasiado por hablar bien. Abuzan de la acentuación. 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 en la vida corriente por los malos hábitos.

principais para dar “à fala a clareza e a leveza necessárias” (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.191). Stanislávski propunha:

[...] 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, episódios isolados ou detalhes do assunto devem ser frequentemente lembrados, mas de modo que o espectador não se distraia da linha principal da história. Esses comentários devem se apresentar de forma clara e precisa, mas sem ênfase excessiva. Nesses casos, você deve 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 essa forma de falar, um texto difícil fica mais leve, tarefa que os atores devem realizar com frequência. Em todos esses casos, a arte de suprimir os acentos será de grande ajuda (STANISLÁVSKI, 1983, p.115, tradução nossa).<sup>76</sup>

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 específica. A justificativa para as acentuações na fala deve estar fundamentada pela linha do subtexto criada pelo ator, e sua criação orientada pela ação transversal e pela supertarefa, que, segundo Stanislávski, devem sempre guiar a criação do ator.

#### 5.2.4 A PERSPECTIVA DA FALA

Stanislávski considerava a coordenação das acentuações um aspecto importante e difícil na arte de falar em cena. A atenção minuciosa para essa técnica da fala, que coordena a distribuição dos acentos entre si para reforçar ou atenuar as palavras, frases ou trechos, contribui para tornar clara e compreensível a fala, atribuindo-lhe sentido e facilitando a comunicação verbal

---

<sup>76</sup> [...] el arte de suprimir los acentos les ayudará más adelante en la práctica, en ciertos casos, como, por ejemplo, cuando se trata de exponer pensamientos complicados o situaciones confusas; en aras de la claridad 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 en forma clara y precisa, pero sin excesivo 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 subrayarse 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.



com os ouvintes. “A entonação obrigatória e um desenho sonoro existem não só para certas palavras e sinais de pontuação, mas também para as frases e períodos inteiros” (STANISLÁVSKI, 1983, p.101, tradução nossa), permitindo elaborar o que chamou de planos sonoros e perspectiva da fala. Costumava explicar a perspectiva na fala comparando-a com a arte da pintura:

Assim como na pintura existem tons, semitons, claros-escuros, da mesma forma, na arte da fala cênica, existem gamas inteiras de distintos graus de acentos que devem ser coordenados de modo que os menores não enfraqueçam a palavra principal, mas, ao contrário, destaquem-na com mais força, de modo que não concorram com essa palavra, mas participem da mesma tarefa de construção e transmissão de uma frase complexa. Em cada frase e na fala como um todo deve haver uma perspectiva (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.191).

A criação do plano sonoro e da perspectiva da frase a partir da acentuação das palavras, e como essa mesma frase pode ser compreendida de uma nova maneira, pode ser compreendida através do exemplo do próprio Stanislávski (1983, p.119, tradução nossa). A partir da frase “Um homem que conhecem bem veio aqui a pé”, ele exemplifica como os acentos podem mudar o sentido da frase e contribuir com o direcionamento e precisão sobre o que se diz: 1) “Um homem que conheces bem veio aqui a pé”; e 2) “Um homem que conheces bem veio aqui a pé”. No primeiro exemplo, o homem de quem se fala não é um desconhecido para o ouvinte, e justamente ele o conhece muito bem. No segundo exemplo, o homem não foi a um lugar qualquer, mas a um lugar específico, precisamente “aqui” onde se encontram o falante e o ouvinte.

Stanislávski alerta para o destaque das palavras mais importantes, que devem se distinguir das menos importantes, mas ressalta que essas menos importantes são necessárias para o sentido da frase. Ao destacar as palavras mais importantes, estas são levadas a um primeiro plano sonoro, e as outras palavras na frase, menos importantes, atenuadas, formam um plano ao fundo. Atenuando a sonoridade das palavras menos importantes, criamos o segundo plano sonoro. Dessa forma, assim como na pintura formam-se imagens no primeiro plano e planos ao fundo, criando a ilusão de vários planos em uma tela, criam-se planos e perspectiva na fala.

Mas Stanislávski chama atenção ainda para que o ator construa em sua fala uma perspectiva que não destrua o sentido da frase. Para isso, deve se lembrar de manter a criação da perspectiva na fala ligada às linhas do subtexto, da ação transversal e da supertarefa da obra. A criação dos planos sonoros e da perspectiva na fala, pelo trabalho da acentuação e coordenação das palavras nas frases, trazem movimento e vida à fala, definem ideias, e agem para criar a “vida do espírito humano do papel e da peça”.

Ao abordarmos as leis da fala neste capítulo, verificamos a importância dada por Stanislávski às questões técnicas da fala, constituindo um foco fundamental na preparação consciente do ator para dominar a arte da fala no palco. O campo da fala cênica é tratado por Stanislávski como um campo com exigências específicas que devem ser estudadas, treinadas e dominadas pelo ator até atingir uma segunda natureza. Nesse campo, o conhecimento e o desenvolvimento da técnica exterior – leis da fala, produção do som vocal, dicção, respiração, junto com a técnica interior – ação das forças motrizes, imaginação, atenção, adaptação, circunstâncias – constituem o foco da preparação consciente do ator para dominar a arte de falar em cena. Stanislávski, implacável na luta contra o descaso na transmissão do texto do autor e contra o diletantismo dos atores no trabalho com a fala cênica, exigia o trabalho sistemático para dominar as leis da fala a ponto de “transformar o difícil em habitual, o habitual em fácil e o fácil em belo”.

### **5.3 TEMPO-RITMO E MUSICALIDADE DA FALA**

As pesquisas de Stanislávski acerca da influência do tempo-ritmo sobre os sentimentos e dos sentimentos sobre o tempo-ritmo, abriram enormes possibilidades para o aprimoramento da psicotécnica do ator. Os exercícios sobre o tempo-ritmo desenvolvidos por ele exaltam a importância desse elemento para a psicotécnica do ator, pois, como ele afirmou,

O ritmo vive no artista e se manifesta quando ele está em cena, tanto em suas ações e movimentos, como quando ele está

imóvel, tanto em sua fala quanto em seu silêncio (STANISLÁVSKI, 1983, p.173, tradução nossa).<sup>77</sup>

Ao pesquisar como o ritmo externo da ação psicofísica influencia diretamente os sentimentos, Stanislávski chegou a resultados que serviram de fundamento para fortalecer o campo de trabalho com a fala cênica. Diante dos resultados da pesquisa que ele seguiu desenvolvendo principalmente no seu último estúdio, ele afirmou:

Se neste campo os resultados da influência sobre o sentimento forem os mesmos que no campo da ação, ou ainda mais fortes, a psicotécnica será enriquecida com um instrumento muito importante para o efeito do externo sobre o interno, ou seja, do tempo-ritmo da fala sobre o sentimento. Começarei destacando que os sons da voz, a fala, são um material magnífico para transmitir e expressar o tempo-ritmo do subtexto interno e do texto externo (STANISLÁVSKI, 1983, p.165, tradução nossa).<sup>78</sup>

O material rico para a criação que são os sons da voz e a fala, ao servirem ao ator como meios para transmitir os pensamentos, as sensações e impressões, são materiais de investigação sobre o qual o ator compõe tempo-ritmo para o subtexto interno e para o texto externo.

Maria Knebel recorda que, na época em que foi atriz no TAM, Stanislávski reunia com frequência os atores em grupos para realizar exercícios de tempo-ritmo.

Marcar com palmas as batidas e os compassos era apenas um exercício inicial, depois fazíamos exercícios muito mais complexos. O objetivo era aprendermos na prática que qualquer situação da vida e qualquer ação estão ligadas a um determinado tempo-ritmo. [...] Ele era incansável na invenção de exercícios que nos levassem a compreender, através da nossa experiência, que é impossível recordar e sentir um tempo-ritmo sem ter antes criado as visões correspondentes, imaginado as circunstâncias propostas e elaborado, na nossa imaginação, as possíveis tarefas e ações (KNEBEL, 2016, p.217).

---

<sup>77</sup> El ritmo vive en el artista y se manifiesta cuando está em escena, tanto en las acciones y movimientos como cuando está inmóvel, tanto em su lenguaje como em su silencio.

<sup>78</sup> Si en este campo los resultados de la influencia sobre el sentimiento serán iguales que en el campo de la acción, a aún más fuertes, *la psicotécnica de ustedes se enriquecerá con un instrumento muy importante para el efecto de lo externo sobre lo interno, o sea, del tempo-ritmo del lenguaje sobre el sentimiento*. Empezaré por señalar que los sonidos de la voz, el lenguaje, son un material magnífico para transmitir y expresar el tempo-ritmo del subtexto interno y del texto externo.

Os exercícios são os meios pelos quais se exercita a consciência rítmica, e a relação indivisível entre a ação externa, física e espacial, e a ação interna, correspondente às imagens e pensamentos produzidos no ato das ações físicas e verbais. Tais exercícios ajudam os atores a cultivarem o tempo-ritmo correto das ações físicas e verbais, tornando-os sensíveis ao tempo-ritmo específico do papel e de toda a peça.

Stanislávski insistia na precisão rítmica na criação do tempo-ritmo da peça e do papel, atentando para o tempo-ritmo correto de cada ação física, de cada cena, de cada ato, da peça como um todo e de cada fragmento da fala do ator em cena. A partir do trabalho sobre os acontecimentos, as circunstâncias, a supertarefa e a construção da lógica do comportamento do personagem, ou seja, do trabalho com a análise em ação, o ator deveria compor o tempo-ritmo das ações verbais em cada cena, para enfim vislumbrar o tempo-ritmo da fala cênica do espetáculo em sua totalidade. O tempo-ritmo surgirá, assim, como consequência da lógica do comportamento e pensamento do personagem plasmado nas ações físicas e verbais fundamentadas pela análise ativa da peça e do papel.

Encontrar o tempo-ritmo correto é uma tarefa difícil na arte do ator e deve ser encarada como uma das mais importantes tarefas para o artista da cena, sob o risco de levar ao público um entendimento errôneo, uma impressão equivocada ou uma imagem que não condiz com a ideia e o sentido da obra e do papel. Na busca pelo sentimento e vivência corretos, Stanislávski exigia uma rigorosa busca pelo tempo-ritmo, como lembra Knebel:

Ele era cruelmente rigoroso na verificação dos ritmos regidos, exigindo de nós detalhes minuciosos sobre as circunstâncias propostas, sobre as definições e avaliações dos fatos, sobre os modos como buscávamos a ação e as tarefas. Sempre repetia que, se “pegarmos” o tempo-ritmo corretamente, o sentimento e a vivência adequados surgirão de forma natural, por si só. Mas se o tempo-ritmo não estiver correto, então, exatamente da mesma forma, nascerá o sentimento inadequado, que não pode ser corrigido, a não ser que se altere o respectivo tempo-ritmo (KNEBEL, 2016, p.225).

Para Stanislávski, essa era uma tarefa que exigia um grande esforço investigativo e criativo e que deveria ser guiada pelo método da análise ativa da peça e do papel. No campo de trabalho com a fala cênica, para chegar ao seu tempo-ritmo correto, é necessário descobrir o tempo-ritmo dos subtextos, ou seja, das visões e pensamentos que justificam as ações verbais. Para isso, fundamentalmente o método da análise ativa ampara o ator na busca pela definição da supertarefa e da ação transversal da peça e do papel que está profundamente em relação com a lógica do pensamento e comportamento do personagem aplicada na sua fala cênica.

Stanislávski buscava a precisão no tempo-ritmo da fala cênica, espelhando-se no trabalho rítmico preciso dos cantores líricos. Tomando como exemplo a arte desses cantores, buscava na fala artística dos atores o mesmo trabalho de exatidão, precisão, acabamento e organização rítmica que acontece no canto, defendendo a ideia de que:

Essa precisão produz uma impressão indelével. A arte exige ordem, disciplina, precisão e acabamento. E mesmo nos casos em que uma arritmia deve ser transmitida musicalmente, também requer uma terminação clara e precisa. Também o caos e a desordem têm seu tempo-ritmo. Tudo o que se diz sobre a música e os cantores é igualmente válido para nós, atores dramáticos (STANISLÁVSKI, 1983, p.166, tradução nossa).<sup>79</sup>

Mas diferente deles que têm as notas registradas na partitura que lhes serve de guia, muito mais difícil é elaborar o tempo-ritmo da fala dos atores. Stanislávski lamentava o fato de os atores não possuírem, assim como os cantores, o apoio das notas musicais distribuídas na partitura, ou do regente para guiar precisamente o seu tempo-ritmo. Para ele, o trabalho dos atores na elaboração do tempo-ritmo da fala era muito mais delicado e fugidio, já que lidam com a justificativa interior das palavras, as visualizações e os pensamentos, as sensações que aparecem no momento presente, o que exige um domínio técnico de alto nível na criação da fala artística.

---

<sup>79</sup> Esta exactitud produce una impresión imborrable. El arte exige orden, disciplina, exactitud y acabado. E incluso en los casos en que hay que transmitir musicalmente una arritmia, también para ésta hace falta una terminación clara y precisa. También el caos y el desorden tienen su tempo-ritmo. Todo lo dicho sobre la música y los cantantes vale igualmente para nosotros los actores dramáticos.

Stanislávski afirma que, na produção da fala, o tempo presente é preenchido com a pronúncia dos sons em diferentes durações, contando com as pausas necessárias que fazem parte desse processo. Os sons das letras, das sílabas e das palavras, misturados com as pausas lógicas, psicológicas e a *luftpausa* são meios expressivos que permitem o ator trabalhar com o texto tecnicamente e elaborar o tempo-ritmo da sua fala cênica de forma adequada ao estilo do autor. O trabalho de tais elementos, na criação do tempo-ritmo e musicalidade da fala, são comparáveis para Stanislávski à arte do canto:

Uma forma de falar comedida, sonora e fluente possui muitas qualidades e elementos relacionados ao canto e à música. As letras, sílabas e palavras são as notas musicais da fala, com as quais se formam os compassos, as árias e as sinfonias inteiras. Não é à toa que se diz que uma bela maneira de falar é musical. Essa maneira sonora e controlada de falar aumenta a força de seu efeito (STANISLÁVSKI, 1983, p.165-166, tradução nossa)<sup>80</sup>.

Para criar a musicalidade da fala é necessário também levar em conta o estilo do autor do texto, pois, como observa Stanislávski, o tempo-ritmo da fala na prosa e na poesia são diferentes. Os versos da poesia são constituídos de maior nitidez rítmica, o que não acontece com a prosa. Para ajudar na criação do tempo-ritmo e da musicalidade da fala, tanto da prosa quanto da poesia, Stanislávski utiliza-se de um procedimento conhecido como “tatatiração”<sup>81</sup> que auxilia o ator na percepção do movimento rítmico dos pensamentos e das visualizações que quer transmitir. A musicalidade aparece como consequência da linha rítmica manifestada pela lógica dos pensamentos e visualizações.

Esse procedimento ajuda o ator a compreender o movimento dos pensamentos e visões que fluem em uma sequência lógica, de acordo com a imaginação do ator e seu objetivo ao transmitir o que deseja ao espectador. Já que os atores não possuem a ajuda do metrônomo ou a batuta do regente como no caso da arte dos cantores, a tatatiração oferece um apoio na

---

<sup>80</sup> Una forma de hablar mesurada, sonora y fluida tiene muchas cualidades y elementos afines con el canto y la música. Las letras, sílabas y palabras son las notas musicales del lenguaje, con las que se forman los compases, árias y sintonías completas. No en vano se dice que una bella forma de hablar es musical. Esa forma sonora y mesurada de hablar aumenta la fuerza de su efecto.

<sup>81</sup> A palavra utilizada por Stanislávski em russo é «*mamupovanie*». O termo que adotamos em português foi traduzido do russo para o português por Vássina e Labaki (2015).

contagem rítmica interna, correspondendo a uma pulsação interior. A contagem interna contribui para que a linha rítmica contínua da fala permaneça em constante desenvolvimento, sem as interrupções desnecessárias que corrompem a sua lógica. Não só eficiente ao tempo-ritmo da fala, a tatatiração ajuda na percepção do tempo-ritmo da ação física silenciosa, quando a fala se ausenta. Na alternância entre a ação, a fala, a pausa da fala, a pausa da ação externa, o procedimento da tatatiração age como um guia rítmico, oferecendo, através da pulsação interior, um caminho para o ator não perder o subtexto e o sentido da verdade das suas ações. Conduzido pelo trabalho da ação transversal e da supertarefa, o tempo-ritmo interior atravessa todos os movimentos, as pausas e a fala, organizando as ações físicas e verbais através da criação da perspectiva.

Diante do trabalho sobre o tempo-ritmo, Stanislávski conclui que, através deste elemento da psicotécnica do ator,

[...] dispomos de meios diretos e imediatos de estimular cada uma das forças motrizes de nossa vida psíquica. As palavras, o texto, as idéias, as representações, que dão origem aos julgamentos, agem de modo direto e imediato sobre a mente. A supertarefa, os objetivos e a linha transversal de ação influenciam diretamente sobre a vontade (desejos). O tempo-ritmo atua diretamente sobre a sensibilidade. Não é uma aquisição de grande importância para a nossa psicotécnica? (STANISLÁVSKI, 1983, p.177, tradução nossa).<sup>82</sup>

O tempo-ritmo é um agente sensível que estimula as forças motrizes da vida psíquica – vontade, mente e sentimento – e que se movimenta na medida em que a fala é produzida conscientemente no método de trabalho com a fala cênica. Como também Knebel afirmou, “O tempo-ritmo surge da avaliação de um determinado acontecimento em função das circunstâncias propostas da peça” (KNEBEL, 2016, p.220), o que se configura um trabalho de elaboração consciente e, por essa razão, o tempo-ritmo pode ser alterado no interior de uma mesma cena ou monólogo. O tempo-ritmo da fala está relacionado às

---

<sup>82</sup> [...] disponemos de médios directos e imediatos de estimular cada uma de las fuerzas motrices de nuestra vida psíquica. Las palabras, el texto, las ideas, las representaciones, que dan origen a los juicios, actúan de modo directo e inmediato sobre la mente. El superobjetivo, los objetivos, la línea continua de acción influyen directamente sobre la voluntad (los deseos). Sobre la sensibilidad actúa directamente el tempo-ritmo. ¿No es esta una adquisición de suma importancia para nuestra psicotécnica?

circunstâncias e acontecimentos do texto que, pela análise, definem *o que se fala, para quem se fala e por que se fala* a alguém ou à própria consciência. Vemos o método de trabalho com a fala cênica como parte do método de atuação. Regidos pelos mesmos princípios, buscam que cada ação cênica e cada situação tenha um tempo-ritmo. A fala do ator em cada acontecimento cênico, assim como na vida, deve ter seu tempo-ritmo correto, específico, que será determinado pelas circunstâncias da obra e do papel.

## **6 PROCEDIMENTOS PARA A AÇÃO DA PALAVRA: A CRIAÇÃO DO SUBTEXTO**

Nas suas investigações no campo da fala cênica, Stanislávski foi movido pelo impulso de combater a palavra “sem vida” do ator no palco, baseada nos estereótipos da declamação e dos clichês da fala. Preocupava-o encontrar caminhos para que as palavras no palco não fossem repetidas mecanicamente, “pronunciadas somente pelos músculos da língua”. Devido à importância que atribuía à palavra no teatro e à “comunicação humana viva” que pretendia com a fala cênica, buscou o desenvolvimento de “iscas” interiores ou impulsos internos que pudessem devolver ao ator no palco, a capacidade da comunicação autêntica por meio das palavras. Sobre essa busca, que resultou na criação desses procedimentos, Knebel afirma:

Com persistência, Stanislávski buscava procedimentos que pudessem conduzir a um sentir-a-si-mesmo natural em cena. Para ele, seu sistema tinha a função de, justamente, lidar com as inevitáveis distorções, restabelecer as leis da natureza criativa que foram violadas pelas próprias condições do trabalho em público e fazer o ator voltar a um sentir-a-si-mesmo orgânico e humano em cena (KNEBEL, 2016, p.121).

Defendendo a criação genuína com a fala do ator-artista, Stanislávski revolucionou a arte do ator ao desenvolver noções como “subtexto ilustrado” e “filme de visões” e, junto com elas, procedimentos que contribuíam para o desenvolvimento do conteúdo interior – subtexto – capaz de provocar a ação das palavras, ou seja, sua ação verbal.



Stanislávski, observando a natureza da comunicação verbal, notou que, antes de falar, o ser humano visualiza as imagens do que vai falar com o *olhar interior* (STANISLÁVSKI, 1983, p. 88, tradução nossa) para, em seguida, comunicar com a fala aquilo que vê. E assim aquele que ouve algo que o outro comunica por meio da fala visualiza o que foi ouvido. Ao atentar para a fala do ator no palco como um processo de comunicação autêntica, Stanislávski alertava para que os atores falassem não tanto aos ouvidos, mas para os olhos dos espectadores e atores com quem atuavam, evocando as imagens que visualizavam na tela da imaginação, no ato da sua fala.

Em nossa linguagem, ouvir significa ver aquilo do que se está falando, e falar significa desenhar imagens visuais. Para o artista, a palavra não é apenas um som, mas um evocador de imagens. Por isso, durante a comunicação verbal em cena, falem não tanto para o ouvido, mas para o olho (STANISLÁVSKI, 1983, p. 88, tradução nossa).<sup>83</sup>

Stanislávski nomeou *subtexto ilustrado* da peça e do papel a faculdade de criação de imagens pelo ator. Pelo trabalho da imaginação, das circunstâncias e “se” mágico, o ator exercita a capacidade de elaborar o conteúdo interior que gera a necessidade em dizer as palavras alheias, escritas do papel. O subtexto consiste na intenção em dizer as palavras, no sentido dado pelo ator em dizê-las.

A cada vez em que sobe no palco, o ator inicia um processo de produção de visões interiores e sua transmissão, contribuindo para a efetiva comunicação da ideia da peça e do papel. Stanislávski defendia a ideia de que:

Somente no palco a obra pode ser conhecida em toda a sua extensão e essência. Somente diante do espetáculo podemos sentir o verdadeiro espírito da peça e o seu subtexto, que é recriado e transmitido pelo ator a cada vez que a apresenta. O artista deve criar a música do seu sentimento com o texto da peça e aprender a cantar esses sentimentos com palavras. Quando ouvimos a melodia de uma alma viva, então, e somente então, podemos apreciar devidamente o valor e a beleza do texto e tudo o que ele oculta (STANISLÁVSKI, 1983, p. 86, tradução nossa).<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Oír significa en nuestro lenguaje ver aquello de lo que está hablando, y hablar es dibujar las imágenes visuales. La palabra es para el artista no sólo un sonido, sino un evocador de imágenes. Por eso, durante la comunicación verbal en la escena, hablan no tanto al oído como al ojo.

<sup>84</sup> Solo en el escenario se puede conocer la obra en toda su extensión y esencia. Únicamente ante el espectáculo podemos sentir el verdadero espiritual que anima a una obra y su subtexto,

Ao revelar o que está escondido por trás das palavras através do subtexto, o ator dá a elas sentido. Segundo Stanislávski, é o subtexto que anima as palavras do papel, com os sentimentos humanos vivos do ator, pois, para ele, “as palavras vêm do autor e o subtexto do artista. Se não fosse assim, o espectador não teria que ir ao teatro para ver o ator, e lhe bastaria ficar em casa lendo a peça” (STANISLÁVSKI, 1983, p.86, tradução nossa).

Os procedimentos de criação das visualizações, do monólogo interior e a improvisação com as palavras nos *études*, constituem ferramentas para o ator desenvolver o subtexto e, através dele, transmitir as imagens interiores, as intenções, as ideias por trás das palavras. Tais procedimentos foram criados para que as palavras alheias (do autor) soassem autênticas, genuinamente criadas pelo ator no momento da sua apresentação pública.

## 6.1 AS VISUALIZAÇÕES

As visualizações tratam da criação das visões interiores que impulsionam a ação física e a ação da palavra no trabalho do ator. Para Knebel, “A visão é a lei do pensamento imagético do ator em cena” (KNEBEL, 2016, p.148). Essa noção elaborada por Stanislávski está vinculada diretamente às suas investigações na prática com a palavra artística, constituindo ao mesmo tempo um procedimento que exercita a capacidade de o ser humano artista “enxergar ativamente os fenômenos vivos da realidade por trás das palavras do autor, de despertar em si mesmo as representações daquilo que fala” (KNEBEL, 2016, p. 69). Ao ver sobre aquilo que pretende falar, e agir com as palavras para “convencer o parceiro em cena, com suas imagens psíquicas, convicções, crenças e emoções” (KNEBEL, 2016, p.69), o ator conquista a atenção dos parceiros de cena e dos espectadores, despertando neles associações pelas imagens evocadas que definem o *como* são ditas as palavras.

---

que es recreado y transmitido por el actor cada vez que representa la obra. El artista debe crear la música de su sentimiento con el texto de la pieza y aprender a cantar esos sentimientos con palabras. Cuando oímos la melodía de un alma viva, entonces, y sólo entonces, podemos de apreciar debidamente el valor y la belleza del texto y todo lo que oculta.

Stanislávski afirma que basta indicar um tema para nossa fantasia para começarmos a “ver com o que chamamos visão interior as correspondentes imagens” sobre aquilo que pensamos e julgamos com nossas próprias sensações. “Dos pensamentos nascem as sensações e as vivências” que também despertam o desejo de atuar com as palavras (STANISLÁVSKI,1980, p.109, tradução nossa).

Em uma anotação pessoal feita em 1936, durante as aulas no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, Knebel registra uma conversa de Stanislávski com seus alunos, que trata da importância do desenvolvimento das visualizações (ou visões) para a efetiva comunicação por meio da palavra. Ele observa que o ser humano, ao comunicar-se com alguém através da palavra, tenta transmitir suas visões para a pessoa com quem se comunica, fazendo-a ver com seus próprios olhos as imagens que ele mesmo visualiza. Na fala cênica, os atores deveriam dominar a ação de contagiar os parceiros de cena com suas próprias visões interiores para uma efetiva comunicação por meio das palavras. Em suas anotações, Knebel traz assim as palavras de Stanislávski:

Isso também é importante a cada ensaio, a cada espetáculo: fazer com que o parceiro veja os acontecimentos assim como eu os vejo. Se possuímos esse alvo interior, seremos capazes de agir através das palavras. Se não, o quadro torna-se crítico: falaremos as palavras do papel apenas por falar, e elas acabarão por acomodar-se no músculo da língua. Como escapar de tal perigo? Em primeiro lugar, como já disse, não decorem o texto enquanto não tiverem estudado nos mínimos detalhes o *seu conteúdo*. Só então o texto será necessário. Em segundo lugar, é preciso decorar outra coisa: no papel, é preciso memorizar a *visão*. O *material das sensações interiores* tão necessário para que a comunicação aconteça (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.70).

Ao alertar para o perigo em decorar o texto mecanicamente, Stanislávski aponta um caminho no seu método de atuação, que parte do entendimento do ator sobre aquilo que diz para então ser capaz de desenvolver as visões ou visualizações que trarão a ação das palavras. O exercício de entendimento da obra e do papel, no qual o método da análise ativa propõe um caminho metodológico, ampara o ator no processo de elaboração do pensamento por trás das palavras que definem a sua ação verbal.

Knebel (2016) explica que o processo de criação das visões interiores é composto de dois momentos. No primeiro, o ator dedica-se à acumulação de visões. No segundo momento, o ator dedica-se a comunicar essas imagens aos parceiros e a envolvê-los com elas.

Ao dedicar-se no primeiro momento à acumulação de imagens, os atores treinam, no espaço de trabalho individual, fora do espaço coletivo dos ensaios, para acumular as visões sobre o papel, assim como os escritores acumulam as visualizações sobre a vida dos papéis que criam no âmbito da literatura. Através da acumulação de imagens, cria-se o “filme” do papel. “Esse ‘filme’ será sempre novo, já que as imagens visuais se enriquecem a cada dia e fornecem ao ator os impulsos necessários para que tanto a ação como o texto tornem-se vivos e orgânicos” (KNEBEL, 2016, p.71).

As visualizações serão tão ricas quanto mais detalhes concretos forem acrescentados pela imaginação do ator ao seu filme de visões do papel, mantendo uma relação lógica e coerente com a avaliação dos fatos concretos trazidos na obra. Mas, para isso, é necessário um treinamento para tornar essas imagens precisas na vida imaginária do ator. Nesse treino de elaboração das visualizações, elas devem contagiar o ator a ponto de desejar dividi-las, através da sua fala, com os seus parceiros de cena e os espectadores.

Stanislávski indica a formulação de perguntas simples para estimular a imaginação a dar-lhe respostas precisas, concretas e lógicas. O *quê, quem, onde, por que, para quem* são perguntas que nos obrigam a formular esclarecimentos e acrescentar novas circunstâncias para tirar o ator da esfera das generalidades sobre aquilo que deve falar em cena. Ao fazer tais perguntas, a imaginação socorre o ator, mostrando a sua capacidade de desenhar visualmente as imagens-respostas estimuladas pelo trabalho consciente.

Como afirma Stanislávski, “O trabalho imaginativo é frequentemente preparado e dirigido de maneira consciente, intelectual” (STANISLÁVSKI, 1980, p.114, tradução nossa). Diante das perguntas, o ator ativa sua imaginação para fornecer-lhe respostas para preencher as lacunas que se apresentam no exercício criativo sobre o papel. Os detalhes acrescentados pela ação da

imaginação do ator fortalecem as imagens sobre o papel que passam a viver no seu imaginário, assim como vivem suas lembranças pessoais.

Uma vez formuladas as visões, a sua memorização poderá ser treinada assim como o enriquecimento dos detalhes sobre elas. A respeito disso, Stanislávski orientava: “Quanto mais você fizer isso, mais profundamente as coisas ficarão gravadas em sua memória e mais profundamente você as experimentará” (STANISLÁVSKI,1980, p.114, tradução nossa).

Diferentemente do que acontece na vida, em que naturalmente criamos o filme de imagens, no palco o ator deve treinar para fazer existir em sua vida imaginária, o filme das imagens que o mantém agindo dentro de uma linha ininterrupta de ações lógicas e coerentes sob a perspectiva da supertarefa do papel. Stanislávski esclarece que, ao fixar o filme pela elaboração das visões internas, estabelecemos um caminho mais acessível às emoções e aos sentimentos. Não podemos acessar diretamente nossas sensações e vivências, mas podemos despertá-las pela ação de nossos pensamentos e visões sobre aquilo que dizemos. Segundo ele,

[...] nossas sensações e vivências são caprichosas, inapreensíveis, variáveis; não podem se submeter a uma “fixação”, como dizemos em nossa língua. A visão é mais acessível. Suas imagens ficam registradas de forma mais livre e forte em nossa memória visual e voltam a renascer em nossas representações. Além disso, as imagens visuais de nossos sonhos são, apesar de sua aparência, mais reais, mais perceptíveis, mais “materiais” (se se pode dizer isso de um sonho) que as representações e sensações sugeridas de um modo confuso por nossa memória emotiva. Deixemos que essas imagens visuais, mais acessíveis, nos ajudem a ressuscitar e consolidar as sensações espirituais, mais distantes, menos estáveis. Que o filme das imagens mantenha em nós um estado de alma adequado, análogo ao que existe na obra, e que elas, ao penetrarem em nosso espírito, provoquem as correspondentes vivências, os impulsos e as próprias ações (STANISLÁVSKI,1980, p.112, tradução nossa).<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> [...] nuestras sensaciones y vivencias son caprichosas, inasibles, variables; no se pueden someter a una "fijación", como decimos en nuestro lenguaje. La visión es más accesible. Sus imágenes se graban más libre y fuertemente en nuestra memoria visual y vuelven a renacer en nuestras representaciones. Además, las imágenes visuales de nuestros sueños, son, a pesar de su transparencia, más reales, más perceptibles, más "materiales" (si se puede decir eso de un sueño) que las representaciones y sensaciones sugeridas de un modo confuso por nuestra memoria emotiva. Dejemos que esas imágenes visuales, más accesibles, nos ayuden a resucitar y consolidar las sensaciones espirituales, más lejanas, menos estables. Que la película de las imágenes mantenga en nosotros un estado de ánimo adecuado, análogo al que existe en la obra, y que ellas, al penetrar en nuestro espíritu, provoquen las correspondientes vivencias, los impulsos y las acciones mismas.

