



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Programa de Pós Graduação em Artes  
Instituto de Artes - Câmpus São Paulo

MANUEL FABRICIO ALVES DE ANDRADE

**BECKETT, CRAIG, ZUMTHOR:**  
uma investigação vocal como prática da atuação.



SÃO PAULO – S.P.  
2020

MANUEL FABRICIO ALVES DE ANDRADE

**BECKETT, CRAIG, ZUMTHOR:**  
uma investigação vocal como prática da atuação.

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, Instituto de Artes – Câmpus São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas. Exemplar apresentado para a Comissão Examinadora da Banca de Defesa Final.

Linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suely Master.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.*

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

A553b Andrade, Manuel Fabricio Alves de, 1982-

Beckett, Craig, Zumthor : uma investigação vocal como prática da atuação / Manuel Fabricio Alves de Andrade. - São Paulo, 2020.

188 f. : il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suely Master

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Representação teatral. 2. Poesia sonora. 3. Voz. 4. Performance (Arte). 5. Atores. I. Master, Suely. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

MANUEL FABRICIO ALVES DE ANDRADE

**BECKETT, CRAIG, ZUMTHOR:**  
uma investigação vocal como prática da atuação.

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, Instituto de Artes – Câmpus São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas. Exemplar apresentado para a Comissão Examinadora da Banca de Defesa Final.

Linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suely Master.

Data de aprovação:  
27 / 03 / 2020

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Regina Vieira Romano

---

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Vinicius Torres Machado

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Maria de Vasconcellos

---

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Rodrigo Spina de Oliveira Castro

SÃO PAULO – S.P.  
2020

Este trabalho é dedicado à Sr.<sup>a</sup> Aurivanda Alves de Andrade, que por mais de trinta anos tem se orgulhado de ser Professora; que com sua linda voz, preparou inúmeras crianças para o mundo, entre elas, eu, seu filho. Obrigado, mãe!

## AGRADECIMENTOS

À orientadora desta pesquisa, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suely Master, pessoa que me escutou e me mostrou um caminho possível de autodescoberta por meio da voz. Mesmo quando tive medo, quando achei que não seria capaz de continuar, ela me jogou na fogueira e pulou junto! Não fosse por sua sabedoria, dedicação, paciência, amor e, novamente, paciência, eu provavelmente teria fugido do canto assombroso da sereia e não teria experimentado mergulhar nesse oceano vocal e no processo intenso de doutoramento. Foi ela quem me abriu os ouvidos para minha própria voz e às muitas vozes que desejam ganhar o espaço que lhes é de direito. Obrigado sempre, querida mestra. Sem você, esta trajetória não teria o mesmo encanto!

Aos alunos e às alunas do Bacharelado em Artes Cênicas da Unesp, Alexandre Calefo, Ana Beatriz Grigoleti, Beatriz Candolo, Bruna Pinhati, Camila Campos, Caroline Calsoni, Damares Valentin, Daniel Solnik, Esmeralda Lemes, Fernanda Lombardi, Flora Batalha, Giancarlo Aguilar, Giovana Rosa, Glauca Marina, Gustavo Tomé, Jonas Teodoro, Júlia Sonati, Juliana Del Rosso, Lucas Quelle, Mel Carabolante, Kaique Bevilacqua, Miriam Almeida, Pedro Coentro e Renan Felix, pela imensa generosidade com que acolheram minha presença na sala de aula, desde o primeiro semestre do Estágio em Docência, até os encontros realizados para o levantamento de dados para esta pesquisa. Vocês estarão sempre no meu coração!

Aos funcionários e funcionárias do Instituto de Artes da Unesp, em especial à Angela Maria Camargo Lunardi, Fabio Akio Maeda, Neusa de Souza Padeiro e Rodrigo Gutierrez Leão, pelo amor e dedicação com que fazem todo o sistema funcionar.

Aos professores que foram membros da Banca de Qualificação, Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Rodrigo Spina de Oliveira Castro e Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Vinicius Torres Machado, pela leitura atenta e preciosos apontamentos para a finalização da pesquisa.

Às professoras que aceitaram o convite para integrar a Banca Examinadora Final: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Camila Ladeira Scudeler, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Maria de Vasconcellos, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilian Freitas Vilela, Prof.<sup>a</sup>, Dr.<sup>a</sup> Lucia Regina Vieira Romano, e Prof.<sup>a</sup> Dra.<sup>a</sup> Renata Pelloso Gelamo.

À Evy Tesch, terapeuta, que me possibilitou ter acesso a um acompanhamento psicológico comprometido e me auxiliou na compreensão do que tudo isso poderia significar, processo sem o qual este trabalho não teria sido finalizado.

A Leandro Benites, companheiro e parceiro de vida, pelo apoio econômico e emocional ao longo de todo o processo da pós-graduação.

Aos alunos e às alunas que têm me educado na arte de ser professor.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), pelo apoio financeiro destinado à realização deste trabalho, por meio da bolsa de estudos a mim concedida. Código de Financiamento 001.

## RESUMO

A partir de paralelismos conceituais e poéticos entre o teatro de Samuel Beckett e o conceito de *Über-marionette* de Edward Gordon Craig, no que se referem ao trabalho atoral, à luz das reflexões de Paul Zumthor acerca da “poesia sonora” e da performance vocal, formulamos o objetivo desta pesquisa: investigar uma prática da atuação vocal alicerçada na poética beckettiana, em diálogo com o pensamento de Craig sobre o ator e a atriz organizadas em torno de seu “über-marionette”, de Zumthor, acerca da “poesia sonora”, e do que ela propõe a um corpo/voz que se cria em performance. Trabalhamos aplicações práticas de estratégias numa pesquisa individual e, ainda, com alunos e alunas do curso do bacharelado em Artes Cênicas, os encontros foram registrados em vídeo, áudio e em diários de bordo. Os resultados foram observados a partir do referencial teórico sobre a preparação vocal para o teatro: Beuttenmüller e Laport (1974); Behlau (2001); Gayotto (1997; 2002); Guberfain (2004; 2005); März (2002); Master (2005; Viola (2006). Percebemos que a prática nos proporcionou um entendimento mais aprofundado dos recursos vocais. Os alunos e as alunas que colaboraram conosco, relataram uma apropriação desse material e demonstraram que a aplicação das estratégias resultou na realização de performances vocais mais ricas em nuances. Para nós, as peças de Beckett podem ser encaradas como estruturas ou dispositivos inventados para colocar o ator e a atriz em um “estado” de atenção curiosa, tornando sua realização um processo autoinvestigativo acerca desse corpo e dessa voz que atuam.

Palavras-chave: Beckett; Craig; Teatro; Voz; Zumthor.



## ABSTRACT

Based on conceptual and poetic parallels between Samuel Beckett's theater and Edward Gordon Craig's "Über-marionette" concept, regarding performer work, in the light of Paul Zumthor's reflections on "sound poetry" and vocal performance, we formulate the aim of this study: investigate a practice of vocal performance based on beckettian poetics in dialogue with Craig's thought about the actor and actress organized around his "über-marionette" and Zumthor about "sound poetry", and then what it proposes to a body / voice that is created in performance. We work on practical applications of strategies in an individual research and also with students of the Bachelor's degree in Performing Arts, the meetings were recorded on video, audio and in logbooks. The results were observed from the theoretical framework on vocal preparation for the theater: Beuttenmüller and Laport (1974); Behlau (2001); Gayotto (1997; 2002); Guberfain (2004; 2005); März (2002); Master (2005; Viola (2006). We realized that the study provided us with a deeper understanding of vocal resources. The students who collaborated with us, reported an appropriation of this material and demonstrated that the application of the strategies resulted in the realization of vocal performances richer in nuances. For us, Beckett's plays can be seen as structures or devices invented to place the actor and actress in a "state" of curious attention, making their realization a self-investigative process about this body and the voice in performance.

Key words: Beckett; Craig; Drama; Voice; Zumthor.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Esquema sobre os elementos dos recursos vocais .....	83
Tabela 2: Análise dos recursos vocais na peça <b>Eu Não</b> .....	97
Tabela 3: Decupagem da partitura de voz para <b>Eu Não</b> (1º trecho / “Voz neutra”) .....	100
Tabela 4: Decupagem da partitura de voz para <b>Eu Não</b> (2º trecho / “Voz flash”) .....	101
Tabela 5: Decupagem da partitura de voz para <b>Eu Não</b> (3º trecho / “Voz neutra”) .....	101
Tabela 6: Decupagem da partitura de voz para <b>Eu Não</b> (4º trecho / “Voz encosto”) .....	102
Tabela 7: Decupagem da partitura de voz para <b>Eu Não</b> (5º trecho / “Voz neutra”) .....	102
Tabela 8: Decupagem da partitura de voz para <b>Eu Não</b> (6º trecho / “Voz encosto”) .....	103
Tabela 9: Decupagem da partitura de voz para <b>Eu Não</b> (7º trecho / “Voz neutra”) .....	103
Tabela 10: Decupagem da partitura de voz para <b>Eu Não</b> (8º trecho / “Voz da consciência negadora”) .....	104
Tabela 11: Grupo 1: Decupagem do trecho em relação à elocução .....	134
Tabela 12: Grupo 2: Decupagem do trecho em relação à elocução .....	136
Tabela 13: Grupo 3: Decupagem do trecho em relação à elocução .....	138
Tabela 14: Grupo 1: Decupagem do trecho em relação à elocução .....	144
Tabela 15: Grupo 2: Decupagem do trecho em relação à elocução .....	147
Tabela 16: Grupo 3: Decupagem do trecho em relação à elocução .....	151
Tabela 17: Grupo 1: Decupagem do trecho em relação à elocução .....	157
Tabela 18: Grupo 2: Decupagem do trecho em relação à elocução .....	161
Tabela 19: Grupo 3: Decupagem do trecho em relação à elocução .....	167

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
<b>1. SAMUEL BECKETT .....</b>	<b>11</b>
<b>1.1. INSTÂNCIAS DO TEATRO BECKETTIANO QUE ORIENTARAM NOSSA INVESTIGAÇÃO .....</b>	<b>16</b>
1.1.1. DIAS FELIZES E AS VOZES DE WINNIE .....	17
1.1.2. ROCKABY E A VOZ GRAVADA DE W .....	22
1.1.3. COMÉDIA E AS CABEÇAS FALANTES .....	24
1.1.4. APONTAMENTOS .....	27
<b>2. EDWARD GORDON CRAIG E O “ÜBER-MARIONETTE” .....</b>	<b>30</b>
2.1. É PERSONAGEM? .....	37
2.2. PRESENÇA / EXPERIÊNCIA / ESTRUTURA COMO GATILHO .....	51
2.2.1. PRESENÇA .....	55
2.2.2. EXPERIÊNCIA .....	57
2.2.3. ESTRUTURA COMO GATILHO .....	59
2.2.3.1. DESLOCAMENTOS DE MARTA SOARES .....	60
<b>3. PAUL ZUMTHOR E “POESIA SONORA” .....</b>	<b>64</b>
3.1. A “POESIA SONORA” E OS RECURSOS VOCAIS EM BECKETT .....	70
3.2. PEÇAS BECKETTIANAS COMO “POESIA SONORA” .....	75
<b>4. COMO AS REFERÊNCIAS BECKETTIANAS SE DESDOBRARAM EM ELEMENTOS A SEREM INVESTIGADOS NA PRÁTICA .....</b>	<b>82</b>
4.1. REFERÊNCIAS E DEFINIÇÕES .....	86
4.1.1. TEMPO .....	86
4.1.2. INTENSIDADE .....	87
4.1.3. FREQUÊNCIA .....	88
4.1.4. QUALIDADE VOCAL .....	89
4.1.5. ARTICULAÇÃO, RESPIRAÇÃO E RESSONÂNCIA .....	89
4.1.5.1. ARTICULAÇÃO .....	90

4. 1. 5. 2. RESSONÂNCIA .....	90
4. 1. 5. 3. RESPIRAÇÃO .....	91
4. 2. ESTUDO PRÁTICO PARA LEITURA DRAMÁTICA DA PEÇA EU NÃO ..	92
4. 2. 1. PROPOSTA PARA UMA ATUAÇÃO VOCAL NA PEÇA EU NÃO .....	95
4. 3. ENCONTROS / SALA DE ENSAIO .....	106
4. 3. 1. ENCONTRO DE 07/05/19 - #1 .....	107
4. 3. 2. ENCONTRO 14/05/19 - #2 .....	112
4. 3. 4. ENCONTRO 28/05/19 – #4: INTRODUÇÃO À INTENSIDADE .....	121
4. 3. 5. ENCONTRO 28/05/19 – # 5: INTRODUÇÃO À FREQUÊNCIA .....	127
4. 3. 6. ENCONTRO 04/06/19 – # 6: TEMPO + PARTITURA .....	132
4. 3. 7. ENCONTRO 11/06/19 – # 7: INTENSIDADE + PARTITURA .....	141
4. 3. 8. ENCONTRO 25/06/19 – # 8: FREQUÊNCIA + QUALIDADE VOCAL + PARTITURA .....	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	175
REFERÊNCIAS .....	178

## INTRODUÇÃO.

Que palavras para o quê quando? Como elas quase ainda ecoam. Como de algum modo de algum macio da mente elas vazam. Dele nele vazam. Como todas exceto as não inanes. Até a última indiminuível mínima como que indisposta a minimizar-se. Para então na penumbra máxima inexprimir minimaximamente todas. (Samuel Beckett).

Havia um desejo: criar.

Entrar em um processo de investigação da voz que pudesse integrar minhas vivências e experiências com a dança, com o teatro físico, com reflexões sobre o corpo, sobre a voz e sobre o ser. Investigar a voz dentro de um contexto de autoaprendizagem, considerada como processo complexo, no qual se entende que o ato de se preparar para a atuação, para a performance, estão envolvidas instâncias das artes, mas, também, da psicologia, da biologia, da sociologia, da espiritualidade etc., e que a escrita desta experiência, também acontece por sobreposição de camadas, num processo errático e imbricado nas experiências e experimentos desse(s) corpo(s) e dessa(s) voz(es), de registro e escrita cartográfica<sup>1</sup>.

Desde a pesquisa de mestrado (ANDRADE[2], 2014) realizada neste mesmo Programa de Pós Graduação, tínhamos Beckett em nossa companhia, sussurrando possibilidades através de seus textos, deixando entrever nas sombras de seu teatro, um torpor do corpo que se constrói e se dissolve em palavras, um corpo/voz que chama à performance, à teatralidade enquanto plasticidade e concretude de seus elementos compositivos, mas também fugidio, esfumaçado, em dissolução, em recusa à produtividade, à expectativa de se expressar algo ou ainda de se representar algo num sentido unívoco.

---

<sup>1</sup> “(...) a cartografia (...) é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”. (ROLNIK, 1989, p. s/n).

“A cartografia se ocupa dos caminhos errantes, estando suscetível a contaminações e variações produzidas durante o próprio processo de pesquisa. A cartografia exige do pesquisador posturas singulares. Não coleta dados; ele os produz. Não julga; ele coloca em questão as forças que pedem julgamento. A cartografia ocupa-se de planos moventes, de campos que estão em contínuo movimento na medida em que o pesquisador se movimenta. Cartografar exige como condição primordial estar implicado no próprio movimento de pesquisar” (COSTA, 2014, p. 71).

Durante o mestrado, entrevistamos artistas de teatro que trabalharam com as peças curtas de Samuel Beckett (1906 – 1989) no Brasil<sup>2</sup> e, a partir de suas impressões, realizamos alguns apontamentos sobre a atuação e a criação vocal no teatro tardio beckettiano realizado por aquelas pessoas. Na finalização do trabalho, entendemos que nossos resultados apontavam para uma possível prática que se estruturasse a partir dos elementos relativos à criação vocal e à atuação no teatro de Beckett, o que nos permitiria um desdobramento da pesquisa para o doutorado.

Interessados mais na investigação do fazer teatral e no que a prática deste tipo de teatro específico<sup>3</sup> poderia fornecer de instrumentos para a formação e/ou reciclagem de atores, atrizes e performers<sup>4</sup>, propusemos uma pesquisa dentro de uma perspectiva mais experimental desse fazer. Portanto, importava-nos enfatizar o processo e não uma obra finalizada ou atender a expectativas de uma peça beckettiana realizada, considerando que este teatro carrega consigo uma estética bem específica, o que muitas vezes resulta em clichês e fórmulas cênicas que podem atrapalhar o sentido da experimentação.

Tal processo foi entendido como algo que, apesar de ter se originado em aspectos formais [e muitas vezes rigorosos enquanto estrutura] das peças estudadas, ainda assim, esteve aberto a contaminações, devaneios, atravessamentos e reviravoltas, uma vez que partiu da experiência direta com e no corpo/voz de quem o realizava e atuava dentro dele.

---

<sup>2</sup> Colaboraram com nossas entrevistas: Antônio Galleão, Carina Casuscelli, Lenerson Polonini, Maria Alice Vergueiro, Nádía de Lion, Rubens Rusche e Vera Bonilha.

<sup>3</sup> O teatro de Samuel Beckett se caracteriza por uma estética bastante específica, como procuraremos discriminar ao longo do texto deste estudo. Como referência ver: Andrade (2010; 2012; 2017), Cavalcanti (2006), Gontarski (1999), Locatelli (1996), Kalb (1999), Knowlson (1996; 2007), Vasconcellos (2017), entre outros e outras.

<sup>4</sup> O termo performer é aqui empregado na expectativa de abranger uma gama bastante grande de artistas da cena, (dança, dança-teatro, teatro-físico, arte da performance etc.), não somente como referência a artistas ligados à arte da performance; uma vez que muitos e muitas não se entendem como pertencentes a esta ou aquela linguagem específica, mas como artistas de linguagens híbridas. Durante o texto, usaremos em grande parte a nomenclatura ator e atriz, mas também performer e intérprete. A definição de Pavis (2008, p. 284) contribui para a compreensão: “Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O *performer*, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (*to perform*) num palco de espetáculo. O *performer* realiza sempre uma façanha (urna performance) vocal, gestual ou instrumental, por oposição à interpretação e à representação mimética do papel pelo ator”.

Ao finalizar o mestrado, percebemos a possibilidade de se propor um trabalho de estudo da atuação, tendo a voz e a fala como disparadores de um processo de auto investigação, a partir do qual se poderia estudar a construção de uma presença, da ação vocal, do jogo com os elementos materiais envolvidos na criação cênica, entre outras habilidades necessárias à função de quem atua na cena.

Vislumbramos um tipo de abordagem que possibilitaria um trabalho técnico de preparação e treinamento atoral, que partisse do próprio fazer/experimentar/criar das peças de Beckett, e que fornecesse espaço para a formação e/ou reciclagem de seus praticantes. Formulou-se, então, o objetivo central deste estudo: investigar uma prática da atuação vocal alicerçada na poética beckettiana, em diálogo com o pensamento de Edward Gordon-Craig (1872 – 1966) sobre o ator e a atriz organizadas em torno de seu “*über-marionette*” (CRAIG, 2009), de Paul Zumthor (1915 – 1995), acerca da “poesia sonora”, e do que ela propõe a um corpo/voz que se cria em performance. (ZUMTHOR, 1993).

Do encontro entre aquilo que captamos do teatro beckettiano, da expectativa de Beckett como diretor teatral<sup>5</sup> de que atores e atrizes atuassem com extremo rigor dentro da estrutura da encenação, porém imbuídos de uma sensibilidade ou de uma organicidade apurada; e o ideal almejado por Craig quanto ao expediente do “*Über-marionette*”, como um dos elementos que permitiriam a criação de uma encenação como obra de arte total, atenta às qualidades plásticas da atuação (RIBEIRO, 2016), nos propusemos algumas questões:

---

<sup>5</sup> Foram inúmeras as incursões de Beckett no fazer teatral (KNOWLSON, 1996; 2007), a começar pela assistência dada por ele a Roger Blin, quando da primeira montagem de **Esperando Godot**, em 1953, na França, e por quase vinte anos continuou a dar assistência a diversos diretores teatrais, quando estes encenavam suas peças, entre eles Jean Marie Serreau, Anthony Page, Deryk Mendel, Alan Schneider, entre outros. Para McMillan e Fehsenfeld (1988), **Fim de Jogo**, apresentada no *Schiller Theater* de Berlim, em 1967, foi a primeira montagem na qual o nome de Beckett apareceu impresso na ficha técnica como diretor (p. 185). No entanto, Knowlson (1985) e Gontarski (1999) definem **Vaivém**, no ano de 1966, apresentada no *Odéon Théâtre de France*, em Paris, como a primeira de suas peças dirigida por ele mesmo. (KNOWLSON, 1985, p. 12; GONTARSKI, 1999, p. xxxv). Mas o interessante é saber que a partir da década de 1970 Beckett se dedicou cada vez mais à função de diretor de suas obras dramáticas, o que permitiu que pudesse experimentar e concretizar princípios de sua poética como artista, na realização de seu teatro. Para mais informações sobre sua trajetória como diretor teatral ver: Andrade[2], 2014; Gontarski (1999); Knowlson (1985; 1996; 2007); entre outros.

“– É possível sustentar a ideia de que no teatro de Beckett encontramos princípios em comum com o ‘*Über-marionette*’ de Craig, que estimulam uma prática de atuação e de performance vocal?”

“– O ‘corpo beckettiano’ corresponde, em muitos pontos, com o corpo do ‘*Über-marionette*’?”

“- Como se relacionam as questões em torno da estética e da poética dos teatrólogos? Elas poderiam orientar um processo investigativo para atores e atrizes do teatro contemporâneo?”

Algum esforço inicial nessa aproximação nos deixou com a impressão de que o “fantasmagórico”, a imagem humana borrada, a figura humana obscurecida ou em abstração são aspectos que de fato aproximam o pensamento teatral de ambos.

Como observa Ribeiro (2016), podemos encontrar no “*Über-marionette*” de Craig a noção de “corpo glorioso”, da “materialidade não viva” enquanto oposição à “encarnação em personagem”, o que nos conduz a “uma materialidade crua e definitiva, destruidora de toda ilusão”. (RIBEIRO, 2016, p. 63). As questões colocadas à pessoa que atua dentro deste contexto, mais do que limitar sua arte, parece estimular a formação de investigadores e investigadoras metódicos/cas de si mesmo/mesma e da encenação. Atiça o poder da imaginação. Isto nos parece realmente estimulante!

Quanto a Beckett, Andrade (2017) define que sua gramática e sua poética são arquitetadas a partir de ruínas. São espaços, lugares, figuras, corpos, vozes, palavras em ruínas. Corpos decrepitos, impedidos de se locomoverem, muitas vezes ocultos ao olhar, em dissolução, mas que se materializam, continuam a existir em palavras. Estas, por sua vez, devaneiam, perambulam por uma imaginação fantasiosa, fabulando um mundo instável, fragmentado, assim como a memória esburacada, imprecisa, ambígua, na qual a imagem ocupa um lugar central numa fala muitas vezes verborrágica, mas também interrompida por grandes vazios, silêncios, retornos e avanços para adiante, para o fim, que nunca chega. Numa “(...) estética de fragmentos tensos, marcada pela falência de procedimentos clássicos, pela renovação da gramática e sintaxe da literatura e das artes modernas”. (ANDRADE, 2017, p. 39). Seu teatro carrega os mesmos princípios poéticos.



É um teatro do quase. Quase se está lá, quase não se está. Quase se pode dizer tudo, mas as palavras não bastam. Quase se pode calar, mas não é possível. Quase se interpreta uma personagem, mas ela não se deixa representar, porque não se completa e insiste nas lacunas. Há, também, a estrutura dramatúrgica que muitas vezes obriga quem atua a mostrar o que está fazendo, numa ação mais performativa do que representativa. Quase se vira um narrador, mas o drama submerge e subverte-se em descrição distanciada dos fatos. Quase se narra. Quase deixa-se narrar. Quase se fala, mas há a insistência do silêncio, “(...) silêncios que precisam ser ouvidos”. (HENZ, 2005, p. 14). Quase se fala novamente, porém a construção lexical, o enunciado previsto nas rubricas, tornam-nas quase uma partitura musical<sup>6</sup>. Então, quase se canta, porém, mais uma vez, é a lógica da fala que impera e faz avançar o texto. É um teatro do entre. Um teatro de devires outros, fator que pode sugerir a seus/suas performers, outros modos de estar na cena, de falar, de ecoar pelo espaço etc.

Henz (2005), explica que ter adotado o procedimento de citar longos trechos da obra beckettiana em sua tese de doutorado, se justifica pela aproximação poética almejada com o autor:

Esse expediente será um exercício para avizinhar-nos do próprio método beckettiano, que trabalha com excessos, repetições, proliferações, paradoxalmente, em direção ao que ele próprio denomina *work in regress*.

Tal procedimento se aproxima das exigências de acuidade e persistência de uma certa música contemporânea. Em Stockhausen, Cage, Berio e Messiaen, assim como em Beckett, o que se tem são **alastramentos**, que de longe de qualquer apaziguamento, **insistem em sonoridades que mantêm uma tensão**, efeitos que duram e se estendem em favor de **uma intensificação para nada**. Trata-se de um **trabalho por proliferação de tecidos, hiatos, deiscências, silêncios que precisam ser ouvidos**”. (HENZ, 2005, p. 14. [grifo nosso]).

Interessados num percurso semelhante quanto à investigação teatral, tivemos atores e atrizes em formação envolvidos/as na experimentação em sala de trabalho, em busca de intensidades, proliferação de suas percepções e afetações, num processo auto investigativo, de escuta, tanto dos elementos da

---

<sup>6</sup> Indicação da rubrica em **Comédia**: “Vozes sem colorido, salvo quando alguma expressão for indicada. Ritmo sempre rápido”. (BECKETT, 1986, p. 3); em **Passos**: “Vozes: baixas, andamento lento”. (BECKETT, s/d, p. 2), entre outros exemplos a serem apresentados ao longo do estudo.

composição teatral (espaço, luz, cor, sons, palavras, movimento, ruídos, silêncios, fábula, presença etc.), quanto da escuta de si (sensações, pensamentos, emoções etc.). Para tanto, estratégias foram desenvolvidas para se tentar estudar aquilo que anteriormente fora imaginado e deduzido da pesquisa teórica.

É a partir da “palavra resíduo”, nome dado por Beckett ao projeto poético em torno do qual desenvolveu a gramática e a estética de sua obra<sup>7</sup>: a necessidade de levar a linguagem a cair em descrédito. (BECKETT, 2001, p. 167-71), guarda profundas conexões com outras experiências estéticas, tal como o levante artaudiano contra a “palavra clara”, que se resseca, pois está privada de seus efeitos encantatórios e oníricos (ARTAUD, 1999); ou a definição de “poesia sonora” tal como Zumthor (1992) a concebe.

Paul Zumthor (1992) descreve sua estupefação ao deparar-se com a “poesia sonora”, realizada por artistas como Henri Chopin, Luciano Berio, Lora-Totino, entre outros, encontro que teria complementado seus estudos sobre o tema. Para o autor, a “poesia sonora” coexiste por oposição a outras formas poéticas, orais e não orais; traz em si a concepção do uso da “voz em si e por si”, desvinculada das amarras da linguagem ou convenções do canto (ZUMTHOR, 1992, p. 138). O nascimento da “poesia sonora” se dá num contexto de franco questionamento da supremacia da linguagem e da hegemonia do texto escrito, da descrença no poder das instituições e do Estado, e na desconfiança pelas leis econômicas, movimento fortemente impulsionado pelo fim da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), e que, para Zumthor (1992), teve como consequência nas artes, a negação dos limites entre suas diferentes linguagens, e dos limites entre palavra e sentido. (p. 139).

É dentro desse contexto teórico que se propôs um espaço para a “experiência” (LARROSA, 2002), para a abertura a se viver possíveis encontros, atravessamentos, contaminações, desconstruções, que poderão gerar novas percepções sobre si (corpo, voz, mente, imaginação etc.), que buscou permitir perceber como acessar e depois utilizar recursos vocais próprios de cada corpo/voz, e, uma vez de posse da relação dos recursos levantados, desenvolver

---

7 Andrade (2001) trata da precoce consciência de Beckett em relação àquilo que será a base sua poética quanto à desconstrução da linguagem, que perseguirá durante toda sua vida. (p. 167).

um trabalho técnico de assimilação (por meio da repetição) desses recursos dentro da atuação. Algo que para além de físico é psíquico, emocional, espiritual. (QUILICI, 2017).

Trata-se de uma abordagem investigativa, que se entende em processo, que não parte da premissa de um sistema ou metodologia de formação atoral, mas que segue linhas de estudos teatrais que procuram organizar estratégias e práticas para o trabalho individual de atores e de atrizes, com o objetivo de discriminar recursos vocais voltados para a atuação teatral, que possam ser disparadores de um processo criativo, considerando aspectos técnicos, mas também imaginativos, subjetivos, próprios do trabalho auto investigativo para se compor a atuação<sup>8</sup>.

Nossa intenção não é estabelecer ou criar um conjunto de regras fixas para se atuar no teatro beckettiano. O que nos moveu foi o desejo de lançar perguntas, questionar nossas próprias impressões e discutir modos de organizar conhecimentos adquiridos por este que vos escreve, durante uma longa trajetória de formação como artista da cena, pesquisador e, mais recentemente, professor de teatro. As inquietações e apontamentos registrados aqui, devem ser tomados mais como provocações e perguntas que têm por princípio orientar a auto investigação e, que estão claramente ligadas a uma inquieta vontade de descobrir o que está por trás das coisas e de vasculhar a pluralidade de modos de compreendê-las.

-----

Sobre a estrutura do texto a seguir:

No primeiro capítulo apresentamos as instâncias do teatro e da poética de Samuel Beckett e procuramos discriminar quais desses aspectos nos

---

<sup>8</sup> Hirson (2012) em sua pesquisa de doutorado, oferece a seguinte pista, a partir da qual me senti inspirado a organizar esta experiência: “Não pretendo criar uma metodologia, mas apontar pontos de sustentação para uma pesquisa que entende técnica a partir de uma apreensão metodológica orgânica que se dá em processo de criação. Não é isto ou aquilo, mas uma complexidade de camadas que geram uma metodologia em fluxo que procuro tornar perceptível através de uma escrita com devaneio, ou seja com lacunas virtuais próprias do fazer artístico”. (HIRSON, 2012, p. 12). É inspiradora a maneira como a atriz descreve sua criação, as etapas desde o contato inicial com a proposta, as lembranças, a memória; depois como ela foi construindo ações que partiam desses “encontros” iniciais, ações que geraram novas imagens, fez emergir outras memórias, suscitou possibilidades de desenvolvimento, também fê-la observar qualidades em seu corpo, que regiam sua movimentação e fala; trata de qualidades que se basearam em cheiros, cores, texturas, temperaturas, temporalidades, o que de alguma maneira foi moldando, **deformando**, rompendo, reconstruindo a personagem, a cena e as ações.

orientaram em nossas reflexões em torno do trabalho de atuação em seu teatro. Sua incursão como diretor teatral na encenação de suas próprias peças e relatos de atores e atrizes que estiveram em contato com ele, e a análise de algumas de suas peças, nos apresentam um legado de orientações que especificam modos de atuar, enunciar e observar qualidades a respeito da performance em seu teatro, e de recursos vocais, que muito têm a contribuir para o entendimento de uma “estética beckettiana”, sobretudo no tocante à atuação vocal.

Seguimos para uma apresentação do teatrólogo Edward Gordon Craig, focados em compreender instâncias que materializam seu maior projeto, o “*über-marionette*”, figura poética sobre a qual Craig elaborou seus preceitos para uma pedagogia da atuação. Aquele visava integrar harmoniosamente as instâncias que regem a atuação teatral, o movimento, a elocução, a imaginação do/da artista da cena etc., colocando-a ainda, em pé de igualdade com os demais elementos que compõem a realização teatral, tais como a iluminação, a plástica materializada no espaço por cenários e figurinos, a música, o texto. Contudo, Craig nunca chegou a concretizar ou a apresentar um conjunto finalizado de práticas e procedimentos para a efetuação de seu “*über-marionette*”, mas deixou questionamentos e reflexões que estimularam gerações de artistas a investigarem a atuação e a performance teatral que não está, necessariamente associada à fabulação, mas que entende a composição atoral como um conjunto de qualidades plásticas capazes de despertar novas sensações e percepções em conjunto com os demais elementos da cena, numa exaltação de sua materialidade e sensorialidade.

Por último, e não menos importante, Paul Zumthor, linguista, que se interessou enormemente pela oralidade e desempenhou importante papel na definição de conceitos acerca da performance vocal. Zumthor vislumbrou e distinguiu uma vocalidade completamente conectada à corporalidade, no sentido de uma unicidade, e partir desse pensamento, desenvolveu uma reflexão acerca da “poesia sonora”, que nos interessa sobremaneira neste estudo (ZUMTHOR, 1992). Esta terceira parte introduz os aspectos principais de seu pensamento, com o intuito de ponderar os aspectos vocais do teatro beckettiano, que organizaram a prática voltada para a investigação de uma atuação vocal conectada com estes princípios.

No quarto capítulo, apresentamos os aspectos metodológicos sobre os quais alicerçamos a proposta prática de investigação. Definimos os elementos que foram trabalhados em separado dentro das estratégias aplicadas na sala de ensaio, a saber: TEMPO, INTENSIDADE, FREQUÊNCIA e QUALIDADE VOCAL. Estes foram denominados “elementos” para distingui-los dos “recursos vocais” que se podem definir a partir de cada um deles, abordados pelo referencial teórico destinado à preparação da voz para o teatro. Para Gayotto (2005), o preparo vocal do ator e da atriz deve ser conduzido a partir de um trabalho consistente sobre cinco dos recursos vocais: respiração, ressonância, *pitch*, articulação, projeção e *loudness*. O controle da respiração associado a ajustes adequados do trato vocal, sem excesso de força muscular e com boa coordenação articulatória, são as instâncias que ganham destaque nos diversos estudos sobre o uso da voz no teatro, em busca de torná-la expressiva, como os de Beuttenmüller e Laport (1974); Brito (2004); Gayotto (1999; 2004); Kyrillos, Andrade e Cotes, (2002); März (2002); Sundenberg (1987), entre outros e outras.

Após as definições dos termos, descrevemos as práticas realizadas na sala de ensaio, com a ajuda dos alunos e alunas da turma de bacharelado em Artes Cênicas, que cursavam seu último ano da graduação em 2019<sup>9</sup>, durante a disciplina de “Corpo e Voz”, ministrada pela docente Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suely Master. As práticas foram registradas em vídeo e em diários de bordo a cada encontro, depois transcritos e comentados neste texto. Para finalizar o capítulo, é apresentado um relato de estudo prático realizado por mim, da peça **Eu não**, de Samuel Beckett, apresentada como leitura dramática em outubro de 2019, na Semana de Artes da FMU – Faculdade Metropolitanas Unidas. A descrição foi realizada a partir de gravações em áudio das experimentações e das anotações feitas em diário de bordo.

A seguir, apresentamos nossas Considerações finais sobre o processo de investigação deste doutorado e as Referências do trabalho.

-----

---

<sup>9</sup> Alexandre Calefo, Ana Beatriz Grigoleti, Beatriz Candolo, Bruna Pinhati, Camila Campos, Caroline Calsoni, Damares Valentin, Daniel Solnik, Esmeralda Lemes, Fernanda Lombardi, Flora Batalha, Giancarlo Aguilar, Giovana Rosa, Glaucia Marina, Gustavo Tomé, Jonas Teodoro, Júlia Sonati, Juliana Del Rosso, Lucas Quelle, Mel Carabolante, Kaique Bevilacqua, Miriam Almeida, Pedro Coentro e Renan Felix.

Na composição do texto foi utilizado, em maior quantidade, a primeira pessoa do plural e, pontualmente, a primeira pessoa do singular. O primeiro recurso se explica pelo fato da pesquisa ter a participação da orientadora, a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suely Master, a qual contribuiu enormemente com as reflexões sobre o trabalho prático; o segundo se justifica por tratar de vivências, experiências e reflexões que se deram com a minha pessoa, Manuel Fabrício, este inicialmente ator, também professor e [agora] pesquisador, que busca compreender um pouco mais sobre a atuação teatral e a função do performer, a fim de se compreender como pessoa e artista, também o mundo a sua volta, e, quem sabe, contribuir na formação de novos e novas artistas da cena.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## 1. SAMUEL BECKETT.

(...) palavras, eu sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo, sem chão onde pousar, sem céu onde se dissipar, reencontrando-se para dizer, fugindo-se para dizer, que eu as sou todas, as que se unem, as que se separam, as que se ignoram, e não outra coisa, sim, qualquer outra coisa, que sou qualquer outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, limpo, negro, onde nada se move, nada fala, e que eu escute, e que eu ouça, e que eu busque (...).

(Samuel Beckett).

Samuel Beckett escreveu vinte textos para teatro, entre os anos de 1947 e 1983: ***Eleutheria***, de 1947, proscrita pelo autor e publicada postumamente em 1995, ***Esperando Godot (En Attendant Godot, Waiting for Godot)*** 1952, ***Fim de Partida (Fin de Partie, Endgame)*** 1957, ***Ato sem Palavras I (Acte Sans Paroles, Act Without Words)*** 1957, ***A última gravação de Krapp (Krapp's Last Tape, La Dernière Bande)*** 1958, ***Ato Sem Palavras II (Acte Sans Paroles II, Act Without Words II)*** 1959, ***Dias Felizes (Happy Days, Oh Les Beaux Jours)*** 1961, ***Comédia (Play, Comédie)*** 1963, ***Vaivém (Come and Go, Va et Vient)*** 1966, ***Sopro (Breath, Souffle)*** 1969, ***Eu Não (Not I, Pas Moi)*** 1972, ***Teatro I (Fragment de Théâtre I, Rough for Theatre I / Theatre I)*** 1976, ***Teatro II (Fragment de Théâtre II, Rough for Theatre II / Theatre II)*** 1976, ***Aquela Vez (That Time, Cette Fois)*** 1976, ***Passos (Footfalls, Pas)*** 1976, ***Solo (A Piece of Monologue, Solo)*** 1979, ***Cadeira de Balanço (Rockaby, Berceuse)*** 1981, ***Improviso de Ohio (Ohio Impromptu, Impromptu d'Ohio)*** 1981, ***Catástrofe (Catastrophe, Catastrophe)*** 1982 e ***O Quê Onde (What Where, Quoi Où)*** 1983.

Além da produção dramática e da prosa, Beckett também criou para o rádio, o cinema e a televisão, mostrando-se um artista bastante interessado em experimentar outros meios de expressão. (KNOWLSON, 2007). São seis as peças radiofônicas: ***Todos os que caem (All that fall)*** 1956, ***Cinzas (Embers)***

1959, **Fragmento radiofônico I** (*Rough for radio I*) 1961, **Fragmento radiofônico II** (*Rough for radio II*) 1962, **Palavras e Música** (*Words and Music*) 1961, **Cascando** (*Cascando*) 1962. Para o cinema escreveu o roteiro de *Film*, em 1963, que um ano depois foi dirigido por Allan Schneider, com Buster Keaton no papel de “O”. Já para a televisão, Beckett produziu cinco peças: *Eh Joe* 1965, **Trio fantasma** (*Ghost trio*) 1975, **...mas as nuvens...** (... *but the clouds...*) 1976, **Quadrado** (*Quad / Quadrat*) 1982 e **Noite e Sonhos** (*Nacht und Träume*) 1982.

Locatelli (1999) divide a obra literária do escritor em três fases: na primeira se destacaria a “paródia”, na segunda a “metanarrativa” e na terceira a “suspensão auto reflexiva do sentido”. (1999 apud VASCONCELLOS, 2012, p. 133). Nosso ponto de partida, em relação ao teatro beckettiano e do estudo para a definição de instâncias que pudessem orientar uma prática da atuação vocal, nasceu da leitura de suas peças curtas, do “Beckett tardio” (ANDRADE, 2012). As peças curtas integram a terceira fase definida por Locatelli (1999), sendo **Vaivém** (1965) certamente a primeira delas. Contudo **Comédia** (1963) mescla elementos da segunda e da última fase, sendo considerada uma peça de transição, com pouco consenso da crítica em relação a sua classificação. Gontarski (1999) considera-a como a primeira obra dramatúrgica da fase tardia de Beckett.

Do ponto de vista dramatúrgico, a produção de Beckett participa das transformações ocorridas na dramaturgia ocidental durante o século XX, que buscaram rever e contestar a noção de “peça bem feita” de Eugene Scribe (1791-1861), que orientava a produção do drama burguês do século XIX. Na dramaturgia beckettiana podemos destacar a presença de enredos ambíguos, o abandono da lógica das ações, o silêncio, a força da imagem etc. e, no tocante à sua realização cênica, um direcionamento contrário à lógica realista, desde a utilização e ocupação do espaço por um cenário sintético e mínimo, passando pelo uso da luz e das sonoridades como recursos para a ação teatral, até o uso de recursos corporais e vocais pouco usuais para a caracterização daquilo que restou da ideia de personagem, fato que problematizou o uso de uma atuação em registro naturalista ou realista, elementos que iremos comentar ao longo do texto.



Cavalcanti (2006) parte da ideia do desmonte realizado por Beckett da noção do “eu cartesiano”, dos problemas que a partir disso ele coloca para a dramaturgia moderna, a fim de se questionar o lugar onde o autor é alocado na História do Teatro. Em sua pesquisa, Cavalcanti procura demonstrar como o “*cogito*” cartesiano é desmontado por Beckett através da progressiva fragmentação e apagamento que suas personagens vão sofrendo no palco, que tende a se radicalizar com a produção tardia do escritor. Ela demonstra como Beckett lançava mão de procedimentos como o obscurecimento visual da cena, na qual as personagens quase não podem ser percebidas pelo público, jogando com uma “presença da ausência”, e, também, de como reconfigurou o monólogo dramático em seus textos, em função desse jogo instaurado na poética de sua obra (CAVALCANTI, 2006, pg. 23). É o próprio “lugar de onde se vê”, o *theátron*, que também entra em xeque, já que o obscurecimento da cena leva a visibilidade ao limite, em diálogo com as heranças simbolistas, subvertendo a ideia que os gregos tinham sobre o teatro (CAVALCANTI, 2006, p. 37).

Como faz notar Andrade (2017), a gramática e a poética beckettiana são arquitetadas a partir de ruínas. São espaços, lugares, figuras, corpos, vozes, palavras em ruínas. Corpos decrépitos, impedidos de se locomoverem, muitas vezes ocultos ao olhar, em dissolução, mas que se materializam, continuam a existir em palavras. Estas, por sua vez, devaneiam, perambulam por uma imaginação fantasiosa, fabulando um mundo instável, fragmentado, assim como a memória esburacada, imprecisa, ambígua, na qual a imagem ocupa um lugar central numa fala muitas vezes verborrágica, mas também interrompida por grandes vazios, silêncios, retornos e avanços para adiante, para o fim, que nunca chega. Numa “(...) estética de fragmentos tensos, marcada pela falência de procedimentos clássicos, pela renovação da gramática e sintaxe da literatura e das artes modernas”. (ANDRADE, 2017, p. 39).

Como vimos, a obra tardia de Beckett também incluiu produções para o rádio, para o cinema e para a televisão, “(...) rompendo limites entre os gêneros, redefinindo os lugares de texto e performance, investindo na importância central da imagem”. (ANDRADE, 2017, p. 39). Em todas elas a presença de um narrador, materializado em palavras, corporificado por uma voz que não é nem de gente, nem de robô, nem de fantasma, mas algo no limiar entre essas criaturas. De sussurros sobre os quais não se tem certeza de onde

vêm, se saem de bocas ou de autofalantes. De corporeidades e vocalidades que estão entre, nem vivas nem mortas, nem reais nem imaginadas, nem ficcionais nem reais, nem dentro nem fora, nem faladas nem cantadas etc., que estão prestes a se desfazerem e se dissiparem diante de nossos olhos (HENZ, 2005) ou na iminência de se materializarem e aparecerem assustadoramente sólidas a nossa frente.

Em um texto cujo programa é de dizer o impasse e pensar as palavras segundo a ideia de que ambos, sujeito e mundo exterior, passam a existir apenas quando proferidos, dependendo para sua confirmação da performance vocal, os temas se desdobram em novas famílias lexicais, produzidas pelo mecanismo das repetições e variações, mínimas, em série. (ANDRADE, 2012, p. 16-17).

Henz (2005) faz uma extensa análise da leitura de Deleuze sobre a obra tardia, sobretudo as peças televisivas, de Beckett, em que evidencia os procedimentos beckettianos de dissolução da imagem, que para o filósofo são maneiras de se “esgotar o possível”. Deleuze (2010) em **O Esgotado** conceitua três línguas identificadas na obra de Beckett:

(...) línguas I, II e III, tratadas na primeira parte do *L'épui*se, e suas respectivas maneiras de esgotar o possível. (...) [elas] evidenciam os movimentos do esgotamento do possível ao longo dos trabalhos de Beckett. A língua I é especialmente a dos romances, [ela] (...) diz respeito à primeira maneira de esgotar o possível, procedendo por formação de séries exaustivas de coisas. Ela está ligada a combinatórias, séries e palavras (...). A língua II está ligada à segunda maneira de esgotar o possível (...), trata-se de estancar os fluxos de voz, engendrar uma outra metalinguagem (...) de por fim às palavras. E esta é também a questão do silêncio, um silêncio que pode ser tanto cansaço quanto esgotamento. (...). A língua III, por sua vez, está ligada à terceira e à quarta maneira de esgotamento do possível indicado por Deleuze nos últimos trabalhos de Beckett, desta forma enunciadas: *extenuar as potencialidades do espaço e dissipar a potência da imagem*. (HENZ, 2005, p. 10-12).

Figuras humanas em decomposição ou em dissipação são elementos frequentes no imaginário beckettiano. No teatro, a começar pelo casal Nagg e Nell, de **Fim de partida**, aprisionados em latas de lixo, pois perderam as pernas em um acidente de bicicleta (BECKETT, 2010, p. 55); as três cabeças metidas em urnas de **Comédia**, “Os rostos perderam de tal modo a idade e a fisionomia que dão a impressão de pertencerem às jarras”. (BECKETT, s/d, p. 3)<sup>10</sup>; a boca

---

<sup>10</sup> As traduções das peças curtas utilizadas nesta pesquisa foram realizadas, quase que totalmente, pelo diretor e dramaturgo teatral Rubens Rusche. Estes textos nunca foram publicados, por isso a dificuldade em precisar a data de suas traduções. Quando a citação se referir a uma de suas traduções, aparecerá sem data (s/d); quando houver a menção da data de publicação, a citação se referirá à coletânea **The complete dramatic Works**, da Faber and

suspensa no escuro de **Eu não** (BECKETT, 2006); até chegarmos ao extremo de personagens que existem somente enquanto vozes, como a “VOZ DE MULHER (V): vinda do fundo do palco escuro” em **Passos** (BECKETT, s/d, p. 2); a voz da mulher em **Cadeira de balanço** (BECKETT, 2006); possível considerar, ainda, a voz ouvida por Boca, inaudível aos espectadores, também em **Eu não**, que parece interrogá-la: “(...) ela já então sexagenária... um dia em que ela- ...o quê?... setuagenária?... santo Deus!... (...) e ela deu consigo no- ...o quê?... quem?... não!... ela!...” (BECKETT, s/d, p. 2); ou ainda somente como grito, respiração e ruídos, como na peça mais curta de Beckett, **Respiração**:

3. Grito débil e curto e, imediatamente, som de inspiração, com o aumento paulatino da luz, de modo que ambos atinjam o grau máximo em 10 segundos. Silêncio. 5 segundos.

4. Som de expiração com a lenta diminuição da luz, de modo que ambos atinjam o grau mínimo (como em 2) em 10 segundos. Imediatamente, um grito idêntico ao anterior. Silêncio. 5 segundos.

(...)

#### **Grito**

Fragmento muito breve de um vagido gravado. É fundamental que os dois gritos, idênticos, estejam ligados à luz e à respiração, sem qualquer hiato.

#### **Respiração**

É fundamental que as fases de inspiração e expiração sejam bem diferenciadas. (BECKETT, s/d, p.2).

Por outro lado, também temos figuras que de início parecem dispersas no espaço, flutuantes, pouco distinguíveis nas sombras: como o Recitante de **Solo**, peça que se inicia com “Frac luz difusa” (BECKETT, s/d, p. 2). “O Recitante no proscênio, descentrado à esquerda em relação à plateia. Cabelos brancos em desalinho, longa camisola branca, grossas meias brancas” (BECKETT, s/d, p. 2). O que nos faz supor que à medida que os olhos do espectador se habituem à fraca claridade, a imagem vá ganhando contornos mais precisos. “A dois metros à sua esquerda, no mesmo alinhamento, na mesma altura, um candeeiro. Globo branco, do tamanho de um crânio, fracamente iluminado. Na extremidade direita, no mesmo alinhamento, a extremidade branca de um catre”. (BECKETT, s/d, p. 2). Figura e fundo quase indistintos na penumbra, mas que aos poucos ganham materialidade.

Ainda há **Nacht und Träume**, peça televisiva, na qual vemos uma figura que está quase diluída no quadro, fracamente iluminada por uma “luz

---

Faber, publicada em 2006. No caso das peças longas e outros textos de Samuel Beckett, serão citados a partir de suas traduções brasileiras, verificáveis nas “Referências”.

noturna”, imagem desfocada, embaçada, cabelos brancos, cabeça pendida à frente sobre as mãos entrecruzadas sobre a mesa, a personagem *Dreamer* que sonha a si mesma em uma imagem que se projeta à sua frente, que flutua no canto direito superior do quadro, enquanto *Dreamt hands* (mãos sonhadas [tradução nossa]), [suas próprias?] materializam-se nesse vazio suspenso, cuidam dele, dissolvem-se novamente no ar<sup>11</sup>. (BECKETT, 2006).

### 1.1. INSTÂNCIAS DO TEATRO BECKETTIANO QUE ORIENTARAM NOSSA INVESTIGAÇÃO.

A partir das leituras e análises das peças, identificamos instâncias do teatro beckettiano que parecem afetar diretamente o trabalho de composição atoral em virtude de algumas características deste tipo de teatro e, também, de expectativas acerca de sua constituição poética, orientada pelas “(...) mesmas ideias fixas, da mesma exigência formal e do mesmo material narrativo (lembranças tênues, imagens em constituição, enunciação em xeque)”. (ANDRADE, 2012, p. 17).

No caso do teatro, a materialização cênica de um narrador que começa a existir à medida em que narra a si mesmo, dependente da escuta e da confirmação do outro que o percebe para que se efetive (ANDRADE, 2012). Isto se observa em **Dias Felizes**, com Winnie lembrando e verbalizando pedaços aleatórios de sua história pessoal, às vezes para Willie, o marido que se oculta em um buraco, outras para uma presença que ela não vê, mas que também não se explica no desenrolar da peça. Poderia ser a plateia, mas Winnie, em nenhum momento se dirige abertamente ao público que a assiste, numa estranha e inusitada relação de confissão com um ente não revelado.

