

Universidade Estadual Paulista

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

MANUEL FABRICIO ALVES DE ANDRADE

SONORIDADES BECKETTIANAS:

a criação vocal do intérprete

São Paulo - SP

2014

MANUEL FABRICIO ALVES DE ANDRADE

SONORIDADES BECKETTIANAS:

a criação vocal do intérprete

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Estética e poéticas cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suely Master

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Cláudia Maria de Vasconcellos.

São Paulo – SP

2014

MANUEL FABRICIO ALVES DE ANDRADE

SONORIDADES BECKETTIANAS:

a criação vocal do intérprete

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Estética e poéticas cênicas, pela seguinte banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Suely Master

UNESP – Orientadora

Prof.^a. Dr.^a. Michelle Nicié dos Santos Machado

Faculdade CAL de Artes Cênicas – RJ

Prof.^a. Dr.^a. Lucia Regina Vieira Romano

UNESP - SP

São Paulo, 27 de junho de 2014.

À voz de meu pai, a qual já não consigo recordar, mas que ainda vibra em mim e que, às vezes, me vem em sonhos.

Agradecimentos:

Aos artistas teatrais Antônio Galleão, Carina Casuscelli, Lenerson Polonini, Maria Alice Vergueiro, Nádia de Lion, Rubens Rusche e Vera Bonilha, sem os quais esta pesquisa não seria possível, pela generosa colaboração e atenção que cada um ofereceu em sua entrevista.

À Prof^a Dr^a Suely Master, por toda sua generosidade ao me orientar, pelo apoio, questionamentos, palavras de incentivo, confiança, mas, sobretudo, por me fazer acreditar em minha intuição e dar voz às minhas questões.

À Dr^a Cláudia Maria de Vasconcellos, pelos encontros, incentivos, observações sempre generosas a respeito da pesquisa e sugestões valiosas sobre o caminho a tomar em relação a Samuel Beckett.

À Beatriz Calló que auxiliou na tarefa árdua de transcrição de algumas das entrevistas.

Ao Thiago Antunes pelos empréstimos de livros, conversas e reflexões que incitaram alguns *insights*.

Ao professor Alexandre Mate por seu incentivo durante o curso, pela leitura atenta e conselhos precisos na Qualificação, os quais possibilitaram outros pontos de vista para se discutir este estudo.

Aos professores Marianna Francisca Monteiro e José Manuel Ortecho por terem aberto espaço em suas disciplinas o que proporcionou descobertas valiosas a respeito da investigação a que me propus.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, pela bolsa de Mestrado.

RESUMO

Nesta pesquisa investigamos como alguns artistas envolvidos na encenação de peças curtas do teatro de Samuel Beckett no Brasil lidaram com o trabalho de criação vocal das mesmas, se houve algum tipo de preparo ou não, que tipo de problemas encontraram etc. Foram entrevistados sete artistas que estiveram envolvidos em alguma montagem brasileira entre os anos de 1985 e 2012. O resultado das conversas dá uma noção de como foi o envolvimento deles com a obra beckettiana e que tipo de impacto ela teve na relação deles com a criação, sobretudo no tocante à maneira como a palavra era colocada em cena. Os relatos abriram possibilidades de reflexões acerca do papel do intérprete em um tipo de teatro rigoroso como o de Beckett, de como entendem a relação entre corpo e voz, ou como lidam com a criação de personagens, que frequentemente não parece possível dentro de uma abordagem psicológica ou realista, mas sim a partir de aspectos bem materiais da encenação, como a movimentação, a respiração, a partitura sonora e vocal. Por fim, percebemos que não houve um preparo técnico vocal específico dos artistas consultados e que a criação vocal foi compreendida como a consequência de um trabalho que engloba noções de entrega do ator, de representação e presentificação, discussões sobre formas de se trabalhar a personagem, de rituais de preparação, entre outras, abrindo campo para discutir o valor da técnica vocal no desempenho de tal tipo de teatro.

Palavras-chave: Atores. Beckett. Processo criativo. Teatro. Voz.

ABSTRACT

This research investigated how some Brazilian performers prepared themselves vocally to play Samuel Beckett's short theatre. If there was some sort of preparation or not, what kind of problems encountered etc. Seven artists were interviewed who were involved in some Brazilian theatrical productions between the years 1985 and 2012. The result of these conversations gives a sense of how their involvement was with Beckett's work and what kind of impact it had on their relationship with creation particularly with regard to the way the word into the performance. The reports opened possibilities for reflections on the role of the performer in a type of rigorous theater like Beckettian theatre. Understanding how the relationship between body and voice or how they deal with the creation of characters which often does not seem possible within an approach psychological or realistic, but from material aspects of staging such as movement, breathing, sound and vocal scores. Finally, we realized that not there was a vocal specific technical preparation of the performers and the vocal creation was understood as the result of a work which encompasses notions of the commitment of the actor, representation and presentification, the discussions of ways to work the character, rituals of preparation, among others, opening the field to discuss the value of vocal technique in the performance of this kind of theater.

Keywords: Beckett. Creation process. Performers. Theater. Voice.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - O teatro de Beckett: primeiro contato.....	74
TABELA 2 - Um teatro que questiona o próprio teatro.....	75
TABELA 3 – Ensaios.....	75
TABELA 4 - Preparo Técnico Vocal.....	80
TABELA 5 - A sonoridade à frente da compreensão do texto.....	82
TABELA 6 - A materialidade e musicalidade do que é dito.....	83
TABELA 7 - Rubricas: A quase onipresença do autor.....	83
TABELA 8 - Criação do ator: O lugar do ator no processo de montagem.....	86
TABELA 9 - Dificuldades na criação e na atuação.....	93
TABELA 10 – Representar versus Executar (?): um texto que não é representado, não é interpretado, uma atuação despojada (impessoal).....	99
TABELA 11 - Construindo imagens através da fala: A interação do texto com as imagens (o que é dito e o que é visto).....	101
TABELA 12 - A contribuição para o trabalho do ator.....	103
TABELA 13 - A vida pós-Beckett.....	105
TABELA 14 - Beckett na contemporaneidade.....	106

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
1. BECKETT NO PALCO	14
1. 1. Beckett encenando seus próprios textos.....	14
1. 1. 1. Beckett e Billie Whitelaw.....	17
1. 1. 2. Beckett e o <i>Schiller-Theater</i>	20
1. 1. 3. Beckett e o <i>San Quentin Drama Workshop</i>	22
1. 2. Os “cadernos de encenação”.....	28
1. 2. 1. As rubricas.....	31
1. 2. 2. Dias Felizes.....	36
2. A VOZ E A FALA NO PALCO BECKETTIANO.....	43
2. 1. Um teatro questionador.....	43
2. 2. Os intérpretes no limite da atuação.....	51
2. 3. Vozes e palavras ecoam no palco.....	55
2. 3. 1. Uma massa sonora difícil de ser entendida.....	60
3. UMA INVESTIGAÇÃO DOS INTÉRPRETES BECKETTIANOS NO BRASIL.....	64
3.1. Material e método.....	66
3. 1. 1. “Tópico Guia”.....	67
3. 1. 2. Registro das Entrevistas.....	69
3. 1. 3. Escolha dos entrevistados.....	69
3. 1. 4. Sujeitos.....	69
4. ENTREVISTAS.....	73
4.1. Tabelas.....	74
5. REFLEXÕES SOBRE OS RELATOS.....	108
5. 1. A entrega do intérprete.....	111
5. 2. A relação corpo / voz.....	116
5. 3. Personagem.....	121
5. 4. Rituais de preparação.....	126
5. 5. Técnica vocal.....	131
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
BIBLIOGRAFIA.....	136
ANEXO (DVD com as gravações das entrevistas).....	141

APRESENTAÇÃO

O que se segue é o resultado da pesquisa que teve por objetivo investigar como atores e atrizes brasileiros se prepararam vocalmente para encenar as peças curtas do teatro de Samuel Beckett (1906-1989). Para tanto, realizamos entrevistas com alguns artistas de teatro que trabalharam em montagens de textos curtos de Beckett no Brasil. A investigação revelou algumas questões enfrentadas pelos entrevistados durante os processos de montagem das peças de que participaram. O referencial teórico sobre o teatro beckettiano, em especial sobre a vocalidade na interpretação teatral do mesmo, orientou a investigação e foi a base de nossa discussão com o material extraído das entrevistas.

A peça “Esperando Godot”, encenada pela primeira vez em 1953, em Paris, sob a direção de Roger Blin (1907-1984), talvez seja o texto teatral de Samuel Beckett mais conhecido até hoje. Na mesma década, o dramaturgo escreveria “Fim de partida” e “A última gravação de Krapp”, primeiros textos de uma longa e radical incursão na escrita para o palco. A professora e pesquisadora da obra beckettiana, Ruby Cohn, apresenta uma série de características do teatro de Beckett ao descrever a recepção de “Godot” em uma época, na qual, aquilo que hoje pode soar corriqueiro nos palcos, ainda era uma afronta aos códigos teatrais da modernidade:

Como descrever o primeiro impacto a uma geração que cresceu com *Godot*? Agora que qualquer peça séria busca uma dimensão mítica; agora que a disjunção é o modelo retórico costumeiro das falas em cena; agora que a gestualidade dramática confina com a dança; agora que exposições narrativas são mais respeitáveis que solilóquios e a presença no palco não implica passado ou futuro – agora talvez seja difícil lembrar que nem sempre foi assim. *Esperando Godot* fez cair o pano sobre rei Ibsen. (COHN 2005, p. 202).

Beckett esteve ativo como escritor até pouco antes de seu falecimento em 1989, durante o qual, produziu intensamente em prosa e também na escrita dramática. Quanto às suas peças de teatro, buscamos nesta pesquisa nos restringir à sua obra tardia, composta pelos textos curtos que começaram a ser produzidos em meados dos anos 1960, os quais, o próprio autor denominou de *dramaticules*. A pesquisadora Carla Locatelli 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” (LOCATELLI, 1999 apud VASCONCELLOS, 2012, p. 133). As peças curtas estariam na terceira fase, sendo “Vaivém”, de 1965 certamente a primeira delas. Contudo “Comédia”, de 1963, mescla elementos da segunda e da última fase, podendo ser considerada uma peça de transição, não havendo

consenso da crítica em relação a sua classificação. Gontarski considera-a como a primeira obra dramática da fase tardia de Beckett (GONTARSKI, 1999).

Segundo Gontarski (1999), depois da publicação de “Comédia”, Beckett se reinventa como dramaturgo e redireciona sua obra teatral, mudando o curso de sua história dramática em meados da década de 1960, fato recorrentemente ignorado por alguns historiadores de teatro, como é o caso de Carlson, Berthold, Szondi, os quais abordam as primeiras peças de Samuel Beckett, mas discorrem pouco ou sequer comentam a obra tardia e o desdobramento de sua dramaturgia. Então, Gontarski chama a atenção para este fato e procura descrever as características desse teatro beckettiano tardio:

Em vários aspectos, o novo teatro [de Beckett] se tornou mais padronizado e formalista, à medida que foi se tornando mais visual. Beckett equilibrou um teatro de imagens visuais concretas, com um teatro de imagens poéticas. Com “Comédia” os tijolos beckettianos não foram atirados diretamente no naturalismo – vítima em estado de emergência em 1960 – mas contra o modernismo, senão contra a própria literatura. Com “Comédia” o teatro de Beckett finalmente se tornou mais estático do que ativo, mais lírico do que dramático. Num sentido muito prático, para Beckett foi o fim da literatura e o início do teatro. A mudança é evidente para qualquer um que tenha tentado ler “Comédia”, “Respiração”, “Vaivém”, “Trio Fantasma”, “...mas as nuvens...” ou “Quad” sem ter tido acesso às suas produções teatrais. Na página, sem a contrapartida visual, os trabalhos se mostram desnudados, no esqueleto e finalmente ilegíveis, em qualquer sentido literário tradicional, isto é, se por ilegível, pretendemos sugerir seu efeito extralinguístico. (GONTARSKI, 1999, p. xv-xvi [tradução nossa]).

Gontarski chama a fase tardia de “novo teatro”, todavia, podemos considerá-la como um aprofundamento ou desdobramento de questões e de estilo já trabalhados pelo dramaturgo desde sua primeira peça teatral. Nos textos a partir de “Comédia”, pode-se perceber um padrão bem definido por Beckett no plano estético através da maneira como trabalha com alguns elementos da construção dramática, como a iluminação e o cenário, por exemplo, que se tornam cada vez mais semelhantes entre uma peça e outra, com luzes enfraquecidas, que deixam ver pouco mais do que silhuetas ou partes dos corpos dos atores, os quais se encontram, na maior parte das vezes, em um palco com poucos objetos, enfatizando o espaço vazio e fechado da cena teatral. Outras características que refletem o que Beckett já havia experimentado nas primeiras peças e que a partir da década de 1960 são redimensionadas são: a personagem teatral, que é modificada em sua natureza, se tornando dispersa ao invés de agregada; a ação, que já fora eliminada do palco em “Godot”, mas a partir de “Comédia” o próprio movimento é eliminado; a causalidade inteligível do drama, o qual, também já havia se extinguido nas peças anteriores, todavia, o teatro tardio vai adiante e compromete a própria inteligibilidade do que é dito na cena, caso de “Comédia” e “Eu Não” por conta da elocução muito acelerada das palavras que muitas vezes não era entendida pela audiência (GONTARSKI, 1999).

Portanto, a obra teatral tardia de Beckett recebeu maior atenção nesta pesquisa pelo fato de utilizar os elementos teatrais com maior radicalidade e, sobretudo, pela presença da fala se tornar mais complexa, operando, em alguns casos, uma “suspensão auto reflexiva do sentido” (LOCATELLI, 1999 apud. VASCONCELLOS, 2012: p. 133), característica que podemos observar na leitura ou encenação das peças. O comprometimento da inteligibilidade da elocução, provavelmente auxiliava o dramaturgo em sua experimentação de suspender o sentido daquilo que se apresentava e era dito em cena, já que as palavras sempre direcionam a um sentido.

No Brasil, a primeira montagem de um texto beckettiano foi realizada pelo fundador da Escola de Arte Dramática - EAD, Alfredo Mesquita (1907-1986), em 1955, com “Esperando Godot”, dois anos após sua estreia mundial. Em 1969, a peça foi encenada no circuito profissional com a célebre montagem estrelada por Cacilda Becker (1921-1969) e Walmor Chagas (1930-2013), dirigida por Flávio Rangel (1934-1988), cuja temporada foi interrompida pela morte da atriz. Quanto às peças curtas, começaram a ser encenadas no teatro profissional brasileiro na década de 1980, entre as quais, destacam-se os espetáculos “Quatro vezes Beckett” (1985), direção de Gerald Thomas (1954 -), com os atores Ítalo Rossi (1931-2011), Rubens Correa (1931-1996) e Sérgio Britto (1923-2011), e “Katastrofé” (1986), direção de Rubens Rusche (s.d.), com Cissa Carvalho (s.d.), Edson Santana (s.d.) e Maria Alice Vergueiro (1935-). Desde então, alguns artistas se interessaram pelo teatro beckettiano no Brasil e montagens de seus textos foram realizadas nas décadas seguintes¹, havendo desdobramentos na dança, na *performance*, nas artes visuais etc. Entre elas a montagem coreográfica de Marta Soares, “Um corpo que não aguenta mais” (2007); os experimentos cênicos, performances e instalações dos Irmãos Guimarães, “Respiração +” (2008), “Rumor” (2013) etc.; a instalação de Tatiana Blass “Fim de Partida” (2011); a instalação sonora de Domingos Nunez para a exposição “É preciso confrontar as imagens vagas com gestos claros” (2012), realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade; entre outros.

¹ Desde o fim da década de 1970, foram inúmeras as montagens de Beckett no Brasil, todavia, as peças longas são maioria. Segue a relação de algumas produções realizadas no eixo Rio-São Paulo, organizada pelo nome do texto, seguido pelo(a) responsável pela direção e data: “Esperando Godot” – Antunes Filho (1977), Jacqueline Lawrence (1984), Moacir Chaves (1991), Marcelo Romagnoli (1992), Lenerson Polonini (2005) e Gabriel Villela (2006); “Fim de Jogo” – Antônio do Valle (1980), Gerald Thomas (1991), Márcio Aurélio (1996), Rubens Rusche (1996), Cacá Carvalho (1999) e Francisco Medeiros (2001); “A última gravação de Krapp” – Iacov Hillel (1989) e Francisco Medeiros [protagonizada por Antônio Petrin] (2000/03); “Dias Felizes” – Jacqueline Lawrence (1996), Emílio Di Biasi (2010) e Rubens Rusche (2013). No ano de 2013 a turma 63 da EAD apresentou a peça “*Eleutheria*”, com direção de Isabel Teixeira, texto proscrito de Samuel Beckett, publicado somente após sua morte.

Ao mesmo tempo, é possível observar o crescimento de um pensamento crítico a respeito da obra beckettiana no Brasil, o que já configura uma pequena tradição nos estudos acadêmicos e artísticos no país, como exemplos há o “Grupo de Pesquisa Estudos de Samuel Beckett”, coordenado pelo pesquisador e tradutor de Beckett, Fábio de Souza Andrade, sediado na USP, no qual se reúnem pesquisadores de todo o país interessados na obra beckettiana; também o pesquisador e filósofo Peter Pal Pélbart, que propõe estudos do autor sob uma ótica deleuziana no “Núcleo de Estudos da Subjetividade”, na PUC – SP; entre outros. Todavia, apesar de algumas pesquisas brasileiras² de mestrado ou doutorado se preocuparem em investigar o trabalho de composição do ator que atua no teatro de Beckett, percebemos não haver um estudo que se interessasse especificamente pela complexidade que pode se configurar no trabalho de criação vocal do intérprete no teatro beckettiano, sobretudo, em seu teatro tardio.

Portanto, a pesquisa aqui descrita interessa-se em investigar conceitos que possam orientar o entendimento da voz e da fala no teatro de Samuel Beckett, sublinhando características importantes para a atuação vocal dos intérpretes desse teatro.

E exposição adotada segue o modelo do relato de pesquisa, formato pouco usual nas dissertações em artes, portanto, bastante eficiente do ponto de vista de descrever o desenvolvimento de cada ponto da investigação, começando pelo referencial teórico sobre o assunto nos dois primeiros capítulos, passando pela justificativa e objetivo, seguidos dos resultados, da discussão, a qual retoma o que foi apresentado nos primeiros capítulos e, por fim, as considerações finais.

No primeiro capítulo tratamos da incursão de Beckett no mundo teatral como diretor, trazendo relatos de artistas que trabalharam com ele em alguma montagem e, também, informações contidas nos “cadernos de encenação” preparados pelo dramaturgo antes de cada produção. Procuramos enfatizar tudo aquilo que se referisse diretamente à voz e ao que o dramaturgo pensava da atuação vocal em seu teatro. O segundo capítulo congrega alguns comentadores da dramaturgia beckettiana, a qual procuramos contextualizar dentro do

² MARFUZ, Luiz. “Estratégias de encenação no teatro de Beckett: cânone e rupturas”. In: V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: USP; UNESP, 2011. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria1/?p=1217>> Acesso em: 20 jul. 2014; PADILHA, Priscila G. **Canção de ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett**. 2011. 124f. Memorial de Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Biblioteca, Porto Alegre, 2011; SANTOS, Thiago Antunes O. **A coisa e o olho: uma abordagem da direção de atores no teatro de Samuel Beckett**. 2012. 131f. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. TAVARES, Gil Vicente B. M. **A herança do absurdo: vestígios no drama contemporâneo**. 2011. 171f. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Universidade Federal Da Bahia, Salvador, 2011; entre outras.

panorama histórico teatral do século XX. Colocamos em evidência o papel do intérprete em tal tipo de teatro e as consequências da dramaturgia beckettiana para a atuação e o trabalho de criação vocal.

Na terceira e quarta parte descrevemos a metodologia adotada para a investigação e expomos os resultados de entrevistas realizadas com artistas de teatro brasileiros que participaram de alguma montagem dos textos beckettianos curtos no Brasil entre 1986 e 2012.

No quinto capítulo, discutimos os relatos apresentando nossas reflexões sobre aspectos da experiência que os artistas consultados tiveram no contato com a obra teatral beckettiana e nas montagens que participaram. As subdivisões desse capítulo tratam dos cinco temas que pareceram emergir com maior urgência em nossa visão durante o tratamento das entrevistas. Por fim, na sexta parte apresentamos nossas considerações finais.

1. BECKETT NO PALCO

1. 1. Beckett encenando seus próprios textos

A experiência de Samuel Beckett ao dirigir seus textos para teatro demonstra como o dramaturgo encarava a realização de suas peças, fornecendo informações tanto para aqueles que almejem encenar sua obra, como para os atores e atrizes que atuarão nela. Beckett deixou indícios de como a interpretação pode ser realizada em seu teatro, abrangendo tanto a movimentação e o gestual, quanto o trabalho vocal, os quais tinham para ele a mesma importância na encenação, sem que um fosse valorizado em detrimento de outro.