Ao desenvolver o filme de visões interiores sobre os fatos da obra e do papel, o ator cria as imagens correspondentes a eles e exercita sua capacidade de completar com a sua própria imaginação, os fatos e as circunstâncias que não estão explícitos na obra, mas que são necessários para criar a ação transversal e a linha do subtexto. Ao orientar-se pela supertarefa e ação transversal, ele desenvolve a linha do subtexto que sustenta a ação da palavra e que é capaz de despertar sensações e sentimentos. Acrescentando novas circunstâncias dentro dos limites da obra, a cada vez a cadeia interna de imagens se enriquece e se fortalece com a criação de novos detalhes.

Para desenvolver em si a necessidade e o desejo de agir com as palavras, Stanislávski dizia serem necessárias as representações mentais criadas pelas ficções da imaginação, os “ses” mágicos e as circunstâncias propostas, pois a natureza criadora necessita de algo – as visualizações interiores – para impulsionar o sentimento e o estado adequado no palco. Ao tratar desse processo de ver com o olhar interior o que a obra da sua imaginação desenha visualmente, para que as palavras se tornem imprescindíveis, Stanislávski explica que:

Isto se realiza não pelo realismo e naturalismo como tais, mas sim porque se trata de algo necessário para nossa natureza criadora, para o subconsciente, que requer uma verdade, ainda que seja inventada, na qual se possa acreditar e possa ser vivida (STANISLÁVSKI, 1983, p.90, tradução nossa).<sup>86</sup>

No segundo momento do procedimento das visões, o ator se dedica em comunicá-las por meio das palavras, tentando contagiar seus parceiros com suas próprias visões. Esse é o momento do processo da comunicação das visões em que o ator se dedica a contagiar o outro e a convencê-lo, treinando sua capacidade de “falar aos olhos do parceiro”. Nessa etapa, Stanislávski orientava seus alunos-atores, a “encontrar o caminho para a comunicação autêntica”:

---

<sup>86</sup> Esto se realiza no en aras del realismo y el naturalismo como tales, sino porque se trata de algo necesario para nuestra naturaleza creadora, para el subconsciente, que requiere una verdad, aunque sea inventada, en la que se pueda creer y pueda ser vivida.

É preciso encontrar aquele processo orgânico, por sobre o qual, posteriormente, as palavras serão postas. Logo, em primeiro lugar é preciso sondar o parceiro; em segundo, obrigá-lo a perceber a visão de vocês; em terceiro, verificar sua percepção. Para isso, é preciso dar ao parceiro tempo de ver aquilo que lhe é transmitido (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p. 156-157).

Para treinar a percepção dos alunos sobre esse processo orgânico e desenvolver a habilidade de envolver seu(s) parceiro(s) de cena com suas próprias visões, Stanislávski propunha um exercício que deveria ser realizado antes de trabalhar com um conto literário ou monólogo. O exercício consistia em contar algum evento ocorrido em sua própria vida. Knebel lembra que, através desse exercício, “O aluno devia reconstruir na memória da forma mais completa, detalhada e vívida possível algo ocorrido na vida, e depois contar a um ouvinte” (KNEBEL, 2016, p.156). Com o exercício, o aluno compreendia que, para contar um evento que ele mesmo viveu, dependia de lembrá-lo; para contar algo segundo uma narrativa literária ou monólogo, deveria trabalhar ativamente com sua imaginação para elaborar os “quadros de imagens” por trás das palavras, acostumando-se com eles “a tal ponto que eles se tornem suas próprias lembranças” (KNEBEL, 2016, p.156).

Ao relatar um evento da sua vida recorrendo a uma lembrança pessoal, o aluno compreendia o caminho do processo orgânico da comunicação entre as pessoas, que depende do intento de fazer o outro ver com suas próprias visões, da verificação sobre a percepção do outro sobre aquilo que está ouvindo, da espera para que o outro apreenda aquilo que foi dito, respeitando o tempo para que ele visualize e complete também com sua própria imaginação aquilo que ouve. Ao perceber a natureza desse processo de interação entre as pessoas, o aluno compreende que é através dele que buscará agir com as palavras da peça e do papel.

No relato de Knebel (2016) sobre as aulas de palavra artística conduzidas por Stanislávski em seu último estúdio, podemos ver o procedimento de criação e comunicação das visualizações sendo realizado a partir do trabalho com um texto narrativo. Ela relata o trabalho sobre o conto *Champanhe* de Tchekhov, escolhido dentro de uma série de contos

selecionados por Stanislávski e que trata do seguinte conteúdo, segundo o resumo de Knebel:

Um homem decaído conta como irrompeu em sua vida de chefe de uma pequena parada de trem – uma vida maçante e desesperadamente cinzenta – a paixão por uma mulher que apareceu por acaso, e como essa paixão o destrói. (KNEBEL, 2016, p.160).

Seguindo as instruções que Stanislávski dava a seus alunos no trabalho com a palavra artística, Knebel iniciou o procedimento da análise ativa do conto, que deveria ser feito antes do primeiro ensaio prático. Através da análise, identificou os acontecimentos e fatos com os quais o autor construiu seu enredo e buscou a ação transversal na perspectiva do chefe da parada de trem. Sob a sua perspectiva, exercitava sua compreensão sobre a vida desse zé-ninguém, analisando as circunstâncias da sua vida para acumular as visões que serviriam de subtexto para a comunicação em sua narrativa. Exercitava assim a capacidade de fazer viver na sua vida imaginária, a vida desse chefe de parada de trem. Depois disso, preparou uma série de *études* de fala cênica para serem apresentados.

Sobre os exercícios de comunicação dos relatos abordados nas aulas de palavra artística, Knebel reflete:

Compreendi com uma clareza ainda maior que não se pode iniciar um relato sem antes abarcar o quadro completo daquilo de que se vai falar. Devo saber perfeitamente o que me leva a contar, como me posiciono em relação às pessoas ou aos acontecimentos sobre os quais irei contar e o que espero do meu parceiro ao lhe contar o acontecido. [...] A análise da narrativa por fatos, a avaliação desses fatos, a acumulação das visões e a habilidade de narrar o material do autor com as próprias palavras araram e prepararam o solo em que a palavra se tornou imprescindível (KNEBEL, 2016, p.165).

A experiência de Knebel com a metodologia de Stanislávski contribui para a compreensão sobre o procedimento de criação das visões e sua eficácia para a ação da palavra no palco e também permite perceber a importância de elaborar e exercitar as visualizações para que estas possam viver na imaginação do ator assim como vivem na sua memória os acontecimentos ocorridos na vida. Mas para isso, como Knebel afirmou, “Era preciso percorrer



um longo caminho até que o quadro desenhado pelo autor se tornasse uma lembrança pessoal” (KNEBEL, 2016, p.159).

## 6.2 O MONÓLOGO INTERIOR

O monólogo interior constitui importante procedimento prático junto às visualizações, que contribui na prática do ator para a criação da palavra orgânica. O termo, trazido da literatura por Vladímir Nemirovitch-Dantchêno, foi usado por ele e por Stanislávski para desenvolverem um procedimento prático no teatro que contribuiu significativamente para o aprofundamento do trabalho do ator com o texto e a apropriação da palavra do autor pelo ator.

Na teoria literária, o termo é usado para nomear o processo dos pensamentos do personagem que não são proferidos em voz alta. As palavras escritas revelam o que o personagem não diz, ou seja, suas sensações, sentimentos, raciocínios, emoções, conflitos internos e sua atitude diante do que está acontecendo.

Na prática do teatro, o monólogo interior consiste em um procedimento que treina no ator a sua capacidade de formular e dominar os pensamentos que não são ditos em cena, mas que movem organicamente as ações físicas e verbais dos personagens no palco. Segundo Knebel, são poucos os atores que sabem dominar o pensamento em cena, e “é precisamente esse lado da psicotécnica do ator que é decisivo no processo orgânico contínuo da revelação da ‘vida do espírito humano’ do papel” (KNEBEL, 2016, p.174).

A fala do ator que o espectador ouve na cena é somente uma parte da expressão dos pensamentos do personagem. A comunicação não acontece exclusivamente por meio da expressão verbal, mas por meio da expressão física, ou seja, das ações psicofísicas do ator. No entanto, os pensamentos que não são ditos são fundamentais para o desenvolvimento do subtexto e da sua linha contínua, que justificam a ação verbal e as ações psicofísicas do ator-personagem. Knebel ressalta a exigência do trabalho intelectual do artista que busca a palavra *viva* em cena, para a qual o monólogo interior se apresenta como um importante procedimento para desenvolvê-la:

Na arte do teatro, a exigência do “monólogo interior” levanta a questão do poder intelectual do ator, que deve ser alto. No teatro, é comum o ator apenas fingir que está pensando. Os “monólogos interiores” da maioria dos atores não foram preparados em sua própria imaginação, e poucos atores têm força de vontade suficiente para pensar em silêncio os pensamentos que não são ditos, mas que impulsionam a ação. Em cena, muitas vezes falsificamos os pensamentos, muitas vezes o ator não pensa verdadeiramente e não age durante o texto do parceiro, animando-se apenas na última réplica, porque sabe que, naquele momento, terá de responder (KNEBEL, 2016, p.177).

Na vida, o processo orgânico de elaboração de pensamento é inerente ao ser humano. No palco, o ator deve treinar para elaborar esses pensamentos e ser capaz de mantê-los em movimento em cena. Para isso, o procedimento do monólogo interior contribui para o desenvolvimento da relação orgânica com a palavra, dando consistência e lógica para suas ações físico-verbais.

Ao descrever um ensaio ocorrido na época do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, Knebel nos permite visualizar o procedimento do monólogo interior operando na prática, contribuindo para nos aproximarmos do seu entendimento. Stanislávski ensaiava com uma aluna que atuava no papel de Vária, em *O jardim das cerejeiras* de Anton Tchekhov. A atriz queixava-se da dificuldade na cena do encontro de Vária com Lopákhin, em que ela espera finalmente que ele a peça em casamento. Stanislávski identifica onde reside a dificuldade da atriz, e assim explica a ela:

Tchekhov coloca na boca de Vária um texto que não só não revela as verdadeiras vivências dela, mas claramente as contradiz. [...] Para apreciar a arte de Tchekhov, você precisa antes de tudo compreender como é enorme o lugar que ocupam na vida dos personagens os monólogos interiores, que não são ditos em voz alta (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.179).

A atriz afirma que pensa na cena, mas como não obtém o resultado esperado, questiona Stanislávski sobre como é possível expressar o pensamento sem usar as palavras em cena. Parece aqui existir uma diferença entre “pensar na cena”, e “pensar em cena”. Exercitemos uma possível distinção entre esses atos de pensamento: “Pensar na cena” como um ato de elaboração de quaisquer pensamentos, ou seja, pensamentos “em geral”; e “pensar em cena” como um ato de elaboração de pensamentos relacionados à

lógica dos fatos e da supertarefa do papel através do exercício intelectual, ou seja, pensamentos concretos, específicos e direcionados às circunstâncias propostas, já que o “em geral’ é inimigo da arte”, como costumava ressaltar Stanislávski.

Stanislávski, diante do questionamento da atriz, que evidenciava sua falta de confiança na ação dos pensamentos do ator em cena, responde a ela:

Os atores não confiam que podem ser claros e contagiar o espectador sem pronunciar os pensamentos em voz alta. Acredite que se o ator tem esses pensamentos, se pensa de verdade, isso necessariamente irá se refletir em seus olhos. O espectador não saberá que palavras você está pronunciando em silêncio, mas adivinhará o sentir-a-si-mesmo do personagem, seu estado emocional; será tomado pelo processo orgânico que cria a linha contínua do subtexto (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.179).

Após essa exposição, Stanislávski convida a atriz a experimentar o procedimento do monólogo interior. Ele inicia o procedimento orientando a atriz para lembrar-se das circunstâncias que antecedem a cena do encontro de Vária e Lopákhin: “Vária ama Lopákhin. Todos na casa consideram resolvida a questão do casamento deles, mas, por algum motivo, ele demora a tocar no assunto. Passam-se dias, meses, e ele não diz nada” (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.180). Após o jardim de cerejeiras ter sido vendido, espera-se que Lopákhin peça Vária em casamento, e justamente nesta cena, Lopákhin vai ao encontro de Vária para lhe fazer o pedido, enquanto Vária aguarda ao mesmo tempo que ele o faça. Stanislávski orienta a atriz para que sua atenção se volte à avaliação das circunstâncias sob a qual a personagem se encontra na cena, e dá sequência ao procedimento:

Avalie isso [as circunstâncias], prepare-se para ouvir o pedido de casamento e aceitá-lo. Eu pedirei que você, Lopákhin, diga o texto do papel, e você, Vária, além do texto do autor, vá dizendo em voz alta, durante o texto de seu parceiro, tudo o que você pensa. Pode ser que às vezes você fale junto com Lopákhin, e isso não deve atrapalhá-los. Diga essas palavras mais baixo, mas de forma que eu possa ouvi-las; de outro modo, não poderei verificar se o seu pensamento flui corretamente. E diga em tom normal as palavras do texto (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.180).

A atriz inicia a cena entrando na sala onde Lopákhin a aguarda, pronunciando em voz baixa, mas audível, as palavras que descrevem seus

pensamentos, ao ir ao encontro de seu amado: “Agora, agora vai acontecer aquilo que quero tanto [...] Quero olhar pra ele...Não, não consigo...Tenho medo...” (apud KNEBEL, 2016, p.180). E de repente, tomada pelo desejo e pelo medo, começa a procurar um objeto para disfarçar os sentimentos que a constrangem. A atriz elabora mais uma vez as palavras que se passam na sua consciência:

Por que comecei a procurar? [...] Não deveria ter feito isso. Ele provavelmente está pensando que não me importo com o que deve acontecer agora, que estou ocupada com bobagens. Agora vou olhar para ele e ele vai entender tudo. Não, não consigo (KNEBEL, 2016, p.180).

A atriz segue elaborando o monólogo interior desta cena de *O jardim das cerejeiras* e, ao finalizar, conquista o resultado desejado que, segundo Stanislávski, é o de entender, através da própria experiência, “a ligação orgânica entre o monólogo interior e a réplica do texto do autor” (apud KNEBEL, 2016, p.182). Stanislávski dá fundamental importância a esse entendimento no trabalho do ator com a palavra. Ele assim alerta a atriz e conseqüentemente os demais estudantes-atores presentes no ensaio: “Nunca esqueça que a quebra dessa ligação inevitavelmente leva o ator a dizer o texto de maneira formal e afetada” (apud KNEBEL, 2016, p.182).

Após ter alcançado os resultados desejados na cena com um ator, Stanislávski indica a realização do mesmo procedimento com os outros atores que participam da cena, alertando para que o realizem sob a supervisão do pedagogo da turma quando está no contexto da escola de atuação. O próximo passo do exercício consiste em realizar a mesma cena mantendo as palavras elaboradas pelo monólogo interior em movimento no pensamento, sem dizê-las em voz alta, e sem mexer os lábios. Stanislávski explica que:

Isso tornará a fala interior ainda mais densa. Os pensamentos, independentemente do desejo de vocês, irão se refletir nos olhos, passarão pelo rosto. Observem como esse processo acontece na vida real e verão que estamos tentando transpor para a arte um processo profundamente orgânico, inerente à psique humana (STANISLÁSVKI apud KNEBEL, 2016, p.182).

O exercício de elaboração do monólogo interior desperta o processo vivo de uma corrente de pensamentos sem a qual o homem não vive na vida real. E, assim como na vida, no trabalho do ator, o processo vivo de pensamentos deve despertar a necessidade da fala. Ao desenvolver a capacidade de pensar em cena, o ator cria a necessidade de corresponder esse impulso interno à expressão exterior através das ações verbais (e ações físicas). Ele deve aprender a dominar a correspondência entre os aspectos internos e externos que na vida são indivisíveis, mas que, sob as condições da apresentação pública, corrompem a sua natureza orgânica.

### **6.3 A IMPROVISACÃO COM A PALAVRA NOS *ÉTUDES***

Stanislávski desenvolve um procedimento no âmbito do trabalho do ator com a palavra em seu novo método de ensaios, que objetiva devolver ao ator, a relação orgânica com a palavra no palco. No novo método de abordagem da peça e do papel por meio da ação, o procedimento conduz o ator ao desenvolvimento da ação verbal. O novo método coloca em prática a concepção sobre a indivisibilidade dos aspectos físicos e psíquicos através do método das ações físicas, que se apoia nos princípios da análise ativa para seu desenvolvimento.

O procedimento da improvisação com as palavras criadas pelo ator nos *études* passa a ser desenvolvido e aprimorado por Stanislávski no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, seu último estúdio, onde contou com a colaboração de sua discípula, Maria Knebel. Dando continuidade à herança artística e pedagógica de Stanislávski, ela aprofundou-se nos postulados do mestre, ressaltando a importância da nova abordagem do método de ensaios na “luta contra a pronúncia mecânica e a conquista do autêntico pensar em cena” (KNEBEL, 2016, p.19).

Em sua nova metodologia, logo após a primeira leitura da peça, os atores passam para os ensaios práticos, partindo para a realização dos *études* e a criação das ações físicas. Knebel ressalta a importância desta primeira leitura pelos atores, chamada “exploração mental” por Stanislávski, pois é “nesse processo de ‘exploração mental’ que o ator começa a enxergar no

esqueleto da obra um tecido orgânico” (KNEBEL, 2016, p.50). Essa análise primeira traz ao ator o conhecimento dos temas, dos acontecimentos, das tarefas externas e internas do papel, proporcionando ao ator as condições iniciais para desenvolver os *études*.

O termo francês *étude*, usado por Stanislávski, significa estudo, análise, composição. Na área musical, o termo corresponde a uma peça curta composta com o objetivo de treinar habilidades específicas no músico. Stanislávski traz a ideia do termo usado na música para o contexto do treinamento do ator, tornando-o uma “metodologia de aprendizagem e aperfeiçoamento das habilidades técnicas do artista” (ZALTRON, 2015, p. 185).

Os conhecidos *études* com objetos imaginários, propostos por Stanislávski, por exemplo, objetivam aperfeiçoar nos atores a capacidade de concentração, da imaginação e precisão na realização das ações físicas. Eles devem fazer parte dos exercícios diários dos atores, constituindo parte do que Stanislávski chamou de “toalete do ator”. Ao mesmo tempo, o *étude* se constitui de improvisações que objetivam estudar a peça e o papel na prática, por meio das ações físicas e verbais desenvolvidas pelos atores. Nesse estudo, após a seleção de determinado fragmento da peça, os atores realizam tarefas físicas, buscando delinear a estrutura do acontecimento e desvelar seu conteúdo. Por meio da investigação da ação, o ator desenvolve a linha das ações físicas que define o comportamento humano do papel. Na construção da linha física, busca-se a justificativa interna para as ações, reanimando-as por dentro, “pelos impulsos psíquicos que justificam o trabalho do corpo” (STANISLÁVSKI, apud VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 242).

A prática artístico-pedagógica de criação de *études*, constitui um caminho para o desenvolvimento da autonomia criativa do ator por meio de um trabalho investigativo sobre a ação física e sua sequência lógica e coerente. A prática do *étude* coloca o ator no centro da criação cênica para agir em seu próprio nome, dentro de circunstâncias propostas relacionadas aos temas da peça a ser trabalhada. A partir de seu próprio material vivo, o ator prioriza sua autonomia na criação das ações físicas. Segundo Knebel,

Com o novo método de trabalho, o intérprete apropria-se dos acontecimentos desde os primeiros passos do trabalho sobre o papel,

sem separar o psicológico, interior, do físico, exterior. Se antes analisávamos a peça e o papel desde um ponto de vista especulativo, através do raciocínio e como que 'de fora', no novo método de ensaios, realizando *études* diretamente sobre os temas da peça, sobre as situações que a compõem, a análise é feita de maneira real e ativa. É como se o ator fosse imediatamente colocado nas condições de vida do personagem, no mundo da própria peça. É preciso que o ator perceba o episódio ensaiado não apenas racionalmente, mas com todo o seu ser. (KNEBEL, 2016, p. 51).

Ao concretizar as tarefas físicas, sob a lógica dos fatos da peça e suas circunstâncias, o ator age em seu próprio nome para criar as ações físicas, o que implica o acionamento de suas próprias vivências, memórias, sensações e associações pessoais. No processo de concretização de ações físicas, ou melhor, psicofísicas, os sentimentos estão organicamente implicados, sendo provocados indiretamente. Nesse processo, por via indireta, as emoções podem vir a ser despertadas, devido à natureza da ação humana que movimenta externa e internamente o ser humano. A realização dos *études* engendra um processo criativo que exige do ator uma percepção mais profunda das relações humanas e da própria vida, para que ele possa evidenciar as sutilezas do comportamento humano e revelar “a vida do espírito humano do papel” através da sua própria perspectiva e vivência pessoal.

No método dos *études*, os atores investigam a fala na cena, improvisando com suas próprias palavras o texto do autor, antes da memorização propriamente dita das palavras exatas do texto. Para Stanislávski e seus discípulos que trabalharam com o método da análise ativa, o caminho para a apropriação do texto do autor pelo ator, é um caminho que deve ser trilhado “não através da memorização mecânica, mas organicamente, para que ele se torne a única expressão possível do conteúdo interior do personagem criado pelo autor” (KNEBEL, 2016, p.55).

Stanislávski assim explica como trabalha em seu novo método de ensaios:

Você sugere as ideias, mas não dá ao ator o caderno com o texto. Ele vai falar das ideias e acrescentar suas palavras a essas ideias, e conseguirá chegar a sua própria lógica das reflexões sobre a peça. Eu pego a ação como o mais acessível e fácil de fixar. Eu dirijo o ator pela linha da ação (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 266).

O ator trabalha com as palavras improvisadas, levando em conta a ideia do acontecimento, as circunstâncias propostas, a análise dos fatos presentes na obra e todos os demais elementos da análise ativa que dão suporte para desvendar o conteúdo da obra. Knebel enfatiza que o ator, até o último minuto, “substitui as palavras do autor por suas próprias, mantendo obrigatoriamente, porém, os pensamentos do autor” (KNEBEL, 2016, p.53).

Neste momento, em que não há preocupação com as palavras exatas usadas no texto pelo autor, Knebel observa que “às vezes, o texto improvisado sai desajeitado e árido”, mas isso não têm tanta relevância, já que “O importante é que essas palavras lhe sejam sugeridas pelas ideias do autor, localizadas no fragmento concreto sobre o qual se realiza o *étude*” (KNEBEL, 2016, p. 51). Ela assim explica o objetivo do procedimento de improvisação com as palavras pelo ator:

O *étude* tem o objetivo de aproximar o ator o máximo possível do texto do autor. Quando, depois do *étude*, o ator volta ao texto original, absorve sedentamente as palavras com as quais o autor expressou suas ideias. Comparando o léxico do autor às palavras que acaba de pronunciar, ele começa a entender todos os seus desvios em relação ao estilo do que está escrito. Durante o *étude*, a palavra vem ao ator involuntariamente, resultado de uma percepção interior correta daquilo que o dramaturgo concebeu. A comparação do texto improvisado com o texto original serve precisamente para verificar o quanto o ator avançou no domínio do material (KNEBEL, 2016, p. 55).

Para Knebel, como parte do método dos *études*, a “análise de controle” consiste no momento após o trabalho com o texto improvisado, em que os atores voltam a reler a cena ou episódio da peça sobre o qual realizaram seu estudo, confrontando aquilo que fizeram, com o texto do autor. Nesse momento, “A comparação do texto improvisado com o texto original serve precisamente para verificar o quanto o ator avançou no domínio do material” (KNEBEL, 2016, p.55). Knebel chama a atenção dos atores também para “a construção léxica, a estrutura gramatical que ele [o autor] usou para expressar as ideias de determinado personagem em determinada cena” (KNEBEL, 2016, p.54).

Knebel lembra que a questão de quando passar para o texto exato do autor, e como fazer isso, era uma preocupação de Stanislávski. Ela afirma que



“diversas vezes ele sublinhou que essa questão é de natureza experimental e deve ser verificada na prática” (KNEBEL, 2016, p.166). Com base na sua própria experiência prática como diretora e pedagoga, Knebel considera “que o período de ensaios no qual o ator diz o texto com as próprias palavras deve estar o mais próximo possível do momento em que ele compara o que disse às palavras do autor” (KNEBEL, 2016, p.166).

No processo de ensaio do espetáculo *Tartufo*, de Molière, Toporkov relata o momento em que os atores passaram para o texto do autor:

Chegou enfim a hora em que passamos à próxima etapa do trabalho, etapa em que já precisávamos do texto. Os esquemas que havíamos esboçado e encontrado agora deveriam adquirir expressividade e precisão máximas no pensamento, na palavra. Não me lembro de que Stanislávski ou a direção nos tenham proposto essa transição. Foi algo que aconteceu por si só, paulatinamente, vindo de uma necessidade interna nossa, que crescia a cada dia. [...] já tínhamos diante de nós tarefas diferentes, mais complexas e que definiam, até certo ponto, a forma de execução da cena. Resumindo, já trabalhávamos sobre a palavra. Os “impulsos” à ação trabalhados precisavam agora ser liberados e precisados na palavra ativa. Era necessário conectar os personagens da peça numa cadeia verbal ativa. O campo para esse trabalho havia sido preparado pelo trabalho anterior, mas as exigências de Konstantin Serguêevich nesse âmbito eram tão grandes, que mesmo nessa etapa tivemos grandes amarguras. Stanislávski não permitia uma frase vazia sequer, uma palavra que não fosse iluminada pela “visão interior”.

– Não é preciso ouvir-se a si mesmo, e sim ver claramente aquilo de que fala, tão vivamente e em detalhes tão mínimos como na vida. Então, na cena, a fala será também clara e o espectador também a verá vividamente (TOPORKOV, 2016, p.204).

No processo vivido por Toporkov, podemos verificar a construção da linha física do papel e os impulsos das ações preparando o terreno para o trabalho com a palavra ativa. Nesse trabalho, o processo da justificativa da linha física, junto ao desenvolvimento da linha de pensamentos, fortalece a linha interna do subtexto do papel que impulsiona e define as ações verbais. Ao trabalhar com as palavras improvisadas nos *études*, o ator desenvolve uma relação com aquilo que diz, para quem diz, e por que diz, que orienta o fluxo de seus pensamentos e visualizações necessário ao desenvolvimento da linha do subtexto da fala cênica. Através do procedimento de improvisação com as palavras próprias do ator nos *études*, busca-se devolver ao ser humano-ator a relação orgânica com a palavra.

Refletindo sobre a abordagem orgânica do trabalho com a palavra no novo método de ensaios de Stanislávski, John Gillet assim afirma sobre o trabalho ativo da imaginação do ator no centro desse processo:

[...] qualquer pedaço de fala em um texto não é toda a realidade, mas um produto de uma realidade mais ampla, embora imaginária. É uma questão de comunicação entre as pessoas e deve ser interpretada a partir de nossas experiências de mundo e de nossos personagens. Só pode ser trazido à vida se explorarmos a história e as circunstâncias que levaram a essas palavras, se encontrarmos o impulso por trás delas e o pulso que as percorre. Isso requer pesquisa e imaginação (GILLET, 2016, p.160, tradução nossas).<sup>87</sup>

A fala, integrada ao processo de criação nos *études*, está organicamente comprometida com os impulsos das ações físicas, ambas criadas pelo trabalho ativo da imaginação do ator em relação ao que o universo do texto sugere. Para ser capaz de improvisar com suas próprias palavras e desenvolver o pensamento que impulsiona a ação da fala do ator-papel, é necessário investir nas “invenções da imaginação”, para criar os trechos da vida do papel que a peça não revela mas que são fundamentais para completar a “linha da vida da personagem”.

O trabalho na criação dos *études* exige a pesquisa constante do ator para enriquecer e completar com sua própria imaginação a vida do papel, constituindo um caminho para a “descoberta de si mesmo no papel e do papel em si mesmo”. Ao tratar desse caminho criativo em seu texto *Abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo*, considerado o último texto sobre o Sistema, ouvimos a orientação de Stanislávski aos atores:

Que tudo que não foi escrito pelo autor se crie em sua imaginação, a partir das memórias da sua vida. Não se esqueça de que o autor não escreve toda a vida da peça, mas somente aquela parte dela que é trazida ao palco. O resto, aquilo que acontece nos bastidores, exige o trabalho criativo de sua imaginação [...]. Assim, pouco a pouco, crescerá e se formará sua relação pessoal, humana e viva com o papel criado, e não uma relação morta, racional e atoral. [...] você terá que acrescentar na peça as invenções da sua imaginação que sejam análogas à da obra e criar com elas o passado da personagem, seu

---

<sup>87</sup> [...] any piece of language in a script is not the whole reality but a product of a wider, albeit imaginary, reality. It's about communication between people and has to be interpreted from our and our characters' experiences of the world. It can only be brought to life if we explore the history and circumstances that have led to these words, if we find the impulse behind them and the pulse running through them. This requires both research and imagination.

presente que acontece nos bastidores, e não no palco, e as perspectivas para o futuro (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI, 2016, p.250).

No centro do processo de criação dos *études*, o ator ao improvisar com suas próprias palavras, age a partir de si mesmo, de sua própria perspectiva humana e experiência de vida para desenvolver o sentido por trás das palavras de seu papel. Na criação da linha de pensamentos expressa pelo ator com suas próprias palavras, há a necessidade de elaboração de detalhes sobre aquilo que diz, o que gera um esforço intelectual e imaginativo para produzir a fala do ator-papel. Stanislávski ressalta que, a cada vez que o ator realiza este trabalho, mais contribui para o fortalecimento da sua ligação com o papel, pois diversas dúvidas e questões aparecem exigindo a sua resolução, e com isso, o ator “cada vez mais e mais aprofundará a linha ativa do papel” (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI, 2016, p.246).

Nesse caminho para a apropriação das palavras do autor, sob as bases do método da análise ativa e do método das ações físicas, exercita-se o desenvolvimento da linha física do comportamento humano do papel e a correspondente linha dos pensamentos e visões que sustentam a linha do subtexto da fala cênica do ator. A partir do trabalho ativo da imaginação do ator, a linha interior, fundamental para a criação da ação da palavra, se aprimora, e se fortalece, pois como afirma Stanislávski, “antes de pronunciar palavra, é preciso criar um pensamento” (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI, 2016, p.246).

Ao plasmar a vida imaginária pela concretude das ações físicas e verbais, Stanislávski afirma que o ator “age no papel, cerca-se das circunstâncias propostas do papel e se familiariza com elas a tal ponto que já não sabe onde é você e onde é o papel. Isso é o verdadeiro e isso é vivência” (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI, 2016, p.276). O ator cria sua linha lógica de ações pelo trabalho ativo da imaginação dentro dos limites do universo da obra, criando as ações físicas e verbais correspondentes a ele. Sobre esse processo, Stanislávski salienta:

[...] como personagens ativos da vida imaginária, vocês já não verão vocês mesmos, mas verão o que os rodeia, e assim responderão

internamente a tudo o que está ocorrendo em torno de vocês, como verdadeiros participantes dessa vida. Neste momento de seus sonhos ativos se cria em vocês o estado que chamamos “eu existo” (STANISLÁVSKI, 1980, p.109, tradução nossa).<sup>88</sup>

O estado do “eu existo” origina-se pelo trabalho sobre a lógica e coerência das ações físicas e verbais que despertam a verdade, a fé e os sentimentos. Para Stanislávski, nesse estado instaura-se a verdadeira vivência que produz no ator uma sensação de “existo, vivo, sinto e penso em uníssono com o papel” (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI, 2016, p.308).

Na abordagem de trabalho de Stanislávski, Gillett reconhece o pensamento monista, “para quem mente, emoções e corpo são inseparáveis” (GILLETT, 2016, p.161, tradução nossa). Nesse pensamento, Gillett esclarece que “o cérebro e a mente são partes intrínsecas e unificadas do corpo e afetam-se mutuamente de uma forma complexa e variável à medida que interagem com o mundo” (2016, p.161).<sup>89</sup> Ações e fala são produzidas na interação com o mundo, na urgência de expressão e comunicação humana, em um processo em que corpo, mente, pensamento, e emoções agem de maneira integrada. Gillett, ao refletir sobre a abordagem orgânica de Stanislávski no trabalho com a fala em seu método de atuação, percebe-a como uma resposta à experiência vivida. O autor defende a condução pedagógica de Stanislávski ao levar os atores a habitarem o texto desde o início do processo de criação, integrando no método de atuação, a elaboração da fala junto à elaboração das ações:

Isso aponta na direção do papel da imaginação e do sentimento ao nos aproximarmos da ação e do diálogo através do método das ações físicas, da improvisação do texto com nossas próprias palavras para criar uma partitura de ações psicofísicas. Além disso, a fala é apenas uma parte da linguagem humana, e outros elementos envolvidos na improvisação são o movimento físico e ação, gesto e, possivelmente, ritmo e musicalidade e silêncio (GILLETT, 2016, p.164, tradução nossa).<sup>90</sup>

<sup>88</sup> [...] como personajes activos de la vida imaginaria, ya no os veréis a vosotros mismos, sino que veréis lo que os rodea, y desde luego responderéis internamente a todo lo que está ocurriendo em torno de vosotros, como verdaderos participantes de esa vida. En ese momento de vuestros sueños activos se crea en vosotros el estado que llamamos “estoy”.