Também as cabeças de **Comédia** parecem confessar exasperadamente sua história, o banal triângulo amoroso que as une, mas desta vez para o refletor, que imperiosamente as inquire a cada vez que lhes ilumina as faces. Padrões muito semelhantes se encontram em praticamente todas as peças de Beckett, como em **Eu Não**, com Boca que enuncia exasperadamente

---

<sup>11</sup> Há um vídeo no *Youtube*: “Samuel Beckett - Nacht und Träume”. Disponível em: <<https://youtu.be/Uj-CZw8PMFY>>. Acesso em 20 dez 2020.

os fragmentos de sua memória e parece interpelada por uma voz inaudível a nós; o diálogo entre May e Voz de Mulher em **Passos**; e ainda a misteriosa relação entre as duas figuras sentadas em torno de uma mesa em **Improviso de Ohio**: identificados como Ouvinte e Leitor, “Tão parecidos quanto possível”, desempenham uma ação que consiste na leitura de um grande livro que está de posse do Leitor, enquanto Ouvinte “Cabeça inclinada, apoiada na mão direita. Rosto oculto. Mão esquerda sobre a mesa”, regula a leitura do outro, por meio de pequenas batidas dadas com o punho sobre a mesa, que faz com que a fala ganhe movimento, imprimindo-lhe um ritmo, constantemente interrompido e retomado, para fazer avançar o esboço de uma trama que não se completa. (BECKETT, s/d, p. 02).

Para Andrade (2012) o que o narrador beckettiano faz é “(...) buscar, entre a desistência e a resistência (...), novas estratégias para tornar sensíveis, palpáveis as opacidades e transparências da fantasia imaginativa em movimento”. (p. 9). Para nós, é uma imagem estimulante para o trabalho investigativo do ator e da atriz, no sentido de buscarem materializar com suas vozes, não somente as palavras do texto, mas também as opacidades e transparências de sua imaginação desperta no processo de composição de sua performance.

A fim de colher material que possa estimular a imaginação do ator e da atriz durante seu processo de criação, apresentamos a seguir, as análises de três peças de Beckett, que tiveram como objetivo, levantar material que pudesse disponibilizar uma série de recursos vocais para serem empregados na investigação prática.

### **1. 1. 1. DIAS FELIZES E AS VOZES DE WINNIE.**

**Dias Felizes**, publicada em 1961, é composta por dois atos. No primeiro, a personagem Winnie, uma mulher em torno dos cinquenta anos (BECKETT, 2006, p. 137), está enterrada até a cintura em um monte de terra sobre o palco. A seu lado uma sacola de compras preta e um guarda-chuva.

A personagem é acordada por uma campainha e então começa seu dia de devaneios para passar o tempo, durante o qual interage com vários objetos existentes em sua sacola: escova de dente, creme dental, espelho, chapéu, um revólver etc., os quais ela saca quando deles precisa, recolhendo-

os de volta à sacola, somente ao final do dia; tenta se comunicar com o marido Willie, que tem por volta de sessenta anos e fica oculto em um buraco no monte onde ela se encontra presa; recorda passagens de sua vida pregressa a essa situação de clausura, como a história da menina Mildred, que à procura de sua boneca pela casa durante a noite é atacada por um rato, e posteriores, como a visita do casal Shower/Cooker, os últimos seres humanos que Winnie viu passar por ali e que ficaram impressionados com sua situação; e em meio a estas ações, faz uso de algumas citações e versos para ajudá-la a avançar em seu dia. Já no segundo ato, Winnie está soterrada até o pescoço, permanecendo apenas com a cabeça à mostra. Sacola preta e guarda-chuva nos mesmos lugares, juntamente com o revólver colocado à sua frente. Exceto pela interação com os objetos, refaz as mesmas ações ao recordar suas histórias e digressões sobre os versos que cita, sem se referir à sua nova condição extrema de soterramento. O marido, Willie, emerge do buraco no fim do ato e tenta ir em direção a ela ou ao revólver, não se sabe. Winnie, contente, entoa a valsa de **Merry Widow**, ele, parado na mesma posição, com o braço estendido em direção a ela que sorri, compõe a imagem em suspensão do final da peça. (BECKETT, 2006, 2010).

A seguir, organizamos um esquema de qualidades vocais possíveis para a personagem Winnie, da peça **Dias Felizes** (BECKETT, 1996). O levantamento destas qualidades e propostas foi realizado pelo próprio Beckett<sup>12</sup> quando dirigiu a montagem de **Happy Days** em 1979, no Royal Court Theatre, com a atriz Billie Whitelaw. (BECKETT, 1985, p. 127-8). O objetivo do autor foi o de decupar as possibilidades de atuação quanto às ações, qualidades vocais e corporais da personagem Winnie, para que, então, pudesse orientar Whitelaw

---

<sup>12</sup> Beckett registrava suas ideias como encenador em cadernos que preparava previamente às montagens que dirigiria. Os “*theatrical notebooks*” (“cadernos de encenação”) de Samuel Beckett tornaram-se importantes fontes sobre a visão do autor como diretor teatral de suas peças. Neles esquematizava cenas, descrevia pormenores sobre a interpretação, o cenário, a luz, entre outros detalhes. Nosso interesse em sua experiência como diretor volta-se para a utilização da voz e a emissão da palavra em seu teatro, a qual nunca estava dissociada dos aspectos físicos da atuação. Ver também: BECKETT, Samuel. **Happy Days: Samuel Beckett’s production notebook**. (Ed.) James Knowlson. Grove Press, INC: New York (1ª ed. 1985); **The theatrical notebooks of Samuel Beckett: The shorter plays**. (Ed. James Knowlson. New York: Faber and Faber, Grove Press, 1999.

em sua composição. A observação de seus apontamentos estimulou a “invenção<sup>13</sup>” de nossa metodologia.

1. As vozes de Winnie:

- Vozes principais:

- a) tagarelice neutra;
- b) forte articulação (para falar com Willie);
- c) intimidade infantil (para si mesma).

- Variações:

- a) imitação da voz de Willie;
- b) narradora objetiva;
- c) homem enérgico e ríspido;
- d) voz hostil da dama de companhia;
- e) tom erótico;
- f) cantilena para citações literárias;
- g) ênfase de palavras nas repetições;
- h) voz branca (sem colorido).

2. Vozes usuais (dominantes no texto):

a) com colorido (1º ato):

- qualidade de ar (leveza);
- introdução progressiva da qualidade terra (tons escuros);

b) sem colorido (2º ato):

- há variedade de tons, mas com menor projeção.

3. [Falar] para si mesma:

- cortante;
- de advertência;
- preocupada;

---

<sup>13</sup> Ao definir o papel e as funções do cartógrafo, Suely Rolnik afirma que os procedimentos desse pesquisador deverão ser inventados. “Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele [o cartógrafo] aceita a vida e se entrega. De corpo e língua.” (ROLNIK, 1989, p. 2).

- ansiosa;
  - de dentro de si mesma (interior e profundo).
4. Em relação ao outro (Willie):
    - articulação exagerada e didatismo.
  5. Pertencente a Willie (dito por ele no passado):
    - imitação da outra voz.
  6. Voz do casal Shower/Coocker:
    - “acento” suburbano (ela mais refinada que ele).
  7. Voz da razão:
    - maneiras da personagem relacionar-se com essa voz imaginária da consciência [como se não fosse dela mesma?].
  8. Descrição da boneca.
  9. Narrativa:
    - com rápidas trocas de registro.
  10. Citações:
    - tom elegíaco.
  11. Contrastes no texto como um todo (no trecho “+/-”):
    - a) expansão e recolhimento (diferenças de inflexão):
      - para o alto (pássaro) [corresponde ao sinal “+”] e para baixo (terra) [corresponde ao sinal “-”].
    - b) quebras de memória e falhas da fala (“ausências”):
      - perdas de controle.
  12. Canção (valsa de Léhar).



Como podemos observar, Beckett discriminava qualidades distintas para cada uma das “vozes” de Winnie. Os referenciais utilizados por ele são diversos, vão desde a definição do tom, do modo de falar, que trata da inflexão, por exemplo, “narradora objetiva”, “voz hostil”, “tom erótico”, “de advertência”, “preocupada”, “tom elegíaco”; passando por estímulos imagéticos, que compreendemos como metafóricos<sup>14</sup>: “intimidade infantil”, “homem enérgico e ríspido”, “qualidade de ar”, “qualidade de terra”, “de dentro de si mesma”, “voz da razão”, “expansão e recolhimento”, “para o alto (pássaro)”, “para baixo (terra)”; chegando a estímulos, os quais chamamos aqui de mais concretos, pois remetem a materialidade imediata de algo, como é o caso das qualidades “ar (leveza)” e “terra (tons escuros)”, que além de suscitar imagens, também estimulam a sensação da materialidade desses elementos, assim como a fala “cortante”; ainda podemos juntar a essa categoria as indicações: “forte articulação”, “imitação da voz de Willie”, “ênfase de palavras nas repetições”, “voz branca (sem colorido)”, “articulação exagerada e didatismo”, “com rápidas trocas de registro”, “perdas de controle”, todas elas enfatizando aspectos técnicos da elocução, com indicativos de recursos vocais mais precisos e, talvez, menos “poéticos” que os demais. Notamos que há pouca ênfase sobre os sentimentos ou as emoções, pelo menos não há menção direta a eles, exceto no item três, “para si mesma”, em que se encontram as indicações de “preocupada” e “ansiosa”, o que nos remete a estados de ânimo melhor definidos. O que nos faz denotar a pouca preocupação do dramaturgo e diretor, no tocante ao conteúdo emocional, ao contrário da ênfase sobre os aspectos materiais, sonoros e técnicos da performance, como observamos acima.

Como hipótese, começamos a entender que se tomássemos tais indicações como condutoras de um processo de treinamento e de preparação vocal, elas poderiam orientar estratégias diversas para o trabalho vocal, tanto do ponto de vista técnico, quanto da interação criativa com o texto, que busca recriá-lo por meio da atuação, da encarnação em corpo e voz de suas palavras. E é assim que prosseguimos em nossa “invenção” da metodologia, buscando integrar as informações deixadas por Beckett a respeito da encenação imaginada por ele de suas peças teatrais.

---

<sup>14</sup> Metafórico é um adjetivo “1. Relativo a metáfora; 2. Em que há metáfora(s); alegórico, figurado, representativo, simbólico, tropológico”. (MICHAELIS, 2020).

Analisamos outras peças, portanto, a fim de investigar mais qualidades e recursos para a atuação presentes não apenas no texto escrito, mas nas encenações dirigidas ou que receberam alguma consultoria de Beckett.

### 1. 1. 2. **ROCKABYE A VOZ GRAVADA DE W.**

**Rockaby**, de 1981, é parte da obra tardia. Há disponível na *web*<sup>15</sup>, uma adaptação da peça teatral para a linguagem televisiva, dirigida por Alan Scheineider. Interessante notar que o meio no qual a obra foi registada, permite enquadrar, ressaltar elementos e direcionar o olhar do espectador, diferentemente daquilo que ocorre no palco. No entanto, é sabido que Beckett, a partir de seu contato com os novos meios para os quais produziu, passou a experimentar seus procedimentos também em seu teatro, da mesma maneira, como na prosa se utilizou de expedientes da linguagem teatral a fim de radicalizar ainda mais suas experimentações com a linguagem. (ANDRADE, ano; ESSLIN, ano; GONTARSKI, 1999).

No vídeo de **Rockaby**, vemos uma mulher, a atriz Billie Whitelaw, uma das atrizes preferidas de Beckett e assídua colaboradora em suas incursões teatrais (KNOLSON, 2006), que, ao primeiro olhar, parece envelhecida, com cabelos pintados de branco, rugas simuladas por meio de maquiagem, vestes negras brilhantes, o que aparenta ser um vestido de festa, recostada a uma cadeira de balanço, identificada no texto da peça como “W”. (BECKETT, 2006, p. 433). No entanto, ao observarmos mais atentamente, percebemos que a atriz não é tão idosa quanto a figura faz parecer, o que gera um paradoxo em relação a sua imagem: uma mulher relativamente jovem “vestida” de velha ou uma senhora já bastante madura com aspecto jovial. Essa *ambiguidade* é um tema recorrente na obra beckettiana, como se pode verificar, por exemplo, em **Dias Felizes, Passos**, entre outras.

A cadeira de balanço, em **Rockaby**, parece mover-se sozinha, sem qualquer aparente impulso da atriz, a qual permanece com os membros, tronco e cabeça imóveis, do início ao fim da performance, registrada em uma tomada única para o filme, sem cortes ou edição. Os únicos movimentos visíveis da atriz

---

15 “Samuel Beckett - Rockaby, *starring* Billie Whitelaw, *director*: Alan Schneider (1981)”. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=66iZF6SnnDU>>. Acesso em 05 dez. 2018.

são de seus olhos, que se abrem e se fecham em momentos específicos, “coreografados” com a elocução, e da boca. A cadeira de balanço se alterna entre o lento e contínuo movimento de balançar, que como dito acima tem início sem qualquer impulso da atriz, e pausas abruptas, nas quais a figura enigmática abre os olhos e balbucia a palavra “*more*” (mais). Enquanto é embalada pela cadeira movente, a mulher escuta uma voz em *off*, identificada como “V”, descrita no texto como “*her recorded voice*” (“sua própria voz gravada”). (BECKETT, 2006, p. 435 [tradução nossa]). É a voz acusmática<sup>16</sup> (WEST, 2006), a qual não é possível saber de sua fonte, e que, em determinados momentos, enquanto fala, é acompanhada pelos movimentos dos lábios de W, como se dublasse a fala. O andamento é contínuo e lento, tanto da velocidade da cadeira, quanto da elocução.

No entanto, nosso maior interesse e foco direcionou-se à realização da performance vocal, quanto ao uso de recursos vocais em sua atuação. As instâncias discriminadas são descritas a seguir e foram retiradas de nossa análise do vídeo da peça descrito acima:

- Respiração imperceptível;
- Poucas curvas melódicas;
- Consoantes plosivas com destaque (“p” e “b”);
- Andamento lento;
- Pouca pressão subglótica;
- Relaxada;
- Baixa e suave;
- Aveludada;
- Acusmática;
- Suspensão da ação vocal;
- Cinestesia;
- Imobilidade;
- Fala gravada.

Além dos elementos técnicos que descrevem o uso da voz e das inflexões na fala, destacamos ainda as qualidades que remetem ao estado físico da atriz em sua personagem, como a atitude relaxada, mesmo com olhar aflito,

---

<sup>16</sup> Relativa a “Acusma”: “Alucinação auditiva pela qual se julga ouvir vozes humanas, ruídos, instrumentos musicais etc.”. Do grego AKOUSMA, “uma coisa ouvida”. (MICHAELIS, 2020).

a imobilidade de seu corpo sobre a cadeira, algo entre vivo e morto, entre animado e inanimado, e a sutil cinestesia despertada em nossos corpos pelo balançar contínuo e macio da cadeira. As contradições, os contrastes abundam na cena de pura poesia visual.

Ao nos depararmos com estas imagens tão caras à estética beckettiana, da figura precocemente envelhecida, das alternâncias entre movimento – fala – movimento, da inércia de um corpo que só se move por meio de uma máquina, da precisão coreográfica e singela do olhar, impossível não lembrarmos de elementos do teatro de um Tadeusz Kantor (1915 – 1990) (2008) ou a coreografia do olhar não remeter a um pensamento de dança como o de Pina Bausch (1940 – 2009), para quem a dança nasce da impossibilidade de se expressar e abarca movimentos geralmente não entendidos como dança, como uma carícia, um suspiro, uma troca de olhares etc. (PINA, 2010).

Em nossa investigação, destacamos tais observações sobre o corpo, sobre os contrastes, as sutilezas dessa composição imagética, porque serão os orientadores de nossas estratégias na sala de ensaio, na “invenção” de nossas estratégias para a prática.

### 1. 1. 3. COMÉDIA E AS CABEÇAS FALANTES.

A peça **Comédia** de 1963 pode ser considerada um divisor de águas na obra teatral beckettiana, sendo ela o marco inicial da fase tardia do autor, na qual buscou insistentemente redirecionar os padrões estéticos desenvolvidos por ele na primeira fase de seu teatro (GONTARSKI, 1999, p. xxv). Os “cadernos de encenação” preparados para suas montagens contêm indícios preciosos de como o autor trabalhava a construção textual e sua elocução na cena e evidenciam as mudanças que se introjetavam na escrita beckettiana àquela altura.

**Comédia** traz três personagens, M1 (primeira mulher), M2 (segunda mulher) e H (homem), confinadas em grandes urnas, dispostas em alinhamento sobre o palco, tendo à vista da plateia apenas suas cabeças recobertas pelo mesmo lodo que envolve o recipiente que as confina. Só falam quando iluminadas pelo refletor, o qual assume o papel de um inquiridor, podendo ser considerado como uma quarta personagem.

Exceto pelo movimento da luz, a cena é de imobilidade absoluta e o texto proferido pelas figuras versa sobre o triângulo amoroso vivido por elas, um assunto banal. No entanto, a instrução dada pelo dramaturgo na rubrica inicial, é de que o texto deve ser dito de maneira acelerada, sem coloridos ou pausas. Suas falas, além disso, não levam a qualquer esclarecimento da situação apresentada visualmente ou a um fechamento da trama, acentuando a atmosfera misteriosa e incompreensível. Quando a peça chega a seu fim é repetida, do início ao fim, (e isto pode acontecer *ad infinitum*). Durante a repetição, as réplicas podem seguir uma série de variantes propostas pelo autor. A repetição deve ser realizada mais rápida, com voz ofegante e intensidade reduzida, tanto da luz, quanto das vozes (BECKETT, 2006, p. 305-20).

Quase a totalidade dos textos de teatro de Beckett fornecem dados nas rubricas que indicam uma atuação precisa, demarcada por uma estrutura rigorosa, que não parece deixar muito espaço para o ator ou a atriz colocarem suas “assinaturas” ou personalidades; poderíamos dizer de uma arquitetura que, externamente, comanda a atuação; caso de **Comédia**, por exemplo.

Na peça, a face e a voz, são os meios de que se dispõe para atuar, já que as atrizes e o ator estão metidos em grandes jarros, imóveis, somente com as cabeças à vista do público, iluminadas por um refletor instalado no proscênio. Vozes e falas são comandadas pela luz e a intensidade da elocução é regida pela variação da intensidade do refletor; já a entonação, ou as mudanças de frequência, devem atender ao pedido do autor de se manterem monocórdias: “*Suas falas são provocadas por um refletor cuja luz se projeta apenas sobre cada um dos rostos. (...) Rostos impassíveis durante toda a peça. **Vozes sem colorido**, salvo quando alguma expressão for indicada. **Ritmo sempre rápido.**” (BECKETT, 2006, s/d, [grifo nosso]).*

Esslin (1986) conta-nos, detalhadamente, a maneira como Beckett gostaria que as falas fossem proferidas em **Comédia**, que, como veremos, reforçava o caráter rigorosamente matemático e preciso já orientado nas rubricas. Segundo Esslin (1986), Beckett concebia a divisão do texto da peça em três partes: “Coro (todas as personagens falando ao mesmo tempo); Narração (na qual as personagens falam sobre os acontecimentos que levaram à catástrofe); e Meditação (na qual refletem sobre seu estado infinitamente suspensas no limbo)” (p. 372 [tradução nossa]). A peça termina uma vez e é

repetida, recomeçando do coro e repassando as três partes novamente. Porém, a cada nova rodada, ela deveria, conforme contou Beckett a Esslin, ser repetida mais rápida e mais suave do que da vez anterior.

Se a velocidade do primeiro Coro é 1 e o seu volume 1, a seguir, a velocidade da primeira Narração deve ser 1 mais 5 por cento e seu volume ter menos 5 por cento. A velocidade do segmento seguinte, a primeira Meditação deve, então, ser (1 mais 5 por cento) mais 5 por cento, e o seu volume (1 menos 5 por cento) menos 5 por cento (ESSLIN, 1986, p. 372 [tradução nossa]).

A progressão ascendente em velocidade e decrescente em intensidade (volume) poderia levar a uma repetição *ad infinitum*, apesar da quantificação finita dessas medidas, conforme Esslin (1986) analisa. Do ponto de vista da atuação vocal, pode-se inferir que o detalhamento na progressão proposto por Beckett exigiria uma técnica de voz sofisticada do ator e das atrizes que realizassem a peça, em face da minuciosa escala imaginada por ele.

Do que pôde ser recolhido do texto e do que relatou Esslin sobre a expectativa de Beckett em relação à performance da peça, destacamos os seguintes itens:

- Vozes sem colorido (monocórdicas);
- Andamento acelerado;
- Repetição;
- Aumento do ritmo;
- Inteligibilidade da fala comprometida pela velocidade;
- Combinações (aumenta o ritmo; diminui a intensidade);
- Imobilidade dos corpos, contraposta a falas aceleradas.

O elenco da primeira montagem de **Comédia** na Alemanha, em 1963, parece ter deixado Beckett insatisfeito e o fez achar que não possuíam a envergadura necessária para realizarem a peça. “Podemos associar esta ‘envergadura’ a versatilidade, capacidade de expressão de nuances, domínio expressivo, de uma forma geral” (SANTOS, 2013, p. 69). A insatisfação do escritor, talvez possa ser entendida como um desejo dele por intérpretes capazes de gerir, com clareza, pressupostos técnicos, como a velocidade da fala e a intensidade da emissão vocal, o que certamente exige percepção rítmica e uma grande consciência de suas qualidades vocais e expressivas. A busca por

essa conscientização e aprimoramento do uso dos recursos vocais, é o que orientou a proposição de nossos encontros práticos.

#### 1. 1. 4. APONTAMENTOS.

Podemos perceber que a situação em que as personagens beckettianas estão confinadas guarda muitas semelhanças com o que atores e atrizes irão vivenciar ao atuá-las: imobilidade, ritmo frenético que rege a elocução ou, ao contrário, extremamente lento e ininterrupto, enquanto são continuamente observados/as, tanto no plano real, pelo público, quanto no ficcional, por outras personagens; e no que se refere à ação, mesmo falhando, precisam seguir adiante.

Abaixo temos uma lista de termos que refletem algumas características deste teatro beckettiano de que tratamos. Eles nos remetem a instâncias corpóreas e vocais que nos interessam enquanto qualidades que ajudarão o/a performer a construir sua presença na cena, bem como a desenvolver suas ações em atuação:

Aporia<sup>17</sup>;

Imobilidade;

Andamento acelerado *versus* andamento desacelerado;

Voz com pouca variação de tons, monocórdica;

Sussurros;

Vozes múltiplas (qualidades diversas);

Organicidade *versus* artificialidade;

Silêncios (voz) contrapostos a pausas (corpo)<sup>18</sup>;

---

<sup>17</sup> Aporia, substantivo feminino, segundo Michaelis (2020): “1. RET Dúvida ou hesitação que o orador tem ou finge ter sobre o que há de dizer para dar sequência a seu discurso. 2. FILOS Em Aristóteles (384-322 a.C.), apresentação de duas opiniões antagônicas e igualmente racionais que respondem à mesma questão. 3. FILOS Dificuldade lógica oriunda do fato de haver ou parecer haver razões iguais, tanto pró quanto contra uma dada proposição. (Quando as duas razões parecem comprovantes, a aporia torna-se antinomia.). 4. POR EXT Dificuldade sem saída, problema insolúvel. 5. FILOS, LIT Para desconstrucionistas como Jacques Derrida (1930-2004) e Pal de Man (1919-1983), leitura desconstrutiva do texto cuja finalidade consistirá em demonstrar que o sentido nele inscrito atingirá, invariavelmente, um nível de indeterminação ou indecidibilidade ao criar uma tensão lógico-retórica que vai constituir um obstáculo a essa fixação do sentido”.

<sup>18</sup> No tocante ao uso das palavras “silêncio” e “pausa”, optamos por associá-las conforme acima, para uma melhor compreensão e aplicação prática: a primeira ligada ao som e a segunda ao movimento. No entanto, é possível entender e propor que a voz, a fala pause e que o movimento, o corpo silencie, como imagens e sugestões de estímulos para os experimentos práticos.

Suspensão (do movimento, da ação);  
Movimento *versus* Fala (alternâncias, combinatórias etc.);  
Precisão na performance;  
Deformação (do corpo e da voz), (informe);  
Repetição;  
Presença *versus* ausência;  
Personagens fragmentadas;  
Performatividade.

Estes elementos foram observados em diversas das peças lidas durante a pesquisa, bem como da fruição de registros e obras em vídeo, e ainda da observação de performances e atuações em espetáculos criados a partir de dos textos de Beckett.

Como veremos adiante, no quarto capítulo deste estudo, este tipo de análise e definição de termos referentes ao uso dos recursos da vocais, nos permitiram imaginar abordagens e propostas práticas de estudo, experimentação e realização dos textos do ponto de vista da atuação vocal.

Destacamos algumas das instâncias que parecem regular a atuação ou a performance no teatro beckettiano, e oferecem problemas para atores e atrizes solucionarem em suas composições. São elas: atuação não personalista; ênfase na experimentação; preparo técnico refinado; desconstrução do conceito de personagem; uma fisicalidade bastante acentuada na atuação; a busca por registro de atuação que dialoga com o realismo, mas não se prende a ele; natural *versus* artificial; uma relação ambígua com a representação fabular; e a composição de uma partitura de atuação bastante atenta às alternâncias entre movimento e fala; entre outros que apresentaremos ao longo do estudo, na medida em que se tornarem importantes para nossa compreensão.

De posse dessas especificidades partamos em direção a relacionar esses traços da poética beckettiana a um estudo da composição da atuação, principalmente de como experimentar a criação e a composição vocal. Inspirados pelas obsessões de Beckett quanto ao desfazimento de limites entre gêneros herdados de uma tradição estética da literatura e do teatro (ANDRADE, 2010) e em busca de uma "(...) experimentação de si como membrana, como o tímpano mencionado em **O Inominável**, sempre no meio, no jogo de iniciais M, em pé W (M invertido), o nome de tantas personagens beckettianas (Murphy,



Molloy, Malone, e mais tarde, em **Dias Felizes**, Winnie e Willie)", (HENZ, 2005, p. 59), fomos atrás de pistas deixadas pelo teatrólogo Gordon-Craig sobre seu "*über-marionette*" e o que este propõe de revisão ao trabalho do ator e da atriz, rumo a uma investigação mais atenta a seus meios materiais de expressão. E como se trata de uma pesquisa interessada em entender as possibilidades vocais dentro desse tipo de atuação, o conceito de "poesia sonora" desenvolvido por Paul Zumthor, será tomado como o tear onde poderemos tramar esses muitos fios recolhidos no trajeto.

## 2. Edward Gordon Craig e o “*Über-marionette*”.

Você agora deitado de costas no escuro não irá erguer-se de novo para apertar as pernas com os braços e abaixar a cabeça até não poder abaixá-la mais. Mas com o rosto voltado para cima de vez trabalhar em vão na sua fábula. Até finalmente ouvir como as palavras inane um pouco mais perto da última. E como a fábula também. A fábula de alguém como você no escuro. A fábula de alguém fabulando de alguém com você no escuro. E como melhor no fim trabalho perdido e silêncio. E você como você sempre esteve.

Sozinho.

(Samuel Beckett).

O teatrólogo Edward Gordon Craig, em **O ator e o *Über-marionette*** de 1908, fez um tratado sobre a atuação, que tinha como intuito reformar esta arte. (CRAIG, 2016). Imbuído pelos ideais simbolistas, Craig se levantou contra o naturalismo em voga nas artes de sua época e, também, contra a figura do grande ator ou da grande atriz, epicentros em torno dos quais eram orquestrados os outros elementos da encenação, propondo-lhes uma morte simbólica (CRAIG, 2016), fato que causou certa comoção no meio teatral e alguns mal-entendidos quanto a seu intento.

Na contracorrente daquilo que se havia consagrado nos palcos europeus, Craig propôs uma não hierarquização dos elementos que compõem a arte teatral e lançou as bases de uma pedagogia para a atuação. (RIBEIRO, 2016). Seu nome integra o panteão de teatrólogos ocidentais que desde o início do século XX, iniciaram um grande movimento em busca de se proporem pedagogias próprias para formação de atores e atrizes, como Adolphe Appia (1862 – 1928), Constantin Stanislavski (1863 – 1938), Georg Fuchs (1868 – 1949), Jacques Copeau (1879 – 1949), Max Reinhardt (1873 – 1943), Vsévolod Meyerhold (1874 – 1940): nomes que são, segundo Cruciani (1995) fundamentais para se compreender a história do teatro do século XX, por terem

criado “(...) práticas e poéticas que não podem estar contidas em um ou mais espetáculos”. (p. 26).

Craig dirigiu poucos espetáculos, nos quais buscou experimentar com os mais novos recursos que então a tecnologia cênica podia oferecer, propondo cenários monumentais, um uso meticuloso da iluminação, e utilização de biombos móveis (os *screens*) os quais não seriam apenas usados como suportes ou cenário, mas se integrariam aos corpos dos atores e atrizes, como elementos da composição cênica, que permitiriam movimentar toda a cena, concretizando uma ideia de movimento total, segundo os princípios que ele delineava para a arte do teatro (BERTHOLD, 2000).

Entre as montagens que realizou, uma das mais marcantes certamente foi o ***Hamlet*** do Teatro de Arte de Moscou, em parceria com Stanislavski, em 1911. Durante os longos preparativos para a estreia, suas ideias produziram muitos contratempos para a produção russa, que em virtude do desejo de Craig por um palco que tivesse movimento, por meio de imensos painéis que se abriam, escadarias que se moviam pela cena, ocasionou inúmeros atrasos para a estreia da peça. A realização não saiu a contento de Craig, por conta da escassez de meios para viabilizar suas ideias, frente aos recursos de que dispunha a maquinaria teatral da época, mesmo com o esforço de Stanislavski para realizar suas ideias junto a sua equipe técnica, a idealização se viu limitada por fatores materiais. (BERTHOLD, 2000). Em um trecho do diário do mestre russo, reproduzido por Berthold (2000), podemos entender um pouco do projeto da encenação:

Craig pensava num espetáculo sem intervalos, nem cortinas. O público chegaria ao teatro e não veria palco ou coisa parecida. Os biombos funcionariam como o prolongamento arquitetural da sala dos espectadores e se harmonizariam com esta. Mas no início da apresentação os biombos se movimentariam graciosa e solenemente; todas linhas e agrupamentos transpor-se-iam de um para o outro, até que se fixassem por fim em novas combinações. De algum lugar, acender-se-ia a luz que projetaria sobre elas efeitos pictóricos, e todos os presentes no teatro seriam levados, como num sonho, para algum outro mundo somente insinuado pelo artista, mas que se tornaria real pela virtude das cores da imaginação dos espectadores. (STANISLAVSKI, apud BERTHOLD, 2000, p. 471).

Fica clara a busca de Craig por exaltar o que a cena poderia ter de materialidade, para sugerir à audiência a instauração de um outro plano de

percepção calcado na qualidade plástica dessa cena, que em seu desenrolar produziria mudança e transformação a partir de sua materialidade. Próximo, talvez, ao que encontramos no teatro contemporâneo, com a “(...) construção direta da cena a partir da exploração de seus elementos”. (MACHADO, 2014, p. 24-25).

Neste mesmo sentido, Craig (2016) propunha a pedagogia para o ator do futuro, que se partisse do ideário da marionete, da matéria inerte que ganha vida no palco, que não é afetada pelas eventualidades a que estão sujeitas pessoas de carne e osso e, sobretudo, do ego e da personalidade do/da ator/atriz, entre outros princípios que viriam a caracterizar seu “*Über-marionette*”. A atuação estando livre dessas amarras, permitiria ao encenador compor com o elenco da mesma maneira que faria com os demais elementos, explorando sua materialidade, a sensorialidade de suas presenças físicas e vocais; ao passo que atores e atrizes teriam um profundo domínio dos procedimentos, das instâncias que orientam a verdadeira criação, utilizando-os de maneira inteligente para concretizar aquilo que imaginassem.

Na medida em que Craig propõe uma obra teatral, na qual, todos os elementos que a constituem (atores, atrizes, texto, dramaturgia, luz, cenário, sonoplastia, figurinos etc.) estão em uma relação horizontal, nenhum deles é mais ou menos importante do que outro, o que almejava era a criação de uma obra cênica que operasse em unicidade, como um complexo e enorme corpo, que em sua artificialidade teatral, se mostrasse orgânico, pois os elementos não estariam em conflito, mas harmonizados (RIBEIRO, 2016).

Com o intento de analisar a matéria cênica e sua percepção pela audiência, Machado (2014) lança mão das teorizações de Deleuze e Guattari sobre *perceptos* e *afectos*, a fim de entender a “(...) construção de movimentos afetivos” (p. 81), que independem do componente fabular do fazer teatral, mas alicerça-se sobre a plasticidade da cena e da alternância de intensidades diversas. O autor pontua que “(...) o momento presente de desempenho do espetáculo surge e se destaca por causa do jogo de intensidades traçado no desenvolvimento de suas cenas”. (MACHADO, 2014, p. 27). Este jogo teria a propriedade de produzir nos espectadores diferentes sensações e percepções (*afectos* e *perceptos*), antes que se opere qualquer construção de sentido orientada pela fábula; e isto seria possível por meio dos elementos materiais,

que diretamente se dispõem sobre o palco, a cena, como uma cadeira, uma cor, um corpo, uma sonoridade, uma voz. (MACHADO, 2014).

Sua reflexão nos leva a pensar que a cena de abertura do Hamlet imaginada por Craig, estaria mais próxima dessas qualidades afetivas das sensações por meio de sua materialidade, do que pelo conteúdo fabular da trama vivida pelo príncipe norueguês. Teria, então, no movimento arquitetônico que visava despertar na audiência sua imaginação criativa, estimulando-a a se transportar para o mundo onírico “somente insinuado pelo artista”, seu gatilho, seu dispositivo gerador de sensações e percepções outras.

Muitas vezes a arte é pensada como maneira de formular um mundo imaginário. Mas o importante no teatro não é o grau de fantasia a que se propõe, mas a capacidade de gerar no espectador diferentes sensações e percepções (afectos e perceptos). Os perceptos geram no espectador afectos dos quais brotam novas possibilidades de sentir. (MACHADO, 2014, p. 105).

Da mesma maneira, o pedaço de madeira que ganha vida como marionete, serve a Craig como estímulo sensorial, de um devir coisa, para o ator e a atriz de seu projeto teatral. Talvez porque, assim como a marionete parece ter vida e vontade própria sobre o palco, porém operada mecanicamente por agentes externos, também a encenação craiguiana almeja esta estranha vida do objeto e, para isso, é rigorosamente orquestrada e operada com exatidão por seus atuantes, a fim de romper brechas por onde imagens, sensações, atravessamentos que não se subjugam ao conteúdo fabular, possam irromper e atingir os corpos/olhos/ouvidos da audiência. Porém, antes disso, terão de atravessar os corpos/olhos/ouvidos/vozes dos atores e atrizes, a partir da forma criada por eles e elas, em direção à “(...) construção de movimentos afetivos” para que as sensações se revelem a si mesmos/mesmas, antes de atingirem o público. (MACHADO, 2014, p. 81). Podemos incluir aí até mesmo técnicos e cenotécnicos, já que também têm suas funções a serem desempenhadas, em favor da obra total que se realiza na cena, com elementos que comungam de um ideal de unicidade, conforme desejava Craig (RIBEIRO, 2006).

Craig (2006) questionou a verossimilhança almejada pelos naturalistas/realistas, bem como a figura do grande ator e da grande atriz e a maneira como eram forjados no ofício do teatro em seu tempo. Pensou propostas

de uma formação integrada destes intérpretes, que deveriam conhecer além de técnicas de atuação, também a dança, as artes visuais, a música, os processos artísticos em diálogo com a forma como atuavam, na expectativa de se descortinar novas possibilidades da utilização do corpo, da voz, da fala teatral etc., tanto que chegou abriu uma escola para formar estes novos e novas profissionais das artes da cena, a Arena Goldoni, mas que foi interrompida precocemente em ocasião da Primeira Guerra Mundial, que assolou a Europa. (BERTHOLD, 2000; RIBEIRO, 2016).

O pensamento de Craig pode ser alinhado a diversas pesquisas teatrais que se desenvolveram ao longo do século XX, que se preocuparam em investigar a atuação. Ribeiro (2016) defende que Craig postulou suas ideias num dado momento histórico que pode colocá-lo como um precursor de propostas que tomam os princípios da atuação como material de investigação por parte do ator e da atriz, rumo a se pensar pedagogias para uma performance que se relaciona dinamicamente com os demais elementos da encenação, não isolada, tampouco como mote principal do fazer teatral, em torno da qual orbitariam os outros elementos, pensamento que se tornaria a tônica de diversas investigações teatrais ao longo do século XX.

Bastante criticada em sua época, sobretudo por negar a presença central do ator, equalizando-o com os outros elementos teatrais, a formulação de Craig pode ser considerada revolucionária. (RIBEIRO, 2016). Contrariamente ao que se possa imaginar, o “*Über-marionette*” não detrata o ator e a atriz, mas revaloriza seu ofício ao tentar reorganizar os princípios que regem a atuação, como a ação, o movimento e o gesto em torno da realização da obra teatral como um todo indissociável e orienta a atenção do ator e da atriz, para aquilo que estão operando em suas performances, exigindo-lhes uma atenção mais plena, do momento presente.

Tudo está presente concomitantemente no espetáculo, e o que o espectador percebe é a maneira com que os atores se permitem ser afetados pela matéria cênica ao seu redor. Na verdade, todos os espectadores são afetados, transformando continuamente a sensação que acompanha o devir da cena”. (MACHADO, 2014, p. 106).

Tal proposta nasceu da insatisfação de Craig frente às limitações atorais existentes à sua época e do desejo de que atores e atrizes compusessem com a obra, inspirados pelo que ela tem de materialidade, atentos a essa

questão, como geradora de novos processos de composição da atuação, a fim de produzir sensações e percepções diversas daquelas que o teatro naturalista despertava no público, formando, também, profissionais da cena bastante conscientes de suas capacidades e responsabilidades para a promoção do conjunto da obra e não de suas individualidades.

Craig desejava que atores e atrizes fossem orientados por uma técnica precisa de atuação, na qual personalidade e ego pudessem ser superados rumo a um entendimento e domínio criterioso dos princípios plásticos do movimento corporal e da emissão sonora (CRAIG, 2016), numa busca pelo gesto como “a alma da representação”. (BELLONI, 2011, p. 04).

Para ele, [Craig], o ator deveria ser um observador ativo de seu trabalho em cena, maestro consciente de sua técnica e composição. Daí a analogia óbvia com o teatro de bonecos. Um ator com completa habilidade de seus ‘meios’, e domínio de seus impulsos e humores. Oculto do espectador, esse observador (interno) é quem comporia de fato a obra sob o controle exercitado da imaginação e da inteligência. Altruísta e velado, assim como no teatro de bonecos, o ator exibiria apenas seu trabalho, sua arte. E uma vez que a sua presença é uma dedução óbvia, nada mais nobre do que o ator-manipulador ocultar a si mesmo para que prevaleça somente a sua técnica, a sua arte. (RIBEIRO, 2016, p. 45).

Uma vez que o “*Über-marionette*” é um elogio à materialidade e negação à personalidade do ator e da atriz, a vida no palco relacionada à morte aflora como “(...) aniquilamento individual voluntário e temporal por parte do/da intérprete” (RIBEIRO, 2016, p.24), numa abertura às sensações e percepções que podem conduzir a uma atuação em devir, ao contrário do registro ligado à representação.

Em Deleuze e Guattari (1992) a sensação remete a um devir, pois implica um “tornar-se” e, está longe de ser algo comparado ao processo de imitação ou identificação; tão pouco, de ser a adequação e a formatação de um modelo ou representação. Para os autores, os devires são fenômenos de dupla captura, pois, quando alguém ou algo se transforma, aquilo em que ele transforma muda tanto quanto ele próprio”. (BARREIRO; CARVALHO; FURLAN, 2018, p. 524).

Para Grando (2015), o gesto vocal se dá na relação entre som e sentido, é o “como dizer”, e carrega o “conceito de gesto enquanto escrita do corpo”. (p. 11). Observado no trabalho atoral o gesto vocal pode se definir como “(...) ação vocal que é o texto da voz, e não das palavras”. (GRANDO, 2015, p. 24). Assim, “(...) o gesto é a ação física que possui significado imediatamente reconhecido pelo espectador e independente de um aprendizado prévio, pois é

inerente à comunicação em uma sociedade”. (GRANDO, 2015, p. 35). O gesto vocal vem carregado de simbolismo sonoro e vem “(...) designar o vínculo direto entre som e sentido” (VIOLA, 2006, p. 16).

Então as instâncias que se organizam na materialização física dessa voz precisam ser entendidas e trabalhadas como elementos que compõem a atuação, como as qualidades de movimento, no caso do gesto corporal, e de outras equações que relacionam a presença desse ser que atua, com outras materialidades na composição da obra cênica, como o(s) espaço(s), os objetos, os figurinos, a luz, as cores etc. em favor de uma abertura às sensações que poderão atravessar o/a atuante.

Para Beckett, era através da fiscalização, muitas vezes intensa, que o ator e a atriz realizariam seu desempenho, materializando o texto com seus corpos e vozes. É desse lugar, de relação corporal com as palavras, de onde brotariam os sentidos da obra cênica e não somente através daqueles que as palavras carregariam. Um exemplo já clássico é a frase de abertura de **Esperando Godot**, dita por Estragon: “Nada a fazer”. (BECKETT, 2005, p. 19). O sentido, se tomado sem a ação física especificada na rubrica, é um, no entanto, a considerar a ação desempenhada pela personagem, a semântica certamente será outra: “Sentado sobre uma pedra, Estragon tenta tirar a bota. Faz força com as duas mãos, gemendo. Para, exausto; descansa, ofegante; recomeça. Mais uma vez. Entra Vladimir. Estragon: (desistindo de novo) Nada a fazer.”. (BECKETT, 2005, p. 19). Ao ator que desempenha o papel de Estragon, impõe-se o desafio de tornar sua frase e ação física algo dubio em relação a aquilo que quer dizer. Se sabemos que **Godot** instaura uma atmosfera de incerteza, de suspensão de sentidos, de indefinição quanto aos motivos a que levaram as personagens a viverem as situações que se desenrolam na cena, onde o insólito é um componente sempre presente, tenderemos a compreender que a frase não se refere apenas à dificuldade de se calçar a bota, tampouco, é a definitiva resposta que define o estado das coisas naquele universo. É algo entre uma coisa e outra. É múltipla em relação aos significados e para que essa polifonia se efetive, depende que o ator, no papel de Estragon, também atue nesse registro de dubiedade, imprecisão, que sugere respostas, mas negando-as com a ironia que se pode inferir da peça. E é assim que os componentes da atuação, como o gesto, tanto físico, quanto vocal, a ação, as intenções que se



refletem nas inflexões vocais e estados do corpo, tornam-se de suma importância para instaurar a incerteza de sentido. Trata-se do abandono da ênfase sobre o discurso, da linguagem falada como veiculadora de sentidos precisos, como a “palavra resíduo” beckettiana.

A partir disso podemos pensar em como essa noção permeia, de alguma maneira o teatro tradicional, ligado às definições aristotélicas, como no drama burguês, por exemplo, que tenta explicar o mundo com palavras e com a clareza do discurso cênico, por meio das ações das personagens articuladas com a fábula, a fim de se poder reconstituí-las por meio dos índices que ela exterioriza, reconhecíveis no mundo real que ela representa. (PAVIS, 2008, p. 02). Os códigos de um determinado registro de atuação, como a realista, são compartilhados tanto pela audiência, quanto pelos artistas envolvidos na encenação, e, de alguma maneira, devem atentar para princípios como a verossimilhança a serviço de organizar estes índices de acordo com a fábula que se desenrola sobre a cena e da definição e exposição clara da *personagem*. (PAVIS, 2008).

## 2.1. É PERSONAGEM?

Gontarski (1999) diz que na obra tardia de Beckett, a personagem se revela modificada em sua natureza, algo como que dispersa, em vez de agregada, ou seja, sem indícios suficientes no texto para que se possa defini-la com precisão dentro de um perfil psicológico e/ou social unívoco, mas sempre dúbio, incompleto, fugidio etc. Para Henz (2005), ela “(...) é sempre alguém não identificável”. (HENZ, 2005, p. 54).

Segundo Cavalcanti (2006), o obscurecimento e a fragmentação de elementos essenciais da cena teatral, como espaço, personagens e situação dramática, esta composta de contextos e motivações, se tornam uma técnica e uma característica poética do dramaturgo. “Tendo em vista este procedimento formal de ‘apagamento’ cênico, observa-se, tanto na figura quanto na fala da personagem beckettiana, o esfacelamento de sua unidade, homogeneidade e fixidez: esfacelamento que aponta para a temática da dissolução do sujeito na ‘cena’ de Beckett”. (CAVALCANTI, 2006, p. 22). Se não há um sujeito fixo, como demonstra Cavalcanti, também não é possível considerar a existência de uma personagem nos moldes tradicionais desta no teatro.

Essas vozes, mundos possíveis que logo se desintegram como em uma câmara de eco, são tentativas de histórias possíveis que não se realizam. O eu falha, gagueja, se desintegra e as palavras vão desertando. Palavras em coma, sofrendo espasmos, estertorando, extinguindo-se, agonizando as histórias. Beckett produz uma experimentação aguda não só com a palavra, mas com seus fluxos, suas vozes, alguns silêncios de cansaço que em sua persistência, para além das histórias e das lembranças, engendram o silêncio do esgotamento”. (HENZ, 2010, p. 54-55).

Como Ribeiro (2016) observa, Craig, em sua crítica ferrenha ao caráter individualista, subjetivo, emotivo e psicológico da atuação naturalista, propôs que atores e atrizes se libertassem de um processo *egoico* baseado na identificação com a personagem. “O resultado desse sistema de busca pela ‘natureza’ se apresentava à Craig como uma apologia ao ator e não ao teatro. Por isso, como primeira ação, Craig proclama o afastamento dos atores da cena e sua substituição por um símbolo, uma alegoria.” (RIBEIRO, 2016, p. 28). Essa alegoria se materializaria na cena na confluência de seus elementos, no movimento total, no qual se integrariam o movimento e a voz de atores e atrizes, a fim de arquitetarem em conjunto com a luz, com o cenário, com biombos móveis, com o texto, com a encenação completa, enfim, sugerindo à audiência símbolos para a leitura do conteúdo fabular, que também estaria em pé de igualdade com os demais elementos e não superior a eles.

Em **Fim de Jogo**, é possível identificar claramente uma fábula, na qual quatro personagens estão confinadas em uma espécie de abrigo. Hamm é o dono da casa onde se encontram, é cego e já não pode se locomover, senão em sua cadeira com rodinhas; Nagg e Nell são, respectivamente, pai e mãe de Hamm, aleijados, habitam duas latas de lixo e; Clov, o criado, coxo e filho adotivo do primeiro personagem. A história principal, ou o mote, gira em torno da relação entre Hamm e Clov, do desejo deste último em abandonar o outro, que nunca se realiza; e, ainda, a insistência de Hamm em recordar sua vida e construir a narrativa de uma história que nunca tem fim (BECKETT, 2002, 2006). Entretanto, nada daquilo que inicialmente se apresenta como um enredo chega a uma conclusão de fato, não tem início, meio e fim, se recordamos as orientações aristotélicas para a criação da fábula (ARISTÓTELES, 2008), o que torna difícil para o espectador tomar por certa qualquer conclusão definitiva a respeito daquilo que vê em cena.

No entanto, os elementos materiais que constituirão a cena, quando transposta da página, para o palco, contribuirão para a criação dos múltiplos sentidos que a peça pode conter e darão conta, ou não, de efetivar esse borramento, essa desintegração ou dispersão da ideia de personagem. Como a escolha sobre como materializar cenicamente a casa de Hamm, por exemplo, que na peça original, se constitui de elementos mínimos, que aos poucos são acrescidos de novas informações sobre sua localização, do que tipo de paisagem a circunda, ficamos na dúvida sobre se tratar de um bunker, de uma ruína etc. Da mesma maneira, a escolha do registro de atuação, também afetará a fruição de quem a assistir. É o caso, por exemplo, de **Endgame** produzido para o projeto **Beckett on film**<sup>19</sup>, em que os atores atuam num registro bastante realista, aos moldes do cinema tradicional, contido, onde os gestos, as expressões, as inflexões vocais nunca são exageradas; com personagens que parecem ter uma subjetividade profunda, biografados, personificadas num tom patético. Isto parece direcionar a leitura para um determinado tipo de interpretação mais fechada da situação apresentada. Duas personagens, que se odeiam, mas não podem se separar, obrigadas a conviver num mesmo lugar, trancadas; de suas reações brotam um sentimentalismo que não parece combinar com a estética beckettiana, porque parece interromper a ironia, a comicidade das situações e embates entre Hamm e Clov, as ambiguidades presentes na obra.

Muito diferente, por exemplo, da montagem de **Fim de Jogo** produzida pela companhia de Renato Borghi e Elcio Nogueira, em 2016, a qual pude assistir em sua primeira temporada, realizada no apartamento de ambos, e uma segunda vez, no teatro da Biblioteca Mario de Andrade. No apartamento,

---

<sup>19</sup> Realizado em 1999, o projeto Beckett on Film, encabeçado por Michael Colgan, diretor artístico do *Gate Theatre* Dublin, e por Alan Moloney, produtor e diretor. Consistiu na adaptação das dezenove peças de Samuel Beckett para versões cinematográficas, produzidas pela rede pública de rádio e televisão irlandesa RTÉ, em parceria com o *Channel 4* e o *Bord Scannán na hÉireann/The Irish Film Board*. (BORGES, 2010, p. 3). Os filmes foram lançados no início dos anos 2000 e contaram com a participação de dezenove diretores e diretoras diferentes, como Anthony Minghella, Damien Hirst, Neil Jordan, Patricia Rozema, Walter Asmus etc., e com um elenco que incluía estrelas do cinema e do teatro como Alan Rickman, Anna Massey, Barry McGovern, Harold Pinter, Jeremy Irons, Jim Norton, John Gielgud, John Hurt, Julianne Moore, Kristin Scott Thomas, Rosaleen Linehan etc. É possível encontrar alguns dos filmes em plataformas de *streaming*, como a versão de **Endgame**, dirigida por Conor McPherson, com os atores Michael Gambon e David Thewlis, nos papéis de Hamm e Clov. Disponível em: <https://youtu.be/ok7Vc3jczNg>. Acesso em 23 mar 2020.

sentávamo-nos a pouquíssimos metros dos atores, já que a encenação acontecia na sala principal do apartamento residencial deles, com pouco aproximadamente uns 40 metros quadrados. Borghi fazia Hamm, enquanto Nogueira atuava, a princípio, Clov, mas também Nagg e Nell, personificados nos bustos de Shakespeare e Molière, duas estatuetas de premiações recebidas por Borghi, como ator. Apesar da proximidade, do tom intimista, (Borghi recebia as “visitas” sem se levantar de sua “cadeira com rodinhas” posicionada no centro do pequeno palco improvisado, enquanto brincava com elas, comentava a situação, como a presença de José Celso Martinez Corrêa na noite em que assisti a peça pela primeira vez), a atuação de ambos escapava de um registro realista. Era exagerada, histriônica, as vezes grotesca, mas também distanciada, sem muito envolvimento com os possíveis “dramas” íntimos das personagens, tratados sempre com um toque de ironia.