Beckett registrou suas ideias como encenador de sua própria obra dramática em cadernos que preparava previamente às montagens que dirigiria. Os “*theatrical notebooks*”³ (“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. Além dessas anotações, há a correspondência trocada com amigos e colaboradores, e relatos de pessoas que conviveram com o dramaturgo, por meio dos quais, temos acesso a dados que nos ajudam neste estudo. 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; e de como atores e atrizes podem realizar a criação vocal na cena beckettiana.

O estudioso, biógrafo e organizador de textos de Beckett, James Knowlson apresenta (1996, 2007) diversos relatos da incursão do escritor no mundo teatral como diretor, entre as quais, destacamos as produções no britânico *The Royal Court Theatre*, no alemão *The Schiller Theatre* e com o grupo norte americano *The San Quentin Drama Workshop*, por nos fornecerem registros de como Beckett lidava com a encenação de seus textos, desde o preparo pormenorizado da montagem antes dos ensaios, passando pelo trabalho com os atores, até a materialização de sua dramaturgia na cena. O interesse maior de Beckett se concentrava em como usar o espaço teatral e não em qual significado poderiam ter suas peças. Sua preocupação era mais pragmática e se dirigia a realizar a concepção da obra em oposição às tentativas frequentes dos atores ou diretores de definirem as motivações das personagens e/ou clarificar possíveis questões filosóficas presentes no texto (McMILLAN; FEHSENFELD,

³ Entre eles: BECKETT, Samuel. “*Happy Days: Samuel Beckett’s production notebook*”. Edição de James Knowlson. Grove Press, INC: New York (1ª ed. 1985); “*The theatrical notebooks of Samuel Beckett: The shorter plays*”. Edição geral de James Knowlson. New York: Faber and Faber, Grove Press, 1999.

1988, p. 9). Seu desejo de tornar materiais os temas ou conceitos presentes em seus textos que, a princípio poderiam parecer abstratos ou incompreensíveis, era o que orientava sua atividade como encenador.

O interesse de Beckett em saber como eram produzidas suas peças nasceu no início de sua carreira como dramaturgo (KNOWLSON, 2007). Inicialmente participou como assistente nos ensaios das produções francesas dos diretores: Roger Blin em “*En attendant Godot*”⁴ (“Esperando Godot”) na estreia mundial da peça em 1953, “*Fin de Partie*” (“Fim de Partida”) 1957, “*La dernière bande*” (“A última gravação de Krapp”) 1960 e “*Oh les beaux jours*” (“Dias Felizes”) 1963; e Jean Marie Serreau (1915-1973), “*En attendant Godot*” (“Esperando Godot”) 1961. Também nas produções londrinas de: George Devine (1910-1966) em “*Endgame*” (“Fim de Partida”) 1958, “*Happy Days*” (“Dias Felizes”) 1962 e “*Play*” (“Comédia”) 1964; Donald McWhinnie (1920-1987) em “*Krapp’s last tape*” (“A última gravação de Krapp”) 1954; e Anthony Page (1935-) em “*Waiting for Godot*” (“Esperando Godot”) 1964. Na Alemanha foi assistente de direção nos ensaios de Deryk Mendel (196-) em “*Spiel*” (“Comédia”) 1963 e “*Warten auf Godot*” (“Esperando Godot”) 1965. Com o diretor norte-americano Alan Schneider (1917-1984), responsável por importantes produções beckettianas nos Estados Unidos, entre elas “*Play*” (“Comédia”) em 1964 e “*Not I*” (“Eu Não”) em 1972, se correspondeu intensamente, fornecendo-lhe indicações precisas de como seus textos poderiam ser encenados⁵.

Oficialmente, Beckett estreia na direção com a montagem de “*Endspiel*” (“Fim de Partida”) de 1967, realizada em Berlim. Todavia, começou a dirigir efetivamente suas próprias peças a partir de 1965-66 com “*Va et vient*” (“Vaivém”), apresentada no *Odéon Théâtre de France*, Paris⁶. A partir de então, iria se dedicar cada vez mais à função de diretor

⁴ Quando citadas pela primeira vez, as montagens receberão o título na língua original de onde foram encenadas, seguidas da tradução para o português. Na sequência, mesmo que nos refiramos a elas, utilizaremos o título traduzido. Os títulos em português se baseiam nas traduções de Fábio de Souza Andrade e também Rubens Rusche.

⁵ A correspondência trocada entre Beckett e Alan Schneider está compilada em “*No author better served: The correspondence of Samuel Beckett and Alain Schneider*”. Ed. by Maurice Harmon. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1998.

⁶ McMillan e Fehsenfeld (1988) informam que “Fim de Jogo”, apresentada no *Schiller Theater* de Berlim em 1967, foi a primeira montagem na qual o nome de Beckett apareceu impresso no programa como diretor de seu próprio texto (McMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 185). Contudo, Knowlson (1985) e Gontarski (1999) informam que a primeira peça dirigida pelo dramaturgo foi “*Va et vient*” (“Vaivém”), no ano de 1966, no *Odéon Théâtre de France*, em Paris. (KNOWLSON, 1985, p. 12; GONTARSKI, 1999, p. xxxv). Nossa consulta feita ao acervo digital da biblioteca do *Odéon Théâtre de l’Europe*, de fato mostra que a peça “*Va et vient*” foi encenada na temporada de 1965-66, no entanto, o campo *metteur en scène* [diretor] aparece em branco. (Disponível em: <<http://www.theatre-odeon.eu/fr/memoire-du-theatre/mediatheque/va-et-vient>>. Acesso em: 06 mai. 2014).

de suas obras dramáticas, o que permitiu que pudesse experimentar e concretizar preceitos de seu teatro. Não caberá aqui, para não desviarmos de nosso assunto, discorrer sobre a influência de sua prática como encenador no desenvolvimento de sua obra tardia, o que é tema de diversos estudos⁷. Realizou em 1983 a última direção de um de seus textos, com a adaptação feita para a emissora alemã *Süddeutscher Rundfunk* da peça “Was Wo” (“O quê Onde”) (BECKETT, 1999, p. xxxviii).

Os atores dirigidos por Beckett relatam como ele se mostrava obstinado em conseguir o que queria, mesmo não tendo experiência no fazer teatral. Todavia, evitava fornecer a eles explicações psicológicas ou de cunho emotivo. O tratamento dado à atuação e à elocução era fortemente ligado a uma noção musical e de composição plástica, de materialização do texto teatral por meio de ações físicas e vocais. “A precisão requerida por Beckett em seu novo texto certamente fortalece a tese de que seu processo de escrita, após ‘A última gravação de Krapp’, buscava incorporar cada vez mais a materialidade do que ocorria em cena no texto” (SOUZA, 2013, p. 68), por exemplo, a relação entre Krapp e o aparelho sonoro que emite suas vozes do passado. Isto evidencia que Beckett estava mais atento à maneira como aquilo seria construído no palco do que com seu significado (KNOWLSON, 2007). Preocupava-se com a atitude corporal dos atores, em fazê-los encontrar a forma musicalmente adequada de falarem o texto, então, não via razão no fato de quererem saber dele qual o significado ou sentido profundo de determinada frase ou situação da peça.

Em entrevista a Knowlson (2007), o ator alemão Klaus Herm (1925-), que interpretava Lucky em 1965 na montagem de “Esperando Godot” dirigida por Deryk Mendel, conta que a resposta de Beckett aos porquês em busca de um sentido era: “Por quê? Isto é muito simples. É apenas uma peça” (KNOWLSON, 2007, p. 180 [tradução nossa]). Sua atenção estava nas questões formais, nos aspectos composicionais da encenação, no detalhamento do gesto, na precisão da inflexão vocal e na construção das imagens sobre o palco.

A atitude lacônica de Beckett em relação aos seus escritos não se destinava somente aos atores. Dougald McMillan e Martha Fehsenfeld (1988), pesquisadores da obra beckettiana, comentam o silêncio do dramaturgo quando este era incitado por jornalistas ou

⁷ Sobre as transformações da escrita de Beckett influenciadas por sua experiência como diretor teatral, ver: McMILLAN, D.; FESENFELD, M. “Beckett in the theatre”. London: John Calder/New York: Riverrun Press, 1988; RAMOS, L. F. “O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena”. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999; SANTOS, T. A. O. “A coisa e o olho: uma abordagem da direção de atores no teatro de Samuel Beckett”. 2012. 131f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

críticos a fornecer o significado ou o que estava oculto em suas peças. Ele se negava a qualquer interpretação fechada sobre sua obra. “Para ele, as peças são tentativas de descrever a 'confusão', 'angústia', e 'impotência' da humanidade em formas dramáticas básicas que efetivamente funcionem no palco” (McMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 13 [tradução nossa]). A ambiguidade que tentava preservar em suas obras se negando a fornecer explicações será um assunto frequente nas impressões dos colaboradores de Beckett.

1. 1. 1. Beckett e Billie Whitelaw.

A atriz britânica Billie Whitelaw (1932-) trabalhou diversas vezes com Beckett, tornando-se sua colaboradora e amiga, sendo a atriz que mais atuou sob sua direção. Foi dirigida por ele em “*Footfalls*” (“Passos”) de 1976, escrita especialmente para ela, em “*Happy Days*” (“Dias Felizes”) de 1979, em “*Eh Joe*” de 1988, entre outras produções para o rádio e a TV. Whitelaw, em entrevistas a Knowlson (1996, 2007), relembra alguns desses momentos e em seus relatos podemos encontrar indícios muito claros de como Beckett imaginava e trabalhava a atuação vocal em suas peças, além da relação da voz com os outros elementos constituintes da cena teatral.

Sob a direção de Anthony Page, Whitelaw atuou em “*Not I*” (“Eu Não”) em 1973, 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 dela a 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, quase chegando a desmaiar (KNOWLSON, 2007, p. 169). Entretanto, seu desempenho na peça lhe rendeu a admiração do autor, do público e da crítica.

Em “Passos”, a atriz destaca o efeito causado pela economia e contenção dos movimentos em cena. Relembra que ela e Beckett falavam por horas a respeito do ir e vir da

personagem sobre o palco e das relações entre as partes do corpo, como cada uma delas se relacionavam com as outras. Whitelaw diz que a importância do detalhamento gestual estava no fato de que, para Beckett, esse cuidado e atenção exigiriam maior concentração durante a atuação. A atriz alude à sensação de emitir as palavras como se ela fosse um instrumento musical e recorda que durante os ensaios Beckett não a fazia apenas tocar as notas, mas também compor visualmente. Compara a cena a uma tela que ele pintava e rapidamente apagava, deixando apenas um rastro muito débil do que havia antes (KNOWLSON, 2007, p. 170). Discriminando o que sentiu em “Eu Não”, em relação a “Passos”, a atriz disse: “Quando fazia ‘Eu Não’, me sentia como um atleta ultrapassando barreiras, mas também como um instrumento musical tocando notas... Em ‘Passos’, me sentia como uma movente pintura musical de Edvard Munch - uma sentindo-se como todas as três” (KNOWLSON, 2007, p. 170 [tradução nossa]).

A versão adaptada para a televisão de “Eu Não” impressiona pela velocidade acelerada da emissão vocal realizada por Whitelaw. A produção para a TV foi realizada em 1977 pelo canal BBC, com direção de Anthony Page e produzido por Tristram Powel⁸. Em uma introdução do 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 a emissão das 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. 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, sendo eliminada a figura do Ouvinte, ficando visível apenas a Boca em um grande *close-up*, o veículo televisivo pode ter exigido algumas adaptações. 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 monocórdia, 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 claramente o efeito percussivo

⁸ Disponível em: <http://www.ubu.com/film/beckett_not.html> Acesso em: 03 mai. 2014.

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 se repetem ao longo da partitura. A maneira como o texto é dito guarda semelhanças com uma ladainha religiosa, pela pequena variação de frequência (tom) e, também, pelos prolongamentos nas finalizações de algumas frases. Tal ladainha, no entanto, é emitida num jorro descontrolado de palavras, que vai progressivamente ganhando velocidade.

Em 1988 ao produzir a peça televisiva “*Eh Joe*”, Beckett convidou Whitelaw para desempenhar o papel Voz, enquanto o protagonista ficou a cargo do ator Klaus Herm. A atriz e o dramaturgo realizaram juntos, uma leitura da peça e a principal indicação dada por ele foi para que a fala não tivesse qualquer colorido. Para Whitelaw, inicialmente o texto parecia impor um movimento acelerado, Beckett, entretanto, conduziu-lhe a uma leitura cada vez mais lenta, ainda mais que em “*Passos*”, totalmente plana e sem variação de tons (KNOWLSON, 2007, p. 174). Ao assistirmos a peça televisiva “*Eh Joe*”⁹, a maneira como Whitelaw faz a narração nos remete a uma voz inumana, talvez robotizada, como as que ouvimos em softwares e dispositivos eletrônicos. De fato, a voz feita por ela se mantém permanentemente sussurrada e grave, com variações sutis de frequência (tom) ou intensidade (volume), exceto próximo do fim quando os sussurros se acentuam em alguns momentos, tornando-se mais soprosos. Parece um fluxo contínuo e ininterrupto, assim como o discurso de Boca em “*Eu Não*”, contudo, totalmente plano e lento. A sensação poder-se-ia dizer, é hipnótica.

Whitelaw descreve a Knowlson (2007), Beckett como um diretor sensível, apaixonado, que conseguia do ator exatamente o que queria sem qualquer imposição. Pondera que com Beckett certamente não havia atalhos, todavia, a estrutura dada por ele sempre lhe permitiu uma liberdade maravilhosa. Mesmo sendo bastante meticuloso, estruturalmente rigoroso, ainda assim para Whitelaw, a experiência de ser dirigida por Beckett era uma experimentação da liberdade. (KNOWLSON, 2007, p. 174-75). Essa impressão aludida pela atriz era compartilhada por outros intérpretes que também foram dirigidos por Beckett.

⁹ Disponível em: Parte 1: <<https://www.youtube.com/watch?v=pom8gez6Lxw&list=PLCA5446A10355A3FF>>; Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=_Yl5nt2iynY&list=PLCA5446A10355A3FF> Parte 3: <<https://www.youtube.com/watch?v=MGoLmAJVcak&list=PLCA5446A10355A3FF>> Acessos em: 09 mai. 2014.

1.1.2. Beckett e o *Schiller-Theater*.

As colaborações de Beckett com o *Schiller Theater* em Berlim começaram em 1965, prolongando-se até o final da década seguinte. Primeiro, o dramaturgo atuou como um mediador, assistindo aos ensaios e fornecendo informações aos atores e diretores que montavam seus textos dramáticos. Então, em decorrência de seu contato constante com o teatro berlinense e por seu interesse em dirigir suas próprias peças, Beckett assumiu como encenador as montagens de “Fim de Partida” 1967, conforme citamos, “*Daz letzte Band*” (“A última gravação de Krapp”) 1969, “*Glückliche Tage*” (“Dias Felizes”) 1971, “*Warten auf Godot*” (“Esperando Godot”) 1975, “*Damals*” (“Aquele vez”) 1977 e “*Spiel*” (“Comédia”) 1978.

O ator Horst Bollmann (1925-), o Estragon na montagem de “Esperando Godot”, em entrevista a Knowlson (2007), afirma que Beckett dirigia como um músico, preocupado com o andamento, o ritmo, a coreografia e a forma geral da montagem. Segundo ele, Beckett ficava bem próximo dos atores no palco, acompanhando as falas em um livro nas mãos e que, à medida que os atores tinham alguma dificuldade com o ritmo ou algo parecido, ele mudava o trecho para que pudesse melhorar. A impressão de Bollmann era de que ainda que a direção de Beckett fosse precisa, os intérpretes conseguiam encontrar espaço para criar e que, apesar das correções, muitas vezes reforçadas, o ator se sentia livre, nunca restrito. Para Bollmann, Beckett conseguia se comunicar de maneira simples e direta, fazendo com que qualquer um se sentisse à vontade em sua presença (KNOWLSON, 2007, p. 189).

O ator conta ainda, como os sons dos passos em “Godot” se transformaram em um instrumento percussivo, dando aos diálogos outra linguagem adicional. Aos silêncios, Beckett dedicava atenção especial, acentuando a importância das longas pausas na encenação. Quando os atores queriam saber o que significavam ou quanto tempo deveria durar cada uma delas, o diretor se utilizava de um estímulo imagético que poderia, segundo o próprio Bollmann, ser entendido pelos atores sem qualquer complicação (KNOWLSON, 2007). O ator conta que Beckett dizia: “Aja como se estivessem em um barco com um buraco no meio, a água está entrando e o barco afundando lentamente. Vocês devem pensar em coisas para fazer; então, há uma pausa; a seguir, vocês têm a sensação de que precisam fazer alguma coisa, trabalham para isto mais de uma vez e o barco sobe novamente” (KNOWLSON, 2007: p. 181 [tradução nossa]). O mesmo se deu em “Fim de Partida”, relembra Bollmann, que estava no papel de Clov. Beckett recorria a metáforas para tentar aproximar os atores da sensação que poderia haver na relação entre as personagens, evitando explicações

psicológicas ou emotivas (KNOWLSON, 2007). Este jeito de se comunicar com os atores será recorrente na atitude de Beckett como diretor, como poderemos observar em outros relatos.

O ator Martin Held (1908-1992) atuou em “A última gravação de Krapp” e em sua memória guardava a grata lembrança de um encontro bastante enriquecedor com Beckett, a quem não considerava realmente um diretor, mesmo assim, destacava a forma flexível e de completa entrega que o autor tinha ao trabalhar com o elenco. Held contou a Knowlson (2007) que Beckett, mesmo atento a detalhes mínimos, se algo não estivesse muito claro, era possível seguir adiante e deixar que a coisa tomasse o tempo necessário para se formar. Sobre a personagem, Held enfatiza o quanto o dramaturgo se preocupou em evitar qualquer sentimentalismo na atuação, explicando que Krapp é alimentado pelos sonhos, mas sem qualquer resignação ou sentimentalismo. (KNOWLSON, 2007, p. 185-86).

Walter Asmus (1941-) é um reconhecido diretor de teatro alemão, de quem Beckett se tornou amigo íntimo após se conhecerem no *Schiller Theater*. Desempenhou a função de assistente de direção na montagem alemã de “Godot” de 1975, entre outras. Também dirigiu sozinho diversos textos do dramaturgo irlandês. Asmus relata a Knowlson (2007) que Beckett sabia de cor o texto de “Esperando Godot” em alemão. Tinha memorizado cada linha e indicava aos atores em qual frase deveriam andar, quando parar e em qual palavra prosseguir. Levou dois anos se preparando para a montagem. Era um perfeccionista e por ter muito claro em sua mente o que queria, por vezes, era impaciente. Não com os atores necessariamente, mas consigo mesmo ou com algumas situações. No começo dos ensaios os atores estavam tendo dificuldade com o texto e por isso tinham o auxílio do ponto. Mas Beckett não estava interessado nisso, queria chegar rápido na palavra perfeita e para tanto, ele mesmo as dizia. Trabalhou concentradamente em cada trecho, até que as falas se tornaram mecânicas. Isto, claro, deixou o elenco desanimado, porque tinham a sensação de estarem atuando mecanicamente, sem coração. No entanto, segundo Asmus, após conduzir a montagem de todas as cenas até o final, o que antes não parecia ter graça, mudou completamente e se transformou em algo artístico. Deste ponto em diante, Beckett apenas assistia aos ensaios como um espectador, com os olhos brilhando de curiosidade e confirmando o que os atores estavam fazendo. (KNOWLSON, 2007, p. 190 e 191).

Asmus descreve ainda a Knowlson (2007), como Beckett se sentia inseguro em cada trabalho, como nunca estava realmente satisfeito com a peça na qual trabalhava e como, muitas vezes, agia de maneira terrivelmente desacreditada em relação a si mesmo. Constantemente dizia que não faria mais teatro. Inúmeras vezes, Asmus dirigiu palavras de

conforto à Beckett, tentando insuflar-lhe segurança quanto às escolhas que fizera. Entretanto, sabia que aquele era o jeito de trabalhar do dramaturgo. Sabia, também, que a insegurança e os momentos de grande tensão são comuns para o pessoal de teatro, situação que talvez não fosse habitual para Beckett. Este, aliás, via como uma deficiência o fato de não ser treinado no teatro, pois não sabia como os atores funcionavam, por isso, outros poderiam fazer melhor seu trabalho. Contudo, como bem observa Asmus, nem os próprios atores sabem como eles funcionam, nem ninguém. Sendo assim, “Será preciso seguir sempre o mesmo caminho cruel”. (KNOWLSON, 2007, p. 192). Felizmente, Beckett não encerrou precocemente sua incursão no fazer teatral e ainda pôde aprofundar suas experiências em diversos outros momentos.

