

UMA ANÁLISE SOBRE O TRABALHO DE VOZ DA ESCOLA
RUSSA E DO MÉTODO DE ANTUNES FILHOArgus Cecil Nery Monteiro¹

Resumo: O artigo refere-se à importância do trabalho de voz para o ator, sendo o treino vocal crucial para a comunicação ideal entre o ator e o público. Para tanto, realizamos uma comparação entre o método da escola russa de teatro e o método criado pelo grande diretor brasileiro Antunes Filho. O método tradicional russo foi aprimorado ao longo dos anos a partir dos trabalhos de diretores como Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko, Maria Knebel. Antunes Filho, por sua vez, utilizava seu método tanto em seu curso anual de teatro, o CPTzinho, quanto no trabalho com seus atores. Paralelamente, comparamos trechos de Antígona, a clássica tragédia grega de Sófocles, nas montagens em prosa e em verso, sendo a utilização deste último formato pouco conhecida no meio teatral. Apesar dos estilos de escrita diferentes, tanto a peça em verso quanto a em prosa podem apresentar um novo colorido através da realização adequada do trabalho de voz com o ator.

Palavras-Chave: teatro russo; teatro brasileiro; dramaturgia; voz.

AN ANALYSIS OF THE VOICE WORK OF THE RUSSIAN
SCHOOL THEATER AND THE ANTUNES FILHO METHOD

Abstract: This article refers to the importance of the voice work for the actor, with vocal training being crucial for the ideal communication between the actor and public. For that, we have made a comparison between the method of the Russian school theater and the method created by the great Brazilian director Antunes Filho. The traditional Russian method has been refined over the years, starting with works of directors like Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko and Maria Knebel. Antunes Filho, in turn, has used his method in his annual drama course, the CPTzinho, and in working with his actors. At the same time, we have compared parts of Antigone, the classical Greek tragedy of Sophocles, in prose and in verse performances, the use of this last format being little known in the theater scene. In spite of the different styles of writing, the play in verse and in prose can show a new color set through the adequate use of the voice work with the actor.

Keywords: Russian theater; Brazilian theater; dramaturgy; voice.

1 Doutor em Teatrologia e Mestre em Atuação pelo GITIS – Instituto de Artes Cênicas da Rússia (Moscou – Rússia) e Licenciado em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É professor, diretor e produtor teatral. E-mail: argus.monteiro@gmail.com

A voz, assim como a linguagem corporal, é uma das formas de comunicação do ator: sendo bem realizada, ela desenvolve e expressa as suas ideias para os seus companheiros e para a plateia. Devido a sua importância, o ator deve continuamente estudar e trabalhar os elementos vocais, como a dicção, a projeção vocal e a interpretação do texto, de forma a enriquecer os seus sentidos e a sua imaginação através da voz. Tal trabalho de voz está fortemente ligado ao trabalho de construção da personagem, que seguiu diferentes metodologias que variaram ao longo da história do teatro.

Partindo historicamente do classicismo francês, Denis Diderot verificou que o trabalho do ator era constituído por clichês, que eram usados pelos atores para um ou outro tipo de papel, de forma invariável (DIDEROT, 2009).

As companhias teatrais da época eram compostas pelo primeiro ator e, separadamente, os demais atores. O primeiro ator preocupava-se exclusivamente com sua própria presença de palco, ao declamar suas falas na boca de cena. Os outros atores não realizavam a construção das personagens, utilizando apenas carimbos, algo semelhante a estereótipos físicos para determinado papel. Assim, questões relativas a cada personagem, como o trabalho de voz, eram relegadas a segundo plano (DIDEROT, 2009).

Ou seja, não havia um trabalho de ator que se dedicasse a questões físicas e psicológicas da construção da personagem, dentre elas o trabalho de voz. Observando essa situação, Diderot publicou a sua célebre obra “O Paradoxo do Ator” (DIDEROT, 2009), na qual expressou sua concepção sobre a necessidade de cuidado do ator na construção de personagens mais contidas e menos estereotipadas. Infelizmente, essa obra foi lançada no surgimento do romantismo na França, em meio ao estilo melodramático e exagerado ao qual Diderot se opunha em sua obra.