Borghi em nenhum momento abandonou um meio sorriso com que dava as réplicas, manteve uma energia vivaz e animada nos gestos e nas entonações, sem jamais, no entanto, soar “natural” ou cotidiano; Nogueira alternava um jeito bastante histriônico de atuar, com uma gestualidade exagerada, as vezes “desleixada”, como quando se esquecia de mancar, por exemplo, ao que nos fazia atentar para aquilo, para retomar o andar claudicante de Clov, enquanto passava por inúmeros registros vocais, por vezes abandonando ou modificando algo que havia proposto inicialmente, como as vozes da mãe e do pai de Hamm, por exemplo. Esses elementos materiais da encenação, os gestos, as intensidades e modulações das vozes, o ambiente familiar, o visível desgaste físico vivido por eles e, também, pelas personagens, (é mostrada uma radiografia da coluna de Borghi, em determinado momento, cheia de pinos, e várias menções são feitas à sua condição de homem já idoso) parecia instaurar um clima de constante dúvida, de ambiguidade: “Será isso mesmo?”; “Será que isso é da peça ou deles?”. Toda a ironia que nos acompanhava desde a entrada no condomínio, parecia impedir uma resposta definitiva. O programa impresso da montagem traz as seguintes informações: “Baseado em fatos reais” e “Essa peça contém citações explícitas e cenas de plágio pornográfico”. (FIM DE JOGO, 2016).

Ao analisar a mesma montagem, dirigida por Isabel Teixeira, Andrade (2017) destaca as escolhas felizes da trupe ao realizar a adaptação e

de como conseguiram ressignificar os elementos integrantes da obra original. A primeira temporada, foi realizada no ambiente onde, na vida real, Borghi e Nogueira, moram, um apartamento nas imediações da avenida Paulista, em São Paulo.

Encenando **Fim de Jogo** em território deslocado e encolhido – (...) –, a montagem de Teixeira, Borghi e Nogueira foi capaz de evidenciar a premissa fundamental (e metateatral) da peça – ‘theres no other place permitted to the actor than the stage’ – extraindo dela sua necessária consequência, ‘(a) rigorous attention to spacing, movement and position’ (Connor, 2007), com o máximo rendimento crítico e estético”. (ANDRADE, 2017, p. 46).

Andrade (2017) valoriza o “(...) jogo entre estranheza e familiaridade” (p. 45) conseguido pela montagem, pois se manteve fiel ao espírito beckettiano; e sobre as interpretações dos atores, faz a seguinte ponderação:

(...) a atuação dos protagonistas, que jamais assume um aspecto naturalista, mas guardam sempre um subtexto irônico em relação aos gestos, posturas e palavras pronunciados. Fica garantida assim a incerteza que paira sobre tudo, memórias e desejos, lembranças e intenções dos personagens, com um pé na fabulação imaginosa, na forja ficcional, e outro na experiência relatada, presença e ausência a um só tempo. Ao mesmo tempo, evidencia-se como as condições particulares desta peça exacerbam a atenção, na plateia e nos atores, à fisicalidade extrema que preside a ação da peça, a atenção musical exigida pelas falas e coreográfica, pelas posturas em cena. De alguma maneira, a voz ficcional e dramática do último Beckett, encenada ela mesma, dramatizada em dispositivos de enunciação complexos na trilogia final ou em peça como o **Ohio Impromptu**, parece retroagir sobre as decisões interpretativas desta encenação de **Endgame**. (ANDRADE, 2017, p. 45).

Nas peças tardias do dramaturgo, aquilo que se vê e se ouve sobre o palco dificilmente se distingue enquanto trama ou performance. Em algumas, como **Eu Não** ou **Solo**, um monólogo preenche todo o tempo da cena que permanece fracamente iluminada, quase que diluindo as figuras no palco. Aquilo que é dito, porém, se apresenta fragmentado, avançando e recuando em elipses, em que se evidenciam mais as possibilidades sonoras das palavras, do que o desenvolvimento de uma narrativa com um enredo. Através destas repetições talvez seja possível depreendermos uma fábula, mas que jamais chega a ter um sentido único. Emerge a incerteza quanto àquilo que se lê/ouve, há o cultivo de “(...) potenciais ambiguidades”, e o que se estabelece é “(...) o paradoxo, a disputa entre sentidos conflitantes”. (ANDRADE, 2010, p. 33).

A entrega ao fazer teatral e o desejo de Beckett de que atores e atrizes não se detivessem em explicações ou significados prévios, podem ser explicados por esse cultivo de ambiguidades, da incerteza quanto a um sentido unívoco, e, também, à descaracterização da função da personagem em seu teatro, o que certamente irá afetar o modo de atuar (KALB, 2000), e redefinir o lugar do texto e da performance (ANDRADE, 2017). “O fato é que o texto e o teatro beckettiano resistem à dissolução completa em novas sínteses e esta é sua força única, enquanto inventor de formas: em cada eco, em cada trapo, seus paradoxos e sua matéria feita de detritos, fragmentos, inutilidades, persiste com a dureza dos ossos”. (ANDRADE, 2017, p. 54).

O que se observa no palco beckettiano, são seres “Destituídos de grandes desígnios, e como que libertados das antigas preocupações narrativas importantes, os personagens exercem sua humanidade certificando-se de que ainda falam, [como Boca], dando nome a tarefas irrisórias ou fazendo listas para escapar ao naufrágio da memória, [como Winnie, por exemplo]” (RYNGAERT in.: SARRAZAC, 2012, p. 138). Esses fatores, como outros elencados até aqui, redefinem escolhas na composição da atuação:

O ator não pode mais tomar a cargo esses personagens segundo os sistemas de representação vigentes, procurem eles a identificação ou formas de distanciamento. Nós o dizemos ‘atravessado’ pela fala (...), o imaginamos portador de uma energia alternada, muito presente e subitamente fantasmática, engajado em seu discurso ou como que hibernado. Em todo caso, cabe-lhe assumir essas figuras empalidecidas às quais um suplemento de carne e contornos firmes dariam uma existência resoluta e falsa de “personagem em excesso” (RYNGAERT in.: SARRAZAC, 2012, p. 139).

Ao contrário de encarnar excessivamente a personagem ou de representá-la, o ator e a atriz se deixam atravessar pelas palavras, “passivativo”<sup>20</sup> (HIRSON, 2012), sem defender a existência total de um “outro” se sobrepondo à sua própria, como no “*über-marionette*” craiguiano (CRAIG, 2016), palco de atravessamentos, de um corpo glorioso em devir, (RIBEIRO, 2016), com o/a artista insinuando sugestões de mundos possíveis, como bem observou Stanislavski, que se tornam reais “em virtude das cores da imaginação dos espectadores”. (BERTHOLD, 2000). Como alternâncias e

---

<sup>20</sup> Ver página 57 deste estudo.

ambivalências, entre uma fantasmática e a concretude física dos intérpretes (RYNGAERT In.: SARRAZAC, 2012).

Nas primeiras peças de sua obra dramaturgica, as personagens beckettianas ainda guardavam muitas semelhanças com o realismo e dialogavam com uma dramaturgia mais tradicional, através da metateatralidade, conforme exposto no início deste estudo. Contudo, ao avançar em suas experimentações na escrita, Beckett problematizou a personagem, dificultando sua compreensão pelos atores, conforme destaca Ben Barnes:

(...) como Beckett continuou a escrever para o teatro, o problema da produção se tornou (...) primeiro, convencer o ator a perder a noção de personagem a serviço de imagens poéticas de palco nascidas fora de uma visão que se aperfeiçoou em algo límpido, austero, simples, onde as armadilhas do teatro são vertidas e a ênfase está no modo de falar acompanhado por uma única imagem no palco. (BARNES, 1984, p. 86 apud KALB, 2000, p. 57 [tradução nossa]).

Fábio de Souza Andrade (2010) faz uma análise da peça **Dias Felizes**, de Samuel Beckett, e **Electra**, de Eurípedes, para apontar nelas traços de um “realismo inusitado”, mesmo que a princípio não pareçam nada realistas ou, antes, se contraponham (como se costuma afirmar sobre a peça beckettiana; no caso da tragédia de Eurípedes, escrita antes mesmo da definição do termo, como o entendemos hoje) conceitualmente ao realismo. O que revela o quão instável pode ser o conceito de realismo. No caso da peça de Beckett, Andrade (2010) ressalta que ela é alocada, por parte da crítica, no contexto do teatro do absurdo, “(...) às regiões antípodas do realismo” (p. 25), o que, segundo o autor, não é uma análise acertada.

Um dos nós da questão está na elasticidade do conceito [de realismo], ora remetendo à período preciso da história literária pós romântica, ora a um processo de longa duração, a progressiva invasão da alta literatura ocidental pela representação séria do cotidiano humilde, pedra de toque da crítica de Erich Auerbach. (ANDRADE, 2010, p. 25).

Sendo assim, pode-se passar a entender a caracterização das personagens beckettianas não mais como negadoras da herança realista, mas em diálogo com ela, mesmo que a desconstrua conceitualmente e enquanto efetivação desse realismo na performance teatral. Um “(...) realismo a contrapelo, por terra e aterrador, que se esconde por trás da estranheza de suas

personagens – ora vagando a esmo, ora imobilizadas à força, solitárias em meio a uma babel de vozes alheias”. (ANDRADE, 2010, p. 25).

É pela ironia da paródia que Beckett questiona os cânones que fundamentam o realismo formal, por meio de recursos técnicos empregados pelo dramaturgo (LOCATELLI, 1999). Como também se pode identificar no exemplo acima descrito, do **Fim de Jogo** de Borghi, Nogueira e Teixeira. Andrade (2010) completa que é esse “(...) diálogo intertextual com os pontos altos dessa tradição, de Sterne a Balzac”, identificável num momento inicial da produção de Beckett, que mais tarde alcançaria outra relação com as convenções da narrativa, muito mais corrosiva, “(...) produzindo obras de máxima tensão e no limiar da ruptura formal, mas tramadas a partir de matéria prosaica e cotidiana”. (ANDRADE, 2010, p. 26).

É o que ouvimos de Boca, em sua narrativa:

e agora essa torrente... contínua... ela que nunca havia... ao contrário... praticamente muda... a vida toda... a se perguntar como... qual milagre... pôde ela sobreviver!... nas compras... entrando nas lojas... no meio da multidão... shopping centers... supermercados... a lista de compras na mão... e a sacola... a velha sacola preta... depois a espera... de pé... um longo tempo... no meio da multidão... imóvel... olhar perdido no vazio... boca entreaberta como de costume... até que ela retornasse às suas mãos... a sacola preta em suas mãos... depois pagar e partir... nem mesmo um obrigada... ou um até logo... a se perguntar por qual milagre... e agora essa torrente... sem nada entender... nem a metade... nem mesmo um quarto... nenhuma noção... do que ela estava dizendo... imagine!... (BECKETT, s/d, p.5-6).

Também no que diz Recitante, em **Solo**:

A cada anoitecer. Fraca luz no quarto. Vinda não se sabe de onde. Nada na janela. Não. Nem tanto. Quase nada. Às cegas até a janela e olha para fora. Escura vastidão onde nada se move. Recua enfim às cegas até o invisível candeeiro. Palitos de fósforo no bolso direito. Acende um em sua nádega como seu pai lhe ensinara. Retira o globo esbranquiçado e coloca-o no chão. O fósforo se apaga. Acende um segundo do mesmo modo. Retira o vidro esfumado e segura-o na mão esquerda. O fósforo se apaga. Acende um terceiro do mesmo modo e leva-o até a mecha. Recoloca o vidro. O fósforo se apaga. Recoloca o globo. Abaixa a mecha. Recua até a borda da luz e volta-se para a parede. Assim a cada noite. Levanta. Janela. Candeeiro. Recua até a borda da luz e volta-se para a parede nua. Coberta de retratos um dia. (BECKETT, s/d, p. 03).

Ou na enigmática relação entre L (Leitor) e O (Ouvinte), em **Improviso de Ohio**:

*L vira a página.  
Pausa.*



L - (*Lendo.*) Não há muito mais a dizer. Numa última –  
O bate na mesa com a mão esquerda (*toc*).  
Não há muito mais a dizer.

*Pausa. Toc.*

Numa última tentativa de sofrer menos ele abandonou o lugar onde tinham vivido tanto tempo juntos e foi morar sozinho num pequeno cômodo na outra margem do rio. Da única janela ele podia avistar, rio abaixo, a extremidade da Ilha dos Cisnes.

*Pausa.*

A fim de sofrer menos ele resolveu viver de um modo estranho. Quarto estranho. Cena estranha. Sair para onde nada fora antes compartilhado. Retornar para onde nada fora antes compartilhado. E assim, a fim de sofrer um pouco menos, ele começou a levar essa vida.

*Pausa.*

Podia-se vê-lo dia após dia a caminhar a passos lentos pela ilhota. Hora após hora. O tempo todo metido em seu longo capote negro e na cabeça um enorme chapéu, daqueles que os jovens pintores usavam outrora. Na extremidade da ilha ele deixava-se ficar contemplando a água que se afastava. O modo com que os dois braços em alegres remoinhos confluíam e refluíam unidos. Depois a passos lentos retornava.

*Pausa.*

Em seus sonhos –

*Toc.*

Depois a passos lentos retornava.

*Pausa. Toc.*

Em seus sonhos ele fora alertado para essa mudança. Vira o rosto amado e ouvira as palavras silenciosas, Fique ali onde estivemos por tanto tempo juntos, apenas os dois, minha sombra o consolará.

*Pausa.*

Não poderia ele –

*Toc.*

Vira o rosto amado e ouvira as palavras silenciosas, Fique ali onde estivemos por tanto tempo juntos, apenas os dois, minha sombra o consolará.

*Pausa. Toc.*

Não poderia ele voltar atrás agora? Reconhecer seu erro e retornar ao lugar onde outrora estiveram por tanto tempo juntos, apenas os dois. Juntos, os dois, a tudo compartilhando. Não. O que ele sozinho fizera não podia ser desfeito. Nada do que ele sozinho fizera pôde algum dia ser desfeito. Por ele sozinho.

*Pausa.*

(BECKETT, s/d, p. 3-4).

Então, resta-nos investigar como realizar o “diálogo” com esse “realismo a contrapelo” também na performance teatral de seus textos. Quer dizer, ainda há ali material disponível para a criação de uma “linha de ação física” da personagem, conforme Barba comenta a abordagem de Stanislavski, dentro da qual se “(...) estabelece a lógica das ações e orienta o ator em sua criação. As ações e gestos básicos, têm que ser orgânicos”, orientados pelas motivações daquela. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 186).

Entretanto, as situações prosaicas a que estão relegadas as figuras beckettianas, chocam a audiência e frustram a expectativa de uma ação natural,

realizada por uma personagem dentro de seu mundo ficcional, instaurando uma aura de incerteza, dubiedade em relação a sua verossimilhança. “Falo da Winnie, de Dias Felizes, que, presa até a cintura, depois até o pescoço, na terra crestada de uma colina, sob um sol a pino sem trégua, choca os espectadores pela naturalidade com que enfrenta o insólito de sua situação”. (ANDRADE, 2010, p. 26-27). É a estranheza e a familiaridade em constante jogo da qual trata Andrade (2017), e que precisa ser mantida se se quiser manter-se fiel ao espírito beckettiano. Ao tratar dessa fidelidade, o próprio autor faz um parêntesis “(...) (com toda a carga de ambivalência e a complexidade de que a ideia de fidelidade possa conter, pensando no espírito e não na letra) passa por respeitar a complexidade da forma, da reinvenção, sempre interrogativa, que Beckett faz de procedimentos e técnicas da tradição: reduzindo-as a pó, para ressignificá-las”. (ANDRADE, 2017, p. 50).

Esse impasse quanto à maneira de se preparar a personagem para a atuação não é exclusivamente uma questão do teatro beckettiano, mas localiza-se historicamente em um contexto de transformações na forma do drama ocidental. Sobre a perda de força da personagem, Ryngaert (2012) explica que simultaneamente é “(...) causa e consequência da crise do drama. Vetor da ação, suporte da fábula, condutor da identificação e garante [sic] da mimese, o personagem acha-se incumbido de funções múltiplas nas dramaturgias tradicionais” (RYNGAERT in.: SARRAZAC, 2012, p. 136). Candeias (2012) defende a ideia de que da mesma maneira que atores e atrizes são imprescindíveis para o teatro poder existir, o mesmo se dá com a dramaturgia em relação à personagem, por isso, não acredita no fim desta. Pois mesmo num teatro que não se componha de texto, o ator assume uma identidade ficcional. O que a pesquisadora faz é distinguir as diferenças entre personagens íntegras e fragmentadas, ambas em contextos íntegros ou desintegrados (CANDEIAS, 2012).

A neutralidade de sentido dado pela interpretação, vinculada à ideia de execução, não representação, de um “estado” singular, totalmente ligado ao momento presente, remete à ideia de performance em detrimento de representar algo (KALB, 2000; BONFITTO, 2013).

Andrade (2010) se utiliza da cena narrada por Winnie, do encontro com os Shower ou Coocker, (casal que aparece no deserto onde ela está

soterrada), para tratar da busca de significado prático e racional para a situação da personagem. “O episódio escancara o colapso dos sonhos de eficácia de uma razão finalista e instrumental, sustentáculo da (e pressuposto necessário à) forma realista clássica. (...) Por inércia, seguimos exigindo ao drama beckettiano uma representação compatível com o naturalismo estrito, quando é apenas a partir da erosão de suas convenções que ele ganha sua contundência incisiva”. (ANDRADE, 2010, p. 32).

A Winnie de Dias Felizes tampouco se ajusta à receita de construção de um perfil psicológico complexo e convincente em seu confronto otimista com o meio hostil. A oscilação entre uma consciência possível do horror cabal de seu estado presente, temida e evitada a todo custo, e o recurso diversionista dos rituais de fuga, os jogos com palavras e coisas ao seu dispor, não se explicam a partir de um núcleo progresso de experiência biográfica. Nem traumas específicos, nem papéis sociais típicos resolvem a complexidade da personagem.

(...)

Winnie vive uma temporalidade própria, mutilada, que não mais permite o desdobramento de uma sucessão de encontros e choques circunstanciados com as pessoas e com o mundo. O que nela se entrevê é um mundo individual feito de retalhos, o colapso da noção de subjetividade burguesa que na linguagem beckettiana se concretiza por meio de procedimentos dramáticos inesperados. É o caso da figura da repetição, estruturalmente presente em vários níveis da peça, encarnando o tempo da má infinitude, infernal, e introduzindo um intervalo entre os sentidos de gestos e falas. Animados em restos mínimos de ação desconexa e razão improdutiva, a representação dos vestígios de uma individualidade complexa, fato de teatro mais que caso clínico, ganha aqui o palco. (ANDRADE, 2010, p. 31-32).

Continuemos na companhia de Winnie para observar alguns aspectos da atuação em **Oh, os belos dias**<sup>21</sup>, montagem realizada pelo diretor Rubens Rusche, com a atriz Sandra Dani e o ator Luiz Paulo Vasconcellos, em 2013. Sobre o palco, um cenário que reproduz de modo bastante realista um monte de terra, um rochedo; as roupas são vestes finas, com referências à burguesia europeia do início do século XX: ela de camisa bege, com bordados, chapéu clássico com uma pequena pluma, óculos de armadura fina de metal, cabelos com cachos feitos, maquiagem natural; ele com terno preto e camisa branca, meio desgastados, chapéu de palha reto, como desses que vemos em

---

<sup>21</sup> O espetáculo foi premiado com 17º Cultura Inglesa Festival, em 2013, e realizou temporadas até 2015. Pude assistir o trabalho em três ocasiões, as duas primeiras durante o Festival Cultura Inglesa, e a terceira durante temporada no Sesc Santana, em 2014. Ver: < <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/artigos/noticia/2014/04/rubens-rusche-samuel-beckett-e-o-teatro-de-volta-sua-essencia.html>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

fotografias das décadas de 1950, cabelos brancos em desalinho e maquiagem também neutra.

Dani representa a mulher de meia idade, que soterrada até a cintura em um monte de terra, desempenha ações corriqueiras como escovar os dentes, retocar o batom num pequeno espelho, vasculhar a bolsa, recordar fatos passados, indagar coisas triviais ao marido, o qual encontra-se escondido em um buraco abaixo dela. As atuações, dela e dele, soam bastante naturalista, orientadas por princípios de uma atuação realista. Como espectadores, conseguimos aderir à ilusão de que ela vivencia tudo aquilo, tal como se fosse na vida real, mesmo que a situação seja insólita.

No entanto, durante a apresentação, há momentos em que seu olhar se perde no vazio, seus gestos entram em breves suspensões, suas expressões faciais ganham tons mais excessivos, e quando narra ou fala com alguém que não o marido, nem ela mesma, tampouco se dirige a nós que estamos no público, ao alcance de seu olhar. São nestes momentos que parecem se infiltrar aspectos de uma outra teatralidade que rompe com a “ilusão” de sua atuação realista e nos leva a uma zona de incertezas quanto ao que a fez ficar com o olhar perdido, suspender o gesto, quebrar a voz, assumir uma máscara. Será algo ligado à imobilidade forçada pela cena (a atriz está sentada, dentro do rochedo, parte inferior do corpo oculta), ao cansaço, afinal o espetáculo era longo e ela permanece praticamente imóvel sobre o monte, iluminada e aquecida por uma série de refletores muito próximos de seu rosto, será mesmo uma marcação de sua partitura de atuação ou será um esquecimento?<sup>22</sup> A incerteza me toma, mas sigo hipnotizado pelo que emana da atriz.

---

<sup>22</sup> O ator Sérgio Britto estreou em duas peças de Beckett no ano de 2008, **A última gravação de Krapp** e **Ato sem palavras I**, sob direção de Isabel Cavalcanti. O ator relatou que em muitos momentos sua memória falhava de verdade em cena e ele esquecia o que tinha que dizer ou fazer. Chegou a se questionar se conseguiria fazer. “(...) não foi tão fácil quanto eu pensava”. Ele conta que foi um grande desafio realizar essas montagens, por já ser um homem em idade bastante avançada e pela exigência que as próprias estruturas das peças impunham ao seu trabalho como ator. “A gente precisa encontrar caminhos possíveis, que lembrem, lembre para tua cabeça e tua memória alguma coisa que você não podia esquecer”. Britto, em diálogo com Cavalcanti, expressa sua grande alegria em ter realizado Krapp com ela, marcado como um momento de enorme prazer em sua vida, e completa, “(...) não há dúvida: o Krapp que eu fiz com você é a minha vida”. Durante a entrevista, mesmo demonstrando energia e vivacidade, apesar da idade avançada, podemos acompanhar o esforço de Britto em se lembrar dos fatos. Seus lapsos de memória e seu comportamento poderiam, perfeitamente, serem associados ao comportamento de diversas das figuras beckettianas, como o homem de **Ato sem palavras I** e Krapp, os quais vemos em cena, na sequência de imagens do *teaser*. Então, observamos essa estreita relação entre o ator e as figuras por ele atuadas, e fica impossível não imaginar o quanto

A performance da noite de estreia foi algo de causar em mim uma espécie de fascinação. Assisti a outras três apresentações do mesmo espetáculo, mas guardo este primeiro, como algo especial. Havia ali algo de uma atração magnética meio inexplicável, algo como um salto sem rede: imprevisível, mas certo; parecia ser possível acompanhar o avançar da atriz em direção a um fim incerto sob uma lupa: respiração arfante, olhar extático, gotículas de suor, cada poro vivo exalando adrenalina pura; suas sensações pareciam me atingir como incessantes ondas num mar agitado e me faziam sentir junto; algo de um acontecimento tal, que ao me recordar agora, enquanto escrevo, me arrepio, sinto o mesmo frio na barriga novamente, me emociono. Desses momentos sublimes que o teatro tem o poder de proporcionar.

Outro exemplo interessante de se abordar é a montagem de **Esperando Godot**<sup>23</sup>, realizada pelo Grupo Garagem 21, com direção de Cesar Ribeiro, e declaradamente inspirada na linguagem dos quadrinhos japoneses, o Mangá. O espaço (assisti no porão do Espaço Viga) é tomado por cores berrantes em azul e vermelho. A árvore é um entrelaçado de fios, fortemente iluminada por uma luz vermelha. Há uma poeira branca que recobre o espaço e os atores. O registro de atuação é expressionista, com um gestual bastante exagerado, carregado de energia forte, intensa, com uma emissão vocal impostada, quase sempre gutural, com uma entonação que em nada lembra

---

sua condição real, de uma senilidade em avanço, da incontinência urinária que o obrigava a usar fralda geriátrica durante as récitas, do cansaço de um corpo já idoso, da memória em colapso, deve ter impactado a audiência da peça de uma maneira radical, instaurando este espaço de indistinção entre o que é real e o que é fictício. É a incerteza, o “(...) jogo entre estranheza e familiaridade” (ANDRADE, 2017, p. 45), de “(...) um corpo que vacila e chama nossa atenção em cena para sua existência e funcionamento imperfeitos – fisiologia em primeiro plano” (ANDRADE, 2010, p. 35), o que nos apresenta um aspecto marcante da estética beckettiana, do “estranho e familiar: o risus purus do realismo beckettiano” (ANDRADE, 2010, p. 35), que a nosso ver, deve integrar a composição do ator e da atriz que forem performar Beckett. No entanto, como ouvimos da boca do próprio Britto, é preciso criar algo que faça lembrar! É preciso construir uma arquitetura dentro da qual, mesmo sujeito à sua “humanidade”/fragilidade/susceptibilidade, ele consiga mover os fios de sua marionete/memória e continuar. Não estaria aí sedimentada a ideia do “über-marionette”? De um ator de longa experiência, que consegue percorrer os meandros de seu corpo/mente em ação, amparado, também, pela estrutura matemática das peças, a vivenciar as sensações despertas pelas situações e assim, carregar junto de si o público, fazendo-o, também, ser atravessado pelas mesmas sensações? Não seria essa a atenção meticulosa ao momento presente, de uma fisicalidade extrema, desse corpo já em decrepitude, mas que se abre gloriosamente ao olhar, dessa voz que falha, mas soa junto com a obra, a transfiguração em carne da obra?

23 - A montagem estreou em 2016 e esteve em cartaz até 2017 na cidade de São Paulo. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/esperando-godot-cesar-ribeiro/>>. Acesso em 20 jan. 2020.

nossa fala cotidiana. O ritmo da encenação é acelerado, intercalado por algumas pausas que congelam a cena por alguns instantes, o que cria um contraste entre movimento e imobilidade, frenesi e silêncio, de forma bastante acentuada.

Não é possível reconhecer os atores, que estão cobertos por figurinos e maquiagem bastante exagerados, rostos brancos, com profundas manchas pretas ao redor dos olhos, barbas falsas; ao se moverem, vemos a poeira branca levantar de suas vestes pesadas, feitas basicamente de casacos de inverno desconstruídos e sobrepostos. A gestualidade causa estranhamento pelo exagero e precisão coreográfica. No entanto, por mais que o jeito de andar das personagens sejam peculiares, com passos curtíssimos e acelerados, ou aos pulinhos, ou arrastado, que os trajetos sobre o tablado sigam rotas matemáticas, ainda assim é possível identificá-los e ler códigos que nos permitem entender o que se fabula. Por mais próximo que se possa estar de uma abstração, como na cena em que o chapéu de Lucky é retirado de sua cabeça e ele dança, o componente fabular se efetiva por meio de gestos e ações reconhecíveis ao nosso repertório. Não nos é explicado o motivo da personagem responder assim à retirada de seu chapéu, no entanto, compreendemos que sua reação responde à esta ação e que ele não corre, salta, chora ou grita, mas dança.

Muito diferente, por exemplo, do que acontece em **Dos à Deux**<sup>24</sup>, espetáculo livremente inspirado em **Godot**, realizado pelos artistas André Curti e Artur Ribeiro: palco nu, apenas dois praticáveis de madeira vazados que se desdobram em inúmeras formas e composições pelo espaço ao serem manipulados pelos atores; as ações parecem dançadas, em direção a uma abstração gestual, a um confluir de imagens atravessadas por intensidades e afecções que se distanciam amiúde daquilo que possamos encontrar no palco realista, mas onde ainda é possível reconhecer as figuras dos “vagabundos” que identificam Vladimir e Estragon, e a espera por algo que não se realiza.

A partir dessas reflexões promovidas pela análise de Andrade (2010) do controverso realismo em Beckett, ao lermos suas peças, ao observamos algumas montagens delas, podemos perceber que é preciso gerir a tensão entre o natural e o artificial que permeia sua obra, também no modo de performá-las.

---

<sup>24</sup> Assistido ao vivo em 2000, no Festival Internacional de Londrina, Paraná. Sítio oficial da montagem disponível em: < <http://www.dosadeux.com/?rubrique6&lang=fr>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

Fator que irá afetar a relação do intérprete com seus registros de atuação, ora mais ligado aos códigos do realismo, ora em direção a uma abstração gestual e da fala ou de uma aproximação com o expressionismo, devido ao exagero de algumas imagens e situações propostas nas peças. Mas ainda assim, a atuação não aterrissará definitivamente em nenhum desses territórios. O ator e a atriz precisarão gerenciar esses elementos que muitas vezes se mostram contraditórios, paradoxais, integrando-os numa atuação que pode ser relacionada ao “*über-marionette*” de Craig, a um teatro-total, como ele desejava. (CRAIG, 2011).

No subcapítulo a seguir, buscamos sintetizar a maneira como entendemos o gerenciamento desses elementos. Como o ator e a atriz poderão pairar entre esses territórios, também borrando os limites entre realidade e ficção, entre registros de atuação etc.

## **2.2. PRESENÇA / EXPERIÊNCIA / ESTRUTURA COMO GATILHO.**

Craig, influenciado intelectualmente pela dançarina Isadora Duncan (1877 – 1927), como demonstra Ribeiro (2016), modificou sua proposição inicial e propôs o “corpo total” em torno da ideia de *organicidade*:

O *Über-marionette* de Gordon Craig amalgama, além da qualidade de movimento, a tese da totalidade que a ideia de “corpo”, tão sublinhada por Isadora Duncan, carrega naturalmente. O *Über-marionette* conquista, subitamente, a possibilidade de tornar-se não mais uma proposta de negação da vida, mas uma imagem modelar e inspiradora. O *Über-marionette*, imbuído da pedagogia de Duncan torna-se um processo de resgate da imagem do corpo. O corpo humano não necessita ser abolido, e sim, redimensionado. Craig ajusta seu *Über-marionette* para adicionar a ele também o sentido de organicidade. Ele percebe que a corporalidade presente no *Über-marionette* é a mesma decantada por Duncan e que, assim, ela acaba por reafirmar sua criação. O sentido de totalidade, de um único corpo orgânico, precursor da ideia de *Arte total*, da cena harmônica, sem hierarquias, se amalgama bem ao *Über-marionette* e seu corpo glorificado. (RIBEIRO, 2016, p. 83).

Cabe a quem atua, também entender como podem ocorrer os processos vocais dentro dessa ideia de totalidade em que o trabalho técnico auxilie a integrar sua imaginação ao uso dos recursos da voz e do corpo, em busca dessa totalidade almejada por Craig e, por outro viés, mas ainda em busca dessa integração, que como veremos adiante, interessa a Zumthor (1992) como

ponte entre o que há de material e imaterial nessa emanção vocal. Não é apenas o sentido inscrito na palavra o que emerge desse corpo-voz orgânico, mas uma multiplicidade de sentidos, pois estão atravessados por aquilo que escapa à razão e exige de atuantes e público um escutar-agir mergulhado em ruídos, arfares, sussurros, estalidos da língua, silêncios, que mais sugerem do que dizem algo de sentido unívoco.

No entanto, no caso das peças que elegemos investigar, não se trata de improviso ou de um experimentalismo aleatório ou mesmo de uma atuação exemplarmente orgânica, mas de estruturas, talvez dispositivos, nos quais é preciso lidar com o paradoxo da artificialidade e da organicidade de maneira a que ambas sejam evidenciadas, mas também borradas. A incerteza do que se vê e ouve na cena beckettiana, (ANDRADE, 2010), talvez seja um de seus grandes encantos e, talvez, este também seja o encantamento que o ator e a atriz de Beckett farão a si mesmos, tornando-se pontes, passagens para sensações, deformações, atravessamentos, mas sem perder de vista a forma e a precisão matemática. “Como se sabe, todos os personagens de Samuel Beckett estão presos numa armadilha, de um tipo ou de outro”. (FEHSENFELD, 2010, p. 105).

Martha Fehsenfeld (2010), atriz e crítica da obra beckettiana, atuou no papel de Winnie anos depois de ter observado os ensaios conduzidos por Beckett para a montagem de **Dias Felizes** com Whitelaw, em 1979, no *Royal Court Theatre* de Londres, e destaca o aspecto ritual na obra do autor. “O ritual em Beckett está sempre intimamente relacionado à dor. É uma alternativa à dor – a única escolha possível dentro de um sistema de sofrimento implacável e, afora essa possibilidade, sem saída. Muitas vezes, como em **Esperando Godot** ou **Fim de partida**, assume a forma de jogos”. (FEHSENFELD, 2010, p. 105-106). Justifica essa visão descrevendo as situações a que estão relegadas essas personagens, pelo estado de seus corpos, em decomposição, e que o enfrentamento à situação se dá por meio de jogos ritualizados, a fim de interromper o padrão, por mais brevemente que seja. Por isso os jogos com palavras, manuseio dos objetos, das citações, dos fragmentos de memória realizados por Winnie. (FEHSENFELD, 2010).



Dei-me conta da importância dessas “coisas” quando comecei a me preparar para o papel, em 1983, e descobri que, exceto pela presença vital de Willie [o marido de Winnie], não havia ninguém mais com quem contracenar. Esses **objetos** se tornaram, de certa maneira, meus **cointérpretes**. Falava com eles, me dirigia a eles e, **com sua presença, eles respondiam**, de um jeito estranho. Eram meus únicos objetos de cena, ainda que fossem de Winnie, e, como escrevi a Beckett, tornaram-se meus amigos. (FEHSENFELD, 2010, p. 113). (Grifo nosso).

Fehsenfeld (2010) relacionou a situação de Winnie a alguém que, acamado ou impossibilitado de se locomover, dispõe apenas dos objetos mais próximos para se relacionar e, assim, pode desenvolver com eles uma íntima relação, porque, de alguma maneira, passam a habitar o mesmo lugar. A atriz aponta uma “chave” presente na própria peça, quando Winnie diz que “as coisas têm vida própria”. (FEHSENFELD, 2010, p. 107).

Há um elemento temporal que permeia toda a peça: a começar pelo título, que remete a um tempo. Dessa maneira, toda a ação estará subjugada ao fator tempo, o que fez, inclusive, com que Beckett relacionasse a frequência das falas de Winnie, sempre interrompidas, à descontinuidade de tempo, como faz notar Fehsenfeld a partir da leitura das notas de Beckett em seu caderno de direção da montagem. (p. 107). Emprega-se, então, um ritmo a um ritual que será desempenhado pela personagem durante toda a peça, e consequentemente afetará a performance do ator e da atriz que nela atuarem.

Fehsenfeld (2010) descreve como Beckett coordenou a *mise-en-scene* contrapondo as ações de Willie, repetidamente folheando seu jornal, depondo-o as vezes, às ações de Winnie com suas coisas. O gestual deveria estar precisamente coordenado, obedecendo ao mesmo tempo de cena, e isso por uma razão bem concreta da encenação, a atriz não poderia enxergar o ator de onde estava no espaço. “Era essencial para Winnie, por razões de ordem prática, que a cada vez Willie fizesse exatamente a mesma coisa, exatamente da mesma maneira, pois ele ficava sentado longe dela o tempo todo e não lhe dar apoio visual”. (FEHSENFELD, 2010, p. 109). Da mesma maneira, lembra Fehsenfeld (2010), Beckett pedia a Whitelaw que repetisse as mesmas entonações a cada vez que tivesse encontrado um modo de dizer determinada frase, que pela estrutura do texto, viria a se repetir. Instaurava-se um ritual de repetições caro à eficiência da encenação. “Quando representei a personagem, quatro anos mais tarde, logo percebi que o ritual envolvia não apenas o ritmo do

movimento, mas a *relação rítmica entre palavra e movimento*". (FEHSENFELD, 2010, p. 111). (Grifo nosso).

O relato de Fehsenfeld (2010) prossegue descrevendo como foi a relação dela com os ensaios para sua performance; sobre como encontrou uma maneira de ritualizar o aprendizado do texto ao recorrer ao suporte de um gravador em fita para registrar suas falas e depois ouvi-las, para reter na memória, tendo tornado isso um ritual de preparação; sobre como sentiu de maneira intensa os músculos da face para atuar vocalmente diversos trechos, como o uso dessa musculatura afetava suas inflexões e como isso a fez entrar em uma concentração profunda sobre onde colocaria a voz na face, a fim de diferenciar as diversas vozes de Winnie previstas no texto; sobre como a exaustão física que se abatia sobre ela, em parte provocada pela imobilidade, a fazia perceber o quão ativa estava sua mente ao mesmo tempo; e como a incompreensão sobre a razão de Winnie estar naquela situação, lançava um mistério insolúvel sobre suas motivações, mas que manter esse enigma fazia parte de toda a composição.

A pesquisadora reflete que "o elemento de mistério também é uma qualidade essencial do ritual" (FEHSENFELD, p. 113). Fehsenfeld (2010) afirma isso ao descrever a sensação de estar por conta própria quando o pano abre e a luz se acende. "(...) não há rede de proteção. Mas existe um recurso que evita sua queda: a vara de equilíbrio, ou seja, o texto – as palavras e a música, que são para Winnie seu único apoio, e o ritual de entoá-las, tal como executado por Winnie e pela atriz que a representa" (FEHSENFELD, p. 114). E dessa maneira o ritual se completaria, não só para Winnie, a personagem, mas também para aquela que está lhe dando vida.

Da mesma maneira, mesmo que as peças curtas do teatro de Beckett não tenham a extensão de "Dias Felizes", a complexidade e o rigor de seus textos, exigem a mesma atitude temerária de quem as atua. Neste sentido, é possível entender a colocação de Kalb (2000) de que o teatro beckettiano teria a capacidade de desnudar intérpretes ao exigir deles/delas uma atuação sincera e desprovida de truques; ao mesmo tempo que deve se manter numa certa zona de neutralidade em relação às intenções e ao sentido dado ao que se faz ou se diz. Difícil imaginar uma presença "neutra" sobre o palco, e Kalb não se aprofunda em seu apontamento. Pode-se deduzir que tal neutralidade relaciona-

se às intenções e ao sentido dado ao que se faz ou se diz. Contudo, a partir dessa mesma ideia, podemos pensar em presença, pois antecede qualquer conteúdo fabular ou da personificação de uma personagem, precedendo ações e palavras.

### **2. 2. 1. PRESENÇA.**

Pensemos um pouco sobre a qualidade de “presença” exigida aos atores e atrizes, independente do registro ou da escola de atuação da qual partam. É um elemento que se torna importante base para uma atuação que transita entre a encarnação de uma personagem mais realista e a presença pura de quem a atua, da evidência de uma performance em curso. Barba (1995), ao se propor investigar as similitudes entre os diversos tipos de atuação existentes no mundo, fala de um corpo cotidiano e outro extracotidiano, o qual pode ser construído intencionalmente pelo ator, independentemente de haver ali um trabalho de personificação, e que parta ou não de um texto já existente.

Ao tratar do “Equilíbrio”, por exemplo, Barba elenca uma série de procedimentos que construiria esta corporeidade extracotidiana, um trabalho que faria atores e atrizes conquistarem para si uma espécie de “equilíbrio de luxo”, o qual rejeita o equilíbrio “natural” do corpo ao criar uma série de distorções das posturas habituais, como ficar em pé, caminhar, sentar, pegar um objeto ou qualquer outra ação física. (BARBA; SAVARESE, 1995). A conquista desse corpo extracotidiano seria o princípio fundamental da busca pela *presença* utilizada durante a atuação ou em qualquer situação de performance teatral.

Para Barba, o “bios cênico”, a pré-expressividade do performer equivale à sua prontidão para atuar, num processo que antecede a expressão em si, não busca criar significado para quem atua. “Isto é o *bios* cênico, pré-expressividade, ou seja, uma vida pronta a ser transformada em ações e reações precisas”. (BARBA; SAVARESE; 1995, p. 193). Em torno dessa questão, Barba faz observar que na tradição do teatro ocidental, o corpo fictício da personagem é identificado ao corpo do ator. No teatro japonês, há um exemplo de nível intermediário entre esses dois corpos, “(...) um nível intermediário, um nível entre o corpo cotidiano do ator e o que poderíamos chamar de corpo imaginário da personagem”. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 195).

Nos arriscamos a enxergar isto também no teatro de Beckett, na forma como ele coloca algumas “dificuldades” para o ator e a atriz, e elas podem se tornar um dispositivo, um gatilho para as sensações que permitirão compor a atuação. As limitações físicas impostas por algumas situações dramáticas em suas peças (soterramento, cegueira, imobilidade, lentidão, gestos/ações repetitivas etc.) interrompem a ficção, impedem talvez uma identificação com a personagem e expõem a ação crua de quem atua, numa situação indefinida entre realidade e ficção, a partir de qualidades muito plásticas que se inscrevem em seu teatro. E, talvez, possam promover um campo de estudo das sensações provocadas por esses limites, no próprio corpo e voz da pessoa que as atuar. Machado (2014) nota que “(...) são diversas as formas de trazer à tona sensações a partir da relação direta entre os elementos cênicos”. (p. 99).

Estes dispositivos criados pela estrutura proposta por Beckett, podem provocar no ator e na atriz a busca por um outro modo de usarem seus corpos e vozes, talvez obrigando a um “equilíbrio precário”, a uma instabilidade ou resiliência que modificará o emprego de sua energia, ou uma atenção diferente sobre os processos fisiológicos, como explanou Fehsenfeld (2010) sobre sua dicção; e a conseqüente percepção disso pela audiência, poderá produzir essa percepção ambígua de algo entre a representação e a ação real daquele corpo/voz que resiste a uma situação de limite; gerar a pergunta “como aquilo está sendo feito”?

A exigência por falar rápido e os *gaps* da memória (**Eu não**), por exemplo, ou a resposta imediata à luz (**Comédia**), produzem no espectador (mas também no ator e na atriz) dúvidas sobre os limites daquilo que seja da ordem do ficcional e do que seja real. Entra-se, um pouco, no território da linguagem da arte da performance, e conforme explica Machado (2014), “É um movimento que investiga a fragilidade ou os limites do corpo humano. A performance, ao lidar com riscos para a integridade física, tem se dedicado à exploração do encontro entre corpos, e como eles podem ser afetados”. (p. 109). Atentar-se a essa característica, tomá-la como uma qualidade a ser considerada na composição, parece enriquecer a atuação e incrementá-la de camadas.

## 2. 2. 2. EXPERIÊNCIA

Disponibilizar-se ao acontecimento no sentido de ter uma “experiência”, como algo de deixe marcas, vestígios em nós, que nos desperte paixão, provoque padecimento e que nos leve a ter atenção, abertura e disponibilidade para pensar o que fazemos. Pensar, para Larrosa (2002) “(...) é dar sentido ao que somos e ao que nos acontece”. (LARROSA, 2002, p. 21). E este pensamento tem a ver com nossas “experiências”, em como dar significado àquilo que “nos passa”, ao “que nos acontece”, na construção de um saber que demanda tempo, portanto *paciência*; e que em nada tem a ver com acúmulo de informação, por isso exige *entrega, abertura, padecimento*.

Hirson (2012), atriz do Lume Teatro, define a qualidade do performer “passivativo”, aquele que consegue dar sentido ao que faz, enquanto se faz, num processo complexo de ressignificação pela qual o sujeito passa, seja em treinamento (no caso uma relação com o aprendizado técnico, de conhecer o funcionamento do próprio ser em performance), seja em criação (onde a técnica serve para abrir espaços para a imaginação, o sonho, a criatividade se materializarem em ação).

O ator tem que ser “passivativo”. Não existe, de fato, uma ordem cronológica: observação, afetação e retomada do impulso que gerou a afetação. Essa relação de causa e efeito não existe; é bem mais complexo. Você é afetado pela sua afetação. A ação se ressignifica a cada instante em um paradoxo contínuo entre atividade e passividade. (HIRSON, 2012, p. 149).

Então, a sala de trabalho para a atriz é o lugar onde ela criará as condições para poder “(...) me despir (abrir espaços)”. (HIRSON, 2012, p. 24).

Ao descrever o processo de investigação criativa realizado por ela durante seu doutoramento, Hirson (2012) faz relatos apaixonados de seu percurso, nos quais descreve as muitas fases desse processo, seus avanços e retrocessos, seus acertos e equívocos, suas micropercepções e frustrações. Seu testemunho dá conta da entrega absoluta da atriz ao seu processo, no sentido de estar atenta às respostas automáticas, de algumas vezes abandonar uma primeira impressão, para que novas possibilidades se abrissem, de dar conta da complexidade da criação atoral com paciência e resiliência.

No entanto, nada disso tem importância se não chegar no corpo, se não produzir algo no corpo/mente do/da performer, da ordem da experiência e

não do acúmulo de informações. “A busca, portanto, não é por uma construção de informações, mas de sensações”. (HIRSON, 2012, p. 13). E, importante ressaltar, sem ter um objetivo demasiadamente preciso a ser atingido, sem uma previsibilidade absoluta, pois os rumos da criação, sobretudo dessa que se faz enquanto corporeidade/vocalidade, pode não corresponder às expectativas criadas de antemão.

Como faz atentar Larrosa: “(...) posto que não pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem ‘pré-ver’ nem ‘pré-dizer’”. (LARROSA, 2002, p. 28). Ou seja, o “sujeito da experiência” é “território de passagem”, lugar que recebe o que chega e lhe dá lugar, é o espaço onde tem lugar os acontecimentos. (LARROSA, 2002, p. 24). É um assumir riscos de deixar de lado a lógica, de interromper, parar, aquietar e atentar-se aos automatismos com que respondemos ao mundo. É concentrar-se inteiramente no que se faz.

Frente a necessidade desse ator e dessa atriz estar disponível e curioso ou curiosa em relação à sua investigação/criação, podemos nomear-lhes ator-cartógrafo, atriz-cartógrafa. Ele e ela precisam

(...) necessariamente ter uma sensibilidade suspeita, (...) uma genuína curiosidade. (...) Estar disponível e à espreita, com uma atenção leve. Não demasiadamente atento, o que o fará negligenciar todas as outras coisas que estão à sua volta; não demasiadamente distraído, o que tornaria a percepção muito volátil. É na medida certa de seu encontro que ele repousará sua atenção”. (COSTA, 2014, p. 73-74).

O trabalho do performer em si, seja qual for a escola, o estilo, o sistema em que atua, não é um tipo de cartografia<sup>25</sup>? Não é a “genuína curiosidade” e um estar atento/desatento o que justamente pode colocar o performer em relação, talvez encontro, com a obra, ao invés de si mesmo?

Craig pensou em fases pelas quais teria que passar atores e atrizes enquanto investigam para si a construção de uma atuação simbólica:

---

<sup>25</sup> “(...) a cartografia (...) é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”. (ROLNIK, 1989, p. s/n).

“A cartografia se ocupa dos caminhos errantes, estando suscetível a contaminações e variações produzidas durante o próprio processo de pesquisa. A cartografia exige do pesquisador posturas singulares. Não coleta dados; ele os produz. Não julga; ele coloca em questão as forças que pedem julgamento. A cartografia ocupa-se de planos moventes, de campos que estão em contínuo movimento na medida em que o pesquisador se movimenta. Cartografar exige como condição primordial estar implicado no próprio movimento de pesquisar” (COSTA, 2014, p. 71).

primeiramente superar a imitação e a interpretação; a seguir, aprender a representar e interpretar; para que então, somente quando dominarem os elementos que constituem essas categorias, serem capazes de criar (CRAIG, 2016). Somente assim, poderiam se considerar artistas, pois aprenderiam a utilizar intencionalmente os princípios que regem seu ofício, pelo fato de a Arte ser da ordem do intencional e não do acaso, segundo Craig (2009).

Ao propor uma via negativa da atuação, que teria como inspiração o objeto sem vida, a marionete, e a Morte, Craig sugere um novo campo de investigação para o trabalho atoral, desapegado dos princípios naturalistas e realistas de imitação da vida, e do acaso, do ímpeto apaixonado, exigindo um domínio técnico refinado e uma profunda entrega de si mesmo ao ofício, num trabalho de auto investigação contínuo. “Seu caráter, à primeira vista, de negação radical do ator, aos poucos amadurece em uma proposta positiva, transformadora e, surpreendentemente afirmativa da arte do ator”. (RIBEIRO, 2016, p. 15).

### **2. 2. 3. ESTRUTURA COMO GATILHO.**

As peças de Beckett podem ser dispositivos de atuar/performar no momento presente, fazendo coincidir/colidir ou integrar a representação e a performatividade; ficção e realidade; natural e artificial. A maneira como Beckett propunha o fazer teatral aos atores e atrizes que dirigiu, a nosso ver, não era um espaço para o “ego”, no sentido de uma exibição pessoal, pois seu ofício estaria a serviço da obra. São inúmeras as tarefas a serem cumpridas e instâncias a serem atendidas para uma efetivação de sua atuação ou de sua performance. São inúmeros os agenciamentos do corpo/voz desse ator e dessa atriz, conectados com as qualidades plásticas e sonoras previstas nas peças, em sua transposição para a cena. Em nossa abordagem, relacionar estes princípios apontados pela poética perseguida pelo dramaturgo aos princípios do “*über-marionette*”, como os descrevemos até aqui, parece possibilitar a investigação de acesso a um estado de imanência, onde se pode buscar uma atuação de devires e não somente de representação.

Acredito que relatar minha experiência no universo da dança, mais especificamente no período em que participei na Cia. Marta Soares de Dança poderá ajudar a entender em termos práticos, de procedimentos e estratégias,

como uma estrutura rigorosa de movimentos e combinações de princípios plásticos e sensoriais, possibilita à pessoa que atua um modo de perceber e provocar sensações enquanto performa, fora de moldes tradicionais da dança ou do teatro. Carrego comigo, desde o início dessa investigação de doutorado, a impressão de ter tocado alguns destes princípios e experimentado algumas dessas sensações e percepções no trabalho com a coreógrafa. Refletir sobre elas, me parece interessante a fim de aprofundar um entendimento da poética que o “*über-marionette*” sugere e de seu desdobramento em procedimentos aplicáveis a uma prática da atuação com as peças de Beckett.