1.1.3. Beckett e o *San Quentin Drama Workshop*.

Outra colaboração interessante para observarmos como Beckett lidava com a encenação de seus textos, nasceu de seu encontro com o grupo criado pelo ex-presidiário Rick Cluchey (1935-), *The San Quentin Drama Workshop*, de Chicago, EUA. O dramaturgo deu conselhos nas montagens de suas peças que já haviam sido encenadas previamente pelo elenco do *San Quentin* e dirigiu novos espetáculos (KNOWLSON, 2007, p.161-62). Em 1980 realizaram “Fim de Partida” e em 1984, Beckett supervisionou a produção de “Esperando Godot”, a qual, apesar da direção ser oficialmente de Walter Asmus, efetivamente foi uma criação de Beckett, conforme informa Knowlson (BECKETT, 1985, p.12).

Rick Cluchey, fundador e integrante do grupo teatral formado na prisão de *San Quentin*, Califórnia, em 1961, começou sua carreira na montagem de uma trilogia beckettiana, “Esperando Godot”, “Fim de Partida” e “A última gravação de Krapp”, as quais foram encenadas pelos prisioneiros que participaram de workshops teatrais dentro da prisão. O grupo continuou a existir mesmo fora da penitenciária, após a liberação de seus integrantes. Cluchey conta a Knowlson (2007) que as questões trazidas pelas peças, como a espera, o confinamento, a passagem do tempo, a rememoração do passado, o fracasso, enfim, a gama de infortúnios dos textos de Beckett, não eram temas que causassem estranhamento aos prisioneiros. Eles sabiam exata e concretamente o que era esperar, estar confinado ou reviver um acontecimento do passado incontáveis vezes. Para Cluchey, os habitantes de uma prisão compõem precisamente o elenco de personagens beckettianos, por isso a identificação imediata dos detentos com a obra de Samuel Beckett. Para o público em geral ou para os críticos ela podia parecer estranha, ininteligível, mas para pessoas que viviam confinadas, nada daquilo era absurdo. A situação de esperar por nada, era perfeitamente normal para eles.

“Sim, nós entendíamos sobre espera, esperar por nada! Nossa ‘afinidade’ com os trabalhos de Beckett deixou muitos críticos perplexos, mas nunca nossa própria audiência” foi o que relatou Cluchey (KNOWLSON, 2007, p. 196 [tradução nossa]).

Cluchey não tinha certeza se um dia conheceria pessoalmente Samuel Beckett, entretanto, assim que conseguiu sua liberdade condicional, decidiu ir à Europa, onde conheceu o dramaturgo e iniciou com este uma amizade que lhes proporcionou algumas trocas artísticas. Em dezembro de 1974, o grupo foi convidado a se apresentar com “Fim de Partida” em Paris. A seguir Cluchey foi à Alemanha, convidado para dirigir uma peça no “*Forum Theater*”, quando então pôde acompanhar, por quase três meses, a montagem de “*Esperando Godot*” dirigida pelo autor no *Schiller Theater*. O ex-detento sentia-se inspirado por Beckett como diretor (KNOWLSON, 2007).

Na visão de Cluchey, o escritor, ao dirigir seu próprio texto sabia exatamente onde queria chegar e assim se expressou a Knowlson: “Ele parece estar no comando de uma forma de arte especial; deve-se observar o seu trabalho com os atores, a fim de perceber como ele simplesmente desbloqueia os difíceis problemas inerentes à encenação de suas peças” (KNOWLSON, 2007, p. 198 [tradução nossa]). Na opinião de Cluchey, Beckett era o melhor diretor de seus próprios textos, pois conseguia colocar seu trabalho em um contexto dramático de fato e ao contrário de outros diretores que nunca pareciam tratar seu teatro com o devido cuidado (KNOWLSON, 2007, p. 199). Não é possível averiguar quais seriam as outras encenações tomadas por Cluchey em sua comparação e com certeza não podemos tomar a afirmação do ator como totalizante sobre as realizações cênicas das peças de Beckett. Todavia, seu comentário destaca qualidades presentes na direção de Beckett que fascinaram a Cluchey. O ator prossegue, mais uma vez através de impressões, dizendo que Beckett conseguia não deixar seu teatro tedioso, realístico e sem poesia. Conseguira, ainda, superar a falta de entendimento dos atores sobre a forma especial que se propunha a materializar sua obra sobre o palco (KNOWLSON, 2007, p. 199).

Cluchey acredita que por inúmeras razões o teatro beckettiano tenha tido uma grande influência sobre o que pensamos da arte teatral hoje (KNOWLSON, 2007). Recordase que pessoas do mundo todo foram a Berlim para assistirem a montagem de “*Esperando Godot*” dirigida por Beckett, pois queriam ver como o dramaturgo a havia realizado. Relembra que “O estilo e a forma de seu *Godot*, com seu mimo e musicalidade, a beleza do tom e da sonoridade, a fusão entre a silenciosa paisagem e o movimento, fluindo rica e graciosamente como um delicado móvel movido pelo vento” (KNOWLSON, 2007, p. 199).

[tradução nossa]). Certamente a influência da obra beckettiana sobre a vida de Cluchey foi intensa e seu contato com o autor contribuiu ainda mais para isto.

O ex-detento, assim como outros artistas que tiveram a oportunidade de trabalhar com Beckett, conseguiram reconhecer as peculiaridades de seu teatro e como o mesmo exigia novas maneiras de realização. Críticos e pesquisadores como Sarrazac (2012), Kalb (2000), Ryngaert (1998), Cavalcanti (2006), entre outros, endossam a afirmação de Cluchey sobre a grande influência de Beckett sobre o teatro contemporâneo.

Alan Mandell (1927-) é cofundador do *The San Quentin Drama Workshop*, ator, diretor, produtor e *manager* da Broadway. Mandell afirma em entrevista a Knowlson (2007): “Conhecer Beckett me reduziu ao silêncio” (KNOWLSON, 2007, p. 200 [tradução nossa]). Seu primeiro contato com a obra beckettiana aconteceu na década de 1950, através do diretor Herbert Blau, responsável pela montagem de “Esperando Godot” apresentada na prisão *San Quentin*, na Califórnia. Antes de conhecer o dramaturgo, o ator já havia atuado em “A última gravação de Krapp”, feito a personagem Nagg, em “Fim de Partida”, além de Lucky na montagem de Blau (KNOWLSON, 2007, p. 202). Depois, participou de “Esperando Godot” e “Fim de Partida”, ambas dirigidas por Beckett, tendo atuado também em “*Stirrings Still*” e “*Company*”. Mandell ficava fascinado em como Beckett utilizava termos musicais para descrever as ações quando dirigia. O dramaturgo não era músico, mas havia estudado música na juventude e era um apreciador da mesma (KNOWLSON, 2007). Para estabelecer o andamento da peça se utilizava de gestos bem precisos com as mãos, marcando as pausas e a duração de cada uma. Segundo o ator, Beckett comparava “Fim de Partida” a uma peça de câmara, na qual, traduzindo-a em dinâmica musical, a pausa era uma batida e o silêncio um descanso. A música de câmara é um tipo de composição realizada para ser executada em pequenos ambientes, por pequenos grupos musicais, como duos, trios ou quartetos, com uma formação máxima de dez instrumentos (DOURADO, 2004, p. 215). Esta não era a única alusão feita por Beckett ao universo e vocabulário musical. Exemplo disso era seu pedido ao ator que fazia Clov, relembra Mandell, que dissesse ao modo *legato* a frase de abertura da peça; ou, ainda, quando pedia que uma determinada palavra fosse dita separada em sílabas de maneira bem pontuada e marcada musicalmente (KNOWLSON, 2007, p. 200-01).

Mandell conta que quando algum ator dizia algo diferente do que estava no texto, Beckett o corrigia prontamente, sem precisar consultar a peça impressa e, apesar das modificações que o próprio realizava em alguns trechos, alertava que uma pequena mudança na pronúncia de uma palavra poderia modificar o ritmo esperado por ele. Mandell, que desempenhava o papel de Nagg, o velho pai de Hamm, que vive em uma lixeira, recorda que

pediu ao diretor que lhe dissesse algo sobre a personagem que fosse importante para sua atuação, ao que Beckett lhe respondeu “Ele é ciiinza!”, frustrando as expectativas do ator quanto à resposta, mas servindo-lhe de base para pensar enquanto ensaiava (KNOWLSON, 2007. p. 201 [tradução nossa]). A precisão com que Beckett imaginava a execução de suas peças é muito evidente nas lembranças de Mandell, assim como sua maneira de fornecer elementos concretos para os atores trabalharem em suas interpretações, como a execução musical ou a ideia de uma cor que define a personagem. Essas características também seriam lembradas por outros atores do grupo de Rick Cluchey.

Sobre a montagem de “Esperando Godot” realizada pelo *The San Quentin Drama Workshop*, os atores Lawrence Held (1948-), que fazia Estragon, e Bud Thorpe (1951-), Vladimir, contam a Knowlson (2007) como Beckett os dirigiu. Held acredita que o fato de Walter Asmus entender o que Beckett esperava da encenação, ajudou muito o início dos ensaios. Asmus era o diretor oficial da montagem, no entanto, como informa Knowlson (2007), quem efetivamente dirigiu foi Beckett. Sobre a interpretação dos atores, Held recorda que não lhes era pedido que atuassem dentro de um método, como o de Stanislavski¹⁰, por exemplo, pois todo o jogo existia somente no palco.

Nosso recorte não visa discutir os pormenores da recepção/interpretação de Stanislavski pelo mundo teatral, todavia, faz-se necessária esta ressalva: Um problema recorrente quando se aborda o “método” ou “sistema” stanislavskiano é tomá-lo apenas sob o ponto de vista da “memória emotiva” e do trabalho de criação interior do ator, termos pelos quais ele é comumente conhecido. Esta abordagem advém do senso comum estabelecido na cultura teatral e das traduções disponíveis no Brasil dos livros do mestre russo, provenientes das publicações em língua inglesa, que “(...) são incompletas e constituem versões revistas da edição original russa” como observa Franco Ruffini (RUFFINI, 1995, p.153). Ater-se apenas a estas traduções e concepções, pode nos levar a perder a amplitude das contribuições de Stanislavski para o trabalho do ator, impossibilitando uma visão ampla e cronológica das mudanças pelo qual passou seu “sistema” de treinamento de atores que culminou no “Método das ações físicas”. Matteo Bonfitto (2002), Renato Ferracini (2003) e Luís Otávio Burnier (2001) fornecem um panorama histórico e crítico sobre o conceito de “ação física” e o trabalho de Stanislavski. Terminologias e ideias frequentemente utilizadas quando se aborda o “Método” de Stanislavski, como “sentimento”, “emoção”, “circunstâncias”, “se mágico”,

¹⁰ Constantin Stanislavski (1863-1938) importante teatrólogo russo, o primeiro a desenvolver uma teoria pedagógica sobre o ator.

“memória emotiva”, devem ser cuidadosamente tratadas, para que não se cometam equívocos quanto ao entendimento e a aplicabilidade prática das mesmas ao universo do ator. Em outros momentos de nosso estudo, alguns atores ou autores irão se referir à atuação segundo os princípios de Stanislavski, então, será preciso considerar que o entendimento dos mesmos poderá ligar-se aos aspectos acima citados de “memória emotiva”, criação interna do ator etc. Nossa intenção, no entanto, não é tirar o crédito de suas elucubrações, mas apenas elucidar sob qual perspectiva abordam o trabalho de Stanislavski¹¹.

Voltando ao relato de Held sobre a montagem de “Esperando Godot”, o ator descreve que quando uma personagem saía para a coxia ela deixava de existir e só quando retornava à cena ganhava vida novamente, pois só poderiam existir naquele momento. O “relaxamento” fora do palco, no entanto, nada tinha a ver com desconcentrar-se ou deixar o pensamento devanear em coisas da vida corriqueira ou lembranças de cada um. Esta maneira de atuar, segundo Held, era facilmente compreendida pelos atores do *San Quentin*, o que agradava muito a Beckett. Held define a Knowlson que “A atuação, em alguns momentos, é mais vaudeville, certamente menos cerebral. E também, muito precisa” (KNOWLSON, 2007, p. 207 [tradução nossa]).

O ator afirma que o elenco conseguiu se afinar ao que Beckett desejava, compreendendo as indicações dadas pelo diretor sem precisarem entrar em explicações cerebrais. Durante um ensaio da cena final do primeiro ato, quando aparece a lua, Beckett lhes sugeriu que falassem com uma qualidade peculiar, “(...) com o tom do luar em suas vozes” (KNOWLSON, 2007, p. 207 [tradução nossa]), pedido que, segundo Held, foi prontamente entendido por todos. Mais uma vez, vemos como o autor recorria a imagens para estimular os atores em sua interpretação, passando ao largo de comentários que pudessem levar uma atuação baseada em sentimentos ou construída sobre questões psicológicas de criação de personagem.

Bud Thorpe recorda-se de Beckett dirigindo como se estivesse regendo uma sinfonia. Os silêncios, segundo o ator, estavam repletos de sonoridades, compostos pelo diretor através dos sons dos passos dos personagens ou de outros objetos sendo usados na cena. Para ele, estavam construindo blocos de sonoridades que se repetiam durante toda a peça, conciliando os ruídos das caminhadas aos momentos lacônicos da encenação de uma

¹¹ Para ver mais a respeito da polêmica sobre o “método” ou “sistema” stanislavskiano consultar: BONFITO, Matteo. **O ator compositor**: As ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002; BURNIER, Luís O. **A arte do ator**: da técnica à representação. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2001; FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2003. GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

maneira bem matemática, como queria Beckett, como em uma coreografia. Thorpe explica a Knowlson que não era preciso atuar, o que tinham que fazer era encontrar internamente o tom musical correto para executarem a peça (KNOWLSON, 2007, p. 209-10).

A impressão expressa pelo ator de estar no palco sem que fosse preciso atuar, nos faz pensar que Beckett de fato não estava interessado em uma interpretação nos moldes realistas de construção de personagem ou em qualquer outro tipo de atuação que não estivesse conectada com o momento presente e a execução das ações físicas. Lawrence Held, citado acima, reforça essa ideia ao descrever como se comportavam em relação às personagens, as quais só existem sobre o palco, nunca fora dele, contudo, mesmo na coxia, o elenco se mantinha muito conectado com o que estava sendo realizado naquele momento.

Os relatos dos integrantes do *The San Quentin Drama Workshop* reforçam e, em certa medida, sintetizam algumas características marcantes na maneira como Samuel Beckett dirigia suas peças, como: a preocupação com a emissão melódica e rítmica bastante precisa do texto; um tipo de direção que se assemelhava à regência musical; um cuidado minucioso com as relações entre o gesto e a palavra; a materialização no espaço tridimensional do palco dos temas e ideias presentes no texto; um tipo de interpretação que não se baseasse na decifração de qualquer significado ou informação ocultos na dramaturgia, preservando, assim, a incerteza e o dualismo característicos de sua obra; esta escolha, conseqüentemente, pedia uma atuação sem sentimentalismos ou que partisse de uma construção de personagem nos moldes dito “stanislavskianos”¹².

Ao elencarmos estas características fica evidente a objetividade com que Beckett agia como diretor de seu teatro. O autor via com precisão suas peças no palco e, como observam McMillan e Fehsenfeld (1988), a atenção à forma visual e em como lidava com controle técnico da encenação aumentaram nas peças tardias, conforme experimentava e entendia o fazer teatral (McMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 11). Mesmo não tendo uma formação em teatro e estando aberto a experimentar sobre o palco, de certa maneira tudo já tinha sido meticulosamente imaginado por ele, primeiro enquanto escrevia as peças, depois, na organização de suas ideias a respeito da *mise en scène*, descritas em cadernos de anotações para as montagens, criando os já mencionados “cadernos de encenação”.

¹² Ver nota 10.

1. 2. Os “cadernos de encenação”.

Knowlson (1999) explica que a ideia de se publicar os “cadernos de encenação” de Beckett, bem como as alterações que o autor efetuou em seus textos durante as montagens que dirigiu, não tem a intenção de fixar uma forma única de se realizar seu teatro. Seria um equívoco imaginar que outros diretores não poderiam ter sua própria concepção ao encenar a dramaturgia beckettiana, da mesma maneira que diferentes atores e atrizes também farão interpretações muito diversas entre si das mesmas personagens. O desejo de Beckett nunca foi coibir novas configurações de sua obra, entretanto, preocupava-se quando o projeto de encenação de algum diretor podia alterar radicalmente suas peças, então, nestes casos sim, fazia objeções.

Os “cadernos de encenação” permitem perceber como Beckett experimentava suas peças no espaço teatral de forma concreta, em busca de realizar aquilo que, até então, só existia em palavras e em sua imaginação. Durante o trabalho ele tentava se colocar como um observador externo, que não conhecia o texto, mas como destaca Knowlson (1985), ficando sempre em uma posição ambígua, evidenciada pelo encenador que se debate com questões críticas de interpretação e de problemas práticos da montagem. O pesquisador acredita que através dos “cadernos de encenação” de Beckett vemos como o escritor tentou se apropriar do funcionamento teatral de sua obra, revelando sua extrema preocupação técnica, de precisão gestual e de enunciação, da dinâmica entre som e silêncio, assim como a relação entre pausas e movimentos. Em seu teatro, os elementos da encenação estão inextricavelmente associados com a própria temática da peça e com sua consequente significação (BECKETT, 1985, p. 14).

Não é possível afirmar que Beckett tenha sido o melhor diretor de suas peças, conforme afirmou o ator Rick Cluchey, todavia, Knowlson, em nota introdutória ao “*The theatrical notebooks: the shorter plays*” (1999), acredita que as montagens de “Esperando Godot” dirigidas pelo dramaturgo no *Schiller Theater* e no *San Quentin Drama Workshop* foram as melhores produções já vistas por ele. E ao contrário do que comumente se diz da obra beckettiana, de ser séria e pesada, essas encenações provaram o contrário, pois traziam uma mistura bem sucedida de elementos sérios e cômicos. Para Knowlson (1999), a maior contribuição de se publicar os “cadernos de encenação” de Beckett deve-se ao fato de mostrarem como o autor lidava de maneira flexível com sua obra, atento às mudanças necessárias para que ela efetivamente funcionasse sobre o palco, realizando cortes ou adendos nos textos. Essas mudanças podem orientar quem se proponha a encenar seu teatro, não como um modelo a ser imitado, mas como repertório para adentrar sua dramaturgia tratando-a como

uma criatura viva em constante transformação e não como um objeto de museu (BECKETT, 1999, p. viii).

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 novamente. Durante a repetição, as réplicas podem seguir uma série de variantes propostas pelo autor¹³. A variação deve ser realizada mais rápida, com voz ofegante e intensidade reduzida, tanto da luz, quanto das vozes (BECKETT, 2006, p. 305-20).

Gontarski (1999) reforça a ideia de que “Comédia” ocupa o lugar de transição estética na escrita beckettiana, pois é a partir das primeiras produções da peça que Beckett passa a supervisionar com maior assiduidade as montagens de seus textos, o que faz com que cada vez mais se aproxime da prática teatral e perceba como as peças funcionam diretamente no palco. Isto definitivamente contribuiu para que chegasse a diretor de suas próprias peças. As mudanças e tudo o que o autor pensava sobre a execução técnica não só de “Comédia”, mas de grande parte das peças tardias, também foram documentadas nos “cadernos de encenação”. As anotações encontradas nos dois cadernos preparados para a montagem de “Comédia” na Alemanha atestam a obsessão de Beckett com a língua, a estrutura e o detalhe formal, contudo, de maneira inseparáveis. O padrão estético buscado por Beckett tornou-se

¹³ Isto dependerá da edição na qual se encontra o texto, pois depois de inúmeras revisões durante as montagens, Beckett efetuou uma série de combinações para as repetições. [Ver GONTARSKI, 1999].

muito mais formalista e meticoloso, fazendo com que produzisse notas detalhadas sobre como poderiam ser realizadas as encenações, “(...) em uma busca obsessiva por padrões, ecos linguísticos e paralelos visuais de qualquer espécie” (GONTARSKI, 1999, p. xxv [tradução nossa]). O modo da emissão vocal em “Comédia” é bastante peculiar e interessa muito a esta pesquisa, por isso dedicamos atenção especial a esta peça no próximo capítulo que define melhor as características da voz e da palavra no palco beckettiano.