Essa apenas encontrou eco anos mais tarde, com Emile Zola, que publicou o artigo “Naturalismo no Teatro”. Nesse artigo, foram postulados os princípios da interpretação teatral, como: a ausência de truques, clichês e declamações, que eram realizadas pelos atores através de berros e exageros. Portanto, para Zola (2010), o ator em cena, deve ser natural e verdadeiro (ZOLA, 2010, tradução do autor).

Portanto, a necessidade de um trabalho mais dedicado do ator foi detectada tanto por Diderot quanto por Zola. Este último opunha-se ao que havia presenciado na atuação do teatro romântico francês, dominado pelo melodrama, que transformavam ações, incluindo a voz, em execuções exageradas, deturpando a atuação natural do ator.

Posteriormente, emergiu um movimento renovador no teatro, no final do século XIX, denominado realismo (posteriormente seguido pelo naturalismo). Um dos primeiros diretores a trabalhar nessa corrente foi Andre Antoine, na França. O diretor montou os primeiros espetáculos realistas, empregando as ideias de imitação da vida, tanto no trabalho do ator, quanto no trabalho do artista.

O realismo teatral desenvolveu-se em outros países, como na Rússia. Nesse, suas raízes remontam de nomes do século XIX, como P.S. Motchalov, V. A. Karatigin e M. S. Schepkin. Já a frente do seu tempo, eles sempre buscavam o trabalho e a expressão do ator em cena e influenciaram fortemente um jovem ator e diretor que surgiu anos depois: K. S. Stanislavski.

Stanislavski começou as suas atividades artísticas como ator no estúdio amador do Círculo de Arte e Literatura. Tal qual a maioria dos atores amadores desse tempo, ele seguia os clichês pré-estabelecidos para personagens.

A partir da observação dos espetáculos da trupe do Duque de Meiningentz, ele percebeu outro patamar de qualidade teatral e a importância dos elementos da direção sobre a revelação da alma no conteúdo de uma obra. A constituição do seu método, denominado “Método das Ações Físicas”, ocorreu posteriormente, de forma gradual.

Anos depois, na fundação do Teatro de Arte de Moscou, Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko trabalham juntos na formação do trabalho do ator. Stanislavski trabalhava a partir do comportamento consciente na cena, enquanto Nemirovitch-Dantchenko operava a compreensão do ator das peças e dos seus papéis. Ambos conseguiram harmonizar o resultado desse trabalho junto aos atores, transformando a estética teatral.

Os fundamentos do seu método foram apresentados em dois livros de Stanislavski, lançados após a sua morte: “O trabalho do ator por si mesmo no processo da vivência cênica” e “O trabalho do ator por si mesmo na produção do processo da personificação do papel”. Especialmente neste último livro, Stanislavski discorreu sobre as questões do

trabalho e do uso da voz no processo de construção da personagem, combinados com o seu método: o uso de pausas (junto com o tempo-ritmo, resultando no subtexto), a influência do super-objetivo da personagem na voz (STANILAVSKI, 1955).

Entendendo o método das ações físicas, domina-se o conjunto do conhecimento do método de criação e dos princípios das técnicas de atuação e direção. Ou seja, é impossível desvincular questões próprias do método na atuação de outros elementos, como o corpo e a voz. No método das ações físicas, eles estão intrinsecamente ligados.

Assim, Stanislavski fundamentou o seu método das ações físicas, aliando questões físicas e psicológicas no trabalho de construção da personagem pelo ator. Surgiu a necessidade do ator expor as intenções do autor e realizar um trabalho de pesquisa da personagem, em substituição à mera declamação do ator principal e dos carimbos dos demais atores, como mencionado anteriormente.

Com isso, Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko fundaram não apenas o Teatro de Arte de Moscou, mas com ele a moderna escola russa de teatro. A metodologia de trabalho foi inspirada no trabalho de ambos, sendo analisada e aprimorada por outros artistas e professores de teatro. Assim, na década de 1930, na formação das primeiras escolas teatrais, foi criada uma metodologia especial de formação do ator. A disciplina específica para a realização do trabalho vocal nos cursos de teatro foi denominada “discurso cênico”.

O objetivo desta matéria foi aliar os elementos da expressão vocal à leitura e interpretação aprofundada do texto, utilizando como características os trejeitos da personagem no campo da voz: o sotaque, as palavras tônicas, o ritmo da fala, aliados aos detalhes inseridos pelo autor no texto, que serviriam como fontes para imaginação, sentido e lógica.