### **2. 2. 3. 1. DESLOCAMENTOS DE MARTA SOARES.**

Marta Soares, dançarina, coreógrafa, performer, classifica seu trabalho como um híbrido entre dança e artes visuais, ao valer-se de expedientes da arte da performance, da instalação, do vídeo e de procedimentos de dança que têm como referências o expressionismo, o butô, a labanálise<sup>26</sup>, entre outras presentes na dança contemporânea (CONNECTEDANCE, 2016). No trabalho de Marta Soares, a ideia de um apagamento do “ego” do bailarino ou da bailarina é frequente, associada à impossibilidade de dançar. Em release para a imprensa Soares explica: “Eu trabalho nas minhas criações, entre outras coisas, os traumas de ter crescido em uma pequena cidade do Interior de São Paulo, durante a ditadura militar, numa sociedade patriarcal. Acredito ser esse um dos motivos pelo qual venho criando danças sobre a impossibilidade de dançar.” (CONNECTEDANCE, 2016). Para tanto, a artista partiu em busca de procedimentos que interrompessem esse fluxo invasivo da consciência do “eu”, da estratificação, de uma identidade fixa que tem algo a expressar, para abrir um espaço entre, de devires outros, como é o caso do espetáculo “Deslocamentos”, no qual fui assistente de direção e em alguns momentos, performer<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> “Labanálise é combinação da Anotação de Laban (labanotation ou kinetografia) com a Análise de Movimento de Laban; a eukinética/effort, e a corêutica/shape. (...). Labanálise é empregada para anotar, reproduzir e ensinar movimentos e/ou danças e/ou coreografias. É, também, usada clinicamente nas terapias corporais para documentar características de movimentos de pacientes”. (RENGEL, 2001, p. 2001).

<sup>27</sup> Trabalhei com a Cia. Marta Soares de Dança entre os anos 2007 e 2016, período no qual pude acompanhar o processo criativo da coreógrafa. Inicialmente como criador/intérprete, no espetáculo “Um corpo que não agüenta mais” (2007), passando a assistente de ensaios e de palco durante o processo de criação, montagem e temporadas de “Vestígios” (2010), premiado



A obra coreográfica de Soares é bastante ligada à visualidade e pouco tem a ver com a dança enquanto movimento puro. Na instalação-coreográfica “Vestígios”, por exemplo, um trabalho solo no qual Soares integra vídeo, com a projeção de imagens em movimento da paisagem do Sambaqui Santa Marta, localizado no sul do país; escultura – *land art*; instalação sonora; e *performance art*. Durante o trabalho, a coreógrafa assume a função de performer ao se colocar na obra, soterrada sob um monte de areia e permanecer ali imóvel durante, mais ou menos, cinquenta minutos, tempo de duração da instalação aberta ao público. O movimento fica a cargo de um ventilador instalado à mesa de pedras, que aos poucos vai retirando a areia colocada sobre seu corpo, revelando sua figura, como numa exumação desse corpo inerte. Ao mesmo tempo, as imagens projetadas, revelam uma paisagem bastante inóspita, nada familiar, onde vemos o vento agir sobre a vegetação rasteira nela existente. No corpo de Marta, os únicos movimentos perceptíveis são de sua respiração (na verdade quase imperceptíveis) e de seus cabelos, que na metade final da performance, começam a ser descobertos e são aos poucos levantados pelo vento do ventilador, ecoando a imagem da vegetação ao vento, vista nos vídeos. Seu rosto, afundado na areia, nunca é revelado.

Em **Deslocamentos**, o trabalho foi composto por partituras criadas a partir de uma combinatória de imagens possíveis entre os corpos de duplas de bailarinas, que dividem a mesma roupa, que se desdobram em inúmeras imagens, em duplicação de partes do corpo, deformações, atravessamentos, diluição, fusão com os outros corpos e com o espaço. Empregava-se uma lógica anagramática, na qual a transposição ou a inversão das poses/imagens, compunha as partituras, possibilitando um determinado número de transições e possibilidades de composição dos corpos entre si e com o espaço. Buscava-se, além disso, instaurar uma atmosfera, um clima de sonho, de transe, provocado pelo estado de presença das dançarinas.

As partituras, depois de quase três anos de experimentos, lapidação, organização do material, se tornaram como que “mecanismos” ou “dispositivos” a partir dos quais, quem as performa, obrigatoriamente é levado ao estado de

---

na categoria Pesquisa de Dança pela Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA, e como assistente de direção no processo de montagem do espetáculo “Deslocamentos”, o qual teve diferentes versões entre os anos 2014, 2015 e 2016.

presença que, segundo as instruções de Soares, carregam uma qualidade ambígua, que é “entre” uma coisa e outra. Entre acordado/dormindo, vivo/morto, homem/mulher, masculino/feminino, humano/animal etc. O tempo de execução é estendido, lento, com suspensões, pausas, retrocessos; corpos quase imóveis; paisagem de atravessamentos, de vetores do espaço que causam deformidades (DELEUZE, 2007) naquelas mulheres/animais/coisas. No entanto, o que se torna paradoxal é o fato de que se as partituras forem performadas em um estado outro, esta qualidade tão potente das imagens, perde força e pode tornar-se forma, poses em transformação e não deformações ou fluxos de intensidades, devires.

Como assistente de direção, participei desde o início do processo, da proposição dos primeiros improvisos, do recolhimento e escolha dos materiais por meio de gravações em vídeo, da organização e testes daqueles, até chegar à finalização e formalização das partituras. A princípio, não as experimentei diretamente em meu corpo, no entanto, pelo contato constante com elas, as conhecia e sabia, pelo olhar, identificar as muitas possibilidades de combinações. Isto era importante, sobretudo nos momentos em que tive que “ensinar” as partituras para novas integrantes da companhia.

A via de acesso ao “estado” esperado, além da corporificação dos materiais, tinha uma intensa relação com a respiração, como suporte para que as performers se mantivessem no momento presente, em contato com suas sensações, sem interpretar, sem representar, sem premeditar o movimento. A respiração como ponte, limiar, acesso ao momento presente, ao inconsciente, à fusão de corpos e subjetividades.

Percebíamos, então, que as partituras obrigavam as bailarinas a entrarem nesses estados, para resistirem ou “sobreviverem” ao rigor da execução, que tinha que ser precisa, mesmo num contexto de corpos informes. Era uma estrutura da qual não era possível escapar, sob pena de comprometer a realização mesma do trabalho. Para quem assistia, tudo parecia fluido, leve, “tranquilo”. No entanto, a repetição, a permanência em algumas posições, o tempo lento, a expectativa de não representar nada, levavam as bailarinas a uma exaustão física/mental. E isso acontecia muito mais rápido caso empregassem força ou energia demais. Então, o estado de atenção a que tinham que chegar, não era atingido por um treinamento anterior ou por uma prática outra que não

as próprias partituras, que em determinado momento, passaram a serem usadas como aquecimento, já que possibilitavam acessar o “estado” de performance almejado por Soares.

O entendimento da qualidade daqueles corpos, de como atuá-los, só era possível via práxis. Aprender sua qualidade por meio da repetição, se entregar à estrutura, ao dispositivo criado, que iria funcionar como um gatilho para as sensações. É nessa mesma perspectiva, que entendo o trabalho com as peças de Beckett, ao associar elementos da poética do autor à ideia do “*über-marionette*” craiguiano.

As peças beckettianas, se encaradas como estruturas ou dispositivos inventados por Beckett para colocar quem as atue num “estado” esperado por ele, tornam sua realização um processo investigativo acerca desse corpo e dessa voz beckettiana. Obviamente, cada ator e cada atriz, imbuídos de suas especificidades fisiológicas (biotipo, timbre vocal, destreza corporal etc.), percorrerão caminhos distintos uns dos outros, talvez chegando a resultados diversos, e isso é interessante. No entanto, parece-nos que entrar nelas como numa estrutura, num “*über-marionette*” à espera de ser animado, por meio de seus fios internos, parece ser uma prática muito mais rica do ponto de vista da experiência, enquanto acontecimento que possibilita uma transformação na maneira como podemos sentir, uma vez que nos limita em nossos hábitos e nos faz ter que despertar uma atenção renovada ao que nos acontece, para que não se estanquem os fluxos de sensações e percepções do que se passará conosco, no momento em que as atuarmos. É como aprender um procedimento de meditação ou a conduzir alguém de olhos fechados pelo espaço ou até aprender a pilotar veículos. Nossos sentidos precisam se aguçar para a nova situação que vivenciamos, para estarmos atentos e atentas.

### 3. PAUL ZUMTHOR E “POESIA SONORA”.

O bastante para não saber. Para não saber o que elas dizem. Para não saber o que é que as palavras que ela diz dizem. Diz? Secreta. Dizer melhor pior secreta. O que é que as palavras que ela secreta dizem. O que o vácuo assim dito. A penumbra assim dita. As sombras assim ditas. A sede e germe de tudo assim dito. O bastante para saber não se sabe. Não se sabe o que é que as palavras que ela secreta dizem. Não se diz. Não se diz o que isso tudo é que elas de algum modo dizem.

(Samuel Beckett).

Paul Zumthor persegue a ideia de um “corpo total”, a partir do qual a voz é emanada e a ele nos reconduz, como uma ponte entre corpo e espírito. (ZUMTHOR, 1992, p. 141).

A “palavra resíduo”, nome dado por Beckett ao projeto poético em torno do qual desenvolveu a gramática e a estética de sua obra, (BECKETT, 2001, p. 167-71), guarda profundas conexões com outras experiências estéticas, tal como o levante artaudiano contra a “palavra clara”, que se resseca, pois está privada de seus efeitos encantatórios e oníricos (ARTAUD, 1999) ou a definição de “poesia sonora” tal como Zumthor (1992) a concebe.

Paul Zumthor (1992) descreve sua estupefação ao deparar-se com a poesia sonora, até então desconhecida por ele, realizada por artistas como Henri Chopin (1922 – 2008), Luciano Berio (1925 – 2003), Arrigo Lora-Totino (1928 – 2016), entre outros, encontro que teria complementado seus estudos sobre a “poesia sonora”. Para o autor, a poesia sonora coexiste por oposição a outras formas poéticas, orais e não orais; traz em si a concepção do uso da “voz em si e por si”, desvinculada das amarras da linguagem ou convenções do canto (ZUMTHOR, 1992, p. 138). O nascimento da poesia sonora se dá num contexto de franco questionamento da supremacia da linguagem e da hegemonia do texto escrito, da descrença no poder das instituições e do Estado, e na desconfiança pelas leis econômicas, movimento fortemente impulsionado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, e que, para Zumthor (1992), teve como consequência nas artes,

a negação dos limites entre suas diferentes linguagens, e dos limites entre palavra e sentido. (p. 139).

Em diálogo com Chopin, para quem “O nosso mundo bucal está em expansão”, Zumthor (1992) acredita que a Poesia Sonora, ao conquistar e dominar o espaço, reconduz tal mundo às dimensões do concreto. Isto pode se dar através de analogias e equivalências encontradas entre a materialidade descomunal e maciça de uma grande escultura e a ideia de que a voz viva traz em si sua corporeidade, entre a concretude da pedra e a volatilidade dos sons. (ZUMTHOR, 1992, p. 139).

A ideia de materialidade imediata do som, contraposta às possíveis construções semânticas de significados, permeia o pensamento de Zumthor e nos coloca, ainda, questões relativas à representação e a não-representação no caso da atuação teatral e, também, quanto à materialidade da performance.

Storolli (2009) apresenta uma definição de “Materialidade da performance” composta por três elementos: “1) Corporeidade; 2) Espacialidade; 3) Sonoridade”.

“1) Corporeidade: - energia emitida pelo performer (Grotowski/Barba); - transferência de energia entre performer e público; - estabelecimento de um campo energético; - surge do corpo do performer, mas se localiza entre ele e o público. 2) Espacialidade: relacionada à noção de atmosfera: - tal qual a presença não se localiza em um lugar, mas se relaciona a um espaço; - resulta das relações entre indivíduos e objetos num determinado espaço físico, inclui ações e comportamento. 3) Sonoridade: - tudo aquilo produzido enquanto som e/ou ausência dele nesta troca entre performer e público; - relacionado a Ritmo: surge das relações entre som, espaço e corporeidade, ou seja, é interdependente dos elementos anteriores. Há um quarto elemento fundamental para a ocorrência dos demais: ‘Temporalidade’: - responsável pela condição que possibilita a existência da materialidade, já que os elementos ocorrem no tempo e tendem a se organizar em relação a sua duração e sequenciamento”. (STOROLLI, 2009).

Podemos observar que as instâncias ligadas à materialização de uma performance encontra um eixo em torno das relações entre a ação concreta realizada na presença de uma audiência que observa (seja ela externa ou não ao próprio performer), as relações com o espaço, a produção de sonoridades; ainda, a intrínseca relação com o tempo, uma vez que ações se desenvolvem temporalmente, e os desdobramentos semânticos produzidos por estas ações, que podem se cruzar com um plano ficcional, numa dinâmica entre o que é

desempenhado, performado, e aquilo que pode integrar o âmbito da representação, de ações com conteúdo fabular, personagens etc.

Segundo Bonfitto (2013), definir representação é uma tarefa complexa, que envolve diversas áreas do conhecimento, mas essencialmente ela se conecta com referencialidade. Aristóteles considerava a capacidade de representação o diferencial entre pessoas e animais, concepção que o levou a investigar e refletir sobre a mimese e o signo. “Na Poética, ele [Aristóteles] concebe a noção de mimese não como simples reprodução do que se vê, mas como mediação simbólica, recriação e, dessa maneira, (...) admite a possibilidade de conexão entre representação e referencialidade” (BONFITTO, 2013, p. 99). Ou seja, a representação seria uma recriação simbólica de um outro (animal, humano, mineral, vegetal) realizada por atores e atrizes através de ações. Ao passo que a apresentação está fundamentalmente conectada com a autoreferencialidade: a ação desempenhada pelo/a ator/atriz ou pelo/a performer, que no caso da *performance art*, não teria outro referencial que não ela mesma, evitando representar algo externo à própria situação proposta na obra. (BONFITTO, 2013).

Zumthor (2007), para quem a performance se concentra na ideia da presença de um corpo, diferencia a voz cotidiana (dispersa, efêmera e pragmática), da voz poética, que por natureza concentra a intensidade do acontecimento, para estimular e singularizar a voz enquanto presença corporal, a fim de enfatizar sua "carnalidade" e duração. Inspirado pelo poeta Giovanni Fontana e por Henri Chopin, Zumthor menciona a figura de uma poesia dilatada, que conseguiria abarcar o visceral, aquilo que está oculto na voz, o que está na ordem do inexprimível, em uma “(...) amplificação até os limites, mal concebíveis, de um espaço que nos precedeu, nos circunda, nos permite existir e que perdurará para além da nossa existência”; e ainda o corpo insurgente contra séculos de opressão, que “(...) se descobre como o único lugar no qual se opera o encontro entre a linguagem e o mundo”. (ZUMTHOR, 1992, p. 141).

Seria possível encarnar essa definição de Zumthor associando-a a dilatação como Barba a define? Como construção de uma “presença”, na qual se realiza o “redirecionamento das energias do comportamento cotidiano, para o extra-cotidiano”, de um “corpo/mente” que “produz mais energia”, que pode ampliar ou reduzir a utilização do espaço, em busca de seduzir a atenção do

espectador e dilatar sua percepção, assim como o faz com a presença do ator, (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 54-63), sem que necessariamente se trabalhe na perspectiva de personificar ou atualizar uma fábula?

Ainda a fim de gerar mais questionamentos do ponto de vista da performatividade em torno dessa dubiedade, incompletude e fugacidade das personagens beckettianas, prossigamos com Zumthor. Para o autor (1992), em se tratando de poesia sonora, a relação autor/performer tende a fundi-los, o performer se torna o próprio autor. “No limite, a noção mesma de autor se dissipa: o acento se desloca para a própria performance, na sua unicidade, na sua não-repetibilidade, na sua individualidade acústico visual, que faz do ouvinte-espectador um co-produtor da obra proposta à sua atenção”. (ZUMTHOR, 1992, p. 143). No caso da relação entre performers e texto, a pergunta que nos é colocada pela afirmação de Zumthor é de como apropriar-se do que se diz, enquanto se diz?

Maria Alice Vergueiro conta ter-se imaginado ser o próprio Beckett enquanto ensaiava para fazer Boca de **Eu Não**, em 1986, extrapolando assim, sua relação habitual com o texto teatral (ANDRADE[2], 2014, p. 93). Como vimos no relato de Fehsenfeld (2010), Beckett, ao dirigir suas próprias peças teatrais, desejava que a repetição de gestos e inflexões vocais ocorresse sempre da mesma forma a cada vez que a mesma frase, palavra ou gesto se repetisse durante a peça (p. 110), o que exigiria dos atores e atrizes que as atuassem, bastante precisão, talvez muito próximo ao que ocorre na execução de uma coreografia ou de uma partitura musical.

A sintaxe do texto beckettiano oferece, por si só, elementos que convidam seus leitores a experimentar a sonoridade do texto, com “(...) pistas para a construção de uma voz” (SOUZA, 2012, p. 21). Souza (2012), tradutora de Beckett, explica como a sintaxe utilizada por ele “(...) carregada de inversões e elipses”, inverte a lógica de sujeito e objeto habitual, o que exige que seu leitor *aprenda* a lê-lo. (p. 20). O mesmo acontece com o uso dos sinais de pontuação em alguns textos, que segundo ela, “(...) emprestam uma intensidade ao texto que o aproxima muito da oralidade” (SOUZA, 2012, p. 20). Sua análise prossegue destacando os elementos que impelem o leitor e a leitora a participar da efetuação dessa voz:

(...) Pontuação escassa e vivamente expressiva, inversões, elipses, repetições, além dos intervalos, espaços em branco entre os parágrafos. Inclui também, claro, tom e ritmo. O tom se mostra às vezes imperativo, às vezes monótono e melífluo. O ritmo, na maior parte lento, cauteloso, é consequência das inversões e elipses já comentadas. (SOUZA, 2012, p. 20).

A ideia de uma participação ativa de quem lê, se concretiza quando, por exemplo, algumas das frases mais longas de **Sobressaltos**, obriga à escolha de onde *pausar* e de como *modulá-las* (SOUZA, 2012, p. 23).

Descanso então antes de outra vez desde não mais até até mais que talvez nunca outra vez e então outra vez fraco do fundo desde dentro oh como e aqui aquela palavra perdida outra vez fosse para ter fim onde nunca até então. Em todo caso o que quer que fosse para ter fim e assim por diante já não estava ele enquanto ficava em pé ali todo curvado e para seus ouvidos fraco do fundo desde dentro outra e outra vez oh como algo e assim por diante já não estava ele até onde podia ver lá onde nunca até então? Pois como poderia mesmo alguém assim como ele tendo uma vez se encontrado em tal lugar não estremecer por se encontrar nele de novo o que não fizera nem tendo estremecido buscar ajuda em vão no pensamento assim chamado de que tendo de algum modo saído dele então poderia de algum modo sair dele de novo o que também não fizera. (BECKETT, 2012, p. 95).

É possível encontrar nas peças teatrais a mesma estrutura composta pelos elementos discriminados por Souza (2012). A construção elíptica, as inversões, lacunas, suspensões e a supressão de sinais de pontuação, como no exemplo a seguir, da peça **Aquela vez**, em que consta a instrução de onde as vozes devem estar no espaço do palco e de como se relacionam entre si durante a performance.

*As vozes A, B e C são uma única e mesma voz, a dele, que lhe chegam vindas das duas laterais e de cima. Elas se encadeiam sem nenhuma interrupção, exceto nos lugares indicados. (...)*

- A** aquela vez que você retornou aquela última vez ver se estava ainda ali a ruína onde criança você se escondia quando foi (*os olhos se fecham, ligeira queda da luz*) dia cinzento com o onze até o fim da linha e dali a pé não havia mais bondes tudo acabado há muito tempo aquela vez que você retornou ver se estava ainda ali a ruína onde criança você se escondia aquela última vez nenhum bonde nada só os velhos trilhos quando foi
- C** quando você se abrigou da chuva sempre o inverno então sempre a chuva aquela vez no museu ao abrigo do frio da chuva da rua à espera do momento de entrar sem ser visto e através das salas gelado e molhado até avistar o primeiro banco laje de mármore sentar descansar secar depois cair fora dali quando foi
- B** na pedra juntos ao sol na pedra na orla do pequeno bosque nada só o trigo amarelado de quando em quando juras de amor apenas um murmúrio sem jamais se tocar ou algo assim você numa ponta da pedra ela na outra pedra longa e baixa como pedra de moinho sem nunca se olhar apenas ali na pedra ao sol atrás o pequeno bosque



olhando o trigo ou os olhos fechados ao redor tudo imóvel nenhum  
sinal de vida ninguém por perto nenhum ruído  
(BECKETT, s/d, p. 02).

Logo, podemos supor que aquilo aventado pela tradutora para o leitor da prosa beckettiana, também se aplica a quem irá atuar suas peças, de que será preciso *aprender* a enunciar o texto, de *experimental* a partir das pistas deixadas pelo autor, para a realização dessa voz que instiga uma *relação ativa*, de *participação* em sua oralização.

Toda realização teatral pressupõe uma participação ativa de quem atua em relação às palavras do texto, obviamente. No entanto, como pudemos notar até aqui, há características da obra beckettiana que a colocam em território ambíguo, de diálogo com a tradição literária e teatral, mas desconstruindo a ambas, obsessivamente. A atuação então, integrando os aspectos corporais e vocais, pode orientar-se por princípios estéticos e temáticos perseguidos por Beckett, na expectativa de que se conservem suas estruturas e procedimentos essenciais encarnados pelo corpo/voz que se mostra na cena. É o que também se pergunta Andrade (2017) ao analisar algumas adaptações do teatro e da prosa beckettiana para o palco, realizadas no Brasil em anos recentes.

Ao problematizar a releitura das obras, Andrade (2017) não se posiciona como um purista, de que a adaptação deva obedecer irrestritamente ao que parecia pretender o autor, mas de que talvez haja um empobrecimento se estruturas e procedimentos essenciais à obra não receberem a atenção merecida, correndo-se o risco de se tornar uma violenta apropriação ou de ficar limitada a replicar imagens e temas do repertório obsessivo de Beckett. Para o crítico, a adaptação

“(...) ganha máximo interesse quando, no espírito da gramática/poética beckettiana, se mostra capaz de recriar sua arquitetura de ruínas, dela incorporando o traço decisivo: uma resistência à linguagem estritamente referencial, disposição não em *narrar*, mas em *encarnar* na própria aspereza da forma tensa o drama da existência contemporânea”. (ANDRADE, 2017, p. 37).

Prossigamos a fim de definir os elementos que nos fizeram imaginar uma possível prática de atuação vocal na trilha da poética beckettiana relacionada à poesia sonora de Zumthor.

### 3. 1. A “POESIA SONORA” E OS RECURSOS VOCAIS EM BECKETT.

Sobre o modo de falar, Beckett desejava que a elocução fosse monocórdia, com pouca variação de tons, pouca modulação e sem colorido. (KNOWLSON, 2007). Fatores associados por Gayotto (1997) à frequência do som da voz, que em sua variação durante a fala, confere melodia às frases, também chamada de entonação. Mas atenção: como observa Santos (2013), apesar desta maneira monótona de falar ter se tornado recorrente no teatro de Beckett, não se deve pressupor “uma interpretação mecânica, ou absolutamente neutra” (p. 66) e, faz a ressalva, de que essa fala com poucas curvas melódicas, pode ter levado a um clichê beckettiano. Pode-se, ainda, correr o risco de se associar essa monotonia a um modo de falar maçante ou anódino, o que não parece corresponder àquilo que Beckett esperava dos atores e das atrizes que atuassem suas peças.

Exemplo disso é o relato da atriz alemã Eva-Katharina Schultz (KNOWLSON, 2007), que conta como foi atuar no papel de Winnie em 1971, no *Schiller-Theater*, e descreve seu desespero em não conseguir atuar durante os ensaios, ao que Beckett lhe ajudava lendo a peça e demonstrando como poderia ser. Na opinião da atriz, a maneira como o criador de **Dias Felizes** fazia, era a melhor Winnie que poderia haver: Beckett lia sem modulações, mantendo-se plano, contudo, ainda assim, muito *vívido* e *animado* (KNOWLSON, 2007, pg. 188).

O relato nos leva a pensar em quais seriam os recursos vocais utilizados por ele, para que a pouca variação da frequência, ou seja, uma elocução monótona no tocante às curvas melódicas, ainda assim pudesse ser ouvida como *vivaz* e *animada*. Não tivemos acesso a um registro fílmico da produção, mas podemos deduzir que alguns fatores como o uso do tempo, com variações rítmicas, diferentes intensidades e de diferentes configurações do trato vocal (SUNDENBERG, 1987), com usos diversos das “cavidades de ressonância (garganta, boca e nariz)”. (BEHLAU; MADAZIO, 2015, p. 69), podem tornar a emissão bastante rica em termos expressivos.

Para Gayotto (2005), o preparo vocal do ator e da atriz deve ser conduzido a partir de um trabalho consistente sobre cinco dos recursos vocais: respiração, ressonância, *pitch*, articulação, projeção e *loudness*. Oliveira e Guberfain (2005) destacam a respiração, a fonação e a articulação como base

para um bom treino vocal, uma vez que podem proporcionar “(...) a superação das dificuldades da emissão, por meio da prática de exercícios vocais eficientes e necessários à voz em cena” (p. 137); e completam que “(...) a eficiência está atrelada ao controle fono-respiratório”. (p. 141). O controle da respiração associado a ajustes adequados do trato vocal, sem excesso de força muscular e com boa coordenação articulatória, são as instâncias que ganham destaque nos diversos estudos sobre o uso da voz no teatro, em busca de se tornar expressiva, como os de Beuttenmüller e Laport (1974); Brito (2004); Gayotto (1999; 2004); Kyrillos, Andrade e Cotes, (2002); März (2002); Sundenberg (1987), entre outros e outras.

Percebe-se, então, que a expressividade vocal, em alguma medida, depende de uma boa técnica vocal, mas não só. Há outros fatores que extrapolam o nível técnico, como o trabalho em conjunto com a imaginação, uma compreensão aprofundada das ações das personagens ou da peça, clareza quanto às escolhas estéticas da obra em cena, entre outros fatores (GAYOTTO, 1999; GUBERFAIN, 2004; ROUBINE, 1987). Gayotto (2004) e Master (2005) também destacam o valor da ação vocal, na esteira das proposições de Konstantin Stanislavski (1986), para quem falar é agir, porque a fala, assim como as ações físicas desempenhadas sobre o palco, devem transmitir todas as nuances das intenções das personagens, suas dúvidas, contradições, objetivos etc. Importante lembrar que mesmo num tipo de teatro no qual não há uma definição clara de personagem, inserida num plano fabular, a ação se desdobra em muitos níveis, entre eles há aquele em que concretamente se desenvolve, enquanto ação no plano físico, corpo e voz engajados nela, integrante da materialidade que constitui o evento teatral e/ou performático, como observamos nos verbetes para “Ação” em PAVIS (2008).

O domínio dessas instâncias, entre outras, permite que o ator e a atriz desenvolvam suas habilidades expressivas, conhecendo seu corpo, sua voz, sua imaginação, seus recursos, os meios de trabalho para a atuação e a performance. Então, a técnica lhes possibilita aumentarem seus leques expressivos, mas ela, por si só, como virtuosismo vocal, parece, em alguma medida, ter perdido sentido no teatro contemporâneo. “A expressividade é soberana e a técnica, a ela se submete, e só por ela se justifica”. (MASTER, 2005, p. 02).

De posse dessas breves explicações, prossigamos em nosso exercício de imaginar como Beckett pode ter atuado sua Winnie para Schultz, e ter lhe parecido *vivaz* e *animado*, mesmo prescindindo de uma entonação melódica acentuada.

Ele pode ter recorrido às variações de *tempo*, por exemplo, com diferentes durações ao emitir vogais e consoantes, que podem ser estendidas ou encurtadas, empregado *pausas*, de brevíssimas a muito longas; ainda às variações de pressão do ar que entra e sai dos pulmões, de abertura da boca, instâncias que afetam a propulsão do som pelo espaço, com gradações entre forte e fraco, do grito ao sussurro, afetando a *intensidade* (BEHLAU; MADAZIO, 2015, p. 44 e p. 60).; entre outros recursos que podem interferir na *qualidade* da voz sem alterar sua *frequência*, como tensionar ou relaxar a laringe ou a mandíbula, também sobre articular, realizando “distorções exageradas” dos gestos articulatórios (MÄRTZ, 2002); ter usado a *ressonância* nasal ou o abafamento do som vocálico, o aveludamento etc., além de certas qualidades estimuladas por imagens que podem produzir diferentes intenções para se agir, como *lançar a voz como um pássaro* ou como que *tragada pela terra* ou fazer a *voz cortante* ou *líquida* ou como *a de uma criança* etc.

Num paralelo com a interpretação musical, quando nos referimos a uma voz leve ou pesada, por exemplo, Behlau e Damazio (2015) explicam que, “De modo simples, uma voz leve tem menos volume que uma voz pesada, que é mais intensa, com maior projeção. É importante saber usar leve e pesado, como um recurso de interpretação musical, para que o canto seja atraente”. (p. 94). Elementos que combinados de diferentes maneiras, podem produzir uma emissão muito rica em recursos vocais, mesmo que tenha por princípio, parecer mecanizada, monótona, desprovida, talvez, daquilo que habitualmente entendemos por colorido vocal.

Essas diversas qualidades à que a atuação vocal pode recorrer, associada à materialidade imediata do som produzido pelo aparato vocal e à uma miríade de imagens, nos fazem questionar como a prática vocal pode ser a busca de uma voz em devir, aberta a afetações, atravessamentos dos elementos do universo beckettiano, por exemplo, que materialize o rompimento entre os limites dos gêneros abraçados pelo autor, “redefinindo os lugares de texto e performance, investindo na importância central da imagem” da obra cênica de

Beckett. (ANDRADE, 2017, p. 39). Como enfatiza Andrade (2017), tem “(...) um pé na fabulação imaginosa, na forma ficcional, e outro na experiência relatada, presença e ausência a um só tempo”, em direção a uma “(...) fisicalidade extrema que preside a ação (...), a atenção musical exigida pelas falas e coreográfica, pelas posturas em cena”. (p. 45).

A relação entre a fala e a movimentação corporal pode se constituir em outro dado para a investigação do ator e da atriz em relação às decisões sobre sua atuação. Em toda a literatura beckettiana encontram-se momentos em que movimento e fala se coordenam ou se opõem, numa alternância de ações quase sempre repetitivas:

(...) de repente estamos comendo sanduíches mordidas alternadas eu o meu ela o dela e trocando palavras de carinho minha querida eu mordo ela engole meu querido ela morde eu engulo ainda não arrulhamos de bico cheio  
 minha querida eu mordo ela engole meu querido ela morde eu engulo breve negro e lá estamos nós outra vez diminuindo outra vez através dos pastos mão na mão (...). (BECKETT, 2003, p. 34-38)

Enquanto há fala não há movimento, e vice e versa (**Esperando Godot; Dias Felizes; Passos**); há o momento exato em que se abrem os olhos durante a fala (**Aquela vez; Cadeira de balanço**); ou a quantidade de passos dados em cena está regulada pelo texto etc.

May, por exemplo, em **Passos**, sustenta um diálogo com Voz de Mulher, alguém que pode ser sua mãe ou ela mesma, e ressoa pelo palco como uma voz vinda do escuro. May realiza sempre o mesmo percurso sobre o tablado, com passadas audíveis, que em alguns momentos são contadas por essa voz misteriosa em *off*.

Área do vaivém: no proscênio, paralela à boca de cena, 9 passos de comprimento, 1 metro de largura, descentrada à direita (vista da plateia).

<b>E</b>	d	8	7	6	5	4	3	2	d	<b>D</b>
	e	2	3	4	5	6	7	8	e	

Vaivém: partindo com o pé direito (d) da direita (D) para a esquerda (E), com o pé esquerdo (e) de E para D.

Passos: claramente audíveis, bem ritmados.

Meia-volta: à esquerda em E, à direita em D.

(...)

**M** - Mãe. (*Pausa. Na mesma altura.*) Mãe.

(Pausa.)  
V - Que é, May.  
M - Você estava dormindo?  
V - Profundamente. (Pausa.) Eu a ouvi em meu sono profundo.  
(Pausa.) Não há sono profundo que me impeça de ouvi-la. (Pausa. M retoma seu caminhar. Quatro percursos. Depois do primeiro percurso, em sincronia com os passos.) Sete oito nove e ho. (Com o terceiro percurso.) Sete oito nove e ho. (Livre.) Você não vai tentar dormir um pouquinho?  
(M se detém voltada para D. Pausa.)  
(BECKETT, s/d, p. 2-3).

As ações físicas e as verbais podem estar conectadas e combinadas de muitas maneiras. A precisão entre elas é o que fará com que a peça “funcione” ou não, condicionando a criação de sentido, por parte da audiência, a partir da interação entre elas. Essa espécie de partitura estabelecida pelo texto ou nas instruções das rubricas da peça, regulam bastante o trabalho dos atores e atrizes, levando a lidar com essa relação corpo e voz minuciosa, o que pode vir a enriquecer o processo de composição atoral, ao invés de torná-lo limitante ou castrador da criatividade.

De posse dessas informações, percebemos que a própria combinatória desses elementos precisados na rubrica, podem enriquecer a exploração dos recursos vocais e incitar a um trabalho processual, que demande experimentos e um abandonar-se àquilo que os elementos materiais que integram a atuação, têm a sugerir enquanto composição. Passamos a entendê-los como os *gatilhos* para a sensação.

Pode-se, obviamente, optar por uma execução que privilegie a praticidade, a agilidade na montagem da peça, exigindo do elenco precisão e uma atuação eficaz, que busca realizar o que pede o texto sem entrar em experimentações de caráter processual, o que não é negativo, uma vez que é um tipo de teatro, como temos visto, que se constrói sobre certo preciosismo formal. Por outro lado, da maneira como temos entendido nossa abordagem das peças beckettianas, percebemos ser possível abrir espaço para a experimentação dessas estruturas um tanto rigorosas, permitindo experimentar modos de fazer que poderão ou não integrar a obra finalizada, mas que permitam um espaço de auto investigação para o ator e a atriz, e proporcionem o desenvolvimento de novas habilidades quanto ao uso de seus recursos vocais para a atuação. Espaço para o questionamento e o contato com algo que os/as

mobilize a se deixarem *afetar* pelo que fazem, a fim de produzirem outras *afecções* sobre a audiência.

De alguma maneira, a voz ficcional e dramática no último Beckett, encenada ela mesma, dramatizada em dispositivos de enunciação complexos na trilogia final ou em peça como o *Ohio Impromptu*, parece retroagir sobre as decisões interpretativas (...) [da] encenação de *Endgame* [de Teixeira, Borghi e Nogueira]. (ANDRADE, 2017, p. 45).

Há um aspecto formal no trabalho que não dá para ser ignorado, contudo, ao se permitir investigar os pormenores da vocalidade e da gestualidade que integram a “estética beckettiana”, podemos chegar a outros agenciamentos das instâncias envolvidas na atuação que podem torná-la sensível a atravessamentos, contaminações, deformações, que abrem caminho, que criam pontes por onde outras qualidades do ser que atua, possa fluir em devires e não em representação. (MACHADO, 2014).

Mais uma vez, ênfase, foi o desejo de conseguir abrir espaço para esse tipo de trabalho mais experimental o que moveu a realização desta pesquisa.

### **3.1. PEÇAS BECKETTIANAS COMO POESIA SONORA.**

Na pista do desejo, encontramos no conceito de “poesia sonora” desenvolvido por Zumthor (1992), algo que parece nos ajudar a borrar os limites que muitas vezes encontramos ao tratar da voz e do corpo, sem cair numa abordagem dualista e polarizada. Para o autor, a poesia sonora “(...) tende a coligar tudo: a experiência corporal, mental, estética, mas num nível tão profundo que se pode conceber ainda um hálito de um nascimento” (ZUMTHOR, 1992, p. 142-143).

É forte em Zumthor a ideia de unidade do corpo, de um corpo/voz como instâncias coligadas que são emanações e potências físicas do ser; daquele ou daquela que no instante presente é encarnação de uma presença cênica, que se produz e se atualiza durante a performance (ZUMTHOR, 2007, p. 41). A voz poética, assim liberta das limitações literárias e dos dualismos, se torna “(...) energia vital, emanação da própria matéria de que somos feitos”. (ZUMTHOR, 1992, p. 144). Ou seja, de pele, mucosas, músculos, ossos, células,

água etc., a materialidade imediata do corpo, a partir da qual atores e atrizes desenvolvem suas habilidades a fim de produzir sua arte. É nesse sentido que Zumthor (1992) fala da “(...) concepção teatral do ato vocal” em obras como *Laborinthus* (1965), de Luciano Berio ou *Vibrespace* (1963) de Henri Chopin.

Na busca por compreender as peças beckettianas como possibilidade de “poesia sonora”, (ZUMTHOR, 1992), procuramos elucidar nossa reflexão a partir de dois eixos: **a)** o primeiro deles, de como a linguagem pode chegar ao seu limiar ao adotar outras sintaxes que corrompem a ordem do que está convencionalizado para comunicar; o outro eixo, **b)** orienta uma reflexão sobre como a pessoa, o sujeito que diz, se revela, se constrói enquanto diz e necessita ser ouvido e ouvir-se no ato de dizer.

**a)** Andrade (2012) destaca aquilo que se tornou obsessão para Beckett e ocupa lugar central em sua obra, “(...) a necessidade moderna de dar forma ao caos da experiência. Sem aparar-lhe as arestas, de comunicar o incomunicável, de extrair o algo do nada, o movimento, do impasse”. (p. 07). Numa via que pode se cruzar com o exposto por Andrade, Zumthor (1992) diz que:

As tensões que se verificam, na prática da Poesia Sonora, entre ação poética e o relativo fechamento do vocabulário, da sintaxe, dos ritmos frásticos, golpeiam as estruturas do dizer de maneira muito mais radical do que todas as revoluções literárias (...). Elas revelam, no seio de uma ecologia acústica libidinal, uma desintegração de figuras conhecidas, não sem analogias com a nossa recusa de antigas crenças concernentes ao sexo ou aos fundamentos da autoridade. (ZUMTHOR, 1992, p. 140).

Zumthor (1992) nota ainda, como alguns poetas permanecem “(...) no âmbito da língua para melhor dominá-la, para melhor corroê-la, para melhor, no limite, desfazê-la”. (p. 140). Ao passo que as fronteiras a que chega a obra beckettiana, definem nela um vetor estético, de uma “hermenêutica da desconfiança”, como descreve Andrade (2012), ao romper com os gêneros aristotélicos, combinando “(...) ficção, poesia e drama ao limite da quase indistinção”. (p. 08). Em peças como **Eu Não**, por exemplo, na qual Boca recusa-se a assumir a primeira pessoa, e, parafraseando Andrade (2012), de uma narradora em crise, em xeque, perdida entre os polos do silêncio e da fala compulsiva, vemos e ouvimos emergir “(...) o anonimato e a marca autoral



fortíssima, a desmemória e as imagens impressas a ferro, no corpo e na mente, a proximidade e a impossibilidade do fim, a série o impasse, enfim”. (p. 08).

Espera-se que Boca fale “sem fôlego, urgente, febril, rítmico, arquejante” (BECKETT, SCHNEIDER, 1999), sem comprometer-se em se fazer entender claramente, mas rumo ao fim. Entendemos que se configura aí uma “(...) experiência radical, [na qual] o objetivo de ‘dizer mal’ corresponde a não falsear o que está sendo dito. O falseamento consistiria em pretender uma correspondência sem fissuras entre o dizer e o dito, uma ilusão artística, desnudada pelo movimento do texto”. (SOUZA, 2012, p. 24). Lugar para a energia sonora, audível, tangível, penetrante (ZUMTHOR, 1992), que no caso da encenação da peça, virá do ser da atriz ou do ator que a atue. Entretanto, eis o paradoxo dessa performance: a poesia não estará na voz ou com a voz, mas atrás dela “(...) dentro do próprio corpo, de onde vêm dominados o canto, os suspiros, os sopros, os arquejos e tudo o que, para aquém e para além do dizer, é sinal do inexprimível, consciência primordial da existência”. (ZUMTHOR, 1992, p. 141). Será um processo de composição para atuar uma Boca que se desfaz em palavras, que nega o “eu cartesiano” (ANDRADE, 2012; CAVALCANTI, 2006), mas que tem a atriz no controle de sua vocalidade; de uma atuação vocal que toca parâmetros do canto, do formalismo da elocução precisa, contudo mergulhada nos ruídos inaudíveis na linguagem que comunica: da saliva, do ranger de dentes e ossos, da decrepitude do corpo, da “ordem daquilo que respira, trabalha e morre” (ZUMTHOR, 1992, p. 141), “(...) a linguagem se faz lírica e assume uma tonalidade como vida”. (ANDRADE, 2012, p. 13).

**b)** Vinculada à voz poética, a performance é para Zumthor (2007) uma ação oral-auditiva pela qual a mensagem poética é, ao mesmo tempo, transmitida e percebida no tempo presente. O emissor assume voz, expressão e presença corporal (física), enquanto o receptor, que não é passivo, também se inclui como presença corporal dentro da performance e, assim, as palavras, extrapolando o domínio do signo impresso, se realiza em ação e voz, a qual, utilizando-se da linguagem, não fala apenas sobre algo, mas se inclui naquilo que diz, dispondo-se como presença e performance. (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Em Beckett,

A nova voz narrativa não fala de moto próprio, cita. Ao contrário do “eu” cartesiano, que se basta, sua existência passa pelo testemunho legitimador do outro, do ouvinte. Sem seu duplo, seu copista, ela perde atualidade, deixa de existir: para ganhar corpo, precisa de um editor, alguém que a perceba. Quem cria é o “inventor da voz e do seu ouvinte e de si mesmo. Inventor de si mesmo por companhia”. Seu lugar é o de examinar microscopicamente os processos perceptivos que disparam a fantasia e o processo de sua tradução em palavras. Ver e ouvir, medições necessárias do criar, são a matéria primeira da ficção final beckettiana, transfigurando o eu em olho devorador, o “I” (eu) se faz “eye” (olho), e o sujeito, todo ouvidos, se faz muitos. (ANDRADE, 2012, p. 09 e 10).

O recurso do uso da voz, conforme pensa Zumthor (1992), de fazer “falar a voz”, traz o corpo inteiro para a obra, uma vez que carrega “os rumores do corpo”, fazendo ressoar as vísceras na produção e emissão dessa voz. “O corpo inteiro torna-se agora significante: as significações interpretáveis atravessam-no”. (ZUMHTOR, 1992, p. 142). A poesia sonora ocupa o espaço tridimensional, ela é teatro.

De alguma maneira, não é algo semelhante ao ouvinte beckettiano, o outro, testemunha e legitimador, o que se dá entre atores e atrizes e suas audiências? Que os/as primeiros/as revelem, por meio de ações, físicas e verbais, seja um conteúdo fabular ou as dinâmicas materiais, plásticas, da composição cênica, para que sejam testemunhados por quem os/as vê e ouve? Quando “(...) o momento presente de desempenho do espetáculo surge e se destaca por causa do jogo de intensidades traçado no desenvolvimento de suas cenas” (MACHADO, 2014, p. 27), instaurando, assim, “(...) a percepção do momento presente como um absoluto”. (MACHADO, 2014, p. 29). Que do “lugar de onde se vê”, espectadores e espectadoras sejam testemunhas que, ao juntar as pistas, os indícios disparados desde o palco, criem em conjunto com os/as atuantes um sentido para aquilo que se desenrola à sua frente. (PAVIS, 2008, p. 372). Ao mesmo tempo em que quem atua, também se observa, testemunha a concretização de uma ação cênica que só terá lugar naquele instante e naquele espaço, ao tornar-se corpo e voz atravessados por imagens, sensações, emoções a fim de que estas também se materializem nos corpos de seus e suas coautores e coautoras.

Zumthor (1992) completa: “No limite, a noção mesma de autor se dissipa: o acento se desloca para a própria performance, na sua unicidade, na sua não-repetibilidade, na sua individualidade acústico-visual, que faz do

ouvinte-espectador um coprodutor da obra proposta à sua atenção”. (p. 143). A poesia sonora é carregada de sensorialidade. O aspecto visual é tratado com relevância por Zumthor (1992) na configuração de seu conceito. Ele remete à própria grafia da poesia como suporte visual e sensorial, aliadas às pesquisas sonoras. O “corpo sonoro” se faz dos elementos visuais, da tridimensionalidade do espaço, de linhas, volumes, cores, texturas etc., compondo uma “sonoridade visual: o olho auxiliando o ouvido e vice-versa. De uma parte, o som me solicita, de outra, toma uma forma visível. Mas, através do ouvido ou do olho, não o mesmo lugar, no meu centro que é golpeado?”. (ZUMTHOR, 1992, p. 144).

Da mesma maneira, o aspecto visual em Beckett tem profunda relação com as sonoridades da voz e com o texto. Imagens se constroem através das palavras, além das próprias ações das personagens, quando narram a si mesmas, ou narram aquilo que se constrói enquanto imagem, mas não se constroem somente do sentido advindo delas, mas de sua erosão, de seus ruídos, de sua sonoridade. “Criando a partir do nada, lidando com a luz residual e a obscuridade, o vazio, as palavras, os brancos impuros, um narrador esboça e corrige esboços alternados”. (ANDRADE, 2012, p. 16). Conforme observa Henz (2005) ao reforçar a ideia da sonoridade da fala, seu ritmo, sua musicalidade equiparar-se ao sentido que as palavras carregam. “O que a audiência deve experimentar é, precisamente, o impacto de uma única imagem potente, prestes a se dissipar”. (HENZ, 2005, p. 107-08).

É uma organização desorganizada, que dispara conexões não premeditadas, ao modo como a poesia age sobre nossos sentidos.

A palavra em ação pode conter todas as dimensões das conexões de imagens que detona e ainda as dimensões do corpo, jogando com espaço e tempo. A palavra poetizada sugere sons, tensões ações que tomam outras formas e sugerem novas poesias quando corporificadas. Um emaranhado de recriações que afeta a mim como leitora, que afeta e gera reatualizações de dimensões poéticas, afeta o observador, que por sua vez recria a poesia. (HIRSON, 2012, p. 20).

Entendemos que de maneira muito semelhante o teatro de Samuel Beckett pode agir sobre quem o atua e, conseqüentemente, sobre quem o assiste. Pode se tratar de uma estrutura um tanto minuciosa, com precisão matemática, mas escapa a uma significação objetiva ou mesmo fechada. O desarranjo de suas figuras incertas, desmembradas, repetitivas, ausentes, de

ações que não se completam, que redundam, de espaços fora do tempo e de um tempo que não avança, mas também não retrocede, parece mais estar em suspenso. São elementos que criam essa dimensão poética e o faz por meio de potentes imagens físicas e sonoras, que como nota Henz (2005) estão já no limite, a se dissiparem. Isto pode impactar na atuação, na composição do ator e da atriz que pode também se realizar enquanto poesia corpóreo-vocal.

Quando Zumthor (1992) quer “fazer falar a voz”, se refere às suas potências físicas: altura, timbre, modos de ataque, intensidade, duração, andamento, acento e pausa, são especificidades da produção vocal, diferentes das instâncias que regem o movimento corporal, mas também parte delas.

Nossa proposta, então, se configurou a partir do desejo de que o ator e a atriz, ao trabalharem com as peças de Beckett, pudessem discriminar e investigar quais elementos materiais de sua emissão vocal poderiam lançar mão para atuarem. Agindo mais no sentido de combiná-los e recombina-los fortuitamente, do que de tentarem partir de uma intenção relacionada ao conteúdo fabular que emerge dos textos, procurando dar-lhes um sentido unívoco. De serem capazes de entrar em contato com sensações, imagens, conexões rumo a criarem novos *afectos*, a partir do que as peças oferecem de material e elementos da ordem da plasticidade da cena (entendendo aí aspectos plásticos e sonoros). Pois como observa Machado (2014), as propriedades afetivas de uma obra cênica, não estão apenas na fábula, mas, também, “(...) nos elementos cênicos materiais, (...) com a possibilidade de sermos afetados por uma cadeira, uma faca, uma cor etc.”. (p. 107).

Para Joan Jonas (1936), artista visual, pioneira da performance, do cinema experimental e da vídeo instalação, “a performance é poesia tridimensional criada ao vivo no espaço” (JONAS; CAMARZANA, 2016).

*Lo que me resulta inspirador de la poesía es su estructura. La idea de que puedes poner una cosa al lado de otra y se convierte en algo diferente, que una imagen junto a otra crea una nueva idea, esa juxtaposición es la que me interesa. La poesía sobre el papel tiene sus propias formas, no es como la prosa.”* (JONAS, 2016, s/n).

Nesse sentido o “*über-marionette*” sugere que atores e atrizes sejam ativos e ativas observadores de sua atuação, com impulsos e humores controlados. Atuação esta que nasce do exercício sistemático da imaginação e

da inteligência (RIBEIRO, 2016) sobre elementos materiais, plásticos e sonoros. Um processo, sim, bastante racional no sentido de discriminar e experimentar separadamente os elementos da atuação, mas como lembra Deleuze ao analisar as obras de Francis Bacon, somente dentro da estrutura bem delimitada as sensações podem produzir deformações. (DELEUZE, 2007).

#### 4. Como as referências beckettianas se desdobraram em elementos investigados na prática.

Dizer um corpo. Onde nenhum. Nenhuma mente. Onde nenhuma. Isso pelo menos. Um lugar. Onde nenhum. Para o corpo. Estar nele. Mexer-se nele. Fora dele. De volta a ele. Não. Não fora. Não de volta. Somente nele. Ficar nele. Adiante nele. Parado.

(Samuel Beckett).

Após analisar as instâncias e características da atuação ou performance vocal em Beckett, separamos quatro dos recursos vocais expostos acima, chamados aqui de *elementos*, que acreditamos darem conta de estruturar uma prática vocal inspirada pela poética teatral beckettiana e pelos pressupostos do “*über-marionette*” de Craig, no sentido de entender suas propriedades sonoras e de como podem ser abordadas enquanto materialidade da composição cênica. São elas: TEMPO; FREQUÊNCIA; INTENSIDADE; e QUALIDADE VOCAL. Há um quinto *elemento* nomeado MOVIMENTO E FALA, o qual, acompanha a experimentação dos outros mencionados, que buscou observar não só o deslocamento pelo espaço e os movimentos visíveis do corpo, mas também o movimento respiratório, os ajustes das configurações do trato vocal (SUNDENBERG, 1987), e dos órgãos do sistema fonador: pulmões, laringe, faringe, língua, véu palatino, dentes, fossas nasais etc. (BEHLAU; MADAZIO, 2015; GAYOTTO, 1997; MASTER, 2005), bem como a organização da energia corporal voltada a criação de uma presença, ajustes de um “equilíbrio precário” ou de “equilíbrio de luxo” (BARBA; SAVARESE; 1995), nomenclatura que nos pareceu mais adequada para tratar desse princípio, durante a pesquisa.