<sup>89</sup> [...] the brain and mind are intrinsic, unified parts of the body and they affect each other in a complex and changing way as they interact with the world. (Tradução nossa).

<sup>90</sup> This points forward to the role of imagination and feeling in drawing us closer to the action and dialogue of the play through the method of physical action, the improvisation of the text in

Na abordagem orgânica do método de ensaios de Stanislávski, a função da comunicação através da autêntica ação verbal em cena é restaurada pelo trabalho técnico consciente do ator que devolve a coordenação do pensamento com a fala e com as ações físicas no contexto da atuação cênica. Partindo das ações físicas elaboradas a partir da avaliação dos fatos, das circunstâncias propostas e demais elementos que a análise ativa oferece para que se desenvolvam de acordo com a ideia da obra e do papel, percebemos na concepção de Stanislávski, a fala como um processo que necessita de um contexto para sua elaboração. O procedimento dos *études*, assim exercita na criação, a orgânica interação entre ação/pensamento/fala.

Os procedimentos práticos abordados neste capítulo oferecem aos atores um caminho no qual possam se aperfeiçoar tecnicamente, apoiados em princípios que visam ao restabelecimento da integralidade psicofísica em cena. Não são uma garantia de sucesso imediato nos resultados e necessitam de tempo e trabalho constante de aperfeiçoamento e domínio psicotécnico para que o ator possa ser capaz de estabelecer uma relação orgânica com a palavra alheia (do autor), tornando-a um ato de fala.

**PARTE II – EXPERIÊNCIA COM O MÉTODO DA FALA CÊNICA**

## 1 AS AULAS DE FALA CÊNICA

Ao desejar conhecer e aprofundar-me nos conhecimentos sobre o campo da fala cênica, além do estudo teórico, busquei o acesso a esses conhecimentos pela via da experiência prática. Essa escolha metodológica levou em consideração a natureza do tema de pesquisa, que requer também esse tipo de abordagem para sua ampla compreensão. Penso assim agir em conformidade com o pensamento de Stanislávski sobre o aprendizado do seu Sistema, entendendo-o como uma experiência pedagógica que só pode ser estudada na prática através da ação.

O fato de ter conhecido Elena Konstantinovna Gaissionok, atriz, cantora lírica e pedagoga russa, com experiência no tema de pesquisa, tendo sua formação em teatro musical e em atuação em instituições de ensino superior russo, morando no Brasil, possibilitou a escolha metodológica da pesquisa. Através da vivência nas aulas ministradas pela pedagoga, pude estudar na prática a fala cênica na perspectiva do Sistema.

As aulas de Fala Cênica iniciaram em 23 de agosto de 2019 por Skype, contaram com aulas presenciais em novembro de 2019, no Rio de Janeiro, e continuam ainda hoje a se realizar de forma online, pois o processo de aprendizado com a voz e a fala exige um longo caminho de treinamento psicotécnico consciente para chegar a uma segunda natureza.

Com o consentimento da pedagoga Elena, as aulas realizadas ao longo dos anos foram gravadas por meio do software *Free Cam*, possibilitando à pesquisadora revisitá-las. O acesso aos arquivos de vídeo das aulas constituiu um procedimento de fundamental importância para a pesquisa. Através deles, pude rever as aulas, agora sob o olhar analítico da pesquisadora, que objetivava analisar o trabalho tanto para identificar seus princípios, como para identificar os exercícios, os procedimentos e as técnicas empregadas, quanto para produzir reflexões sobre a singularidade do método russo da fala cênica.

Ao explorar o material dos arquivos das aulas gravadas em vídeo, identifiquei e classifiquei os exercícios experienciados dentro do que nomeei de *sessões de trabalho*. Essas *sessões de trabalho* são apresentadas em

subcapítulos, onde apresento exercícios, procedimentos e os princípios teórico/práticos que fundamentam o trabalho do ator com a voz e a fala na perspectiva do método russo apresentado pela pedagoga. Intercaladas às sessões de trabalho, o leitor encontrará algumas *Orientações* fundamentais no trabalho com a fala cênica.

Portanto, nesta Parte II da tese, compartilharei com o leitor fragmentos de uma vivência com aulas de fala cênica ao longo de quase três anos, com frequência semanal, construindo uma narrativa que tem como base os acontecimentos que fizeram parte da jornada de aprendizagem. A narrativa leva em conta os diálogos trocados entre a pesquisadora e a pedagoga, assim como a ordem cronológica das etapas de trabalho no aperfeiçoamento da fala cênica segundo a prática do Sistema.

Gostaria de alertar que, ao recorrer à pedagoga de fala cênica com formação pelo método russo em instituições herdeiras do Sistema, não acessamos o “método” de Stanislávski, mas os fundamentos do trabalho de atuação de uma tradição teatral que se movimenta, se adapta e se desenvolve sob o legado do Sistema. Gostaria de lembrar que o método já não é mais propriedade de Stanislávski, pois vive na prática pedagógica daqueles que o movimentam a partir da sua própria singularidade artística e pedagógica.

## **2 A PEDAGOGA ELENA KONSTANTINOVNA GAISSIONOK<sup>91</sup>**

Elena nasceu na cidade de Moscou, Rússia, em 1961, filha dos engenheiros, Lídia Ivanovna Gnessinyh e Konstantin Nicolaevitch GaiSSIONOK. No período de sua infância, em idade pré-escolar, as crianças habitualmente realizavam exames médicos para avaliar sua saúde. Quando Elena realizou essa avaliação, foram identificados cinco fonemas faltantes em sua fala. A partir desse momento, por um período de mais ou menos dois anos, recebeu tratamento por uma logopeda, assim chamada na época a profissional especializada na fala, linguagem e comunicação. As sessões, onde exercitavam os fonemas através da escuta e da recitação de poesias, eram

---

<sup>91</sup> As informações aqui apresentadas na biografia da pedagoga foram coletadas das conversas que tivemos ao longo das aulas e das pesquisas na internet de sites russos que complementam as informações coletadas no discurso da biografada.



percebidas como um agradável encontro, deixando uma forte impressão à futura cantora, atriz e pedagoga.

Ao entrar na primeira série escolar, Elena começou a participar dos concursos de poesia da escola e, logo em seguida, dos concursos do bairro e da cidade. Em festas ocasionais, também era vista participando das apresentações de cenas dramáticas.

Aos oito anos, percebeu que queria cantar. Após tentar entrar em algumas escolas de música onde não foi aceita, pelas dificuldades com a afinação das notas musicais, seus pais a matricularam em uma escola de música da Casa de Cultura de uma fábrica do bairro. No entanto, ao ser avaliada pela professora do coro, que apontou sua incapacidade para cantar com a afinação correta, foi impedida de cantar durante as aulas de canto coral.

Por mais ou menos um ano, ficou calada durante as aulas de canto coral, dedicando-se aos estudos de piano e solfejo. Não admitindo ser considerada a pior aluna da turma, começou a treinar sozinha sua afinação e a aprender a cantar através de um programa de rádio que ensinava canções para crianças. Um dia, quando ouviu uma canção do compositor russo Dmítriy Shostakóvitch (1906-1975), encantou-se com a beleza da melodia e procurou aprendê-la a cantar sozinha.

Certo dia, durante uma aula de coro, essa mesma canção foi proposta aos alunos para que aprendessem a cantá-la. Elena cantou a música junto com seus colegas e foi percebida pela professora, que a convidou a permanecer na sala após o término da aula. Mesmo temendo o que poderia acontecer, Elena permaneceu na sala à espera da professora, que então lhe pediu que cantasse a canção de Shostakóvitch. Acompanhando-a ao piano, ouviu atentamente a aluna cantar. Depois de um tempo de estudos, Elena tornou-se parte do grupo de solistas do coral.

Na sétima série do período escolar, percebeu sua forte inclinação para a arte teatral. Frequentando o teatro e acompanhando os espetáculos transmitidos pela televisão, admirava as produções do Teatro Acadêmico da

Juventude da Rússia (RAMT)<sup>92</sup>, sonhando um dia em se tornar atriz desse teatro.

No mesmo verão em que terminou a formação básica escolar, Elena candidatou-se para entrar nas melhores escolas de ensino superior para atores de Moscou. Fez sua preparação com a professora do Teatro Vakhtangov, Natália Iosifovna Kalinina<sup>93</sup> (1927-2021), responsável pelo programa de fala cênica das escolas de teatro da União Soviética. Diante da alta concorrência, que na época envolvia em torno de 120 pessoas disputando uma única vaga, não obteve a aprovação.

Naquele verão, decepcionada por não ter sido aprovada em nenhuma das escolas para atores, soube que estavam abertas as inscrições para a Escola Estatal de Música dos Gnesin<sup>94</sup> em Moscou.

Realizou a seleção sem alimentar esperança de êxito, tendo sido aprovada com nota máxima nas provas. Naquele ano de 1978, a turma de Gaissionok esteve sob a orientação da professora Elena Mikhailovna Dolgina<sup>95</sup> (1941-), formada no Instituto Russo de Artes Teatrais (GITIS), na turma da professora Maria Knebel (1898-1985), que assumia sua primeira turma como pedagoga.

Ao término dos quatro anos de estudos na escola de teatro musical, em 1982, Elena havia recebido convites para trabalhar em cinco diferentes teatros musicais de Moscou. Recusou todos eles, motivada pelo desejo de trabalhar no Teatro da juventude de Kirov, cidade chamada hoje Viatka, apresentado a ela pela professora Dolgina. Nesse teatro, a quase mil quilômetros de distância de Moscou, trabalhou durante um ano em grandes obras do teatro dramático,

---

<sup>92</sup> Fundado em 1921, é considerado um dos principais teatros de Moscou e da Rússia. Para saber mais, acessar em: <https://ramt.ru/>.

<sup>93</sup> A pedagoga formou-se como atriz na Escola Superior de Teatro Shchukin em 1950. Trabalhou como atriz no Teatro Regional de Moscou A.N. Ostrovsky. Foi Professora de Fala Cênica da escola Vakhtangov. Recebeu em 2009 os títulos de Trabalhadora Homenageada da Cultura e Artista Homenageada da Federação Russa. Para saber mais, acessar em: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/w/sov/293273/bio/>.

<sup>94</sup> Para saber mais, acessar o site da instituição em: <http://www.gnesin.ru/>

<sup>95</sup> A diretora e pedagoga formou-se em 1971 no departamento de direção do GITIS, na turma da Professora M.O. Knebel. Trabalhou no Teatro da Juventude de Kirov, sob a direção principal de A.V. Borodin. Atualmente é assistente em questões criativas do diretor artístico A.V. Borodin no RAMT, em Moscou, e ensinou em seus cursos de Maestria do Ator, entre os anos 1985 a 2017. Em 1992 recebeu o título de Artista Homenageado da Federação Russa. Para saber mais, acessar em: <https://ramt.ru/staff/artdirection/>.

interpretando onze personagens em diferentes espetáculos, sendo três deles papéis principais. No papel de Helen Keller, a menina cega e surda da peça “O milagre de Anne Sullivan”, de Willian Gibson, veio a conquistar grande sucesso junto ao público.

No entanto, a professora Elena Dolgina, sabendo do sonho de sua aluna em trabalhar no RAMT em Moscou, a convidou para participar da seleção de uma turma especial que aconteceria naquele ano de 1983. Os diretores do RAMT organizaram uma seleção para preparar artisticamente uma turma de 20 alunos que receberia a formação do GITIS, pois o RAMT funcionava naquele momento como um anexo da instituição de ensino.

Gaissionok foi aprovada nos testes de admissão e, logo ao ingressar como estudante do GITIS, começou a estagiar no teatro RAMT, ajudando seus colegas no trabalho com a música, o texto e a fala cênica, pois já trabalhava profissionalmente desde sua formação no teatro musical.

Em 1988, ao concluir sua formação no GITIS, foi uma das cinco pessoas recém-formadas a se destacar com as melhores notas, e por isso foi contratada para trabalhar no RAMT, principal teatro para a juventude da União Soviética. Como funcionária do teatro<sup>96</sup>, Elena chegou a fazer 34 sessões de espetáculos no mês de novembro de 1989.

Em 1996, por motivos pessoais, Elena veio morar no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, com suas três filhas e o marido na época. Ao chegar, deparou-se com dificuldades de reconhecimento de sua formação acadêmica e profissional na Rússia, com as recusas de seus diplomas por diferentes instituições, mesmo depois de validado. Como única possibilidade de trabalho, Elena passou a ministrar aulas particulares em sua residência.

Percebendo no Brasil a ausência de um profissional equivalente ao pedagogo de fala cênica na Rússia, que prepara a voz e a fala do ator para o trabalho artístico, Elena organizou uma metodologia de trabalho voltada tanto para atores como para cantores. Contatou Kalinina, sua primeira professora de

---

<sup>96</sup> Para conhecer alguns dos trabalhos artísticos de seu período como atriz no RAMT, acessar a página: <https://ramt.ru/museum/theater-people/worked-in-ramt/actors/employee-374/>

Fala Cênica, e a mestra Dolgina, que a ajudaram, emprestando livros na época enviados da Rússia através de conhecidos que viriam ao Brasil.

Ao dar início ao seu trabalho pedagógico no Brasil, Elena tomou conhecimento dos autores da literatura brasileira, vindo a ler e selecionar obras de dramaturgia, fábulas, poesias clássicas e contos que abordassem questões universais para trabalhar com seus alunos atores, utilizando a técnica de entendimento e análise do texto aplicada nas aulas de fala cênica nas instituições de teatro soviéticas.

Elena hoje ministra aulas particulares presenciais e online para inúmeros atores e cantores no Brasil, Rússia, México e Viena e, desde 2012, integra o corpo docente da Faculdade CAL de Artes Cênicas no Rio de Janeiro.

Saber da existência de Elena, uma pedagoga em atividade no Brasil, ministrando aulas em português de fala cênica, fundamentada no Sistema de Stanislávski, apresentava-se como uma grande coincidência e sorte para uma atriz, professora e pesquisadora brasileira com interesse de pesquisa nesse assunto.

### **3 AS LEIS DA FALA CÊNICA**

Nas primeiras aulas com a pedagoga, já são apresentadas as três leis da fala cênica que vão ser constantemente praticadas em cada aula:

- 1) Não projetar a voz para a frente;
- 2) Não articular exageradamente;
- 3) Não respirar profundamente.

Sobre a primeira lei, a professora explica que o som vocal deve ser emitido a partir da consciência do funcionamento do aparelho vocal e do treino para uma emissão sem esforço ou tensão nas cordas vocais. Essa lei contraria uma noção que costumeiramente é adotada por praticantes do teatro de que se deve projetar a voz para a frente, “para a voz alcançar aquela velhinha sentada na última fileira da plateia”. Ao intencional a projeção da voz para a frente, há um deslocamento da cabeça também para a frente, gerando uma tensão na

musculatura do pescoço e conseqüentemente produzindo uma tensão nas cordas vocais que não podem jamais serem tensionadas. Essa tentativa demonstra desconhecimento do funcionamento do aparelho vocal. Quando temos conhecimento e domínio da técnica vocal, não precisamos fazer esforço para fazer a voz alcançar o espaço no fundo da plateia, pois uma voz treinada, consciente da sua capacidade de ressonância, chegará aos ouvidos dos espectadores.

A segunda lei atenta para os movimentos exagerados da mandíbula na tentativa de “articular bem” as palavras e tornar a dicção mais clara. Elena explica que a articulação está relacionada com os movimentos dos ossos e, na fala, o osso responsável pela articulação é a mandíbula. Portanto, a articulação da fala deve ser baseada na flexibilidade da mandíbula que, junto com o céu da boca erguido e a circulação do ar nesse espaço interno da boca, irão proporcionar a ressonância do som na cabeça. Os movimentos dos lábios, do rosto e do pescoço devem ser minimizados para não comprometerem o trabalho com a mandíbula.

A terceira lei diz respeito a um tipo de respiração profunda feita antes de emitir o som vocal, e deve ser evitada. Esse tipo de respiração profunda com a intenção de armazenar o máximo de ar possível dentro do corpo gera uma tensão no peito e provoca muita pressão interna prejudicando a emissão vocal. Elena explica que não precisamos de muito ar, mas sim de uma respiração fluida, sempre circulando e sem bloqueios. Essa é a tarefa da Ginástica da Respiração que, através das “fungadas”, drena todo o sistema respiratório para que ele se desenvolva mais pleno e sem bloqueios. Assim como o pianista não treina a força dos dedos, mas a sua flexibilidade e resistência, quanto mais treinamos a respiração, mais os músculos respiratórios desenvolvem a sua flexibilidade e resistência.

As leis da fala cênica devem ser praticadas no cotidiano do artista para que esses novos hábitos comecem a fazer parte da sua vida cotidiana. Sigo treinando fora do espaço das aulas para falar em meu cotidiano usando a flexibilidade da mandíbula, minimizando os movimentos da musculatura do rosto e do pescoço e mantendo o céu da boca erguido.

— Se esses novos hábitos da fala entrarem na sua vida, aos poucos a sua voz vai mudar, assim como o corpo da bailarina muda com o treino. Se ela não tem a flexibilidade suficiente na abertura das pernas, por exemplo, com o tempo e o treinamento ela consegue desenvolvê-la – ressalta a pedagoga.

#### **4 A POSTURA DA FALA SAUDÁVEL**

Na metodologia da fala cênica, a saúde da voz e da fala é preservada segundo as recomendações que devem ser praticadas durante as aulas, ensaios e no uso da voz e da fala no cotidiano:

- 1) Não usar a musculatura do rosto e do pescoço;
- 2) Trabalhar com a flexibilidade da mandíbula;
- 3) Manter a língua pousada/estendida com a ponta tocando na raiz dos dentes de baixo;
- 4) Manter o céu da boca semiaberto.

#### **5 A METODOLOGIA DE TRABALHO**

A partir da minha vivência nas aulas de fala cênica, identifiquei que a metodologia da professora Elena é configurada basicamente em oito momentos, ou sessões de trabalho, que serão descritas nesta parte da tese:

- 1) Sessão de trabalho com a Ginástica da Respiração de Strelnikova;
- 2) Sessão de trabalho com a Ginástica da Coordenação;
- 3) Sessão de trabalho com as vogais;
- 4) Sessão de trabalho com a flexibilidade da mandíbula;
- 5) Sessão de trabalho com as consoantes;
- 6) Sessão de trabalho sobre a musicalidade e o fraseado;
- 7) Sessão de trabalho com o texto literário;
- 8) Sessão de trabalho com a ação verbal.

Em cada sessão de trabalho, treinam-se aspectos relacionados ao aparelho físico externo, sem negligenciar o aspecto interior, pois a natureza psicofísica do ser humano jamais deve ser negligenciada. Em cada sessão de trabalho, o engajamento psicofísico é exercitado na realização dos exercícios, demandando a mobilização dos elementos essenciais para o desenvolvimento da fala cênica (atenção, imaginação, “se” mágico, circunstâncias, fé e sentido da verdade, adaptação, relação, liberdade muscular e tempo-ritmo).

Na 7ª sessão de trabalho, a análise do texto pelo método da análise da peça e do papel através da ação fundamenta o trabalho na 8ª sessão, da criação das ações verbais. Na última sessão, tudo o que foi abordado nas sessões anteriores é colocado em prática, e as técnicas anteriormente abordadas devem se coordenar com a ação do pensamento e da imaginação no ato da fala, mobilizando os demais elementos do Sistema.

## **5.1 O TREINAMENTO DA RESPIRAÇÃO NA GINÁSTICA DE STRELNIKOVA**

Na prática pedagógica da professora Elena Gaissionok, a atenção ao treinamento do aparelho físico externo da voz e da fala é feito por meio da Ginástica da Respiração de Strelnikova<sup>97</sup> e da Ginástica da Coordenação.

A prática com a Ginástica da Respiração proporciona melhora no funcionamento do sistema respiratório, trazendo diversos benefícios para a saúde; por isso é realizada antes de começarmos o trabalho com a voz e a fala. Logo que iniciei a praticar a Ginástica de Strelnikova, fui capaz de perceber os resultados de sua prática, evidenciando como ela pode trazer benefícios ao trabalho com a voz e a fala. Antes mesmo de eu poder ser capaz de perceber algum resultado, a professora Elena já havia identificado uma mudança no meu

---

<sup>97</sup> Alexandra Nikolaevna Strelnikova (1912-1989) foi cantora e professora de ópera, solista do Teatro Musical Acadêmico de Moscou K.S. Stanislavsky e V.I. Nemirovich-Danchenko entre os anos 1934 e 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>.

timbre vocal, como um resultado evidente de uma respiração mais fluida e potente.

Elena conheceu a Ginástica da Respiração com a pedagoga Natalia Kalinina, antes mesmo de entrar na escola de ensino superior. Depois, a praticou nas duas escolas de ensino superior onde se graduou, na Escola Estatal de Música dos Gnesin e no GITIS, com a pedagoga de Fala Cênica Olga Fried<sup>98</sup> (1923), vindo também a fazer aulas com M.N. Shchetinin<sup>99</sup>, o aluno e sucessor de A. N. Strelnikova (1912-1989).

Strelnikova foi cantora de ópera e solista do Teatro Musical Acadêmico de Moscou. K.S. Stanislavsky e V.I. Nemirovich-Danchenko entre os anos 1934 e 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. Mãe e filha, que não eram médicas nem fisioterapeutas, conduziram suas investigações com o foco na respiração, baseando-se na experiência técnica como cantoras e na observação do que acontecia com a respiração e as vozes daqueles que consideravam bons e maus cantores. Elas encontraram nas inalações<sup>100</sup> a chave para desenvolver os exercícios respiratórios que fazem parte da sua Ginástica da Respiração.

Após comprovarem a eficácia dos exercícios no trabalho com a voz de inúmeros cantores e atores, a Ginástica ganhou popularidade entre os principais atores e cantores soviéticos. Com seu reconhecimento, foi incluída nos principais conservatórios musicais de Moscou, também adotada pelo Teatro Bolshoi e inúmeros outros teatros na Rússia.

Ao analisarem os exercícios respiratórios criados por Strelnikova, especialistas (médicos) comprovaram que esses exercícios recuperavam a voz, podiam eliminar sintomas de doenças crônicas como asma e bronquite e contribuíam para melhorar a saúde e proporcionar bem-estar. Em 1972, a Ginástica da respiração de Strelnikova foi então patenteada na URSS.

---

<sup>98</sup> Formada pela Escola do Teatro de Arte de Moscou, é professora da Escola-Estúdio do TAM desde 1960. Para saber mais, acessar em: <https://mxat.ru/history/persons/frid/>

<sup>99</sup> O herdeiro criativo de Strelnikova, o Dr. Schetinin mantém o site oficial sobre a Ginástica da Respiração de Strelnikova. Acessar em: <https://strelnikova.ru/ob-avtore-dykhatelnoy-gimnastiki>.

<sup>100</sup> Inspiração curta, aguda e ruidosa pelo nariz, chamada “fungada” por Elena Gaissionok.



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

Na metodologia da professora Elena, o treinamento da respiração através da Ginástica de Strelnikova promove a correção no mau uso da respiração, gerando uma voz “flexível e sonora” capaz de atender às demandas criativas do artista profissional, como ressalta o 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 ortoépia 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 (Promptova; Koelianivova, tradução de Marina Tenório, 2002, p. 5).<sup>101</sup>

Logo após o treino da respiração, a Ginástica da Coordenação prepara o aparelho físico externo para produzir uma emissão vocal saudável. Uma série de benefícios foi percebida pela prática frequente da Ginástica da Respiração, como a sensação do aumento do volume de ar na inspiração e na expiração, que antes dessa prática era menor. Aliado à Ginástica, o treino da subida do céu da boca com a Ginástica da Coordenação e a manutenção da circulação

---

<sup>101</sup> 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.

do ar fluida, sem bloqueios, provocou uma alteração do equilíbrio dos componentes harmônicos da minha voz, deixando o timbre menos estridente e mais grave, tornando minha voz mais agradável de ouvir. A significativa mudança no timbre de minha voz estridente, com o foco na garganta, foi observada após praticar com frequência a Ginástica da Respiração e a Ginástica da Coordenação e ao comparar minha voz nas gravações das primeiras aulas com a gravação das aulas mais recentes, no primeiro ano de prática.

## **5.2 A GINÁSTICA DA COORDENAÇÃO: RESPIRAÇÃO, SOM E MOVIMENTO**

A Ginástica da Coordenação é constituída por uma série de exercícios que visam treinar a coordenação da respiração e dos movimentos do corpo (mandíbula e língua). É dada atenção à flexibilidade da mandíbula e à região do céu da boca em sua posição levantada, tal como ocorre quando bocejamos. Essa técnica, oriunda da prática vocal dos cantores líricos, foi estudada pela pedagoga Elena Gaissionok em sua formação em canto lírico e novamente vivenciada em sua prática como atriz na escola de atuação do GITIS, pois os atores sustentam o mesmo princípio técnico vocal dos cantores líricos. A técnica permite que, ao se realizar o som vocal, as cordas vocais não recebam qualquer tensão que prejudicaria a sua saúde física e a qualidade do som.

Os exercícios da Ginástica da Coordenação visam treinar o céu da boca erguido a flexibilidade da mandíbula ao mesmo tempo em que a língua é treinada para não se movimentar dentro da boca durante esses movimentos, mantendo a sua ponta tocando a raiz dos dentes de baixo. Durante os exercícios, deve-se cuidar que a respiração não “trave”, ou seja, não se interrompa durante a execução dos movimentos do corpo. O ar deve se manter sempre circulando de forma fluida e leve.

A sequência de exercícios consiste em:

- 1) Realizar movimento de engolir os lábios e soltá-los devagar;

- 2) Realizar movimento de engolir os lábios e mordê-los repetidas vezes;
- 3) Abrir a boca na forma de bocejo, deixando cair a mandíbula, mantendo a ponta da língua tocando levemente a raiz dos dentes inferiores e movimentar a mandíbula para a direita e para a esquerda, sem mexer a língua dentro da boca.
- 4) Abrir a boca na forma de bocejo, deixando cair a mandíbula e mantendo a ponta da língua tocando levemente a raiz dos dentes inferiores; movimentar de forma circular a mandíbula em sentido horário e anti-horário, sem mexer a língua dentro da boca.
- 5) Fazer com os lábios um biquinho para a frente, seguido de um sorriso com os lábios colados.
- 6) Fazer com os lábios um biquinho para a frente, seguido de um sorriso com os lábios colados e então deixar cair a mandíbula, produzindo a abertura da boca, mantendo o sorriso nos lábios. Abraçar os dentes de cima com os lábios superiores. Manter a ponta da língua colada nos dentes inferiores e jogar a mandíbula um pouquinho para trás.
- 7) Passar a língua nas gengivas em sentido horário e anti-horário com a boca fechada.
- 8) Bater as bochechas com a ponta da língua com a boca fechada.
- 9) Fazer um sorriso sem abrir a boca, abaixar a cabeça, levando o queixo ao peito e deslizar a ponta da língua pelo palato duro, dirigindo-a para alcançar a úvula.

Esses exercícios não são complicados de fazer, mas exigem a concentração sobre o que se está fazendo para manter o fluxo da respiração coordenado com os movimentos do corpo durante a sua realização. A musculatura do corpo não pode estar tensa, o fluxo da respiração não pode ser interrompido, a língua deve ser mantida quieta e deitada dentro da boca. Percebo como a produção de saliva aumenta durante os exercícios, não sendo necessário ingerir água. A pedagoga considera essa ginástica uma espécie de pilates para a voz.

### 5.3 EXERCÍCIOS COM AS VOGAIS

Quando se trabalha a voz para o palco, tanto no trabalho com o canto quanto com a fala, não se deve jamais forçar a voz para ser projetada para a frente, em direção aos espectadores, uma orientação frequente que vemos no trabalho de preparação da voz para atores.

Elena explica que, em sua formação como cantora lírica e atriz, no trabalho com o canto e no trabalho com a fala cênica, treina-se sempre a projeção da voz para trás e nunca para a frente. Para ampliar a capacidade sonora da voz, treina-se a abertura do espaço interno da boca através do céu da boca erguido, levando a voz a ser amplificada pela caixa de ressonância da cabeça. Aliado a isso, ao emitir a voz, ela é enviada para o “ponto frio”, região do fundo da garganta, na úvula, identificada após se experimentar a sensação de “susto” puxando o ar para dentro da boca. Ao utilizarmos essa técnica, a caixa de ressonância da cabeça é usada para aumentar a capacidade sonora, amplificando o som vocal.

Começamos a treinar a emissão das vogais a partir dessa técnica, aliada ao importante trabalho da mandíbula, pois “as vogais dependem da flexibilidade da mandíbula”. O trabalho da mandíbula ajuda a abrir o espaço dentro da boca para “fazer a vogal acontecer”.

— A corda vocal funciona com o comando do cérebro e não com o comando do corpo por si. Por isso você não pode “fazer a vogal”. Você a produz. A corda vocal produz o som da vogal, na verdade. E a vogal acontece lá dentro da boca. Tem que “deixar a vogal acontecer” e não fazer esforço para “fazer a vogal”.

Pela demonstração que vai fazer, Elena avisa que vou ser capaz de perceber a diferença entre “fazer a vogal” e “deixar a vogal acontecer” dentro da boca, sem esforço das cordas vocais.

Na primeira demonstração, digo que o som da vogal parecia vir da garganta, incomodando meus ouvidos, ou seja, não era um som agradável de se ouvir. Na segunda demonstração, o som parece confortavelmente

produzido, sem nenhum esforço, sendo agradável de ouvir. Sob essa percepção, a pedagoga faz os seguintes comentários:

— Também é mais fácil para o público aceitar essa voz do segundo exemplo que demonstrei, porque é mais agradável de ouvir. No primeiro exemplo, da “voz na garganta”, a sua fala vai ser limitada dentro de três notas; por isso você não vai conseguir brincar com ela. A primeira tarefa do professor de fala é tirar a voz da garganta do aluno, para deixar que ela vá para a cabeça.

Os exercícios da Ginástica da Coordenação treinam a subida do céu da boca para ampliar o espaço interno de circulação do ar preparando o corpo para a emissão do som vocal direcionado ao “ponto frio”. Essa abertura ajuda a apoiar a voz, sem precisar “fazer as vogais”, mas “deixando o som acontecer” dentro da boca.

Para treinar a “vogal que acontece”, que é produzida sem esforço, a pedagoga orientou:

— Vamos fazer o seguinte: Solte a mandíbula para abrir a boca e segure, respire, e cole a ponta da língua nos dentes inferiores. Respire. Tente não mexer nada e, com essa sensação, tente falar as vogais.

Realizei o exercício. Ele exige muita concentração e coordenação. Produzir o som da vogal com a boca aberta, a mandíbula “pendurada”, sem apoiar a voz na garganta e manter a respiração circulando sem travar não é algo fácil de realizar inicialmente. Percebo que não consigo apoiar o som na maioria das vezes, pois quero “fazer o som” e não permito a “vogal acontecer” dentro da boca. Várias vezes então o som é produzido com o esforço da garganta.

— A sua tarefa nesta semana é achar esse “som que acontece”, sem nenhum esforço — a pedagoga orientou.

Para treinar os sons das “vogais que acontecem”, preparei-me para os exercícios:

1) Colocar as mãos no rosto e deixar a mandíbula suspensa, com a sensação de estar pendurada;

- 2) Tirar as mãos do rosto e manter a expressão da “máscara do Pânico”, uma imagem que Elena costuma usar;
- 3) Direcionar a mandíbula um pouquinho para trás, fazendo o céu da boca se erguer;
- 4) Respirar sem gerar tensões no corpo e sem fazer esforço, mantendo o céu da boca erguido e a mandíbula “pendurada”.

Mantendo a boca nessa posição, percebi o ar circulando tranquilamente, o céu da boca erguido, permitindo maior espaço para o ar circular e a “vogal acontecer”.

Sustentando a mandíbula pendurada e o céu da boca erguido, fiz o “susto” para perceber a região onde vou enviar a voz, e iniciei o trabalho com as vogais na seguinte ordem: I, E, A, O, U, I.

Emiti cada vogal, enviando o som para o “ponto frio”.