Knowlson observa que Beckett ao trabalhar tão estreitamente com a encenação de suas peças, por vezes, cortou ou alterou o texto, revendo, particularmente, as direções de palco, de modo que as edições de sua dramaturgia podem refletir um modo de trabalho teatral não engessado pelo texto, o qual ele mesmo abandonou (BECKETT, 1985, p. 12). É possível notar a atenção dada pelo autor à reescrita de trechos da peça, em um processo de assimilação do palco sobre o texto impresso. No caso das mudanças descritas nas notas de direção para “Dias Felizes”¹⁴, Knowlson (BECKETT, 1985) faz notar que as mesmas objetivam balancear a peça, ditando o ritmo e o que ressoa dela. Destaca, também, que essas modificações devem ser consideradas em edições críticas da peça e, claro, em encenações da mesma. Certamente, as criações de Beckett como diretor não devem ser encaradas como invioláveis tampouco como modelos para serem copiadas, contudo, podem ser lidas de um ponto de vista crítico que permita aproximar os envolvidos em uma eventual produção, daquilo que Beckett almejava criar artisticamente em seu teatro.

Para Gontarski (1999), uma frase escrita por Beckett nas notas que preparou para o diretor Donald McWhinnie durante a montagem de “*That Time*” (“Aquele Vez”) de 1976 no *Royal Court Theatre*, poderia ser tratada como seu manifesto teatral. Tomando emprestada uma definição do arquiteto Mies van der Rohe, o dramaturgo escreveu: “Para a objeção de que o componente visual é muito pequeno, desproporcional ao auricular, a resposta é: torná-lo menor, com o princípio de que menos é mais” (GONTARSKI, 1999, p. 360 [tradução nossa]). Isto definiria o estatuto de sua estética tardia, a qual ele mesmo chamaria de “*Process of elimination*” (“processo de eliminação”), em uma busca obsessiva por minimalismo. Segundo Gontarski, Beckett redirecionou sua obra para “(...) recriar seu trabalho de acordo com princípios mais em consonância com a escultura, a pintura ou até mesmo a arquitetura do que com o drama e testar os resultados diretamente no palco” (GONTARSKI, 1999, p. xxvi). Portanto, é no sentido de possibilitar a materialização de sua dramaturgia sobre o palco que

¹⁴ Há dois cadernos com notas de direção para “Dias Felizes”, o primeiro deles preparado para a produção berlinense de 1971 e segundo para a célebre montagem inglesa, do *Royal Court Theatre*, de 1979, com a atriz Billie Whitelaw.

Beckett direcionou seus esforços enquanto se preparava para dirigir e quando oferecia orientação a outros diretores.

1. 2. 1. As rubricas.

Para Beckett, o cumprimento rigoroso de cada detalhe na montagem de suas peças era fundamental para concretizar seu projeto dramaturgico, incluindo a execução técnica dos atores tanto física, quanto vocalmente, além da atenção ao cenário, iluminação e sonorização. Já vimos o quão meticuloso era ao preparar-se para as montagens e que, à medida que entendia mais sobre a realização cênica dos textos, tanto mais procurava descrever os pormenores de sua realização (GONTARSKI, 1999). Por isso, além dos “cadernos de encenações”, as informações contidas nas rubricas de suas peças teatrais se tornam chaves imprescindíveis para adentrar seu universo, sendo parte essencial de sua escrita dramaturgica.

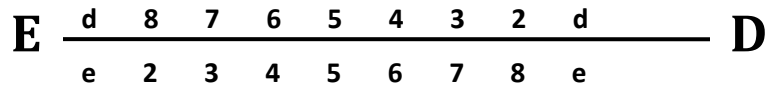
A esse respeito, Luiz Fernando Ramos (1999), pesquisador de dramaturgia e estudioso de Beckett, se dedica a analisar a relação entre rubrica e a construção dramática no teatro beckettiano. A importância da mesma é tal que “Mesmo com infinita variedade de modos de executá-la, não cumpri-la é não só trair o autor como alterar completamente o curso da ação dramática” (RAMOS, 1999, p. 54). Observemos, como exemplo, a rubrica inicial da peça “Passos”, na qual dialogam as personagens Voz de Mulher (V) e May, sendo esta a única visível em cena. Do diálogo entre as duas sabemos que aquela que só é ouvida pela plateia é a mãe e a outra a filha. A peça é dividida em três partes, das quais a primeira compreende a conversa entre as duas em torno dos cuidados e preocupações de May para com a saúde da mãe e da preocupação desta com a obsessão da filha em ficar “revirando tudo aquilo” (BECKETT, 1999). Na segunda parte o que ouvimos é a voz da mãe contando a história de sua filha, que desde que um certo acontecimento se deu, o qual não nos é revelado, tornara May diferente das outras crianças. Ficamos sabendo que seu ir e vir constante é algo que sempre realizou. Contudo, nada é explicado quanto ao motivo de sua situação. A terceira parte se constitui da história contada por May sobre a Sra. W e sua filha Amy, que faz claras alusões à movente e sua mãe, sem que, todavia, traga qualquer resolução para a enigmática relação entre as duas (BECKETT, 1999, 2006). As vozes vão se tornando mais fracas ao avançar da peça, da mesma maneira como a luz e a duração do eco do sino. (BECKETT, 1999, p. 312).

Vamos à rubrica inicial:

MAY (M): cabelos grisalhos em desalinho, penhoar cinza em farrapos, ocultando os pés, arrastando-se pelo chão.

VOZ DE MULHER (V): vinda do fundo do palco escuro.

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



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.

Luz: fraca, fria. Iluminar apenas a área e o personagem, o chão mais que o corpo, o corpo mais que a cabeça.

Vozes: baixas, andamento lento.

Cortina. Palco escuro.

Fraco e breve som de sino. Pausa para o eco.

Lenta subida da luz apenas na trilha.

M é vista dirigindo-se, com passos lentos, para E. Dá meia-volta em E, faz mais três percursos, detém-se voltada para D.

Pausa¹⁵.

(BECKETT, 2005, [Tradução de Rubens Rusche]).

A rubrica é bastante precisa, prevendo a quantidade de passos dados pela personagem May sobre o palco, o que já reduz a área de atuação, conferindo à cena o desenho imaginado pelo autor. Além disso, não obedecer à quantidade discriminada de nove passos irá afetar o próprio desenvolvimento da ação da peça, uma vez que a segunda personagem, uma voz somente, conta em alguns momentos os passos dados pela outra.

¹⁵ “MAY (M), disheveled grey hair; worn grey wrap hiding feet, trailing.

WOMAN'S VOICE (V) from dark upstage.

Strip: downstage, parallel with front, length {nine} steps, width one metre, a little off centre audience right.

r l r l r l r l r ---
 {L ----- R}
 --- l r l r l r l r l

Pacing: starting with right foot (r), from right (R) to left (L), with left foot (l) from L to R.

Turn: rightabout at L, leftabout at R.

Steps: clearly audible rhythmic {tread}.

Lighting: dim, [cold,] strongest at floor level, less on body, least on head. [Dim spot on face during halts at R and L.

Upstage left, a thin vertical beam (B) 3 metres high.]

Voices: both low {and slow} throughout.

Curtain. Stage in darkness.

Faint single chime. Pause as echoes die.

Fade up to dim on strip [, including B]. Rest in darkness.

M discovered pacing {towards} L. Turns at L, paces three more lengths, halts, facing front at R.

Pause.”

(BECKETT, 1999, p. 275).

Na versão original da peça, Beckett havia imaginado somente sete passos, contudo, durante o processo de ensaios da montagem no *Royal Court Theatre*, que comemorava os setenta anos do autor em 1976, com a atriz Billie Whitelaw no papel de May, Beckett percebeu que nove passos seriam o ideal para completar a imagem visual da cena. A mudança foi necessária para corrigir o tempo da execução das falas com os passos, coordenando-os entre si, em um desenvolvimento musical da encenação, afinal, Beckett comparava “Passos” a uma peça de música de câmara (GONTARSKI, 1999, p. 311). Todavia, a publicação lançada na estreia da peça pela *Faber and Faber* traz sete passos na rubrica. Por isso, alerta Gontarski (1999), as montagens atuais de “Passos” têm que levar este dado em consideração, já que algumas publicações ainda trazem impressa a quantidade de sete passos e não nove ou, como é o caso da edição “*Ends and Odds*”, também da *Faber and Faber*, de 1977, que corrige a quantidade nas rubricas, mas não no texto, nas passagens em que Voz conta os passos (GONTARSKI, 1999, p. xxv).

Em outro momento, Asmus, que foi assistente na montagem alemã de “Passos”, chama a atenção para um detalhe que reforça a aproximação entre a direção realizada por Beckett e uma firme orquestração musical:

O primeiro “May” vem no quarto passo, enquanto May caminha da direita para a esquerda, o segundo “May” no oitavo passo. May diz seu “Sim, mãe” no quarto passo quando caminha da esquerda para a direita, e no sexto passo do mesmo trajeto, a Mãe começa com “Você nunca vai parar”? A frase termina imediatamente antes da virada. (ASMUS, 1976, p. 338 apud BECKETT, 1999, p. 283-4 [tradução nossa]).

Eis o axioma mais persistente do teatro beckettiano: a separação entre fala e ação (GONTARSKI, 1999, p. 311). E Gontarski, ao comentar as anotações de Beckett (BECKETT, 1999), baseando-se nas lembranças de Asmus sobre a montagem alemã, ainda destaca que a ação elíptica realizada pela personagem May de ir e vir sobre o palco deveria ser atuada sem sentimento. “Beckett disse a sua atriz Hildegard Schmahl, em Berlim, que a cena poderia ser feita sem sentimento, exceto na menção ao ‘urinol’, que poderia gerar algum sentimento, um pouco de fervor” (BECKETT, 1999, p. 337).

As elipses e os paralelismos se multiplicam em “Passos” e é possível perceber o quanto era importante para Beckett buscar novas combinações e possibilidades de reverberações de palavras e sonoridades, o que era uma obsessão para ele. Por exemplo, na segunda parte da peça, a personagem V ou Mãe, fala sobre May, já a terceira parte é May quem fala sobre a mãe. Ambas devem ser paralelos exatos, não necessariamente enquanto texto, mas como relembra Asmus, Beckett queria que fossem similares na maneira e no estilo que seriam falados (ASMUS, 1976, p. 338 apud BECKETT, 1999, p. 284). Nas notas de Beckett preparadas para a encenação alemã, ele explica a razão de haver o paralelo entre a voz

de May e de sua mãe. Porque a “filha conhece somente a voz de sua mãe” (BECKETT, 1999, p. 284). Para o dramaturgo, a sonoridade de “*Not enough*” [“Não basta”] na história contatada pela mãe deveria ser exatamente igual a “*Not there?*” [“Não há?”] dita por Amy ao contar a história da Sra. W e sua filha Amy. Como Gontarski explica ao comentar as notas de Beckett (BECKETT, 1999, p. 285), a relação entre mãe e filha remete àquela vivida por Ham e Clov em “Fim de Partida”, na qual, se poderia dizer que o segundo só conhece a voz do pai [Ham], fazendo eco à Caliban¹⁶ em “A tempestade” de William Shakespeare: “Clov: (...) Uso as palavras que você me ensinou. Se não querem dizer mais nada, me ensine outras. Ou deixe que eu me cale” (BECKETT, 2002, p. 87).

Para termos uma ideia do perfeccionismo que Beckett almejava alcançar ao dirigir “Passos” na Alemanha, ele estabeleceu o tempo de sete segundos como uma unidade básica da encenação. “O sino do começo de ‘Passos’ diminuiria em sete segundos, a luz subiria em sete segundos e então se poderia ver May caminhando” (ASMUS, 1976, p. 336 apud BECKETT, 1999, p. 281). Da mesma maneira, no fim de cada uma das três partes da peça, a luz sairia em sete segundos e assim por diante a cada recomeço, com o sino e a luz (ASMUS, 1976 apud BECKETT, 1999).

Gontarski, evidencia a precisão matemática da composição cênica de Beckett encontrada em um dos cadernos preparados para “Passos”:

A preocupação de Beckett com a estrutura e a precisão matemática se evidencia aqui novamente, em como ele traçou a forma precisa do diminuendo nos passos de May. Na primeira seção [da peça], Beckett calculou que May iria passar 14 vezes em sua trilha de luz, com 9 passos a cada vez, num total de 126 passos. Na segunda parte ela iria andar 4 vezes menos, de modo a ter menos 36 passos. Na terceira seção, novamente ela iria andar menos 4 vezes e também ter menos 36 passos do que na parte II (GONTARSKI, 1999, p. 351 [tradução nossa]).

Outra curiosidade encontrada nos “cadernos de encenação” traz uma informação que não está descrita na rubrica das publicações da peça. Ela mostra como Beckett utilizava os recursos possíveis na cena para explorar o deslocamento das vozes dentro da própria narrativa da peça, criando uma dualidade de sentido quanto à origem da voz:

May deve mover seus lábios duas vezes durante o texto da mãe, murmurando para si mesma desde “ela não foi para fora desde a infância” até à relutância da mãe em usar a palavra “nascer”: “... o mesmo onde ela - ”. E de novo, desde “... até uma noite, enquanto ainda pouco mais que uma criança” até “May: Não basta”. No final dos movimentos labiais ela fecha os olhos e deixa cair a cabeça por um momento. (Asmus, [19--], p.341 apud BECKETT, 1999, p. 284 [Tradução nossa]).

¹⁶ Na lista de personagens da peça “A tempestade”, Caliban é descrito como “um escravo selvagem e disforme”. Foi escravizado por Próspero que lhe tomou a ilha onde habitam e lhe ensinou tudo aquilo de que precisa para tornar-se civilizado, sobretudo palavras (SHAKESPEARE, 1999).

Segue outro exemplo de explorações de sonoridades vocais sobre o palco. Na terceira parte da peça, na história contada por May, a voz pode ser um pouco mais vívida. “‘Pode-se supor, observou Beckett, ‘o que ela tem escrito, tudo o que se inventou para fazer isso, que um dia encontrará um leitor para sua história – portanto, está endereçada ao leitor... As palavras são o alimento desta pobre garota. São seus melhores amigos’”. (ASMUS, [19--], p. 339 apud BECKETT, 1999, p. 284 [tradução nossa]).

É interessante perceber como Beckett deixou a indicação de que a história contada por May seria dita com mais vivacidade, à qual ele justifica destacando o valor das palavras para aquela “pobre garota”, fato que parece contradizer sua postura de não fornecer elementos para seus intérpretes além do que está no próprio texto. Entretanto, Beckett manteve a palavra “leitor” na peça sobre o palco, talvez sabendo a estranheza que esta causaria na audiência que assistiria a apresentação. No “caderno de encenação” preparado para o *Royal Court*, ele chegou a ponderar sobre a troca de “leitor” para “ouvinte”, o que enfatizaria a transposição da página para a cena, mas acabou mantendo como estava escrito na peça, talvez para, mais uma vez, deixar a ambiguidade prevalecer sobre os sentidos.

Ao assistirmos o registro fílmico da montagem dirigida por Beckett¹⁷, pudemos perceber a que ponto chegava a qualidade monotônica da elocução das atrizes de “Passos”. Durante toda a peça, as frases são ditas como numa ladainha muito lenta, lembrando o *recto tono* utilizado por monges em suas orações. Mas diferente de “Eu Não”, na qual o texto é dito em uma velocidade vertiginosa, em “Passos” a fala dá a impressão de que poderá ser interrompida a qualquer instante, dando mais uma sensação de morosidade do que de exasperação. A intensidade é muito fraca, da mesma maneira a frequência é bem baixa e sem coloridos, o que produz um profundo estranhamento. Será aquela voz realmente produzida por uma pessoa? É impossível não tentar imaginar o esforço das atrizes para não acelerarem o andamento da fala e a concentração a que estavam submetidas em sua atuação.

¹⁷ “*Footfalls*”. Direção: Samuel Beckett. Intérpretes: Billie Whitelaw e Christine Collins. Registro fílmico da peça. [S.l.], [197-?]. Parte 1, (7 min 38 seg.), son., p/b, inglês, s/ legendas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RGvwqERVkFw&index=13&list=PLCA5446A10355A3FF>> Acesso em: 03 mai. 2014.

Parte 2, (6 min 41 seg.), son., p/b, inglês, s/ legendas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7-uE4Y7FVZ8&index=14&list=PLCA5446A10355A3FF>> Acesso em: 03 mai. 2014.

Parte 3, (7 min 06 seg.), son., p/b, inglês, s/ legendas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6zEnsaIjWyA&index=15&list=PLCA5446A10355A3FF>> Acesso em: 03 mai. 2014.

Parte 4, (9 min 56 seg.), son., p/b, inglês, s/ legendas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p2i6fn6fGi0&list=PLCA5446A10355A3FF&index=16>> Acesso em: 03 mai. 2014.

Durante a montagem alemã, Beckett queixou-se desde a primeira leitura de que a atriz estava usando muito colorido em sua voz. “Monotônico, sem cor, muito distante. Você está compondo. Não é uma história, mas uma improvisação. Você está procurando as palavras, se corrige constantemente. Você está na igreja com a garota. A voz é a voz de um epílogo. No final ela não pode ir mais longe. Isto é apenas um fim” (ASMUS, 1976, p. 340 apud BECKETT, 1999, p. 285 [tradução nossa]). Ao comentar a citação de Asmus, Gontarski faz notar que o irônico é saber como esse improviso era orquestrado precisamente. (BECKETT, 1999, p. 285).

1. 2. 2. “Dias Felizes”.

Foram, no total, 13 produções teatrais e 16 peças encenadas sob a direção de Beckett, sendo a última delas a montagem de “Dias Felizes” em 1979¹⁸, no *Royal Court Theatre*, em Londres, com Billie Whitelaw no papel de Winnie e Leonard Fenton (1926-) como Willie (KNOWLSON, 1985). Apesar de não pertencer aos textos curtos da obra tardia do dramaturgo, sobre os quais nos dedicamos nesta pesquisa, o “caderno de encenação” preparado pelo diretor para a montagem de “Dias Felizes” tem muito a nos oferecer sobre suas ideias a respeito da elocução na cena, da relação entre as falas e gestos, e do texto com os demais elementos da encenação. Nesta peça a personagem principal Winnie, lida com diversas vozes durante sua apresentação e a maneira como Beckett elaborou sua atuação durante os ensaios, juntamente com Whitelaw, ajuda a evidenciar algumas características dessas diferentes vozes em seu teatro.

“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), esta 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 tira quando deles precisa, recolhendo-os somente no 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

¹⁸ Depois disso, Beckett dirigiria apenas peças televisivas ou adaptações de outras obras para a TV.

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 revolver, 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).

Knowlson (1985) faz uma comparação entre as produções de “Dias Felizes” dirigidas por Beckett na Alemanha e na Inglaterra a fim de mostrar como a visão do autor se modificou ou se construiu de uma para a outra. O pesquisador percebe na montagem londrina um “(...) contraste entre aspirações ascendentes e movimentos descendentes operadas em um nível metafórico e literal (...)” nas ações de Winnie. (KNOWLSON, 1985, p. 16 [tradução nossa]). E enfatiza a diferença entre sua “voz usual”, alegre, cheia de vida em alguns momentos, a outra em que predominam os tons escuros, que corresponderiam à oposição entre positivo e negativo, descritas pelo próprio Beckett em uma das páginas deste “caderno de encenação” intitulada “+...-” (BECKETT, 1985, p. 16 e 17). O contraste entre o primeiro e o segundo ato da produção do *Royal Court Theatre* impressionaram Knowlson, pois a alternância entre expansão e recolhimento, ascendência e descendência do primeiro ato, são substituídas por um tom lento contínuo e quase sem movimento no segundo. Para o editor, a montagem de Beckett mostrou como a crítica até então falhou em reconhecer o quão importante e crucial era esse contraste, o qual fortalecia a peça (BECKETT, 1985).

Descreveremos a seguir aquilo que Beckett registrou no “caderno de encenação” a respeito da ação vocal imaginada por ele para a personagem Winnie¹⁹.

A primeira aparece na página quatro do manuscrito [página 31 da edição], com o título “*Winnie’s voices*” (“Vozes de Winnie”), no qual consta a palavra “*usual*” e as indicações “*To herself*” (“Para si mesma”) e “*To Willie*” (“Para Willie”), ainda referências à história dos Showers e da boneca de Mildred, compreendendo dez tópicos.

¹⁹ O manuscrito foi integralmente transcrito por Knowlson, o que compõe a primeira parte da edição. Na sequência, as páginas são comentadas pelo editor e acrescidas de informações oriundas de outras fontes, como programas da peça, relatos de pessoas que acompanharam a produção, críticas etc.

O primeiro deles, “*Winnie’s voices*”, é interpretado por Knowlson com a ajuda do relato de Ruby Cohn²⁰ contando sobre a montagem alemã, com a atriz Eva Katharina Schultz, também dirigida por Beckett. A seguir, uma lista das características e qualidades da voz da personagem Winnie, a partir dos comentários de Knowlson sobre o manuscrito de Beckett (1985).