Em relação ao que se esperava do trabalho prático sobre os elementos supracitados, apresentamos um esquema onde se relacionam os objetivos de cada etapa, as estratégias em torno deles e as instâncias que foram trabalhadas, a fim de ilustrar um panorama geral do que se esperava atingir com o trabalho sobre cada elemento em sua relação com o treino, a preparação e a prática vocal voltada para a atuação no teatro beckettiano:

**Tabela 1: Esquema sobre os elementos dos recursos vocais.**

<b>Objetivo</b>	<b>Estratégias</b>	<b>Instâncias trabalhadas</b>
Trabalhar sobre o elemento TEMPO	<p>Exercícios respiratórios (uso da musculatura e controle do fluxo de ar);</p> <p>Emprego de diferentes ritmos na elocução – com palavras e frases;</p> <p>Observação de tempo de fala; pausas – com palavras e frases;</p> <p>Emissão de vogais, consoantes e fonemas com diferentes durações (estender / encurtar).</p> <p>Relacionar fonação e movimento corporal – assemelhar ritmo do movimento ao ritmo da fonação; opor ritmo do movimento ao ritmo da fonação; opor pausa corporal à elocução; opor pausa da elocução ao movimento corporal,</p> <p>Experimentar a leitura e/ou encenação de peças beckettianas (trechos) a fim de perceber diferentes possibilidades de andamento e ritmo;</p> <p>Experimentos de fisicalização das sensações resultantes das práticas, para compor a atuação.</p>	<p>Controle fono-respiratório – utilização ativa da musculatura envolvida na respiração;</p> <p>Percepção rítmica do discurso;</p> <p>Controle da articulação;</p> <p>Intenções – falar como um trem desgovernado; no tempo da translação da Terra; como um bicho-preguiça etc.);</p> <p>Perceber as possibilidades de combinar fala e gesto, som e movimento.</p>
<b>Objetivo</b>	<b>Estratégias</b>	<b>Instâncias trabalhadas</b>
Trabalhar sobre o elemento INTENSIDADE	<p>Exercícios respiratórios (musculatura, tónus etc.);</p> <p>Perceber e controlar o fluxo de entrada e saída de ar – sem fonação e com fonação;</p> <p>Perceber e controlar o falar forte e falar fraco (ajustes na pressão supra e sub-glótica) – com fonemas e palavras;</p> <p>Exercitar a emissão em relação ao uso do espaço (perto / longe;</p>	<p>Controle fono-respiratório – uso ativo da musculatura envolvida na respiração;</p> <p>Escuta – diferenciar falar forte e falar fraco e suas variações;</p> <p>Controle da articulação;</p> <p>Uso do espaço;</p> <p>Intenções – “falar para quem está longe, perto; para dentro ou para fora; ocultando-se, revelando-se etc.”.</p>

	<p>para cima / para baixo; para frente / para trás etc.).</p> <p>Experimentar a leitura e/ou encenação de peças beckettianas (trechos) com foco sobre a intensidade;</p> <p>Experimentos de fisicalização das sensações resultantes das práticas, para compor a atuação.</p>	
<b>Objetivo</b>	<b>Estratégias</b>	<b>Instâncias trabalhadas</b>
<p>Trabalhar sobre o elemento</p> <p><b>FREQUÊNCIA</b></p>	<p>Exercícios respiratórios;</p> <p>Discriminar frequência de intensidade com o uso de vogais;</p> <p>Perceber e exercitar a musculatura envolvida na variação de frequência combinando consoantes e vogais;</p> <p>Manter mesma frequência com diferentes intensidades – com fonemas isolados e palavras;</p> <p>Manter mesma intensidade com diferentes frequências – com fonemas isolados e frases;</p> <p>Perceber e exercitar a relação entre articulação e frequência – com palavras e frases;</p> <p>Diferenciar, acentuar e exercitar o emprego das sílabas tônicas na emissão de frases – com palavras e frases;</p> <p>Reduzir ou exagerar o uso de curvas melódicas.</p> <p>Experimentar a leitura e/ou encenação de peças beckettianas (trechos ou inteiras) a fim de perceber a modulação;</p> <p>Experimentos de fisicalização das sensações resultantes das práticas, para compor a atuação.</p>	<p>Controle fono-respiratório - uso ativo da musculatura envolvida na respiração;</p> <p>Controle da articulação e das diferentes combinações do trato vocal – posição da laringe, língua, abertura de boca;</p> <p>Compreensão e treino de ressonância (produto da projeção de harmônicos em relação à frequência fundamental F0 na fonte sonora).</p> <p>Escuta – diferenciar agudo e grave e suas variações; e diferenciar frequência de intensidade (falar alto x falar forte; falar baixo x falar fraco etc.);</p> <p>Entonação – diferença entre monótono e dinâmico; emprego de pouca variação de intensidade e seu oposto, exagero de variação.</p>



<b>Objetivo</b>	<b>Estratégias</b>	<b>Instâncias trabalhadas</b>
Trabalhar sobre o elemento <b>QUALIDADE VOCAL</b>	<p>Exercícios respiratórios;</p> <p>Exercitar as combinações entre TEMPO, INTENSIDADE e FREQUÊNCIA;</p> <p>Explorar as possibilidades de articulação – sobre articulada, tensa, relaxada, contínua, entrecortada etc.</p> <p>Perceber e exercitar a musculatura envolvida na articulação e na fonação – músculos da face, pescoço, língua etc. – variações de tónus – com fonemas, palavras e frases;</p> <p>Identificar e exercitar diferentes focos ressonantes – nasal, faríngeo, bucal, palatal, topo da cabeça, nuca etc. – com fonemas, palavras e frases;</p> <p>Classificar e exercitar diferentes qualidades a depender do foco ressonante – voz leve, pesada, brilhante, apagada, flutuante, gutural etc. – com palavras e frases;</p> <p>Explorar a relação entre imagens motivadoras e a elocução – falar como um riacho, falar como o vento, lançar a voz no espaço, engolir as sílabas etc. – com palavras e frases;</p> <p>Relacionar fonação e movimentação corporal – gestos, deslocamentos espaciais, movimento livre, ações concretas etc.;</p> <p>Experimentar a leitura e/ou encenação de peças beckettianas</p>	<p>Controle fono-respiratório - uso ativo da musculatura envolvida na respiração;</p> <p>Controle da articulação e das diferentes combinações do trato vocal – posição da laringe, língua, abertura de boca e como resultam em diferentes focos de ressonância;</p> <p>Compreensão de; e treino de ressonância (produto da projeção de harmônicos em relação à frequência fundamental F0 na fonte sonora).</p> <p>Escuta – diferenciar agudo e grave e suas variações; e diferenciar frequência de intensidade (falar alto x falar forte; falar baixo x falar fraco etc.);</p> <p>Entonação – diferença entre monótono e dinâmico; emprego de pouca variação de intensidade e seu oposto, exagero de variação;</p> <p>Compreensão e treino de ajustes de filtros para a obtenção de diferentes timbres sonoros e qualidades vocais;</p> <p>Reconhecimento e aplicação dos recursos vocais como recursos expressivos dentro da atuação;</p> <p>Conexão de recursos expressivos vocais e corporais conectados ao exercício do imaginário;</p> <p>Experimentação dos recursos expressivos na materialização de estímulos imagéticos, visuais, sensoriais, no sentido de uma</p>

	(trechos ou inteiras) a fim de perceber as sensações resultantes; Experimentos de fisicalização das sensações resultantes das práticas e de composição para a cena.	fisicalização de percepções e sensações; Reconhecer diferentes possibilidades de conectar, opor, combinar recursos vocais e corporais na composição da performance.
<b>Objetivo</b>	<b>Estratégias</b>	<b>Instâncias trabalhadas</b>
Trabalhar sobre a relação entre MOVIMENTO E FALA;	Relacionar fonação e movimentação corporal – gestos, deslocamentos espaciais, movimento livre, ações concretas etc.; Exercícios para perceber os movimentos corporais já existentes na produção do som e da fala; Exercícios relacionando movimento corporal, produção vocal e fala; Como a fala interfere no movimento e como o movimento interfere na fala.	Uso do(s) espaço(s) internos e externos; Usos da articulação; Percepção das posições da laringe; Trabalho sobre fluxo de ar: percepção de diferentes tipos de vibração nos tecidos corporais e no espaço, e diferentes intensidades de pressão.

#### **4. 1. REFERÊNCIAS E DEFINIÇÕES.**

Seguem-se algumas referências retiradas da literatura que trata do treinamento e da preparação vocal de atores e atrizes (entre outros e outras profissionais da voz). As referências seguem-se umas às outras, sem nossos comentários, e serviram como base para o trabalho em sala de ensaio a fim de definir os elementos elencados, entre outras instâncias envolvidas na fonação, e orientar a aplicação das estratégias.

##### **4. 1. 1. TEMPO.**

“Se refere a período ou duração de algo”. (AULETE, 2020).

“Período de momentos, de horas, de dias, de semanas, de meses, de anos etc. no qual os eventos se sucedem, dando-se a noção de presente,

passado e futuro; [em música] Unidade abstrata de medida do tempo musical; pulsação, pulso; [em metrificação]: Cada uma das divisões do verso em função de suas sílabas e da tonicidade”. (MICHAELIS, 2020).

Andamento: “Ação de andar; andadura, andada; [em música]: Modo ou rapidez com que é executado um trecho de música; movimento, tempo. (MICHACELIS, 2020).

Ritmo: “(...) a combinação dos acentos nos intervalos de tempo forma o ritmo de uma língua (ou de um tipo de fala específico). Outrora, o ritmo foi compreendido como uma recorrência de um intervalo regular de tempo”. (VIOLA, 2006, p. 39).

“(...) o ritmo é dado pela variação a longo termo da duração, ele poderá ser avaliado através da medição e distribuição de eventos temporais, ao longo de um enunciado”. (VIOLA, 2006, p. 40).

Pausa: “(...) a pausa é um elemento importante para a organização temporal das falas espontânea ou artística. Está relacionada ao tempo de acesso à informação lexical, à estruturação de enunciado e à concatenação das ideias.” (OLIVEIRA, 2005, p. 70); o intervalo na fala que revela sentidos (GAYOTTO, 1997); auxilia na boa compreensão da mensagem (KYRILLOS; COTES; FEIJÓ, 2003). Na pausa “(...) tomamos uma nova respiração” (BOONE, 1996, p. 17).

“A pausa como recurso expressivo pode ocorrer coincidindo ou não com uma pausa respiratória ou, no caso de um poema, com as versificações do autor”. (VIOLA, 2006, p. 122).

Ainda sobre a estruturação temporal da fala, Viola (2006) atribui sua realização à “(...) segmentação do texto falado por pausas, pelas taxas de elocução e articulação e pelo ritmo”; além disso, participam a sintaxe e a semântica da construção textual, e que, ao ser colocada em “Viva Voz” (FONAGY), “(...) os sentidos podem ser múltiplos e [ter] variações conforme as ênfases que o locutor imprimirá”. (VIOLA, 2006, p. 121).

#### **4. 1. 2. INTENSIDADE.**

A intensidade do som produzido depende da coordenação entre o ar dos pulmões e a vibração das pregas vocais. Geralmente calibramos o volume habitual de nossa voz na infância. Contudo, isso pode ser modificado, e pessoas que falam muito baixo e precisam aprender a projetar a voz, por questões de trabalho, podem desenvolver técnicas

vocais específicas. A situação contrária, aprender a falar mais baixo, é mais desafiadora, pois envolve um controle auditivo novo. O ideal é aprender a usar o volume da voz e adaptá-lo à situação de comunicação com conforto, naturalidade e sem esforço. (BEHLAU; MADAZIO, 2015, p. 44).

### Apoio ou suporte

(...) é a coordenação do trabalho entre os músculos respiratórios da inspiração (entrada de ar) e da expiração (saída de ar). É uma expressão geralmente usada para o canto e teatro que exige grande volume de voz, como as montagens clássicas de Shakespeare. Diz-se que um cantor ou ator tem um bom apoio ou suporte quando se ouve uma voz produzida com qualidade e volume adequados, com boa coordenação entre a respiração e a emissão, sem tensões desnecessárias. (BEHLAU; MADAZIO, 2015, p. 60).

O que geralmente se entende por “volume”, segundo Gayotto (1997) é a intensidade com *ressonância*; para a autora, a intensidade é um dos recursos primários que compõem a voz e, juntamente com a frequência, corresponde a marcadores da fala; enquanto esta última é medida por hertz (Hz), a intensidade se mede por decibéis (dB). (GAYOTTO, 2004).

#### 4.1.3. FREQUÊNCIA.

Gayotto (1997) assimila frequência à entonação; e corresponde às curvas melódicas das palavras, que somadas resultam nas melodias das frases.

Para Kyrillos, Andrade e Cotes (2002) é “(...) a variação da melodia, de acordo com a intenção do discurso. A modulação dada por meio de ênfase, onde as palavras significativas do texto são escolhidas e marcadas com variações”. (p. 258).

A anatomia das pregas vocais interfere diretamente na produção do som da voz: pregas mais curtas, como as das crianças, produzem um som mais agudo (fino); já pregas mais longas, como as dos adultos, produzem um som mais grave (grosso). É possível aprender a falar mais grosso ou mais fino, por meio de exercícios vocais, alongando ou encurtando as pregas, elevando ou abaixando a laringe e colocando maior ou menor tensão. Com a orientação do fonoaudiólogo, podem-se aprender ajustes variados que sejam eficientes e confortáveis. (BEHLAU; MADAZIO, 2015, p. 45).

As notas musicais são produzidas na laringe, pela vibração das pregas vocais e correspondem à frequência fundamental da voz, ou seja, ao número de vezes que as pregas vibram. Sons mais graves correspondem a um menor número de vibrações das pregas vocais por segundo, enquanto sons mais agudos refletem um maior número dessas vibrações. Por exemplo, ao dizermos que a voz de um homem tem frequência fundamental de 100 Hz e a de uma mulher de 200 Hz, significa que as pregas vocais vibraram 100 e 200 vezes por segundo,

respectivamente. Os ressonadores apenas amplificam o som e dão a identidade das vogais, não produzem notas graves e nem agudas. (BEHLAU; MADAZIO, 2015, p. 71).

#### 4. 1. 4. QUALIDADE VOCAL.

“O timbre de voz é a qualidade acústica que caracteriza uma pessoa. Geralmente usamos o termo timbre para instrumentos e qualidade vocal para vozes. A qualidade vocal depende de características anatômicas, psicológicas e ambientais”. (BEHLAU; MADAZIO, 2015, p. 5).

Os termos voz clara e escura refletem a percepção que temos da qualidade de uma voz cantada. A voz dita clara nos dá a sensação de ser mais aberta e projetada, com uma emissão mais anterior na face. Por outro lado, uma voz escura nos dá a sensação de ser mais fechada e de estar localizada na parte posterior da cabeça. Essas diferenças refletem a amplificação dos harmônicos agudos na voz clara e graves na voz escura. (BEHLAU; DAMAZIO, 2015, p. 94).

“Voz leve” e “voz pesada”: “De modo simples, uma voz leve tem menos volume que uma voz pesada, que é mais intensa, com maior projeção. É importante saber usar leve e pesado, como um recurso de interpretação musical, para que o canto seja atraente”. (BEHLAU; DAMAZIO, 2015, p. 94).

#### 4.1.5. ARTICULAÇÃO, RESPIRAÇÃO E RESSONÂNCIA.

Achamos necessário apresentar algumas definições de três instâncias da produção vocal solicitadas a todo momento no trabalho de treino e preparação de atores e atrizes: **articulação, respiração e ressonância**.

Como vimos na tabela acima e nas referências até agora expostas, são termos importantes para se entender os processos de produção da voz e da utilização desta para fins artísticos. Estão presentes em praticamente todos os exercícios empregados nas estratégias definidas pelos objetivos almejados, outra justificativa para a discriminação e menção de suas funções segundo a visão fonoaudiológica.

Como já mencionamos, Gayotto (2005) entende o trabalho de preparação vocal do ator e da atriz organizado em torno de cinco recursos vocais: respiração, ressonância, *pitch*, articulação, projeção e *loudness*. Para Guberfain, Bittencourt e Fiche (2005), os pontos principais da preparação vocal para o teatro são: relaxamento, respiração e emissão vocal.

Relaxamento está vinculado a um “(...) estado de concentração e atenção”, o que traz

(...) o conhecimento e a conscientização corporal”, prontidão e exatidão (p. 04). Por isso mesmo, o aquecimento corporal-vocal do ator e da atriz deverão dar atenção ao alívio de tensões na mandíbula: “Os exercícios de língua, lábios, véu palatino e do controle da deglutição, da fala e da emissão vocal e da postura da cabeça, exercem uma função primordial não só a emissão sonora, como também ao alinhamento corporal como um todo (p. 04).

Ainda sobre o preparo técnico do ator e da atriz, Oliveira e Guberfain (2005) consideram os aspectos da coordenação respiratória, articulação e projeção vocal, como importantes para uma boa eficiência do uso da voz; e os princípios fonoaudiológicos resultarão eficientes se estiverem focados na plasticidade vocal, com variações de frequência e intensidade. (BEHLAU et al., 2005).

#### **4. 1. 5. 1. ARTICULAÇÃO.**

“(...) é a dinâmica fonoarticulatória para a produção de cada fonema”. (KYRILLOS; ANDRADE; COTES, 2002, p. 257).

Para Dinwille (1993) são movimentos com forma precisa; Behlau (1990) diz que a “(...) articulação é essencial para a mensagem que se pretende transmitir”, que são ajustes dos órgãos fonoarticulatórios em função de se fazer bem entender (BEHLAU, 1995). Enquanto Roubine (1987) considera-a “(...) uma técnica de expressão”. (p. 25).

Para uma boa articulação, a consciência dos gestos articulatórios deve ser desenvolvida a fim de fortalecer a percepção das regiões e modos de articulação dos fonemas ao se trabalhar sobre variações que podem ser alterações ou até distorções exageradas. (MÄRTZ, 2002).

#### **4. 1. 5. 2. RESSONÂNCIA.**

Corresponde às ondas sonoras amplificadas pelas cavidades que estão abaixo e acima das pregas vocais. (GREENE, 1989).

März (2002) a define como “(...) algo que ocorre entre a fonte sonora e os corpos (som ou objetos) que o som alcança. Na voz a ressonância responde pela singularidade das qualidades vocais de cada pessoa”. (p. 98). “A movimentação coordenada da boca, língua e véu palatino, nos gestos

articulatórios, proporciona uma sucessão de ressonâncias que configurarão os sons que se emite”. (MÄRZ, 2002, p. 101).

“Dependendo dos articuladores do trato vocal, pode-se distinguir vários focos de ressonância, como o ‘nasal, faríngeo, *cul-de-sac* e o laringofaríngeo” (PINHO, 1998, apud. GUBERFAIN, BITTENCOURT, FICHE, 2005, p. 06).

“cavidades de ressonância (garganta, boca e nariz)”. (BEHLAU; MADAZIO, p. 69).

Caixas de ressonância são os locais de passagem do ar que permitem a amplificação ou o abafamento de algumas frequências. No corpo humano, funcionam como caixa de ressonância os pulmões, a laringe, a faringe, a boca e o nariz. O uso de uma ou outra caixa de ressonância altera as frequências amplificadas, o que modifica o resultado vocal. (BEHLAU; MADAZIO, 2015, p. 05).

März (2002) acredita que o ator e a atriz podem valer-se das caixas de ressonância como apoio imaginário para trabalharem suas possibilidades vocais.

A partir de exercícios de ressonância nasal, Guberbain, Bittencourt e Fiche (2004) afirmam que se pode desenvolver uma boa projeção; enquanto Gayotto (2005) enxerga nele um ótimo preparo para se ter uma boa voz para o palco.

#### **4. 1. 5. 3. RESPIRAÇÃO.**

É a instância de maior importância tanto na produção da voz em si, quanto pela conexão com os estudos práticos de criação de presença, de exercícios que têm a respiração como suporte. É substancial a atenção dada a respiração como estratégia de se manter no momento presente, de aguçar a atenção, a percepção etc.

“O controle da respiração é indispensável para uma boa emissão vocal”. (GUBERFAIN, 2005, p. 133). É a coordenação fono-respiratória importante para projetar a voz (BRITO, 2004); a boa postura, o trabalho sobre o aparelho respiratório, sobre “(...) seus elementos ativos musculares” responsáveis por uma boa qualidade vocal. (BEUTTENMÜLLER, (1974, P. 31); seu treino favorece uma utilização de tónus adequado do conjunto muscular

costodiafragmático (MELLO, 1995), pois o uso de força excessiva poderá acarretar perda da expressividade (ROUBINE, 1987).

“A prática da ioga e do Pilates pode ser benéfica, pois focam na conscientização do controle respiratório.” (BEHLAU; MADAZIO, 2015, p. 51).

Para falar em público, é necessário bom desenvolvimento da coordenação respiratória para evitar ficar ofegante ou terminar as frases sem ar. (...) Controlar a deglutição da saliva é também um aspecto importante, para não falar cusbindo. (...) O canto popular não exige um treino respiratório formal, mas o canto clássico pode requerer treinamento específico e de longa duração, porque os ajustes focais são distantes dos usados na fala, e as frases musicais e os tons a serem sustentados são muito mais longos”. (BEHLAU; DAMAZIO, 2015, p. 68).

Na voz falada, a respiração é natural, e o ciclo respiratório completo varia de acordo com as emoções e o comprimento das frases. A inspiração (entrada do ar) é relativamente lenta e feita pelo nariz nas situações de repouso, durante a fala torna-se mais rápida e ocorre pela boca. A expiração (saída do ar) na situação de repouso é rápida e também feita pelo nariz. Quando falamos, usamos o ar expiratório para falar, e, portanto, o tamanho dessa fase depende do que é dito. Na voz cantada, a respiração é treinada, e os ciclos respiratórios são pré-programados de acordo com as frases musicais. A inspiração é muito rápida e realizada pela boca. O volume de ar utilizado no canto é maior que na fala. Portanto, a expiração ocorre de forma natural durante a fala e de forma controlada durante o canto.” (BEHLAU; MADAZIO, 2015, p. 59, 60).

“A respiração como processo possibilita um trânsito contínuo, está ‘entre’”. (STOROLLI, 2009).

Permita que a respiração se manifeste naturalmente, suave e profunda, lenta e uniforme, sem esforço, até parecer que você não mais respira, mas que é respirado. Essa respiração nova é uma libertação – você se esquece de si mesmo. Não haverá um eu respirando. Apenas inspiração e expiração acontecendo. Acompanhe as mudanças em você e se abandone a elas. (COEN, 2018, p. 52).

A concentração no “objeto respiração” é um modo de conexão com o momento presente e produz a serenidade requerida para a contemplação de outros fenômenos. Os textos tradicionais mencionam quarenta objetos possíveis para a meditação e a respiração ocupa um lugar especial neste grupo. A plena atenção no respirar é um recurso que pode ser usado a qualquer momento, liberando o corpo-mente da identificação excessiva com uma determinada experiência. Normalmente, não temos percepção da respiração quando estamos capturados por algum estado mental e físico de grande tensão. Retornar à percepção da respiração é uma maneira de ganhar espaço em relação a uma experiência a que estamos demasiadamente apegados. (QUILICI, 2018, p. 07).



#### 4. 2. ESTUDO PRÁTICO PARA LEITURA DRAMÁTICA DA PEÇA *EU NÃO*.

Durante todo o processo de doutoramento, pude experimentar muitos exercícios de técnica vocal, no entanto, o que mais ficou evidente em minhas práticas individuais e na condução das estratégias na sala de aula, foi a percepção de minha voz cotidiana, de como a utilizava, quais os padrões e quais as dificuldades que encontrava para me expressar. Foi a partir delas que defini e escolhi várias das estratégias aplicadas nesta pesquisa; também, a partir do estudo dos conceitos envolvidos na poética teatral beckettiana, do “*über-marionette*” de Craig e nas noções de performance, que o conceito de “poesia-sonora” de Zumthor carregam.

Resgatei muitos dos exercícios vivenciados durante os treinamentos de dança e de vivências ligadas ao teatro físico. A partir da compreensão da utilização dos recursos vocais que se orquestraram em torno dos elementos Tempo, Intensidade, Frequência e Qualidade Vocal, organizei um estudo da peça **Eu não** (BECKETT, 2006; 1985[?]), a fim de realizar uma leitura dramática dela. A apresentação pública desta leitura foi realizada no dia 16 de outubro de 2019, durante a Semana de Artes, do curso de Artes Visuais, das Faculdades Metropolitanas Unidas - FMU.

Abaixo, apresento a descrição desta parte do estudo e no que resultou enquanto performance vocal, para a leitura dramática da peça.

A atriz britânica Billie Whitelaw atuou em **Not I (Eu não)** em 1973, sob a direção de Anthony Page, com assistência de Beckett. Nesta peça, o que se vê é uma cena imersa na escuridão onde há somente uma boca feminina suspensa no vazio e uma figura humana indistinta, imóvel na penumbra, o Ouvinte. Boca profere um discurso vertiginoso, quase incompreensível, de fragmentos que descrevem passagens da vida de uma velha senhora já setuagenária, a qual, não é possível afirmar, ser a dona da boca ou não. (BECKETT, 2006).

Para Whitelaw, as limitações físicas e vocais impostas pelo texto geraram uma situação em que era preciso quebrar algumas regras para realizar aquilo que Beckett queria. Era o que estava disposta a fazer, mesmo que muita coisa escapasse de seu controle devido à condição a que estava submetida enquanto realizava os ensaios da peça. Whitelaw ficava imóvel em uma cadeira, sobre um pódio, coberta por um manto escuro, o qual deixava visível somente

sua boca, impossibilitando-a de enxergar qualquer coisa. Durante a atuação era preciso falar rapidamente e manter uma respiração ofegante, fatores que, segundo a atriz, levaram-na a um colapso de privação de sentidos durante os ensaios, chegando a quase desmaiar. (KNOWLSON, 2007, p. 169). Entretanto, seu desempenho na peça lhe rendeu a admiração do autor, do público e da crítica.

A versão adaptada para a televisão de ***Not I*** impressiona pela velocidade acelerada da emissão vocal de Whitelaw. A produção para a TV foi realizada em 1977, pelo canal BBC, com direção do mesmo Anthony Page. Em uma introdução ao vídeo, a atriz conta como Beckett almejava que tudo fosse perfeito na realização da peça e que durante a montagem teatral dirigida por Page, o dramaturgo acompanhava meticulosamente o jeito como ela dizia as falas, chegando a ficar aflito quando algo não saía exatamente como havia sido preparado. Whitelaw relembra o momento em que Beckett fez uma demonstração de como o texto poderia ser proferido, com pouca intensidade, porém muito rápido e com uma articulação que o tornava vívido. (*NOT I*, 1977).

Não é possível afirmar se a maneira como Whitelaw realiza sua interpretação vocal na gravação era exatamente igual à realizada no palco. Da mesma maneira como a parte visual foi alterada para a televisão, com a eliminação da personagem Ouvinte, restando apenas Boca em um grande *close-up*, o veículo televisivo pode ter exigido algumas adaptações em sua performance. No entanto, não acreditamos que tenha se diferenciado muito de como era no teatro, sobretudo por relatos de comentadores como Knowlson (1996) e Kalb (1999) que descrevem sua atuação muito semelhante ao que assistimos na adaptação televisiva.

Podemos observar que a interpretação vocal realizada por Whitelaw é predominantemente monocórdica, na qual se destaca o andamento acelerado composto por variações de tempos curtos na emissão das palavras e da duração das pausas, que são inúmeras, entre longas, breves e muito breves. Ouvimos com precisão o efeito percussivo provocado pelo destaque dado às consoantes, o que confere certa estranheza à elocução. A intensidade da voz é fraca, porém carregada de tensão, algo que poderíamos chamar de um sussurro tenso. As palavras, quando repetidas no texto, são ditas da mesma maneira, lembrando uma composição musical, na qual frases melódicas e acordes se repetem ao

longo da composição. A maneira como o texto é dito guarda semelhanças com uma ladainha religiosa, pela pequena variação de frequência (*pitch*) e, também, pelos prolongamentos nas finalizações de algumas frases. Tal ladainha, no entanto, é emitida num jorro de palavras que parece descontrolado, que progressivamente ganha velocidade.


Num paralelo com os elementos destacados em nossa investigação, TEMPO, INTENSIDADE, FREQUÊNCIA e QUALIDADE VOCAL, buscamos compreender como esses recursos foram colocados em prática, a partir da observação da gravação de **Not I** (1977), das rubricas contidas no próprio texto (BECKETT, 2006; 1985[?]) e daquilo que analisamos das anotações do dramaturgo (BECKETT, 1985), para a montagem de **Dias Felizes** (BECKETT, 2006; 2010), material que nos propiciou aproximarmo-nos das imagens, estímulos e indicações feitas por Beckett, quanto ao uso da voz e o emprego das falas dentro da atuação. Organizar esses materiais em torno de uma proposta de atuação vocal para a peça **Eu Não**, auxiliou no desenvolvimento das proposições levadas para a sala de ensaio, para serem aplicadas e estudadas com o grupo de alunos e alunas que nos auxiliaram na prática desta investigação.

#### 4. 2. 1. PROPOSTA PARA UMA ATUAÇÃO VOCAL NA PEÇA EU NÃO.

Na rubrica inicial da peça encontramos as seguintes orientações:

“Boca – uma boca suspensa no espaço, sem corpo.

Correspondência entre a iluminação e a intensidade da emissão vocal:

Iluminação: diminui 

Voz da boca: aumenta 

10 segundos iniciais: improvisos com partes do texto; pronúncia ininteligível”. (BECKETT, 1985[?], p. 1).

Em troca de correspondências entre o diretor norte-americano Alan Schneider e o dramaturgo Samuel Beckett, quando da primeira montagem do texto realizada pelo o diretor, o qual indaga ao escritor sobre as motivações da personagem, sobre o pano de fundo sobre o qual suas ações e intenções devem

se desenvolver, para que então pudesse trabalhar com a atriz Jessica Tandy, na composição da montagem. (BECKETT, SCHNEIDER, 1999, apud CAVALCANTI, 2006). Schneider recebe a seguinte resposta de Beckett:

“Eu a escuto sem fôlego, urgente, febril, rítmico, arquejante, sem excessiva relação com a inteligibilidade. Dedique-se menos ao entendimento e mais aos nervos da plateia que deve, de certo modo, ‘compartilhar da confusão da personagem’”. (BECKETT, SCHNEIDER, 1999, p. 283 apud CAVALCANTI, 2006, p.8).

A partir dessa resposta concisa, pode-se entender que a preocupação do dramaturgo estava menos voltada ao enunciado preciso, elucidativo e totalmente inteligível do texto escrito, do que ao efeito acústico que este poderia produzir quando pronunciado e interpretado na cena. Ao que tudo indica, Beckett queria privilegiar a performatividade da peça.

Os termos “sem fôlego”, “urgente”, “febril”, “rítmico” e “arquejante” nos fornece a possibilidade de pensarmos algumas qualidades a serem buscadas quando da realização da performance vocal. Para isto, discriminamos e decupamos algumas dessas possibilidades, com o objetivo de associá-las aos elementos: TEMPO, INTENSIDADE, FREQUÊNCIA e, conseqüentemente, QUALIDADE VOCAL [a descrição das qualidades vocais, serão feitas juntamente com a da frequência, na maior parte das vezes, salvo quando indicada].

No quadro abaixo, combinamos nosso levantamento de recursos vocais realizado a partir da gravação de *Not I* (1977), as rubricas da peça (BECKETT, 2006; 1985[?]) e a resposta dada por Beckett à Schneider (BECKETT, SCHNEIDER, 1999 apud CAVALCANTI, 2006).

Tabela 2: Análise dos recursos vocais na peça **Eu Não**.

	<b>Eu Não / Not I</b>
Tempo	<p>Andamento acelerado composto por variações de tempos curtos entre a emissão das palavras e a duração das pausas, que são inúmeras, entre longas, breves e muito breves; jorro de palavras que parece descontrolado, que progressivamente ganha velocidade; prolongamentos nas finalizações de algumas frases.</p> <p>Acelerado, sincopado, entrecortado pela respiração ofegante, articulação rápida, “urgente” = pressa, imprescindível.</p>
Intensidade	<p>Fraca, porém carregada de tensão, o que vai afetar a qualidade dessa voz, tornando-a algo que poderíamos chamar de um sussurro tenso.</p> <p>Está sempre em relação com a luz, conforme visto na rubrica: início bem fraca; aumenta um pouco à medida que a luz diminui; luz penumbra 30% = voz com mais intensidade, de 70%, porém não chega a 100%.</p>

Frequência	<p>Predominantemente monocórdica; frases melódicas e acordes se repetem ao longo da composição; a maneira como o texto é dito guarda semelhanças com uma ladainha religiosa, pela pequena variação de frequência (<i>pitch</i>); efeito percussivo provocado pelo destaque dado às consoantes, o que confere certa estranheza à elocução; sussurro tenso;</p> <p>Predominantemente baixa, mas com possibilidade de se experimentar subi-la, associando-a a uma qualidade mais esganiçada e infantilizada da voz.</p> <p>“Arquejante” = ofegante = respiração entrecortada, voz soprosa [com ar], com perda de fôlego; “febril” = tomada de ímpeto; arrebatada, exaltada; metal na voz, um certo brilho; pouco inteligível = pouca articulação, pouca preocupação com prosódia; tensa, ofegante, respiração pela boca, ruidosa.</p>
------------	--

Há, ainda, o recurso da Repetição, elemento abundante na dramaturgia beckettiana, que como vimos, utiliza-se bastante de elipses e repetições. Por ser parte da construção textual proposta pelo autor, decidimos não tomá-la como um recurso da experimentação vocal, mas como elemento inerente ao texto e que, ao longo do processo, será abordada de diferentes maneiras.

Também nos interessou refletir sobre o uso do corpo, na situação em que se desenvolve a peça. Nossa análise busca articular aquilo que se tem como orientação nas rubricas, com o que foi observado em montagens assistidas em vídeo, relatos de atrizes que realizaram a peça, e, ainda, as impressões que tive durante a experimentação do texto.

**CORPO:** a peça, a única parte visível da pessoa que interpreta Boca, é a própria boca. Para conseguir tal efeito, conforme podemos averiguar nos registros de algumas montagens, as atrizes ficam sentadas em cadeiras, da maneira mais imóvel possível. Em alguns casos, como narra Vergueiro (ANDRADE[2], 2014), era preciso imobilizar tronco e cabeça com faixas e

amarrações, portanto, uma situação de contenção severa dos movimentos corporais.

No caso do experimento realizado por mim, optei por estar em pé, dentro de um figurino que deixava à mostra apenas a boca e os dedos das mãos [foi uma leitura dramática, para tanto, precisava utilizar os dedos para manipular o texto]. Procurei manter a imobilidade da melhor maneira possível, movendo apenas a boca e a mão direita para acompanhar o texto escrito.

Ao observarmos o corpo, podemos descrever como o espaço foi utilizado, o que será importante ao tratarmos dos experimentos em sala de ensaio, com a turma de alunos e alunas, descritos na parte 4.3 deste texto. No caso descrito acima, houve uma pequena ocupação do espaço, sem qualquer tipo de deslocamento, com movimentos restritos à boca e à mão direita, que manipulava o texto da leitura.

**TENSÕES:** percebi forte tensão no pescoço ao realizar a leitura completa da peça, enquanto ensaiava. Tanto para conter qualquer movimento involuntário do corpo, quanto por causa da emissão acelerada e dicção rápida. Portanto, foi necessário buscar exercícios para “relaxar” ou alterar o tônus da musculatura do pescoço. Percebi que precisava, também, regular o esforço produzido na garganta, para além da musculatura que sustenta a cabeça. À medida que avançava na leitura, com apenas quatro pausas, percebia um estrangulamento da laringe e suspensão dela, o que produzia grande desconforto e “quebras” na voz. Aprender a deglutir a saliva, também foi outro fator importante a ser trabalhado.

**RESPIRAÇÃO:** era a do tipo boca e nariz, com prevalência para a boca; o modo dela pode ser descrito como mista entre costo-diafragmática e superior; inspirações muito rápidas e ruidosas realizadas, em grande parte, pela boca. Pouca pressão subglótica, em contraponto à tensão supraglótica, proporcionada pela agudização da voz e pelo exagero na rapidez e sobre articulação [exagero nas formas da boca]; micropausas produzidas pela respiração; pausas longas indicadas no texto.

**SENSAÇÕES:** Medo. Concentração sobre a respiração. Atenção redobrada à leitura. Sem espaço para se atentar a outros pensamentos. Fluxo contínuo. Isolamento. Tensão na região da cervical e braços. Tremor no ventre. Sequência de imagens muito rápidas numa “tela mental” sobre as quais eu não

podia me fixar, para não perder a próxima palavra. Imagens associadas a algumas palavras e situações descritas no texto: menininha; parada num grande centro de compras; posições do corpo: em pé, sentado, ajoelhado, deitado etc. Linha tênue entre controle e entrega (fluxo).

**AÇÃO:** Falar. Expelir. Fundir-se.

### **Decupagem do texto:**

A seguir, apresentamos uma decupagem de um trecho da peça, para que possamos observar como os elementos foram empregados na performance vocal realizada. O trecho de **Eu não** selecionado, tem início depois da primeira pausa e movimento da testemunha, no texto completo. A tradução utilizada foi a de Rubens Rusche. (BECKETT, 1985[?]).

Numa proposta inspirada na interpretação de Billie Whitelaw, registrada em vídeo (*NOT I*, 1977), segue-se uma possível partitura de voz, com uma materialidade que pode ser dissecada segundo a combinatória dos elementos propostos em nossa prática de investigação: TEMPO, INTENSIDADE, FREQUÊNCIA e QUALIDADE VOCAL.

Procuramos identificar, diferenciar e nomear as “vozes” do texto, orientados por aquilo que Beckett fez em suas anotações preparatórias para **Dias Felizes** (BECKETT, 1985), conforme exposto no primeiro capítulo desta tese<sup>28</sup>.

A voz que inicia o trecho<sup>29</sup>, chamaremos de “Voz neutra”, pode ser descrita como acelerada, entrecortada por breves inspirações audíveis, sincopada, mas ainda com um padrão rítmico previsível; fraca, médio para aguda; sobre articulada, soprosa, leve, metalizada, levemente tensa, talvez infantilizada.

**Tabela 3: Decupagem da partitura de voz para Eu Não (1º trecho / “Voz neutra”).**

“...deu consigo no escuro... mas não totalmente... insensível... não... pois ela podia ainda ouvir o zumbido... algo como um
--

<sup>28</sup> Ver subparte “1.1.1. Dias Felizes e as vozes de Winnie”, na página 17.

<sup>29</sup> O trecho selecionado compõe o primeiro grande monólogo de Boca, antes da primeira interrupção e ação de Ouvinte. A qualidade vocal resultado dos recursos empregados neste trecho, corresponde, em nossa análise, à mesma que dá início à peça. A tradução utilizada aqui é a de Rusche (BECKETT, 1985[?]).



	<b>zumbido... nos ouvidos... e um raio de luz... num vaivém... indo e vindo... algo como um clarão de lua... aparecendo e ocultando-se de novo... por detrás das nuvens... mas tão entorpecido...” (BECKETT, 1985[?], p. 2).</b>
Tempo	Acelerado, fala entrecortada por breves inspirações audíveis, sincopada, mas ainda com um padrão rítmico previsível.
Intensidade	Fraca.
Frequência	De região média para aguda, sobre articulada, sopro, leve, porém carregada de metal, com certa tensão. Por ser um pouco agudizada, pode parecer infantilizada.

Então, há uma variação no trecho que segue. As palavras “o corpo” saltam em meio ao padrão estabelecido na primeira parte. Aparecem como um flash, interrompendo a ladainha até então estabelecida. Há uma pequena variação na combinatória dos elementos, quase como se fossem grifadas ou destacadas. O tempo é ainda mais rápido, um átimo de segundo, continua fraca, porém se agudiza, pesa e a modulação do fim quase é engolida pela repetição de “o corpo”. A esta voz, chamaremos de “Voz Flash”, porque parece remeter a uma epifania ou a uma lembrança que nos assalta durante a fala.

**Tabela 4: Decupagem da partitura de voz para Eu Não (2º trecho / “Voz flash”).**

	<b>“o corpo... o corpo tão entorpecido...” (BECKETT, s/d, p. 2).</b>
Tempo	Mais rápido em relação ao trecho anterior, um átimo de segundo.

Intensidade	Fraca.
Frequência	Agudiza-se. Apesar do trecho curto, ela pesa e a modulação do fim quase é engolida pela repetição de “o corpo”. Mantém-se na frequência.

A “Voz neutra”, retorna e continua como antes, até ser interrompida por uma nova voz.

**Tabela 5: Decupagem da partitura de voz para Eu Não (3º trecho / “Voz neutra”).**

	<b>“ela não sabia... em que posição estava... imagine!... em que posição estava!... se de pé... ou sentada...”. (BECKETT, s/d, p.2).</b>
Tempo	Acelerado, fala entrecortada por breves inspirações audíveis, sincopada, mas ainda com um padrão rítmico previsível.
Intensidade	Fraca.
Frequência	De região média para aguda, sobre articulada, soprosa, leve, porém carregada de metal, com certa tensão. Por ser um pouco agudizada, pode parecer infantilizada.

Aparece aquela que denominamos “Voz encosto”. Ela se acelera ainda um pouco mais, se torna repentinamente mais forte, mais grave, quase gutural, áspera, imperativa, abafada.

**Tabela 6: Decupagem da partitura de voz para Eu Não (4º trecho / “Voz encosto”).**

	<b>“mas o cérebro-“. (BECKETT, s/d, p.2).</b>
--	---

Tempo	O andamento se acelera novamente, mas não chega à velocidade da “Voz flash”.
Intensidade	É forte, mas ainda não alcança os 70% da potência máxima.
Frequência	Torna-se bastante grave, quase gutural, meio abafada, o que lhe confere qualidades como a aspereza e o modo imperativo de falar.

Volta da “Voz Neutra” mas sem transição. A passagem é brusca, como uma resposta à Voz Encosto. (acima)

**Tabela 7: Decupagem da partitura de voz para Eu Não. (5º trecho / “Voz neutra”).**

	<b>“...o quê?... ajoelhada?... sim... se de pé... ou sentada... ou ajoelhada...”. (BECKETT, s/d, p.2).</b>
Tempo	Acelerado, fala entrecortada por breves inspirações audíveis, sincopada, mas ainda com um padrão rítmico previsível.
Intensidade	Fraca.
Frequência	De região média para aguda, sobre articulada, soprosa, leve, porém carregada de metal, com certa tensão. Por ser um pouco agudizada, pode parecer infantilizada.

Voz Encosto interrompe novamente, da mesma maneira. (acima).

**Tabela 8: Decupagem da partitura de voz para Eu Não. (6º trecho / “Voz encosto”).**

	<b>“mas o cérebro-“. (BECKETT, s/d, p.2).</b>
--	---

Tempo	O andamento se acelera novamente, mas não chega à velocidade da “Voz flash”.
Intensidade	É forte, mas ainda não alcança os 70% da potência máxima.
Frequência	Torna-se bastante grave, quase gutural, meio abafada, o que lhe confere qualidades como a aspereza e o modo imperativo de falar.

Resposta de Voz Neutra / Voz 1. Mesmo jeito.

**Tabela 9: Decupagem da partitura de voz para Eu Não. (7º trecho / “Voz neutra”).**

	<b>“...o quê?... deitada?... sim... se de pé... ou sentada... ou ajoelhada... ou deitada...”. (BECKETT, s/d, p.2).</b>
Tempo	Acelerado, fala entrecortada por breves inspirações audíveis, sincopada, mas ainda com um padrão rítmico previsível.
Intensidade	Fraca.
Frequência	De região média para aguda, sobre articulada, soprosa, leve, porém carregada de metal, com certa tensão. Por ser um pouco agudizada, pode parecer infantilizada.

E então, acontece uma fusão ou mistura entre a “Voz Neutra” e a “Voz encosto”, a que chamamos de “Voz da consciência negadora”. A entrada da frase acontece do mesmo jeito que nas anteriores quem que apareceu a “Voz encosto”, mas faz uma transição rápida para a nova voz.

**Tabela 10: Decupagem da partitura de voz para Eu Não (8º trecho / “Voz da consciência negadora”).**

	<p><b>“mas o cérebro ainda... ainda... num certo sentido... pois seu primeiro pensamento foi... não bem depois... de repente uma luz... ensinada que foi a acreditar... junto com as outras crianças abandonadas... num Deus... (curta gargalhada) ...misericordioso... (longa gargalhada)”.</b> (BECKETT, s/d, p.2).</p>
Tempo	<p>Ainda acelerada. A fala é entrecortada por breves inspirações audíveis, mas se torna sincopada, não mantém mais o padrão previsível de “Voz neutra”. Pausas brevíssimas antes das gargalhadas.</p>
Intensidade	<p>Média.</p>
Frequência	<p>Mantém-se na região média, mas tem ligeiras oscilações para o grave, em direção à “Voz encosto”. O som de metal já não é tão evidente e há maior tensão. Não é mais infantilizada. Soa como um rápido diálogo entre “Voz neutra” e “Voz encosto”. Uma mistura entre elas. Soa reflexiva em relação ao que diz.</p>

Também discriminamos as gargalhadas, uma vez que retornam várias vezes ao longo do texto e são um componente bastante expressivo da performance de **Eu Não**. No trecho selecionado, elas aparecem duas vezes, em cada uma delas possui diferentes características entre si e diferem das vozes nomeadas. No caso da gravação de Whitelaw (NOT I, 1977), as risadas são agudas, esganiçadas, como uma “risada de bruxa”. Mas preferimos diferenciar nossas gargalhadas em Tipo 1: mais contida, com andamento desacelerado em relação às falas, com intensidade média, região médio-grave da frequência, com uma qualidade de aspereza, com voz de peito; a gargalhada Tipo 2: tempo acelerado, com maior intensidade, chegando a ser forte, com frequência mais aguda, bastante esganiçada, metálica, em direção à voz de cabeça.

Desta maneira, chegamos à definição de quatro tipos diferentes de vozes e duas gargalhadas distintas. Cada qual corresponde à combinação dos elementos descritos acima e se distinguem por qualidades próprias.

Voz 1: “Voz neutra”;

Voz 2: “Voz Flash”;

Voz 3: “Voz Encosto”;

Voz 4: Voz da consciência negadora;

Gargalhadas: Tipo 1 e Tipo 2. Gargalhada esganiçada.

Como informamos, a inspiração para as nomeações dessas vozes veio do caderno de encenação de Beckett (1985), para **Dias Felizes**. A primeira voz, “Voz neutra”, guarda aproximações com aquilo que pode ter sido a “tagarelice neutra” da personagem Winnie; a “Voz Flash” pode ser a voz da epifania, do inesperado que revela algo; a “Voz Encosto”, pode transmitir certa jocosidade em nossa escolha, mas é aquela voz perscrutadora, imperativa, tão presente na obra beckettiana, mas que não deixa de ser lúdica; ao passo que a “Voz da consciência negadora” é o cerne da peça **Eu Não**, no jogo narrativo no qual a personagem Boca enfaticamente nega assumir-se na primeira pessoa.

Foi a partir dessas análises que chegamos às proposições para o trabalho prático, com especial destaque para os recursos vocais que se podem trabalhar a partir das imagens e possíveis intenções do texto. Mais do que trabalhar em direção a se construírem personagens ou a propor um trabalho técnico de aprendizado e treinamento vocal que objetivasse a primazia técnica, um jogo envolvendo aspectos da imaginação dos atores e das atrizes, bem como a experimentação, por meio da pesquisa de qualidades físicas e vocais.

#### **4. 3. ENCONTROS / SALA DE ENSAIO**

Colaboraram nesta pesquisa os alunos e as alunas da turma de bacharelado em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Unesp, que cursaram a disciplina de “Corpo e Voz”, ministrada pela docente Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suely Master, no ano de 2019: Alexandre Calefo, Ana Beatriz Grigoleti, Beatriz Candolo, Bruna Pinhati, Camila Campos, Caroline Calsoni, Damares Valentin, Daniel Solnik, Esmeralda Lemes, Fernanda Lombardi, Flora Batalha, Giancarlo Aguilar, Giovana Rosa, Gláucia Marina, Gustavo Tomé, Jonas Teodoro, Júlia Sonati, Juliana Del Rosso, Lucas Quelle, Mel Carabolante, Kaique Bevilacqua, Miriam Almeida, Pedro Coentro e Renan Felix.

Paralelamente ao trabalho desenvolvido com a turma, realizei alguns experimentos práticos como ator, tanto em sala de aula, em conjunto com a

turma, quanto em sessões individuais de estudo, registrados em diários, áudios e vídeos. Essa tática me ajudou a me aproximar dos materiais propostos, para expor os caminhos da prática à turma e foi importante para aprofundar as reflexões, a partir do que vivenciei não somente como condutor, mas também como performer.

A proposta de pesquisa e experimentação partiu da observação dos recursos vocais discriminados em peças do teatro beckettiano (descritas e analisadas ao longo do texto); somadas aos quatro elementos que serviram como eixo para cada etapa do trabalho: TEMPO, INTENSIDADE, FREQUÊNCIA e QUALIDADE VOCAL.

Seguem as descrições das práticas, compostas de exercícios de aquecimento corporal e vocal; leituras de textos teatrais; experimentos de composição a partir dos elementos que compõem os recursos vocais elencados.

#### **4. 3. 1. ENCONTRO DE 07/05/19 - #1**

O aquecimento teve início com um exercício direcionado a sentir o peso do corpo e de suas partes. Foi solicitado que se deitassem no chão, barriga voltada para o teto, coluna alinhada, braços ao longo do corpo, palmas das mãos para cima, pernas paralelas com uma pequena abertura entre elas, pés relaxados e olhos fechados. Num primeiro instante perceber a respiração, sem modificá-la; o ar que entra e sai dos pulmões. Aos poucos, a condução sugere que se vá sentindo cada parte do corpo cedendo e afundando no chão, a começar pelos pés, seguindo para panturrilhas, joelhos, coxas, quadris, lombar, tórax, escápulas, braços, antebraços, mãos, pescoço e cabeça. Finaliza com a tentativa de se perceber todas as partes do corpo ao mesmo tempo; observando mais uma vez a respiração, se houve ou não alguma alteração em relação ao início.