I (repetir duas vezes)

É (repetir duas vezes)

A (repetir duas vezes)

O (repetir duas vezes)

U (repetir duas vezes)

I (repetir duas vezes)

Realizei a seguinte preparação para o próximo exercício:

- 1) Fazer um “susto” para identificar o “ponto frio” no fundo da boca;
- 2) Abraçar os dentes superiores e inferiores com os lábios para erguer o céu da boca;
- 3) Soltar os lábios e manter o céu da boca erguido e a mandíbula “pendurada”.

Depois dessa preparação, parti para o exercício que consiste em:

- 1) Emitir a combinação das vogais (descritas logo abaixo) com a ajuda do movimento dos braços, permitindo-a “acontecer”;

2) Fazer movimento de alavanca com os braços, jogando-os para trás dos ombros, junto com a flexão dos joelhos, que deve coincidir com o acento na primeira vogal: A;

3) Finalizar o movimento, voltando para a posição inicial com os joelhos estendidos, ao mesmo tempo em que os braços são jogados para a frente, coincidindo com a emissão das outras duas vogais: UI;

### AUI

Fazer o “susto” + manter o céu da boca erguido + enviar o som para o “ponto frio” + movimento do corpo:

### AUÉ

Fazer o “susto” + manter o céu da boca erguido + enviar o som para o “ponto frio” + movimento do corpo:

### AUÁ

Fazer o “susto” + manter o céu da boca erguido + enviar o som para o “ponto frio” + movimento do corpo:

### AUÓ

Fazer o “susto” + manter o céu da boca erguido + enviar o som para o “ponto frio” + movimento do corpo:

### AUU

Fazer o “susto” + manter o céu da boca erguido + enviar o som para o “ponto frio” + movimento do corpo:

### AUI

No próximo exercício, segui o mesmo procedimento de preparação e movimento do corpo do exercício anterior para a nova sequência das vogais. As vogais devem ser emitidas com o desenho sonoro exemplificado pela pedagoga: com o sentido de “se queixar” de algo.

Parti para o exercício que consiste em:

1) Emitir a combinação das vogais (descritas logo abaixo) com a ajuda do movimento dos braços, permitindo-a “acontecer”;

2) Fazer um movimento lento de jogar os braços para trás dos ombros emitindo continuamente a vogal inicial: O;

3) Fazer um movimento, quando os braços chegarem nos ombros, como se desse um tapa nos ombros junto com a flexão dos joelhos, coincidindo com o acento na vogal do meio: A;

3) Finalizar o movimento, voltando para a posição inicial com os joelhos estendidos, ao mesmo tempo em que os braços são jogados para a frente, coincidindo com a emissão da última vogal de cada sequência de vogais.

OOOOOAI

Fazer o “susto” + manter o céu da boca erguido + enviar o som para o “ponto frio” + movimento do corpo:

OOOOOAÉ

Fazer o “susto” + manter o céu da boca erguido + enviar o som para o “ponto frio” + movimento do corpo:

OOOOOAÃ

Fazer o “susto” + manter o céu da boca erguido + enviar o som para o “ponto frio” + movimento do corpo:

OOOOOAÓ

Fazer o “susto” + manter o céu da boca erguido + enviar o som para o “ponto frio” + movimento do corpo:

OOOOOAU

Fazer o “susto” + manter o céu da boca erguido + enviar o som para o “ponto frio” + movimento do corpo:

OOOOOAI



A pedagoga observou que minha voz ainda está na garganta, mas aos poucos, com o treino, irei aprendendo, percebendo como “deixar a vogal acontecer” e enviar a voz para o “ponto frio” para reverberar no topo da cabeça.

Continuei trabalhando a técnica, coordenando a emissão do som aos movimentos do corpo. A pedagoga apontou os momentos em que a minha voz estava na garganta, “fazia a vogal” e não “deixava a vogal acontecer”. Ela explica que não vou conseguir “deixar a vogal acontecer” através do relaxamento do espaço interno da boca, mas sim através da subida do céu da boca e a sustentação dessa posição.

Parti para o exercício que consiste em:

- 1) Balançar os braços para frente e para trás, flexionando os joelhos, para impulsionar o movimento (sensação de estar dentro do carro e sofrer um impulso ou sensação da criança que faz birra), ao mesmo tempo em que emitimos o som de uma consoante e da vogal A;
- 2) Parar o movimento do corpo na emissão da última vogal tônica: U, ao produzir um acento, com os braços sendo jogados para trás dos ombros.

BAAAAU

CAAAAU

DAAAAU

FAAAAU

GAAAAU

JAAAAU

LAAAAU

MAAAAU

NAAAAU

PAAAAU

QAAAAU

RAAAAU

SAAAAU

TAAAAU

VAAAAU

XAAAAU

ZAAAAU

Minha voz falhava. Não conseguia sustentar o som com o céu da boca erguido por muito tempo. Elena explica que minha voz ainda não se acostumou a trabalhar assim. Como meu corpo ainda não está habituado a agir a partir dessa nova técnica, fica evidente a luta do corpo com a memória muscular. Somente com o tempo e o treino contínuo a musculatura pode ser treinada para dominar novos hábitos e atingir uma “segunda natureza”.

Eu continuo:

LAAAAU

– Está na garganta! Deixe a voz falhar, não se preocupe com isso agora. Mas leve o som para o céu da boca, nada aqui (indica, colocando a mão no pescoço).

Elena explicou que eu preparei a musculatura, subi o céu da boca, mas, como minha musculatura não está acostumada, ela relaxou, voltando para o lugar de costume. A musculatura não se desenvolveu ainda suficientemente para poder sustentar a emissão vocal com a abertura do céu da boca erguido no tempo necessário que a emissão vocal exige. Devo seguir movimentando essa musculatura para que ela continue se desenvolvendo. São necessários tempo e treino constante para que o corpo aprenda a dominar essa técnica.

#### **5.4 EXERCÍCIOS COM A FLEXIBILIDADE DA MANDÍBULA**

Continuei treinando a emissão das vogais a partir do trabalho com a flexibilidade da mandíbula, lembrando que “as vogais dependem da flexibilidade da mandíbula e não dos movimentos dos lábios”.

Realizei o seguinte exercício:

- 1) Colocar os dedos das mãos tocando a região acima dos lábios superiores (região do bigode) e o dedo polegar tocando embaixo do queixo;
- 2) Deixar cair a mandíbula, abrindo assim a boca;
- 3) Falar as sílabas blá blá blá com a sensação de “bocejo na boca”, deixando cair a mandíbula em cada vogal tônica (sensação da mandíbula pendurada).

Depois de realizar esse exercício, tomando consciência da flexibilidade da mandíbula junto à “sensação de bocejo”, parti para:

- 4) Falar as seguintes palavras, mentalmente, sem emitir sons:

ARARA – TAŊO RARO – FALAVA – PARECE – PENSAVA – TAMBÉM –  
MUITO RARO – ARARA – NAŊO FALA – TAŊO RARO – MAS ESTA – ARARA –  
NUNCA – PENSAVA

Em cada palavra pronunciada mentalmente, a mandíbula deve cair, então, na sua respectiva sílaba tônica. Depois disso, parti para:

- 5) Falar a sequência das palavras anteriores emitindo o som e, com o sentido de “queixar-se” com as palavras, manter o princípio do bocejo na boca como no exercício anterior com a mandíbula.

Fiz algumas vezes sem som e depois com som, treinando a flexibilidade da mandíbula na sílaba tônica de cada palavra. As orientações são para respirar, soltar o ar naturalmente e não preparar a respiração “pegando o ar” antes de falar; deixar o ar circulando livremente; marcar somente uma sílaba tônica em cada palavra.

Dando continuidade ao treino da flexibilidade da mandíbula nas sílabas tônicas de cada palavra, sem forçar a musculatura do rosto, e sob os mesmos princípios do exercício anterior, treinei com o texto abaixo:

O TEMPO PERGUNTOU PRO TEMPO QUAL É O TEMPO QUE O  
TEMPO TEM. E O TEMPO RESPONDEU PRO TEMPO QUE NAŊO TEM  
TEMPO PRA DIZER PRO TEMPO QUE O TEMPO DO TEMPO É O TEMPO  
QUE O TEMPO TEM.

Junto à flexibilidade da mandíbula, exercitei ao mesmo tempo a sustentação do céu da boca erguido, a língua pousada dentro da boca com a ponta tocando na raiz dos dentes de baixo, a respiração circulando, e o corpo sem tensão muscular desnecessária.

Para exercitar a memória muscular, fui treinando a flexibilidade da mandíbula também na minha fala cotidiana. A pedagoga sugeriu o exercício de colar um esparadrapo acima do lábio superior, um pedaço em cada lado do rosto, para treinar não mexer toda a musculatura do rosto enquanto falo, mas somente a mandíbula, deixando-a cair nas sílabas tônicas das palavras.

Costumamos falar movimentando exageradamente os músculos do rosto e os lábios e acentuando cada sílaba das palavras na tentativa de trazer clareza na dicção e enfatizar o que queremos transmitir; o que é absolutamente ineficaz. Isso gera mais dificuldade na emissão sonora e confunde o entendimento do interlocutor ao ouvir inúmeras sílabas acentuadas. A consciência de usar a flexibilidade da mandíbula na sílaba tônica das palavras aliada à emissão da voz a partir do princípio do bocejo é um caminho para trazer clareza à fala.

## **5.5 EXERCÍCIOS COM AS CONSOANTES**

Trabalhando com as consoantes V e F, B e P, preparei os lábios para produzirem a vibração correspondente a cada consoante. Percebi a diferença entre o som produzido em cada consoante a partir da posição dos lábios e da sensação da vibração nos dentes e lábios produzida pelo ar. Considerando a orientação para “prender na consoante” e “soltar na vogal”, “deixando a vogal acontecer”, parti para o seguinte exercício:

- 1) Fazer a vibração da consoante (sensação de prender o som da consoante);
- 2) Soltar os lábios e deixar a mandíbula cair, abrindo a boca como no bocejo e, segurando o céu da boca erguido, enviar o som da vogal para o “ponto frio”;

VVVÊE, VVVÊE, VVVÁA, VVVÓO, VVVÓO;

FFFÊE, FFFÊE, FFFÁA, FFFÓO, FFFÓO;

BBBÊE, BBBÊE, BBBÁA; BBBÓO, BBBÓO;

PPPÊE, PPPÊE, PPPÁA, PPPÓO, PPPÔO;

Realizando o exercício, percebia a diferença entre o som produzido nas consoantes B e P, e nas consoantes V e F, a partir da posição dos lábios e da sensação da pressão produzida pelo ar. Como alertava a pedagoga, o objetivo nesse exercício não era a vogal e sim a consoante:

— Segure a consoante e chute a vogal, enviando-a para o “ponto frio”, sem usar a musculatura do rosto e sem “fazer a vogal”.

Meu pensamento foi dirigido à consoante e não à vogal, e isso tornou mais fácil “deixar a vogal acontecer”.

No próximo exercício, prossegui treinando para “prender nas consoantes” e “soltar nas vogais”:

1) Ficar em pé, com a perna esquerda ou direita aberta para a frente, braços dobrados na altura do peito e palmas das mãos abertas para a frente;

2) Fazer um gesto de empurrar as mãos para a frente e jogar as costas para trás “soltando a vogal”. Experimentar “prender as consoantes” B e P:

BÍ

BÊE

BÁA

BÓO

BÚU

BÍ

PÍ

PÊE

PÁA

PÓO

PÚU

PÍI

Prosseguindo o trabalho com as consoantes, Elena orientou-me para preparar o espaço para a vogal, com o princípio do bocejo, antes de fazer o som da consoante.

— Para a consoante, só aqui, (aponta para os lábios), eu a sustento e sinto a vibração, e o espaço para a vogal já está lá preparado.

Prossegui o trabalho com a consoante V e com a vogal É:

VVVVÉÉ VVVÉÉÉ

— Você deve soltar na vogal. Não pense no que vai acontecer. Esqueça a vogal. Pense somente na consoante e chute a vogal para esse espaço que você segura durante a consoante.

Eu tento novamente.

— *Umnitchka*<sup>102</sup>! Agora, segure a vibração, sentindo coçar os lábios.

VVVVÔÔÔ

VVVVÍÍÍ

FFFÍÍÍ

FFFÊÊÊ

FFFÉÉÉ

FFFÁÁÁ

FÁÁÁ

FÓÓÓ

FÍÍÍ

No próximo exercício, trabalhamos com a consoante V e a emissão das vogais na frase: Várias vezes Vítor veio em vão. Para realizá-lo, segui as instruções:

---

<sup>102</sup> A palavra é uma expressão no diminutivo, uma forma calorosa, bondosa e carinhosa de dar um elogio. Traduzindo para o português, significa “garota esperta”.

- 1) Ficar em pé, deixar os braços dobrados na altura do peito e paralelos ao chão;
- 2) Fazer o movimento de abrir os braços, mantendo-os paralelo ao chão, ao mesmo tempo em que se emite a primeira consoante da palavra.
- 3) Estender os braços em 180º e, com a flexão dos joelhos, dar um impulso para os braços e as mãos fazerem um movimento acentuado para baixo, junto ao acento na sílaba tônica da palavra.

Seguindo esse procedimento, disse cada palavra abaixo verificando o céu da boca erguido na emissão das vogais:

VÁRIAS – VEZES – VÍTOR – VEIO – EM VÃO

— Você “pegou ar”! Não “pegue o ar”!

Realizei novamente o exercício sem “pegar o ar”.

— Viu? Assim fica melhor. Sem “pegar o ar” você não respira de forma exagerada.

Percebia que esse “melhor” no meu corpo significava deixar o ar circulando em um fluxo contínuo com a inspiração e expiração sendo realizada quando o corpo demanda. Sem impor a inspiração com esforço e exagero antes de dizer cada palavra, eu as dizia então com leveza e tranquilidade. Falar é muito mais fácil agora do que com meus hábitos antigos de usar esforço para respirar e falar. Eu descobria como usar a capacidade do meu corpo sem violentar a sua natureza.

Eu continuo, e novamente, “pego o ar”.

— Esse negócio de pegar o ar tem que ser eliminado para sempre (Elena faz uma inspiração forçada para exemplificar). Nos ensaios, antes de trabalhar com o texto, nada de fazer isso (exemplifica novamente). Mais uma vez, faça o exercício sustentando as consoantes.

Faço novamente a sequência de palavras, exercitando a sustentação da vibração da consoante nos lábios, deixando a vogal “acontecer” no espaço do céu da boca, mantendo a respiração fluida sem pegar o ar exageradamente

antes de falar cada palavra e coordenando os movimentos dos braços com o impulso da flexão dos joelhos na sílaba tônica de cada palavra.

Realizei a sequência novamente e percebi que comecei a executá-la sem prestar atenção ao que estava fazendo, passando por cima dos detalhes técnicos. Comentei que realizei o movimento “sem pensar” e falei a palavra sem a técnica.

— Ótimo! Você já começou a perceber quando está fazendo certo e quando está fazendo errado.

Começamos a trabalhar com outra frase: A foca fofqueira fugiu da foto do Fábio.

Eu então comecei o exercício seguindo o mesmo procedimento e princípios técnicos do exercício anterior:

A FFFQCA

Na primeira palavra, Elena imediatamente chama a atenção para o momento em que “peguei o ar”.

— Quando você enche uma bexiga somente pela metade, com a pressão muito pequena do ar você pode fazer uma musiquinha [ao espichar a borracha, o orifício apertado emite um som com a saída do ar]. Se eu tenho ar suficiente, nem demais nem de menos, mas o suficiente para o corpo emitir um som, eu não preciso “pegar ar” para fazer o exercício. Sempre tem ar dentro do corpo para realizar um som. Tire esse negócio de “pegar ar”. Tem que tirar esse hábito do esforço físico. Esse negócio de “ator esforçado” aplicando tudo na força física tem que ser eliminado. Meryl Streep, Meg Smith não fazem esforço físico, não é? Energia, sim, força, não. Tem que entender essa diferença. Se eu peguei ar demais, a pressão será muito forte, e a musculatura não vai desenvolver a sua flexibilidade.

Continuei a sequência das palavras, exercitando minha atenção para não “pegar ar”, tentando eliminar esse mau hábito de “ator esforçado”, que faz um esforço muito além do que o corpo precisa.



— Segure a consoante e não corra para fazer a vogal. Ninguém está atrás de você. Não corra. Eu espero você, está bem?

Recomecei a sequência de palavras trabalhando com a consoante F:

A FFFFOQCA

A professora parou o exercício, lembrando-me desta vez de segurar a consoante e soltar a mandíbula na vogal tônica de cada palavra. Seguimos com a frase:

A FFFFOQCA – FFFFOFOQUEEIRA – FFFUGIIU – DA FFFQTO – DO FFÁABIO

Seguindo com o mesmo procedimento, passamos para o trabalho com as consoantes B e P e a emissão das vogais com as seguintes frases: Abrindo o bico, o bico aberto. O prato do pato está pronto.

ABRINDO – O BICO – O BICO – ABEERTO

— Você já se esqueceu de segurar a consoante e soltar a mandíbula para a vogal — alertou-me.

Retorno ao exercício, concentrando-me na técnica, passando para a outra frase:

O PRATO – DO PATO – ESTÁ – PRONTO

— A musculatura do céu da boca está ligada com o corpo. Estes exercícios devem ser feitos como a bailarina faz seus exercícios na barra, todos os dias. Ela treina a flexibilidade e a resistência da musculatura para que, na hora de dançar, tudo possa funcionar com êxito. Isso não significa que você vai falar assim (a professora exemplifica, exagerando a fala com o movimento da mandíbula e marcando os sons das consoantes). Você não vai fazer isso. Você está treinando a musculatura para fazê-la funcionar automaticamente — acrescenta.

— Os sons vão se tornar mais nítidos na fala porque estou exercitando a musculatura necessária para produzir os sons sem esforço — comento.

— Olha como você fala agora. Olha como sua fala está bonita agora. Uma fala clara, leve, com timbre do centro, nada anasalada, nem estridente. Assim você pode falar o dia inteiro, ensaiar o dia inteiro e não vai acontecer nenhum problema com a sua voz — observou.

— Porque eu não sobrecarreguei as cordas vocais.

— Isso. Você treinou toda a musculatura em volta das cordas vocais junto com a respiração e a energia do corpo, porque quem dá energia vocal é o corpo e não a coitadinha da corda vocal. E isso não tem a ver com a quantidade do ar. E o corpo cansa, não é?

— Sim, porque há um empenho do corpo que está entendendo o que deve fazer.

— O cérebro está se empenhando também. Agora você vai ver, quando falar o texto, como você vai falar com maior facilidade — complementa a pedagoga.

## 5.6 EXERCÍCIOS SOBRE A MUSICALIDADE E O FRASEADO

Realizei o seguinte exercício com o auxílio de uma bolinha de tênis que quica:

- 1) Falar a sequência de vogais I – E – A – O – U – I na forma de uma pergunta, jogando a bolinha para cima e acentuando a primeira vogal: “I”.
- 2) Falar a sequência de vogais I – E – A – O – U – I na forma de uma resposta afirmativa, quicando a bolinha no chão e acentuando a primeira vogal “I”.
- 3) Falar a sequência de vogais I – E – A – O – U – I na forma de uma pergunta, jogando a bolinha para cima e acentuando a segunda vogal: “E”.
- 4) Falar a sequência de vogais I – E – A – O – U – I na forma de uma resposta afirmativa, quicando a bolinha no chão e acentuando a segunda vogal “E”.

Realizei o exercício, colocando o acento em cada uma das vogais, fazendo a entonação correspondente à pergunta e à respectiva resposta:

Pergunta: I – E – A – O – U – I

Resposta: I – E – A – O – U – I

Pergunta: I – E – A – O – U – I

Resposta: I – E – A – O – U – I

Pergunta: I – E – A – O – U – I

Resposta: I – E – A – O – U – I

Pergunta: I – E – A – O – U – I

Resposta: I – E – A – O – U – I

Pergunta: I – E – A – O – U – I

Resposta: I – E – A – O – U – I

Pergunta: I – E – A – O – U – I

Resposta: I – E – A – O – U – I

Somente uma vogal da sequência de vogais é acentuada a cada vez. As vogais que não são acentuadas devem ser ditas em uma sequência de sons fluidos, sem nenhum acento. A professora sugere uma imagem no exercício: “A vogal acentuada é a cabeça do cometa; as outras vogais são a cauda que a acompanha”. Deve-se realizar o exercício que treina a ação verbal com musicalidade sempre com o objetivo de fazer uma pergunta e dar uma resposta confirmativa para essa pergunta. Portanto, a entonação de uma pergunta corresponde à bolinha jogada para cima; a entonação de uma resposta confirmativa ocorre quando a bolinha quica no chão.

No próximo exercício, demos continuidade ao treino da musicalidade da ação verbal, trabalhando com a seguinte estrofe:

UM DOIS FEIJÃO COM ARROZ

TRÊS QUATRO FEIJÃO NO PRATO

CINCO SEIS FALAR INGLÊS

SETE QITO COMER BISCOITOS

NOVE DEZ COMER PASTÉIS

Nesse exercício, a ação verbal está mais ligada à clareza e ao entendimento do texto a partir da condução do pensamento para a palavra mais importante da frase. A instrução foi treinar a condução do pensamento para a sílaba tônica de uma única palavra em cada frase.

A mandíbula deve cair na sílaba tônica da palavra. Comecei treinando a condução do pensamento que leva à acentuação na segunda palavra de cada frase, depois realizei o mesmo exercício acentuando a terceira palavra de cada frase e depois acentuando a última palavra. A cada frase, tentei conduzir meu pensamento para a única palavra que deveria ser acentuada. A lógica do pensamento é o que deve me levar a escolher a única palavra na frase que devo marcar. A pedagoga ressalta que esses exercícios devem ser feitos como uma brincadeira e jamais mecanicamente, sem preenchimento interno (motivação).

Com o texto abaixo, trabalhei a ação verbal a partir do sentido que desejava transmitir com as palavras:

DOIS ANÕEZINHOS VALENTES

ARMADOS COM SUAS LENTES

TODAS AS FLORES OLHARAM

E MUITOS INSETOS ACHARAM

O sentido deve ser transmitido através da condução do pensamento lógico do início até o final do texto. De acordo com o sentido que quero transmitir posso criar diferentes ações verbais como fofocar, condenar, ofender, exaltar, etc.

Na realização do exercício com esse verso, experimentei inicialmente transmitir o sentido de surpresa sobre o feito dos anõezinhos, acentuando a primeira palavra de cada frase. Experimentei também transmitir o sentido de perigo que os anõezinhos representam às pessoas, acentuando a última palavra de cada frase. E assim sigo descobrindo como o sentido de um texto

pode mudar de acordo com o que eu quero transmitir através dele. Como consequência do que eu quero transmitir, surgirá a palavra que deve receber a acentuação em cada frase.

Elena dá um auxílio com a tatatiração<sup>103</sup> transmitindo o sentido através da ação verbal, sem usar palavras. Falando as sílabas tatatara tatatara tara, faz-me exercitar a condução do pensamento para o lugar específico da frase no verso que usa de exemplo (sobre os anõezinhos), produzindo em mim uma sensação mais concreta sobre o fraseado e a musicalidade. Ela mostra com a tatatiração a condução do pensamento até o lugar onde está a palavra mais importante da frase e alerta para sempre ter clareza do sentido concreto para poder fazer esse exercício, pois do contrário, ele vira mecânico e começamos a “colorir” as palavras vazias.

Com esses exercícios, percebia o treino da escuta à musicalidade das frases e da concretude da transmissão do sentido, e como eles trabalhavam a coordenação do pensamento com o movimento e o aparelho externo da fala. Os exercícios treinam a musicalidade da fala a partir da clareza do que se quer transmitir.

O objetivo do trabalho com a musicalidade e o fraseado é o de treinar a clareza no entendimento daquilo que se diz e melhorar a expressividade da fala. Através da clareza no sentido que se quer transmitir, treina-se a musicalidade da fala, um elemento expressivo de grande importância que ajuda o ouvinte/espectador a captar mais facilmente o sentido daquilo que se quer comunicar, capturando sua atenção. Dessa forma, treinamos o ouvido e o cérebro para perceber as diferentes musicalidades na fala de acordo com a clareza na condução do pensamento e dos sentidos que se quer transmitir. Vamos assim construindo uma memória auditiva que fica como uma referência e que segue sendo desenvolvida.

Assim, seguia no caminho de educar minha fala para acentuar só a palavra necessária na frase, exercitando-me para mudar o hábito em acentuar muitas palavras quando falo, algo que costumeiramente fazemos no teatro, o

---

<sup>103</sup> Sobre esse termo, acessar a Parte 1 da tese, Capítulo 5.3.

que atrapalha o entendimento tanto dos companheiros de cena quanto dos espectadores.

### 5.7 ÉTUDE COM A FÁBULA A ONÇA DOENTE, DE MONTEIRO LOBATO

Partimos para a criação de *études* de fala cênica com diferentes textos e autores. Nessa etapa, o ponto de partida do trabalho com a palavra artística e a criação das ações verbais é a análise ativa da peça e do papel. Iniciamos pela fábula *A onça doente*<sup>104</sup>, que escolhi a pedido da professora Elena, dentre as inúmeras fábulas de Monteiro Lobato.

Após a primeira leitura, conversamos sobre o sentido atribuído à criação das fábulas. Ao proporem ensinamentos aos seres humanos, personagens não humanos, no caso, animais, são apresentados com características humanas. Na fábula, há uma construção narrativa que se repete. Há sempre um momento em que algo acontece, provocando uma consequência, “virando tudo para baixo”. Elena me pede para encontrar um exemplo, na realidade da vida humana, do que acontece na fábula. Então eu começo:

- Quando nos damos conta de que estamos numa emboscada...
- Crie uma história concreta, com detalhes concretos — ela me pediu.

Eu tento criar uma história, com situações concretas, mas não convenço. Então Elena dá um exemplo:

— Meus amigos me falam de um edital que está aberto para a realização de montagens de espetáculos. Um edital muito bom, eles dizem, e me pedem para participar do projeto para concorrer ao edital. Mas quando eu investigo sobre esse tal edital, percebo que as pessoas que já participaram não ganharam dinheiro nenhum com ele e ainda ficaram com dívidas geradas pelas apresentações no teatro. Ao descobrir que o edital é uma “mentira”, ou seja, uma péssima ideia, eu não entro no projeto. Como você contaria a fábula *A onça doente* para alguém que quer participar do tal edital? Conte, com suas próprias palavras.

---

<sup>104</sup> Para conhecer o texto, acessar o APÊNDICE A — Anotações sobre a fábula *Onça doente*, de Monteiro Lobato.

Começo a contar a fábula com minhas próprias palavras, lembrando a ideia sobre a história do edital que Elena acabou de me contar.

— Pois você estragou a obra de arte – ela diz.

Ela explicou que, do jeito que contei a história, já entreguei desde o início o resultado para o espectador. Dessa forma, para o espectador não acontece nenhuma surpresa com o final da história, pois ele já se apresentou como óbvio, e essa estratégia não produz interesse no espectador.

Então Elena começa a contar ela mesma a história, relatando cada acontecimento e ações, sem anunciar ou entregar o momento seguinte. Por exemplo, dá seriedade ao acontecimento fundamental, em que a onça cai da árvore e fica doente. Percebo as pausas que ela faz entre as ações que relata, que estão ligadas à ação do seu pensamento e que estão se desenvolvendo durante a fala. Eu fiquei interessada em ouvi-la, mesmo já conhecendo a história. Até mesmo surpreendi-me com o modo pelo qual ela contou um trecho específico da história que eu já conhecia, o que me suscitou o riso.

— Você se interessou porque não estava esperando o texto em si. Estava esperando o pensamento e o sentimento. Você se interessou porque você “viu”, visualizou a história.

De fato, eu visualizei a história a partir dos detalhes que eram transmitidos, formando na minha imaginação de espectadora o meu filme de visões. Ao contar uma história, o artista envolve o público com as imagens que vivem no seu filme de visões, produzindo interesse no que está sendo dito. Tais imagens se afirmam na imaginação do artista a partir do entendimento da obra, da definição do assunto que aborda e do porquê de levar essa obra ao público. O sentido do que quer transmitir deve estar definido, para o artista ser capaz de selecionar o que vai fazer e o que não vai fazer.

Para a próxima aula, minha tarefa é contar a fábula com minhas próprias palavras, com o objetivo de “enganar” o público, ou seja, levá-lo a cair no mesmo erro que os animais da fábula, surpreendendo-o com a chegada do jabuti e a sua decisão.

— Você vai conseguir o seu objetivo contando a história, se você conseguir construir o seu “cinema<sup>105</sup>”, como dizia Maria Knebel.

No seguinte exercício com o texto, a orientação foi para que eu fosse me lembrando da fábula contando-a com minhas próprias palavras, “preenchendo-me” com o filme de visões.

Após contar a fábula com minhas próprias palavras, tentando visualizar os acontecimentos e seus detalhes ou circunstâncias que a particularizam, Elena observa que ainda estou revelando antes do tempo o final da história para o espectador e que uso as palavras muito distantes daquelas do texto, o que me levou a retomar o texto do autor. Ela também observou o fato de eu ter ressaltado a palavra “faminta” do texto, na primeira frase: “A onça estava faminta”.

— Você tem que entender que você é a atriz e esse é o papel. Eu sei qual é a trajetória do personagem. Por isso eu vou percorrer um caminho, e calcular para que o caminho do personagem seja trazido para o espectador, de forma mais interessante, mais reveladora. Você tem que conduzir o público para que ele fique preocupado com a onça, sinta pena dela, afinal ela está doente, faminta e impossibilitada de caçar. Mas você logo entrega, com a sua fala, que ela é muito má. Você já avisa isso desde o início para o público. E isso acaba com o interesse do público pela história.

A circunstância que interessa no início da história é de a onça estar faminta, mas recebo a orientação de não acentuar a palavra “faminta”. Reconto a fábula. Ao finalizar, Elena diz:

— Agora você criou seu filme, as suas imagens. Você pensou enquanto contava a história. Se você pensa, você respira. E se você respira, você pensa. Assim tudo funciona organicamente.

Desta vez em que contei a história, percebi uma enorme diferença: não estava preocupada em “passar” a história, fixando-me nas palavras do texto, mas estava seguindo meu caminho de imagens, o meu “filme” para contar a história. Não estava com pressa em discorrer os acontecimentos da história e

---

<sup>105</sup> Referência ao “filme de visões”, ou de “visualizações”. Sobre esse assunto, acessar a Parte 1 da tese, Capítulo 6.1 As visualizações.



dava atenção aos seus detalhes, concentrando-me no filme de visões. Fazendo viver as imagens no meu filme de visões, não bloqueei o fluxo da minha respiração durante o ato de contar a história como aconteceu em outras vezes em que eu me concentrava em informar a sucessão dos acontecimentos da fábula. Parece que meu corpo/pensamento/fala começavam a entender como poderiam trabalhar juntos ao contar uma história alheia pelo trabalho ativo da imaginação. Começo assim a fazer viver na minha imaginação o filme de visões para dar vida a minha fala.

Elena me pergunta, a partir de qual palavra, no início do texto, começa a se desenvolver a ideia da fábula. Acerto na terceira tentativa, em que respondo a palavra “enferma”. As palavras ajudam a marcar as mudanças que ocorrem na história, gerando novos acontecimentos. Conversamos sobre o sentido da palavra “enferma” e a pensamos como sinônimo de “doente”. Mas nos perguntamos o porquê da escolha do autor pela palavra “enferma” e não “doente”. Refletimos sobre o sentido das palavras e chegamos à conclusão de que estar doente e conseguir ir para o trabalho ou para a escola é diferente de estar “enfermo”, pois esta última condição nos remete a um estado pior de saúde. Elena então pergunta:

— E qual é o acontecimento fundamental, aquele que dá início à história?

Concluimos que o acontecimento fundamental é a enfermidade da onça, pois a partir do momento em que ela fica enferma, a história começa. Sigo com a leitura do texto, e Elena segue com as observações sobre a marcação (acentuação) de palavras desnecessárias, orientando-me para manter meu foco no pensamento que estou produzindo em cada momento da história e no compartilhamento de imagens com o ouvinte. Enquanto estou lendo a história, Elena interfere fazendo perguntas sobre seus detalhes, para que eu vá respondendo através da própria leitura; e isso modifica o modo como estou lendo.

Segui a orientação para parar de ler o texto escrito e novamente passei a contar a história com minhas próprias palavras. Agora posso me permitir

olhar no texto algum trecho que eu venha a esquecer enquanto conto a história.