- Winnie possui três vozes principais: uma tagarelice neutra (“*a neutral prattle*”), fortemente articulada para Willie (“*high articulation*”) e infantil na intimidade, para si mesma (“*childlike intimacy to herself*”);
- Duas imitações da voz de Willie, uma no primeiro e outra no segundo ato;
- Na história sobre o casal “Shower/Coocker”, outras três vozes: narradora objetiva (“*objective narrator*”), de homem enérgico, ríspido (“*gruffly energetic man*”) e hostil da senhora que o acompanha (“*hostile lady companion*”). No segundo ato, Mr. Shower/Coocker adota um tom erótico ao perguntar sobre as pernas de Winnie.
- Uma voz infantil no segundo ato, ao relatar a história de Mildred e a boneca;
- Beckett quis um tom especial para a leitura do tubo de creme dental, algo como uma cantilena de citações literárias (“*a chant for the literary quotations*”);
- Na primeira aparição das palavras “*happy day*” (dia feliz) e “*old style*” (velho estilo) poderiam ser sobrecarregadas e enfatizadas a cada repetição;
- Insistência de Beckett no contraste entre o colorido da voz de Winnie no primeiro ato (“*many colors*”), com uma voz usual, “voz branca” (“*white voice*”), no segundo ato. (BECKETT, 1985, p. 126-7 [traduções nossas]).

Segundo tópico, intitulado “usual [voice]” (voz usual): Knowlson relembra a quantidade de coloridos que compunham a fala de Winnie no primeiro ato da montagem inglesa. O trabalho de Beckett com a atriz Billie Whitelaw foi intenso. O diretor lapidou cada entonação, os ritmos e o andamento do texto, repetindo, por vezes, frase por frase juntamente com a atriz. O efeito da voz da personagem no primeiro ato conferia-lhe uma qualidade de ar, contrastando com a qualidade terra apresentada pela personagem Winnie no segundo ato. Knowlson cita Hübner, que transcreveu o caderno de ensaios da montagem alemã, no qual Beckett dizia que a leveza de Winnie deveria ser ouvida na sua voz (HÜBNER, [19_?] apud BECKETT, 1985, p. 127-8). Os tons escuros vão se introduzindo aos poucos no discurso de Winnie. Já no segundo ato, Beckett anotou no caderno alemão que a voz da personagem está desbotada, reduzida (“*Voice faded, scope reduced*”) (BECKETT, 1985, p. 127). Podemos

²⁰ Knowlson se utiliza de: COHN, R. “*Just Play: Beckett’s Theater*”. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, pp. 253-4 apud BECKETT, 1985, p. 126. No entanto, não faz citações diretas.

perceber que as indicações sugeridas por Beckett para dar qualidades à voz de Winnie eram de naturezas materiais e físicas, como o ar, a terra, leve, pesado, claro e escuro, sem ter qualquer fundo psicológico ou emocional.

Entretanto, Martha Fehsenfeld [198-] sobre os ensaios da montagem de 1979 no *Royal Court Theatre*, recorda-se de Beckett dizendo “Neste ato a impassibilidade vai provar o resultado certo. Mas se há monotonia ininterrupta, não vai funcionar. Sem muita variedade no tom, mas ainda alguma capacidade diminuída para projetá-los” (McMILLAN; FEHSENFELD, [198?] apud BECKETT, 1985), referindo-se ao toque emocional pedido por Beckett à atriz. Knowlson completa que na atuação de Whitelaw havia a velocidade rápida na descrição das coisas visíveis para Winnie, mas com voz pouco brilhante, de pouca energia contraposta a momentos de explosão emocional, em que expressava a si mesma com veemência. (BECKETT, 1985, p.127-8). Vemos então, que a emoção não era banida do palco beckettiano, todavia, ela teria a medida certa para efetivar a imagem e a situação que se desenrolava sobre o palco. Não era o ponto de partida da interpretação, viria, entretanto, estrategicamente para quebrar a monotonia predominante. Obviamente, a boa execução dessa alternância emocional dependeria da competência da atriz, que no caso era Billie Whitelaw, reconhecida por suas atuações precisas no teatro beckettiano²¹.

Terceiro tópico “*to herself*” (para si mesma). No primeiro ato, ao falar consigo mesma, a personagem adota uma ampla variedade de tons: agudo (“*sharp*”), de advertência (“*cautionary*”), preocupado, ansioso (“*anxious*”), entre outros. Todavia, algumas vezes, o tom muda para algo mais interior e profundo, vindo de algum lugar de dentro dela (BECKETT, 1985, p. 128).

O Quarto e quinto tópicos se referem à maneira como Winnie se dirige ou se relaciona vocalmente com Willie, “*To Willie*” e “*Willie’s...*” (para Willie e pertencente ao Willie). Nos momentos em que se dirige a ele, a fala é exagerada em articulação, muito clara, como se quisesse ser ouvida amplamente. Já quando vai citar algo dito por Willie no passado, ou seja, uma fala que teria pertencido a ele, Winnie o imita. Isto se repete quando ela diz o que o marido pensa sobre a arma em sua sacola (BECKETT, 1985, p. 128).

Sexto tópico “*Showers*”. A voz do casal Shower/Coocker foi inventada por Billie Whitelaw, tendo agradado muito a Beckett. Ela utilizava um acento “*Cockney*” (“*Cockney*

²¹ Vide: KALB, J. “Beckett in performance”. Cambridge University Press: Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, 1989; KNOWLSON, J. “Damned to fame: the life of Samuel Beckett. London: Bloomsbury, 1996”; KNOWLSON, J & E. “Beckett remembering; remembering Beckett: uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him”. London: Bloomsbury, 2006; entre outros.

accent”), característico de um dos subúrbios londrinos, para dizer as falas de ambos, contudo, fazia a mulher mais refinada e educada que seu companheiro (BECKETT, 1985, p. 128).

Sétimo tópico “*Reasons says*” (Fala a razão). Como se fosse a voz imaginária da razão. O editor explica que na versão alemã, havia duas maneiras utilizadas para a personagem se relacionar com essa voz. Na primeira Winnie inclinava sua cabeça à frente para ouvir a voz, na segunda, adotava a voz imaginária para si mesma. Foi somente a segunda que prevaleceu na montagem britânica (BECKETT, 1985, p. 128).

Oitavo tópico “*Description Dolly*” (Descrição da boneca): Na versão alemã, a atriz utilizava uma voz fina, como de criança, já Whitelaw falava muito mais alto que sua voz habitual (BECKETT, 1985, p. 128).

Nono tópico “*Narrative*” (Narrativa). Na descrição da história de Mildred uma qualidade esquisita, estranha prevalecia, mas mantinha-se a voz infantilizada. Sobre a visita do casal Shower/Coocker, a narrativa se compunha de rápidas trocas de registros, acentos e vozes, ao contrário da narrativa principal que se compunha de variações emocionais, mais objetiva e plana (BECKETT, 1985, p. 128).

Décimo tópico “*Quotes*” (Citações). As citações na versão inglesa foram mais difíceis de realizar do que na alemã, segundo a observação de Knowlson. O recurso utilizado foi uma elocução entonada de uma maneira especial, num tom elegíaco exagerado. (BECKETT, 1985, 129).

Prosseguindo na descrição do “caderno de encenação” e dos comentários de Knowlson, a página 10 do manuscrito [p. 43 da edição], recebeu o título de “+ -”. Ela mostra como Beckett pensava os contrastes dentro da peça, intercalando expansão e recolhimento. Knowlson observa (1985) que os impulsos para o alto de Winnie, como um pássaro, são tragados pela impetuosidade da terra, para baixo. A forma como essa dinâmica entre positivo e negativo se refletiu na voz da personagem se materializou na inflexão utilizada pela atriz. No manuscrito Beckett indica que a oração seja inaudível, no entanto, na apresentação no *Royal Court Theatre*, Whitelaw a pronunciava de maneira entusiástica, segundo a recordação de Knowlson. Essa mudança foi anotada adiante no manuscrito, em outra página. As inflexões, em muitas das frases se compõem de um dualismo, primeiro com movimento ascendente, para depois descer. Recurso explorado nas frases com repetições de palavras ou ideias e retomada durante toda a peça (BECKETT, 1985, p. 136-7-8).

Na página seguinte do manuscrito, “*Défaillances*”, [p. 45 da edição], Knowlson (BECKETT, 1985) mostra que Beckett dirigia Billie Whitelaw com o intuito de fazê-la diferenciar as quebras e abaixadas de cabeça com a voz e, ainda, com o estado de perda de

controle da personagem, como se ela falhasse. Em diversos momentos havia essa falha ou quebra da voz.

A partir dos tópicos acima citados, anotados por Beckett antes do início dos ensaios da peça, podemos averiguar a riqueza de variações vocais imaginada por ele para a personagem de “Dias Felizes”. Winnie não possui somente sua própria voz, mas se apropria das vozes dos outros personagens presentes em suas narrativas, as quais se distinguem por características muito diversas entre si. No entanto, verifica-se a constante presença de uma voz monótona na narrativa principal, a voz usual, descrita como tendo poucas variações de tom, a qual ocupa praticamente toda a extensão da peça, sendo um pouco mais colorida no primeiro ato e obscura no segundo. Ou seja, se relacionarmos à música, temos uma base, um andamento constante que se repete durante toda a apresentação, intercalada por quebras em sua constância, com momentos mais vívidos, mas que, ao terminarem, voltam novamente para o mesmo curso, de pouca variação tonal. Apesar da emoção não estar excluída da interpretação pedida à atriz, como já destacamos, ela não é o foco central das variações vocais. Estas estão ancoradas em indicações que remetem a uma materialidade, como cores, elementos da natureza e qualidades físicas, dados que certamente afetam a criação da intérprete.

Ao que parece a relação entre Beckett e Whitelaw durante os ensaios de “Dias Felizes” tornou-se um pouco complicada pelo fato do dramaturgo ter modificado trechos do texto da peça quando a atriz já os havia memorizado. Duncan Scott, o iluminador da montagem, relata a Knowlson (2007) que Whitelaw acusava Beckett de confundi-la e se contradizer várias vezes, ao passo, que o diretor confessava a Scott sua incompreensão e incapacidade de pensar em algo para ajudá-la. O interlocutor conversava com Beckett fora dos ensaios e o recordava-o da atuação da atriz em “Eu Não”, a qual, a princípio também parecia difícil, mas que ela realizou muito bem. No entanto, Beckett considerava “Dias Felizes” uma peça mais difícil e atribuía o nervosismo de Whitelaw às possíveis comparações que haveria entre sua atuação e de suas predecessoras no mesmo papel, Peggy Ashcroft e Brenda Bruce. Além disso, segundo Scott, o dramaturgo estaria descontente em relação ao primeiro ato da peça, que para ele ainda havia imperfeições em sua composição (KNOWLSON, 2007, p. 172).

O relato de Whitelaw feito a Knowlson (2007) sobre “Dias Felizes”, destaca sua dificuldade em encontrar uma maneira de cantar a valsa “*Merry Widow*”, composição de Franz Lehár, utilizada por Beckett no final da peça, que se resolveu quando o dramaturgo lhe demonstrou cantando ele mesmo. Segundo a atriz, sua voz soou tão maravilhosa, que a única

coisa que ela fez foi imitá-lo (KNOWLSON, 2007, p.173). Durante os ensaios, a atriz também repetia o texto junto com Beckett, por conta do ouvido preciso e musical deste, que lhe designava o tom exato da enunciação. Apesar de sua imitação perfeita e da adequação da intérprete dentro da estrutura colocada pelo diretor, Knowlson (1985) elogia o sopro de vida que Whitelaw conseguiu introduzir em sua atuação, a qual o pesquisador qualifica de impressiva, auxiliada por um apuro técnico singular e força emocional, considerando-a a melhor intérprete de Winnie (KNOWLSON, 1985, p. 17). A relação íntima de trabalho entre Whitelaw e Beckett evidencia a imensa sensibilidade dela em captar aquilo que o escritor queria e é preciso destacar o comentário de Knowlson (1985) a respeito da vida que a atriz conseguiu insuflar na estrutura de atuação exigida por Beckett, o que é uma questão importante para os intérpretes que atuam em seu teatro e que afeta diretamente a ideia de criação vocal dos mesmos.

2. A VOZ E A FALA NO PALCO BECKETTIANO

2.1. Um teatro questionador

A produção dramática de Samuel Beckett, realizada entre 1947 e 1983, participa das transformações ocorridas na dramaturgia ocidental durante o século XX, sobretudo aquelas que se voltaram contra as normas da “peça bem feita” de Eugene Scribe²² (1791-1861), que regia o drama burguês do século XIX. Nela podemos destacar a presença de enredos ambíguos, o abandono da lógica das ações, o silêncio, a força da imagem e a exigência de uma interpretação não naturalista.

Samuel Beckett escreveu vinte textos para teatro: “*Eleutheria*” escrita em 1947 proscrita pelo autor e publicada postumamente em 1995, “Esperando Godot” (*En Attendant Godot, Waiting for Godot*)²³ 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.

Sobre o impacto que a estreia de “Esperando Godot” exerceu no teatro inglês da época, o crítico de teatro Harold Hobson fez as seguintes observações:

A peça quebrou as algemas do enredo, varrendo-as para longe do teatro inglês. Destruiu a ideia de que o dramaturgo é Deus, conhecedor de tudo sobre seus personagens e senhor de uma filosofia completa, resposta a todos os nossos

²² Ao comentar as transformações da dramaturgia no fim do século XIX e o declínio do drama romântico, Carlson comenta: “É difícil superestimar a influência de Scribe sobre o drama subsequente. Os dramaturgos realistas do final do século XIX – mais notoriamente Ibsen – usaram de sua técnica de cuidadosa construção e preparação de efeitos, e mediante seu exemplo a peça bem-feita tornou-se e continua sendo o modelo tradicional da construção da peça” (CARLSON, 1997, p. 207). Tal construção está alicerçada sobre os princípios básicos do drama estabelecidos por Aristóteles em sua “Poética”, as unidades de tempo, espaço e ação. [Ver: Aristóteles; Szondi (2001); Sarrazac (2012); entre outros].

²³ Os nomes das peças aparecem primeiro em português seguidos de seus respectivos títulos em inglês ou francês, vindo em primeiro lugar na língua em que foi escrito e publicado originalmente. [Ver: BECKETT (1999, 2006)].

problemas. Mostrou que a citação de Archer – uma boa peça imita a superfície audível e visível da vida – não é necessariamente verdadeira. Revelou que o drama se aproxima, ou pode se aproximar, da condição da música, tocando coisas que escapam às garras da lógica. (HOBSON in ANDRADE, 2010, p. 208).

Jonathan Kalb, pesquisador norte-americano, historiador e crítico de teatro, publicou em 1989 “*Beckett in performance*” (2000), no qual investiga a eficácia de algumas interpretações teatrais do teatro de Samuel Beckett, através da análise de peças que o crítico assistiu entre 1978 e 1987, e entrevistas realizadas com artistas que estiveram envolvidos em algumas dessas montagens. Segundo Kalb (2000), parte da importância da obra teatral beckettiana consiste no problema que esta coloca sobre a atuação de seus intérpretes, opondo-se à ilusão e a verossimilhança esperada do trabalho do ator. Beckett está ao lado de outros artistas do século XX que estavam engajados em uma crítica radical ao pressuposto comum do ilusionismo dramático (KALB, 2000, p. 5).

Kalb (2000) procura contextualizar o trabalho de Beckett de maneira diferente da usual, comparando-o ao teatro vanguardista norte-americano, como *The Wooster Group*, Robert Wilson (1941 -), Richard Foreman (1937 -) e *Squat Theater*, acreditando que, igualmente como estes, o teatro de Beckett é importantíssimo no contexto das experimentações que se preocuparam em questionar o rumo da arte teatral na segunda metade do século XX, como fizeram as vanguardas no início do mesmo. Para Kalb, a importância de Beckett para o teatro contemporâneo deve ser averiguada em pé de igualdade com o teatro *avant-garde*, pois a atuação no palco beckettiano é de uma progressiva e radical originalidade (KALB, 2000, p. 3).

Para entender a colocação de Kalb, podemos tomar como exemplo o “Balé Triádico” (1922) de Oskar Schemeller, um dos nomes da escola Bauhaus, que trazia à cena bailarinos executando movimentos mecânicos, que lembravam marionetes, numa nova experimentação do espaço através de ações físicas. É chamado de triádico porque participam três bailarinos ocultos pelas roupas e, também, em alusão à tripla combinação entre movimento, figurinos geométricos e música, esta composta por Paul Hindemith (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, p. 34). Partsch-Bergsohn (1994) explica que a importância deste balé justifica-se por ser um dos primeiros a propor a abstração nas artes cênicas através de formas, cores, música e movimentos que não tinham qualquer ligação dramatúrgica ou um sentido de fabulação. A obra de Schlemmer, contextualizada no quadro das vanguardas artísticas do início do século XX, abre caminho para outras pesquisas no sentido de desligar as artes da cena da obrigação da narratividade. A dinâmica entre os elementos plásticos de composição cênica passam a ser a preocupação nos palcos de vanguarda, atores e bailarinos, são, portanto,

apenas mais um desses elementos. Schlemmer estava interessado nos atores ou bailarinos como um objeto mecânico. “Seu modelo era a marionete, uma figura mecânica que pode realizar movimentos para além do alcance humano” (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, p. 34). Tal processo afetou a maneira como se encarava a função do intérprete [o bailarino ou o ator] até então, colocando novos problemas para se pensar a atuação, a presença, a expressão etc., afinal, já não se pedia àqueles que representassem algo ou expressassem qualquer emoção específica, mas que compusessem com movimentos, gestos, formas e sons.

Seguindo o raciocínio de Kalb (2000), comparar o teatro de Beckett ao teatro *avant-garde*, seria porque aquele questiona os limites entre representação e apresentação enquanto fundamentos da cena teatral, forçando uma indistinção entre elas. “O que reivindico para Beckett, tem a ver com a maneira como as ações de apresentação e de representação estão misturadas em seu teatro - o que é muito mais relevante para as teorias de vanguarda contemporânea do que qualquer um dos artistas *avant-garde* ou a maioria dos críticos têm percebido” (KALB, 2000, p. 3, [tradução nossa])²⁴.

O ator e pesquisador Matteo Bonfitto faz um estudo profundo sobre a relação entre representação e apresentação na cena contemporânea. 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 homens 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 pelo intérprete através de ações. Ao passo que a apresentação está fundamentalmente conectada com a autoreferencialidade: a ação desempenhada pelo ator ou pelo *performer*, 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).

²⁴ Devermos considerar o fato de que talvez Kalb se exceda na defesa de suas ideias, praticamente destituindo o mérito de outros artistas de vanguarda. Contudo, entendemos que no contexto onde seu estudo foi produzido, do teatro norte-americano do fim do século XX, é genuíno seu desejo de enxergar a herança beckettiana sob uma nova ótica. Kalb defende a obra teatral de Beckett entusiasticamente, por considerá-la injustiçada, tanto pelo fato da mesma não se adequar nem ao teatro comercial, que espera obter sucesso de público, portanto seria um tanto indigesta, quanto pelo teatro mais vanguardista, por considerar Beckett rígido e conservador demais ao querer definir como suas peças devem ser encenadas (KALB, 2000).

Segundo Kalb (2000), o teatro de Beckett não faz apenas representar outro momento sobre o palco, ou um fato já transcorrido, mas cria cenas que têm como questão a duração delas mesmas no momento presente²⁵, exemplo de “Esperando Godot”, na qual o tempo de espera das personagens é o mesmo experimentado pelo público e acentuado pela imobilidade silenciosa dos *tableaux vivants*²⁶ propostos pelo dramaturgo, características que se acentuarão nas peças tardias, através das repetições, da imobilidade e do uso do silêncio, apesar destas terem duração menor que os textos iniciais. Kalb entende que as peças de Beckett não versam sobre o tempo como experiência duracional, elas são essa experiência, uma condição *sine qua non* das manifestações teatrais contemporâneas e da *performance art*, que se estruturam sobre a simplicidade autêntica da atuação e a ética do imediatismo, características que o teatro de Beckett também possui (KALB, 2000, p. 4). As reflexões do pesquisador evidenciam o quanto Beckett questionou paradigmas do teatro ocidental avançando além de questões literárias, afetando, inclusive, a própria maneira de atuar de seus atores, fato que permite colocá-lo em diálogo com experimentos radicais do teatro na contemporaneidade.