Na sequência, a sugestão é a de se mover a partir da sensação de peso do corpo, procurando buscar uma fluência contínua, sem interrupções e/ou pausas, com a intenção de sair do chão. Atenção aos diferentes apoios que começam a ser solicitados nesse trajeto (uso das mãos, antebraços, joelhos, quadris, pernas, pés etc.); observação dos níveis baixo, médio e alto, e da

transição entre eles; ao se chegar ao nível alto, continuar a perceber a sensação de peso, procurando, então, utilizá-la como impulso para se locomover pelo espaço. A locomoção deve continuar a exploração dos diferentes níveis, a atenção à respiração e à sensação de peso e a observação da plasticidade do movimento ao transitar entre a posição em pé (nível alto) e deitada (nível baixo), sem ignorar as posições de joelho e sentada (nível médio) como parte importante desse trajeto.

O aquecimento continua com inspiração nos princípios de movimento definidos por Laban (1978), que atribui qualidades àquele a partir de quatro fatores: espaço, tempo, peso e fluxo (LABAN, 1978; RENGEL, 2001, p. 12; 21; 24; 64; 69; 70; 78) e orienta à conjugação de algumas “ações de movimento” como “pressionar”, que pode derivar em “apertar, partir, prensar etc.”; “deslizar”, que pode derivar em “alisar, esfregar, lambuzar” etc.; “socar” que pode derivar em “empurrar, chutar, cutucar” etc.; e “flutuar” que pode derivar em “espalhar, mexer, remar” etc. Após alguns minutos de exploração dessas qualidades de movimento, são lançadas duas perguntas:

1 - “Você sente vontade de emitir algum tipo de som relacionado aos movimentos? Se sim, você pode realizá-lo. Se não, você continua em seu estudo de movimento”.

Respostas: imediatamente à realização da pergunta, a maioria dos alunos e das alunas começaram a emitir algum tipo de som vocal e/ou de percussão corporal, no entanto, em poucos segundos foram cessando, até que três ou quatro continuaram com algum tipo de fonação, mas em intensidade bastante fraca. Após alguns minutos, estavam novamente em silêncio, explorando apenas os movimentos corporais.

2 – “A partir da sensação de realizar alguma das ações de movimento, sentem despertar algum outro verbo de ação?”

Respostas: como respostas, algumas pessoas se detiveram na repetição de alguns gestos, como os de empurrar o chão ou o espaço, deslizar pelo chão, apertar as mãos ou outras partes do corpo, lançar os membros pelo espaço; outras começaram a esboçar ações que buscavam representar alguma situação cotidiana, como abrir e fechar coisas, espalhar e recolher objetos imaginários pelo chão etc.



A partir deste momento, também foi sugerido que se atentassem para as outras pessoas no espaço, e como o movimento delas afetava o seu. A seguir, se poderia escolher alguém que estivesse próximo ou distante, e sem que a pessoa soubesse ou percebesse, estabelecer um diálogo com aquilo que ela realizava, se deixando afetar ou respondendo aos movimentos, ações e sons que fizesse.

O aquecimento durou cerca de 20 minutos. Durante este tempo, algumas pessoas precisavam parar para descansarem, para retomarem em algum ponto novamente. Era possível perceber um movimentar mais lento, cuidadoso, com baixo tônus corporal e pouco dado a exploração mais “arriscada” no uso dos apoios e das combinações de qualidades de movimento. Da mesma maneira, o uso da voz se mostrou tímido e limitado a emissão de alguns ruídos e vogais. Para nós, foi importante para mapear como entendiam e respondiam aos estímulos da condução; observar dificuldades e facilidades; e compreender quais seriam as próximas estratégias a serem adotadas.

Após a conclusão desse primeiro aquecimento, prosseguimos para algo mais voltado ao treino dos recursos vocais.

Sugeriu-se a vibração das consoantes “m” e “n”, de forma suave, procurando aproveitar o aquecimento respiratório já realizado durante a primeira parte. A partir da vibração das consoantes, a realização de um movimento da boca e dos lábios procurando imitar uma mastigação, primeiro com os lábios fechados; seguindo para a gradual abertura e exagero desses movimentos, até a máxima abertura da boca e seu fechamento. Aproveitando ainda a qualidade das duas consoantes, orientou-se a um anasalamento das mesmas, com o intuito de sentirem a vibração da região do nariz e dos ossos da face. A seguir, a emissão de algumas palavras que contivessem a letra “m”: “mamãe”, “mamão”, “mamar”, “momento”, “mel”, “mamute”, “momo”, “menina”; provocando e procurando sentir um exagero de vibração, na emissão nasal.

A seguir, foi realizado um exercício de leitura de texto. A peça proposta foi **Improviso de Ohio**, de Samuel Beckett (2006). Por se tratar de um texto bastante curto e, também, pela própria ação exigida ser a leitura, uma vez que a situação apresentada na peça consiste em uma das personagens (L) lendo trechos de um livro colocado à sua frente, enquanto a outra (O) escuta e “controla” a leitura por meio de batidas de sua mão na mesa em torno da qual

estão sentados. Isto poderia permitir um jogo entre a situação concreta do exercício e a ação ficcional colocada pela peça. A proposta tinha como objetivo permitir que alunos e alunas se observassem quanto ao uso dos recursos vocais. Também nos serviu para avaliarmos de que maneira estavam empregando aqueles recursos e discriminar as principais dificuldades encontradas, para orientar os encontros seguintes. Foram divididas duplas e trios que realizariam a leitura, da maneira como quisessem, com atenção especial às interrupções propostas nas rubricas. No entanto, a disposição no espaço e a maneira de ler, seria livre.

O primeiro trio optou por realizar uma leitura simultânea, sentadas em três cadeiras enfileiradas no centro do tablado. As três alunas leram as falas ao mesmo tempo e se interrompiam batendo as solas dos pés no chão.

Percebemos pouca utilização dos recursos vocais, como variações de andamento, ritmos, uso de pausas; modos diversos de articular; uso intensidades variadas etc. A articulação tinha pouco tônus, dificultando em alguns momentos a compreensão das palavras do texto e a atitude corporal ao se sentarem nas cadeiras, também transmitia pouco tônus ou preocupação com uma postura alinhada. Como os textos eram lidos em celulares, havia um direcionamento do olhar e da postura da cabeça em inclinação para a frente e para baixo.

O segundo grupo, uma dupla de alunas posicionadas na escada de incêndio do espaço, separadas por um lance de degraus: a que se encontra no nível mais alto está deitada de bruços, com cabeça e braços pendendo livres para o espaço vazio, a segunda está em pé, um nível abaixo, em uma das mãos o celular com o texto, a outra livre, que por vezes gesticula. Alternância entre perguntas e respostas, a dupla intercala a distribuição das falas, revezando quem faz o Leitor e quem faz o Ouvinte, a cada trecho. Em raros momentos falam simultaneamente. Batem com as palmas na parede para marcar a interrupção.

Percebemos pouco uso dos recursos vocais; intensidade moderada; frequência média / baixa; pouca variação rítmica, com andamento lento, arrastado; pouco tônus corporal e gesticulação aleatória.

O terceiro grupo, um trio formado por um aluno e duas alunas. A audiência sentou-se em círculo no centro da sala e permaneceu de olhos

fechados durante a leitura. Ele e elas posicionaram-se em pé, em torno do círculo. Iniciaram imóveis, sem deslocamentos. Da metade para o fim, as duas alunas deslocaram-se, realizando meia volta em torno do círculo. Usaram os pés para realizar as batidas previstas no texto.

Este trio utilizou uma gama maior de recursos vocais e de movimentos, com uma leitura que se alternou entre perguntas e respostas individuais e trechos ditos em uníssono. Foi mais clara a busca por explorar muitos recursos vocais; variação de ritmos: início com andamento lento, alternância para tempos rápidos e lentos, pausas longas e pausas curtas; alternância entre intensidade baixa, média e forte: sussurros, voz forte, gritos etc.; variações de frequência: baixa, média e alta; e uso de diferentes qualidades: gutural, sussurros, esganiçada, agudizada etc. No registro em vídeo, percebemos um grande engajamento do corpo nas ações em torno do círculo formado pelo público, com movimentos que acompanham a emissão vocal e com a atenção voltada para essa movimentação, além da leitura.

Exceto pelo último grupo, percebemos pouca utilização dos recursos vocais, como variações de andamento, ritmos, uso de pausas; modos diversos de articular; uso intensidades variadas etc. Nesses casos, as leituras se pareciam muito com o modo de falar das pessoas em seu cotidiano, com poucas curvas melódicas (no caso não como resultado de uma intencionalidade clara por reduzir as tonalidades da entonação), intensidade moderada, e uma frequência mediana ou baixa. A articulação tinha pouco tônus, dificultando em alguns momentos a compreensão das palavras do texto e a atitude corporal ao se sentarem nas cadeiras, transmitia pouco tônus ou preocupação com uma postura alinhada. Como os textos eram lidos em celulares, havia um direcionamento do olhar e da postura da cabeça em inclinação para a frente e para baixo.

Ao final, conversamos sobre as sensações de quando liam e as percepções de quem assistiu, ao intercalarem as leituras. De modo geral, a percepção do grupo de alunos e alunas corresponde ao descrito acima, além de mencionarem a dificuldade de empregarem os recursos vocais durante a leitura. Em parte, pela dificuldade de discriminá-los concretamente, em parte por acharem que não tinham técnica vocal suficiente para realizarem uma boa leitura. No caso do grupo que as usou em maior quantidade, mencionaram o

aquecimento como momento de reconhecer esses recursos e a vontade de exagerarem no emprego deles.

Elencamos as principais dificuldades, a fim de responder a elas nos próximos encontros:

Dificuldade em variar as intensidades. Como falar forte sem gritar? Como falar fraco e se fazer ouvir?

Confusão em distinguir a frequência, da intensidade. Associa-se, por exemplo, falar alto, com uma voz mais agudizada, também, o contrário, uma tonalidade baixa, com uma voz pouco audível.

Dificuldade em pronunciar as palavras com boa articulação.

Pouco emprego de pausas ou sobre articulação ou extensão e encurtamento de palavras e fonemas.

Permanecer num estado de atenção sobre a presença corporal, enquanto se realizam as leituras.

#### **4. 3. 2. ENCONTRO 14/05/19 - #2.**

Como primeira atividade dentro do aquecimento, foi sugerido que na posição em pé, de olhos fechados, se atentassem para os sons do ambiente, procurando, aos poucos, perceber os sons mais próximos e os mais distantes; ainda com atenção aos sons, perceber a entrada e saída do ar dos pulmões, qual o ritmo da respiração; por fim, atentar-se ao apoio das solas dos pés no chão, sem modificar nada, apenas prestando atenção ao peso do corpo distribuído sobre os pés.

A seguir, foi repetido o mesmo aquecimento corporal realizado no primeiro encontro: primeiro com a soltura e percepção do peso do corpo sobre o chão; sair e voltar para o chão, agora com o acréscimo da instrução de variar as velocidades; exploração das qualidades de movimento, segundo Laban (1978), com o incremento de novas “ações de movimento”, a fim produzir maior tensão nos movimentos: “torcer” – derivado em “arrancar, colher, esticar etc.”; pontuar – derivado em “abandar, marcar, pendular”; “socar” – derivado em “empurrar, chutar, cutucar”; e “talhar” – derivado em “bater, atirar, chicotear”.

Além dos novos verbos, também foi introduzida a noção de “kinesfera”, (LABAN, 1978; RENGEL, 2001) a fim de possibilitar uma maior

conscientização das direções no espaço: vertical (cima/baixo), transversal (direita/esquerda) e anteroposterior (a frente/atrás); em conjunto com os planos, que divide as partes do corpo a partir de seu centro: frontal ou coronal (divide costas e frente), sagital (divide esquerda e direita) e transversal (divide parte superior de inferior)<sup>30</sup>. O emprego da emissão vocal foi novamente solicitado, assim como a percepção da plasticidade do movimento, possibilitado pelas qualidades e dinâmicas em relação ao uso do espaço.

Fiche (2004) faz uso das qualidades de movimento definidas por Laban (1978) em seu trabalho de preparação vocal de atores e atrizes. Para ela, “A voz é considerada um movimento do corpo, na medida em que nasce, vibra, cresce e sai dele. É por intermédio dos movimentos dos músculos, ossos e tecidos corporais que o som é emitido”. (FICHE, 2004, p. 45). A professora de voz utiliza os recursos oriundos dos “fatores de movimento” a fim de possibilitar a seus alunos e alunas a conscientização de seus movimentos, como do uso do peso, por exemplo, que pode variar “(...) entre o mais leve e o mais vigoroso”; do tempo mais urgente ou mais lento; do fluxo, para que a pessoa expresse “(...) sua energia de uma forma livre ou contida”; aspectos por ela associados ao exercício de diferentes timbres de voz nomeados por Wolfsohn e Newhan. (FICHE, 2004, p. 53-54).

Em nosso estudo, não recorremos ao mesmo referencial quanto ao uso dos timbres por ela discriminados, mas sim aos recursos vocais já expostos no subcapítulo anterior. Para tanto, sugerimos que os alunos e as alunas procurassem experimentar a emissão de palavras e frases procurando conectá-las às ações desempenhadas pelo espaço. Por exemplo, ao descer até o chão ou sair dele, associar à variação da frequência, podendo-se conectar ir para o alto, com uma agudização da voz e, ao contrário, para baixo, com um agravamento daquela; outra opção seria dissociá-las, para baixo agudizando, para o alto, agravando; o mesmo com o avançar e o retroceder em relação a uma parede ou ao corpo de outra pessoa, pode-se aproximar tornando a

---

<sup>30</sup> Sobre “Kinesfera” e as definições de direções e planos, foram lembrados antes do início do aquecimento. São informações já acessadas pela turma nas aulas de corpo e voz do curso e em encontros anteriores, nas aulas orientadas pela docente Suely Master, das quais participei em outros semestres como estagiário. Sendo assim, o intuito foi lembrar os princípios rapidamente, de forma oral, e partir para as aplicações práticas destes, sem nos demorarmos em aprofundamentos teóricos.

emissão fraca e distanciar-se tornando-a forte ou a combinação contrária, aproximar-se aumentando a força da emissão, distanciar-se diminuindo-a; para o elemento tempo, emitir palavras procurando acompanhar a velocidade do movimento à articulação ou contrapondo-os; e assim por diante, segundo a imaginação e desejo de cada participante. A primeira parte do aquecimento, durou em torno de 15 minutos.

A seguir, demos um enfoque maior sobre o aquecimento vocal, realizando alguns exercícios com consoantes e vogais, a fim de perceberem o recurso da articulação, conforme orientam Guberfain, Bittencourt e Fiche (2005): o “(...) aquecimento deve integrar movimentos corporais ao sistema respiratório, laringe e ressonantal. Esta integração deverá proporcionar o relacionamento do ator com o espaço cênico, com o texto, com a emoção e, trazendo como consequência, uma excelência na interpretação”. (p. 03). Também destacam os exercícios de ressonância nasal, de vibração sonorizada da língua para aumento e amplitude vibratória das pregas vocais; ao passo que essas vibrações auxiliam nas percepções vibratórias da face; e destacam que a ênfase na pronúncia de fonemas auxilia no colorido e na projeção da voz no espaço. (GUBERFAIN; BITTENCOURT; FICHE, 2005, p. 05).

Iniciamos com o trabalho sobre as vogais:

Emissão contínua da sequência dos fonemas: “i”, “ê”, “é”, “a”, “ó”, “ô”, “u”;

“Realiza-se com o sopro um desenho no espaço. Varia-se com os sons: [v : u : f :], [v : f : s : t :], [v : u : x : s :], procurando aumentar a capacidade respiratória e a direção do som no espaço.”. (GUBERFAIN; BITTENCOURT; FICHE, 2005, p. 07).

Para introduzir um elemento de interação entre o grupo e de jogo, recorreremos a um exercício proposto por Spolin (2012). Em roda, os/as participantes cantam em coro a canção “Pai Francisco”; aos poucos, cada ator ou atriz tem que realizar uma ação quem ilustre o refrão “Como ele vem / Todo requebrado / Parece um boneco / Desengonçado”, ao passo que as demais pessoas a imitam na repetição da frase.

Pai Francisco entrou na roda  
Tocando seu violão  
Parará bã bom

Vem de lá seu delegado  
E pai Francisco foi pra prisão

Como ele vem  
Todo requebrado  
Parece um boneco  
Desengonçado.  
(SPOLIN, 2012)

Após este exercício, a turma parecia mais conectada como grupo e mais animada para o trabalho com o texto que viria a seguir. Então, foi proposta uma frase, retirada de uma das prosas tardias de Beckett: “Por favor, por favor, quanto tempo mofando ainda aqui no escuro?” (BECKETT, 2012, p. 20).

Diferentemente do experimento anterior, com o texto de uma peça, a ideia de se trabalhar com apenas uma frase, era a possibilidade de poder ser memorizada e repetida sem a ajuda de uma impressão em papel ou da tela do celular; também, por consistir numa frase curta, o que poderia permitir diferentes modos de dizê-la. A regra fundamental consistia em experimentar. A frase escolhida também sugere uma situação específica, dentro da qual a pessoa que a diz está, o que poderia estimular diferentes intenções, mas, ainda assim, não traz indícios suficientes que torne precisa e unívoca sua interpretação.

A primeira sugestão de como dizer a frase, foi no sentido de exagerarem as consoantes, como se as consoantes fossem cantadas.

A seguir, se propôs que experimentassem diferentes maneiras de dizer a frase explorando, em conjunto, movimentos corporais pelo espaço, com variações de tempos, níveis, planos, dinâmicas, qualidades etc. Por vezes procurando dar algum sentido lógico e concreto para o que diziam, associando a situações concretas que uma pessoa poderia vivenciar; por vezes deixando-se levar apenas pela sonoridade das palavras, explorando as sonoridades possíveis, associadas a movimentos, gestos, suspensões etc., rumo a uma abstração. Toda a exploração durou cerca de 20 minutos.

Em diálogo com a turma, notamos que com o jogo do “Pai Francisco”, alunos e alunas se soltaram e brincaram mais com as possibilidades de movimento e usos da voz. Ao conversarmos após as práticas, relataram se sentirem mais à vontade para “brincarem” nesse contexto, o que parecia lhes permitir pensar menos sobre o que faziam, enquanto faziam, e assim serem mais espontâneos. Em nossa observação externa, notamos o mesmo, que pareceram

se apropriar mais do que faziam quando não estavam preocupados em associar as informações e apenas “brincavam” com as instruções.

Também expressaram dificuldade em se concentrarem durante o aquecimento e em aplicarem os princípios de movimento em suas experimentações, assim como associá-los aos recursos vocais. Algumas pessoas expressaram o desejo de trabalharem os recursos da voz em momento separado dos do movimento, que assim poderiam assimilá-los melhor; enquanto outras preferiam continuar integrando num mesmo aquecimento e exploração de possibilidades. Estas últimas, acreditavam que com o tempo e a repetição, poderiam perceber melhor o que estavam fazendo, pensamento que se assemelha ao nosso. Em comparação ao primeiro encontro, durante o aquecimento, a maioria pareceu conseguir explorar mais as qualidades de movimento; a experimentação sonora inicial também durou mais tempo e se mostrou um pouco menos tímida, mas ainda assim, com o uso de pouca intensidade sonora.

No tocante aos experimentos com o texto, o resultado se mostrou confuso. Os recursos utilizados parecem quase os mesmos: aumento de intensidade associado a agudização da voz; pouco aproveitamento de recursos de tempo, como pausas, prolongamentos ou encurtamentos de fonemas e palavras; pouca exploração de ressonâncias como o anasalamento, o abafamento, a voz de peito ou de cabeça etc.; o mesmo para a articulação, que quando não parecia ter tónus, era explorada no sentido de uma clareza que a aproximava da fala cotidiana. De fora, parecia que buscavam muito mais serem compreendidos ou associar a frase à algum tipo de expressão de intenções ligadas a emoções ou sentimentos, do que de experimentarem aleatoriamente as possibilidades sonoras, combinando ou dissociando movimento e fala. Poucas pessoas recorreram a mudanças de sentido do próprio texto, transformando a interrogação, por exemplo, em exclamação, ou usando um tom mais imperativo etc., mas ainda assim, essa se mostrou a experimentação mais consistente no sentido de uso dos recursos vocais. Ao final, a principal questão para a maioria, continuava sendo a impressão de que não possuíam técnica suficiente ou de que o estudo mais técnico impedia uma abordagem mais criativa da emissão da fala.



Refletimos sobre o quanto, talvez, a exigência de organizarem todos os recursos solicitados, tanto na preparação corporal, quanto na vocal, de manterem uma atenção alta sobre o que faziam, poderia lhes dar a impressão de não terem espaço para se colocarem criativamente; ou quanto se sentiam limitados e limitadas em terem que atender e responder a todas as orientações, que mesmo colocadas em propostas exploratórias, eram bastante técnicas. Talvez se sentissem um pouco podados/das em função das instruções, o que pode influenciado no processo e dificultado uma interação mais afetiva com o material proposto.

Tal reflexão, nos lembrou a fala da atriz Naomi Silman, integrante do Lume Teatro, em demonstração de trabalho, quando descreve seu percurso de treinamento na construção de sua presença cênica, e destaca o momento em que se fez a pergunta: “Como eu me coloco dentro do exercício?” (SILMAN, 2016). Para Silman, responder a esse questionamento seria uma maneira de conectar as sensações, o que acontece internamente, com o que acontece no exterior, o que pode fazer pensar em “Como a técnica se conecta com você ser humano?” (SILMAN, 2016). Decidimos aplicar sua primeira pergunta ao trabalho com o texto, “Como eu me coloco dentro do texto?”, ou como queria Zumthor (2007), “Como me coloco dentro da voz do texto?”; ou como ser “atravessado pelo texto?” (RYNGAERT in SARRAZAC, 2012). As questões serviriam para buscarmos novas abordagens dentro das estratégias futuras.

A seguir falamos das impressões sobre o exercício realizado no encontro anterior, de leitura do texto **Improviso de Ohio** e de como foram os experimentos vocais a partir dele. Dificuldade em entender os elementos abordados na pesquisa para o trabalho vocal: TEMPO, INTENSIDADE, FREQUÊNCIA e QUALIDADE VOCAL. Relatos, também, sobre a dificuldade de perceber o padrão de fala que utilizam para as leituras e quais as possibilidades de modificá-los.

A seguir, desviamos um pouco de nossa proposta, para atender a um desejo da turma. A pedido e insistência dos alunos e das alunas, foi realizada uma leitura do texto **A mais forte**, de August Strindberg. A proposta foi aceita, para que pudessem experimentar a leitura de um texto que poderia motivar a turma e para que pudessem tentar colocar em prática alguns dos aspectos de técnica vocal abordados até então.

O que se vê e ouve no registo em vídeo do encontro, retrata a dificuldade da turma em realizar a leitura utilizando os recursos de voz até então estudados e experimentados. A leitura, em grande parte, é monótona, com os alunos e as alunas utilizando a voz e a elocução de modo muito semelhante de como as empregam em suas vidas cotidianas. Há pouca “presença” no sentido de empregarem uma energia diferente em suas posturas e gestos vocais; nenhum tipo de alteração de equilíbrio ou de busca por gerar tensões, oposições e novas dinâmicas nos corpos ou no discurso.

Vozes pouco audíveis; pouco brilho na emissão; articulação geralmente frouxa, tornando incompreensível o texto; timidez em experimentar diferentes propostas de entonação, geralmente acabam adotando uma ladainha, uma fala monocórdica, que por carecer de outros recursos e de intensidade, tornava a leitura anódina. Pouca prontidão para jogar, no sentido de realmente entrar nos tempos certos, sugerir intenções etc.

Foi um dia difícil! Porém, foi interessante para perceber o quão intimidados e intimidadas se sentiam em relação ao uso das vozes para a cena. Um apontamento interessante feito em nosso diário, era de que nos momentos em que “brincavam” entre si, (burlando mesmo algumas das instruções), suas vozes e corpos expressavam muitas qualidades interessantes. Tal percepção foi exposta para a turma, a fim de refletirmos sobre uma maneira de integrar isto à prática.

#### **4. 3. 3. Encontro 21/05/19 – #3: INTRODUÇÃO AO TEMPO.**

Nos encontros anteriores, fizemos exercícios voltados a aplicação de alguns princípios de movimento e de estudo dos recursos vocais, com o intuito de introduzi-los e de perceber como a turma responderia a eles. Pudemos perceber uma dificuldade em permanecerem em exercícios de longa duração, que exigiam resistência física e concentração. Portanto, decidimos alterar um pouco os aquecimentos, incorporando um pouco da prática da loga, na expectativa de se conectarem com a respiração, como suporte para o movimento e a emissão vocal, e como dispositivo para se concentrarem no momento presente.

Pela primeira vez também abordamos um dos elementos discriminados nas estratégias, portanto, trabalhar sobre o elemento TEMPO foi o objetivo central deste encontro.

Antes do aquecimento, pedimos para a turma elencar noções que tinham sobre a palavra tempo associada à prática vocal, o que resultou na seguinte lista de palavras: ritmo (sucessão de tempos fortes e fracos); pausa; cadência; andamento; compasso; entrecortado (*stacatto*); duração (estender, alongar, suprimir, encurtar); ralentado; rápido; aceleração; desaceleração; pulso; métrica; respiração. Tomando a lista como base, fizemos uma exposição oral das definições oferecidas pela fonoaudiologia e pela literatura consultada, sobre prática vocal para atores e atrizes, conforme a apresentada no início deste capítulo, procurando comentar as palavras levantadas pela turma e criando um entendimento em comum do que podem significar em nossos exercícios e investigação. Terminada a conversa, partimos para a prática.

Iniciamos com uma saudação ao sol: “*Surya namaskar*”.

A sequência de *ásanas* ou posturas é a que segue: *Tadasana*; *Uttanasana*; *Chaturanga*; *Urdhva Muckha*; *Svasana*; *Adho Muckha*; *Svanasana*; *Uttanasana*; e *Tadasana*. (VIJÑANA, 2008, p. 17). Sugere-se que a mesma sequência seja repetida de três a seis vezes, a princípio, podendo-se, à medida que se vá aumentando a flexibilidade e resistência, aumentar o número de repetições. Começamos com seis.

Após a saudação ao sol, um pouco de caminhadas pelo espaço, com variações de ritmos, pausas, e de ocupação do espaço: ocupando todo o tablado equilibradamente; passando entre os espaços vazios; mantendo os corpos muito próximos; e mantendo os corpos muito distantes uns dos outros. Pedi para observarem, durante as caminhadas ao mudar de direção, se antes se olha para onde se vai ou, ao contrário, toma-se a direção com o corpo e depois o olhar. (NELSON, 2007).

Seguimos para o aquecimento vocal, retomando os mesmos realizados nos encontros anteriores, a fim de fixá-los melhor:

Emissão contínua da sequência dos fonemas: “i”, “ê”, “é”, “a”, “ó”, “ô”, “u”;

Aplicamos o exercício proposto pelas fonoaudiólogas:

“Realiza-se com o sopro um desenho no espaço. Varia-se com os sons: [v : u : f :], [v : f : s : t :], [v : u : x : s :], procurando aumentar a capacidade respiratória e a direção do som no espaço.”. (GUBERFAIN; BITTENCOURT; FICHE, 2004, p. 7).

Ressonância das consoantes “m” e “n”, de forma suave, procurando aproveitar o aquecimento respiratório já realizado durante a primeira parte. Movimento da boca e dos lábios procurando imitar uma mastigação, primeiro com os lábios fechados; seguindo para a abertura e exagero desses movimentos, até a máxima abertura da boca e seu fechamento.

Ressonância nasal: palavras que contivessem a letra “m”: “mamãe”, “mamão”, “mamar”, “momento”, “mel”, “mamute”, “momo”, “menina”; provocando e procurando sentir um exagero na emissão nasal; repetição da frase “*now I am here, you are my love*”, com exagero na articulação e percepção da circularidade dos movimentos da boca, exercício sugerido pela docente Suely Master.

Com o objetivo de perceberem a conexão do elemento tempo com os recursos da respiração, aplicamos um exercício apresentado por Gonçalves (2004), a fim de promover o “dinamismo da voz”. A proposta tem um estímulo imagético bastante acentuado, o que possibilita, também, um exercício de imaginação e fisicalização dessas imagens por meio das ações:

Vou ao texto e me delicio com as palavras, com o domínio e com a propriedade das palavras, então espremo e alargo as palavras, arredondo palavras, solto palavras, cheiro e enxergo palavras, ouço palavras, adormeço e acordo palavras; adoro palavras, empilho e divido palavras, alegre palavras, entristeço palavras, arranco palavras, arrasto palavras, cabeceio palavras, cuspo palavras; dou vida às palavras, mato palavras, ensino e aprendo palavras, pra cá e pra lá, só palavras; canto palavras, concordo e discordo das palavras, só palavras e mais palavras, quem são as palavras? Por que palavras? Para quem palavras? Para onde vão as palavras? De onde vêm as palavras? Pular palavras, pausa de palavras, todas as letras das palavras, para a frente e para trás, só palavras, lanço palavras, degusto palavras, odeio e amo palavras, enrosco-me em palavras, acaricio palavras, vivo e morro com palavras, (...), arranco palavras, entrego palavras, (...), tornar vivas e dinâmicas as palavras, abraço com palavras, beijo com palavras, amo com palavras. (...) ... o tempo das palavras, ontem palavras, hoje palavras, amanhã palavras. (GONÇALVES, 2004, p. 63-64).

O texto acima pode ser dito acompanhado de uma coreografia de ações, segundo a autora, mas também pode ser aplicado a qualquer outro conjunto de palavras ou frases.

Pedimos às pessoas da turma que recordassem algum texto já decorado ou que retomassem a frase utilizada no encontro anterior, da prosa beckettiana, para a realização do exercício. Percebemos que se soltaram mais para realizar a proposta e “brincaram” com as possibilidades de enroscarem-se em palavras, lançarem palavras, abraçarem ou baterem com palavras. Ao mesmo tempo em que estimulamos a perceberem a dinâmica da respiração, a duração da inspiração e da expiração, e de como poderiam controlar ativamente esses tempos, interferindo, assim, no tempo da emissão, da duração das pausas etc. Falar tentando alcançar todo o seu entorno: “Enxergue 180 graus, mas faça sua voz alcançar 360 graus”. (GONÇALVES, 2004, p. 66).

Seguem algumas orientações dadas por Gonçalves (2004), como estímulos para os atores e as atrizes durante a prática:

- Fale com as vogais para fora;
- Entenda as consoantes;
- Ilumine-se quando inspirar pelo nariz;
- Sinta suas costas vivas e fale com todas as suas articulações;
- Não se esprema, desembrulhe-se;
- Tenha o total domínio de todo o espaço;
- Sinta o ar entrar como um balé;
- Enxergue, cheire e entenda a expiração;
- Deixe o ar entrar pelo nariz e se alargue para guardá-lo;
- Fale para a frente e para trás ao mesmo tempo.

#### **4. 3. 4. ENCONTRO 28/05/19 – #4: INTRODUÇÃO À INTENSIDADE.**

Para continuar com a abordagem dos elementos discriminados dos recursos vocais, neste dia o objetivo foi trabalhar sobre a INTENSIDADE.

Como no encontro passado, fizemos um levantamento prévio das noções sobre intensidade no tocante à prática vocal, o que resultou na seguinte lista de palavras associadas ao termo: forte; fraco; sussurro; grito; estridente; pressão de ar; apoio; controle do ar (pressão glótica e subglótica); distâncias (proxêmica), perto, longe; projeção; escuta; respiração. A partir do levantamento, fizemos uma exposição oral das definições oferecidas pela fonoaudiologia e pela literatura consultada, sobre prática vocal para atores e atrizes, conforme a apresentada início deste capítulo; também sobre a poética beckettiana e as

relações que estabelecemos com a proposta do “*über-marionette*” de Craig, procurando aprofundar a conceituação teórica da investigação. Desta maneira, aproveitamos, também, para definir um vocabulário em comum quanto aos usos dos termos e do que podiam significar em nossa prática.

Novamente fizemos a saudação ao sol: “*Surya namaskar*”.

A sequência de *ásanas* ou posturas é a que segue: *Tadasana*; *Uttanasana*; *Chaturanga*; *Urdhva Muckha*; *Svasana*; *Adho Muckha*; *Svanasana*; *Uttanasana*; e *Tadasana*. (VIJÑANA, 2008, p. 17). Sugere-se que a mesma sequência seja repetida de três a seis vezes, a princípio três, e à medida que se aumente a flexibilidade e a resistência, aumentar o número de repetições. Neste dia, realizamos seis repetições e, para concluir, permanecemos em algumas das posturas por alguns segundos: *Tadasana*; *Chaturanga*; e *Svanasana* (cachorro invertido) (VJÑANA, 2008, p. 17); e incluímos mais quatro, a fim de proporcionar um aprofundamento sobre o trabalho respiratório, de tônus e de consciência corporal: *Setu Bandha* (VJÑANA, 2008, p. 20); *Udhva Mukha Salabhasana* (VJÑANA, 2008, p. 25); a inversão *Sarvangasana* (vela) (VJÑANA, 2008, p. 29); e para concluir, uma torção com o corpo deitado *Supta Matsyendrasana*. (VJÑANA, 2008, p. 22).

Repetimos o aquecimento vocal do encontro anterior, enfatizando a ressonância nasal para dar brilho à voz; o uso da respiração e dos ajustes no trato vocal para aumento de intensidade na projeção. Incluímos mais dois exercícios:

Ressonância com as consoantes: Br / Rr // s / f / ch / p //, com foco na coluna de ar e resistência das musculaturas envolvidas no processo fonorespiratório.

Para a articulação: //SIUSSI – SIUSSA – QUILOCI - QUILOÇA //. Frase repetida várias vezes, com exagero no movimento de articulação.

O aquecimento corporal destinou-se a explorar os espaços internos e externos ao corpo, uma vez que as distâncias espaciais poderiam servir de apoio para o uso da voz em diferentes intensidades: falar para perto ou para longe; para o teto ou para o chão; para um corpo em deslocamento; para um corpo fixo, enquanto o falante se desloca; os espaços internos servem de apoio para a movimentação e para a produção da voz, alargar esses espaços oferece maior relaxamento do tônus corporal-vocal e maior soltura para se mover ou emitir

sons. Foram aplicados alguns exercícios experimentados e praticados por mim durante uma oficina de dança com a coreógrafa norte-americana Lisa Nelson, em 2007, e, depois, muitas vezes retomados no treinamento com a Cia. Marta Soares de Dança, entre os anos de 2007 e 2016. São chamados por Nelson (2007), de *scores* (partituras).

Intercalados às estratégias vindas da dança, foram aplicados exercícios oferecidos por Spolin (2012), em seus Jogos Teatrais, que visam investigar os espaços internos do corpo e a relação deste com o espaço, em situações de jogo e ludicidade:

“Caminhada dos ossos”. (SPOLIN, 2012).

Os/as participantes caminham pelo espaço procurando sentir os ossos, os encaixes e movimentos ósseos durante o deslocamento. Deve-se atentar para não automatizar a caminhada, prestar atenção para mudar as direções, não esbarrar em outras pessoas, modificar os tempos das passadas e incluir pausas. A princípio os comandos são realizados pelo orientador, para depois serem assumidos por cada participante. Foi realizado durante 5 minutos.

“*Bones Scanning*” (mapeamento dos ossos).

A partir do contato dos quadris com o chão, inicia-se uma movimentação contínua de mapeamento dos ossos do corpo, por meio do peso e da sensação de pressão na pele, na musculatura e nos ossos. O fluxo da respiração deve ser constante; aos poucos deve-se experimentar explorar outras partes do corpo em contato com o chão, sem nunca relaxar completamente, mas livre de tensões excessivas, procurando por novos apoios a fim de percorrer todo o corpo, como um terreno a ser mapeado; deve-se buscar estar atento às sensações produzidas e aos pensamentos que atravessam sua mente; pausas são introduzidas, mas não como forma de estancar o fluxo de movimento, mas como suspensão do mesmo (*stillness*); busca-se surpreender-se com novas posições, partes do corpo em contato com o chão e pausas; perceber se se entra em um padrão de dinâmica rítmica, apoios, movimentos que retornam, pensamentos etc. (NELSON, 2007). Tempo de duração, 10 minutos.

Nelson (2007) enfatizava a percepção sobre seus estados de ânimo, o quanto permaneciam ou mudavam durante o exercício, com especial atenção sobre o tédio. Ela perguntava: “o que você faz com seu tédio?”. Orientava para

que não nos apegássemos a nenhum dos pensamentos, deixássemos que fluíssem como as águas de um rio.

Direções.

A partir da sensação ainda presente no corpo, após o mapeamento no chão, sugere-se aos/às praticantes que comecem a se mover livremente em outros níveis, buscando sair do chão, mas ainda realizando os mesmos movimentos que faziam nele. Deve-se tentar perceber as direções de movimento que percorrem o corpo, que as vezes se opõem, que as vezes produzem deslocamentos pelo espaço, criam e dissolvem tensões. Instruímos que começassem a perceber e experimentar as possibilidades de emitir sons da voz (ruídos ou palavras) a partir dessas sensações e explorassem o desenrolar disto em conjunto com o corpo. A duração foi de 5 minutos.

Marionete.

Mais uma proposta de Spolin (2012). Em duplas: uma das pessoas se converterá em uma “marionete” e terá seus movimentos controlados pela segunda; esta pode e deve propor uma grande gama de movimentos e gestos, mas sempre procurando manter a conexão estabelecida entre as duas; a que responde como “marionete” deve tentar responder com a maior precisão possível aos comandos e atentar-se às sensações produzidas durante o jogo. Após 5 minutos, as funções se invertem na dupla, e quem era “manipulador(a)” torna-se “marionete” e vice versa. O tempo total do exercício é de 10 minutos.

Sugerimos realizar a mesma coisa com a voz, no entanto, a pessoa que responderia aos comandos deveria restringir seu deslocamento pelo espaço, permitindo que o som de sua voz realizasse esse deslocamento. Alguns códigos de comandos foram sugeridos de antemão, como a aproximação espacial comandar a intensidade da emissão vocal; e a direção para cima e para baixo, comandar a frequência, agudizando e agravando os sons; os outros códigos seriam definidos a partir da interação de cada dupla, sem combinarem ou tratarem disso verbalmente. Como o enfoque do encontro estava sobre a intensidade, esta poderia ser privilegiada em relação aos outros recursos. Cada pessoa da dupla responderia à outra durante 3 minutos, totalizando 6 minutos o tempo total do exercício. A emissão podia ser feita por fonemas apenas ou por palavras ou por frases curtas ou longas.



O que se pediu a seguir foi que as duplas se desfizessem e que cada participante procurasse manter consigo a sensação de conduzir e se deixar conduzir, realizadas nos exercícios anteriores e, que, a partir dessa sensação se colocassem para experimentar sozinhos, em relação ao espaço, combinações entre fala e movimento. A frase sugerida foi novamente: “Por favor, por favor, quanto tempo mofando ainda aqui no escuro?” (BECKETT, 2012, p.20); ou poderiam improvisar a partir do que estivessem pensando no momento. As combinações entre voz e corpo se dividiam da seguinte forma:

Movimento = Voz (o movimento realiza a mesma coisa que a voz; o movimento segue a voz);

Voz = Movimento (a voz realiza a mesma coisa que o movimento; a voz segue o movimento);

Movimento  $\neq$  Voz (o movimento faz coisa contrária à voz; o movimento se opõe à voz);

Voz  $\neq$  Movimento (a voz faz coisa contrária ao movimento; a voz se opõe ao movimento);

Pausa x Voz (o movimento entra em suspensão; realiza-se a fonação);

Voz x Pausa (realiza-se a fonação; o movimento entra em suspensão);

Movimento x Silêncio (movimento entra em fluxo, interrompe-se a fonação);

Silêncio x Movimento (interrompe-se a fonação; movimento entra em fluxo).

As combinações não vinham de orientação externa, podiam ser experimentadas pelos alunos e alunas durante o exercício, no momento que desejassem. A relação entre o movimento seguir a voz ou ela o movimento, foi inspirado em outra instrução dada por Nelson (2007) ao explicar algumas partituras durante a oficina. Ela explanava sobre a diferença de se iniciar um movimento pelo olhar e deixar o corpo segui-lo ou ao contrário, iniciar pelo corpo e o olhar segui-lo. Pedia que prestássemos atenção a esses detalhes em nossos padrões de movimento e, que, depois fizéssemos as combinações de forma deliberada, a fim de perceber quais sensações eram despertadas em nós. Da mesma maneira, se pode iniciar um movimento pela pausa ou pelo fluxo, e isto

interfere em sua qualidade e percepção das sensações produzidas pelo e no corpo.

Este foi um dia intenso. As propostas de práticas se complexificaram um pouco mais em relação aos encontros anteriores e exigiram uma atenção muito maior às sensações e micropercepções. (ROLNIK, 1989; HIRSON, 2012). O objetivo dos *scores* de Nelson é o de despertar nossa atenção para nossos padrões de movimento, não necessariamente para modificá-los, mas para torná-los conscientes, para quem sabe, a partir disso, algo aconteça. Há uma ênfase sobre a percepção das sensações e sobre os padrões de pensamento. São práticas da dança contemporânea que buscam sofisticar nossa percepção enquanto performers e solicitam um estado de concentração bastante profundo, bem como de uma resiliência no sentido de manter a atenção sobre o que se faz e respirando no momento presente.

A aplicação com a turma teve resultados diversos. Algumas pessoas se sentiram esgotadas rapidamente e abandonaram os exercícios; outras, porém, conseguiram se aprofundar e experimentar as dinâmicas propostas entre movimento e fala e vice-versa.

Percebemos que houve um aproveitamento muito maior dos recursos ligados ao tempo, como prolongamentos da inspiração ou da expiração; o mesmo com fonemas e palavras; uso de pausas; aceleração e desaceleração; e diferentes maneiras de acentuar-se as sílabas tônicas (agravando ou agudizando), mesmo que a frequência não seja o recurso solicitado para o dia. Pudemos perceber uma emissão mais clara, com palavras bem pronunciadas e, mesmo quando experimentavam um ritmo bastante acelerado, havia uma apropriação maior do que se dizia, mesmo que a intenção não fosse se fazer entender, mas produzir uma fala ruidosa, como um trem desgovernado. A sobre articulação (exagero nas formas da boca) e a divisão acentuada das sílabas em palavras ou frase, também foi outro recurso marcante, o que ajudava a desconstruir o sentido de muitas das orações ou sugerir novas interpretações.

Para encerrar o encontro, foi pedido que resgassem e mostrassem alguns trechos dos improvisos ou que dissessem a frase sugerida no início, inspirados/das por algo encontrado durante a exploração. Ficamos todos e todas surpreendidos com alguns resultados. Falou-se com maior plasticidade, apareceram dinâmicas mais interessantes da voz e pôde-se notar maior

apropriação do que faziam. Mesmo que para algumas pessoas ainda parecesse muito intuitivo, sentiam que poderiam utilizar os recursos futuramente, de forma mais deslindada.

Pedimos que registrassem em seus cadernos ou em outro suporte, as impressões e os recursos que mais se destacaram em seus experimentos, para que pudessem retomá-los futuramente a fim de comporem uma partitura de atuação vocal.

#### **4. 3. 5. ENCONTRO 28/05/19 – # 5: INTRODUÇÃO À FREQUÊNCIA.**

Neste dia nosso objetivo foi trabalhar sobre a Frequência.

Realizamos, como de costume, um levantamento prévio das noções sobre frequência no tocante à prática vocal, o que resultou na seguinte lista de palavras associadas ao termo pelos alunos e alunas da turma: alto; baixo; agudo; grave; ajustes musculares; estridente; *fry*; gutural; apoio; respiração. A partir do levantamento, fizemos uma exposição oral das definições oferecidas pela fonoaudiologia e pela literatura consultada, sobre prática vocal para atores e atrizes, conforme a apresentada início deste capítulo; também retomamos os pressupostos teóricos sobre a poética beckettiana e seu teatro; as interlocuções com o “*über-marionette*” de Craig; e abordamos a “poesia oral” de Zumthor, para completar o quadro teórico que fomentou a investigação.

A turma se mostrou muito interessada nestes momentos e pelo contato com esses materiais, o que possibilitou pontes entre um encontro e outro; reflexões sobre suas práticas fora da sala de aula; e trouxe novos estímulos (imagéticos, conceituais, sonoros etc.) para a prática que estávamos a desenvolver; além ter ajudado a definir um vocabulário em comum entre nós, sobre os termos aplicados à voz.

Para o aquecimento deste dia, retomamos os exercícios com base nos “fatores de movimento”, “ações de movimento” e “kinesfera”, de Laban (1978) e Rengel (2001, p. 37).

Para iniciar a prática neste dia, com o objetivo de entrarem em contato com a sensação de peso de seus corpos e para modificar o tônus corporal, foi proposto um exercício em dupla.

Uma das pessoas deitava-se no chão, de olhos fechados, membros alinhados ao tronco e relaxados. A segunda pessoa realizava, com as mãos, a

mobilização das principais articulações do corpo da outra deitada. A começar pelas juntas dos dedos: faz-se um movimento de desatarraxar a base do dedo inserido na mão, com três giros para a esquerda e outros três para a direita, e assim até completar todos os dedos da primeira mão. A seguir a manipulação foca-se na mão em relação ao pulso, e realiza-se giros suaves dessa articulação, três para um lado e três para o outro. Da mesma maneira todas as partes do braço recebem o mesmo tipo de toque e movimento, até a articulação da axila e escápula. Nesta última, quem massageia, coloca uma de suas mãos entre a escápula da outra e o chão, a fim de sentir o peso e mobilizar com suavidade o encaixe do braço com a clavícula, movimento que se reflete na escápula. Sempre três giros para cada lado. A pessoa que recebe a massagem, permanece o tempo todo de olhos fechados, deixando a respiração livre, deixando o corpo pesar nas mãos da outra, e deve permanecer imóvel, sem querer conduzir o movimento das partes mobilizadas. Ao término do primeiro braço, passa-se ao segundo. Terminados braços, passa-se para as pernas, uma de cada vez, seguindo os mesmos princípios. A seguir, realiza-se a manipulação da cabeça, a fim de se mobilizar o pescoço; com as mãos colocadas embaixo do crânio, entre este e o chão, quem massageia faz pequenos movimentos vibratórios, com suavidade, a fim de indicar a quem recebe a soltura do peso; ao sentir que a pessoa relaxou a musculatura, realizasse os três círculos para cada lado; puxa-se, a partir da nuca, a cabeça em direção oposta ao tronco, e ela é colocada no chão, suavemente. Ao terminar a cabeça, passa-se às pernas novamente, ambas são usadas para mobilizar o quadril, quem faz a massagem, deve dobrá-las na altura dos joelhos, formando um ângulo de 90° e realizar pequenos giros nas articulações coxofemorais e movimentos simultâneos de um lado para o outro, para provocar pequenas torções nos quadris e lombar; quem recebe, deve prestar atenção para soltar completamente o peso e não interferir, apenas sentir o peso e o relaxamento; terminada esta parte, as pernas são estendidas, com as mãos de quem massageia segurando os tornozelos da outra pessoa, mantendo-as suspensas no ar, num ângulo de mais ou menos 45°; as pernas estendidas são chacoalhadas e puxadas, suavemente, em direção a quem faz a mobilização, num primeiro momento sem grande força e num segundo com força suficiente para arrastar a pessoa que está deitada; a partir disso, quem mobiliza procura arrastar o corpo da outra pessoa pelo espaço, que

permanece passiva, apenas atenta às sensações físicas que se produzem; então, ao parar, os pés são pousados no chão, deixando-se as pernas paralelas uma à outra e alinhadas à extensão do tronco. Quem fez a massagem se afasta e observa; quem recebeu, tem alguns poucos minutos para, a partir das sensações daquele momento, começar a se mover, entrar em fluxo de movimento, e sair do chão, até ficar em pé e caminhar pelo espaço ou improvisar alguns movimentos em deslocamento, procurando manter a sensação de que quem realiza seus movimentos, são as mãos de outra pessoa. A seguir, invertem-se as funções da dupla e quem recebeu a massagem, irá aplicá-la em quem a fez. Segue-se a mesma sequência.

O aquecimento continuou com inspiração nos princípios de movimento definidos por Laban (1978), a partir dos quatro fatores: espaço, tempo, peso e fluxo (LABAN, 1978; RANGEL, 2001); “ações de movimento”; mover-se a partir da sensação de peso do corpo; passar pelos três níveis buscando-se ficar em pé, ajoelhado, sentado, deitado e vice versa; atenção aos diferentes apoios que começam a ser solicitados nesse trajeto (uso das mãos, antebraços, joelhos, quadris, pernas, pés etc.); introduz-se pausas; a locomoção deve continuar pela exploração dos diferentes níveis, a atenção à respiração e à sensação de peso e a observação da plasticidade do movimento.

Também foi sugerido que fizessem uso da emissão de sons de consoantes e vogais para irem aquecendo a voz. A respiração já estava bastante ativa e permitia que se atentassem para a produção de sons. Relembramos os fonemas já trabalhados nos encontros anteriores: [v : u : f :], [v : f : s : t :], [v : u : x : s :]; // Br / Rr // s / f / ch / p //; “i”, “ê”, “é”, “a”, “ó”, “ô”, “u”; solicitamos ainda, que se atentassem à coluna de ar durante a expiração e procurassem controlá-la ativamente.

Desta vez, a resposta dos alunos e das alunas à sugestão de produzirem sons vocais teve adesão maior, assim como o uso dos recursos pareceu ser utilizado com maior abundância. A maior ênfase estava sobre os ruídos produzidos pela respiração e o trabalho com as variações de ritmo. Quando sugerimos que poderiam incluir palavras e frases, as distorções da articulação foi o recurso mais observado.

Em continuação ao aquecimento, pedimos para que se atentassem às sensações produzidas pelos movimentos e pelos sons, e para que

percebessem se aquelas ações de movimento despertavam algum tipo de memória de circunstâncias cotidianas ou se permitia imaginar alguma circunstância. Caso sim, se a partir delas era possível distinguir verbos relacionados a ações de vontade, exemplos: persuadir, consolar, ocultar, buscar, esperar, despertar, expandir, silenciar, proteger, achar, surpreender-se, revelar ou revelar-se, aquietar-se etc.; a partir desses verbos, buscar realizar ações pelo espaço, integrando a voz e a ação corporal. Podiam usar palavras aleatórias, como os próprios verbos percebidos ou retomar a frase já utilizada nos encontros anteriores ou outra frase qualquer; ou ainda, narrarem o que estavam realizando enquanto ações: “estou caminhando rápido entre outros corpos em movimento, cruzando uma diagonal no espaço”, “estou lançando as mãos para o alto, como se atirasse folhas de papel para o céu, gritando alto o que estou fazendo”; “me arrasto pelo chão, puxando todo o espaço na minha direção, com força, com dificuldade, tentando chegar até uma das paredes, minha voz sai trêmula e ofegante”. Estas frases foram algumas das quais eu mesmo proferi enquanto explorava este mesmo exercício, antes de aplicá-lo à turma. Usei-as como exemplos do que poderiam fazer e dizer.