Enquanto contava a história, Elena interferia com perguntas, do tipo “E o que a onça falou para ela?” E eu vou respondendo, de acordo com os fatos da obra e com as demandas das perguntas. No diálogo, a fábula vai sendo contada por mim com novos detalhes, pois as perguntas/interferências provocam ainda mais minha imaginação e mantêm minha atenção voltada para o ouvinte enquanto desenvolvo a fala improvisada a partir da sequência dos acontecimentos da fábula. As palavras que elaboro, ao improvisar as respostas para o meu interlocutor, ganham “uma nova vida”.

Começo a perceber as acentuações que faço frequentemente nos verbos das frases, que são desnecessárias. A atenção deve ser voltada para outras palavras mais importantes na transmissão do sentido que quero transmitir e que ajudam a provocar o interesse do espectador na história sendo contada.

Enquanto contava a história, percebia que os acontecimentos não eram todos nítidos em minha imaginação; por isso ainda não acreditava em tudo o que dizia.

— Você ainda está preocupada demais com as palavras em si. Você deve dar valor aos pensamentos, pois isso é o que tem mais valor.

Diante disso, ela sugeriu um exercício:

— Grave você mesma contando uma história da sua vida, uma história simples, e depois a escute. Não se veja, mas escute. Você vai ouvir a sua voz, a sua maneira de falar “viva”. Não preste atenção na qualidade da sua voz, mas ao “como” você conta a sua história, só isso, para você entender a fluência da história contada por você. E assim vai entender a fluência da fala necessária ao contarmos uma história que não é nossa a partir de um texto escrito. Você vai entender como ele deve ser vivo. Somente quando entendemos o que falamos, quando temos visões sobre o que dizemos, o texto pode ser vivo. Por isso Maria Knebel falava tanto sobre o filme de visões.

Contei a fábula para o meu filho de 11 anos, com minhas próprias palavras. Diante desta tarefa estipulada pela pedagoga, percebi que, para me apropriar da história, deveria manter meu pensamento ativo, focado sobre o que falava para que a memória e a imaginação fossem acionadas, e o filme de visões não fosse interrompido enquanto eu desenvolvia os eventos da história. A consciência sobre o que se diz é um chamariz para o desenvolvimento do filme de visões.

Como eu não podia nesta etapa depender da memorização prévia das palavras exatas do texto, eu me empenhava para produzir o pensamento e as imagens concretas sobre os acontecimentos, as circunstâncias e os detalhes da história que deveria contar. Obrigava-me então a criar as palavras junto com o pensamento sobre o que falava, sendo necessário gerar as visualizações correspondentes ao que eu estava dizendo. Havia um trabalho consciente que se fazia urgente para que eu pudesse transmitir as imagens do que eu deveria falar/comunicar para o ouvinte. Esse trabalho consciente de formulação das visualizações é um exercício do pensamento necessário para produzir o ato da fala.

Percebo-me produzindo o pensamento, atuando com as palavras conscientemente junto com as imagens necessárias para que eu produza uma “comunicação viva e humana” com o ouvinte. A palavra torna-se um ato de fala diferente daquele de minhas experiências anteriores com o procedimento de memorização prévia das palavras de um texto em que, antes de qualquer elaboração de pensamentos e imagens, as palavras são ditas mecanicamente, repetidas “pelos músculos da língua”, como dizia Stanislávski.

Na experiência de contar a fábula com minhas próprias palavras, dirigindo-me ao meu interlocutor – meu filho – os movimentos do meu corpo, meu olhar, minha fala agiam de acordo com o exercício dos pensamentos e imagens que estavam em ação. Nesse exercício, eu mesma me interessava cada vez mais pela história que contava, pois, a cada acontecimento narrado, as imagens sobre o que eu estava dizendo se enriqueciam com novos detalhes, e o sentido que eu queria transmitir através das palavras se fortalecia.

Repeti o exercício contando a fábula com minhas próprias palavras para a pedagoga, que ao final, comentou:

— Dessa vez você não entregou o final da história antes do tempo, como fez em outro momento quando enfatizou que o jabuti era “tão esperto”, acabando por entregar para o espectador, antes do tempo, que o jabuti era muito mais esperto do que a onça. Agora, no início da história, você enfatizou tanto que a onça havia ficado “tão doente...!” que pareceu que a história seria sobre a doença da onça. Se você fixar algo que não vai ser desenvolvido, você vai desviar a atenção do assunto principal da história.

### **5.7.1 ORIENTAÇÃO SOBRE A ARTE DE SUPRIMIR OS ACENTOS**

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.

Ao realizarmos o trabalho com a fábula, Elena apontou, na minha fala, a tendência de acentuar várias palavras na mesma frase. Essa tendência parece ser provocada pela urgência em fazer o espectador entender a história. Na tentativa de chamar a atenção do espectador para o que dizemos, sublinhamos cada palavra que pronunciamos. Com essa atitude, que demonstra um desconhecimento técnico sobre as leis da fala, produzimos no espectador justamente o efeito contrário, ou seja, de afastamento da sua atenção ao que está sendo dito.

O espectador, uma vez sujeito demandante de sentido, se vê desorientado diante das palavras pronunciadas sem critério técnico e artístico. Dessa forma, o espectador rapidamente desvia sua atenção do que está sendo dito, pois a atitude diletante com a técnica da fala a torna uma pronúncia de sons que não transmite nenhum sentido. Ao acentuarmos várias palavras na

mesma frase, perdemos o sentido do que está sendo dito e com isso, a direção da ação verbal.

Penso então na função da fala na vida e em como usamos as palavras orientando-nos pelos contextos extraverbais em que elas estão inseridas. Quando estou falando com alguém na vida cotidiana, acentuo uma palavra na frase, sem calcular, sem antever a palavra que será acentuada. No ato da fala, meu pensamento está em ação e, para comunicar aquilo que desejo, acentuo as palavras que são importantes na necessidade de me fazer entender ao outro, de me comunicar com esse outro. A acentuação de uma palavra específica em meu enunciado deve ser consequência do sentido que pretendo acionar através da fala. Ou seja, os acentos nas palavras são consequência do processo de comunicação humana, já que no objetivo da fala está implicada a necessidade de transmitir algo a alguém.

Na performance da fala do ator, a identificação das palavras corretas a serem acentuadas será guiada pelo que se deseja transmitir ao espectador e que irá definir como dizer as palavras. Portanto, não se determina a priori a acentuação correta das palavras na frase, muito menos como dizê-las, pois isso se define no ato da criação da ação verbal.

### **5.7.2 ORIENTAÇÃO SOBRE AS PERGUNTAS: O QUÊ, PARA QUEM, POR QUÊ?**

Nos *études* com a fábula, foram apontados os momentos em que falei o texto “na reta”. Essa expressão é usada por Elena para nomear o modo em que os atores falam um texto alheio como mera informação, repetindo as palavras que foram memorizadas mecanicamente. O texto “na reta” é ausente da elaboração do pensamento e do sentido por trás das palavras. No trabalho artístico com a palavra, os atores devem se orientar a partir do que querem transmitir através do texto, considerando para quem estão falando e por que estão falando. Segundo a pedagoga, isso é primordial na fala cênica.

— Lembra quando você começou a falar a fábula sem pensar para quem estava falando? Pois no teatro, os atores costumam agir da mesma forma,

deixando os espectadores sem entender para quem estão falando, e por que estão falando. Isso é “dizer o texto na reta”, passando o texto como mera informação.

O espectador assim fica diante da emissão de uma sequência de sons vocais emitidos em cena, sem conseguir apreender algum sentido na fala dos atores. Muitas vezes assisti espetáculos teatrais e fiquei sem entender o que os atores estavam falando em cena. Mesmo concentrada na fala dos atores e desejando entendê-la, desinteressava-me pela fala cênica. Atribuo a esse fato a ausência de orientação na fala dos atores. Uma vez que as palavras pronunciadas pelos atores carecem de sentido, o espectador logo desvia sua atenção da fala, já que não entende nada além de uma enxurrada de texto “falado na reta”, pronunciados pelos músculos da língua.

— Se você agora começa a contar: “Era uma vez uma onça...”, deve conduzir o público para que ele sofra com a onça, entenda meu respeito pela onça, veja que eu gosto da onça, que não estou contra ela e que lamento por ela ter caído e ficado doente, que esteja fraca e sem poder caçar. Tudo isso é lógico e está dentro da normalidade das coisas. Eu devo contar a história para que o público simpatize com a onça, sinta pena dela e “caia na rede”. Você deve contar os fatos que acontecem na história, como algo que acontece dentro da normalidade, pois é uma atitude lógica que a onça, estando doente, queira se despedir, por exemplo.

Você não pode revelar logo no início da história que a onça é uma espertalhona e que vai aprontar algo. Então, na parte da fábula em que os animais começam a chegar, e por último chega o jabuti, isso é também um detalhe dentro da lógica, porque é o animal que caminha mais lento que os outros. Mas, quando ele chegou na entrada da toca da onça [Elena faz uma pausa], ele começou a olhar para o chão, e pensou, e viu que tinha algo errado [conta a história encaminhando minha atenção de espectadora para o final da história através de como ela está falando; e eu rio, surpreendida pelo encaminhamento que Elena deu a sua fala e que conduziu minha atenção até o final da história].

A moral da fábula não chega ao ouvinte através da atitude de informá-la didaticamente. Eu estou em um diálogo com quem está me ouvindo. Quando você conta alguma história sobre seu filho a alguém, por exemplo, é porque você quer que a pessoa saiba que ele é muito talentoso, ou esperto, ou tem capacidade de fazer algo, ou quer mostrar como ele te surpreendeu ao fazer algo. Então se você percebe que a pessoa não está convencida do que você está dizendo, vem aquele monólogo interior<sup>106</sup> que diz “acho que ela não está acreditando no que estou falando, então preciso tentar contar essa história por outro caminho...”. Não se fala a fábula por falar. Ela é um aviso, a transmissão de um ensinamento. Assim como o teatro é um aviso para as pessoas, mostrando o que pode acontecer na vida, e como cada pessoa reage diante das circunstâncias da vida.

Esse aviso está relacionado com o porquê de eu falar e está intimamente ligado ao porquê dessa história existir. Eu tenho que dar um aviso para essas pessoas que estão me escutando, mas eu não posso entregar esse aviso antes do tempo; por isso tenho que envolver o espectador na minha história. No método da Fala Cênica, o ator trabalha com o texto para definir o que ele quer através do texto, para quem ele fala e por que ele fala. Para isso o método da análise ativa propõe um caminho de entendimento profundo do texto e do papel, ativando a imaginação do ator para criar as ações verbais.

Elena me pede para abrir o livro de Maria Knebel<sup>107</sup> na página 150. E então lê as palavras de Stanislávski, anotadas por Knebel em uma das aulas no Estúdio de Ópera e Drama em 1936:

Minha tarefa, ou seja, a tarefa de uma pessoa que diz alguma coisa a uma outra, que tenta convencê-la de algo, é conseguir que a pessoa com quem me comunico olhe com os meus olhos para aquilo que quero. É o que importa em cada ensaio e em cada espetáculo: fazer com que o parceiro veja os acontecimentos da mesma forma como eu os vejo. Se vocês tiverem esse alvo interior, agirão por meio das palavras. Se não, terão problemas. Neste caso, vocês dirão as palavras do papel só por dizer e, assim, elas necessariamente acabarão se assentando no músculo da língua. Como escapar de tal perigo? Em primeiro lugar, como já disse, não decorem o texto

---

<sup>106</sup> Para saber mais, acessar o Capítulo 6.2 Monólogo interior, da Parte 1 da tese.

<sup>107</sup> Referência ao livro publicado em 2016 no Brasil pela Editora 34 *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*, que traz dois livros de Knebel nesta edição: *Sobre a análise ativa da peça e do papel*, traduzido por Diego Moschovich; e *A palavra na arte do ator*, traduzido por Marina Tenório; ambos livros traduzidos pela primeira vez direto do russo para o português.

enquanto não tiverem estudado nos mínimos detalhes o *seu conteúdo*. Só então o texto será necessário. Em segundo lugar, é preciso decorar uma outra coisa: no papel, é preciso memorizar a visão, o *material das sensações interiores*, necessário para que a comunicação aconteça (STANISLÁSVKI apud KNEBEL, 2016, p.150, grifo da autora).

Elena chama a atenção para o que é o conteúdo do qual Knebel fala e alerta para o perigo ao usar as terminologias: o de produzir um distanciamento com a simplicidade e a concretude daquilo que o termo nomeia. Salienta que, no ensino russo, os diretores e pedagogos não usam as terminologias no trabalho prático com os atores e ressalta que muitas vezes as pessoas aqui no Brasil usam as terminologias sem saber o que elas significam concretamente, na prática. Retomando sobre o que é o conteúdo, nas palavras de Knebel, Elena diz que são as ideias formuladas a partir dos acontecimentos, das circunstâncias e de cada detalhe que o texto oferece para elaborarmos pensamentos concretos.

Elena pergunta onde estão os detalhes na fábula que excitam nossa imaginação nos ajudando na elaboração do nosso “filme de imagens”.

— A onça deitada, desfalecida, fraca, fala de uma forma lenta com a irara — eu respondo.

Elena acena positivamente com a cabeça e acrescenta que o ator deve encontrar os detalhes na obra com a qual trabalha, enriquecendo-os a cada vez com sua própria imaginação. Confirma que isso torna mais fácil a apropriação da história pelo ator. Então lê mais um trecho da obra de Knebel com as palavras de Stanislávski:

Uma vez criado ‘o filme’ do papel, vocês chegarão ao teatro e irão rodá-lo na presença de uma multidão, diante do espectador. Irão vê-lo e falar dele de maneira como o sentem aqui, hoje, agora (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.151).

A pedagoga retoma o exemplo em que eu conto a alguém uma história sobre meu filho. Explica que a mesma história, contada para pessoas diferentes, será contada de formas diferentes, pois dependerá do meu estado no momento em que conto a história, para quem a conto, e por que a conto. Ou seja, a cada vez, a história será contada com detalhes diferentes. Pois



justamente foi o que percebi em cada uma das vezes em que realizei o exercício de contar a fábula com minhas próprias palavras. Pelo esforço da imaginação em querer enxergar a cada vez as imagens mais nítidas e precisas, eu acrescentava novos detalhes que não havia previsto, enriquecendo meu filme de visões. Com esse trabalho, me apropriava cada vez mais do texto, pois os acontecimentos e as circunstâncias eram cada vez mais nítidos, assim como os de um fato que ocorreu na vida real e vive em nossa memória.

Elena comenta que, dentre os detalhes que surgem nos *études*, costumamos ficar com aqueles que mais gostamos. Eu percebi justamente isso quando realizava os *études* de fala cênica. Ela diz que isso faz parte da seleção que fazemos no processo de criação, pois não é tudo o que criamos que será utilizado. Seleccionamos aquilo que deve permanecer, eliminando aquilo que não serve, porque não contribui para trazer harmonia, ou não contribui para o entendimento dos acontecimentos com os quais trabalhamos e com as ideias que queremos transmitir. Percebo em meus *études* que, quando o texto é dito com uma linha de pensamento e imagens que acompanham as palavras faladas, é muito difícil manter esse pensamento ininterruptamente ocorrendo junto com o que estamos falando, assim como age naturalmente nosso pensamento quando falamos na vida cotidiana.

A fala orgânica no palco não nega a natureza da fala na vida; portanto, em cena, ao trabalharmos com um texto alheio, devemos manter ininterruptamente o pensamento e as imagens conectadas à fala. Isso exige treinamento tanto para elaboração das imagens e pensamentos concretos sobre o que dizemos, quanto para a manutenção de um fluxo contínuo, sem interrupção das imagens e da lógica do pensamento no palco.

Elena lê mais uma vez as palavras de Stanislávski anotadas por Knebel: “o texto - a ação verbal – deve ser fixado através das imagens mentais, da visão. E é preciso falar sobre essa visão com o pensamento, isto é, com as palavras” (STANISLÁVSKI apud KNEBEL, 2016, p.151, grifo da autora).

Voltei a ler a fábula e em seguida Elena me pediu para parar, já que estava novamente acentuando cada palavra que lia. Não foi fácil desvencilhar-me do hábito de acentuar palavras desnecessárias, mas com o tempo esse

hábito foi sendo dissolvido diante do novo hábito de trabalho com a fala orientada pelo entendimento do conteúdo do texto e a projeção do sentido através das palavras.

### **5.8 ÉTUDE COM O POEMA A PÁTRIA, DE OLAVO BILAC**

Na leitura do poema de Olavo Bilac, *A Pátria*<sup>108</sup>, a pedagoga observou os momentos em que bloqueei minha respiração, não deixando o ar circular livremente. Apontou novamente o mau hábito de acentuar cada palavra para sinalizar que cada uma é importante:

— O importante não é cada palavra, importante é o teu pensamento por trás delas!

Realizei um exercício em que eu deveria, antes de ler a frase, pensar no seu conteúdo, então só depois deveria ler a frase, parar, respirar calmamente, e assim por diante, até concluir o texto.

Ela me pediu mais uma vez para não “pegar ar”, ou seja, não me preparar antes de dizer cada frase, respirando profundamente para armazenar o máximo de ar dentro do corpo. Incentivou-me a continuar treinando para eliminar esse mau hábito de fazer força para inspirar, pois é um clichê de respiração que deve ser eliminado. O ar deve simplesmente circular constantemente e livremente.

Voltei a ler o texto e logo Elena me pediu para parar. Eu não tinha dado atenção às duas vírgulas na primeira linha do texto, o que era importante para o entendimento da frase. Ela então leu a primeira estrofe respirando com tranquilidade, conduzindo o seu pensamento e deixando uma impressão de que as palavras do texto tinham sido criadas por ela naquele momento.

— Viu como o texto parece ser meu? Eu respiro, verifico que o ar flui, mantenho meu corpo tranquilo.

---

<sup>108</sup> Para conhecer o texto, acessar o APÊNDICE B — Anotações sobre o poema *A pátria*, de Olavo Bilac.

Sou orientada a soltar a mandíbula, manter a ponta da língua na raiz dos dentes e respirar assim simplesmente. Sou conduzida na leitura de cada frase, fazendo-me perceber o ar circulando enquanto falo o texto, sem precisar parar para “pegar ar”.

Elena faz uma gravação enquanto estou falando o texto e me envia o vídeo para que eu me veja e perceba tanto os inúmeros movimentos desnecessários que faço com os músculos do rosto, quanto os inúmeros acentos que atribuo às palavras.

Ela pede que eu fale a frase “Se eu tivesse um milhão de reais...” completando-a com meu pensamento. Eu então digo “Se eu tivesse um milhão de reais (faço uma pausa) eu compraria casas para toda a minha família”.

Ela me faz notar que eu marquei somente a palavra que precisava acentuar na frase – CASA – sem perceber, sem predeterminar a palavra que deveria destacar para comunicar meu pensamento. Como o pensamento foi formulado por mim, eu marquei somente a palavra necessária, ou seja, a mais importante para transmitir meu pensamento. Se essa frase pertencesse a um texto escrito, e eu tivesse que dizê-la, provavelmente eu acentuaria muitas palavras, desnecessariamente. Contrário a isso, se me deixo conduzir pelo entendimento do texto, a ação do pensamento naturalmente vai levar à acentuação correta da(s) palavra(s) na frase.

Um exemplo é trazido pela pedagoga para ilustrar como as palavras acentuadas são resultantes da ação do pensamento, do que quero transmitir:

— Se você vai ao Banco e te oferecem um investimento que você não quer, você responde: “Eu não quero fazer esse investimento”. Como você não deseja nenhum investimento que estão oferecendo, a palavra “quero” é naturalmente ressaltada para transmitir o pensamento de que você “não quer” realmente esse investimento.

A mesma frase pode trazer diferentes sentidos, e isso vai depender do que a pessoa que fala quer transmitir ao ouvinte. Por exemplo, com a mesma frase, se você quiser dizer que não quer aquele investimento que estão oferecendo, mas quer outro, o acento da palavra na frase vai mudar para

produzir esse outro sentido. Então você ressaltará a palavra “esse” e dirá: “Eu não quero fazer esse investimento”. Para a mesma frase, teremos pensamentos diferentes e conseqüentemente palavras diferentes acentuadas para transmitir o pensamento de quem fala.

A pedagoga retoma o trabalho com o texto de Olavo Bilac exemplificando através da sua leitura do texto, como as palavras podem ser ressaltadas a partir da ação do pensamento; e como a mesma frase pode trazer diferentes sentidos, dependendo do que você quer transmitir através dela.

Ela alerta para a importância do ator sempre se perguntar: “o que quero com o texto, o que quero com essas palavras, com cada diálogo?” E me faz perceber que estamos sempre trabalhando com o subtexto, a supertarefa e a super-supertarefa do artista, definindo-as a partir da análise dos acontecimentos e das circunstâncias da obra para produzir o entendimento de seu conteúdo; lembrando que, como característica do seu trabalho pedagógico, as terminologias não são utilizadas durante as aulas práticas.

Orientada pela pedagoga, realizei a tarefa de ler o texto *A Pátria* de Olavo Bilac, sem emitir o som das palavras, exercitando o pensamento e a criação do filme de imagens através do texto.

Voltando ao trabalho com o texto com a pedagoga, ela reafirma que não devo pensar em como irei falar o texto, e orienta:

— Pense em para quem você fala, e qual é o objetivo de você falar essa poesia.

— Eu quero falar essa poesia para uma criança – eu digo.

— De que idade? E por que você fala a essa criança? Por que, hoje, você precisa falar esse texto a uma criança?

— Eu quero falar esse texto para o meu filho, de 11 anos – eu respondo.

A partir dessa definição, recebi orientações para que eu pudesse elaborar meu próprio pensamento sobre minha pátria, fazendo-me refletir sobre o que há de bom em meu país e que me faz amá-lo. Primeiramente eu deveria

fazer esse trabalho de “preenchimento” interno, produzindo um entendimento sobre o que me faz amar meu país, para que então pudesse dizer o texto para o meu filho, incitando-o a pensar também no amor sobre seu país.

Ouçõ mais uma vez a ressalva de que não adianta falar o texto por falar repetindo as palavras do autor. Se não houver o preenchimento por trás das palavras, o sentido não será transmitido ao ouvinte.

— Por que, hoje, é preciso dizer esse texto? Só acontece desgraça no nosso país, não? Ou será que há coisas boas ainda por aqui? Eu acredito que sim, e você? Fale o que tem de bom no Brasil.

Eu respondi, tentando apontar as coisas boas de meu país, com base no texto de Olavo Bilac, e então fui conduzida a pensar além daquilo que está escrito e não repetir as mesmas palavras do texto escrito.

— Isso você já sabe, pois está escrito no texto. Mas como você vai preencher esse texto? Bom, vamos tentar pensar por esse caminho: bem ou mal, a saúde pública funciona no Brasil, e então isso é uma das coisas que pode ter de bom no nosso país. Quando a gente está fora do Brasil, a gente pensa naquilo que funciona no nosso país. Então, no que você pensa?

A partir do entendimento que elaborei sobre o que me faz amar meu país, comecei a falar o texto dirigindo-me para Elena “como se” fosse meu filho. Ela interferiu durante a leitura, falando coisas negativas sobre o Brasil, incitando-me a responder, defendendo meu país, dizendo o texto do autor. Então começamos um diálogo, em que ela interferia no meio do texto, questionando-me para que eu respondesse com as palavras do texto de Olavo Bilac, defendendo a ideia do texto.

— Viu como foi interessante para você? Você começou a visualizar, começou a agir com a sua sensibilidade durante o diálogo comigo. E isso ajudou você a preencher o texto e pronto, tudo estava funcionando. Eu não falei para você respirar, respeitar a ‘vírgula’, ou dar ‘ênfase’ em alguma palavra. Não precisa dizer nada disso. O texto se tornou “seu”.

Agindo com meu pensamento ao defender a ideia do texto, apropriei-me do texto do autor.

## 5.9 ÉTUDE COM O CONTO *MINSK*, DE GRACILIANO RAMOS

Comecei o trabalho do texto *Minsk*<sup>109</sup> pela leitura em voz alta, fazendo o exercício de falar sem mexer toda a musculatura do rosto, somente movimentando a mandíbula.

Elena me pede para pensar na ideia desse texto. Eu falo uma série de coisas sobre o texto, e a pedagoga pede para que eu fale de forma mais concreta. Então ela aponta para a questão da amizade entre o ser humano e o animal e, no caso do texto, a amizade entre a menina Luciana e seu periquito Minsk.

— A amizade entre o ser humano e o animal pode ser algo muito bonito. Essa é a ideia principal do texto. O encontro entre Luciana e Minsk e sua relação de amizade é valorizada no conto. O autor traz frases em seu texto, dizendo que esse animalzinho mudou a vida da menina. Graciliano, como um excelente autor que é, cria uma história extraordinária de um fato que poderia ser banal: uma menina que ganha um periquito. Um periquito pode ser um animal sem graça e, para a maioria das pessoas, pode ser um animal pequeno e sem importância. Mas no texto de Graciliano, a chegada desse periquito “mudou os hábitos da garota”.

Leio o início do texto “com os olhos e os pensamentos da Luciana” contando a sua própria história. A partir dessa imagem, posso ler ou improvisar com minhas próprias palavras o texto, assim como eu preferir.

— O que a gente pode trazer de interessante para o texto? Você tem que criar as suas próprias imagens, os seus próprios detalhes. Se você segue somente as palavras que estão escritas, você não cria as suas imagens. Antes de dizer o texto, você tem que criar as suas imagens. Somente depois disso deve falar o texto.

Elena solicitou uma tarefa que devo exercitar sozinha durante a semana:  
1) Ler o texto até o momento em que Luciana nomeia o periquito “Minsk”. 2) Contar com minhas próprias palavras a história de Luciana até essa parte, sem

---

<sup>109</sup> Para conhecer o texto, acessar o APÊNDICE C — Anotações sobre o conto Minsk, de Graciliano Ramos.

decorar as palavras. Devo criar as imagens para poder falar o texto, ou seja, as imagens devem preceder o texto.

Li o conto Minsk do início ao fim.

— Qual é a ideia do texto?

Apontei a questão da amizade, como já havíamos conversado, como a ideia central do texto. Ela então começou a dissertar que só percebemos o quanto uma amizade é importante quando perdemos essa amizade de alguma forma. Elena traz uma quantidade de detalhes sobre a história e as personagens que me deixa surpresa e intrigada. Logo que leio o texto ainda não consigo ver tudo isso sozinha e me impressiono com a série de detalhes e a compreensão tão profunda do texto.

— Como eu posso conseguir fazer esse adentramento no texto? Você me fala de coisas que não me passaram pela cabeça durante a minha leitura. O texto é muito mais interessante agora, visto com essa riqueza de detalhes que ajudam a perceber o sentido da existência desse texto – comento.

— Isso é o resultado da prática do estudo do texto. Nós começamos a trabalhar com obras pequenas para que você possa começar a entender e a descobrir sobre o que trata o texto, sobre qual é a ideia da peça, da obra. Qualquer história que você conta para alguém tem uma ideia por trás. Quando você fala algo a alguém no seu cotidiano, quer explicar algo a alguém, você tem uma ideia e com ela uma série de detalhes que você quer passar para a pessoa. Você quer falar porque tem um objetivo.

A pedagoga segue explicando que, se já sabemos o final do texto, ou seja, sabemos como termina a história, então temos que nos perguntar como podemos começá-lo:

— Podemos começar com esta coisa extraordinária que aconteceu na vida de Luciana: ela ganha um periquito. Quanto maior for a distância entre essa coisa extraordinária que acontece em sua vida e a morte do periquito, melhor. Quanto maior for o contraponto entre essa felicidade que aparece no início do conto e a morte do periquito, melhor. Quanto maior for a felicidade mostrada antes da morte do periquito, mais trágico torna-se o final, e será muito mais potente a dimensão da tragédia que é a morte do periquito na vida

de Luciana. Toda a trajetória construída antes do fato trágico é muito importante para que o final seja muito brutal. Mas se eu já contar a história anunciando que haverá uma morte, a história torna-se desinteressante, e assim banalizamos a história. Se eu contar a história somente com a intenção de dizer "isso acontece, passarinhos morrem facilmente", então eu empobreço o trabalho artístico. Mas se eu começo a querer viver a vida dessa menina, levando para o público a felicidade em ter um amigo, e o sofrimento dela ao perdê-lo, e a sua indignação com os adultos que não a alertaram para cuidar de Minsk e não a avisaram que pássaros são frágeis, então eu começo a pensar como artista. Isso é trabalhar artisticamente.

— Em cada etapa do texto, o que acontece com Luciana? O tio Severino chega com um presente maravilhoso que a surpreende. Ela mostra para as outras pessoas, para a cozinheira e para irmã, mas elas não demonstram admiração nenhuma pelo animalzinho e desprezam o presente. Luciana fica indignada, mas segue feliz com seu presente, decidida a batizá-lo.

— Agora, tente falar com as suas palavras a história, até o momento em que Luciana batiza o periquito com o nome Minsk, mas tente ficar próxima do texto escrito.

Empenhei-me na tarefa de contar a história com minhas próprias palavras, mas tentando não me distanciar tanto das palavras do texto escrito.

— Para quem você conta a história? — ela interrompe. Você não estabeleceu isso. Conte para mim. E outra observação: você deve conduzir o espectador para o abismo, mas não pode antecipar que haverá um abismo. Você deve construir o seu "cinema", o seu filme de visões. E não pode pontuar cada coisa que você fala, pois isso deixa a fala muito pesada, desinteressante e maçante para o espectador.

Eu reflito sobre um detalhe que o texto traz: Luciana grita no momento em que recebe o presente. As palavras do autor descrevem o grito como "um grito de admiração e triunfo", o que me leva a desenhar as imagens da reação de Luciana de uma forma muito específica. Com essas palavras, o autor



detalha a reação da menina, e eu crio minhas próprias imagens, minhas visualizações a partir do que o texto traz.

— As palavras que o autor traz no texto ajudam você a construir o seu filme de visões. E é através do filme que você constrói o ritmo da fala.

No procedimento seguinte de trabalho com o texto, leio para mim mesma, em silêncio, construindo o filme de imagens dessa história, de cada acontecimento, e evidenciando os detalhes do que acontece com Luciana. Devo assinalar no texto os detalhes mais importantes.

Após ler o texto em silêncio, fiquei em pé e, sem o texto nas mãos, contei a história formulando minhas próprias palavras, lembrando os momentos do texto em sequência. A pedagoga chama a atenção para os momentos do texto que suprimi. Eu simplesmente os esqueci.

— Agora pegue o texto e veja o que você esqueceu.

Eu vejo os momentos do texto que suprimi. E Elena explica:

— Tudo aquilo que você esqueceu foi porque não estava fazendo parte do seu filme de visões, não estava ainda pertencendo a ele. O que você esqueceu foi porque você não visualizou. A história, na verdade, é muito simples, não tem nada demais, mas os detalhes é que a tornam interessante artisticamente. O texto é construído com detalhes pelo autor, e, com o tempo, você vai construindo os detalhes para você, detalhe por detalhe, para que essa história possa ser sua, pelos detalhes que você vai criando com o tempo.

Essa explicação faz-me lembrar das palavras de Stanislávski: "o *em geral* é inimigo da arte". A arte está na capacidade de construir, com detalhes uma obra, nisso reside o trabalho do artista. E o ator que trabalha a partir de um texto escrito, trabalha a partir da ideia do autor para elaborar com riqueza de detalhes o seu filme interior para apropriar-se da obra, da sua história a partir das suas próprias imagens, fazendo vivê-las em sua própria imaginação.

Mais uma vez realizei o exercício de contar a história com minhas próprias palavras. Dessa vez, a pedagoga observou:

— Eu não falei desta vez para você respirar, lembrando que você tem que deixar o ar circular durante a fala, porque você agora começou a pensar

enquanto falava. Se você pensa, você tenta lembrar o seu filme; e se você quer criar o filme, tudo começa a funcionar junto organicamente. Seu interior e a sua inconsciência começaram a funcionar.

Pensar junto com o ato de contar a história significa que tudo está funcionando organicamente: pensamento, imagens, respiração, fala. As imagens vão se tornando cada vez mais detalhadas, e a cada vez que você conta a história, é diferente, é algo novo e interessante. Os pensamentos, as sensações, os sentidos e os sentimentos vão se apresentando, vivendo no ato da fala.

— Por isso não nos interessa decorar o texto mecanicamente. Interessam-nos os sentidos que você vai construindo, um por um, antes de decorar o texto. Contando a história dessa última vez, você não acentuou formalmente as palavras. E eu não pedi para você respirar ou fazer pausas. O texto saiu de você, vivo. Agora, a cada vez que você contar essa história verá que será diferente. E por isso você não vai se entediar de contá-la. Você vai querer contar essa história porque ela agora é sua.