Além dessa análise para a construção da personagem, há também a questão estilística do texto: a peça pode ter sido escrita em prosa ou em verso. Ambos os estilos possuem os mesmos elementos, como tempo-ritmo, pausas e subtexto. No entanto, cada estilo possui as suas próprias características, requerendo um trabalho específico.

Ao longo dos anos, o método de trabalho da escola russa continuou desenvolvendo-se, chegando ao método de análise das ações, no qual o trabalho de voz chegou ao seu ápice e continua sendo utilizado na atualidade.

Nele, o ator faz a sua leitura do texto e acredita na realidade impressa pelo autor, tendo a habilidade não somente de guardar o texto, mas também de observar os detalhes das relações entre as personagens e os acontecimentos que ocorrem ao longo da peça. Esse trabalho, Stanislavski denominou “exploração da razão”.

Maria Knebel, uma discípula de Stanislavski, criou conjuntamente com ele, nos seus anos finais, o “método de análise das ações”². A partir da análise do texto, realizada em uma leitura de mesa, havia o trabalho de construção da personagem: analisar o sentido do texto, as realizações, os sentimentos e os conflitos, chegando ao entendimento do “super-objetivo” da personagem, trazendo a ação contínua da personagem e estimulando a imaginação dos estudantes ou atores (KNEBEL, 2012).

[...] é necessário todo um trabalho preparatório, no qual atua o ator construindo o seu papel: analisando situação, trama, ideias e lembranças que o autor colocou quando escreveu a sua obra, analisando o caráter e as suas relações com o mundo a sua volta, o que a vida interior do herói possui (GITIS, 2011, p. 11 - tradução do autor).

A seguir, o diretor (ou o professor), junto com os seus atores (ou alunos) leem um trecho da peça e criam uma circunstância análoga à do texto. Dessa forma, os atores não são obrigados a decorar o texto, mas sim improvisar segundo indicações do autor em relação à cena e à personagem. Essa improvisação baseada em uma situação similar ao texto foi designada por Stanislavski de “études”. Ao cumprir essa tarefa, os atores voltam à mesa e retrabalham o texto, comparando o que foi improvisado com as suas palavras com as empregadas pelo autor, até que os alunos cheguem ao domínio do texto de forma natural.

Além de todo esse estudo da criação da personagem através de cenas improvisadas, seguindo o super-objetivo e outros detalhes da personagem descritos pelo autor, as aulas de discurso cênico também estimulam o aluno a ver e a valorizar a palavra, assim como os seus sentidos. Com o domínio do texto, assimilam-se as situações e o estilo do autor, alcançando assim a total potencialidade da palavra. Além da análise textual, são elaborados elementos da expressão vocal, como a dicção, a projeção vocal e a entonação, ressaltando a beleza e a força da voz.

² Maria Knebel foi uma diretora e professora de teatro. Escreveu vários livros, mas destacamos aqui a sua célebre obra “*O Deistvennom analize p'esy i roli*” (A análise ativa da peça e do papel).

Devido a isso, conforme vivenciado pelo pesquisador, o estudante das universidades russas deve trabalhar com textos em prosa e verso por 6 semestres³, de forma a desenvolver essa capacidade de análise textual e vocal que o acompanhará ao longo da sua carreira artística.

Os estilos de peças tanto em prosa quanto o verso são utilizados no ensino do teatro russo para preparar os atores para a demanda dos espetáculos, visto que a dramaturgia mundial conta com peças em verso de diversos autores clássicos, como: Alexander Pushkin, Mihail Lermontov, Alexander Griboedov, Alexey Tolstói, William Shakespeare, Lope de Vega, Friedrich Schiller, Molière, Edmond Rostand, entre outros.

Devido a esse vasto repertório de peças em versos, sua escassa utilização nacional e considerando a necessidade dessa formação nos futuros atores, focaremos o presente artigo no trabalho em verso.

Embora haja elementos em comum com a prosa nas peças redigidas em verso, como a diversidade do tempo-ritmo, as pausas e a entonação, tais componentes apresentam outra finalidade.

Através do tempo-ritmo característico da personagem, o estudante pode ter o domínio das pausas, chegando até o subtexto. Mas a utilidade das pausas vai além: elas auxiliam o estudante a narrar o inesperado e o desejo do acontecimento, transmitindo outras nuances da personagem. A pausa pode ocorrer em qualquer parte do verso, seja através da pontuação, seja no fim (ou no meio) dos versos, revelando acontecimentos escritos pelo autor, de forma pontual, mantendo o sentido do enredo.