A atriz e estudiosa do teatro de Beckett, Isabel Cavalcanti, indaga-se (2006) sobre o lugar de Samuel Beckett na História do Teatro ao discorrer sobre as rupturas que a dramaturgia beckettiana coloca em relação ao teatro moderno. Em sua pesquisa, Cavalcanti procura demonstrar como o “*cogito*” do “eu cartesiano” é desmontado por Beckett através da

²⁵ A realização de uma dada ação no momento presente, no aqui e agora, é o pressuposto do drama, conforme a expressão latina *hic et nunc*. Como observa Bonfitto: “Tal expressão veicula um conteúdo fugidio, pois ao pensarmos sobre ela somos ao mesmo tempo atravessados pelo escorrimento do tempo, pela sua impossibilidade física de interrupção” (BONFITTO, 2013, p. xxiii) e nas artes performativas, esta expressão possui peculiaridades específicas e podem ter diferentes noções para artistas diversos, sejam eles mais ligados ao teatro ou à arte da *performance* (BONFITTO, 2013). Apesar de qualquer realização dramática estar circunscrita no âmbito do *hic et nunc*, o que Kalb parece querer evidenciar é que na obra beckettiana essa característica é explorada radicalmente, colocando personagens, atores e público num mesmo nível de experiência teatral, na qual o tempo da ação dramática transcorre concomitante ao tempo “real” (KALB, 2000).

²⁶ Do verbete “*Tableau*” em “Léxico do drama moderno e contemporâneo” (SARRAZAC, 2012), extraímos o seguinte: “O *tableau* (quadro) é um tipo de sequência relativamente autônoma em relação à dinâmica discursiva do conflito dramático, tradicionalmente organizado em cenas e atos. Ele se define por um efeito de recorte, análogo ao produzido pela moldura de uma tela de pintura. Sua vocação dramática é criar uma focalização (Ponto de vista) sobre um mundo (um meio, uma época) que se impõe ao espectador com uma presença visual e silenciosa desconhecida da abstrata dramaturgia clássica, exclusivamente fundada na fala. (...) em Diderot, que é seu teórico mais importante - , ele [o *tableau*] atua mais profundamente ao solapar a concepção aristotélica da fábula, segundo a qual o conjunto dos elementos do drama não é qualificado senão pela ação. O *tableau* teatral é, com efeito, uma composição de signos gestuais que se constitui numa ilha de sentido: correspondendo a uma pausa no avanço em arrancos da ação dramática, ele realiza o anseio diderotiano de um momento capaz de se separar do movimento dramático e consolidar-se em sua autonomia. A dramaturgia do *tableau* contesta então o primado da ação lógica e permite passar a uma nova economia da fábula, fundada numa sucessão de momentos compostos para si mesmos, como telas de pintura, e no interior dos quais o sentido se organiza num modo paradigmático”. (SARRAZAC, 2012, p. 176).

progressiva fragmentação e apagamento que suas personagens vão sofrendo no palco na medida em que o autor radicaliza a elaboração de suas peças. Para tanto, Beckett lançava mão de procedimentos como o obscurecimento visual da cena, na qual as personagens quase não podem ser percebidas pela audiência, instaurando uma “presença da ausência”, bem como, a reconfiguração da função do monólogo dramático que o autor realiza em seus textos (CAVALCANTI, 2006, pg. 23). Ao propor um teatro que já quase não pode ser visto, obscurecendo a cena, iluminando fracamente suas personagens, mas que mesmo no limite da visibilidade ainda estão lá, Beckett talvez subverta a própria etimologia da palavra teatro, do grego *theátron*, “lugar de onde se vê” (CAVALCANTI, 2006, p. 37).

O palco envolto em penumbra e habitado por personagens imobilizadas não era novidade em meados do século XX, o teatro simbolista já propunha uma cena obscurecida e imóvel. Maeterlinck sugere a ideia de um teatro estático no fim do século XIX em peças como “A Intrusa” (1890) ou “Os Cegos” (1890), o que afeta enormemente a dramaturgia moderna e contemporânea. “Emancipando em diversos graus o drama de sua acepção aristotélica, o teatro estático aparece como uma força capaz de quebrar e interromper ou retardar a construção da ação” (SARRAZAC, 2012, p. 184). Maurice Maeterlinck (1862-1949) foi um dramaturgo e ensaísta belga, o principal nome do teatro simbolista, sendo ele quem formulou “(...) efetivamente os princípios de um drama estático (...) cujas estruturas fundamentais são a espera e a subordinação do visível ao invisível” (SARRAZAC, 2012, p. 184). Segundo Kuntz e Losco (SARRAZAC, 2012), a espera beckettiana é um reflexo do estímulo dado por Maeterlinck a novos modelos de tempo dramático e de reflexões metadramáticas.

Essa propensão à imobilidade vigora desde a primeira peça de Beckett, *Esperando Godot*, cuja ação ameaça esvanecer na espera. Em *Fim de partida*, a espera de um fim de conteúdo indefinido, “fim do mundo” e “fim de partida”, parece corresponder à espera de Godot. Esperando e temendo um fim declarado iminente pela réplica – “Terminou, terminou, vai terminar, talvez vá terminar” –, os personagens de *Fim de partida* condenam-se à imobilidade: Clov, que “tenta” sem sucesso partir “desde [o seu] nascimento”, “permanece imóvel até o fim” da peça, oferecendo a imagem concreta de um teatro dominado pelo teatro estático. (KUNTZ; LOSCO in SARRAZAC, 2012, p. 185).

Contudo, entendemos que no palco beckettiano o obscurecimento e a imobilidade estão profundamente conectados com as próprias temáticas das peças, havendo uma radicalização dos pressupostos que orientavam o teatro simbolista em um novo contexto, agora intrincados no próprio jogo cênico sobre o palco, como é o caso dos problemas de mobilidade das personagens de “Fim de Partida”, a relação entre o refletor e as cabeças de “Comédia” ou, ainda, a tensão entre o que é revelado e o que é oculto em “Vaivém” e “Aquela Vez”. Segundo Santos, “(...) para Beckett, as relações entre as personagens devem ser

trabalhadas para ganhar uma forma cênica concreta” (SANTOS, 2013, p. 79). No teatro beckettiano, a materialização cênica dos temas e pensamentos que atravessam os textos não se vale somente do suporte da palavra, mas necessita de concretização na própria cena, valendo-se, por vezes, do esforço de conceder novos sentidos a objetos e ao próprio corpo humano, interferindo na relação concreta das personagens com os mesmos.

Segundo o poeta, dramaturgo, ator e diretor francês Antonin Artaud (1896-1948):

A linguagem do teatro é em suma a linguagem do palco, que é dinâmica e objetiva. Ela participa de tudo aquilo que pode ser posto sobre um palco em matéria de objetos, de formas, de atitudes, de significações. Mas isso à medida que todos esses elementos se organizam e, ao se organizarem, se separam de seu sentido direto, visando criar assim uma verdadeira linguagem baseada no signo em vez de na palavra. É aí que aparece a noção de simbolismo baseado na troca de significações. É tirado das coisas seu sentido direto e lhes é dado um outro. (ARTAUD, 2011, p. 72).

Nesse sentido, Beckett fez um uso diferente da palavra em seu teatro, não sendo ela o motor da ação dramática, tampouco dando a ela a importância que teria no teatro hegemônico de sua época. Apesar da presença da palavra, esta não ocupava mais a posição central em seu projeto dramático.

O levante artaudiano contra a palavra que acredita poder dizer tudo, leva-nos a pensar naquilo que Beckett denominava a “palavra resíduo”²⁷. Na famosa “Carta Alemã”²⁸, que Beckett escreveu a Axel Kaun em 1937, o autor articula ideias sobre a necessidade de levar a linguagem a cair em descrédito, sendo este seu projeto literário (BECKETT, 2001, p. 167-71). A busca de Beckett na prosa em questionar e investigar os limites da permanência da narração influencia sua escrita dramática, na qual explora a mínima utilização de recursos para a construção da cena teatral, esfacelando a unidade das personagens em seu discurso, mas ainda assim, não perdendo sua figuração (CAVALCANTI, 2006, p. 22).

²⁷ Beckett foi um escritor bilíngue e, segundo Cavalcanti (2006), encarava a escrita em outra língua diferente de sua materna como um desafio para ser conciso. A ruptura causada na escrita podia gerar uma criação artística em uma língua outra, conjugando-o num desenraizamento linguístico, numa redução que levou o autor à palavra-resíduo (CAVALCANTI, 2006, p. 37). Beckett começou a escrever em francês para se distanciar de sua língua materna, o inglês. Mais tarde, no entanto, escrevia em ambos os idiomas e realizava auto traduções, o que para alguns críticos contribuiu para o desenvolvimento de sua técnica de escrita.

²⁸ Fábio de Souza Andrade, pesquisador beckettiano, faz uma breve explicação sobre a “Carta Alemã”: “Essa carta, endereçada a um conhecido alemão com quem Beckett tivera breve contato na viagem que fez pela Alemanha em 1936, responde negativamente à sugestão de que ele, Beckett, deveria se ocupar de uma tradução do poeta Joachim Ringelnatz, pseudônimo de Hans Bötticher (1883-1934), conforme esclarece Ruby Cohn, a editora de “Disjecta”, coletânea de escritos beckettianos diversos e dispersos que traz este texto. “(...) A importância do documento, datado de 7 de julho de 1937 reside no programa estético precocemente esboçado pelo autor (...), demonstrativo do elevado grau de consciência e clareza artística com que já então antevia seu próprio percurso futuro”. (ANDRADE, 2001, p.167).

Segundo Cavalcanti (2006), o obscurecimento e a fragmentação de elementos essências da cena teatral, como espaço, personagens e situação dramática, esta composta de contextos e motivações, se tornam uma técnica e uma característica 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 um personagem nos moldes tradicionais deste no teatro. A recusa de Beckett em fornecer aos intérpretes referências de cunho psicológico ou com um sentido preciso das falas evidencia este fato. Exemplo disto é a resposta dada por Beckett a Alan Schneider, em relação à montagem nova-iorquina de “Eu Não”. Schneider questiona o dramaturgo sobre as motivações da personagem e interpreta-a como se recusando a aceitar a própria morte, pelo fato da mesma se negar a utilizar o pronome “eu” em seu discurso, substituindo-o sempre por “ela”. Beckett dá a seguinte resposta:

Este é o velho negócio da informação supostamente privilegiada do autor, como quando Richardson necessitou da verdade sobre as motivações de Pozzo antes de decidir-se sobre o papel. Eu não sei onde ela está e nem o porquê disto mais do que ela própria sabe. *Tudo o que eu sei está no texto*. “Ela” é puramente uma entidade no palco, parte de uma imagem cênica e fornecedora do texto. O resto é Ibsen. (BECKETT; SCHNEIDER, 1999, p. 283, [tradução nossa, grifo nosso]).

O dramaturgo evitava explicações que justificassem qualquer ação fora da própria peça, dando a exata noção de que tudo aquilo só existiria ali, durante a realização da mesma e, além disto, não almejava a ilusão do teatro realista.

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 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, o que torna difícil

para o espectador tomar por certa qualquer conclusão definitiva a respeito daquilo que vê em cena²⁹.

Já nas peças tardias do dramaturgo, aquilo que se vê e se ouve sobre o palco dificilmente se distingue como trama. 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 que enfatizam mais as possibilidades sonoras das palavras, do que o desenvolvimento de uma narrativa com um enredo. Através destas repetições talvez seja possível depreendermos uma história, mas que jamais chega a ter um sentido único, permanecendo a ambiguidade e a incerteza quanto àquilo que se ouve.

Na peça “Solo”, a personagem Recitante possui uma cabeleira branca em desalinho da mesma cor de sua camisola. No palco, vê-se a ponta de um catre à direita e uma espécie de lampião à esquerda, alinhados à figura que se posiciona um pouco deslocado do centro, também à esquerda. Recitante realiza uma breve e silenciosa ação inicial de acender o lampião e, então, começa um discurso longo e ininterrupto, no qual é possível depreender um emaranhado de recordações, descrições de ações realizadas por ele e do espaço em que possivelmente se encontra (BECKETT, 2006). Contudo, mais uma vez, nenhum sentido é unívoco, a ambiguidade permanece e a sonoridade imposta pela emissão contínua do texto, juntamente à força da imagem, se impõe ao espectador. Então, é possível verificar que no teatro beckettiano a enunciação das personagens em cena “sugerem antes uma massa sonora, uma partitura, do que uma trama. A palavra é, assim, desconstruída como transmissora de um sentido estável, claro, distinto e plenamente inteligível” (CAVALCANTI, 2006, p. 81). Cabe ao ator conseguir efetivar essa característica em sua enunciação.

Jean Pierre Ryngaert, pesquisador do teatro francês contemporâneo, discute (RYNGAERT, 1998) textos fundamentais para o entendimento do teatro na atualidade e seus desdobramentos na cena, na atuação e na formação de novos artistas teatrais. Em sua análise, coloca Beckett ao lado de dramaturgos que mudaram aquilo que se julgava ser definitivo

²⁹ A diretora e pesquisadora do teatro beckettiano Cláudia Maria de Vasconcellos, explica a simultaneidade do plano fabular (registros dramático e narrativo) e do teatral. “No plano fabular, a *situação dramática* figura quatro personagens confinados em um abrigo (...). Com as provisões acabando, esta família desditada aguarda o fim, revolvendo o passado e buscando infligir-se mais dor. A *situação narrativa*, por sua vez, se dá a partir da situação dramática, e manifesta-se na forma de um romance em processo de criação, enunciado oralmente por Hamm. (...) O que se chama de plano teatral apoia-se em aspectos teatrais irredutíveis: a instituição de um começo, uma duração e um final, e a potencial repetição deste processo. Os dois planos organizam-se, no entanto, de modo a confundir o espectador. Ao mesmo tempo que esclarecem, também obscurecem o entendimento um do outro, ao mesmo tempo que parecem convergir, distinguem-se irreconciliavelmente.” (VASCONCELLOS, 2012, p. 53-54, [grifo da autora]).

como linguagem teatral: “Desde ‘Woyzeck’ de Büchner, e sem seguirem necessariamente todos os princípios da dramaturgia épica, alguns autores adotam uma escrita baseada na alternância dos vazios e dos cheios que pode se tornar, na prática contemporânea, utilização sistemática do fragmento” (RYNGAERT, 1998, p. 42). Segundo o autor, o princípio da falta é o que orienta a organização do mundo nas obras desses autores, cabendo ao espectador preencher essas lacunas. Entretanto, o ator tem uma grande importância na realização do texto dramático, sobretudo desses textos contemporâneos em que o uso da pontuação, ou a construção lexical dos mesmos, não levam a uma ideia unívoca do autor, deixando ao intérprete a função de dar vida ou sentido ao texto (RYNGAERT, 1998, p. 48-9). Isto acontece na dramaturgia de Beckett, realizador de um teatro lacônico, o qual, todavia, está fortemente alicerçado no ato de falar. Por este motivo, falar se torna tão importante em seu teatro.

Contudo, como vimos, o ato de falar no teatro beckettiano não se encaixa no que tradicionalmente se supunha ser a função da elocução no espetáculo teatral: instrumento para fazer avançar a ação dramática, conferindo sentido àquilo que se vê e se desenrola ante os olhos da audiência, num encadeamento lógico dos fatos (RYNGAERT, 1998, p. 103); por vezes descortinando o interior das personagens ou narrando fatos e acontecimentos passados, características até reconhecíveis no teatro beckettiano, porém que dificilmente levam a uma conclusão ou fechamento do enredo. Este paradoxo pode problematizar o trabalho de composição do ator e a maneira como a fala teatral pode ser realizada em cena.

2. 2. Os intérpretes no limite da atuação.

Podemos pensar em um teatro que se aproxima da não-representação, ou melhor, que se faz da relação entre representação e apresentação, no qual a fisicalidade dos atores se torna fundamental para sua atuação, livres de qualquer carga excessiva de interpretação próximo, talvez, ao formalismo proposto por Schlemmer em seu “Balé Triádico”.

No âmbito da representação, a dramaturgia de Beckett ainda guarda indícios de fabulação, mesmo que se distancie de um enredo reconhecível nos moldes comuns da composição dramática e que tende a esvanecer na obra tardia. Suas personagens dificilmente poderiam ser chamadas assim se as compararmos àquelas existentes no teatro tradicional, mas também não chegam a ser figuras anônimas ou abstratas como as formas geométricas de Schlemmer, o que pressupõe certo grau de referencialidade e mimese. Entretanto, apesar de enfraquecida em diversos níveis, a personagem não deixa de existir completamente no teatro beckettiano, mas assume outras configurações (SARRAZAC, 2012). As características físicas e as referências sociais são subtraídas, da mesma forma que a existência de um passado, de

uma história ou de projetos identificáveis. A personagem “ainda recebe nome em Samuel Beckett, embora de maneira atípica, sob a forma de monossílabos evocadores (Hamm, Krapp) ou apelidos (Didi, Gogo)” (SARRAZAC, 2012, p. 136). E perde, gradualmente, qualquer referencial patronímico nas peças curtas da fase tardia do dramaturgo, fato não comentado em Sarrazac (2012). As cabeças-urnas de “Comédia” são identificadas como H, M1 e M2; em “Aquele Vez” aparecem o Ouvinte e vozes A, B e C; em “Cadeira de Balanço” a figura feminina envelhecida é referida como W; e na última peça de Beckett, “O quê Onde”, as personagens são Bam, Bem, Bim e Bom.

No tocante à apresentação, temos as marcações precisas de movimentação, gestos e inflexões vocais definidas nas rubricas, que impõem ao intérprete um rigor de execução que o distancia da ficcionalização ou da ocultação do esforço exigido para seu cumprimento. Aquilo é o que é. Não há outro referencial que não sua própria presença material. Sendo assim, o ator ou a atriz que atuar no teatro beckettiano, terá que equilibrar sua interpretação entre o paradoxo do rigor formal e impessoal que se liga à apresentação, conforme destacamos no estudo de Kalb (2000), sem deixar de lado, entretanto, a representação de quase personagens ou situações fictícias propostas pelas peças, insuflando-lhes vida e verossimilhança.

Gottfried Büttner, amigo de Beckett, conta a Knowlson (2007), que para o dramaturgo, a atriz francesa Madeleine Renaud, quando atuou no papel de Winnie, em “Dias Felizes”, não lhe satisfez completamente. Segundo Büttner, mesmo Beckett achando muito boa a atuação de Renaud, ainda havia muito da atriz na representação, além de um estilo completamente francês. Para Beckett, a atuação deveria ser focada no movimento correto e na musicalidade, livre da presença do ego, desinteressada, despojada de si mesmo, com movimentos precisos, sem as afetações do intérprete, como que realizados por Deus, algo como pensou o poeta, romancista, dramaturgo e contista alemão Heinrich Von Kleist (1777-1811), no ensaio “Sobre o Teatro das Marionetes”, em 1810, isto segundo as palavras de Büttner (KNOWLSON, 2007, pg. 188).

Em seu texto, Kleist ([19--]) defende que as marionetes seriam superiores aos bailarinos em seus movimentos, porque teriam a vantagem de estarem livres de qualquer afetação. Pois, para ele “(...) a afetação aparece, (...), quando a alma (*vix motrix*) se acha em algum outro ponto que não o do centro de gravidade do movimento” (KLEIST, [19--], p.199). O bailarino, também não alcançaria a graça espontânea do movimento de um animal, pois, para o autor, a consciência racional e a distância do reflexo instintivo do homem em relação ao animal tirariam do movimento sua graça espontânea. Kleist resume seu pensamento da seguinte maneira:

Vemos que, à medida que a reflexão se torna mais obscura e fraca no mundo orgânico, a graça emerge aí tanto mais brilhante e dominante. [...] assim, reaparece novamente a graça, depois que o conhecimento tenha passado como que por um infinito, de tal modo que, ao mesmo tempo, surge no grau mais puro naquela estrutura corporal humana que ou não tem consciência nenhuma ou tem uma consciência infinita, isto é, no manequim, ou no Deus. (KLEIST, [19--], p. 201).

Esta qualidade do gesto espontâneo do bailarino no teatro, como pensava Kleist, não racionalizado, desprovido de afetação ou de qualquer intenção que não partisse da comunhão entre a motivação precisa e o movimento, idealizada na figura do manequim ou da marionete, a nosso ver, permite relacioná-la ao trabalho vocal do ator, o qual pode realizar uma elocução desprovida de uma assinatura pessoal, afetada, emocional e maneirista, mas antes, focada na musicalidade do texto, como queria Beckett.

Além de Kleist, também é possível relacionar o ideal de interpretação para Beckett à concepção que Artaud tinha sobre o papel do intérprete. Para Artaud (2011), o ator em seu “Teatro da Crueldade” é de uma importância extrema, porém limitado, pois sua “personalidade” ali não deverá existir, nem o todo do trabalho de encenação deve se sujeitar a ela. O ritmo do conjunto deve ser privilegiado em detrimento do ritmo pessoal do ator (ARTAUD, 2011, p. 100). O desejo de Artaud era de que o intérprete se entregasse completamente à experimentação e ao fazer teatral.