Nesse momento, já posso decorar o texto do autor. Depois do trabalho que realizamos com o texto, vou perceber como será muito mais fácil memorizar as palavras do autor.

— Você também vai perceber que vai ter a necessidade de dizer o texto com as palavras do autor.

Realmente tive vontade de falar esse texto, de contar essa história. Brotou em mim a vontade e o sentimento de verdade, porque me apropriei da história. E o sentimento *vivo* apareceu, ou seja, aquilo que é da ordem do inconsciente.

— Agora você começou a criar. Você não decorou, não tentou copiar, não quis mostrar. Você começou a criar e a viver.

Realizei novamente o *étude* da fala com o texto Minsk, contando-o com minhas próprias palavras. Pude dar uma olhada no texto para me preparar.

Também verifiquei a ordem dos acontecimentos, no Plano dos Acontecimentos<sup>110</sup>, antes de iniciar o exercício.

Quando se trabalha com o texto, devemos dividi-lo em acontecimentos para tornar o trabalho mais claro e objetivo, para que se saiba dentro de que limites podemos criar. O trabalho da criação dentro de certos limites pode equivocadamente ser entendido como um limite para a criatividade, mas é exatamente o contrário. A criatividade é desenvolvida justamente porque trabalhamos dentro de certos limites. Para explicar isso, Elena dá um exemplo, fazendo uma analogia:

— Quando você anda todos os dias pelo mesmo caminho, a cada dia acontecem coisas diferentes. Você se sente segura andando por este caminho que já conhece, em vez de andar por um caminho que você não conhece e no qual você pode gastar muito mais tempo para chegar aonde quer.

Elena continua explicando a importância da divisão dos acontecimentos do texto e aqui, no caso do conto Minsk, pontua: Tio Severino volta da fazenda trazendo um periquito muito diferente; Luciana, maravilhada, quer mostrar o seu presente para a cozinheira e a irmã; a irmã e a cozinheira não reconhecem a felicidade de Luciana em receber aquele presente; Luciana procura um nome para batizar seu animalzinho; etc.

O exercício de dividir o texto em momentos, um atrás do outro, nomeando-os, permite que você crie e memorize as imagens desses acontecimentos em sua sequência lógica. Dessa forma, o acesso ao texto se torna mais fácil.

Eu volto a contar o texto com minhas próprias palavras. Depois que realizei o exercício, a pedagoga me pediu para avaliar meu próprio *étude*, apontando o que consegui e o que não consegui fazer.

— Eu percebo ainda minha preocupação com o resultado sobre o que estou fazendo/falando para o espectador. Há imagens que não vivem completamente na minha imaginação. Não acredito completamente nelas, eu não as domino. Creio que seja porque tenho medo de me esquecer do

---

<sup>110</sup> O Plano dos Acontecimentos do conto Minsk encontra-se no APÊNDICE D.

acontecimento seguinte da história, então fico apreensiva, e as imagens não se estabelecem.

— Por isso o Plano dos Acontecimentos do texto é importante. Se você escreve o passo a passo do que acontece, fica muito mais fácil lembrar a sequência dos acontecimentos. Você pode então escrever uma ou duas palavras para indicar o que acontece na história. Isso vai ajudar.

Elena corrigiu a palavra que usei na frase “Luciana agarrou o periquito” ao narrar o texto, apontando para o sentido que transmiti. Luciana não “agarra” o periquito. E me lembra daquilo que eu esqueci ao contar a história: o momento em que Luciana coloca o periquito no dedo, antes de ele pular na mesa de jantar. De fato, eu não tinha essa imagem em meu filme de visões, por isso suprimi esse momento da história. Ela diz que eu comecei a contar uma história, a história de uma menina, de uma Luciana. Mas contar a história em si e contar a história a partir de um sentido são coisas diferentes. Ou seja, você pode criar o sentido para transmitir a alguém, ou você pode simplesmente contar como um contador de histórias qualquer, que foi o que eu fiz, e isso torna a história desinteressante. Elena indica o momento em que mostrei a excitação de Luciana encontrando um nome para seu animalzinho como um momento em que transmiti um sentido através da minha fala e um sentimento para o espectador.

Tentei escrever o sentido de cada acontecimento. Enquanto escrevia, comentei sobre a dificuldade em definir esse sentido. Então ela recomeça a analisar o texto, falando sobre o que trata a história, o assunto abordado, me lembrando sobre o final que traz um acontecimento trágico.

— Pelo fato de a história trazer um acontecimento significativo, e trágico, você deve conduzir toda a história se opondo ao trágico: quanto mais você caminha em direção à felicidade, à grandiosidade dessa amizade entre a menina e seu periquito, mais vai funcionar o final trágico. Mas se você simplesmente conta a história de um periquitinho que vai morrer... assim você banaliza a história. Com a morte do periquito, a vida de Luciana muda completamente. O entendimento dela sobre a vida muda completamente. Ela vira adulta. Ela muda sua relação com os adultos, com o mundo, com os

pássaros, com a amizade. Com esse trabalho que estamos fazendo com o texto, você vai chegar no entendimento muito claro, simplificado, não banalizado da história. Isso vai preparar você para não cair na banalização do texto com o qual trabalha. E você vai se preparar, a partir disso, para trabalhar o seu papel, e qualquer que seja o papel.

Diante dos acontecimentos, importa o seu sentido. Pergunto se esse “sentido” tem a ver com o subtexto. Elena diz para eu não ficar pensando nesses termos enquanto trabalho com o texto, e mais uma vez manifesta não ser a favor de usar as terminologias no trabalho prático.

— Tire da cabeça isso de subtexto, supertarefa... Eu sempre falo para tirar isso da cabeça! Como você vai escrever uma obra de literatura, ou como você vai escrever uma carta, uma mensagem para alguém, pensando em: isso é substantivo, isso é verbo... Você vai pensar assim para escrever? Não. Você vai pensar no seu sentimento, na sua lembrança. Isso vai impulsionar você para escrever as palavras. Isso vai fazer você escolher certas palavras, não o contrário. Seguindo no trabalho com o texto, agora veja o que acontece no final, com o monólogo da Luciana. Ela questiona os adultos: Por que não me falaram, por que não me avisaram? Falavam-me para ter cuidado para não me machucar, mas qualquer machucado some depois do curativo. Agora, a morte do periquito não tem como consertar, isso não tem como remediar. Isso é uma grande cicatriz no coração dela, é uma marca para a vida toda. E como ela vai viver a vida toda com essa culpa de que não cuidou do seu melhor amigo? E quem são os responsáveis? Os adultos que não a avisaram. “Por que não me avisaram?”, ela mesma diz. Essa profundidade é interessante para a gente. Isso cria imagem dentro da gente, ajuda a criar o sentido e vai ajudar o público a criá-lo. Se você simplesmente contar a história como você contou no início, ela vai ser simples, banal, e não vai gerar nenhum interesse para você mesmo, nem para o espectador. Por isso não importa o que você fala, ou seja, não importa que tipo de palavra você fala, mas sim o sentido que você dá para qualquer palavra e qualquer assunto.

Elena dá um exemplo de sua filha trabalhando como guia de turismo no Rio de Janeiro, contando sobre a história do Brasil:

— Ela quer passar para os turistas o sentimento sobre a história, a avaliação da história, o sentido da história. Assim também o artista deve colocar o sentido na história que quer contar e não simplesmente contar por contar. Para contar uma história, basta uma pessoa pegar um livro e ler, e falar essa história. E daí? Sensibilidade: isso é importante na nossa vida humana. Por isso Stanislávski falava “na vida da alma humana”. Porque se não há sensibilidade, a vida é cinza, e isso não gera o menor interesse nem para a gente, nem para o público.

Aviso que consegui escrever agora somente sobre os acontecimentos e não sobre os sentidos de cada um, pois ainda não são claros para mim. Elena diz que tudo bem, que, com o tempo, eu vou aprendendo a fazer isso.

— Maria Knebel, assim como minhas professoras e professores e eu, dizemos que esse trabalho [com o método] é coisa de dois, três anos treinando, treinando para entender como ele funciona até virar automático. Agora você conta para mim, mais uma vez, por esse Plano dos Acontecimentos, a história com suas próprias palavras.

Eu começo a contar e, depois de um tempo, Elena interrompe, pedindo-me para parar.

— Agora feche os olhos e, dentro da cabeça, passe todo esse trecho, de onde iniciou até onde parou, só visualizando. Crie o filme dentro da cabeça.

Levo uns minutos realizando a tarefa, silenciosamente, com total concentração na projeção de imagens que vou criando. Quando termino, Elena pede para eu fechar os olhos e ir contando a história até onde eu quiser, seguindo o meu “cinema”. Importa que eu não perca as imagens e, se eu as perder, devo parar.

— Feche os olhos e siga pelo seu “cinema”. Fale até onde quiser, um trecho ou o quanto der, sem perder as imagens. Se perder a imagem, pare.

Com os olhos fechados, eu começo a contar a história. O envolvimento com aquilo que falo é diferente agora. Faço um esforço para manter as imagens correspondentes àquilo que falo, pois não posso falar sem ter essas imagens presentes no meu pensamento. Contar a história é prazeroso. Eu me

envolvo com aquilo que conto, os sentimentos em relação aos acontecimentos que relato aparecem, modificando o como estou falando.

Elena para no momento da história em que Luciana apresenta o periquito para o gato.

— Muito bom, muito bom. Muito melhor. Bem mais vivo. Pequenos detalhes apareceram. Mas agora, quando você voltar para o texto escrito, você vai perceber quais detalhes você perdeu e quais outros detalhes importantes poderiam enriquecer essa história. E assim você vai se apropriando do texto. E o texto do autor então se torna uma necessidade, mas não simplesmente pela ordem das palavras. Viu como agora foi bom e como foi prazeroso para você?

Sob o efeito do que se produziu em mim, dos detalhes e das emoções que brotaram, comento que eu entendo. Mas que entender e saber fazer são coisas diferentes. Elena concorda, rindo e vibrando com a conclusão:

— Você tem que virar o texto do avesso e colocar o que tem dentro de ti nesse texto. Viu como é com os passos de formiga que chegamos a algum lugar? Refaça de novo aquele plano, pense através do sentido, repense de novo com os olhos fechados, crie o filme. Agora tudo isso está indo muito devagar, mas com o tempo você vai ver que o seu cérebro já vai entender como trabalhar com o filme de visões. Você viu como você gastou energia e se cansou, agora? Porque você dividiu comigo as suas imagens.

— Sim, há um esforço para se adentrar nas imagens, de estar com elas, não sair delas, permanecer com elas, se envolver com elas, não perder o fluxo do movimento delas. Há um esforço mental. Mas não só mental, porque o corpo está reagindo junto com minha fala, e os sentimentos vão surgindo como resultado desse envolvimento integral. É incrível ver as emoções brotando de um trabalho realizado conscientemente, pois é dessa ordem o trabalho psicofísico que o ator luta para conquistar no palco. Esse ato onde interagem a inteligência, a vontade, os sentimentos, a consciência, o pensamento. Mente, vontade e sentimento, eis o triunvirato das forças motrizes da vida psíquica manifestas no ato da fala. Eis a ação verbal aí manifesta.

Durante a semana, exercitei-me na criação do filme de imagens trabalhando com o texto do início ao fim. Escrevi a sequência de imagens para ajudar na sua memorização, trabalhei para criar o filme de imagens no meu pensamento, sem falar, e exercitei a sequência contando a história com minhas próprias palavras.

Elena afirma que estou no momento de falar o texto com as palavras exatas do autor, e isso exige um estudo individual para lembrar todo o trabalho que fizemos com o texto e todas as visualizações. Nesta etapa de estudo para me aproximar do texto original e memorizar as palavras exatas escritas pelo autor, ela sugere que eu treine de vez em quando as visualizações e as palavras mentalmente, sem o som da fala.

— Então eu devo agora escolher um trecho do texto, exercitar-me para falar esse trecho com minhas próprias palavras, fortalecer meu filme de visões, verificar as palavras exatas que o autor utilizou no texto e depois disso tentar falar o texto com as palavras exatas do autor? — eu pergunto, tentando verificar minha compreensão sobre o procedimento.

— Isso mesmo. E inclua nesta etapa do treino individual o exercício de passar mentalmente o texto, lembrando as palavras exatas do autor. Agora você está livre para trabalhar como quiser, podendo ser frase por frase ou imagem por imagem. Mas o mais importante agora é você falar tudo o que Graciliano Ramos escreveu. Mas não trabalhe com o texto mais do que meia hora, para não correr o risco de o texto decorado endurecer. Em um momento do seu dia, pare e tente lembrar algum trecho do texto sem ele estar diante de você. Porque você já sabe o texto, disso tenho certeza. Então, lembre o trecho mentalmente, sem falar e sem olhar no papel. Este é um exercício muito bom. Está tudo no seu cérebro e ele agora vai te ajudar. E você vai se impressionar com o fato de que, se você cria a memória do filme de visões, o cérebro vai te mandar a palavra certa. Entre nesta conexão: eu lembro a minha criação do filme, eu volto a visualizar, e o cérebro vai me mandar a palavra certa, aquela que Graciliano Ramos escreveu. E você vai se surpreender de que já sabe o texto.



Lembrei-me de quando li o conto *Minsk* pela primeira vez. Não me senti entusiasmada em criar com ele. Pareceu-me pouco interessante, pouco instigante, quase banal. Mal podia saber que a banalidade estava no olhar superficial sobre o texto, na visão rasa sobre a vida humana que pulsava das palavras esculpidas pelo autor. E devo dizer que, em cada trabalho que realizei, com cada um dos textos, meu entendimento inicial sobre eles diferenciava-se surpreendentemente após realizar a análise do texto com a pedagoga. Uma vez ela me disse que só não gostamos de um texto porque não o entendemos profundamente, levando em conta os textos dos grandes autores da literatura mundial, o que agora posso concordar inteiramente.

No processo de elaboração de *études* de fala cênica com o texto *Minsk*, pude identificar o momento em que fui capaz de acessar o sentimento e a vontade criativa pelo trabalho consciente através do método. Em um determinado momento, ao contar a história, amparada pela sequência dos acontecimentos, pelo aprofundamento nas circunstâncias que viviam na minha imaginação e pensamento, percebi que havia brotado o subconsciente criativo, como nomeia Stanislávski, ou estado de *flow*, como nomeia Mihaly. O sentimento de querer fazer novamente foi gerado pela sensação de felicidade que o trabalho objetivo proporcionou. A cada vez que eu elaborava os *études*, dos fatos da história que já viviam em minha vida imaginária, novos detalhes de imagens eram elaborados.

Elaborar os *études* com o texto se tornou um ato prazeroso, e o acesso à criatividade acontecia pelo caminho do trabalho consciente para acessar o subconsciente criativo. Quando experimentei essa sensação na criação com a fala, remeti-me imediatamente ao pensamento de Stanislávski sobre o caminho da criação orgânica, em que “a mente, a vontade e o sentimento compõem um triunvirato único em que cada membro é igualmente importante no processo da criação” (VÁSSINA; LABAKI, 2015, p.191).

Ao estudar o texto, as perguntas da pedagoga sobre o “quê, para quem e por quê” instigavam-me às respostas por um caminho intelectual e lógico, exigindo o trabalho da elaboração do pensamento e da imaginação para criar as justificativas para minha ação verbal. Através dessas perguntas, orientava-me para agir com as palavras justificadas internamente para que o “como” dizer

pudesse brotar por si mesmo no processo criativo, inconscientemente. A pedagoga sempre me advertiu para nunca me deter na forma como soavam as palavras ou tentar decorar como elas se definiram uma vez em que soaram vivas. Conduziu-me sempre para o entendimento do texto e daquilo que eu falo, orientando-me sempre a permanecer constantemente voltada para *o que* eu falo, *para quem*, e *por quê* e desenvolvendo o pensamento e o sentido que eu quero atribuir às palavras. A cada vez que se percorre o caminho consciente de trabalho sobre essas tarefas fundamentais, a ação verbal trará novos detalhes, será diferente, pois determinar previamente como dizer as palavras do texto é contrário à arte da vivência.

#### **5.10 ÉTUDE COM O MONÓLOGO DE AGÁFIA<sup>111</sup>, DO TEXTO TEATRAL O CASAMENTO, DE NIKOLAI GOGOL**

Elena me pede agora para ler o texto simplesmente. Depois disso, começamos a conversar sobre o texto, analisando-o: Quem é a personagem? Uma mulher solteira que já passou da idade de se casar (acima de 25 anos na peça), pois as mulheres costumavam se casar muito jovens na sociedade da época retratada no texto por Gogol (primeira metade do século XIX). O casamento abria as portas da sociedade. Era um desastre não ser casada, porque as mulheres dependiam financeiramente dos maridos. A única possibilidade de realização para a mulher era como esposa e mãe. Esses são detalhes muito importantes para a criação, pois através deles construímos os sentidos para o preenchimento interno do papel.

Como já passou há muito da idade, Agáfia está desesperada para se casar. De repente, aparecem quatro pretendentes. É um momento trágico na vida da personagem: escolher UM homem com quem irá se casar.

Elena explica que, quando fazemos comédia, sobretudo Gogol, sempre vai aparecer um problema da sociedade retratado muito forte, de forma grotesca, como faz Van Gogh ou Paul Gauguin na pintura. Gogol também é muito grotesco.

---

<sup>111</sup> Para conhecer o monólogo, acessar o APÊNDICE E — Anotações sobre o monólogo de Agáfia, do texto teatral *O casamento*, de Nikolai Gogol.

– Então tem que fazer com que a tragédia de Agáfia apareça, porque ela está nessa situação de desespero total por estar diante da última possibilidade de se casar. O casamento tem uma importância tão grande que vira uma tragédia e uma vergonha para a família estar nessa situação.

Lemos o texto trecho por trecho, discutindo cada momento. Já na primeira frase, o texto mostra Agáfia diante da urgência em fazer sua escolha, e ela não sabe realmente quem escolher dentre os quatro pretendentes. Elena traz um exemplo de uma situação que poderia ocorrer na minha vida e me pergunta: Como seria se eu tivesse que escolher entre a USP e a UFRJ? Como vou escolher entre essas duas universidades? Mas e se eu tivesse ainda mais duas opções e tivesse ainda que escolher entre UFF e UFSM? Seria muito difícil escolher uma dentre essas quatro. Cada uma tem as suas qualidades e oferece vantagens, mas também apresenta desvantagens. Estou diante de uma situação que se apresenta uma vez na vida e tenho que escolher somente uma universidade em que irei trabalhar, pois é somente uma vez na vida que terei que fazer essa escolha; ela é definitiva. O meu futuro depende dessa escolha. Mas como escolher uma dessas se cada uma apresenta qualidades? Tenho que pensar para poder escolher.

Depois desse exemplo, fica mais forte para mim o entendimento sobre o conflito de Agáfia. Isso me traz a clareza para criar o preenchimento necessário para dizer o texto. Agáfia não é uma mulher que costuma pensar e está diante de uma escolha que exige que ela pense! Ela deve decidir com quem vai se casar entre quatro homens: esse é o maior conflito de Agáfia. Mas ela não quer pensar, ou não consegue pensar sobre as qualidades e defeitos de cada um para poder escolher. Ela se esforça para decidir procurando resolver, buscando soluções, mas não consegue. Por isso ela resolve tirar na sorte o futuro pretendente, transferindo para Deus a responsabilidade da escolha. Ela se sente uma vítima da situação, e isso potencializa o caráter cômico da personagem.

E assim seguimos analisando cada trecho do monólogo, detectando as mudanças de pensamento em cada trecho, discutindo e elaborando o entendimento sobre o texto.

Contei com minhas próprias palavras o monólogo, observando os momentos em que há mudanças de pensamento em cada trecho. No trecho em que Agáfia devaneia imaginando o homem ideal, o príncipe encantado, eu improviso palavras que se distanciam muito do texto, e então Elena interrompe:

– Não, não, isso não tem nada a ver com o texto.

Elena ressalta que Agáfia faz o esforço, o sacrifício de pensar, pensar, e não consegue decidir. Ela se sente uma vítima da situação. É uma tragédia para ela essa situação. Eu faço como uma tragédia. Começo a improvisar com o texto e paro, pois sinto que estou forçando a interpretação. Elena então comenta:

– Não está funcionando, porque você se fixou em mostrar o sofrimento. E o que você tem que fazer é agir para superar o sofrimento. Agáfia quer sair do sufoco. E você está se fixando em apresentar o sofrimento. Entende a diferença?

Eu sigo treinando a fala na direção dessa orientação (supertarefa), ainda improvisando com minhas próprias palavras, sem distanciar-me do texto original. Enquanto estou improvisando com a fala, busco “conseguir fazer a escolha e sair do sufoco” e não penso nas entonações, pausas ou acentuações das palavras. A ação verbal vai surgindo a partir da ação do meu pensamento em cada trecho, guiada pela supertarefa.

### **5.11 ÉTUDE COM O CONTO *VENDETTA*, DE GUY DE MAUPASSANT**

Elena me perguntou sobre qual é a ideia do conto<sup>112</sup>. Eu comecei a elaborar algumas ideias, o que deu início à discussão sobre os acontecimentos e os detalhes do texto que nos ajudam a entender sobre o que ele trata. A análise já começou.

A velha viúva vive em condições precárias, e o acontecimento da morte do filho muda completamente a sua vida. A decisão da velha de vingar o filho é um ato pela sociedade, não é um ato que ela faz somente para o filho ou para

---

<sup>112</sup> Para conhecer o texto, acessar os APÊNDICE F — Anotações sobre o conto *Vendetta*, de Guy de Maupassant.

si mesma. A velha decide tomar uma atitude contra a sociedade que despreza a vida humana.

O conto fala sobre o amor materno e como esse amor pode ultrapassar barreiras. Traz a ideia de que o ser humano, diante das circunstâncias completamente adversas, desfavoráveis (mulher, velha, viúva, sem forças, sem vitalidade, sem energia, sem armas, sem dinheiro), vence com sua inteligência.

Depois de discutirmos a ideia do conto, Elena me pede para lê-lo em voz alta. Paramos na frase “Antônio Saverini foi morto à traição com uma facada por Nicolas Ravolati, que naquela mesma noite fugiu para a Sardenha”. Elena então pergunta o que essa frase traz de mais importante. Após eu apontar que seria a morte de Antônio com uma facada, ela discorda, apontando a fuga de Nicolas Ravolati para a Sardenha. É esse dado trazido pela frase que será de maior importância daqui para a frente, pois a velha terá toda a sua atenção voltada para aquele lugar onde costumam fugir os assassinos habitantes de Bonifácio. Esse fato é de extrema importância, pois é o que dificulta ainda mais para a velha viúva a realização da *vendetta*. A identificação do fato mais importante na frase contribui para definir a parte que deve ser ressaltada na fala, distinguindo-se das partes que devem seguir sem marcação. Isso contribui para construir uma perspectiva na frase, levando a atenção do espectador para os pontos mais importantes e ajudando-o a visualizar os fatos da história com maior clareza.

Com a fuga do assassino para a costa da Sardenha, as condições da velha viúva se tornam ainda piores. Ela fica sem saber como vai cumprir o que prometeu ao filho. Devo então conduzir, através da minha fala, a atenção do espectador, provocando-o a pensar: “o que ela poderá fazer?” “Como ela vai poder vingar o filho diante dessas condições?” Continuo exercitando a minha leitura, atentando para não acentuar as palavras desnecessariamente, identificando os trechos onde a fala deve fazer com que as palavras deslizem em um fluxo contínuo e outros, em que algumas acentuações de palavras são necessárias em decorrência do suspense que desejo criar no espectador.

Devo treinar contando para alguém essa história, sem entregar o seu final para o espectador. O sentido de suspense sobre o que a velha vai fazer

deve ser mantido até o final. A pedagoga sugere que eu treine contando essa história para o meu marido, para o meu filho, exercitando-me a provocar, através da fala, o suspense sobre o que a velha vai fazer para cumprir o que prometeu ao filho diante de todas as condições adversas.

Nessa primeira leitura, deixamos em evidência os fatos mais importantes do texto. A próxima etapa será contar com minhas próprias palavras o trecho inicial do texto, onde há a descrição da paisagem do lugar onde mora a velha viúva.

Ao iniciar o *étude* sobre a narração dessa primeira parte do texto, improvisei com minhas próprias palavras para descrever o lugar onde a velha viúva vive com o filho. O autor descreve a paisagem, trazendo as características e a atmosfera do lugarejo onde a velha mora.

Pesquisei imagens desse lugar que realmente existe, descrito por Guy de Maupassant. Enxergar as imagens das muralhas de Bonifácio e as casas amontoadas construídas na beira do precipício, assim como da costa da Sardenha e imagens antigas das mulheres que habitavam aqueles lugarejos me ajudou a captar a atmosfera do lugar e a imaginar as condições precárias de vida das pessoas que viveram ali. Tudo isso contribuía para a elaboração do meu filme de imagens.

A pedagoga orientou-me para falar esse texto olhando para longe, paralelamente visualizando as imagens enquanto a descrevo.

— Fazer a descrição desse lugar é como fazer a descrição da favela sem saneamento básico — ela diz.

Antes de falar, devo me preencher de imagens. Primeiro me preencher, depois falar. Ou seja, só posso falar se eu estiver preenchida com as imagens sobre o que vou falar.

A pedagoga me pediu para contar essa história para ela, como se eu fosse uma vizinha da viúva Saverini aconselhando uma amiga a não ir para aquela região perigosa e inóspita das muralhas de Bonifácio e Longosardo. O sentido dessa narração é avisar a amiga para nunca ir àquele território

assustador, sem lei e sem vida. Fica assim estabelecido *para quem* eu falo e *por que* eu falo essa história a alguém.

Realizei o *étude* exercitando-me a visualizar as imagens sobre a paisagem que descrevia, mantendo-me conectada com o sentido da fala e para quem eu falo. Após finalizar o trecho inicial da narração da paisagem, a pedagoga faz um alerta para não marcar com o dedo ou fazer um gesto com a mão para ressaltar o que falo. Sigo treinando para descrever a paisagem com o foco do olhar ao longe, como se eu a visualizasse diante de mim, mantendo vivas as imagens, passando-as ininterruptamente na tela do meu filme de visões.

O texto original do autor foi memorizado após o trabalho da elaboração das visualizações de cada trecho. Após o trabalho com as visualizações sobre o trecho inicial da descrição da paisagem, memorizei as palavras do autor e, como já havia constatado, aproximar-me das palavras exatas do texto para memorizá-las se tornava um processo fácil e rápido.

Parti para a realização do *étude* dessa narração do início do conto usando as palavras do autor acompanhadas da atenção às visualizações correspondentes. A pedagoga comenta que estou acentuando as palavras desnecessariamente, pois nesse trecho narrativo especialmente as palavras não devem ser ressaltadas e sim ditas em uma sequência fluida, monótona, como se uma palavra deslizesse sobre a outra. Ela então exemplifica com a tatatiração a musicalidade das palavras do trecho. Eu percebo os pontos finais nas frases, o tempo-ritmo da narração e, através disso, tenho a sensação da monotonia, da desolação e do perigo da atmosfera do lugar. Tento plasmar na minha fala aquela musicalidade arrastada, que ajuda a transmitir as impressões da paisagem descrita.

— Feche os olhos e pense nas imagens trazidas pela descrição do texto. Não se agarre em cada palavra. Acompanhe as suas visualizações. Ela me conduz no treino para fortalecer as imagens e o tempo-ritmo da fala.

À medida que avançamos no trabalho com as visualizações e memorização do texto, Elena me pede para falar o texto até onde tenho memorizado. Eu falo o texto memorizado do autor até o momento em que a

velha tem uma ideia. Recebo a orientação para que eu não me preocupe em falar uma coisa depois da outra sem parar, pois posso fazer uma pausa para lembrar a frase, depois continuar, sem esquecer a flexibilidade da mandíbula e do fluxo contínuo da respiração, e assim por diante. A questão mais importante agora, ela ressalta, é aprender a pensar paralelamente enquanto falo o texto do autor.

Treinei ainda para não usar as mãos enquanto falo, porque isso faz com que eu bloqueie a respiração e, conseqüentemente, esqueça o texto que memorizei. Entendo que neste momento de treinamento para que as imagens sejam elaboradas e se fortaleçam ganhando nitidez no meu filme interior, os gestos com o corpo acabam bloqueando os pensamentos e visualizações, pois ainda não ganharam força na minha vida imaginária. Sou ainda advertida para não ressaltar o que eu digo com um gesto, por exemplo, quando falo em “rabo apertado” e comprimo o corpo, ou quando falo “barba e cabelo” e aponto para o cabelo com um gesto ao mesmo tempo. Quando o ator ressalta a fala ilustrando com gestos aquilo que diz, ele não oferece espaço para o espectador criar as suas próprias imagens, e sua fala se torna desinteressante.

Segui o estudo do texto sozinha, ora contando a história com minhas próprias palavras, ora passando mentalmente a sequência de imagens dos acontecimentos para treinar a concretude das visualizações e do filme de visões. Em um determinado trecho do texto, percebi que as visualizações não eram nítidas, o que me motivou a desenvolver um *étude* paralelo ao texto. No trecho em que a viúva Saverini treina a cadela Semelhante para executar seu plano, e como parte dele, prende-a durante vários dias, deixando-a sem alimento, desenvolvi o monólogo interior<sup>113</sup> da velha em voz alta, improvisando com a minha fala seus pensamentos naquele momento em que realiza o treinamento da Semelhante: “Desculpe-me por isso... tenho que te prender de novo... Você é minha única aliada. Preciso ter certeza de que você estará bem treinada para fazer o que tem que fazer no momento certo. Essa é a única maneira de cumprir o que eu prometi, e toda a nossa energia, a minha e a sua, tem que ser colocada para fazer esse plano funcionar”.

---

<sup>113</sup> Sobre esse termo, acessar o Capítulo 6.2 da Parte I da tese.



Ter realizado esse exercício sobre o monólogo interior alterou o modo de falar esse trecho, que agora se tornava denso, dotado de subtexto, com detalhes de imagens, sentimentos e sensações que ajudavam a entender os conflitos internos da personagem e suas atitudes diante dos acontecimentos. O trabalho ajudou a definir a linha lógica de pensamentos e comportamento da personagem, contribuindo para o preenchimento interno necessário à criação das ações verbais.

Treinei as visualizações de cada trecho, do início ao fim do conto, mentalmente, depois com as minhas próprias palavras e por fim com as palavras do autor. Exercitei contar cada trecho com as visualizações correspondentes, tentando transmitir, através das palavras, as minhas sensações, pensamentos e ideias.

Trabalhei assim para construir a perspectiva do texto, transmitindo através da fala os subtextos em cada momento, conduzindo o espectador para o final da história: o sucesso da execução do plano e o cumprimento da promessa da mãe Saverini. Elena alerta sobre a minha fala no momento em que a velha promete a vingança ao filho morto: eu transmitia ao público a ideia de que a velha já sabia como vingá-lo. Ao transmitir esse sentido ao público, o conflito da personagem acaba. O conflito da personagem que promete algo que não pode cumprir é o que movimenta a história. Se o conflito da velha é dissolvido, a ideia do autor do texto é corrompida, e o texto de Maupassant perde o sentido da sua existência. O conflito da personagem deve ser evidenciado para que o final surpreenda o espectador e seja transmitida a ideia trazida pelo conto de Guy de Maupassant. O conflito da mãe Saverini reside na promessa da *vendetta* que fez ao filho, mas que ela não sabe como cumpri-la.

Elena explica que, quanto maior for o contraste entre o final da história (o sucesso do plano da viúva Saverini) e o início dela (as difíceis condições da velha para executar a vingança), maior impacto o público terá ao final da história e mais fortemente aparecerá o sentido do texto. Devo treinar para deixar em evidência, na minha fala, a ideia de que a velha está nas piores condições possíveis para cumprir o que prometeu ao filho assassinado, ou melhor, ela não tem como executar uma vingança. Levando essa ideia para o espectador, irei provocar o interesse nele, causando expectativa e surpresa ao

contrapô-la com o final da história. Quanto mais forte o contraponto entre as condições adversas da velha viúva e o triunfo da velha com seu plano, mais fortemente chegará a ideia do texto concebido pelo autor.