Este aquecimento durou 25 minutos. Ao final dele, em uma conversa rápida, várias pessoas relataram estarem cansadas, mas que desta vez, pareceu fazer mais sentido o aquecimento e que pareceram encontrar mais recursos para investigarem seus movimentos corporais e vocais; que se sentiram mais à vontade em experimentar diferentes usos da voz, mas que ainda havia um pouco de timidez em relação a certas “estranhezas” que apareciam como resultado de suas elocuições. Em nossa observação, ficamos bem mais animados com os resultados. As vozes estavam mais bem colocadas, pareciam ter mais brilho e eram, comparando-se aos encontros anteriores, com certeza mais audíveis. Quando proferiam frases, ainda havia grande preocupação em transmitirem um sentido, sem grande alteração de seu desenvolvimento sintático. Por outro lado, muitas repetições de palavras e fonemas, interrompiam o avançar das elocuições, sendo este o recurso mais notado. A sobre articulação e a silabação, também foram outros dos recursos expressivos bastante explorados.

Após uma pausa, retomamos o trabalho visando investigarmos possibilidades de se trabalhar com a entonação e as variações de frequência. Para um exercício de leitura, foi proposto o seguinte trecho de **Companhia**:

“De onde a luz sombria? Que companhia no escuro! Fechar os olhos e tentar imaginar isso. De onde a luz sombria. Nenhuma fonte. Como se fracamente luminoso todo o seu pequeno vácuo. O que ele pode ter visto então acima de seu rosto voltado para cima. Fechar os olhos no escuro e tentar imaginar isso”. (BECKETT, 2012, p. 35).

Para o estudo e investigação prática das possibilidades de elocução, sugeriu-se recorrer à imagem da “kinesfera” (LABAN, 1978; RENGEL, 2001) e focalizar na transição entre os níveis, como estímulo para as modulações: para cima, a voz se agudiza; para baixo, a voz se agrava. Relembramos as combinações realizadas no encontro anterior, que poderiam servir de base para o improviso:

Movimento = Voz (o movimento realiza a mesma coisa que a voz; o movimento segue a voz);

Voz = Movimento (a voz realiza a mesma coisa que o movimento; a voz segue o movimento);

Movimento  $\neq$  Voz (o movimento faz coisa contrária à voz; o movimento se opõe à voz);

Voz  $\neq$  Movimento (a voz faz coisa contrária ao movimento; a voz se opõe ao movimento);

Pausa x Voz (o movimento entra em suspensão; realiza-se a fonação);

Voz x Pausa (realiza-se a fonação; o movimento entra em suspensão);

Movimento x Silêncio (movimento entra em fluxo, interrompe-se a fonação);

Silêncio x Movimento (interrompe-se a fonação; movimento entra em fluxo).

Da mesma maneira, poderiam ser feitas novas combinações em relação ao uso das modulações da voz, tendo baixo, como correspondente ao grave, e alto, como correspondente ao timbre agudo:

Movimento = Modulação (move para o alto; entonação para o alto);

Movimento = Modulação (move para baixo; entonação para baixo);

Movimento  $\neq$  Modulação (move para o alto; entonação para baixo);

Movimento  $\neq$  Modulação (move para baixo; entonação para o alto).

Também se poderia mudar o estímulo disparador do movimento ou da elocução (movimento inicia ou voz inicia), procurando atentar-se para a sensação produzida pela mudança de foco e do início, com as combinações entre:

Inicia corpo x Inicia voz (inicia-se o movimento; a fala segue);

Inicia voz x Inicia corpo (inicia-se a fala; o movimento segue);

Pausa corpo x Silencia voz (pausa-se o movimento; a fala cessa);

Silencia voz x Pausa corpo (silencia-se a voz; o corpo pausa).

Em duplas, alunos e alunas poderiam, como quisessem, aplicar-se a encontrar maneiras de dizer este texto, ajudando-se mutuamente, fosse pelos comandos externos do outro, fosse em busca de improvisarem em conjunto a partir dos elementos que estavam propostos. A investigação durou 20 minutos, ao fim dos quais, foi sugerido que mostrassem os resultados para toda a sala.

#### **4. 3. 6. ENCONTRO 04/06/19 – # 6: TEMPO + PARTITURA.**

Neste encontro, nosso objetivo foi novamente retomar o elemento TEMPO para orientar a prática. A esta altura o aquecimento retomava diversas das estratégias aplicadas nos encontros anteriores e, por isso, não faremos uma descrição detalhada deles, a fim de focarmos na descrição dos resultados das investigações e improvisos obtidos no dia. Para a aplicação do recurso Tempo à fala teatral, trabalhamos sobre o trecho de abertura da peça **Comédia**, como veremos a seguir.

Para iniciar, propusemos um alongamento, que tinha como objetivo estimular a percepção da respiração, além de mobilizar a musculatura: posição sentada no chão, com os ísquios bem apoiados; sola dos pés unidas a frente dos quadris, formando um losango entre as pernas; direcionar o topo da cabeça para o chão para alongar a coluna; soltar o peso da cabeça e tronco em direção ao chão; mãos espalmadas no chão, paralelas, com a distância correspondente ao espaço entre os ombros; as mãos empurram o chão e auxiliam a manter o contato dos ísquios em pressão com o chão; fica-se na mesma posição por pelo menos 5 minutos; sem alterar mãos, braços, tronco e cabeça, afasta-se levemente os pés, deixando o espaço de um palmo entre eles; mãos e ísquios nunca perdem o contato e pressão com o chão; permanência de mais 5 minutos, pelo menos, nesta posição; atenção à respiração, que deve ser fluída e profunda;



novamente move-se os pés sem alterar nenhuma das outras partes do corpo; pés afastados ao máximo, com pernas estendidas; mais 5 minutos na mesma posição; a partir do movimento das pontas dos dedos das mãos, desloca-se as mãos pelo chão em direção à perna direita, até que o tronco esteja alinhado a esta perna, peito voltado para a coxa; mãos continuam a pressionar o chão e a sustentar a conexão com os ísquios; não se busca tocar o peito na coxa, apenas estimular o alongamento da musculatura dos quadris, coxofemorais e costas, sem esforço demasiado; o ísquio esquerdo acentua a pressão no chão, para não se despregar dele; cinco respirações completas; a partir das pontas dos dedos da mão esquerda, eleva-se o braço esquerdo em direção à cabeça, alinhado a orelha esquerda, para alongar a lateral esquerda do torso; mão direita permanece apoiada e pressionando o chão; atenção para o ísquio esquerdo não se despregar do chão, sentir a oposição entre ele e o topo da cabeça que se volta para a direita alongamento lateral; cinco respirações completas; retorna-se ao centro, a partir das pontas dos dedos e realiza-se a mesma sequência em direção à perna esquerda; ao fim, retorna-se ao centro, solta-se o peso do corpo à frente, projetando o tronco a partir dos quadris, para a frente e permanece-se de cinco a dez respirações nesta posição; a partir do empurrar das mãos no chão, vai-se sentando novamente, desenrolando a coluna para o alto, como se as vértebras fossem empilhadas umas sobre as outras, num movimento contínuo, até o topo da cabeça apontar e crescer para o teto.

Aquecimento vocal, no qual foram retomados os exercícios do dia 28/05/19 (subcapítulo 4.2.1.3).

Acrescentamos: Caminhadas pelo espaço; variação de tempo (acelerar, desacelerar, pausar); diferentes padrões de ritmo com o deslocamento pelo espaço e sem deslocamento; acrescentar sons à movimentação: vogais; palavras; pequenas frases; improvisos com sons diversos.

Foi feita uma divisão da sala em três grupos de trabalho, para a preparação da leitura de um texto, com foco sobre o elemento TEMPO.

### **Leitura de Comédia:**

Neste encontro, propusemos como texto a abertura da peça **Comédia**. A ideia era que cada grupo pudesse acumular os elementos trabalhados a cada dia, de modo a construírem uma partitura vocal e física, que

estivesse aberta a afetações, modificações e reformulações a partir daquilo que encontrassem como estímulo, novas sensações, reações, respostas ao uso do espaço, da interação com as outras pessoas, das percepções acústicas, das novas chaves de entendimento que este tipo de trabalho com o texto possibilita, e assim, permitir que a partitura ganhe novos contornos, a cada novo incremento.

As rubricas do texto original foram ignoradas, com a justificativa de permitir espaço para a experimentação dos alunos e das alunas e, também, porque trabalhávamos em grupo, com coros, e não individualmente, como a peça original propõe.

Abaixo estão as falas de abertura da peça **Comédia** escolhidos para a realização do exercício. A primeira delas foi utilizada pelo Grupo 1:

“M 1: Sim, estranho, melhor a escuridão, mas quanto mais escuro pior, até ficar tudo escuro, então tudo bem, por alguns instantes, mas virá, a hora virá, não demora, você verá, você me deixará, para sempre, ficará tudo escuro, silencioso, acabado, extinto – “. (BECKETT, s/d, p 03-04).

A segunda fala foi para o Grupo 2:

“M 2: Sim, talvez, um pouco perturbada, eu acho, diriam alguns, coitada, um pouco perturbada, só um pouco, da cabeça (fraca risada selvagem), só um pouco, mas duvido, eu duvido, verdade, estou bem, ainda estou bem, faço o melhor, faço o que posso – “. (BECKETT, s/d, p 03-04).

O terceiro trecho ficou com o Grupo 3:

“H: Sim, a paz, pretensa paz, tudo acabado, toda a dor, tudo como se... nunca tivesse existido, virá (soluça) perdão, uma insensatez, sim eu sei, apesar disso, a pretensa paz, a paz, quero dizer, está tudo acabado, e é como se... nunca tivesse existido –.” (BECKETT, s/d, p. 3-4).

Cada grupo fez uma proposta diferente de leitura, com enfoque sobre o elemento Tempo. A seguir, apresentamos a descrição detalhada do que resultou a leitura de cada um deles. No texto que segue, iniciamos por identificar a palavra ou frase da peça, seguida da descrição como foi dita pelo grupo. Dividimos os trechos não a partir da sintaxe das frases, mas seguindo os recursos vocais utilizados em cada momento. Quando há uma troca dos recursos empregados, iniciamos a descrição da parte correspondente. O texto de Beckett, aparece entre aspas e em negrito, para facilitar a leitura.

Tabela 11: Grupo 1: Decupagem do trecho em relação à elocução.

<b>1</b>	<b>“Sim”</b>
Tempo	Começa na pausa. É possível notar que há um tempo de suspensão antes do ataque que emite o som. Tempo muito rápido, repentino, com ataque. Há uma interrupção brusca. Breve pausa.
<b>2</b>	<b>“estranho, melhor a escuridão”</b>
Tempo	Tempo rápido, mais lento que o anterior. Brevíssima pausa após “estranho”, continua em aceleração e se interrompe bruscamente no fim.
<b>3</b>	<b>“mas quanto mais escuro pior”</b>
Tempo	Tempo lento, arrastado, ligando uma palavra a outra, sem ênfase em nenhum dos fonemas. Pausa.
<b>4</b>	<b>“até ficar tudo escuro, então tudo bem, por alguns instantes”</b>
Tempo	Tempo levemente acelerado, dividido por cada sílaba, ao que chamamos silabado, com brevíssimas pausas de durações muito semelhantes, tanto entre as sílabas, quanto entre as palavras. A duração das pausas e das emissões têm a mesma duração, do início ao fim da frase. As emissões se desencontram, promovendo um ritmo sincopado, que aos poucos dificulta a audição das palavras. A síncope se acelera e torna mais confuso o entendimento.
<b>5</b>	<b>“mas virá, a hora virá”</b>
Tempo	A mesma dinâmica de tempo da sequência anterior, no entanto, com maior ligeireza e ataque. Falam ao mesmo tempo, mas cada qual diz sílabas diferentes, simultaneamente aos outros. A última palavra “virá”, dita por uma das cabeças, interrompe bruscamente a frase. Pequena pausa.
<b>6</b>	<b>“não demora”</b>
Tempo	Tempo lento novamente, arrastado, ligando todas as sílabas, com maior duração na vogal “o”, que é estendida. Pausa.
<b>7</b>	<b>“você verá, você me deixará, para sempre”</b>

Tempo	Tempo médio, bem marcado por uma articulação precisa, com acentos marcados nas oxítonas “verá” e “deixará”. O último trecho, após a vírgula, iniciado por “para” inverte a marcação rítmica, com acento no início da frase e tempo fraco no fim. Clareza nos intervalos entre uma palavra e outra. Sem pausa, passa para a última frase.
<b>8</b>	<b>“ficará tudo escuro, silencioso, acabado, extinto”</b>
Tempo	Volta do tempo ralentado, estendido, que liga as sílabas e palavras de modo equilibrado. As vogais são alongadas e têm suas emissões sustentadas. Não se percebe pausa maior entre as palavras, as durações têm o mesmo tempo que a ligação entre as sílabas que as compõem. Pausa final.

**Tabela 12: Grupo 2: Decupagem do trecho em relação à elocução.**

<b>1</b>	<b>“Sim, talvez, um pouco”</b>
Tempo	Tempo ralentado, com vogais sustentadas e prolongamento do fim das palavras. Os intérpretes iniciam em tempos diferentes, sobrepondo sílabas e palavras. A última sílaba é prolongada em uníssono até chegar ao silêncio. Pausa.
<b>2</b>	<b>“perturbada”</b>
Tempo	O tempo é levemente acelerado em relação ao anterior, com ênfase na primeira sílaba da palavra. Não é dita em uníssono, mas em tempos dissonantes, com pouca diferença de duração.
<b>3</b>	<b>“eu acho”</b>
Tempo	O tempo é moderado, sem pausa entre as duas palavras, com o tempo forte marcando a última sílaba, o que dá a sensação de suspensão, como se se fosse continuar a falar.
<b>4</b>	<b>“diriam alguns”</b>

Tempo	O tempo é moderado, com ataque na primeira sílaba, prolongamento na segunda sílaba de “diriam” e vai desacelerando, até manter, brevemente, a última sílaba sustentada. Não há pausa entre uma e outra, com sensação de estarem “ligadas” entre elas. É interrompida pela palavra dita pela próxima intérprete.
<b>5</b>	<b>“coitada”</b>
Tempo	O tempo é ligeiro e bem marcado nas duas sílabas finais. Inicia abruptamente, sincopado, e finaliza seco, sem prolongamento.
<b>6</b>	<b>“um pouco perturbada”</b>
Tempo	O tempo é moderado. Inicia com prolongamento e sustentação nas duas primeiras palavras, que se ligam como uma só, para tornar-se bem marcado na palavra “perturbada”, a qual é possível ouvir as sílabas separadamente, com acento no “ba”.
<b>7</b>	<b>“só um pouco”</b>
Tempo	O tempo é bastante acelerado. A frase é dita de supetão, como um golpe no ar, com ênfase em “só”. A palavra “um” é quase omitida e a frase se interrompe bruscamente. Breve pausa em suspensão.
<b>8</b>	<b>“da cabeça”</b>
Tempo	Após a breve pausa, sensação de titubeio no início, um rápido ajuste para que todos digam juntos a frase. O tempo é moderado, com brevíssimo prolongamento entre as primeiras sílabas, ligadas, e termina sem interrupção brusca. Breve pausa.
<b>9</b>	<b>“(fraca risada selvagem)”</b>
Tempo	O tempo vai em crescendo. Inicia com ritmo marcado pelas expirações, e vai se tornando cada vez mais sincopado, com cada intérprete acelerando e contendo o andamento, até que explode em uma saraivada de tempos fortes. O tempo interfere na movimentação, que faz com que os intérpretes também acelerem seu deslocamento até o centro, acompanhando o ritmo sonoro.
<b>10</b>	<b>“só um pouco”</b>
Tempo	O tempo é moderado, levemente arrastado no início, com ligação entre “só” e “um”, e contenção no fonema “ou”. Pausa brevíssima.

<b>11</b>	<b>“mas duvido, eu duvido”</b>
Tempo	O tempo ganha subdivisões por meio da silabação. O “mas” começa brevemente arrastado e se modifica para uma marcação bem pontuada em cada sílaba do primeiro “duvido”. Acento forte no “eu”, prossegue com a emissão silabada e se interrompe com forte acento na última sílaba, o que provoca uma sensação de suspensão. Pausa brevíssima, logo interrompida pela próxima frase.
<b>12</b>	<b>“verdade, estou bem, ainda estou bem”</b>
Tempo	O tempo é ligado, produzindo um ritmo suave, que avança sem pressa e não se interrompe. Segue a modulação ondulatória descrita na frequência, dando a impressão de circularidade. Há um brevíssimo respiro para o início da próxima frase, o que dá a sensação de não haver pausa.
<b>13</b>	<b>“faço o melhor, faço o que posso”</b>
Tempo	O início da frase é quase colado à anterior, num brevíssimo respiro pela boca, o que dá a impressão de urgência no tempo. Há um andamento moderado, com as sílabas bem pronunciadas. A vírgula imprime uma breve pausa, dando a impressão de equilibrar duas frases rítmicas com tempos iguais, em espelhamento, mesmo com quantidades diferentes de sílabas. Há uma pausa que marca o fim.

**Tabela 13: Grupo 3: Decupagem do trecho em relação à elocução.**

<b>1</b>	<b>“Sim”</b>
Tempo	Tempo estendido, com o “i” sustentado por quase três segundos. Sem pausa perceptível para a próxima palavra.
<b>2</b>	<b>“a paz”</b>
Tempo	Ataque no “a”, com grande ênfase. Prolongamento da consoante “z”, por breves segundos, até silenciar. Pausa quase imperceptível.
<b>3</b>	<b>“pretensa paz”</b>

Tempo	Novamente inicia como ataque, mais suave que o anterior. Prossegue com a silabação da palavra “pretensa”, com as sílabas bem marcadas. Assim como na “paz” anterior, a mesma proposta rítmica se repete, com o prolongamento e sustentação do ruído da letra “z”. Brevíssima pausa com inspiração.
<b>4</b>	<b>“tudo acabado”</b>
Tempo	Cada fonema é bem pontuado, quase silabado, porém menos marcado que o anterior, imprime ao tempo uma sensação de avanço ligeiro, com seis pulsações.
<b>5</b>	<b>“toda a dor”</b>
Tempo	Andamento desacelerado, como que ligando as sílabas, com prolongamento da primeira “to”, brevíssima pausa antes do “a”, e novamente prolongando “dor”, mas com menor duração que o início. Brevíssima pausa com respiro.
<b>6</b>	<b>“tudo como se”</b>
Tempo	Inicia como que de supetão, com ligeiro acento em “tu”, prossegue moderado e novamente termina sustentando a última sílaba por uns dois segundos. Breve pausa.
<b>7</b>	<b>“nunca tivesse existido”</b>
Tempo	O tempo se desacelera e se torna arrastado, com prolongamento de todas as sílabas, como a frase toda estivesse ligada. Não há pausas entre as palavras. Pausa breve no fim.
<b>8</b>	<b>“virá (soluça)”</b>
Tempo	Novamente tem início brusco, com acento na tônica da palavra, se interrompe bruscamente com o som de um soluço. Pausa.
<b>9</b>	<b>“perdão”</b>
Tempo	Tempo moderado, com acento na sílaba tônica. Breve pausa.
<b>10</b>	<b>“uma insensatez”</b>

Tempo	Mesmo tempo moderado anterior que se acelera até o fim e termina estendendo a sonoridade do “z”, porém de forma mais breve que as anteriores. Pausa quase imperceptível.
11	“ <b>sim, eu sei</b> ”
Tempo	Retorna o tempo ligado, estendido, arrastado, em que o “eu” tem uma leve aceleração, para retornar no mesmo andamento de prolongamento das sílabas. Pausa quase imperceptível.
12	“ <b>apesar disso, a pretensa paz, a paz, quero dizer, está tudo acabado, e é como se...</b> ”
Tempo	Aqui o tempo novamente se acelera e mantém o andamento rápido fazendo com que todas as palavras sejam ditas como que num ritmo de metralhadora. A repetição da palavra “paz” é marcada por um acento um pouco mais forte, é destacada. O andamento continua o mesmo e se detém na última palavra, a qual é estendida e sustentada em um prolongamento ruidoso. Breve pausa.
13	“ <b>nunca tivesse existido</b> ”
Tempo	O tempo é entrecortado pelas breves pausas entre as palavras, estas são ditas com ênfase, com pulsos fortes, quase iguais, do início ao fim da frase. Há um acento na sílaba final. Uma pausa marca o fim.

### Resultados:

Ao analisarmos o resultado das propostas, pudemos perceber que os grupos empregaram em maior quantidade os recursos vocais relacionados ao Tempo. Entre eles destacamos:

- Uso de pausas como interrupção da elocução; e uso de pausas como suspensão;
- Tempos rápidos de fala, que ora se aceleram até se interromperem, ora iniciam rápido e permanecem assim; desaceleração desde o início; alternância de períodos rápidos com períodos lentos;
- Separação de sílabas, silabação, aceleradas ou ralentadas; prolongamento de fonemas, no meio e no fim das palavras;
- Sobreposição de falas em tempos diferentes; tempo sincopado;
- Repetição de padrões rítmicos, com ou sem alterações;



- Deslocamento do acento da palavra, em relação às sílabas tônicas.

Os grupos relataram ter maior facilidade em proporem as partituras de voz, ao se preocuparem somente com o tempo. Perceberam o uso de outros recursos de voz, como consequência da proposta rítmica ou de andamento proposto. Relataram o uso de imagens e sugestões de verbos como estímulo para criarem a partitura proposta: “correndo atrás das palavras”; “como um tiro”; “como um trem desgovernado”; “no tempo de um bicho-preguiça”; “esperando para partir”; “caindo” etc.

#### **4. 3. 7. ENCONTRO 11/06/19 – # 7: INTENSIDADE + PARTITURA.**

Antes de iniciar o aquecimento, conversamos sobre tipos e modos de respiração que poderiam empregar e usarem como recursos vocais: Tipos = boca ou nariz; Modos = costo diafragmática; superior peitoral; inferior baixo ventre. Relembramos os recursos vocais ligados ao elemento Intensidade.

Repetimos o mesmo aquecimento do dia 28/ 05/ 19 (subcapítulo 4. 2. 1. 4.), com um tempo menor de duração: saudação ao sol, mais quatro posturas do loga; respiração; ressonância nasal; fonemas; e caminhada dos ossos. Duração de 15 minutos.

Prosseguimos com uma proposta de utilização do espaço, que foi a continuação do aquecimento e a preparação para o improviso e composição da partitura sobre a Intensidade. Chamado exercício de redução do espaço e projeção da voz, retomado e transformado a partir de algumas práticas de treinamento teatral e de dança, com inspiração nos pressupostos teóricos utilizados nesta pesquisa.

Deslocamentos pelo espaço: Partitura do exercício:

- 1) Escolher um lugar no espaço para começar. Em pé, pés paralelos, postura ereta, coluna alinhada, imaginar um fio que parte do topo da cabeça e a sustenta em direção ao teto. Braços ao longo do corpo. Buscar observar o tônus corporal, para que não seja demasiado tenso, nem demasiado relaxado. Olhar na linha do horizonte;
- 2) Para avançar caminhando, escolher um ponto preciso no espaço (nas paredes, no teto, no chão, nos objetos etc.). Primeiro move olhos, a seguir cabeça, tronco, pernas e avançar em direção ao local escolhido;

3) Durante a caminhada, sustentar o tônus dos braços e das mãos, para que não fiquem soltos ou “sem vida”. Passos firmes, tranquilos, procurando sentir a distribuição do peso corporal durante o deslocamento. O ponto escolhido como foco para a direção, deverá ser tocado pela ponta de um dos dedos indicadores, quando se chegar ao final da trajetória pelo espaço. Ao se aproximar do ponto final escolhido, uma das mãos inicia o movimento de apontar e/ou tocar o local. A postura a ser assumida ao final da caminhada é o seguinte: o dedo indicador de uma das mãos aponta ou toca o ponto escolhido; a mão e o braço oposto se distanciam do tronco em direção oposta à mão que aponta, criando espaço e tensão de oposição; a perna do mesmo lado da mão que aponta está à frente do corpo, ligeiramente flexionada devido ao rebaixamento do quadril em direção ao chão; a outra perna está ligeiramente estendida para trás, pé apoiado no chão, dando oposição à perna dianteira; o corpo se posiciona lateralmente ao ponto escolhido, a coluna permanece alinhada e se torna o centro das duas partes do corpo que se opõem, uma que avança em direção ao ponto a partir da mão que aponta, a outra que sustenta um vetor de força contrário, produzindo, assim, a sensação de expansão do corpo; o tronco pode inclinar-se para frente, para baixo ou para cima, em direção ao ponto escolhido; não se deve nunca pausar completamente, mesmo que o movimento seja imperceptível, a intenção é continuar expandindo, tentando tocar ou atravessar o ponto com a mão que aponta, enquanto a outra metade do corpo expande em direção contrária; ao chegar ao limite dessa expansão ou se houver desejo por mudar de direção, deve-se direcionar novamente o olhar para outro ponto da sala e retomar o deslocamento; a escolha e direcionamento do olhar para o novo ponto escolhido deve ocorrer da seguinte maneira: primeiro busca-se com os olhos o novo ponto; a cabeça deve se mover em direção à perna que está oposta à mão que aponta, permitindo que a base seja mantida e não se produza uma torção no tronco; após ter voltado olhos e cabeça ao novo ponto no espaço, tronco e pernas seguem a mesma direção; a partitura é novamente repetida em deslocamento rumo ao novo local e assim por diante até o fim do exercício;

- 4) Durante as caminhadas até os pontos escolhidos pode-se experimentar diferentes ritmos (apesar do tempo lento ser o mais indicado a princípio, por permitir que o praticante se concentre nos detalhes da partitura proposta com maior consciência), variar o tamanho do passo, a maneira como os pés pisam o chão, a organização do equilíbrio corporal (peso para frente, para trás, para os lados etc.), escolher trajetos mais longos ou mais curtos;
- 5) A princípio todo o espaço da sala de ensaio é utilizado, aos poucos o condutor vai reduzindo e limitando este espaço por meio de objetos que servem de “barreiras” de contenção. Aos poucos o espaço das caminhadas vai se tornando o menor possível;
- 6) A partitura de movimento deve ser mantida durante a redução do espaço. Nesse processo as paredes poderão ficar distantes dos limites estabelecidos, mas isso não impede que se escolha nelas o ponto a se chegar. Com essa dinâmica deve-se tentar tocar, mesmo que a distância, o ponto escolhido. O exercício termina quando o espaço se torna o menor possível;
- 7) A mesma partitura é repetida incluindo-se sons que podem ser tanto ruídos produzidos pela boca, como sons de vogais e consoantes aleatórias, como sílabas, palavras e frases. As falas podem ser de improvisos surgidos no momento ou de frases de textos anteriormente decorados por quem está praticando o exercício.

Percebemos que neste dia, a maior parte dos alunos e das alunas tiveram dificuldade de concentração; dificuldade para manter a partitura; tónus baixo demais; dificuldades para introduzir sons e falas; uso de pouca intensidade na emissão. Relataram estarem afetados e afetadas pelo cansaço do final de semestre e por outras questões relacionadas à finalização do curso de graduação.

Em nossa conversa após o exercício enfatizamos os seguintes pontos que poderiam ajudar na composição da partitura: maior atenção aos movimentos; possibilidade de aumentar a consciência corporal e vocal; maior consciência do volume de ar para projetar a voz no espaço; maior controle do uso da força na emissão de sons; estímulo da audição; e a possibilidade de

colher indícios e percepções para se compreender a intensidade relacionada às distâncias no espaço.

Para a continuidade do trabalho com o texto de **Comédia**, foi proposto que se reunissem nos mesmos grupos do encontro passado; retomassem a mesma partitura de Tempo; e sobre ela compusessem uma proposta de partitura para o elemento Intensidade, recorrendo aos recursos vocais a ele associado. A seguir, descrevemos os resultados obtidos. Acrescentamos uma descrição do uso do espaço realizado por cada grupo. Mantivemos a descrição do Tempo e, abaixo dela, segue a descrição da Intensidade. Sobrepostas dão uma noção mais precisa de como foram as elocuições:

### **Grupo 1:**

Uso do espaço: O lugar escolhido pelo grupo para mostrar o resultado, foi dentro de uma pequena sala que funciona como depósito de equipamentos, localizada atrás das arquibancadas da sala de ensaio. A sala é grande, com um pé direito com mais de cinco metros de altura, utilizada também como teatro para as apresentações ocorridas no campus da Unesp<sup>31</sup>, São Paulo. Apenas o grupo ficou dentro do depósito, nós, audiência, ficamos do lado de fora, embaixo da arquibancada.

Antes da descrição do resultado, destacamos o efeito de eco produzido pelo pequeno espaço, o que potencializou a projeção das vozes e os efeitos sonoros do que realizaram.

Trecho do texto utilizado pelo grupo:

“M 1: Sim, estranho, melhor a escuridão, mas quanto mais escuro pior, até ficar tudo escuro, então tudo bem, por alguns instantes, mas virá, a hora virá, não demora, você verá, você me deixará, para sempre, ficará tudo escuro, silencioso, acabado, extinto –”. (BECKETT, s/d, p. 3).

**Tabela 14: Grupo 1: Decupagem do trecho em relação à elocução.**

<b>1</b>	<b>“Sim”</b>
----------	--------------

<sup>31</sup> Teatro Reynuncio Lima. Para mais informações sobre o espaço: <<https://www.ia.unesp.br/#!/ensino/departamentos/artes-cenicas/teatro-reynuncio-lima/>>. Acesso em 04 fev. 2020.

Tempo	Começa na pausa. É possível notar que há um tempo de suspensão antes do ataque que emite o som. Tempo muito rápido, repentino, com ataque. Há uma interrupção brusca. Breve pausa.
Intensidade	A intensidade é moderada e parece ser emitida com leve tensão.
<b>2</b>	<b>“estranho, melhor a escuridão”</b>
Tempo	Tempo rápido, mais lento que o anterior. Brevíssima pausa após “estranho”, continua em aceleração e se interrompe bruscamente no fim.
Intensidade	A intensidade é forte e som ganha o espaço.
<b>3</b>	<b>“mas quanto mais escuro pior”</b>
Tempo	Tempo lento, arrastado, ligando uma palavra a outra, sem ênfase em nenhum dos fonemas. Pausa.
Intensidade	A intensidade é fraca e se mantém durante a frase, no entanto o som preenche com facilidade o espaço.
<b>4</b>	<b>“até ficar tudo escuro, então tudo bem, por alguns instantes”</b>
Tempo	Tempo levemente acelerado, dividido por cada sílaba, ao que chamamos silabado, com brevíssimas pausas de durações muito semelhantes, tanto entre as sílabas, quanto entre as palavras. A duração das pausas e das emissões têm a mesma duração, do início ao fim da frase. As emissões se desencontram, promovendo um ritmo sincopado, que aos poucos dificulta a audição das palavras. A síncope se acelera e torna mais confuso o entendimento.
Intensidade	A intensidade diminui ainda mais que o trecho anterior e se torna um sussurro, mas que ganha o espaço devido à junção das várias vozes.

<b>5</b>	<b>“mas virá, a hora virá”</b>
Tempo	A mesma dinâmica de tempo da sequência anterior, no entanto, com maior leveza e ataque. Falam ao mesmo tempo, mas cada qual diz sílabas diferentes, simultaneamente aos outros. A última palavra “virá”, dita por uma das cabeças, interrompe bruscamente a frase. Pequena pausa.
Intensidade	A intensidade explode e se torna repentinamente forte no último “virá”. O som ocupa o espaço rapidamente e desaparece em brevíssimo eco.
<b>6</b>	<b>“não demora”</b>
Tempo	Tempo lento novamente, arrastado, ligando todas as sílabas, com maior duração na vogal “o”, que é estendida. Pausa.
Intensidade	De novo a intensidade se enfraquece, mas permanece facilmente audível. Moderada. Apesar da distância que nos separa dos intérpretes, a voz preenche o espaço.
<b>7</b>	<b>“você verá, você me deixará, para sempre”</b>
Tempo	Tempo médio, bem marcado por uma articulação precisa, com acentos marcados nas oxítonas “verá” e “deixará”. O último trecho, após a vírgula, iniciado por “para” inverte a marcação rítmica, com acento no início da frase e tempo fraco no fim. Clareza nos intervalos entre uma palavra e outra. Sem pausa, passa para a última frase.
Intensidade	A intensidade se mantém quase a mesma do trecho anterior, com uma leve pressão que marca as sílabas tônicas de “verá”, “deixará” e “para”, dando destaque a elas.
<b>8</b>	<b>“ficará tudo escuro, silencioso, acabado, extinto”</b>
Tempo	Volta do tempo ralentado, estendido, que liga as sílabas e palavras de modo equilibrado. As vogais são alongadas e têm suas emissões sustentadas. Não se percebe pausa maior entre as palavras, as durações têm o mesmo tempo que a ligação entre as sílabas que as compõem. Pausa final.

Intensidade	A intensidade baixa ainda um pouco mais, acompanhando a qualidade gutural proposta na frequência, no entanto, a sonoridade preenche o espaço e não há dificuldade para se ouvi-la. As duas últimas palavras perdem em intensidade e o som vai diminuindo.
-------------	---

### Grupo 2:

Uso do espaço: Um grupo de cinco pessoas ocupa o tablado. Dispostos em um semicírculo, voltados de frente para a audiência, que está sentada nas arquibancadas.

“M 2: Sim, talvez, um pouco perturbada, eu acho, diriam alguns, coitada, um pouco perturbada, só um pouco, da cabeça (fraca risada selvagem), só um pouco, mas duvido, eu duvido, verdade, estou bem, ainda estou bem, faço o melhor, faço o que posso –.” (BECKETT, s/d, p. 3).

**Tabela 15: Grupo 2: Decupagem do trecho em relação à elocução.**

1	<b>“Sim, talvez, um pouco”</b>
Tempo	Tempo ralentado, com vogais sustentadas e prolongamento do fim das palavras. Os intérpretes iniciam em tempos diferentes, sobrepondo sílabas e palavras. A última sílaba é prolongada em uníssono até chegar ao silêncio. Pausa.
Intensidade	Intensidade em crescendo, atingindo alguns picos de força, como no “i” em “sim” e “ou” em “pouco”. Devido às sobreposições das emissões, ouve-se uma massa sonora que preenche o espaço. Finalização com intensidade diminuindo lentamente, até silenciar.
2	<b>“perturbada”</b>
Tempo	O tempo é levemente acelerado em relação ao anterior, com ênfase na primeira sílaba da palavra. Não é dita em uníssono, mas em tempos dissonantes, com pouca diferença de duração.
Intensidade	A intensidade é média. Inicia com certa pressão e tende a relaxar no fim.
3	<b>“eu acho”</b>

Tempo	O tempo é moderado, sem pausa entre as duas palavras, com o tempo forte marcando a última sílaba, o que dá a sensação de suspensão, como se se fosse continuar a falar.
Intensidade	A intensidade é fraca, suave, no entanto audível sem esforço.
<b>4</b>	<b>“diriam alguns”</b>
Tempo	O tempo é moderado, com ataque na primeira sílaba, prolongamento na segunda sílaba de “diriam” e vai desacelerando, até manter, brevemente, a última sílaba sustentada. Não há pausa entre uma e outra, com sensação de estarem “ligadas” entre elas. É interrompida pela palavra dita pela próxima intérprete.
Intensidade	A intensidade é de moderada para forte. Começa mediana, aumenta com maior pressão e destaque no segundo “i” de “diriam”, para retornar à mesma intensidade e terminar na dissolução da tensão. É interrompida pela palavra seguinte.
<b>5</b>	<b>“coitada”</b>
Tempo	O tempo é ligeiro e bem marcado nas duas sílabas finais. Inicia abruptamente, sincopado, e finaliza seco, sem prolongamento.
Intensidade	A intensidade é forte, com bastante pressão de ar. A voz ressoa e dá a sensação de preencher rapidamente o espaço.
<b>6</b>	<b>“um pouco perturbada”</b>
Tempo	O tempo é moderado. Inicia com prolongamento e sustentação nas duas primeiras palavras, que se ligam como uma só, para tornar-se bem marcado na palavra “perturbada”, a qual é possível ouvir as sílabas separadamente, com acento no “ba”.
Intensidade	A intensidade é moderada também, com aumento da pressão na laringe e estreitamento da boca na palavra final, com queda da intensidade nas duas últimas sílabas.
<b>7</b>	<b>“só um pouco”</b>



Tempo	O tempo é bastante acelerado. A frase é dita de supetão, como um golpe no ar, com ênfase em “só”. A palavra “um” é quase omitida e a frase se interrompe bruscamente. Breve pausa em suspensão.
Intensidade	A intensidade é fraca, suave, mas audível.
<b>8</b>	<b>“da cabeça”</b>
Tempo	Após a breve pausa, sensação de titubeio no início, um rápido ajuste para que todos digam juntos a frase. O tempo é moderado, com brevíssimo prolongamento entre as primeiras sílabas, ligadas, e termina sem interrupção brusca. Breve pausa.
Intensidade	Dito em uníssono. A frequência começa a ir para baixo. É clara, suave e tem certo peso. Como um comentário em aparte.
<b>9</b>	<b>“(fraca risada selvagem)”</b>
Tempo	O tempo vai em crescendo. Inicia com ritmo marcado pelas expirações, e vai se tornando cada vez mais sincopado, com cada intérprete acelerando e contendo o andamento, até que explode em uma saraivada de tempos fortes. O tempo interfere na movimentação, que faz com que os intérpretes também acelerem seu deslocamento até o centro, acompanhando o ritmo sonoro.
Intensidade	A intensidade também vai em crescendo. A princípio é bem fraca, ouvem-se apenas ruídos da respiração e, aos poucos, ganha força, mas em breves lampejos, pontuais, completando a sensação de sobreposição sincopada. Chega a um ápice breve de intensidade e cai bruscamente antes do início da próxima frase.
<b>10</b>	<b>“só um pouco”</b>
Tempo	O tempo é moderado, levemente arrastado no início, com ligação entre “só” e “um”, e contenção no fonema “ou”. Pausa brevíssima.

Intensidade	A intensidade é bastante suave, tendendo a fraca, porém audível, preenchendo o espaço com a junção das vozes. Não há tensão na passagem de ar.
<b>11</b>	<b>“mas duvido, eu duvido”</b>
Tempo	O tempo ganha subdivisões por meio da silabação. O “mas” começa brevemente arrastado e se modifica para uma marcação bem pontuada em cada sílaba do primeiro “duvido”. Acento forte no “eu”, prossegue com a emissão silabada e se interrompe com forte acento na última sílaba, o que provoca uma sensação de suspensão. Pausa brevíssima, logo interrompida pela próxima frase.
Intensidade	A intensidade acompanha o ritmo proposto. Começa fraca, vai se intensificando a cada sílaba do primeiro “duvido”, ganha força e destaque em “eu” e volta para a mesma intensidade, mas com um acréscimo de tensão, o que parece preencher com mais força o espaço.
<b>12</b>	<b>“verdade, estou bem, ainda estou bem”</b>
Tempo	O tempo é ligado, produzindo um ritmo suave, que avança sem pressa e não se interrompe. Segue a modulação ondulatória descrita na frequência, dando a impressão de circularidade. Há um brevíssimo respiro para o início da próxima frase, o que dá a sensação de não haver pausa.
Intensidade	A intensidade é fraca, suave, com pouquíssima pressão de ar, com um leve incremento de força em “ainda”, para se dissipar no fim da frase.
<b>13</b>	<b>“faço o melhor, faço o que posso”</b>
Tempo	O início da frase é quase colado à anterior, num brevíssimo respiro pela boca, o que dá a impressão de urgência no tempo. Há um andamento moderado, com as sílabas bem pronunciadas. A vírgula imprime uma breve pausa, dando a impressão de equilibrar duas frases rítmicas com tempos iguais, em espelhamento, mesmo com quantidades diferentes de sílabas. Há uma pausa que marca o fim.

Intensidade	Devido ao sussurro proposto, há pouca intensidade e sua única modificação é a rápida diminuição da força na finalização da frase, como se sumisse no ar e se dissipasse no espaço.
-------------	--

### Grupo 3:

Uso do espaço: O grupo se posiciona no centro do tablado, em uma coluna de frente para a plateia, com suas sete integrantes dispostas lado a lado, de frente para a audiência, que ocupa as arquibancadas.

Trecho do texto utilizado pelo grupo:

“H: Sim, a paz, pretensa paz, tudo acabado, toda a dor, tudo como se... nunca tivesse existido, virá (soluça) perdão, uma insensatez, sim eu sei, apesar disso, a pretensa paz, a paz, quero dizer, está tudo acabado, e é como se... nunca tivesse existido –.” (BECKETT, s/d, p. 4).

**Tabela 16: Grupo 3: Decupagem do trecho em relação à elocução.**

<b>1</b>	<b>“Sim”</b>
Tempo	Tempo estendido, com o “i” sustentado por quase três segundos. Sem pausa perceptível para a próxima palavra.
Intensidade	No início da palavra a intensidade é moderada, com um leve aumento de força enquanto é pronunciada.
<b>2</b>	<b>“a paz”</b>
Tempo	Ataque no “a”, com grande ênfase. Prolongamento da consoante “z”, por breves segundos, até silenciar. Pausa quase imperceptível.
Intensidade	Entram com intensidade forte na vogal “a”, o que se mantém na palavra “paz”, até que o ar vindo dos pulmões se esgote, ou seja, inicia com uma pressão forte e vai relaxando durante a expiração ruidosa. O som preenche o espaço, para depois desaparecer lentamente.

<b>3</b>	<b>“pretensa paz”</b>
Tempo	Novamente inicia como ataque, mais suave que o anterior. Prossegue com a silabação da palavra “pretensa”, com as sílabas bem marcadas. Assim como na “paz” anterior, a mesma proposta rítmica se repete, com o prolongamento e sustentação do ruído da letra “z”. Brevíssima pausa com inspiração.
Intensidade	É mantida a mesma força, com grande abertura de boca, o que faz com que a intensidade permaneça forte, como na parte anterior. Como a consoante “z” é estendida, a intensidade cai rapidamente e se desfaz no espaço em sussurro.
<b>4</b>	<b>“tudo acabado”</b>
Tempo	Cada fonema é bem pontuado, quase silabado, porém menos marcado que o anterior, imprime ao tempo uma sensação de avanço ligeiro, com seis pulsações.
Intensidade	A intensidade é moderada. A tensão de emissão do ar, parece acompanhar o movimento descendente da frequência.
<b>5</b>	<b>“toda a dor”</b>
Tempo	Andamento desacelerado, como que ligando as sílabas, com prolongamento da primeira “to”, brevíssima pausa antes do “a”, e novamente prolongando “dor”, mas com menor duração que o início. Brevíssima pausa com respiro.
Intensidade	A intensidade permanece moderada. No entanto, como há uma grande variação na frequência, têm-se a impressão de que o som preenche mais o espaço no meio da frase, na junção das vogais “a”, para decrescer em “dor”.
<b>6</b>	<b>“tudo como se”</b>
Tempo	Inicia como que de supetão, com ligeiro acento em “tu”, prossegue moderado e novamente termina sustentando a última sílaba por uns dois segundos. Breve pausa.

Intensidade	Um leve incremento de força na emissão, o que produz maior intensidade e preenchimento do espaço. Se mantém até o fim do trecho, para então diminuir rapidamente, como que “escorregando” pela vogal “e”.
<b>7</b>	<b>“nunca tivesse existido”</b>
Tempo	O tempo se desacelera e se torna arrastado, com prolongamento de todas as sílabas, como a frase toda estivesse ligada. Não há pausas entre as palavras. Pausa breve no fim.
Intensidade	Há uma suavizada nas vozes, a intensidade ainda é moderada, porém levemente mais fraca.
<b>8</b>	<b>“virá (soluça)”</b>
Tempo	Novamente tem início brusco, com acento na tônica da palavra, se interrompe bruscamente com o som de um soluço. Pausa.
Intensidade	Com o ataque à palavra, a emissão se torna mais intensa e aumenta com o soluço simulado.
<b>9</b>	<b>“perdão”</b>
Tempo	Tempo moderado, com acento na sílaba tônica. Breve pausa.
Intensidade	Novamente a emissão se suaviza e perde em intensidade.
<b>10</b>	<b>“uma insensatez”</b>
Tempo	Mesmo tempo moderado anterior que se acelera até o fim e termina estendendo a sonoridade do “z”, porém de forma mais breve que as anteriores. Pausa quase imperceptível.

Intensidade	A frase começa com a mesma intensidade suave da palavra anterior e ganha um incremento em força, o que faz com que as vozes ganhem mais o espaço. Termina com um afrouxamento rápido da pressão no ruído da letra “z”.
<b>11</b>	<b>“sim, eu sei”</b>
Tempo	Retorna o tempo ligado, estendido, arrastado, em que o “eu” tem uma leve aceleração, para retornar no mesmo andamento de prolongamento das sílabas. Pausa quase imperceptível.
Intensidade	Mais uma vez uma leve diminuição na intensidade.
<b>12</b>	<b>“apesar disso, a pretensa paz, a paz, quero dizer, está tudo acabado, e é como se...”</b>
Tempo	Aqui o tempo novamente se acelera e mantém o andamento rápido fazendo com que todas as palavras sejam ditas como que num ritmo de metralhadora. A repetição da palavra “paz” é marcada por um acento um pouco mais forte, é destacada. O andamento continua o mesmo e se detém na última palavra, a qual é estendida e sustentada em um prolongamento ruidoso. Breve pausa.
Intensidade	Com o ataque feito na primeira sílaba a intensidade se apresenta forte e se mantém assim até a palavra “como”, para decair rapidamente e se tornar fraca.
<b>13</b>	<b>“nunca tivesse existido”</b>
Tempo	O tempo é entrecortado pelas breves pausas entre as palavras, estas são ditas com ênfase, com pulsos fortes, quase iguais, do início ao fim da frase. Há um acento na sílaba final. Uma pausa marca o fim.
Intensidade	Há um leve aumento de força, o que faz com que a intensidade aumente e dê a impressão de preencher ainda mais o espaço. Intensidade forte.

### Resultados:

Ao observar o que os grupos produziram, o que chama atenção num primeiro momento é a apropriação com que fizeram uso das variações de intensidade e conseguiram se fazer ouvir. Diferente do que acontecia nos exercícios exploratórios, quando era difícil, muitas vezes, conseguir ouvir o que diziam em decorrência de emissões fracas, nesta proposta a voz parece ganhar “corpo” e preencher melhor o espaço. Também parece haver uma consciência maior sobre o uso intencional da força ou da diminuição do tónus na articulação. Entre os recursos vocais utilizados destacamos:

- Ênfase na articulação; sobre articulação; silabação; diferentes fôrmas de boca que aumentam ou diminuem a projeção da voz;
- Aumento da intensidade associada a aceleração da velocidade; diminuição da intensidade, associada a desaceleração da velocidade;
- Intensidade associada aos acentos tónicos das palavras; incremento da intensidade nas sílabas tónicas;
- Uso de sussurro;
- Destaque para ruídos da respiração e dos fonemas, como nas letras “s” e “z”;
- Aumento de intensidade sem gritar, com pouco uso de força.

No final deste encontro, tivemos pouco tempo para trocar impressões. Apesar das dificuldades no aquecimento, o resultado das propostas foi bastante interessante, as pessoas se mostraram animadas e até um pouco surpreendidas com o que fizeram e com o que assistiram dos outros grupos.

A divisão dos elementos trabalhados sendo sobrepostos à partitura do Tempo, pareceu facilitar as proposições de recursos da Intensidade. Não relataram uso de imagens ou outras fontes de estímulo. Destacaram a possibilidade de estarem mais conscientes quanto ao uso de suas vozes na composição da partitura, mas, em contrapartida, nos exercícios exploratórios do início do encontro, ainda se sentiam perdidos e perdidas, sem encontrar sentido no que faziam para se estimularem.

#### **4. 3. 8. ENCONTRO 25/06/19 – # 8: FREQUÊNCIA + QUALIDADE VOCAL + PARTITURA.**

Para exercitarmos e investigarmos os recursos vocais, o foco proposto para o experimento do dia foi sobre o elemento Frequência. Tendo

como base a partitura sonora e de movimento que cada grupo veio construindo ao longo dos outros encontros, nos quais foram explorados, experimentados e organizados em um esboço de partitura, os elementos Tempo e Intensidade. Foi-lhes, então, pedido que acrescentassem e experimentassem modular diferentes frequências vocais em suas elocuições, com base no que já estavam construindo.

Tivemos menos tempo de encontro, devido a uma reunião que precisavam realizar, por isso, o tempo de aquecimento foi bem menor. Então, foram aplicados os seguintes exercícios, retomados dos encontros anteriores: saudação ao sol; respiração em tempos diversos; ressonância com o uso de fonemas e ressonância nasal; e caminhadas pelo espaço em diferentes ritmos.

Na descrição e análise que se segue, poderemos perceber que a experimentação e as proposições começaram a evidenciar diferentes Qualidades de voz. Tudo indica que a maior precisão no uso dos três elementos Tempo, Intensidade e Frequência combinados na composição da partitura vocal, possibilitou maior atenção para as diferentes qualidades que começaram a aparecer nas falas e, que, constitui o quarto elemento a ser lapidado na elocução a Qualidade Vocal.

Do mesmo modo que nos encontros anteriores, fizemos um levantamento de palavras associadas à ideia de Qualidade Vocal em relação a fala teatral: anasalada; metalizada; ofegante; encorpada; pesada; macia; grave cavernosa; voz soprosa; sibilada; articulação dura, ondulada ou contida; voz cansada; brilhante; sem brilho; abafada; colorida; “baleiês”; filtros, ajustes musculares, ressonância, vibração; intencionalidade; imagens; caracterização; e caixas de ressonância.

Neste dia nosso foco de trabalho foi sobre a Frequência. A seguir veremos a descrição dos três grupos que se formaram neste dia, cada qual tendo trabalhado com uma das falas de abertura de **Comédia**, de Samuel Beckett.

Mantivemos a estrutura das descrições anteriores, de Tempo e Intensidade, acrescidas do terceiro elemento Frequência. Procuramos descrever quais foram os recursos empregados durante as leituras dos trechos, realizadas pelos três grupos formados anteriormente. Ao sobrepor as informações contidas nas descrições, é possível compreender como foi a emissão. A Qualidade Vocal pode ser observada e analisada a partir da relação entre diversos fatores, pois ela resulta das diferentes configurações do trato vocal, dos diversos usos da



respiração, do tempo empregado etc. Em nosso caso, seu estudo esteve conectado ao elemento Frequência, por uma questão de organização didática, por isso, os dois elementos estão descritos nos mesmos trechos.