O controle do tempo-ritmo não se baseia somente nas pausas, mas também na aproximação de um discurso vivo. Se o futuro ator dominar esse elemento, assim como a métrica, a pronúncia e a entonação, ele torna-se capaz de compreender que cada verso contém um ritmo e entonações próprias, possibilitando inúmeras leituras das estrofes,

3 Em cada semestre, o aluno trabalha um texto em prosa e outro em verso. O texto em prosa pode ser um trecho de um conto, ou de uma peça. Já o texto em verso pode ser de uma poesia ou uma peça. No primeiro semestre, o aluno trabalha somente com textos de autores russos, e no segundo, de autores internacionais. O nível de dificuldade vai aumentando ao longo do tempo: nos dois primeiros semestres, o aluno deve trabalhar com texto de até 5 minutos. Nos dois semestres seguintes, 10 minutos, e nos últimos semestres, de até 15 minutos.

fugindo assim da monotonia. O estudante também deve tornar-se consciente de sua respiração, pois cada mudança de verso e de sentido exige uma nova inspiração, podendo ser no final ou em outro local do verso, empregando fluidez ao ritmo.

A utilização de versos em cena exige um treinamento especial, pois não deve ser lido como na prosa ou como uma mera declamação. Em relação à prosa, o verso tem a sua própria forma de ritmo e organização, como a presença de pausas rítmicas, que se encontram entre os versos. Conforme o pesquisador B. V. Tomashevskii:

A diferença entre o verso e a prosa conclui-se em dois pontos: 1º: O discurso em verso fragmenta-se na colocação entre a sua própria unidade (verso), e a prosa possui um discurso contínuo; 2º: O verso possui a medida interior (métrica), e a prosa não possui (TOMASHEVSKII, 2011 *apud* GITIS, 2011, p. 135).

Utilizemos comparativamente em nosso exemplo, dois trechos de uma mesma peça: *Antígona*, de Sófocles. A tragédia possui versões em verso e em prosa. Segue um trecho da peça em prosa, que é a versão mais difundida no ocidente:

ANTÍGONA: Ismênia, minha querida irmã, companheira de meu destino, de todos os males que Édipo deixou, suspensos, sobre a sua descendência, haverá algum com que Júpiter ainda não tenha afligido nossa vida infeliz? Não há provação – sem falar de outras desditas nossas – por mais funesta, ou ignominiosa, que não se encontre em nossa comum desgraça! Ainda hoje – que quererá dizer esse édito que o rei acaba de expedir e proclamar por toda a cidade? Já o conheces, sem dúvida? Não sabes da afronta que nossos inimigos preparam para aqueles a quem prezamos? (SÓFOCLES, 2005, p. 5).

E o mesmo trecho, em verso:

ANTÍGONA

Minha querida Ismene, irmã do mesmo sangue,
conheces um só mal entre os herdeiros de Édipo
que Zeus não jogue sobre nós enquanto vivas?
Não há, de fato, dor alguma, ou maldição,
afronta ou humilhação que eu não esteja vendo
no rol das tuas desventuras e das minhas.
Já tens conhecimento do decreto novo
que o rei, segundo dizem, promulgou agora
e mandou publicar pela cidade inteira?
Já te falaram dele, ou tu não vês ainda
os males que ameaçam os amigos nossos,
premeditados pelos nossos inimigos? (SÓFOCLES, 1989, p. 201).

Segundo exemplo em prosa, na fala de Creonte:

CREONTE: Erros da minha insensatez! Obstinação fatal! Vede... na mesma família, vítimas e assassinos! Ó sorte desgraçada! Meu pobre filho! Jovem, sucumbiste por uma morte tão triste... perdeste a vida não por tua culpa, mas pela minha! (SÓFOCLES, 2005, p. 76).

E o mesmo trecho, em verso:

CREONTE

Erros cruéis de uma alma desalmada!
Vede, mortais, o matador e o morto,
do mesmo sangue! Ai! Infeliz de mim
por minhas decisões irrefletidas!
Ah! Filho meu! Levou-te, inda imaturo,
tão prematura morte – ai! Ai de mim! –
por minha irreflexão, não pela tua! (SÓFOCLES, 1989, p. 255).