Mas no trajeto do início até o final da história, devo treinar para conduzir o público para diferentes lugares, antes de carregá-lo para a conclusão da história, colocando aí meu “ponto final”. Elena me orienta para não colocar o “ponto final”, ou seja, uma conclusão em cada trecho, pois isso faz com que eu conte cada coisa separadamente e não como uma linha de acontecimentos que vai desembocar em um lugar específico. Tenho que fazer existir a “corrente” que liga todos os acontecimentos a partir da noção de todo o texto. Um trecho leva a outro trecho, que leva a outro, e assim sucessivamente até o acontecimento final. Mas para isso tenho que desenvolver o sentido de cada trecho, viver as circunstâncias de cada momento para transmitir as sensações de cada acontecimento para o espectador.

— Para onde você conduz o espectador? Isso tem a ver com o propósito do artista, a intenção do artista. O seu propósito tem que estar na sua obra, construído nela. Elena ressalta que ainda não está claro por que eu conto essa história, ou seja, ainda não vive na performance da minha fala a ação transversal e a supertarefa da artista que conta a história.

Continuei treinando para tentar construir a linha ininterrupta de subtextos que conduz as ações verbais, mas foi depois que se definiu quem é a narradora dessa história e por que ela quer contá-la, que uma mudança significativa ocorreu. Após reflexões com a pedagoga, definimos a narradora como uma vizinha da viúva Saverini que sabe a sua história e que quer contá-la para servir de exemplo para outras pessoas. A narradora/vizinha compartilha ao público a ideia sobre o triunfo da capacidade humana, contando a história de como a velha foi capaz de cumprir a promessa para honrar o filho, mesmo tendo todas as condições desfavoráveis para isso. Essa definição de quem narra a história e por que narra, contribuiu para impulsionar-me a contá-la para o espectador, seguindo uma linha lógica de pensamentos guiada por um sentido.

Ao contar novamente a história da velha Saverini, percebi o aparelho da fala funcionando de acordo com os novos hábitos adquiridos com a prática. A salivagem constante mostrava que a técnica da voz e da fala estava operando organicamente, sem esforço do meu pensamento para acioná-la. Tive a sensação de uma voz aveludada, sem nenhum esforço na garganta. A respiração fluía porque eu pensava enquanto falava, permitindo que as imagens, impressões e sentimentos ganhassem passagem no aparelho da fala então treinado. A respiração circulava de forma fluida nas *luftpausas*, sem travar; as entonações apareciam pelas nuances dos pensamentos em ação e das sensações de cada trecho da história. “Toda a técnica nos guia para uma sensação saudável, onde não há esforço”. O corpo funciona organicamente, a respiração não trava, os pensamentos e as sensações fluem, e a musicalidade da fala aparece como consequência da vivência.

— Parabéns, não tem texto “na reta”.

Quando falei o texto do autor, já não pensava em algo que não fosse “os fenômenos vivos da realidade por trás da palavra” (KNEBEL, 2016, p.123). O texto alheio foi preenchido por meus pensamentos e visualizações que vivem agora em minha vida imaginária e se evidenciam nas ações verbais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os meus interesses artísticos e pedagógicos sobre o trabalho vocal do ator e a criação com a palavra, aliados à minha experiência com o método das ações físicas e o método da análise ativa, alimentaram, por longos anos, a minha curiosidade e o desejo de conhecer o campo de trabalho com a fala cênica na perspectiva do Sistema de Stanislávski. No entanto, foi neste momento de minha trajetória acadêmica, com a pesquisa do doutorado, que pude aliar os estudos teóricos com a vivência em aulas de fala cênica para aprofundar-me nos conhecimentos específicos sobre o tema da pesquisa. A imersão no território da prática por meio das aulas conduzidas pela pedagoga Elena Gaissionok foi essencial para a compreensão da metodologia de trabalho com a fala cênica e dos princípios que a fundamentam.

Ao realizar a pesquisa teórico-prática, busquei minha capacitação profissional, além de contribuir para difusão desse campo de saberes pouco explorados em pesquisas acadêmicas brasileiras, contribuindo para dar início ao movimento de seu entendimento e enraizamento na cultura teatral brasileira.

A inquietação com aquilo que eu lia nos livros de Stanislávski e de sua discípula Knebel e não podia acessar, impulsionou-me a pesquisar a fala cênica para além dos livros, levando-me a uma nova dimensão de entendimento após a experiência prática. Adentrar-me nesse território da prática, conhecendo e aprendendo as técnicas, vivenciando os procedimentos e os princípios do trabalho com a voz e a fala, proporcionou novas perspectivas de entendimento na releitura dos livros, antes limitado, ampliando a compreensão sobre o tema da pesquisa.

Procurei destacar, na Parte II da tese, a natureza do trabalho prático que, junto à dimensão teórica abordada na Parte I, complementam-se; teoria e prática, dimensões indivisíveis dos saberes artísticos. Na Parte II, ao narrar as vivências nas aulas, trouxe as expressões usadas pela pedagoga ressaltadas com aspas, para evidenciar a singularidade da comunicação na sua prática pedagógica. A ausência do uso de terminologias é substituída por expressões imagéticas utilizadas como disparadores do pensamento. Também as explicações com exemplos simples que a pedagoga oferece são mecanismos

de comunicação utilizados para produzir o entendimento acessível ao praticante.

Nos escritos de Stanislávski, vemos como ele alertava os pedagogos para não falarem com os atores em uma linguagem formal, prevenindo-os do uso excessivo de teorias e terminologias para não “encher a cabeça dos alunos”. Ele costumava lembrar seus discípulos de que os termos que inventara não tinham significado científico e os orientava para formularem exemplos que conduzissem os atores à compreensão orgânica e à realização de ações simples. A singularidade da condução pedagógica de quem trabalha o Sistema na prática está em conformidade com a orientação de não atrapalhar o desenvolvimento da criatividade do artista com uma linguagem formal e teorizações científicas no processo de trabalho em que se pretende despertar a imaginação criadora e proporcionar um ambiente favorável para a condução do artista à sutil esfera do subconsciente criativo.

Os princípios artísticos e pedagógicos com a fala cênica abordados na Parte I e evidenciados na Parte II da tese 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 superadas por uma nova metodologia regida pelo princípio da ação, criada por Stanislávski e Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko. 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, afirma a pesquisadora Natalia Leonidovna Prokopova (1999), instituiu-se, na década de 1950, a disciplina de Fala Cênica dentro das academias russas de ensino da arte da atuação.

Como já apontamos na tese, a atividade artística e pedagógica de Nemiróvitch-Dântchenko deu contribuições fundamentais no campo de criação com a palavra artística que, junto com as pesquisas de Stanislávski e o desenvolvimento de seu Sistema, impulsionaram o surgimento de uma nova pedagogia de trabalho com a fala dos atores. A moderna abordagem da fala cênica, regida pelo princípio da ação, trouxe 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. 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. Fundamentando-se no pensamento artístico e pedagógico de ambos os mestres, as instituições de ensino superior na Rússia, como a Escola-Estúdio TAM e o GITIS (Instituto Russo de Artes Teatrais), ambas em Moscou, seguiram se desenvolvendo pela ação de seus discípulos e de uma geração de pedagogos que levaram em conta os avanços da ciência moderna para aprimorar a metodologia de ensino da voz e da fala.

O pensamento metodológico das academias da arte da atuação russas, reconhecendo a subjetividade e a singularidade do sujeito-ator, o conduz em um caminho para despertar sua natureza criativa individual e desenvolver sua personalidade artística em cada peça e papel. Diante disso, a metodologia da Fala Cênica desenvolve habilidades específicas com a voz e a fala, despertando a sensibilidade artística na criação com a palavra, desenvolvendo a capacidade imaginativa e o pensamento lógico e coerente no ato da ação verbal. A metodologia proporciona fundamentos de trabalho para atores que atuam no teatro, na dublagem ou no teatro de bonecos, estendendo-se a todo performer que trabalha com a palavra artística em qualquer proposta estética.

As autoras do livro didático *Stsenitcheskaia rietch* (Fala Cênica), 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 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 (Promptova; Koelianivova, 2002, p.5, tradução de Marina Tenório).<sup>114</sup>

No processo de educação da voz e da fala do aluno-ator em formação pelo sistema de ensino da escola russa, a condução do pedagogo de fala cênica tem importância fundamental. O pedagogo conduz o estudante-ator do primeiro ao último semestre da matéria curricular, sendo especializado nos conhecimentos do campo da fala cênica, reconhecidos e transmitidos por uma geração de artistas da cena. 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 da prática pedagógica na disciplina *Stsenitcheskaia rietch* (Fala Cênica) são também os mesmos princípios aplicados pelo pedagogo na disciplina *Masterstvó aktióra* (Maestria do Ator), 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.

O estudo sobre o método russo da fala cênica nos coloca diante de conhecimentos específicos desenvolvidos por uma geração de atores que consolidou uma metodologia comprovada na prática por uma sólida tradição teatral. O contato com suas bases conceituais e fundamentos metodológicos avançados contribuíram para meu aperfeiçoamento e reavaliação da minha prática pedagógica, e também podem contribuir para incitar a avaliação crítica sobre as pedagogias da voz e da fala e gerar o aprimoramento no sistema de educação de atores em formação nos cursos superiores de ensino da arte da atuação no Brasil.

Na minha experiência com as aulas de fala cênica do método russo constato um aspecto que diz respeito a um princípio fundamental na prática do

---

<sup>114</sup> 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.

Sistema: o trabalho do ator sobre si mesmo. O entendimento do trabalho sobre si mesmo conduz a busca pela elevada qualidade artística na arte do ator, pois não há resultados sem a permanente educação do aparelho exterior e interior do artista. Assim como a bailarina trabalha diariamente para desenvolver suas habilidades corporais, e o músico treina persistentemente para desenvolver suas habilidades com seu instrumento musical, os atores devem cultivar permanentemente a educação do corpo, da voz e da fala através da psicotécnica consciente, para garantir a qualidade na expressão cênica.

As incursões teórico-práticas da pesquisa constituíram um período de revisão formativa que me impulsionam para a continuidade de meu aperfeiçoamento e desenvolvimento de minha própria prática pedagógica, o que acarretará em avanços nas minhas atividades de ensino, pesquisa e extensão universitária. A partir da experiência com essa pesquisa, já idealizo a elaboração de um Programa de Fala Cênica para promover o desenvolvimento de uma metodologia de ensino da voz e da fala junto aos alunos do Curso de Artes Cênicas da UFSM.

Diante das deficiências de conhecimentos sobre a fala cênica em nosso país, é justamente no contexto das instituições de ensino superior que se encontra o espaço favorável ao desenvolvimento de novas metodologias de ensino. No entanto, mesmo num ambiente adequado para o seu desenvolvimento, estou ciente de que encontrarei muitas resistências para desenvolver a educação da fala cênica no contexto educacional do ensino superior. A primeira diz respeito ao problema da ausência de uma cultura da fala em nosso país. A segunda diz respeito ao problema dos agentes criativos que, na maioria dos casos, agem em função de resultados imediatos. Nesse contexto, verifico que o trabalho do ator sobre si mesmo nunca foi tão urgente e tão necessário, apresentando-se como uma orientação segura para que possamos, juntos, estudantes e professora, cultivar a educação da voz e da fala cênica.



## BIBLIOGRAFIA

### De Konstantin Stanislávski:

STANISLÁVSKI, Konstantin. **El trabajo del actor sobre su papel**. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

\_\_\_\_\_. **El trabajo del actor sobre sí mismo**. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

\_\_\_\_\_. **El trabajo del actor sobre sí mismo**. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

\_\_\_\_\_. **Trabajos teatrales**. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1986.

\_\_\_\_\_. **Minha vida na arte**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

\_\_\_\_\_. **Lezioni al Teatro Bol'šoj**. Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti (orgs.) Roma: Dino Audino Editore, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Construção da Personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 25ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. **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.

\_\_\_\_\_. **Rabota aktiora nad saboi. Tchást' 2: Rabota nad saboi v tvórtcheskom prótsésse voploschénia: materialy k knigie**. [O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da voploschénie: Os materiais para o livro] / Moskvá: Iskusstvo, 1990. T.3. Disponível em: [http://teatr-lib.ru/Library/Staniislavsky/T\\_3/#\\_Toc226105455](http://teatr-lib.ru/Library/Staniislavsky/T_3/#_Toc226105455). Acesso em: 8/abr./2021.

### Sobre K. Stanislávski, o Sistema e a fala cênica:

ALBRICKER, Vinícius. **A fala cênica sob o entrelaçamento dos princípios e procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan**.

2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

CARNICKE, Sharon Marie. An Actor Prepares/Rabota aktera nad soboï, Chast' I: A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky [A preparação do ator/o trabalho do ator sobre si mesmo: uma comparação da [versão em] inglês com a [versão] russa de stanislávski]. **Theatre Journal**, vol. 36, n. 4, p. 481-494, dec. 1984. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins, 2009/2010.

\_\_\_\_\_. Stanislavsky's System – Pathways for the actor [O Sistema de Stanislávski – Caminhos para o ator]. In: HODGE, Alison. (Org.) **Twentieth Century Actor Training**. London/New York: Routledge, 2000. p. 11-36. Tradução para fins didáticos de Laédio José Martins. Revisão: Maria Andrea dos Santos Soares e Letícia Bombo.

\_\_\_\_\_. Demythologizing Stanislavsky [Desmistificando Stanislávski]. In: **Stanislavsky in Focus – An acting Master for the Twenty-first Century**. 2nd ed., London/New York: Routledge, 2009 a. Capítulo 1, pp. 7-15. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. Jan./2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/10598826/STANISL%C3%81VSKI\\_EM\\_FOCO\\_CA\\_P%C3%8DTULO\\_1\\_Desmitificando\\_Stanisl%C3%A1vski](https://www.academia.edu/10598826/STANISL%C3%81VSKI_EM_FOCO_CA_P%C3%8DTULO_1_Desmitificando_Stanisl%C3%A1vski). Acesso em: 05/mai/2020.

\_\_\_\_\_. Action and the human body in the role [A] Ação e o Corpo Humano no Papel]. In: **Stanislavsky in Focus – An acting Master for the Twenty-first Century**. 2nd Ed., London/New York: Routledge, 2009 b. Capítulo 10, pp. 185-206. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. Fev./2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/6343737/STANISL%C3%81VSKI\\_EM\\_FOCO\\_CAP%C3%8DTULO\\_10\\_A\\_A%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_o\\_Corpo\\_Humano\\_no\\_Papel](https://www.academia.edu/6343737/STANISL%C3%81VSKI_EM_FOCO_CAP%C3%8DTULO_10_A_A%C3%A7%C3%A3o_e_o_Corpo_Humano_no_Papel). Acesso em: 05/mai/2020.

\_\_\_\_\_. Afterword - Stanislavsky on his own terms [Posfácio – Stanislávski em seus próprios termos]. In: **Stanislavsky in Focus – An acting Master for the Twenty-first Century**. 2nd Ed., London/New York: Routledge, 2009 c, Posfácio, pp. 207-209. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. Abril/2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/7218952/Stanisl%C3%A1vski\\_em\\_Seus\\_Pr%C3%B3prios\\_Termos\\_Tradu%C3%A7%C3%A3o\\_do\\_Posf%C3%A1cio\\_de\\_Stanislavsky\\_in\\_Focus](https://www.academia.edu/7218952/Stanisl%C3%A1vski_em_Seus_Pr%C3%B3prios_Termos_Tradu%C3%A7%C3%A3o_do_Posf%C3%A1cio_de_Stanislavsky_in_Focus). Acesso em: 05/mai/2020.

\_\_\_\_\_. A técnica Knébel: análise ativa na prática [The Knebel technique: active analysis in practice]. In: HODGE, Alison. (Org.) **Actor Training**. 2nd ed. London/New York: Routledge, 2010, p. 99-116. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. Jul/Ago. 2016.

\_\_\_\_\_. Explanations and Implications of 'psychophysical' acting. **New Theatre Quarterly**, Cambridge University Press, vol. 32, no. 2, pp. 157-168. 2016. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre->

[quarterly/article/abs/explanations-and-implications-of-psycho-physical-acting/0578C92933495651DAF922A03948E020](http://quarterly/article/abs/explanations-and-implications-of-psycho-physical-acting/0578C92933495651DAF922A03948E020). Acesso em 01 de nov. de 2018.

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o Método de Análise Ativa**: a criação do diretor e do ator. São Paulo: Editora Perspectiva/CLAPS – Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski, 2019.

GALENDEYEV, Valery. Stanislavski's Method of Physical Actions, and the Emergence of Speech Origination. **Stanislavski Studies: Practice, Legacy and Contemporary Theater**, v. 3, issue 2, p. 101–117, 4 dec. 2015. Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20567790.2015.1079038?src=recsys>. Acesso em: 22 mar. de 2019.

GILLET, John. Experiencing or pretending – are we getting to the core of Stanislavski's approach? **Stanislavski Studies**. vol. 1, issue 1, February, 2012. Disponível

em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20567790.2016.1234021>. Acesso em: 22 mar. 2019.

GILLETT, John. Experiencing Through the Voice in Stanislavski's Psycho-physical Approach. **Stanislavski Studies**. v. 4, p.157-173, 24 Oct 2016. Disponível

em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20567790.2016.1234021>. Acesso em: 22 mar. 2019.

GILLETT, John; GUTEKUNST, Christina. **Voice into Acting**: Integrating Voice and the Stanislavski Approach. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

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

KNEBEL, Maria. **Vsiá Jizn** [Toda a vida]. Ed. N. A. Krymova, Prefácio. P. A. Markov. Moscou: VTO, 1967. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/Knebel/life/>. Acesso em: 25 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. **Poética de la Pedagogía Teatral**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1991.

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

MERLIN, Bella. "Where's the spirit gone?" The complexities of translation and the nuances of terminology in An Actor's Work and an actor's work. **Stanislavski Studies**, issue 1, February, 2012. Disponível em: <http://stanislavskistudies.org/issues/issue-1/wheres-the-spirit-gone-the-complexities-of-translation-and-the-nuances-of-terminology-in-an-actors-work->

and-an-actors-work/. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. jan. 2015.

MOSCHKOVICH, Diego. O último estúdio de Stanislávski: uma abordagem histórica. **Sala Preta**. vol. 19, n. 1, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156238/155666>. Acesso em: 13 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. **O último Stanislávski em ação**: ensaios para um novo método de trabalho. São Paulo: Perspectiva, 2021.

PETROVA, Anna Nikolaevna. **Stsenitcheskaia rietch** [Fala Cênica]. Moscou: Editor: I. L. Makarshina, 1981. Disponível em: <http://dramateshka.ru/index.php/scenic-speech/lessons-scenic-speech/4746-a-p-petrova-lscenicheskaya-rechjr?showall=&limitstart=>  
Acesso em: 22 ago. 2020.

PROKOPOVA, Natalia Leonidovna. **Stanovlenie sovremennoi chkoly stsenitcheskoi retchi**: Iz opyta Sankt-Peterburgskoi teatral'noi chkoly [Sobre a formação da escola contemporânea de fala cênica: a partir da experiência da escola teatral de São Petersburgo]. São Petersburgo, 1999. Acesso em 07/dez/2021. Disponível em: <https://www.dissercat.com/content/stanovlenie-sovremennoi-shkoly-stsenicheskoi-rechi-iz-opyta-sankt-peterburgskoi-teatralnoi-s>.

PROMPTOVA, I. Yu; KOELIANIVOVA, I.P. **Stsenitcheskaia rietch**: Utchebnik dliá studentov teatral'nykh utchebnykh zavedenii [Fala Cênica: livro didático para alunos de escolas de teatro]. Moskvá: GITIS, 2002 (3ª edição). Acesso em 10/dez/2021. Disponível em: [http://teatrsemya.ru/lib/mast\\_akt/scen\\_rech/kozlyaninova\\_stsenicheskaya\\_rech.pdf](http://teatrsemya.ru/lib/mast_akt/scen_rech/kozlyaninova_stsenicheskaya_rech.pdf)

SANTOLIN, Rosane Faraco. O Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi: reflexões acerca da prática de Stanislavski no trabalho do cantor-ator. VI REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. **Anais ABRACE**. vol. 12, n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3043/3202>. Acesso em: 29 mar. 2020.

SANTOS, Michelle Boesche Alves dos. **A fala cênica e o trabalho vocal do ator**: propostas de Elena Constantinovna Gaissionok e Antunes Filho. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação pedagógica teatral no século XX**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2006.

SMOLKO, Andrey. **O Método da Análise Ativa como um Instrumento do Teatro Moderno**. (Pesquisa de Doutorado). Academia Estatal de Teatro de São Petersburgo, 2009. Disponível em: <http://www.jamu.cz/documents/difa/presentations/smolko.pdf>. Acessado em 05 nov 2010. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins.

TCHERKÁSSKI, Serguei. **Stanislávski e o yoga**. São Paulo: É Realizações, 2019.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski Ensaia: memórias**. São Paulo: É Realizações, 2016.

VÁSSINA, Elena. O “Novo Método” de Stanislávski segundo seu último texto: “abordagem da criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo”. **MORINGA – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v.6, n. 2, p. 121-130, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/27185>. Acesso em 10 jun. 2020.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski: vida, obra e Sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

WHYMAN, Rose. A Segunda Natureza do Ator – Stanislavski e William James. **Rev. Bras. Estud. Presença**. Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 295-312, maio/ago. 2014. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/43410>. Acesso em: 20 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. Explanations and Implications of psychophysical acting. **New Theatre Quarterly**, v. 32, n. 2, p. 157-168, may 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0266464X16000051>. Acesso em: 20 out. 2020.

ZALTRON, Michele Almeida. A prática do *etiud* no “sistema” de Stanislavski. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, v.8, n. 65, p. 184-200, ago. 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/a-pratica-do-etiud-no-sistema-de-stanislavski/>. Acesso em: 20 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. **Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo**. SP: Perspectiva/CLAPS, 2021.

### **Outras obras:**

ABENSOUR, Gerard. **Maria Knebel: uma vida para o teatro no tempo de Stanislávski e Stálin**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BIRKENHAUER, Theresia. Entre fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea. Tradução de Stephan Baumgärtel. **Urdimento**, n. 18, p. 181-188, mar. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101182012181/2356>. Acesso em: 15 maio 2020.

BONFITTO, Matteo. Descartes e a Espessura do Impalpável, *In*: ICLE, Gilberto. **Descrever o inapreensível**. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 63-81.

BRITES, Isabel; DE CÁSSIA, Roberta. Vigotsky, L. S. (2005). Pensamento e Linguagem. **Revista Lusófona de Educação**, n. 22, p. 179-184, 2012. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/3288>. Acesso em: 28 abr. 2020.

CAPUCCI, Raquel Rodrigues. **Perejivanie**: um encontro de Vigotski e Stanislavski no limiar entre psicologia e arte. 2017. Dissertação (Mestrado em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena (org.). **Teatro russo**: literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminhos. Só rastros**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COLLA, Ana Cristina. O corpo da palavra ou a palavra do corpo: a escrita como criação. **Revista Rascunhos**, Uberlândia/MG. v. 6, n. 2, p. 8-22, ago. 2019. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/46280/26593>. Acesso em: 15 jan. 2020. Acesso em: 25 maio 2020.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Creativity**: flow and the psychology of discover and invention. New York: Harper Perennial, 1996.

\_\_\_\_\_. **Flow**: the psychology of happiness. London/Sydney/Auckland/Johannesburg: Rider, 1997.

DE MARINIS, Marco. **In cerca dell'attore: um bilancio del Novecento teatrale**. Roma: Bulzoni Editore, 2000.

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. Tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. 13. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2007.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o Trabalho Científico**: Explicitação das Normas da ABNT e VANCOUVER. 18 ed. Porto Alegre: Dáctilo Plus, 2016.

GARCEZ, Andrea; DUARTE, Rosalia; EISENBERG, Zena. Produção e análise de vídeograções em pesquisas qualitativas. **Educação e Pesquisa**, São

Paulo, v. 37, n.2, p. 249-262, mai./ago. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ep/v37n2/v37n2a03.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2020.

GREGIO, Fabiana Nogueira. **Configuração do trato vocal supraglótico na produção das vogais do português brasileiro**: dados de imagens de ressonância magnética. 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo; AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. Valentín Nikoláievitch Volóchinov: detalhes da vida e da obra encontrados em arquivos. **Alfa**, São Paulo, v. 61, n. 2, p. 255-281, 2017. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/8962>. Acesso em: 28 mar. 2020.

HODGE, Alison (ed.). **Actor Training**. 2nd ed. London/New York: Routledge, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Houaiss Eletrônico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.

ICLE, Gilberto. Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro? **Urdimento**, Florianópolis, vol. 2, n. 17. p. 71-77, set. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011070/9529>. Acesso em: 14 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. **Descrever o inapreensível**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. **Revista Educação e Realidade**. v. 28, n. 2, p. 101-115, jul/dez. 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25643/14981>. Acesso em: 20 maio 2020.

\_\_\_\_\_. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução: Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

LIBERALI, Fernanda Coelho; FUGA, Valdite Pereira. A importância do conceito de perejivanie na constituição de agentes transformadores. **Estudos de Psicologia** (Campinas), vol. 35, n. 4, p. 363-373. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02752018000400004>. Acesso em: 10 abr. 2020.

LIMA, Fernando Henrique de. Um método de transcrições e análise de vídeos: a evolução de uma estratégia. VII ENCONTRO MINEIRO DE EDUCAÇÃO, 2015. Disponível em: <http://docplayer.com.br/15960139-Um-metodo-de-transcricoes-e-analise-de-videos-a-evolucao-de-uma-estrategia-fernando-henrique-de-lima-1.html>. Acesso em: 20 ag. 2020.

MAHFUZ, Vicente. Stanislavski e o superconsciente criativo: consciência expandida do yoga para o ator. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, João

Pessoa, v. 6 n. 2, p. 157-171, jul/dez 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/27189/14493>. Acesso em: 13 abr. 2020.

MARQUES, Eliana de Sousa Alencar. Perejivânie (vivência), afetos e sentidos na obra de Vigotski e na pesquisa em educação. XIII CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. **Anais**. Curitiba. 2017. p. 6774-6786. Disponível em: [https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2017/23177\\_13444.pdf](https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2017/23177_13444.pdf). Acesso em: 12 jun. 2020.

MAUCH, Michel. **Poética e pedagogia**: Maria O. Knebel e o monólogo interior. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MCNEILL, David. Gesture and Thought. 2005. [ensaio não publicado] Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/229068064\\_Gesture\\_and\\_Thought](https://www.researchgate.net/publication/229068064_Gesture_and_Thought). Acesso em: 3 mar. 2020.

MERINO, Daniela Simone Terehoff. **Sulerjitski, mestre de teatro, Mestre de vida**: sua busca artística e pedagógica. São Paulo: Editora Perspectiva/CLAPS – Centro Latino Americano de Pesquisa Stanislávski, 2019.

MILLER, Richard. **A estrutura do canto**: sistema e arte na técnica vocal. São Paulo: É Realizações, 2019.

MOTTA-LIMA, Tatiana. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e espontaneidade em Grotowski. **Sala Preta**. São Paulo, v. 5, p. 47-67, 2005.

\_\_\_\_\_. **Palavras praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NAVES, Renata Magalhães; PERES, Silvana Goulart; BORGES, Flavio Ferreira. O uso de videogravação como recurso para análise de interação entre professora e alunos na contação de histórias. CONGRESSO IBEROAMERICANO DE INVESTIGAÇÃO QUALITATIVA. **Atas - Investigação Qualitativa em educação**. v. 1 p. 717-722, 2017. Disponível em: <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1382>. Acesso em: 23 abr. 2020.

PINHEIRO, Eliana Moreira; KAKEHASHI, Tereza Yoshiko; ANGELO, Margareth. O uso de filmagem em pesquisas qualitativas. **Revista Latino-americana de Enfermagem**. vol. 13, n. 5, p. 717-22, set.-out. 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rlae/article/view/2140/2231>. Acesso em: 23 abr. 2020.

PITCHES, Jonathan. A circulação de textos e modelos de interpretação stanislavskianos pelo mundo. *In*: FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO,



Henrique Buarque de (orgs.). **O palco e o tempo**: estudos de história e historiografia do teatro. Rio de Janeiro: Gramma, 2019. p. 345-364.

SILVA, Carolina Gonçalves da. Uma reflexão bakhtiniana sobre a palavra e seus sentidos: signo ideológico, significação e tema em perspectiva dialógica. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 52, p. 440-460, dez. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/67802>. Acesso em: 25 ago. 2020.

TOASSA, Gisele. Relações entre comunicação, vivência e discurso em Vigotski: observações introdutórias. **Psicologia da Educação**, São Paulo, n. 39, p. 15-22, 2. sem. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/psicoeduca/article/view/26700/19350>. Acesso em: 9 jun. 2020.

TOLSTOI, Leon. **O que é arte?** Tradução: Bete Torii. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **De cuerpo presente**: las ciencias cognitivas y la experiencia humana. Barcelona: Editorail Gedisa, 1997.

VEZALI, Patrik. O corpo: considerações acerca da relação entre fala e gesto. **Ilinx**. Campinas, v. 2, n. 1, set. 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/115>. Acesso em 12 maio 2020.

VIGOTSKI, L. S. **A construção do pensamento e da linguagem**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. Traduzido por Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

ZARRILLI, Phillip B.; DABOO, Jerri; LOUKES, Rebecca. **Acting**: psychophysical phenomenon and process: intercultural and interdisciplinary perspectives. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

### **De textos literários:**

BILAC, Olavo. **Poesias infantis**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929. Disponível em:

<https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/Poesias%20Infantis/Pi01.htm>. Acesso em: 26/out/2020.

GÓGOL, Nikolai. O casamento. In: **Teatro Completo**. Tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2009.

LOBATO, Monteiro. **Fábulas**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MAUPASSANT, Guy. **Contos escolhidos**. Tradução de Pedro Tamen. Alfragide (Portugal): Publicações Dom Quixote, 2011.

RAMOS, Graciliano. **Insônia**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, Martins, 1976.

## APÊNDICES

**APÊNDICE A — Anotações sobre a fábula “Onça doente”, de Monteiro Lobato**

**A onça doente – Fábula de Monteiro Lobato**

A onça caiu da árvore por muitos dias esteve de cama seriamente enferma. E como não pudesse caçar, padecia fome das negras.

Em tais apuros imaginou um plano.

– Comadre irara – disse ela – corra o mundo e diga à bicharia que estou à morte e exijo que venham visitar-me.

A irara partiu, deu o recado e os animais, um a um, principiaram a visitar a onça.

Vem o veado, vem a capivara, vem a cutia, vem o porco do mato.

Veio também o jabuti.

Mas o finório jabuti, antes de penetrar na toca, teve a lembrança de olhar o chão. Viu na poeira só rastros entrantes, não viu nenhum rastro sainte, E desconfiou:

– Hum!... Parece que nesta casa quem entra não sai. O melhor, em vez de visitar a nossa querida onça doente, é ir rezar por ela...

E foi o único que se salvou.

↳ A apoteose do jabuti:

Objetivos:

Enganar o público. ↳ trazer surpresa c/ o jabuti!

Acontecimento Fundamental

Aqui começa a história!

Palavra + resda do que "doente"

↳ informar o público; não entregar já aqui, com minha ênfase, o final da história!

imagem da onça cansada, em um ritmo + lento

Momento de humor

única palavra acentuada!

Palavras importantes que ajudam no contraponto que quero transmitir na fala

## APÊNDICE B — Anotações sobre o poema “A pátria”, de Olavo Bilac

**A Pátria – de Olavo Bilac**

*Apresentar nosso país*

*Chamar a atenção dele  
Não marcar cada palavra*

Ama, com fé e orgulho, a terra em que nascestes! → *palavra + importante*

← Criança! não verás nenhum país como este! → *imagem da beleza da natureza*

← Olha que céu! que mar! que rios! que floresta! } *imagem da beleza da natureza*

A Natureza, aqui, perpetuamente em festa, } *mesma frase, mesmo pensamento*

→ É um seio de mãe a transbordar carinhos.

Vê que vida há no chão! vê que vida há nos ninhos, } *semelhante olhada!*

→ Que se balançam no ar, entre os ramos inquietos! } *mostrar para a criança*

→ Vê que luz, que calor, que multidão de insetos! } *imagem do movimento da vida (da natureza)*

Vê que grande extensão de matas, onde impera

Fecunda e luminosa, a eterna primavera!

Boa terra! jamais negou a quem trabalha, } *mesmo pensamento sobre a fertilidade da terra que dá sustento ao homem*

→ O pão que mata a fome, o teto que agasalha...

Quem com seu suor a fecunda e umedece, } *mesmo pensamento*

→ Vê pago o seu esforço, e é feliz, e enriquece!

Criança! não verás país nenhum como este:

Imita na grandeza a terra em que nascestes!