**Grupo 1:**

Uso do espaço: um grupo de cinco alunos e alunas utilizou o mezanino da sala para a realização do experimento, localizado a mais de quatro metros de altura. Do ponto de vista do público, podia-se enxergar apenas as cabeças dos/das participantes, que se projetavam para o espaço vazio, a frente do limite do piso (a proteção desse andar superior é feita por cabos de aço, presos na horizontal, como uma cerca, por isso o piso termina para o vazio da caixa cênica). Corpos deitados de bruços, com as barrigas apoiadas no chão, braços e mãos ocultos do olhar de quem assistia. A imagem proposta pelo grupo remete à situação das figuras descrita nas rubricas da peça, em que apenas as cabeças são visíveis, uma vez que seus corpos estão confinados em grandes jarros ou urnas mortuárias.

Trecho do texto utilizado pelo grupo:

“M 1: Sim, estranho, melhor a escuridão, mas quanto mais escuro pior, até ficar tudo escuro, então tudo bem, por alguns instantes, mas virá, a hora virá, não demora, você verá, você me deixará, para sempre, ficará tudo escuro, silencioso, acabado, extinto –”. (BECKETT, s/d, p. 3).

**Tabela 17: Grupo 1: Decupagem do trecho em relação à elocução.**

<b>1</b>	<b>“Sim”</b>
Tempo	Começa na pausa. É possível notar que há um tempo de suspensão antes do ataque que emite o som. Tempo muito rápido, repentino, com ataque. Há uma interrupção brusca. Breve pausa.
Intensidade	A intensidade é moderada e parece ser emitida com leve tensão.

Frequência	A frequência é médio baixa. Ouvimos um registro de voz grave, quase gutural. Traz uma qualidade explosiva, imperativa e áspera.
<b>2</b>	<b>“estranho, melhor a escuridão”</b>
Tempo	Tempo rápido, mais lento que o anterior. Brevíssima pausa após “estranho”, continua em aceleração e se interrompe bruscamente no fim.
Intensidade	A intensidade é forte e som ganha o espaço.
Frequência	A frequência é alta. A voz se agudiza um pouco mais no meio de cada palavra e se torna esganiçada, carregada com um pouco mais de tensão.
<b>3</b>	<b>“mas quanto mais escuro pior”</b>
Tempo	Tempo lento, arrastado, ligando uma palavra a outra, sem ênfase em nenhum dos fonemas. Pausa.
Intensidade	A intensidade é fraca e se mantém durante a frase, no entanto o som preenche com facilidade o espaço.
Frequência	A frequência é baixa e produz um registro grave de voz, com uma qualidade de elocução entubada, levemente abafada e com pouco brilho.
<b>4</b>	<b>“até ficar tudo escuro, então tudo bem, por alguns instantes”</b>

Tempo	Tempo levemente acelerado, dividido por cada sílaba, ao que chamamos silabado, com brevíssimas pausas de durações muito semelhantes, tanto entre as sílabas, quanto entre as palavras. A duração das pausas e das emissões têm a mesma duração, do início ao fim da frase. As emissões se desencontram, promovendo um ritmo sincopado, que aos poucos dificulta a audição das palavras. A síncope se acelera e torna mais confuso o entendimento.
Intensidade	A intensidade diminui ainda mais que o trecho anterior e se torna um sussurro, mas que ganha o espaço devido à junção das várias vozes.
Frequência	A frequência é baixa, porém como a voz é sussurrada percebemos mais o ruído produzido pela grande passagem de ar pelas pregas vocais, o que lhe confere a qualidade de soprosa, áspera e suave.
<b>5</b>	<b>“mas virá, a hora virá”</b>
Tempo	A mesma dinâmica de tempo da sequência anterior, no entanto, com maior ligeireza e ataque. Falam ao mesmo tempo, mas cada qual diz sílabas diferentes, simultaneamente aos outros. A última palavra “virá”, dita por uma das cabeças, interrompe bruscamente a frase. Pequena pausa.
Intensidade	A intensidade explode e se torna repentinamente forte no último “virá”. O som ocupa o espaço rapidamente e desaparece em brevíssimo eco.
Frequência	A frequência é entre média e alta. A emissão sai como um grito. Há uma explosão de energia, tensa, com um ruído que parece ser provocado por um repentino estreitamento da laringe, que se dissipa rapidamente.
<b>6</b>	<b>“não demora”</b>
Tempo	Tempo lento novamente, arrastado, ligando todas as sílabas, com maior duração na vogal “o”, que é estendida. Pausa.

Intensidade	De novo a intensidade se enfraquece, mas permanece facilmente audível. Moderada. Apesar da distância que nos separa dos intérpretes, a voz preenche o espaço.
Frequência	A frequência é baixa, produzindo um registro grave da voz, com peso. Não há muita variação, tem uma qualidade monótona.
<b>7</b>	<b>“você verá, você me deixará, para sempre”</b>
Tempo	Tempo médio, bem marcado por uma articulação precisa, com acentos marcados nas oxítonas “verá” e “deixará”. O último trecho, após a vírgula, iniciado por “para” inverte a marcação rítmica, com acento no início da frase e tempo fraco no fim. Clareza nos intervalos entre uma palavra e outra. Sem pausa, passa para a última frase.
Intensidade	A intensidade se mantém quase a mesma do trecho anterior, com uma leve pressão que marca as sílabas tônicas de “verá”, “deixará” e “para”, dando destaque a elas.
Frequência	A frequência é mediana, com pequenas elevações de altura no final das palavras terminadas em “rá”, com maior abertura da boca. Há uma qualidade enfática na voz, um pouco acusadora.
<b>8</b>	<b>“ficará tudo escuro, silencioso, acabado, extinto”</b>
Tempo	Volta do tempo ralentado, estendido, que liga as sílabas e palavras de modo equilibrado. As vogais são alongadas e têm suas emissões sustentadas. Não se percebe pausa maior entre as palavras, as durações têm o mesmo tempo que a ligação entre as sílabas que as compõem. Pausa final.
Intensidade	A intensidade baixa ainda um pouco mais, acompanhando a qualidade gutural proposta na frequência, no entanto, a sonoridade preenche o espaço e não há dificuldade para se ouvi-la. As duas últimas palavras perdem em intensidade e o som vai diminuindo.

Frequência	A frequência é baixíssima e traz uma qualidade de voz gutural. As bocas ganham um formato de cone, o que deixa o som mais entubado.
------------	---

**Grupo 2:**

Uso do espaço: Um grupo de cinco pessoas ocupa o tablado, dispostas em um grande semicírculo, bastante distantes umas das outras, de maneira que a primeira e a última pessoa ocupem o limite entre palco e plateia, nas laterais do espaço, as outras três se distribuem entre as duas, com uma delas ocupando o centro, quase encostada à parede do fundo. Durante o experimento, cada intérprete, à sua maneira, se desloca em linha reta até o centro, o que faz com que quase se encontrem no meio do tablado. Avançam a passos lentos, as duas que ocupam as extremidades, com os torsos levemente arqueados à frente, um pouco corcundas; a pessoa do centro e a que está à sua esquerda (vista da plateia) caminham eretas; a quinta pessoa, à direita da central, avança engatinhando. A linguagem corporal e o tempo lento dos deslocamentos, remetem às figuras beckettianas, quase sempre em decrepitude, distantes do ritmo da vida cotidiana, que se arrastam, engatinham, rastejam em linhas retas ou círculos pelo espaço.

Trecho do texto utilizado pelo grupo:

“M 2: Sim, talvez, um pouco perturbada, eu acho, diriam alguns, coitada, um pouco perturbada, só um pouco, da cabeça (fraca risada selvagem), só um pouco, mas duvido, eu duvido, verdade, estou bem, ainda estou bem, faço o melhor, faço o que posso –.” (BECKETT, s/d, p. 3).

**Tabela 18: Grupo 2: Decupagem do trecho em relação à elocução.**

<b>1</b>	<b>“Sim, talvez, um pouco”</b>
Tempo	Tempo ralentado, com vogais sustentadas e prolongamento do fim das palavras. Os intérpretes iniciam em tempos diferentes, sobrepondo sílabas e palavras. A última sílaba é prolongada em unísono até chegar ao silêncio. Pausa.

Intensidade	Intensidade em crescendo, atingindo alguns picos de força, como no “i” em “sim” e “ou” em “pouco”. Devido às sobreposições das emissões, ouve-se uma massa sonora que preenche o espaço. Finalização com intensidade diminuindo lentamente, até silenciar.
Frequência	Frequência alta. Vozes esganiçadas, metalizadas e infantilizadas. Finalização com certa soproalidade.
<b>2</b>	<b>“perturbada”</b>
Tempo	O tempo é levemente acelerado em relação ao anterior, com ênfase na primeira sílaba da palavra. Não é dita em uníssono, mas em tempos dissonantes, com pouca diferença de duração.
Intensidade	A intensidade é média. Inicia com certa pressão e tende a relaxar no fim.
Frequência	Frequência moderada. Vozes um pouco entubadas e aveludadas, mas com uma qualidade enfática
<b>3</b>	<b>“eu acho”</b>
Tempo	O tempo é moderado, sem pausa entre as duas palavras, com o tempo forte marcando a última sílaba, o que dá a sensação de suspensão, como se se fosse continuar a falar.
Intensidade	A intensidade é fraca, suave, no entanto audível sem esforço.
Frequência	Tem início uma sequência em que cada trecho é dito por apenas uma pessoa, a começar por aquela que engatinha. Fala e deslocamento para frente ocorrem simultaneamente. Inicia com voz em frequência bastante alta, porém suave, com leve soproalidade. Soa com qualidade infantil e doce. Angelical.
<b>4</b>	<b>“diriam alguns”</b>

Tempo	O tempo é moderado, com ataque na primeira sílaba, prolongamento na segunda sílaba de “diriam” e vai desacelerando, até manter, brevemente, a última sílaba sustentada. Não há pausa entre uma e outra, com sensação de estarem “ligadas” entre elas. É interrompida pela palavra dita pela próxima intérprete.
Intensidade	A intensidade é de moderada para forte. Começa mediana, aumenta com maior pressão e destaque no segundo “i” de “diriam”, para retornar à mesma intensidade e terminar na dissolução da tensão. É interrompida pela palavra seguinte.
Frequência	Esta frase é dita por apenas uma das intérpretes, a que está no centro do semicírculo, com frequência alta, voz entubada, vibrando na cabeça, com brilho, reverbera pelo espaço.
<b>5</b>	<b>“coitada”</b>
Tempo	O tempo é ligeiro e bem marcado nas duas sílabas finais. Inicia abruptamente, sincopado, e finaliza seco, sem prolongamento.
Intensidade	A intensidade é forte, com bastante pressão de ar. A voz ressoa e dá a sensação de preencher rapidamente o espaço.
Frequência	Dita por uma atriz somente, a frequência é ainda um pouco mais alta do que a frase anterior, com voz esganiçada e com forte qualidade de metal. Como uma campainha.
<b>6</b>	<b>“um pouco perturbada”</b>
Tempo	O tempo é moderado. Inicia com prolongamento e sustentação nas duas primeiras palavras, que se ligam como uma só, para tornar-se bem marcado na palavra “perturbada”, a qual é possível ouvir as sílabas separadamente, com acento no “ba”.
Intensidade	A intensidade é moderada também, com aumento da pressão na laringe e estreitamento da boca na palavra final, com queda da intensidade nas duas últimas sílabas.

Frequência	A frase é dita pela intérprete do canto esquerdo, que avança lentamente em direção ao centro. A frequência é moderada. A primeira palavra é dita com voz bastante alta, em falsete, e, rapidamente transita para uma voz anasalada, o que confere pouca exatidão ou limpeza, produz uma sensação de leve abafamento e termina com tensionamento da laringe, quando a frequência cai. O tom é enfático e o final pode ser associado a uma qualidade de “voz de bruxa”, com tensão, ruidosa.
<b>7</b>	<b>“só um pouco”</b>
Tempo	O tempo é bastante acelerado. A frase é dita de supetão, como um golpe no ar, com ênfase em “só”. A palavra “um” é quase omitida e a frase se interrompe bruscamente. Breve pausa em suspensão.
Intensidade	A intensidade é fraca, suave, mas audível.
Frequência	Dito apenas pelo intérprete que está no extremo direito do semicírculo, que agora se fecha em direção ao centro do tablado. A frequência é média para alta. A voz é soprosa e tensa.
<b>8</b>	<b>“da cabeça”</b>
Tempo	Após a breve pausa, sensação de titubeio no início, um rápido ajuste para que todos digam juntos a frase. O tempo é moderado, com brevíssimo prolongamento entre as primeiras sílabas, ligadas, e termina sem interrupção brusca. Breve pausa.
Intensidade	Dito em uníssono. A frequência começa a ir para baixo. É clara, suave e tem certo peso. Como um comentário em aparte.
Frequência	Segue a mesma intensidade da frase anterior, porém enfraquecendo rapidamente, terminada em sussurro.
<b>9</b>	<b>“(fraca risada selvagem)”</b>



Tempo	O tempo vai em crescendo. Inicia com ritmo marcado pelas expirações, e vai se tornando cada vez mais sincopado, com cada intérprete acelerando e contendo o andamento, até que explode em uma saraivada de tempos fortes. O tempo interfere na movimentação, que faz com que os intérpretes também acelerem seu deslocamento até o centro, acompanhando o ritmo sonoro.
Intensidade	A intensidade também vai em crescendo. A princípio é bem fraca, ouvem-se apenas ruídos da respiração e, aos poucos, ganha força, mas em breves lampejos, pontuais, completando a sensação de sobreposição sincopada. Chega a um ápice breve de intensidade e cai bruscamente antes do início da próxima frase.
Frequência	A risada é realizada por todo o grupo. Começa com bastante soprosidade, quase inaudível, com ênfase nos sons da respiração e vai ganhando sonoridade, se agudizando, até terminar com alguns silvos, de frequência bastante alta, com muita tensão, sobrepondo-se sons mais soprosos a outros com sonoridade de forte metal. Forte tensão.
<b>10</b>	<b>“só um pouco”</b>
Tempo	O tempo é moderado, levemente arrastado no início, com ligação entre “só” e “um”, e contenção no fonema “ou”. Pausa brevíssima.
Intensidade	A intensidade é bastante suave, tendendo a fraca, porém audível, preenchendo o espaço com a junção das vozes. Não há tensão na passagem de ar.
Frequência	Chegaram ao centro do tablado, em um pequeno círculo, rostos para dentro. A frase começa com frequência alta, porém suave, e decai numa curva acentuada para baixo. A voz é clara, colocada e sustentada sem tensão. Possível perceber brilho, que vai sendo tomado por uma soprosidade aveludada, que se agrava
<b>11</b>	<b>“mas duvido, eu duvido”</b>

Tempo	O tempo ganha subdivisões por meio da silabação. O “mas” começa brevemente arrastado e se modifica para uma marcação bem pontuada em cada sílaba do primeiro “duvido”. Acento forte no “eu”, prossegue com a emissão silabada e se interrompe com forte acento na última sílaba, o que provoca uma sensação de suspensão. Pausa brevíssima, logo interrompida pela próxima frase.
Intensidade	A intensidade acompanha o ritmo proposto. Começa fraca, vai se intensificando a cada sílaba do primeiro “duvido”, ganha força e destaque em “eu” e volta para a mesma intensidade, mas com um acréscimo de tensão, o que parece preencher com mais força o espaço.
Frequência	Em uníssono. Inicia com frequência baixa em “mas”, há um pequeno aumento no primeiro “duvido” e mais um acréscimo de altura em “eu duvido”, que é dito no mesmo tom imperativo, com destaque. A voz é clara, sem tensão e tem peso. De alguma maneira acompanha o tempo. Inicia suave e se torna mais cortante em “eu”, e retorna à qualidade anterior, com ímpeto contido e certa tensão.
<b>12</b>	<b>“verdade, estou bem, ainda estou bem”</b>
Tempo	O tempo é ligado, produzindo um ritmo suave, que avança sem pressa e não se interrompe. Segue a modulação ondulatória descrita na frequência, dando a impressão de circularidade. Há um brevíssimo respiro para o início da próxima frase, o que dá a sensação de não haver pausa.
Intensidade	A intensidade é fraca, suave, com pouquíssima pressão de ar, com um leve incremento de força em “ainda”, para se dissipar no fim da frase.
Frequência	Em uníssono, a frequência é entre média e alta, sem chegar a grande altura, com o ápice no “i” de “ainda”. Há suavidade e clareza na emissão, mesmo com um pouco de sopro. A modulação faz pequenas ondulações, o que traz a sensação de enlevo e doçura. Há um cuidado em dizer as palavras de forma delicada e bem pronunciadas.
<b>13</b>	<b>“faço o melhor, faço o que posso”</b>

Tempo	O início da frase é quase colado à anterior, num brevíssimo respiro pela boca, o que dá a impressão de urgência no tempo. Há um andamento moderado, com as sílabas bem pronunciadas. A vírgula imprime uma breve pausa, dando a impressão de equilibrar duas frases rítmicas com tempos iguais, em espelhamento, mesmo com quantidades diferentes de sílabas. Há uma pausa que marca o fim.
Intensidade	Devido ao sussurro proposto, há pouca intensidade e sua única modificação é a rápida diminuição da força na finalização da frase, como se sumisse no ar e se dissipasse no espaço.
Frequência	Continua em uníssono. A frequência é média, porém o que se destaca é o ruído provocado pelo tom sussurrante adotado. Há bastante sopro, e provavelmente só é audível por causa do conjunto de vozes. As sílabas são bem marcadas e há um tom confessional, como um segredo sendo contado.

### Grupo 3.

Uso do espaço: O grupo se posicionou no centro do tablado, em uma coluna de frente para a plateia, com suas integrantes dispostas não necessariamente lado a lado, mas intercaladas, umas mais a frente, outras mais atrás, mas muito próximas, com os corpos tocando uns nos outros. A movimentação foi bem reduzida, concentrada no gestual e não no deslocamento pelo espaço. Os corpos apresentavam pouco tônus, como se se escorassem umas às outras. As alunas mantiveram um olhar “neutro”, “sem expressão”, quase que esvaziado, voltados para a frente, quando não precisavam recorrer ao texto, que estava em mãos, para a leitura.

Trecho do texto utilizado pelo grupo:

“H: Sim, a paz, pretensa paz, tudo acabado, toda a dor, tudo como se... nunca tivesse existido, virá (soluça) perdão, uma insensatez, sim eu sei, apesar disso, a pretensa paz, a paz, quero dizer, está tudo acabado, e é como se... nunca tivesse existido –.” (BECKETT, s/d, p. 4).

**Tabela 19: Grupo 3: Decupagem do trecho em relação à elocução.**

<b>1</b>	<b>“Sim”</b>
Tempo	Tempo estendido, com o “i” sustentado por quase três segundos. Sem pausa perceptível para a próxima palavra.
Intensidade	No início da palavra a intensidade é moderada, com um leve aumento de força enquanto é pronunciada.
Frequência	Iniciam em uníssono, uma frequência média para alta. Realizam uma curva ascendente, agudizando a vogal “i”, deslizando para a região mediana novamente no fim da palavra. Há um pouco de metal nas vozes.
<b>2</b>	<b>“a paz”</b>
Tempo	Ataque no “a”, com grande ênfase. Prolongamento da consoante “z”, por breves segundos, até silenciar. Pausa quase imperceptível.
Intensidade	Entram com intensidade forte na vogal “a”, o que se mantém na palavra “paz”, até que o ar vindo dos pulmões se esgote, ou seja, inicia com uma pressão forte e vai relaxando durante a expiração ruidosa. O som preenche o espaço, para depois desaparecer lentamente.
Frequência	A frequência se mantém média, porém, sem a qualidade de metal ouvida anteriormente. Agora a voz se mostra limpa e incisiva na vogal. O ruído da consoante “z” é explorado como recurso, o que produz um contraste com a limpidez inicial.
<b>3</b>	<b>“pretensa paz”</b>
Tempo	Novamente inicia como ataque, mais suave que o anterior. Prossegue com a silabação da palavra “pretensa”, com as sílabas bem marcadas. Assim como na “paz” anterior, a mesma proposta rítmica se repete, com o prolongamento e sustentação do ruído da letra “z”. Brevíssima pausa com inspiração.

Intensidade	É mantida a mesma força, com grande abertura de boca, o que faz com que a intensidade permaneça forte, como na parte anterior. Como a consoante “z” é estendida, a intensidade cai rapidamente e se desfaz no espaço em sussurro.
Frequência	Aqui a sonoridade é muito semelhante à frase anterior, conferindo uma ideia de repetição. A voz é límpida nas vogais e carregada de ruído na finalização da palavra “paz”.
<b>4</b>	<b>“tudo acabado”</b>
Tempo	Cada fonema é bem pontuado, quase silabado, porém menos marcado que o anterior, imprime ao tempo uma sensação de avanço ligeiro, com seis pulsações.
Intensidade	A intensidade é moderada. A tensão de emissão do ar, parece acompanhar o movimento descendente da frequência.
Frequência	A frase se inicia com frequência alta, leve, límpida, e vai diminuindo durante a palavra “acabado”, acompanhando a silabação proposta. Termina em frequência notadamente mais baixa que a inicial, ao mesmo tempo em que a voz se aveluda.
<b>5</b>	<b>“toda a dor”</b>
Tempo	Andamento desacelerado, como que ligando as sílabas, com prolongamento da primeira “to”, brevíssima pausa antes do “a”, e novamente prolongando “dor”, mas com menor duração que o início. Brevíssima pausa com respiro.
Intensidade	A intensidade permanece moderada. No entanto, como há uma grande variação na frequência, têm-se a impressão de que o som preenche mais o espaço no meio da frase, na junção das vogais “a”, para decrescer em “dor”.

Frequência	A frase tem início na mesma frequência que a anterior, mas rapidamente faz um movimento ascendente, durante a vogal “o”, chega ao ápice no final da palavra “toda”. Mantém-se estável no artigo que se segue, para novamente fazer um movimento para baixo, na vogal “o”, como se escorregasse durante a emissão. A qualidade é suave, aveludada.
<b>6</b>	<b>“tudo como se”</b>
Tempo	Inicia como que de supetão, com ligeiro acento em “tu”, prossegue moderado e novamente termina sustentando a última sílaba por uns dois segundos. Breve pausa.
Intensidade	Um leve incremento de força na emissão, o que produz maior intensidade e preenchimento do espaço. Se mantém até o fim do trecho, para então diminuir rapidamente, como que “escorregando” pela vogal “e”.
Frequência	A frequência se modifica bastante em relação a frase anterior. A sonoridade é incisiva, aguda, cristalina, e se mantém assim até o final da frase, quando na vogal “e”, percebemos novamente o movimento descendente da frequência.
<b>7</b>	<b>“nunca tivesse existido”</b>
Tempo	O tempo se desacelera e se torna arrastado, com prolongamento de todas as sílabas, como a frase toda estivesse ligada. Não há pausas entre as palavras. Pausa breve no fim.
Intensidade	Há uma suavizada nas vozes, a intensidade ainda é moderada, porém levemente mais fraca.
Frequência	Nesta frase há uma proposta de diminuição gradual da frequência. Ela começa alta, cristalina, porém suave, na primeira palavra. A segunda é dita em tom um pouco mais baixo, mas ainda com uma sonoridade límpida, para terminar baixa, mais abafada.
<b>8</b>	<b>“virá (soluça)”</b>
Tempo	Novamente tem início brusco, com acento na tônica da palavra, se interrompe bruscamente com o som de um soluço. Pausa.

Intensidade	Com o ataque à palavra, a emissão se torna mais intensa e aumenta com o soluço simulado.
Frequência	O ruído da consoante “v” é levemente grifado e se abre para uma sonoridade mais aguda, que aumenta ainda mais com o fonema “rá”, em conjunto com o soluço. A voz é mais metalizada e se propaga pelo espaço, dando a impressão de preenchê-lo rapidamente.
<b>9</b>	<b>“perdão”</b>
Tempo	Tempo moderado, com acento na sílaba tônica. Breve pausa.
Intensidade	Novamente a emissão se suaviza e perde em intensidade.
Frequência	A palavra é dita de maneira oposta ao trecho anterior. A frequência é baixa, com voz abafada, bastante vibrada no peito e suave.
<b>10</b>	<b>“uma insensatez”</b>
Tempo	Mesmo tempo moderado anterior que se acelera até o fim e termina estendendo a sonoridade do “z”, porém de forma mais breve que as anteriores. Pausa quase imperceptível.
Intensidade	A frase começa com a mesma intensidade suave da palavra anterior e ganha um incremento em força, o que faz com que as vozes ganhem mais o espaço. Termina com um afrouxamento rápido da pressão no ruído da letra “z”.
Frequência	Novamente a frequência volta a ser média e tende a se agudizar. Mais uma vez a sonoridade do “z” é explorada. Qualidade de leveza e aguda.
<b>11</b>	<b>“sim, eu sei”</b>

Tempo	Retorna o tempo ligado, estendido, arrastado, em que o “eu” tem uma leve aceleração, para retornar no mesmo andamento de prolongamento das sílabas. Pausa quase imperceptível.
Intensidade	Mais uma vez uma leve diminuição na intensidade.
Frequência	A frequência é mediana no início, mas sobe um pouco durante o “i”, decaindo no “m”, para novamente subir em “eu”, e repetir o movimento descendente a partir do “s” e terminar bastante baixa, quase entubada. Percebemos um movimento ondulatório na inflexão, como volteios que sobem e descem.
12	<b>“apesar disso, a pretensa paz, a paz, quero dizer, está tudo acabado, e é como se...”</b>
Tempo	Aqui o tempo novamente se acelera e mantém o andamento rápido fazendo com que todas as palavras sejam ditas como que num ritmo de metralhadora. A repetição da palavra “paz” é marcada por um acento um pouco mais forte, é destacada. O andamento continua o mesmo e se detém na última palavra, a qual é estendida e sustentada em um prolongamento ruidoso. Breve pausa.
Intensidade	Com o ataque feito na primeira sílaba a intensidade se apresenta forte e se mantém assim até a palavra “como”, para decair rapidamente e se tornar fraca.
Frequência	Neste trecho longo, percebemos um esforço em se sustentar a frequência, durante toda sua emissão, em uma região média/alta. A voz é límpida, bem articulada, com ênfase após cada vírgula, dando a impressão de uma voz que avança e se detém na palavra “se”, sendo o ponto onde a frequência decresce bruscamente, parecendo titubear, o que gera expectativa e tensão.
13	<b>“nunca tivesse existido”</b>



Tempo	O tempo é entrecortado pelas breves pausas entre as palavras, estas são ditas com ênfase, com pulsos fortes, quase iguais, do início ao fim da frase. Há um acento na sílaba final. Uma pausa marca o fim.
Intensidade	Há um leve aumento de força, o que faz com que a intensidade aumente e dê a impressão de preencher ainda mais o espaço. Intensidade forte.
Frequência	Há então um salto na frequência, que se agudiza novamente, de forma incisiva, cortante, levemente metalizada. Da mesma maneira que no trecho anterior, há um esforço em permanecer na mesma região e qualidade sonora. A voz é enfática.

### **Resultados:**

As propostas do dia tiveram resultados bastante interessantes e animadores. Pudemos perceber um grande emprego de recursos vocais na composição das partituras. Em relação à Frequência e à Qualidade Vocal, os alunos e as alunas lançaram mão de inúmeros recursos, o que conferiu variações e coloridos diversos às falas, bastante distante dos primeiros exercícios com o uso de texto, em nossos encontros. Demonstraram ter maior apropriação do que faziam e de se preocuparem com suas presenças na cena, para executarem as partituras. Obviamente que há muitos fatores que podem afetar nossa percepção, tanto quanto o desempenho deles e delas, mas é notável o emprego mais preciso dos recursos abordados durante os encontros e a consciência de sua aplicação sistematizada na composição das partituras.

Entre os recursos vocais utilizados, destacamos:

- Muita variação na frequência (*pitch*); saltos entre um registro mais grave e um registro mais agudo; ligação entre os registros, como que “escorregando” ou deslizando de um para o outro;

- Uso abundante de diferentes qualidades vocais; uso frequente de metal nas vozes; aspereza; voz soprosa, esganiçada, aveludada, límpida e leve; empostação;

- Variações de frequência associadas aos acentos tônicos das palavras; incremento de frequência nas sílabas tônicas; pouco uso de oposição ao acentoônico da palavra;

- Efeitos como de “explosão de vozes”; uníssonos; polifonias; tensão; repetição de padrões;
- Destaque para ruídos da respiração e dos fonemas, como nas letras “z” e “v”;
- Qualidades de intenção como imperativa, acusadora, enfática, estupefata etc.;
- Uso de recursos musculares como tensionamento ou relaxamento dos músculos da face e do pescoço, a fim de produzir diferentes qualidades para a fala; tensão e relaxamento;
- Gritos e modulações bastante altos, sem gritar, com pouco uso de força.

Ao final do encontro, os alunos e as alunas demonstraram entusiasmo em relação aos resultados. Relataram maior facilidade em conseguir aplicar os recursos vocais intencionalmente na elocução e, também, em poderem perceber com mais precisão o que estavam fazendo.

Sobre o que viram e ouviram dos outros grupos, conseguiram reconhecer um uso muito maior dos recursos vocais e de como percebiam as outras pessoas mais seguras e apropriadas do que faziam. Mesmo não tendo partido de um estudo do texto, que tentou definir intenções para as falas antecipadamente, era possível identificá-las nas atuações, com possíveis construções de sentido que apontavam aqui e ali.

Continuaram a considerar mais fácil lidar com os recursos vocais quando associados ao texto, a uma leitura, por exemplo, do que em exercícios exploratórios, mas compreenderam a importância de experimentá-los de antemão. No entanto, as situações de exploração sem um objetivo definido, parecia causar ansiedade e muita incerteza quanto a materialização delas em algo concreto, algo que o suporte do texto ou da configuração de uma cena ou partitura, pareciam atenuar.

Acreditaram ser possível aplicar em outros trabalhos os recursos identificados durante nossas práticas, mas ainda relataram ter dúvidas sobre técnica, se teriam preparo suficiente para não se machucarem ou para sustentarem suas propostas. O que aponta uma preocupação com a saúde vocal

e pouco conhecimento do que a prática contínua pode proporcionar enquanto avanços técnicos e de possibilidades criativas.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS.**

O objetivo central deste estudo foi investigar uma prática da atuação vocal alicerçada na poética beckettiana, em diálogo com o pensamento de Edward Gordon-Craig (1872 – 1966), sobre o ator e a atriz organizadas, em torno de seu “*über-marionette*” (CRAIG, 2009), de Paul Zumthor (1915 – 1995), acerca da “poesia sonora”, e do que ela propõe a um corpo/voz que se cria em performance. (ZUMTHOR, 1993).

A partir dos resultados obtidos das práticas vocais que foram realizadas durante a investigação, pudemos perceber o quanto elas nos proporcionaram um entendimento mais aprofundado dos recursos vocais. Como estes puderam ser discriminados e separados, para serem inventadas estratégias de estudo prático da realização de algumas das peças de Samuel Beckett.

Para nós, as peças de Beckett podem ser dispositivos de atuar/performar no momento presente, fazendo coincidir/colidir ou integrar a representação e a performatividade; ficção e realidade; natural e artificial. Podem ser usadas para fins didáticos de preparo ou treino dos recursos vocais e de investigação de recursos para a atuação, a partir de seus elementos plásticos e sonoros, sem necessariamente, ter que se abordar a questão da construção de uma personagem.

Em nossa abordagem, relacionou-se os princípios apontados pela poética perseguida pelo dramaturgo aos princípios do “*über-marionette*” de Craig, como os descritos no estudo, e pareceu possibilitar a investigação de um acesso a um estado de imanência, onde pode-se buscar uma atuação de devires e não somente de representação. A presença do ator e da atriz é solicitada a estar aberta às suas sensações e se deixar afetar pelos elementos de composição do próprio texto. Solicita-se um estado de atenção àquilo que se faz, mas numa perspectiva “passivativa”, atenta, porém a devanear, a encontrar novas conexões, novas possibilidades para a palavra, a partir de sua concretude, das sonoridades que a compõe e a faz ganhar corpo durante a performance.

Não é possível afirmar que efetivamos a criação de Craig, no entanto, seguindo seu conselho de que antes de poder criar, o ator e atriz, precisam conhecer os elementos de seu ofício, investigando para si a construção de uma atuação simbólica: primeiramente superando a imitação e a interpretação; a seguir, aprendendo a representar e interpretar; para que então, somente quando dominados os elementos que constituem essas categorias, serem capazes de criar (CRAIG, 2016); entendemos que demos um primeiro passo, ao trabalharmos sobre os elementos TEMPO, INTENSIDADE, FREQUÊNCIA e QUALIDADE VOCAL, bem como seus desdobramentos em recursos vocais. Pudemos perceber um melhor aproveitamento desses recursos a partir das práticas vocais realizadas na sala de ensaio.

Os alunos e as alunas que colaboraram conosco, relataram uma apropriação desse material e demonstraram que a aplicação das estratégias resultou na realização de performances vocais mais ricas em nuances. Encontramos dificuldade nos exercícios exploratórios, em comparação às práticas estruturadas sobre a leitura dos textos. Este, certamente, será um dado a ser observado no desdobramento futuro desta pesquisa. E, ainda, conseguir estimular o enfrentamento da dificuldade de concentração, de manter-se no momento presente durante a investigação e despertar a curiosidade, mesmo quando o terreno parece tornar-se árido. Entra aí a noção de ator-cartógrafo e atriz-cartógrafa, como agentes que precisam estar disponíveis, curiosos e curiosas em relação a sua investigação/criação. Outra questão a ser levada adiante, para aprofundamento.

O estudo dos elementos discriminados das instâncias vocais do teatro beckettiano, também nos possibilitou pensar numa combinatória, que nos permitiu compreender melhor as dinâmicas da voz, compreendendo os recursos que se desdobraram do Tempo, da Intensidade, da Frequência e da Qualidade Vocal. Isto tem nos possibilitado entender a prática vocal de maneira muito mais fácil, lúdica e, de alguma maneira, passível de ser aplicada a uma criação que preserve os elementos da poética beckettiana.

Para nós, as peças beckettianas, podem ser encaradas como estruturas ou dispositivos inventados para colocar quem as atue num “estado” esperado de atenção curiosa, tornando sua realização um processo investigativo acerca desse corpo e dessa voz que atuam. Obviamente, cada ator e cada atriz,

imbuídos de suas especificidades fisiológicas (biotipo, qualidade vocal, destreza corporal etc.), percorrem caminhos distintos e chegam a resultados diversos, como os que vimos na sala de ensaio.

Relembrando o ator Sérgio Britto, que disse que era preciso criar uma arquitetura para lembrar, que a ideia do “*über-marionette*”, à espera de ser animado por seus/suas manipuladores/ras, por meio de seus fios internos, parece ser uma prática muito mais rica do ponto de vista da experiência, enquanto acontecimento que possibilita uma transformação na maneira como podemos sentir nossa prática.

A pesquisa nos possibilitou observar nossos hábitos e nos estimulou a despertar uma atenção renovada ao que nos acontece, para que não se estanquem os fluxos de sensações e percepções do que se passa conosco, no momento em que atuamos.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, F. S. Samuel Beckett: o silêncio possível. São Paulo: Ateliê, 2001.

\_\_\_\_\_. Beckett, um brasileiro: o teatro beckettiano no Brasil do século XXI. In.: **Eutomia**: Revista de literatura e linguística. V. 1, n. 20. Recife, Dez., 2017. [pp. 38 – 57]. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/230735/27960>>.

Acesso em: 13 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In.: BECKETT, S. **Companhia e outros textos**. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012. [pp. 7 – 18].

\_\_\_\_\_. Caindo na real: notas sobre o realismo inusitado em Beckett e Eurípedes. In.: **Literatura e Sociedade**. Depto. de teoria literária e literatura comparada da USP.V. 15, n. 14. São Paulo: USP, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64210/66900>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

ANDRADE[2], M. F. A. **Sonoridades beckettianas: a criação vocal do intérprete**. 2014. 139f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_. ; VASCONCELLOS, C. M.; MASTER, S. “Sonoridades beckettianas: reflexões sobre a voz e a fala no teatro de Samuel Beckett”. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas. Vol.1, n.22. (2014).

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Colouste Gulbenkian, 2008.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, E; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Tradução: Luis Otavio Burnier (coord). Campinas: HUCITEC, UNICAMP, 1995.

BECKETT, S. **Aquela vez**. Tradução: Rubens Rusche. [S.l]: [s.n], [s/d].

\_\_\_\_\_. **Cadeira de balanço**. Tradução: Rubens Rusche. [S.l]: [s.n], [s/d].

\_\_\_\_\_ “Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘carta alemã’ de 1937”. In: ANDRADE, Fabio de Souza. **Samuel Beckett**: o silêncio possível. São Paulo: Ateliê, 2001.p.167-71.

\_\_\_\_\_ **Comédia**. Tradução: Rubens Rusche e Luís R. Benati. [S.l]: [s.n], [1985?].

\_\_\_\_\_ **Companhia** e outros textos. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

\_\_\_\_\_ **Dias felizes**. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. Cartas e depoimento: Alan Schneider e Martha Fehsenfeld. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

\_\_\_\_\_ **Esperando Godot**. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_ **Eu não**. Tradução: Rubens Rusche. [S.l]: [s.n], [1985?].

\_\_\_\_\_ **Fim de partida**. Tradução e apresentação: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_ **Happy days: Samuel Beckett’s production notebook**. Edited by James Knowlson. New York: Grove, INC, (1ª ed. 1985).

\_\_\_\_\_; SCHNEIDER, A. **No author better served: The correspondence of Samuel Beckett and Alain Schneider**. Maurice Harmon (ed.). Cambridge: Harvard University, 1998.

\_\_\_\_\_ **O inominável**. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

\_\_\_\_\_ **Palavra e música**. Tradução. Rubens Rusche. [S.l]: [s.n], [s/d].

\_\_\_\_\_ **Respiração**. Tradução. Rubens Rusche. [S.l]: [s.n], [s/d].

\_\_\_\_\_ **Passos**. Tradução: Rubens Rusche. [S.l]: [s.n], [200-].

\_\_\_\_\_ **Solo**. Tradução: Rubens Rusche. [S.l]: [s.n], [s/d].

\_\_\_\_\_ **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 2006.

\_\_\_\_\_ **The collected shorter plays**. New York: Grove, 2010.

\_\_\_\_\_ **The theatrical notebooks of Samuel Beckett: The shorter plays: with revised texts for Footfalls, Come and Go and What Where**. Edited by S. E. Gontarski. General Editor James Knowlson. London: Faber and Faber, Grove Press, 1999.

BEHLAU, M. **Voz**: o livro do especialista. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

\_\_\_\_\_ et al. Anatomia da laringe e fisiologia da produção vocal. In.: **Voz: o livro do especialista**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

\_\_\_\_\_ ; PONTES, P. **Avaliação e tratamento das disfonias**. São Paulo: Lovise, 1995.

\_\_\_\_\_ et al. Voz profissional: aspectos gerais e atuação fonoaudiológica. In.: BEHLAU, M. **Voz: o livro do especialista**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

\_\_\_\_\_ MADAZIO, G. (org.). **Voz: tudo o que você queria saber sobre fala e canto: perguntas e respostas**. Rio de Janeiro: Revinter, 2015.

BEUTTENMÜLLER, M. G., LAPORT, N. **Expressão vocal e expressão corporal**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; 1974.

BONFITTO, M. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOONE, D. R. **Sua voz está traindo você? Como encontrar sua voz natural**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

BORGES, G. "Beckett on film: da literacia teatral à literacia audiovisual". **CINAC** – Centro de investigação em artes e comunicação. Portugal: Universidade do Algarve, 2010. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3770071/Beckett\\_on\\_film\\_da\\_literacia\\_teatral\\_%C3%A0\\_literacia\\_audiovisual](https://www.academia.edu/3770071/Beckett_on_film_da_literacia_teatral_%C3%A0_literacia_audiovisual)>. Acesso em: 23 mar 2020.

BRITO, M. S. A. Aplicação do método espaço direcional Beuttenmüller no trabalho com atores. In.: GUBERFAIN, J. C. **Voz em cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

CARLSON, M. Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução: Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.



CRAIG, E. G. “O ator e o über-marionette (Versão integral)”. Tradução de Almir Ribeiro. In: RIBEIRO, A. **Gordon Craig: a pedagogia do über-marionette**. Giostri Editora. São Paulo, 2016.

\_\_\_\_\_. **On the art of the theatre**. Edited by Franc Chamberlain. New York: Routledge, 2009.

COSTA, L. B. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. In.: **Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais** – UFSM. Vol.7, nº 2, mai/ago 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/issue/view/721>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

CRUCIANI, F. “Exemplos ocidentais: os pais fundadores e o teatro pedagógico no início do século”. In.: BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Trad. Luís Otávio Burnier (coord.). HUCITEC; Ed. da Unicamp: São Paulo; Campinas, 1995.

DELEUZE, G. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.  
\_\_\_\_\_. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DIAS, B. “Preliminares: A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes. In: AMARAL, M. V. N.; SILVA, M. B. (Org.). **Conferências em Arte/Educação: Narrativas Plurais**. 1ed. Recife: FAEB, 2014, v., p. 249-257. Disponível em: <<http://aaesc.udesc.br/confaeb/Anais/belidson.pdf>> Acesso em 25 mai. 2018.

DINVILLE, C. **A técnica da voz cantada**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

ESSLIN, M. “*Samuel Beckett and the art of radio*”. In: GONTARSKI, S. (Org.). **On Beckett: Essays and Criticism**. New York: Grove Press, 1986.

\_\_\_\_\_. “*Telling it how it is: Beckett and the mass media*”. In.: SMITH, Joseph H. (Ed). **The world of Samuel Beckett**. Psychiatry and the humanities; v.12. The Johns Hopkins University Press: Baltimore and London, 1991.

FÉRAL, J. “Por uma Poética da Performatividade: o Teatro performativo.” In.: **Sala Preta** – Revista da PPG em Artes Cênicas- ECA-USP, no. 8 , 2008.p-p 197-210

FUSER, R. A. B. “Outras práticas teatrais modernas e contemporâneas: a formação do ator”. In: FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. Vol. 2.

GAYOTTO, L. H. **Voz partitura da ação**. São Paulo: Plexus, 1997.

\_\_\_\_\_. Fonoaudiologia no teatro: estados da voz. In.: FERREIRA, L. P.; BEFI-LOPES, D. M.; LIMONGI, S. C. O. **Tratado de fonoaudiologia**. São Paulo: Roca, 2004.

GRANDO, M. A. **Gesto vocal: a comunicação e sua gestualidade no teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, Teatro Escola Macunaíma, 2015.

GUBERFAIN, J. C. **Voz em cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2004. V. 1.

\_\_\_\_\_. **Voz em cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2004. V.2.

\_\_\_\_\_.; BITTENCOURT, E. S.; FICHE, N. R. Aquecimento corporal-vocal do ator. GUBERFAIN, J. C. **Voz em cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2004. V. 2.

HIRSON, R. S. **Alphonsus de Guimaraens: reconstruções da memória e recriações do corpo**. Tese (Doutorado). Instituto de Artes. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2012. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284413>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

JONAS, J.; CAMARZANA, S. “*Joan Jonas: ‘espero que la performance no se convierta em puro entretenimiento*”. [Entrevista com Joan Jonas]. **El Cultural** [Revista eletrônica]. 24 *junio*, 2016. Disponível em: <<https://elcultural.com/Joan-Jonas-Espero-que-la-performance-no-se-convierta-en-puro-entretenimiento>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

KALB, J. **Beckett in performance**. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University, 2000.

KANTOR, T. **O teatro da morte**. (Org.) Denis Bablet. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KLEIST, H. V. "Sobre o teatro de marionetes". Tradução, apresentação e notas de J. Guinsburg. **REVISTA USP**. Superintendência de Comunicação Social da USP, n. 17, p. 196-201, [19-?]. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/17/16-heinrich.pdf>> Acesso em: 22 ago. 2013.

KNOWLSON, J. **Damned to fame: the life of Samuel Beckett**. London: Bloomsbury, 1996.

\_\_\_\_\_; KNOWLSON, E. **Beckett remembering; remembering Beckett: uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him**. London: Bloomsbury, 2007.

KYRILLOS, L. Voz na mídia (televisão e rádio). In.: FERREIRA, L. P.; BEFILOPES, D. M.; LIMONGI, S. C. O. **Tratado de fonoaudiologia**. São Paulo: Roca, 2004.

\_\_\_\_\_; ANDRADE, D.; COTES, C. Saúde vocal: práticas fonoaudiológicas. In.: FERREIRA, L. P.; SILVA, M. A. **A fonoaudiologia no telejornalismo**. São Paulo: Rocca, 2002.

\_\_\_\_\_; COTES, D.; FEIJÓ, D. **Voz e corpo na TV: a fonoaudiologia a serviço da comunicação**. São Paulo: Globo, 2003.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. Org.: Liza Ullmann. Trad.: Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

MACHADO, V. T. **A matéria cênica e o tempo de sua percepção: uma proposta de agenciamento teórico**. Tese. Programa de pós-graduação em artes. Escola de Comunicação e Artes. USP: São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-02022015-161340/pt-br.php>>. Acesso em: 08 nov. 2019.

MÄRTZ, M. L. W. . Preparação Vocal do Ator. In: FERREIRA, L. P.; Marta A. ANDRADA E SILVA, M. A. (Org.). **Saúde Vocal: Práticas Fonoaudiológicas**. São Paulo: Rocca, 2002.

MASTER, S. **Análise acústica da voz de atores e não atores masculinos: long term average spectrum e o “formante do ator”**. /Suely Master. São Paulo: UNIFESP / EPM, Programa de Pós-graduação dos Distúrbios da Comunicação Humana; 2005, 140f. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp001146.pdf>> Acesso em: 24 jul. 2019.

McMILLAN, D.; FESENFELD, M. **Beckett in the theatre**. London: John Calder/New York: Riverrun Press, 1988.

MELLO, E. B. S. **Educação da voz falada**. Rio de Janeiro: Livraria Atheneu, 1988.

MICHEL J, WILLIS R. *An acoustical and perceptual study of vocal projection*. In: LAWRENCE V. L., (ed.). **Transcripts of the XIIIth Symposium Care of the professional voice**. Philadelphia, Pennsylvania. USA. New York: The Voice Foundation; 1983. p. 52-55.

MICHAELIS. **Dicionário brasileiro de língua portuguesa**. Coord. Rosana Trevisan. Melhoramentos. 2015. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 30 mai. 2020.

MOSTAÇO, E. et al. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

OLIVEIRA, V. L. Os atores e suas necessidades vocais especiais em cena. In.: GUBERFAIN, J. C. **Voz em cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2004. V. 2.

\_\_\_\_\_ Um estudo experimental da fala espontânea: pausas e fatos da entonação normalmente encontrados nos falares cotidiano e teatral. In.: GUBERFAIN, J. C. **Voz em cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2004. V. 2.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução (dir.) J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROCHNO, C. C. S. C. **Corpo do ator: metamorfoses, simulacros**. São Paulo: FAPESP / Annablume, 1999.

QUILICI, C. S. Artes performativas, modos de percepção e práticas contemplativas. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.8, n.15: mai. 2018. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>. Acesso em 20 nov. 2019.

\_\_\_\_\_. **O ator/performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RENGEL, L. P. **Dicionário Laban**. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas: [s.n.], 2001. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284892/1/Rengel\\_LeniraPer\\_al\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284892/1/Rengel_LeniraPer_al_M.pdf)>. Acesso em 26 mar. 2018.

RIBEIRO, A. **Gordon Craig: a pedagogia do über-marionette**. Giostri Editora. São Paulo, 2016.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ROLNIK, S. “Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil”. In.: **Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo**. Estação Liberdade: São Paulo, 1989. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>>. Acesso em 10 nov. 2016.

SANTOS, T. A. O. **A coisa e o olho: uma abordagem da direção de atores no teatro de Samuel Beckett**. 2013. 131f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

SILMAN, N. **Não tem flor quadrada**. Demonstração de trabalho realizada no LAPCA – Laboratório de Processos Atoriais, Instituto de Artes da Unesp: São Paulo, 31 out 2016.

SOUZA, A. H. Notas sobre os textos e as traduções. In.: BECKETT, S. **Companhia e outros textos**. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

SOUZA, L. A.; GAYOTTO, L. H.; Expressão no teatro. In.: KYRILLOS, L. **Expressividade da teoria à prática**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical**. (Tese). Universidade de São Paulo / Escola de comunicação e artes: São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13052009-104317/pt-br.php>>. Acesso em 11 ago. 2016.

SUNDBERG, J. **The science of the singing voice**. Illinois (Chicago): Northern Illinois University Press, 1987.

VIJÑANA YOGA. **Beginners: practice manual**. Neve Sha'ana Yoga Center: Jerusalem / Israel, 2008.

VIOLA, I. C. **O gesto vocal: a arquitetura de um ato teatral**. Tese. Programa de estudos pós graduados em linguística aplicada e estudos da linguagem. São Paulo: PUC - SP, 2006. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/13789/1/lzabelCristinaViola.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

ZUMTHOR, P. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. HUCITEC. São Paulo, 1997.  
\_\_\_\_\_. **Performance, Recepção e Leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Cosac Naify. São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_ “Poesia do espaço: novos territórios para uma nova oralidade”. Tradução: Philadelpho Menezes. 138-144. In: **Poesia Sonora**: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX. São Paulo: Educ, 1992.

Outras:

**CONNECTEDANCE**. “Programação Brasil: ocupação Marta Soares”. *Website* Conectdance. 03/03/2016. Disponível em: <<https://conectedance.com.br/evento/ocupacao-marta-soaresvestigioso-banhodeslocamentosles-poupeesnbsp/>>. Acesso em 27 fev. 2020.

**ENDGAME**. "Endgame" (2000). Direção: Conor McPherson. Texto: Samuel Beckett. Com David Thewlis e Michael Gambon. Irlanda. 1999. Vídeo em streaming. 81'24". Disponível em: < <https://youtu.be/ok7Vc3jczNg>>. Acesso em 23 mar. 2020.

**NOT I**. “Beckett – Not I”. Direção: Antony Page. Texto: Samuel Beckett. Com Billie Whitelaw. Reino Unido. BBC. 1977. Vídeo em streaming. 15'10". Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1iRrSsL59tg>>. Acesso em 20 jul. 2019.

**PINA**: dancem senão estamos perdidos: um filme para Pina Bausch. Wim Wenders. Tanzatheater Wuppertal. Alemanha, França. Hanway Films; Neue Road Movies. 2010. Filme (99 min). DVD, cor, 1.1:85.

SAMUEL Beckett. “Nacht und Träume”. Direção: Samuel Beckett. Com Helfrid Foron, Dirk Morgner e Stephan Pritz. Disponível em: <<https://youtu.be/Uj-CZw8PMFY>>. Acesso em 20 dez 2020.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.*