Ou seja, além da diferença estilística, a peça em verso proporciona uma maior variedade de ritmos, acentuando impressões, desde que o ator saiba utilizar os elementos da voz, como o uso do tempo-ritmo. As pausas nesse trecho não ocorrem somente pela pontuação, mas também no final ou no meio do verso.

Vejamos como a pausa oculta (sem pontuação) aparece no final do verso, servindo como vírgula:

Retomando a fala de Antígona:

“conheces um só mal entre os herdeiros de Édipo
que Zeus não jogue sobre nós enquanto vivas?”

Apesar de tratar-se de uma estrutura única, o primeiro verso é separado do segundo através da vírgula oculta no final do primeiro verso, possibilitando ao ator um tom de diálogo no primeiro verso, e no segundo verso, um tom de interrogação.

No trecho seguinte, as pausas ocorrem de outra forma:

“Já tens conhecimento do decreto novo
que o rei, segundo dizem, promulgou agora
e mandou publicar pela cidade inteira?”

No final do primeiro verso, devemos entender que há uma pausa oculta, quebrando o ritmo com o segundo verso. Mas, no verso seguinte, não haverá esta pausa, pois a pergunta começa no segundo verso e não há sentido na existência de uma pausa ao final do verso.

Já na fala de Creonte, podemos analisar:

“Vede, mortais, o matador e o morto,
do mesmo sangue!”

Somente na exclamação ocorre a pausa. Ou seja, a leitura das duas linhas ocorre como se fosse uma única linha.

No trecho seguinte:

“do mesmo sangue! Ai! Infeliz de mim
por minhas decisões irrefletidas!”

Mais uma vez as linhas se unem: a pausa da primeira linha não ocorre no seu final. Além disso, mesmo sem pontuação no final, podemos entender que existe uma vírgula oculta em seu lugar que, neste caso, funde-se com a próxima, postergando a pausa para a próxima exclamação.

A dramaturgia em verso exige dos atores uma alta carga emocional, reagindo intensamente aos atos do parceiro nas suas réplicas. Essa resposta deve trazer a verdade interior da personagem.

Ao contrário do que foi referido anteriormente sobre o ensino de teatro na Rússia incorporando o ensino de técnicas para peças em prosa e em verso, no Brasil, como em outros países ocidentais, não é muito comum o uso da versificação na cena. Seja pela falta de tradição, seja pela ausência de um trabalho na formação de atores, em vários locais, o trabalho com peças em verso é quase inexistente. Nas bases de dados digitais do CAPES e do Domínio Público, por exemplo, não foram encontrados artigos, teses ou dissertações na área de teatro com referência ao ensino teatral de peças em versos até a finalização do presente artigo.

Na maioria dos cursos de teatro nacionais, as aulas de voz são incluídas na disciplina de expressão vocal, atendendo somente a forma de uso da voz (projeção, aquecimento vocal), mas sem trabalhar detalhadamente a estrutura, como na escola russa.

Como exceção a essa regra, utilizaremos o Centro de Pesquisa Teatral – CPT, de Antunes Filho.

Antunes Filho (1929-2019) criou a sua própria metodologia de trabalho, privilegiando não somente a consciência vocal, mas também o trabalho de voz, o uso das pausas e das palavras tônicas.

Na consciência vocal, Antunes partiu do princípio da correta respiração: somente através dela o ator pode conduzir o seu trabalho vocal e corporal. Para tanto, segundo ele, o corpo deve estar em um estado de relaxamento ativo e livre de quaisquer tensões, pois tais tensões, aliadas à ansiedade, comprometeriam todo o trabalho vocal.

Ainda para Antunes Filho, a projeção vocal ideal é proveniente da respiração, que dá forma às palavras, através da ressonância. Dessa forma, todo o esforço que ocorre com a fala é retirado da garganta. Ele orientava seus alunos e atores a respirarem pela boca, mas de forma consciente. Com isso, a respiração, além de sustentar a fala, servia na substituição de emoções a cada respiração, alterando o sentido da frase pronunciada pelo ator.

De acordo com Antunes, para tornar o corpo uma caixa de ressonância, a voz deveria correr pelo fundo dos olhos, possibilitando a vibração da voz na parte de trás da nuca, e assim, expandindo-se pelo ambiente. Dessa forma, a voz sairia carregada de sentimentos e emoções, pois ela estaria no fundo dos olhos.