Beckett desejava que os atores e as atrizes que atuassem em suas peças não buscassem uma explicação racional ou um entendimento prévio daquilo que teriam que realizar, entretanto, que se atentassem à musicalidade do texto e à fisicalidade propostas na estrutura do mesmo (McMILLAN; FEHSENFELD, 1988). Esse desejo pode ser interpretado como a exigência de uma entrega absoluta à experiência teatral que a obra pode proporcionar.

A atriz Brenda Bruce (1918-1996), primeira a interpretar o papel de Winnie na peça “Dias Felizes” no *Royal Court Theatre*, em Londres, em 1962 revelou a Knowlson (2007) sua insegurança em participar da montagem quando leu pela primeira vez o texto, ao mesmo tempo em que se sentiu atraída e intrigada pelo mesmo. Ao ler a peça ela não se identificou com a maneira como Beckett descrevia as ações que a personagem/atriz deveria realizar, bastante pontuadas e restritas. Até então, se afeiçoava mais a autores que apenas sugeriam qual seria o estado ou reação da personagem, no entanto, mesmo assim achou extraordinário e desafiador participar da produção. Dirigida por George Devine, Beckett compareceu aos ensaios apenas para acompanhar e, segundo Bruce, o autor dizia que não queria atrapalhá-la. Mesmo assim, a relação entre os dois não foi amistosa. A atriz buscava respostas para suas dúvidas junto do dramaturgo, indagando qual o sentido de uma fala, de uma ação, de uma situação da peça, ao passo que ele não lhe dava a resposta almejada,

dizendo não haver qualquer consequência saber o sentido de fato. Para ela, Beckett não entendia nada do processo de trabalho de uma atriz. No final das contas, Bruce relata que atuar em “Dias Felizes” foi uma experiência terrível. Suas palavras justificam sua sensação: “Porque se você se esgotar com esse material, (...), não pode simplesmente voltar e retomá-lo. Se você perder uma linha com as coisas de Sam, você está perdido” (BRUCE in KNOWLSON, 2007, p. 163-64 [tradução nossa]). Brenda Bruce expressa claramente a dificuldade que alguns intérpretes podem ter no trabalho de atuação no teatro de Beckett, sobretudo se buscarem concentrar sua interpretação em modalidades estabelecidas de identificação ou distanciamento da personagem, ancorados em significados precisos que o texto possa dar.

A entrega ao fazer teatral e o desejo de Beckett de que atores e atrizes não se detivessem em explicações ou significados, estão ligados, entre outras coisas, à descaracterização da função da personagem em seu teatro, o que certamente afetava o entendimento de atuação dos intérpretes da época. Como observa Ryngaert ao tratar do verbete “Personagem (crise do)” (SARRAZAC, 2012): “Destituídos de grandes desígnios, e como que libertados das antigas preocupações narrativas importantes, os personagens exercem sua humanidade certificando-se de que ainda falam, dando nome a tarefas irrisórias ou fazendo listas para escapar ao naufrágio da memória” (SARRAZAC, 2012, p. 138), exemplos de Winnie e Boca. Nestes casos, prossegue o pesquisador:

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” (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, sem defender a existência total de um “outro” se sobrepondo à sua própria. A alternância e ambivalência destacadas por Ryngaert na atuação desse tipo de teatro, entre uma fantasmática e a concretude física dos intérpretes, nos possibilita dialogar com aquilo que Kalb (2000) acredita ser o desafio para atuação no teatro beckettiano, a fricção entre representação e apresentação.

Um ótimo exemplo é encontrado em “Eu Não”, onde as limitações físicas impostas à atriz, permanecer imóvel, somente com a boca aparente, e a indicação dada por Beckett de que o texto seja proferido em velocidade acelerada, delimitam bastante a interpretação e impossibilitam, até mesmo, que a própria atriz apareça. Isto é bastante

significativo para refletirmos sobre a problemática a ser resolvida pela intérprete, exigindo da mesma a idealização de um despojamento quase absoluto, que talvez não seja alcançado, mas é perseguido pela atriz. Artaud (2011) acreditava que os atores deveriam se entregar completamente ao fazer teatral, contudo, essa entrega teria delimitações precisas na encenação.

O ator é ao mesmo tempo um elemento de primeira importância, pois é da eficácia de sua interpretação que depende o sucesso do espetáculo, e uma espécie de elemento passivo e neutro, pois toda iniciativa pessoal lhe é rigorosamente recusada. Este é, aliás, um domínio em que não há regras precisas; e, entre o ator a quem se pede uma simples qualidade de solução e aquele que deve pronunciar um discurso com suas qualidades de persuasão pessoais, há toda a distância que separa um homem de um instrumento. (ARTAUD, 2011, p. 113).

As peculiaridades que as peças tardias do teatro de Beckett, com suas rígidas estruturas, demonstram que, além da construção da cena, também o trabalho de criação e atuação do intérprete, tanto física quanto vocalmente, tornam-se fundamentais para a realização de seu teatro.

2. 3. Vozes e palavras ecoam no palco.

A sonoridade e a materialidade do real daquilo que está sobre o palco são evidenciadas pela dramaturgia beckettiana. Como vimos, as palavras no teatro Beckettiano não correspondem exatamente às expectativas de uma “peça bem feita”, o discurso dramático não dá conta de descrever o interior das personagens, nem faz avançar a ação, tampouco soluciona qualquer intriga que possa se insinuar no enredo, quando este pode ser reconhecido. Tais aspectos são percebidos em “Esperando Godot”, em “Fim Partida” ou mesmo em “Dias Felizes”, peças nas quais o dramaturgo deixou o desfecho em suspensão, nas peças tardias, porém, ele explora com maior interesse a falibilidade da palavra e a suspensão de seu significado (LOCATELLI apud VASCONCELLOS, 2012). Exemplares são “Eu Não” e “Vaivém”, esta composta por três personagens sentadas lado a lado em um banco, vestidas com semelhança entre si, invisíveis sob seus chapéus, onde desempenham ações muito concisas, como dar as mãos, cochichar umas com as outras, levantar, caminhar até o fundo do palco e retornar ao acento, cada uma por vez. Relembra algum acontecimento surpreendente do passado, que, todavia, não é dado a saber ao espectador. Sussurram falas entrecortadas por silêncios, em meio a uma gestualidade coreografada, numa estrutura que se repete em pequenos ciclos de ações, fornecendo poucos elementos que possam configurar um enredo, tampouco um desfecho, o qual permanece em suspensão.

Cavalcanti (2006) ao analisar “Eu Não”, toma-a como a peça que contém em si “aspectos fundamentais” da dramaturgia de Beckett (CAVALCANTI, 2006, p. 30), “(...) porque leva ao limite da possibilidade o procedimento beckettiano de subtração dos elementos cênicos” (CAVALCANTI, 2006, p. 22). O próprio dramaturgo a considerava como uma peça que estava no limite das possibilidades do teatro em sua época (KNOWLSON, 1997, p. 728-9). Como descrevemos no capítulo anterior, a fala da personagem Boca tem início antes da luz da plateia se apagar completamente e só termina quando volta a se acender. A maneira como Boca emite sua fala “(...) é um jorro verbal, uma voz sem início ou final apreensíveis (...). Para o espectador, esta voz parece soar a esmo, sem rumo, sem individualização e o direcionamento típico de uma ‘voz dramática’ convencional, que fala para alguém” (CAVALCANTI, 2006, p. 81).

Segundo Cavalcanti (2006), ao propor uma cena no limite de sua visualidade, na qual somente uma boca vermelha pode ser vista à direita do palco e um vulto inteiramente coberto no outro lado, Beckett deslocaria o foco da ação dramática para a palavra. Contudo, ao colocar em cena uma boca emitindo um discurso frenético, incompreensível, do qual é difícil para o espectador conseguir identificar uma história ou, até mesmo, quem narra essa história, o dramaturgo descentraria a função desse discurso, tencionando ainda mais a cena. (CAVALCANTI, 2006, p. 99-100). Ao se negar a fornecer qualquer fonte referencial de motivações ou auto explicações desta personagem ou parte dela, que narra algo em cena, forçando-a a falar em velocidade acelerada, Beckett nega ao espectador qualquer conjectura para além da própria materialidade da cena (CAVALCANTI, 2006 p. 100), suspendendo o sentido imediato das palavras e jogando com auto referencialidade do texto.

Em seu embate contra o domínio da literatura sobre o teatro de seu tempo, Artaud preconizava que “(...) aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade” (ARTAUD, 2011, p. 101-2). Traço que se tornou marcante não só da dramaturgia beckettiana, mas também de outros como Heiner Müller, Peter Handke, Valère Novarina, Nathalie Sarraute, Sarah Kane, entre outros³⁰.

A pesquisadora Sarah West (2008) analisa alguns textos beckettianos para o teatro, o rádio, a televisão e também da prosa, com o objetivo de identificar a ação de uma “voz performativa” e como esta se realiza na interpretação teatral dos mesmos. A autora toma como base de sua pesquisa os estudos realizados por Enoch Brater acerca desta “voz

³⁰ [Ver: Sarrazac 2012; Ryngaert 1999;]

performativa” na prosa beckettiana, efetuando um desdobramento da questão para a produção dramática de Beckett. West explica que a voz é performativa no texto beckettiano porque busca uma maneira de se tornar som, de ser enunciada (WEST, 2008, p. 10). A “voz performativa” de um texto se revela quando este mostra a necessidade de ser lido em voz alta, característica presente na prosa do autor, mas que também aparece em seu teatro, com diferentes desdobramentos. Esta voz literária não busca apenas se tornar som, todavia, é sua performatividade que sustenta a teatralidade dentro das peças (WEST, 2006).

West explica que optou pelo termo “performativo” por este conter em si mesmo tanto a ideia de querer, quanto a capacidade para executar esse desejo de se tornar som, dessa voz ser enunciada. Apesar da “voz performativa” estar presente na prosa beckettiana, como a voz³¹ que fala na cabeça das personagens e também ao leitor, construída lexicalmente de uma maneira que incita a leitura em voz alta, ela ainda está aprisionada no texto impresso. Por outro lado, no teatro ela adquire vida, tem intencionalidade, um desejo que a impele a se realizar e materialidade, pois existe sonoramente (WEST, 2006, p. 10), ao contrário do que acontece com a prosa.

Ao se propor a encontrar a “voz performativa” nas obras dramáticas de Beckett, West (2006) demonstra como ela age teatralmente e determina que papel a mesma desempenha na encenação. A pesquisadora nomeia diferentes vozes presentes no teatro beckettiano: A “voz encarnada” que partiria de um corpo, a “voz desencarnada” ou “acusmática”, a qual não se identifica sua fonte e se relaciona com a personagem em cena e, ainda, a “voz evasiva”, distante, como aquelas das peças radiofônicas e televisivas (WEST, 2006).

Esmiuçando cada uma dessas vozes: a “voz encarnada” no teatro beckettiano frequentemente é associada a personagens que são obrigadas a falar, como Winnie, de “Dias Felizes” e Boca, de “Eu Não”. Essa voz, geralmente atópica [sem atualidade], representa a intersecção do eu exterior com o interior, do dentro/fora, a mente que fala através da voz; Já a “voz desencarnada”/“acusmática” encontrada nas peças é, muitas vezes, ouvida por um ouvinte “co-personagem”, podendo tanto ser da personagem que esta em cena, quanto

³¹ Fábio de Souza Andrade explica (2001) que o narrador, desde as origens do romance moderno, é o problema central da representação do mundo social na literatura. Portanto, descobrir “(...) de onde vem essa voz, ou vozes, é crucial para a compreensão desta forma de narrativa, das relações que estabelece intermediadas pela linguagem, entre dois mundos contíguos e nem sempre perfeitamente separáveis, o literário e o outro, o real em que imaginamos saber nos orientar”. (ANDRADE, 2001; p. 15). Assim se configura a análise do romance moderno, “Quem fala?”, e está aí a importância da ruptura proposta por Beckett, segundo Andrade, presente na trilogia do pós-guerra “Molloy”, “Malone Morre” e “O Inominável”. “A longa história da constituição desta voz, origem e centro que confunde faz parte de qualquer tentativa de dimensionar o alcance da revolução representada pela obra ficcional de Samuel Beckett”. (ANDRADE, 2001; p. 16).

estranha a ela. A autora usa Krapp³² e a peça “Aquela Vez”³³ como exemplos; Outra ainda é uma voz que pode ser distante e evasiva, como aquelas das peças radiofônicas e televisivas, como em “Cascando” (1962) e “Trio Fantasma” (1975)³⁴, comparada por West a vozes de inteligências artificiais. (WEST, 2006, p. 11).

O controle irrestrito de Beckett sobre seu trabalho, segundo West, visava não permitir deturpações sobre sua obra, contudo, parece ter gerado uma espécie de bajulação que restringe se conceber outras encenações das peças do autor (WEST, 2006, p. 266). West reconhece serem múltiplas as dificuldades numa experiência de se montar Beckett, destacando o afinco com que o autor escolhia a palavra certa, o tom adequado e o ritmo da fala, defendendo como a forma era sacrossanta para ele. Quanto à polêmica sobre o conteúdo de seus textos, a ambiguidade característica dos mesmos leva a uma interpretação aberta e esta pode sugerir significados não pretendidos por Beckett, mudando ou interferindo no eixo central de seu teatro. Então, na opinião de West (2006), mesmo que haja discordâncias ou adaptações em relação aos textos teatrais de Beckett a “voz performativa” deve ser essencialmente respeitada. A necessidade de falar e de ser ouvido é “o coração do teatro beckettiano” (WEST, 2006, p. 266), pois é o que sustenta a ação das personagens em seu teatro, mantendo a tensão dramática em alguns casos, noutros desencadeando um processo de

³² Em “A última gravação de Krapp”, este tem o hábito de, em todo aniversário, gravar uma fita magnética, meditando sobre o ano que passou. A peça se passa no sexagésimo nono aniversário de Krapp, no qual ocorre uma ruptura do seu processo habitual, pois ele percebe que além de não viver o futuro ansiado na juventude, pelo Krapp de trinta e nove anos, ele não consegue estabelecer qualquer vínculo de compreensão ou identificação com o seu próprio eu de trinta anos atrás. Sua ação se desenrola na relação que estabelece com o aparelho gravador no qual ouve as fitas, realizando na cena um jogo curioso entre sua voz do presente e suas outras vozes do passado (BECKETT, 2006).

³³ Em “Aquela Vez” a cabeça de um homem é vista suspensa no palco, com três autofalantes ao seu redor, dos quais se pode ouvir três vozes semelhantes, que narram passagens do que poderia ser a vida ou os pensamentos desta cabeça (BECKETT, 2006).

³⁴ “Cascando” é uma peça radiofônica e gira em torno da relação entre o Abridor (Opener), Voz e Música. O primeiro controla a fonte sonora, Voz, abrindo e fechando sua fonte ou o compartimento de onde ela provém. Esta por sua vez, tenta narrar a história de Woburn [Maunu na versão francesa], que tenta completar um trajeto de sua barraca ao mar e a seguir a uma ilha, mas é impedido por inúmeras quedas. Voz também não consegue contar a história sem interromper-se inúmeras vezes para tentar achar a maneira mais adequada de fazê-lo. Música também se comporta como uma personagem, que intervém em auxílio à Voz quando a mesma fracassa em suas tentativas de narração (BECKETT, 2006, p. 295-304). “Trio fantasma” é uma peça televisiva composta de três partes. Na primeira uma voz feminina (V) descreve dirige-se ao espectador avisando que o volume do televisor não está baixo, a seguir descreve o cenário ao mesmo tempo em que a câmera o mostra e encerra apresentando a silhueta de uma figura masculina F. Na segunda parte a mesma voz narra as ações de (F), o qual parece ouvir alguém se aproximar, o que o faz ir à porta, depois à janela, ao espelho e de volta ao catre onde estava no início. Na terceira parte a voz desaparece e F executa suas ações sem ela, recebe a visita de um garoto que informa que a mulher não virá ao encontro, finalmente seu rosto aparece refletido no espelho, pois não foi mostrado desde o início, e se revela um objeto que ele mantinha oculto nas outras partes, um gravador que reproduz a música de Beethoven “Trio fantasma”, a qual é ouvida durante toda a peça (BECKETT, 2006, p. 405-11).

auto revelação daquele que fala, mesmo que esta nunca chegue a se consumir definitivamente. Para a autora, respeitar a necessidade de falar e ser ouvido, deflagrada pela “voz performativa”, preservando sua existência nas montagens teatrais, é fundamental para manter a característica do teatro beckettiano, mesmo que o jeito de fazer não seja o que foi originalmente pretendido pelo autor, no caso de montagens que não sigam as rubricas irrestritamente (WEST, 2006).

Sobre o modo de falar, uma sugestão que Beckett dava aos atores era de que realizassem uma elocução monocórdia em suas peças. No entanto, como observa o pesquisador, ator e diretor Thiago Antunes dos Santos (2013), apesar desta maneira de falar ter se tornado recorrente no teatro de Beckett, não se deve pressupor “uma interpretação mecânica, ou absolutamente neutra” (SANTOS, 2013, p. 66). A pouca variação de tom na fala solicitada por Beckett, pode ter levado a um clichê beckettiano, como menciona o pesquisador, todavia, apesar da monotonia ela não deixava de ser rítmica ou vívida. Exemplo disso é o relato da atriz alemã Eva-Katharina Schultz (1922 – 2007), que fez o papel de Winnie, em 1971, no *Schiller-Theater*, no qual 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 autor fazia era a melhor Winnie que ele poderia ter. Beckett lia sem modulações, mantendo-se plano, contudo, ainda assim, muito vívido e animado (KNOWLSON, 2007, pg. 188).

Quase a totalidade dos textos de teatro de Beckett fornecem dados nas rubricas que indicam uma atuação precisa, demarcada por uma estrutura rígida, sem muito espaço para o ator colocar sua própria assinatura ou ego, quase que comandada por algo externo, caso bastante explícito na peça “Comédia”, por exemplo. Nesta, a interpretação dos atores é reduzida à face e à voz, já que estão metidos em grandes jarros somente com a cabeça à mostra, iluminadas por um refletor instalado no proscênio. Vozes e falas são comandadas pela luz e dependem da intensidade da mesma para realizarem variações somente de volume, já que o autor determina que sejam monocórdias. Na rubrica inicial encontramos as seguintes indicações: “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, [tradução de R. Rusche], [grifo nosso]).

Esslin (1986) conta-nos, detalhadamente, a maneira como Beckett imaginava a emissão da fala em “Comédia”, reforçando o caráter rigorosamente preciso da mesma. Segundo Esslin, 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 suspensos no limbo)” (ESSLIN, 1986, p. 372 [tradução nossa]). A peça termina uma vez e é repetida, recomeçando do coro e repassando as três partes novamente. Entretanto, ela deve ser repetida mais rápida e mais suave do que a primeira vez. Esslin descreve a progressão imaginada por Beckett:

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]).

Esta 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 dos atores que realizassem a peça. Os intérpretes da primeira montagem de “Comédia” na Alemanha, em 1963, ao que parece, não agradaram a Beckett, que não viu neles envergadura suficiente 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). Talvez por isso, a insatisfação de Beckett possa ser entendida como o desejo por intérpretes capazes de administrar com clareza pressupostos técnicos, como a velocidade da fala e a intensidade da emissão vocal dentro da interpretação, o que certamente exige percepção rítmica e uma grande consciência de suas qualidades vocais e expressivas.

Ryngaert (1998) coloca Beckett ao lado de dramaturgos que mudaram aquilo que se julgava ser definitivo como linguagem teatral, forçando novos entendimentos sobre a construção da cena e da forma da atuação exigida dos atores, já que ocupam um lugar crucial na realização do texto dramático, sobretudo dos contemporâneos, nos quais o uso da pontuação ou a construção lexical não levam a uma ideia unívoca do autor, deixando ao intérprete a função de dar vida ou sentido ao texto (RYNGAERT, 1998, p. 48-9).

2. 3. 1. Uma massa sonora difícil de ser entendida.

Apesar do teatro de Beckett estar alicerçado no ato de falar, como aponta Ryngaert (1998), não era fundamental para o dramaturgo que o texto fosse bem compreendido pela plateia. Expressivo neste sentido é o texto curto “Eu não”.

Quando de sua primeira montagem, realizada em Nova Iorque em 1972, por carta, Beckett indica ao diretor Alan Schneider, como a atriz poderia proferir o texto: “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 [tradução de Isabel Cavalcanti (CAVALCANTI, 2006, p. 88)]). Fica clara a importância dada por Beckett à criação de uma massa sonora, mais do que a comunicação de um sentido estável e claro da fala da personagem. O entendimento lógico e absoluto, de um ponto de vista cartesiano, do que falam as personagens beckettianas não é mais importante do que a relação entre as sonoridades das palavras, os silêncios e as imagens dentro da encenação.