← *multa pausa!* → *palavra importante*

*palavra importante*

*mesmo pensamento na frase (não corta-la do mais!)*

*manter o mesmo pensamento*



APÊNDICE C — Anotações sobre o conto “Minsk”, de Graciliano Ramos

...ia o pixaim,  
...ara a gaiola.  
a. E daria,  
as chineladas  
Sem dúvida.  
— e Luciana

Minsk

QUANDO tio Severino voltou da fazenda, trouxe para Luciana um periquito. Não era um cara-suja ordinário, de uma cor só pequenino e mudo. Era um periquito grande, com manchas amarelas, andava torto, inchado, e fazia: — “Eh! eh!”

Luciana recebeu-o, abriu muito os olhos espantados, estranhou que aquela maravilha viesse dos dedos curtos e nodosos de tio Severino, deu um grito selvagem, mistura de admiração e triunfo. Esqueceu os agradecimentos, meteu-se no corredor, atravessou a sala de jantar, chegou à cozinha, expôs à cozinheira e a Maria Júlia as penas verdes e amarelas que enfeitavam uma vida trêmula. A cozinheira não lhe prestou atenção, Maria Júlia franziu os beijos pálidos num sorriso desenxabido. Luciana desorientou-se, bateu o pé, mas receou estragar o contentamento, desdenhou incompreensões, afastou-se com a idéia de batizar o animalzinho. Acomodou-o no fura-bolo e entrou a passear pela casa, contemplando-o, ciciando beijos, combinando sílabas, tentando formar uma palavra sonora. Nada conseguindo, sentou-se à mesa de jantar, abriu um Atlas. O periquito saltou-lhe da mão, escorregou na folha de papel, moveu-se desajeitado, percorreu lento vários países, transpôs rios e mares, deteve-se numa terra de cinco letras.

IMAGEM VISUALIZAR o animalzinho (mudança) palavra importante imagem de decisão mostrando a maravilha de animalzinho seu + novo "amigo"!

Não arrastar as palavras! Ela está decidida!

curiosa em saber o nome do lugar onde ele parou! (Quase uma pergunta).

pausa "jicológica" (suspensão para valorizar o que vem depois)

palavra importante não é um periquito qualquer não marca cada atividade!

colocar o monte final com uma nova imagem

pausa jicológica

decidida

acompanha do as ações, percurso do periquito

— Como se chama este lugar, Maria Júlia?  
 Maria Júlia veio da cozinha, soletrou e de-  
 cidiu:

- Minsk.  
 — Esquisito. Minsk?  
 — É.

Não confiando na ciência da irmã, Luciana pegou o livro, avizinhou-se de mamãe, apontou o nome que negrejava na carta, junto aos pés do periquito:

— Diga isto aqui, mamãe.

— Minsk.

— Engraçado. Pois fica sendo Minsk, sim senhora. Caminhou muito e parou em Minsk.  
 É Minsk.

Nomeado o periquito, Luciana dedicou-se inteiramente a ele: mostrou-lhe os quartos, os móveis, as árvores do quintal, apresentou-o ao gato, recomendando-lhes que fossem amigos. Explicou miudamente que Minsk não era um rato e, portanto, não devia ser comido. Advertência desnecessária: o bichano, obeso, tinha degenerado, perdido o faro, e queria viver em paz com todas as criaturas. Aceitou a nova camaradagem e, dias depois, estirado numa faixa de sol, cerrava os olhos e agüentava paciente bicoradas na cabeça. Essa estranha associação lisonjeou Luciana, que supôs ter vencido o instinto carniceiro da pequena fera e a mimoseou com as sobras da afeição dispensada ao periquito.

O instinto de mamãe é que não se modificava: de quando em quando lá vinham arrelias, censuras, cocorotes e puxões de orelhas, porque Luciana era espevitada, fugia regularmente de

Refletindo,  
 em dúvida,  
 desconfiada,  
 que a irmã está  
 a enganando.

A MÃE VIVIA  
 REPREEN-  
 DENDO LUCIA  
 NA



O jeito de  
 ser de Luciana

LUCIANA MUDOU  
 DEPOIS QUE GANHOU  
 MINSK

Como Luciana  
 se comportava  
 antes da chegada  
 da Minsk

Sentia-se criança  
 com ele  
 ela podia agir  
 com total liberdade  
 Minsk o encarava como  
 um a criança que era  
 sem a repressão  
 dos adultos!

casa, desprezava as bonecas da irmã e estimava a companhia de Seu Adão carroceiro.  
 — Luciana!  
 Luciana estava no mundo da Lua, monologando, imaginando casos romanescos, viagens para lá da esquina, com figuras misteriosas que às vezes se uniam, outras vezes se multiplicavam.

A chegada de Minsk alterou os hábitos da garota, mas isto no começo passou despercebido e mamãe continuou a fiscalizar o ferrolho alto da porta, a afastar as cadeiras da janela, excelente para fugas. Pouco a pouco cessaram as precauções — e as amigas invisíveis de D. Henriqueta da Boa-Vista deixaram de visitá-la. D. Henriqueta da Boa-Vista era a personalidade que Luciana adotava quando se erguia nas pontas dos pés, a boca pintada, as unhas pintadas, bancando moça. Perdeu o costume de andar assim, ganhar cinco centímetros apoiando os calcanhares nos tacões inexistente de D. Henriqueta da Boa-Vista, esqueceu as escapadas, as aventuras na carroça de Seu Adão.

— Luciana!  
 Agora Luciana se encolhia pelos cantos, vagarosa, Minsk empoleirado no ombro. Sentia-se novamente miúda, quase uma ave, e tagarelava, dizia as complicações que lhe fervilhavam no interior, coisas a que de ordinário ninguém ligava importância, repelidas com aspereza. Mamãe saía dos trilhos sem motivo. A criada negra, rabugenta, estúpida, grunhia: — “Hum! hum!” Maria Júlia era aquela preguiça, aquela carne bamba, dessorada, e comportava-se direito em cima de revistas e bruxas de pano,

73



Não falar  
julgando a  
família de  
Luciana  
como "mãe"  
!

Parte apenas informativa. Não resaltar  
essa parte! Manter todos os trechos em um ritmo sem  
muitas variações!

triste. Papai sumia-se de manhã, voltava à noite, lia o jornal. E tio Severino, idoso, considerado, sentava-se na cadeira de braços e falava difícil. Nenhum desses viventes percebia as conversas de Luciana. Seu Adão carroceiro é que procurava decifrá-las, em vão: arredondava os bugalhos brancos, estirava o beço grosso, coçava o pixaim, desanimado. Por isso Luciana inventava interlocutores, fazia confidências às árvores do quintal e às paredes. Esse exercício, agradável durante minutos, acabava sempre fatigando-a. As sombras misturavam-se, esvaíam-se. Afinal desapareceram, substituídas pelo periquito, colorido e ruidoso, de espírito dócil e compreensivo.

— Minsk!

Minsk arregalava o olho, engrossava o pescoço, crescia para receber a carícia:

— “Eh! eh!”

Antes de amanhecer estalava na casa o grito agudo que aperreava mamãe. Uma ponta da coberta descia da cama da menina. O periquito se chegava banzeiro, arrastando os pés apalhetados, segurava-se ao pano com as unhas e o bico, subia. Os braços magros de Luciana curvavam-se sobre o peito chato, formavam um ninho. E os dois cochilavam um ligeiro sonho doce.

Minsk era também um ser disposto às aventuras e à liberdade. Agitavam-no caprichos, confusas recordações do mato, e batia as asas, alcançava a copa da mangueira, voava daí, passava algumas horas vadiando pela vizinhança. Satisfeitos esses ímpetos de selvagem, regressava, pulava dos galhos, pezunhava no chão,

Luciana tinha  
amigos imaginários  
mas quem se inte-  
ressa em tempo  
de seu tempo  
com as conversas  
de Luciana.

Minsk  
de me  
com Luciana

Minsk  
prática  
na liber-  
dade

doméstico e trôpego. Se se demorava na pândega, Luciana, inquieta, subia à janela da cozinha, sondava os arredores, bradava com desespero, até que ouvia duas notas estridentes, localizava o fugitivo, saía de casa como um redemoinho, empurrava as portas, estabanada:

— Quero o meu periquito.

Entrava sem-cerimônia, dava buscas, voltava triunfante, com o vagabundo no ombro. Virava o rosto, enviava-lhe beijos. Minsk se equilibrava agarrando-se à alça da camisa dela, metia a cabeça no cabelo revoltado, bicava delicadamente as orelhas e o couro cabeludo.

Ora, Luciana, estouvada, nunca via os lugares onde pisava. Mexia-se aos repelões, deixava em pontas e arestas fragmentos da roupa e da pele. Tinha além disso o mau vizo de andar com os olhos fechados e de costas. Sabia que essa maneira de locomover-se irritava as pessoas conhecidas, indivíduos ranzinzas, exigentes. Mas a tentação era forte. E se conseguia, de olhos fechados e de costas, atravessar o corredor e a sala de jantar, descer os degraus de cimento, chegar ao banheiro, considerava-se atilada e rejeitava as opiniões comuns. Otimismo curto. Uma pisada em falso, um choque na mesa, um trambolhão, e o orgulho se desmanchava. Um calombo aparecia no quengo, engrossava, justificava as impertinências caseiras. Luciana baixava a crista, humilhada. Necessário recomençar as experiências, até acertar.

Um dia em que marchava assim pisou num objeto mole, ouviu um grito. Levantou o pé, sentindo pouco mais ou menos o que sentira ao ferir-se num caco de vidro. Virou-se, alarmada,



sem perceber o que estava acontecendo. Havia uma desgraça, com certeza havia uma desgraça. Ficou um minuto perplexa, e quando a confusão se dissipou, sacudiu a cabeça, não querendo entender.

— Minsk!

A aflição repercutiu na casa, ofendeu os ouvidos de mamãe, de Maria Júlia, da cozinheira, chegou ao quintal e à rua.

— Minsk! gritou mais baixo.

Parecia que era ela que estava ali estendida no tijolo, verde e amarela, tingindo-se de vermelho. Era ela que se tinha pisado e morria, trouxa de penas ensangüentadas. Minsk. Devia ser um sonho ruim, com lobisomens e bichos perversos. Os lobisomens iam surgir. Por que não acordava logo, Deus do céu? Saltar a janela, andar em ruas distantes, entrar na carroça de Seu Adão.

— Minsk!

Ele ia exhibir-se, fofo, importante, banzeiro, arrastando os pés, todo frocado; — “Eh! eh!”

— Não morra, Minsk.

Pobrezinho. Como aquilo doia! Um bôlo na garganta, peso imenso por dentro, qualquer coisa a rasgar-se, a estalar.

— Minsk!

Ele estava sentindo também aquilo. Horrível semelhante enormidade arrumar-se no coração da gente. Por que não lhe tinham dito que o desastre ia suceder? Não tinham. Ameaças de pancadas, quedas, esfoladuras, coisas simples, sofrimentos ligeiros que logo se sumiam sob tiras de esparadrapo. O que agora havia se diferenciava das outras dores.

Os movimentos de Minsk eram quase imperceptíveis; as penas amarelas, verdes, vermelhas, esmoreciam por detrás de um nevoeiro branco.

— Minsk!

A mancha pequena agitava-se de leve, tentava exprimir-se num beijo:

— “Eh! eh!”

Obs.: As páginas 71 e 72 do conto Minsk são suprimidas aqui por tratarem de gravuras trazidas na edição do livro *Insônia* (RAMOS, 1976) que reúne uma série de contos de Graciliano Ramos.

**APÊNDICE D — Exercício sobre a elaboração do plano dos acontecimentos do conto “Minsk”, de Graciliano Ramos**

1. O tio Severino, tio de Luciana, chega em sua casa trazendo para ela um presente inesperado: um periquito grande e colorido.
2. Luciana recebe o presente, maravilhada.
3. Excitadíssima, Luciana corre para mostrar o presente incrível para a irmã e a cozinheira.
4. Luciana mostra o periquito a sua irmã e à cozinheira.
5. Luciana decepçiona-se com o fato das duas não darem a mínima para o periquito.
6. Luciana decide não estragar seu contentamento com o presente maravilhoso que recebeu e se afasta das duas.
7. Luciana tem a ideia de batizar o periquito, e pesquisa formas de dar um nome pra ele, já que agora ele faz parte desta sua família onde todos tem nome.
8. Luciana abre um atlas para aguçar as ideias de nomes para o animalzinho.
9. O periquito para em cima de uma palavra no atlas aberto por Luciana.
10. Luciana, quer saber como pronunciar a palavra mas ainda não sabe ler.
11. Pede ajuda para a irmã ler a palavra pra ela.
12. Luciana, ouvindo a palavra estranha que a irmã pronuncia, “Minsk”, duvida da irmã.
13. Luciana pede a mesma ajuda, agora para a mãe.
14. Ao ouvir a mesma pronúncia pela mãe, Luciana estranha mas se convence que a palavra é essa mesma, “Minsk”.
15. Luciana acaba se dando conta de que, ao parar nesta palavra, o próprio periquito escolheu para ele o seu nome, e a sua escolha deve ser respeitada.
16. Luciana batiza o periquito de “Minsk”.
17. Luciana mostra a casa para o recém batizado Minsk, como se mostra a uma visita, ou como no caso, a um novo membro da família e morador da casa.

18. Luciana apresenta Minsk para o gato.
19. Luciana explica ao gato que Minsk não deve ser comido.
20. O gato aceita, indiferente, a presença do periquito em sua vida.
21. A mãe de Luciana repreende o jeito de ser da filha.
22. Luciana muda seu comportamento com a chegada de Minsk.
23. A família de Luciana não tem atenção nas transformações pelas quais ela está passando.
24. O periquito chega sempre antes do amanhecer para dormir com Luciana em sua cama.
25. O periquito pratica sua liberdade selvagem saindo pra explorar a natureza frequentemente.
26. Luciana preocupa-se com as saídas de Minks, pois acha que ele pode nunca mais voltar.
27. Luciana sai à busca de Minsk.
28. Luciana resgata Minsk trazendo-o de volta, triunfante.
29. Luciana brinca de andar de olhos fechados e de costas, como de costume.
30. Luciana pisa em um objeto mole e ouve um grito.
31. Luciana levanta o pé sem saber o que aconteceu.
32. Luciana se depara com Minsk embaixo do seu pé.
33. A menina fica perplexa, por instantes.
34. A casa inteira se alvoroça.
35. Luciana grita o nome do animalzinho, em desespero, não acreditando no que vê.
36. Minsk, estendido no chão, agoniza, ensanguentado.
37. Luciana suplica para Minsk não morrer.
38. Luciana não entende por que os adultos não a avisaram sobre os cuidados que deveria ter com o animalzinho frágil em sua companhia, já que é uma criança e não poderia saber disso por ela mesma.
39. Minsk morre, depois de emitir os últimos sons.



**APÊNDICE E — Anotações sobre o monólogo de Agáfia, do texto teatral O casamento, de Nikolai Gógol.**

Segundo ato

Quarto na casa de Agáfia Tíkhonovna

Cena 1

Agáfia Tíkhonovna sozinha; depois Kotchkarióv.

AGÁFIA TÍKHONOVNA

Na verdade é uma escolha tão difícil! Se fosse um, ou dois homens...mas quatro! Por que a gente tem sempre que escolher? Nikanor Ivánovich não é feio, apesar de que, claro, é magricelo. Ivan Kuzmitch também não é feio. E pra dizer a verdade, Ivan Pávlovitch também, apesar de ser gordo, é um homem de boa aparência. E aí, o que fazer? Baltazar Baltazárovitch também é um homem de qualidades. É tão difícil decidir que não dá nem pra dizer. Como é difícil! Se os lábios de Nikanor Ivánovich fossem acrescentados ao nariz de Ivan Kuzmitch, e se tivesse uma desenvoltura como a de Baltazar Baltazárovitch, e se ainda fosse acrescentada a isso a corpulência de Ivan Pávlovitch, daí eu teria decidido na hora. Mas agora tenho de pensar! Minha cabeça até já começou a doer. Eu acho que o melhor de tudo é tirar a sorte. Seja o que Deus quiser: quem for sorteado, será o marido. Vou escrever o nome de todos em papezinhos, dobrar e aí seja mesmo o que Deus quiser. (Aproxima-se da escrivaninha, tira dali uma tesoura e papel, corta os bilhetes e dobra-os, continuando a falar) É muito infeliz a situação de uma jovem, sobretudo quando está apaixonada. Nenhum homem pode sentir isso, e muito menos entender. Aí está: tudo pronto! Só resta colocá-los numa bolsa, fechar os olhos e seja o que Deus quiser. (Coloca os bilhetes na bolsa e mistura-os com a mão) Que medo... Ai, tomara que saia Nikanor Ivánovich. Não, por que logo ele? É melhor Ivan Kuzmitch. Por que logo Ivan Kuzmitch? Os outros são piores do que ele?... Não, não, não quero... O que for sorteado, então será. (Procura com a mão e, em lugar de um, tira todos) Ai! Todos! Saíram todos! Meu coração está palpitando! Não, um só! Um só! Tem de ser um só! (Coloca os bilhetes na bolsa e mexe)

Devanias:  
ela imagina  
o marido  
incantado!  
ela delira  
a sério!

Nikanor Ivánovich

→ não é feio, mas é magricelo

→ (nariz)

Ivan Kuzmitch → também não é feio

Ivan Pávlovitch → também não é feio, apesar de gordo,  
↳ (corpulência) e é um homem de boa aparência.

Baltazar Baltazárovitch → também é um homem de qua-  
↳ (desenvoltura) lidades.

Eu tenho q sair do sofrimento!  
Enquanto sair do sufoco!  
Não apere-  
sentar o  
sofrimento.

ela está  
quase no  
limbo do  
e desista

Ela não  
quer se re-  
pensar  
zar pela  
costa!

lamenta  
patética  
tem pe-  
na verda-  
de!

## APÊNDICE F — Anotações sobre o conto Vendetta, de Guy de Maupassant

Ela contribui p/ a elevação da alma humana:  
 Ela faz isso nã só pelo filho, por ele mesmo, mas por  
 toda a sociedade.  
 A decisão humana de luta contra a sociedade.  
 Ele encontra um caminho p/ fazer justiça  
 Uma vendeta – Guy de Maupassant  
 vitória de alma humana. Ele ven-  
 ce!

O valor humano na busca do próxi-  
 mo (do filho) contra a sociedade.

A viúva de Paolo Saverini vivia sozinha com o filho numa casinha pobre junto das muralhas de Bonifácio. A cidade, construída numa extremidade da montanha, e mesmo, em certos sítios, suspensa sobre o mar, contempla, por sobre o estreito erçado de escolhos, a costa mais baixa da Sardenha. A seus pés, do outro lado, contornando-a quase inteiramente, um corte da falésia que lembra um gigantesco corredor serve-lhe de porto, traz até às primeiras casas, depois de um longo circuito entre duas muralhas abruptas, os barquinhos de pesca italianos ou sardos e, de quinze em quinze dias, o velho vapor arquejante que faz a carreira de Ajaccio. Na montanha branca o amontoado de casas estampa uma mancha ainda mais branca. Ambas parecem ninhos de aves selvagens, assim agarradas à rocha, dominando aquela passagem terrível onde poucos navios se aventuram. O vento incessante fatiga o mar, fatiga a costa nua por ele corroida, quase despida de ervas; precipita-se no estreito assolando-lhe as duas margens. Os rastos de espuma pálida, apegados às pontas negras dos inúmeros rochedos que por toda a parte perfuram as vagas, parecem farrapos de pano a flutuar palpitantes à superfície da água. A casa da viúva Saverini, mesmo colada à beira da falésia, abria as três janelas para aquele horizonte bravo e desolado. Ela vivia ali sozinha com o filho Antonio e a cadela «Traquinas», um grande animal magro, de pelo comprido e rude, da raça dos guardadores de rebanhos.

Falar olhando a paisagem sobre a qual fala

coloca figurino  
 a via,  
 uma a  
 colhe,  
 tempo  
 lembrando  
 final o texto

\* Parar de colocar ponto  
 \* seguir a lógica do pensamento  
 + nã o texto no sentido gramatical

semelhante

nã olhar p/ o espectador!



(Na parede)

ASSASSINATO DO FILHO → ADONIA a história começa!

O jovem servia-se dela para a caça. Uma tarde, depois de uma discussão, Antonio Saverini foi morto <sup>traidoramente amarrado</sup> a tração, com uma facada, por Nicolas Ravolati, que <sup>na</sup> nessa mesma noite se escapou para a Sardenha. Quando a velha mãe recebeu o corpo do filho, trazido por umas pessoas que iam a passar na rua, não chorou, mas ficou muito tempo imóvel a olhar para ele; depois, estendendo sobre o cadáver a sua mão enrugada, prometeu-lhe a «vendetta». Não quis que ninguém ficasse a fazer-lhe companhia e fechou-se em casa com o corpo e a cadela que uivava. Uivava, o animal, continuamente, de pé junto da cama, de focinho virado para o dono e de rabo apertado entre as patas. Não se mexia ela nem a mãe, a qual, agora debruçada sobre o corpo, de olhos imóveis, chorava grossas lágrimas mudas ao contemplá-lo. O rapaz, de costas, vestido com o seu casaco de pano grosso perfurado e rasgado no peito, parecia dormir; mas tinha sangue por toda a parte: na camisa arrancada para os primeiros socorros, no colete, nos calções, na cara, nas mãos. Na barba e no cabelo haviam-se formado coágulos de sangue. A velha mãe começou a falar com ele. Ao som daquela voz, a cadela calou-se.

— Sim, sim, serás vingado, meu pequeno, meu rapaz, meu pobre filho. Dorme, dorme, que serás vingado, ouviste? É a mãe que to promete. E a mãe cumpre sempre a sua palavra, tu bem sabes. E lentamente inclinou-se sobre ele, colando os lábios frios aos lábios mortos. Então a <sup>cadela</sup> Traquinas recomeçou a gemer. Soltava um longo queixume monótono, dilacerante, horrível.

palavras + importantes

Alguns oblas + muito import. cadela uiva, velha silêncio, a cadela cal!

facada  
Atômica  
Incip?  
vai a  
vinte  
mesm?  
ne 32  
pmsu  
"eu não vou chorar"  
Observação apática)  
Ela perdeu o sentido da vida, e não pode deixar por isso mesmo

apática →  
MÉ VELHA SA  
re-fundo as  
palavras p/ o filho!

cantando  
uma  
voz de  
minar

Depois de  
cantar,  
ir p/ o  
fundo,  
na parede  
e falar lentamente, sem  
energia

A velha, <sup>sem condições de prometer a</sup> vendetta <sup>isso eu tenho que passar na minha:</sup> fala! <sup>Que ela n tem como cumprir! Ela n tem como fazer isso!</sup>

Ficaram ali ambos, mulher e animal, até de manhã. Antonio

Saverini foi enterrado no dia seguinte, e não tardou que se deixasse de falar dele em Bonifacio. Não deixara irmão nem primos próximos. Não havia homem que executasse a «vendetta». A mãe, a velha, era a única a pensar nisso. Do outro

lado do estreito via de manhã à noite um ponto branco na costa.

É uma pequena aldeia sarda, Longosardo, onde se refugiam os bandidos corsos perseguidos de muito perto. São eles que constituem quase exclusivamente a população do lugarejo, em frente das costas da sua pátria, e ali aguardam o momento de regressar ao mato. Fora naquela aldeia que, sabia <sup>ela</sup> o <sup>ela</sup>, se refugiara Nicolas Ravolati. Sozinha durante todo o dia, sentada à janela, olhava para lá pensando na vingança. Como havia de

fazer, ela, sem ninguém, doente, tão perto da morte? Mas tinha prometido, tinha jurado sobre o cadáver. Não podia esquecer, não podia esperar. <sup>(seu vizinho)</sup> Que havia de fazer? Já não dormia de noite, já não tinha repouso nem descanso, procurava obstinadamente.

A cadela a seus pés dormitava e, às vezes, erguendo a cabeça, uivava para longe. Desde que o dono já não estava ali uivava assim muitas vezes, como se o chamasse, como se a sua alma de animal, inconsolável, tivesse também conservado a recordação que nada apaga. <sup>dormia</sup> Ora, uma noite, <sup>quando cadela sibilante</sup> como a Traquinas estava de novo a <sup>uivando</sup> gemer, a mãe, de repente, teve uma ideia, uma

ideia de selvagem vingativo e feroz. Meditou nela até de manhã; depois, tendo-se levantado ao nascer do dia, dirigiu-se à igreja. Rezou, prosternada no chão, esmagada diante de Deus, suplicando-lhe que a ajudasse, que a apoiasse, que desse ao <sup>ela entende que vai cometer um crime! E é cristã, e pede perdão; e pede força pq é a única forma q ela encontrou de vingar o filho.</sup>

A cadela a velha vivam como se fossem um só de dor  
Aqui começa o monólogo da mãe!  
Tinha de si e da velha e tem vingança absurda.  
isso irrita a mãe, pertence a cadela do filho e vive irritante com ela, mas tem a mãe e a cadela e mostra a mãe sobre o filho.

Obstaculo não tem com a velha cumprir a vendetta!  
PENSAMENTO DA VELHA a partir daqui!  
Aqui começa a falada velha. ELA começa a aparecer  
Ela pensa nas condições que ela tem p poder cumprir com a vingança



O vínculo que antes ~~havia~~ existia agora ganhou um outro sentido! → cadela e velha → elas se unem → passam a ser uma à outra!

seu pobre corpo gasto a força de que precisava para vingar o filho. Depois voltou para casa. Tinha no pátio um velho barril desconjuntado que recolhia a água das goteiras; virou-o, despejou-o, prendeu-o ao chão com estacas e pedras; depois amarrou a ~~Traquinas~~ <sup>Semelhante</sup> a esta casota e foi para casa. Agora andava incessantemente de um lado para o outro no seu quarto,

sempre de olhos postos na costa da Sardenha. Estava ali, o

assassino... A cadela uivou todo o dia e toda a noite. A velha,

de manhã, levou-lhe água numa tigela, mas mais nada: nem sopa nem pão. Mais um dia passou. A ~~Traquinas~~ <sup>Semelhante (2º dia)</sup> extenuada,

dormia. No dia seguinte tinha os olhos a brilhar, o pêlo eriçado, e puxava ~~desvairadamente~~ <sup>loucamente</sup> pela corrente. A velha tornou a não

lhe dar nada para comer. O animal, agora furioso, ladrava ~~em~~ <sup>voltou</sup> voz rouca. Passou mais uma noite. Então, ao nascer do dia, a

mãe Saverini foi a casa do vizinho pedindo que lhe dessem dois molhos de palha. Pegou em velhas roupas que o marido usara ~~em tempos~~ e recheou-as de forragem para simular um corpo

humano. Espetou um pau no chão diante da casota da ~~Traquinas~~ <sup>Semelhante</sup>, amarrou-lhe aquele manequim, que assim parecia

estar de pé. Depois imitou a cabeça com um embrulho de velhas

roupa interior. A cadela, surpreendida, olhava para aquele

homem de palha e calava-se, embora devorada pela fome.

Então a velha foi comprar na salsicharia um grande pedaço de ~~morcela~~ <sup>chouriço</sup> preta. Quando voltou para casa ateou um fogo de lenha

no pátio, junto da casota, e grelhou ~~a sua morcela~~ <sup>o chouriço</sup>. A ~~Traquinas~~ <sup>Semelhante</sup>, desvairada, dava saltos e espumava, de olhos ~~fitos~~ <sup>fixas</sup> na grelha

cujos ~~fumos~~ <sup>com o chouriço</sup> lhe entrava na barriga. Depois a mãe fez daquelas

Em vez de dar pl a ~~Semelhante~~ <sup>chouriço</sup>, ela amarrou no pescoço do espan-talho!

Construiu o espantalho com muita precisão, objetividade.

roupas

chouriço

O process da cadela!  
O feio!

Com o chouriço, fez  
papas fumegantes uma gravata para o homem de palha.  
Amarrou-a lentamente <sup>em volta</sup> a <sup>(P! é conseguir tira-la facilmente!)</sup> aroga do pescoço, como que para lha  
enfiar no corpo. Quando acabou, soltou a cadela. Num  
formidável salto o animal chegou à garganta do manequim e,  
com as patas em cima dos ombros, começou a dilacerá-la.  
Tomava <sup>carra no</sup> ao chão com um pedaço da sua presa <sup>nos dentes</sup> nas goelas e  
depois atirava-se outra vez, enterrava os caninos nas cordas,  
arrancava alguns pedaços de alimento, tornava a cair e a saltar,  
obstinada. Arrancava a cara com grandes dentadas, fazia todo  
o pescoço em farrapos. A velha, imóvel e muda, observava de  
olhos atentos. Depois tornou a prender o animal, obrigou-o outra  
vez a jejuar dois dias e recomeçou aquele estranho exercício.  
Durante três meses habituou a cadela àquela espécie de luta,  
àquela refeição conquistada à dentada. Agora já não a prendia,  
mas com um gesto lançava-a contra o manequim. Ensinara-a a  
dilacerá-lo, a devorá-lo, mesmo que não tivesse qualquer  
alimento na garganta. Como recompensa, dava-lhe <sup>o chouriço</sup> depois a  
<sup>oxelhado</sup> morcela que grelhara. Logo que via o homem, a Traquinas  
estremecia, e depois <sup>colocava</sup> punha os olhos na dona, que lhe gritava:  
«Vai!» numa voz sibilante e de dedo apontado. Quando achou  
que tinha chegado <sup>o momento certo,</sup> a ocasião, a mãe Saverini foi confessar-se e  
comungar numa manhã de domingo, com extático fervor; depois, <sup>então se</sup> tendo se  
vestido com <sup>exarripado</sup> envergando roupas de homem, semelhante a um velho pobre  
andrajoso, fez um acordo com um pescador sardo que a levou,  
acompanhada da cadela, ao outro lado do estreito. Tinha num  
saco de pano um grande pedaço de <sup>chouriço</sup> morcela. A Traquinas  
jejuava há dois dias. A velha fazia-a farejar a toda a hora o

O instinto do animal faz muita coisa em ações! a cadela natando no mar!

CERTO O PLANO DO TREINAMENTO! A velha assiste o sucesso do seu plano! A cadela far oit ds que ela esperava!

A velha ensinava a cadela o comando!

semelhante

pa mãe julgan

semelhante

semelhante



ENTENDER A ENERGIA de cada núcleo! levar a energia p/ frente! Enfiar me soltando, posso exalar p/ depois

aromático alimento, e excitava-a. Entraram em Longosardo. A Avelha ia <sup>trabalhando</sup> a coxear. Foi a uma padaria e perguntou onde vivia Nicolas Ravolati. Ele voltara ao seu antigo ofício de marceneiro. Estava <sup>trabalhando</sup> sozinho nos fundos da sua oficina. A velha empurrou a porta e chamou:

— Eh! Nicolas!

Ele virou-se; então, soltando a cadela, ela gritou:

— Vá, vá, devora, devora!

O animal enlouquecido saltou e agarrou o pescoço. O homem estendeu os braços, apertou a cadela, rolou pelo chão. Durante alguns segundos retorceu-se, batendo o chão com os pés; e depois ficou imóvel, enquanto a <sup>semelhante</sup> Traquina lhe rebuscava o pescoço que arrancava em pedaços. Dois vizinhos, sentados às portas, recordaram-se perfeitamente de ter visto sair um velho pedinte com um cão preto <sup>bobre</sup> esgaldado que comia, enquanto ia andando, uma coisa qualquer-castanha que o dono lhe dava.

À tardinha, a velha já voltara para casa. Dormiu bem nessa noite. Ela vingou o filho! Ela <sup>que avahardi-gerente</sup> quis cumprir o que prometeu ao filho! E fez tudo bem pensado para que ninguém a visse e a identificar-se. Ninguém virá atrás dela, já que ninguém a viu por aquelas bandas. A solução de se vestir como homem (de se disfarçar) e também por- que ela é uma mulher e cha- maria a atenção das pessoas se, entrasse no vilarejo de Longosardo. Pra não chamar a atenção e para que jamais descobriam e vão atrás dela, ela se traveste de homem.

surpresa

Ela não consorcia um e o outro, e a mimhe novel! Uma coisa e não se dá espaço para ninguém. A velha não se dá ao trabalho.

limpar, eliminar o que n serve!

Imo ri qui- xico que a velha nam ce vai ser descoberta! Pq tentaram mpreco v. ran ella. Não ho- vbra nenhuma que recorda- ará a velha!

(Outubro de 1883)

Ela nunca vai ser descoberta!

A missão este- impida! Quando a justiça n é impida, o homem resolve!