Baseado em sua própria experiência, Antunes verificou que quando utilizava a ressonância, era desnecessário utilizar um grande volume de ar para a construção da fala, como quando se grita para ser ouvido.

Além disso, com a finalidade de aumentar a projeção e consciência vocal dos alunos, ele empregava o uso de fonemas, utilizando sílabas com vogais e consoantes.

Para tanto, Antunes propôs uma série de exercícios, realizados insistentemente no seu curso⁴: 4 tabelas de fonemas eram fornecidas aos alunos, para repetição nas aulas de voz. Além dos fonemas, essas tabelas indicavam exercícios distintos para a articulação bucal, a ampliação da caixa de ressonância através da duplicação das vogais (para expressar um sentimento ou uma reticência) e o controle do ar (quando os fonemas são executados em uma só respiração).

Ao final dos exercícios, o aluno tinha liberdade para acrescentar novas sílabas, permitindo maior consciência de sua ressonância e empregando novas nuances emocionais e criativas à sua fala.

4 O pesquisador participou como convidado da turma de 2018.

O objetivo nessa técnica era chegar à utilização da língua imaginária de Antunes: o fonemol.

O fonemol não utiliza palavras, mas sim essa combinação de fonemas. Sílabas aleatórias, utilizadas de forma semelhante à “blablablação” dos exercícios teatrais, criam frases abstratas com significados.

Com o domínio dos fonemas, os alunos começam a improvisar e exercitar a tônica, dando ênfase a uma sílaba ou a uma palavra, criando uma frase com variações. Apesar de não seguir a língua vigente, desde que o ator consiga expressar o fonemol com a projeção vocal e com ressonância, ele pode ser entendido com naturalidade. O efeito da sua frase “depende do impulso do ator dentro da situação imaginada. O sentido das palavras pode ser percebido na entonação” (MILARÉ, 2010, p. 295). Tal treino potencializa a qualidade vocal dos atores.

A utilização do fonemol não ocorre somente nas aulas, mas também nas montagens de Antunes, como em Blanche⁵ (2015).

O método de trabalho de Antunes Filho pode ser adaptado a qualquer curso de teatro, pois os seus resultados são confiáveis: os atores que lá passaram comprovam a excelente qualidade vocal em cena, devido a esse treinamento.

Complementando os exemplos comparativos dos textos escritos de Antígona em prosa e verso apresentados anteriormente, segue uma breve comparação das apresentações do mesmo espetáculo teatral, também em ambas as versões estilísticas, assistidas pelo pesquisador.

A versão do espetáculo (ANTÍGONA, 2015) em verso foi do diretor russo Konstantin Mishin, apresentada no teatro da Escola de Artes Dramáticas, em Moscou. O pesquisador assistiu ao espetáculo em 20 de fevereiro de 2015.

Dentre as características vocais percebidas, estavam: variação do ritmo da fala e domínio do tempo-ritmo pelos atores. O trabalho de voz enriqueceu o jogo dos atores em cena, apresentando diversidade de ritmos vocais aliada à diversidade de movimentos corporais (visto que ambos complementam-se e apoiam-se). Mesmo nas cenas nas quais

5 Adaptação da peça de Tennessee Williams – O bonde chamado desejo. Ao invés de usar o texto do autor, Antunes utilizou o fonemol em toda a montagem, mostrando uma nova forma de comunicação entre atores e a plateia.

o ritmo de voz não era tão variado, não houve utilização da declamação. Dessa forma, apesar do peso da tragédia, o uso das pausas e variedade de ritmos concedeu leveza ao espetáculo, tornando agradável a apresentação, mesmo com o tempo de 1 hora e 45 minutos.

A versão de Antígona mais popular no ocidente é em prosa. A assistida pelo pesquisador foi uma montagem de Antunes Filho, apresentada em 2005, no Teatro Anchieta (ANTÍGONA, 2005). Como característica vocal, houve o ritmo constante de todos os atores. As falas eram compostas por longos trechos. Isso, associado à opção por privilegiar o texto em relação ao restante do espetáculo em determinadas cenas, levou a momentos nos quais os atores declamavam de frente para a plateia. A atriz que interpretava Antígona, Juliana Galdino, utilizava um único ritmo, ritmo este que se apresentava acelerado na maior parte do espetáculo. A atriz utilizou poucas pausas e foram também raras as palavras acentuadas. Quanto à emoção da personagem, o tom de voz mais presente no espetáculo foi o de desespero.

Portanto, considerando o intenso trabalho de voz que os atores da companhia de Antunes Filho realizavam com a metodologia própria do diretor, devemos considerar que essa diferença no resultado final das características vocais dos espetáculos seja decorrente dos atributos específicos que podem ser encontrados na utilização dos textos em verso.

Em complementaridade ao grande trabalho realizado por Antunes Filho junto a seus alunos e atores, somos favoráveis à ênfase nas técnicas e metodologias vocais na preparação dos atores e no trabalho de criação das personagens para ampliar a qualidade das atuações e dos espetáculos.

Além disso, porém, consideramos importante a inserção de técnicas específicas para o trabalho vocal voltado para as peças escritas em verso, com suas características específicas e com suas possibilidades técnicas e estéticas ainda não devidamente exploradas no Brasil.

Para tanto, a exemplo da escola russa, seria de grande importância a criação, nos cursos de graduação em teatro, a criação de uma disciplina específica para o trabalho de voz na criação de personagens, voltado para textos tanto em prosa quanto em verso.

Felizmente, foram lançados recentemente no Brasil as obras de Stanislavski traduzidas diretamente do russo, sem as perdas oriundas da versão para a língua inglesa e dos objetivos da tradução que não eram voltados para a utilização no teatro. Assim, provavelmente poderemos ter agora maior clareza sobre o método e estudos nacionais mais aprofundados sobre a metodologia desse diretor.

Quanto à metodologia de Antunes Filho, o seu método de trabalho também possuía vários elementos do método de Stanislavski e do método de análise das ações, embora não se considerasse um seguidor do diretor russo. Como exemplos temos: processo de construção de personagem, com elementos físicos e psicológicos, tempo-ritmo, super-objetivo da personagem, etc. (MONTEIRO, 2018).

Outra semelhança que podemos perceber entre esses grandes diretores mencionados é o seu papel como orientadores de seus atores, criadores de metodologia para formação técnica e aprofundamento dos atores e uma espécie de coautores dos dramaturgos, tanto no apoio à construção das personagens quanto na compreensão da mensagem a ser transmitida à plateia pelos atores.

REFERÊNCIAS

ANTÍGONA. Direção de José Alves Antunes Filho. São Paulo: Teatro Anchieta, 2005. Baseado na obra de Sófocles. Pen drive, son., color.

ANTÍGONA. Direção de Konstantin Mishin. Moscou: Teatro da Escola de Artes Dramáticas, 2015. Baseado na obra de Sófocles.

BLANCHE. Direção de José Alves Antunes Filho. São Paulo: SESC Consolação, 2015. Adaptação da obra de Tennessee Williams, O Bonde Chamado Desejo.

DIDEROT, Denis. **Paradoks ob Aktore.** São Petersburgo: Izdatelskii dom "Azbuka-Klassika", 2009

GITIS. **Iskusstvo Stzenitcheskoi retchi, vypusk 2.** Moscou: Rossiiskii Institut Teatralnovo Iskusstva - GITIS, 2014.

GITIS. **Stzenitcheskaya retch.** Moscou: Rossiiskii Institut Teatralnovo Iskusstva - GITIS, 2011.

KNEBEL, Maria. **Poeziya Pedagogiki. O Deistvennom Analize Pesy n Roli.** Moscou: Rossiiskii Institut Teatralnovo Iskusstva - GITIS, 2012.

MILARÉ, S. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho.** São Paulo: Edições SESCSP, 2010.

MONTEIRO, Argus Cecil Nery. **Os Études Stanislavskianos e o Pret-a-porter Antuniano.** Revista Cena, Porto Alegre, n. 26, pp. 6-19 set /dez. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/83381>.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1989. Tradução de Mário da Gama Kury.

SÓFOCLES. **Antígone.** [S. l.]. 2005. (Clássicos Jackson, v. XXII). Tradução de J. B. de Mello e Souza.

STANISLAVSKI, K. S. **Rabota Aktera Nad Soboi. Tchast 2: Rabota Nad Soboi v Tvortcheskom Protzesse Voplosheniya.** Moscou: Gosudarstvennoe Izdatelstvo Iskusstvo, 1955.

ZOLA, Emile. **Tvortchestvo. Tchelovek-Zver. Statii.** Moscou: Izdatelstvo ACT, 2011.

Recebido em: 18/08/2020

Aceito em: 26/02/2021