Lembramo-nos novamente de Artaud (1999), que acreditava que a palavra havia se ossificado, que estava congelada, trancafiada em seu próprio significado pela restrição imposta por uma terminologia esquemática. Para ele, “A obsessão pela palavra clara, que diz tudo, leva ao ressecamento das palavras” (ARTAUD, 1999, pg. 146). O desejo de Artaud era livrar o teatro ocidental da opressão do sentido, da racionalização e dos vínculos psicologizantes que o texto dramático condenara a cena. Contudo, Artaud ponderava (2011), que não se tratava “(...) de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos” (ARTAUD, 2011, p. 35).

Ao projetar seu “Teatro da Crueldade”, Artaud, se interessava por uma concepção “encantatória da Palavra” (ARTAUD, 2011). Segundo ele,

“Se o teatro não ultrapassa o domínio daquilo que as palavras tomadas em seu sentido mais corrente, em sua aceção mais normal e ordinária, podem atingir, isto se deve às ideias do Ocidente sobre a Palavra, ideias que fazem de todo teatro uma espécie de imenso auto de ocorrência psicológica, um trabalho de bedel e de agrimensor dos sentimentos e do pensamento. E isso sem nenhum recurso possível à exaltação através das imagens, isto é, sem apelo à imaginação”. (Artaud, 2011, p. 71)

O visionário francês imaginava uma palavra que se materializasse em cena juntamente com a ação dos atores, que se aproximaria de um rito sagrado. Essa ação, segundo ele, seria orgânica e se dirigiria “(...) diretamente aos órgãos da sensibilidade nervosa” (ARTAUD, 2011, p. 117). Num desejo de que tal teatro se destinasse, “sobretudo aos nervos e não à razão” (ARTAUD, 2011, p. 118). Semelhante era o que esperava Beckett segundo os exemplos citados acima de “Comédia” ou “Eu Não”, nas quais, ele não estava preocupado com o entendimento pleno dos espectadores através da audição clara de todo o texto, mas antes, de como as palavras poderiam se articular sonoramente na construção da cena, agindo diretamente nos “nervos da plateia”.

Além da personagem Boca e das três cabeças da peça “Comédia” serem exemplos do intento do dramaturgo de descentrar a função elucidativa da palavra no drama, caracterizando-se como verborrágicas e imóveis, a personagem Lucky de “Esperando Godot”, merece ser citada por conter em si o germe destas qualidades que se desenvolveriam com maior radicalidade da obra tardia. Lucky, uma espécie de servo da personagem Pozzo, é lacônico e reage somente aos estímulos do segundo, que lhe mantém preso pelo pescoço a uma corda e coordena sua locomoção. Lucky realiza uma série de tarefas para servir seu suposto senhor, como montar a cadeira desmontável, dar-lhe o casaco, o cesto de comida e, até mesmo, realizar uma dança débil para seu entretenimento. Sua mobilidade é bastante limitada e no único momento em que fala durante a peça, emite um discurso bastante extenso, monótono e sem um desenvolvimento que seja logicamente entendível, o qual, todavia, contém em si algumas máximas filosóficas da constituição do pensamento. Como define Hobson (ANDRADE, 2010): “O extraordinário monólogo de Lucky, no qual toda sabedoria e conhecimento do mundo são sovados até o lastimável limite da incoerência e insanidade (...)” (ANDRADE, 2010, p. 209). Na medida em que o discurso avança, a emissão torna-se vertiginosa, reduzindo ainda mais as possibilidades do espectador compreender o que está sendo dito (BECKETT, 2005).

Quando o ator Jack MacGowran (1918-1973) atuou no papel de Lucky, Beckett o orientou enfatizando a importância do ritmo do discurso do mesmo. MacGowran conta (McMILLAN; FEHSENFELD, 1988) que todas as vezes que assistiu a representações de Lucky, o discurso sempre era uma desordem, porque tinha que ser dito muito rápido, o que era um problema para seus intérpretes. Ao discutir com Beckett sobre o papel, o ator afirma que a principal preocupação do dramaturgo era em relação ao ritmo da fala de Lucky, a qual deveria ser rápida e contínua. Todavia, Beckett não sabia explicar como deveria ser este ritmo, os únicos exemplos que teria para usar seriam as métricas do pentâmetro iâmbico e do trocaico, às quais poderia se assemelhar, mas que, ainda assim, não era nenhum dos dois o ritmo a ser seguido, o ator deveria encontrar a métrica inerente à própria fala de Lucky. Então, MacGowran pediu para Beckett gravar em uma fita cassete o discurso da personagem, para que ele pudesse aprender e assim foi feito (McMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 67).

Para completar a ideia de como Beckett imaginava a longa fala proferida por Lucky, vale destacar o que A. J. Leventhal, amigo íntimo do dramaturgo, revela. Segundo ele, Beckett imaginava, que a fala se assemelharia a uma gravação que vai acelerando gradativamente até perder o controle. (LEVENTHAL apud McMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 67)

Em peças da fase tardia do dramaturgo como, “Comédia” (1964), “Eu Não” (1973), “Passos” (1976) ou “Solo” (1982), “o que está sendo dito não é mais importante que a musicalidade, o ritmo das palavras. O que a audiência deve experimentar é, precisamente, o impacto de uma única imagem potente e prestes a se dissipar” (HENZ, 2005, p. 107-8). Mais uma vez, arriscamos a aproximação entre Beckett e Artaud. Este queria uma linguagem teatral na qual toda a plástica da cena estaria também vinculada ao ritmo da palavra, à sua modulação no espaço e plenamente dominada pela técnica do ator. “Uma vez que faz parte da base dessa linguagem uma utilização particular das entonações, essas entonações devem constituir uma espécie de equilíbrio harmônico, de deformação secundária da palavra, que deve poder ser reproduzida à vontade” (ARTAUD, 2011, p. 107).

3. UMA INVESTIGAÇÃO DOS INTÉRPRETES BECKETTIANOS NO BRASIL.

A construção de um pensamento crítico a respeito da obra beckettiana no Brasil tem crescido consideravelmente e já configura uma pequena tradição nos estudos acadêmicos e artísticos no país. Todavia, apesar de algumas abordagens se preocuparem em investigar o trabalho de composição do ator que atua seus textos, percebemos não haver um estudo que se interessasse especificamente pela complexidade que pode se configurar o trabalho de criação vocal do intérprete no teatro beckettiano, como demonstrado até aqui. Por isso, acreditamos que esta investigação venha a contribuir no âmbito de pesquisas acadêmicas acerca da voz dos atores no país, já que possibilita rever e aprofundar concepções que norteiam o entendimento do uso da voz e da fala no teatro.

No Brasil, alguns diretores de teatro que se dedicaram a montagens de peças de Samuel Beckett também se preocuparam em entender a problemática da atuação e da emissão vocal de seus atores. O diretor Rubens Rusche, que fez sua estreia na direção com “Katastrophé”, em 1986, no qual reuniu os textos curtos “Eu Não”, “Comédia”, “Cadeira de Balanço” e “Catástrofe”, também acredita que o teatro beckettiano exige uma entrega total do ator, no mesmo sentido das impressões de Billie Withelaw e de Jonathan Kalb (RUSCHE, 2006).

Rusche (2006) avalia o teatro de Beckett como um espaço improvável para o ator atuar a partir de seu ego, no qual possa se exhibir e é aí, que para o diretor, entra a noção de um teatro sagrado. Fato curioso é que o teatro beckettiano não tem nada de sagrado, pois trabalha com aspectos bastante humanos e de uma humanidade depauperada, ligada à carne, à decrepitude do corpo etc. No entanto, tomando cuidado para não definir o teatro beckettiano como sagrado, é interessante notar como Rusche se utiliza da noção de sagrado para falar do trabalho de atuação exigido do ator nesse teatro. A etimologia da palavra sagrado “(...) dá a ideia de separação, de algo intocável” (SALVADOR et al., 1997, p. 467), então, para Rusche, neste sentido tem que haver um despojamento do intérprete, uma regulação daquilo que este pode ou não fazer, como dar vazão a seu ego de artista. Dessa maneira o diretor define o palco deste teatro como um “lugar sagrado”, que segundo o “Dicionário de direito canônico”, é o lugar “(...) do qual não se pode aproximar sem determinadas condições de pureza ritual” (SALVADOR et al., 1997, p. 467). No termo em latim “*Locus sacer*”, o *sacer* “(...) é ambivalente, porque pode significar santo ou ‘maldito’” (SALVADOR et al., 1997, p. 467). Então, neste sentido, a definição corrobora com a acepção de Rusche para este espaço de despojamento necessário ao teatro beckettiano, leva-nos a pensar sobre as maneiras de se

preparar para a interpretação e dos “estados” de atuação propostos por alguns teatrólogos que se aproximam do rito, do êxtase etc.³⁵

O diretor prossegue revelando uma leitura bastante pessoal do teatro beckettiano, o qual, para ele, tem como característica revelar a ineficácia da linguagem em exprimir as singularidades de maneira absoluta, irrevogável e que a atuação do intérprete é afetada por isso (RUSCHE, 2006). Quanto à enunciação, Rusche revela um cuidado especial:

Diretor e intérprete nunca devem esquecer o aspecto “musical” da escrita beckettiana, que tem como base a primazia do ritmo, a importância das sonoridades e dos silêncios, a repetição dos temas, os *leitmotiv*, bem como a noção primordial de ruptura, as mudanças de tons e tempos. A escrita cênica de Beckett constitui-se numa verdadeira partitura, mas, sem dúvida, não há uma única maneira de decifrá-la e executá-la; as possibilidades são infinitas. (RUSCHE, 2006).

Gerald Thomas (1954-), que encenou em 1984 o espetáculo “Quatro vezes Beckett”, no qual foram encenados os textos “Teatro 1”, “Teatro 2”, “Aquela Vez” e “Nada”, acredita que da mesma maneira como na prosa beckettiana a voz de um livro não pode ter semelhança com a voz humana, pois não se sabe a fonte desta voz, se vem da cabeça da personagem, de um narrador etc., tal similitude também não deve haver no teatro e isso ele procura preservar em suas montagens através de um trabalho de voz distante do realismo (THOMAS, 1988: p. D4).

Para Antunes Filho (2006), que dirigiu “Esperando Godot” em 1977, o problema de se trabalhar com Beckett no Brasil é cultural, já que para entender o dramaturgo é preciso um grande embasamento sobre a modernidade e a pós-modernidade. A partir daí, o problema é de ordem técnica, já que os atores não estariam preparados para atuarem no teatro beckettiano.

Quando se interpreta Beckett, as pessoas vão com o sentimento, já entram sofrendo. E não é nada disso, é um jogo de palavras. Jogue palavras, procure se divertir, o ritmo é importante, é uma espécie de “clownerie” um com o outro, porque um precisa do outro. (...) O ator, quando faz Beckett, começa pela angústia e faz uma meleca de sentimentos. Tá errado. Tem que ficar no jogo, animar um ao outro e depois perguntar: ‘Por que estou fazendo isso?’; aí vem o sentimento. (...) É uma máquina, o sentimento em Beckett vem depois da palavra. (FILHO, 2006, p.6).

Provavelmente, Antunes Filho se exceda um pouco na defesa de seus apontamentos para a problemática de se trabalhar com as peças de Beckett. Todavia, podemos constatar que as observações do diretor no tocante à mecânica do jogo teatral beckettiano aproximam-se daquelas apontadas pelos atores do San Quentin ou dos atores das montagens alemãs dirigidas por Beckett, ou mesmo por Kalb e West, as quais, juntamente com as

³⁵ Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ou o Butoh de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, para citar apenas alguns exemplos.

impressões de Thomas e Rusche, nos fornecem indícios de como algumas montagens brasileiras encararam a problemática da voz e da palavra no teatro de Samuel Beckett.

O objetivo dessa pesquisa é investigar como atores e atrizes brasileiros se prepararam para encenar textos curtos do teatro de Samuel Beckett. Para tanto, nos propusemos a entrevistá-los e reunir suas impressões nesta pesquisa seguindo as reflexões expostas quanto à importância da elocução no teatro beckettiano, do papel primordial do intérprete, da função da “voz performativa” e das implicações que as definições do autor deixadas nas rubricas têm sobre as montagens de seus textos.

Podemos observar no teatro de Beckett o intérprete colocado numa zona limítrofe, com exigências corporais rigorosas, como a imobilidade em “Solo” ou “Aquele Vez”, a precisão de “Passos” e “Vaivém”, e variações sonoras quase virtuosísticas, como a elocução das peças “Comédia” e “Eu Não”, por exemplo, integradas em um universo sonoro comparável a uma composição musical, como foi possível observar nos exemplos citados neste trabalho.

Posto estas características, nos indagamos sobre como encontrar espaço para a criação do ator e, mais especificamente, no caso desta investigação, da criação vocal desse intérprete? É possível sentir-se livre para criar, como afirmava Billie Whitelaw, apesar de toda a estrutura? Essa premissa foi a centelha que motivou a proposição desta pesquisa, que se valeu de entrevistas com artistas brasileiros que trabalharam em algum texto curto do teatro beckettiano, como parte de sua investigação. O resultado dessas entrevistas, que se encontram na sequência deste texto, nos permite identificar quais foram os problemas e/ou soluções encontrados pelos intérpretes brasileiros durante suas criações e apontar quais são as características da vocalidade exposta pelos mesmos que se assemelham ao aparato teórico apresentado.

Para clarificar quais foram os procedimentos e percursos realizados durante esta pesquisa, a seguir expomos a maneira como nos preparamos metodologicamente e realizamos a investigação através das entrevistas.

3. 1. Material e método.

A investigação proposta se orienta segundo alguns critérios e conceitos da pesquisa qualitativa. Para tanto optamos por utilizar um tipo de levantamento de dados que difere do questionário estruturado e da observação participante. Seguindo o modelo proposto por Bauer e Gaskell (2012) elaboramos um “Tópico Guia” que nos orienta sobre como perguntar o que gostaríamos de saber dos entrevistados. Aquele, segundo Bauer e Gaskell

(2012), é elaborado a partir da leitura crítica da literatura sobre o tema, noções sobre o campo, (conhecimento sobre teatro e a vida dos artistas entrevistados, no caso desta pesquisa) e do pensamento criativo (que levanta hipóteses, imagina situações etc.). Para os autores, o “Tópico” não é uma série de perguntas específicas, mas algo que poderia sugerir títulos de parágrafos, que orientem o entrevistador sobre as questões que quer verificar com o entrevistado e que podem sofrer pequenas transformações no andamento da pesquisa, precisando mais algum assunto, enfatizando outro que inicialmente não parecia tão importante, decorrente do contato do pesquisador com o campo. (BAUER; GASKELL, 2012, p. 64-66). Portanto, na discussão dos resultados, alguns itens necessariamente se fundirão a outros, já que são complementares. Na medida do possível, o “Tópico” não deve induzir o entrevistado a responder aquilo que imagina que o pesquisador queira ouvir, mas lhe permitir colocar seu ponto de vista. “Em síntese, o objetivo da pesquisa qualitativa é apresentar uma amostra do espectro de pontos de vista”. (BAUER; GASKELL, 2012, p. 70).

3.1.1. “Tópico Guia”.

O “Tópico Guia” sobre o qual trabalhamos é composto de 14 (quatorze) tópicos. Os mesmos estão elencados abaixo, seguidos de uma breve explicação sobre sua origem segundo a orientação desta pesquisa:

1. **O teatro de Beckett: primeiro contato.** – Título introdutório, para entender como foi a aproximação de cada entrevistado com a obra beckettiana.
2. **Um teatro que questiona o próprio teatro.** – Pautados no estofo teórico apresentado nos capítulos anteriores almejamos saber se o fato do teatro beckettiano ser metalinguístico, metateatral, contestador de princípios do drama, foi relevante para os artistas entrevistados durante suas criações.
3. **Ensaaios** – Ponto que procurava reavivar as lembranças de cada colaborador sobre suas experiências nos ensaios para as montagens das quais participaram, para que pudéssemos ter uma ideia do contexto e da maneira como trabalhavam nos ensaios.
4. **Preparo técnico vocal.** – Dado importante para saber se havia e como era o treinamento vocal de cada participante, ao mesmo tempo, saber se houve algum tipo de preparo técnico vocal específico durante as montagens.
5. **A sonoridade à frente da compreensão do texto.** – Com este ponto buscamos saber se estavam preocupados com a elocução clara e precisa do texto ou se havia abertura

para que ruídos vocais e/ou outros sons sobressaíssem ao sentido daquele, liberando-o para outras possibilidades semânticas.

6. **A materialidade e musicalidade do que é dito.** – Título em ligação direta com o anterior, no qual, no entanto, procuramos saber como os atores lidaram com a palavra em si, se era enfatizado sua materialidade enquanto som ou seu significado e como era trabalhada a musicalidade da mesma.
7. **Rubricas: A quase onipresença do autor.** – Procuramos saber como era a relação dos artistas com as rubricas e a rigidez com que Beckett deixou descrito diversos aspectos da realização de suas peças e se isso foi um empecilho à criação.
8. **Criação do ator: O lugar do ator no processo de montagem.** – Tentamos entender como foi a relação entre o trabalho do ator, seus procedimentos e expedientes para a atuação, e o processo de montagem das peças, sobretudo se havia abertura para propor e criar.
9. **Dificuldades na criação e na atuação.** – Tópico consequentemente ligado ao anterior, mas que procura detalhar as dificuldades encontradas pelos atores em seus processos de preparação, seja ela nos ensaios ou durante as apresentações.
10. **Representar versus Executar: um texto que não é representado, não é interpretado, uma atuação despojada.** – Mais uma vez, um ponto que aprofunda os dois anteriores, entretanto, busca revelar, se possível, como os atores encaravam sua atuação, se mais ligada à representação, seja de um personagem ou de um texto, ou se mais voltada à apresentação no sentido de ser a própria pessoa que está naquele momento executando uma série de tarefas, sem intenção de representar algo.
11. **Construindo imagens através da fala: A interação do texto com as imagens.** – Ponto diretamente ligado ao que West (2008) e outros autores falam da visualidade no teatro de Beckett, de que aquilo que é dito, também é visto em cena, mas não de maneira causal. Buscamos saber qual foi a impressão dos envolvidos nas montagens com as imagens e o texto.
12. **A contribuição para o trabalho do ator.** – Especulação sobre como os entrevistados absorveram as experiências vividas nestas montagens e se sentiram alguma contribuição profissional.
13. **A vida pós-Beckett.** – Da mesma maneira que o anterior, este ponto busca entender se houve algum tipo de afetação ou mudança na vida dos envolvidos durante e após a experiência de montar Beckett. Este tópico e o anterior são sugestões de Bauer e Gaskell (2012) para se tentar depreender uma possível contribuição dessas

experiências não só ao âmbito profissional, mas também ao pessoal de cada envolvido, aspecto importante para a pesquisa qualitativa.

14. **Beckett na contemporaneidade.** – Tópico que procura entender se os artistas pesquisados refletem ou se preocupam com as repercussões da obra beckettiana na atualidade ou, ainda, se encontram nela algo de contemporâneo.

3. 1. 2. Registro das Entrevistas: Foram gravadas em áudio, passando a seguir, por um processo de transcrição e análise das mesmas.

3. 1. 3. Escolha dos entrevistados: Com observam Bauer e Gaskell (2012), na pesquisa qualitativa não existem métodos prévios para a seleção dos entrevistados (BAUER; GASKELL, 2012 p. 70). No caso aqui proposto escolhemos artistas cênicos que tenham trabalhado em alguma montagem brasileira dos textos curtos de Samuel Beckett no período de 1980 a 2012. Foi importante limitar as montagens que utilizaram os textos escritos para o teatro e não a prosa adaptada, pela razão de que foram originalmente pensados para o palco pelo próprio dramaturgo. Os textos curtos foram escolhidos em virtude dos mesmos apresentarem uma radicalização maior na utilização dos elementos teatrais e pela presença da fala se tornar mais complexa.

3. 1. 4. Sujeitos: Sete artistas teatrais, entre diretores, atores e atrizes, com reconhecida atuação no teatro a no mínimo 10 (dez) anos e que montaram profissionalmente algum texto teatral de Samuel Beckett no período de 1980 a 2012, no Brasil. Nossos colaboradores foram: Antônio Galleão (ator), Carina Casuscelli (atriz), Lenerson Polonini (diretor), Maria Alice Vergueiro (atriz), Nádia de Lion (atriz), Rubens Rusche (diretor) e Vera Bonilha (atriz).

Devido à escassez de montagens dos textos curtos realizadas no país, o círculo de entrevistados se tornou bastante restrito. A maior parte dos entrevistados, até este momento, é composta por atores e atrizes que trabalharam com o diretor Rubens Rusche, sendo, também, aqueles que se mostraram mais acessíveis à investigação. Atores que estiveram na montagem dos textos curtos realizados por Thomas no Brasil na década de 1980, como Sérgio Britto e Ítalo Rossi, infelizmente já faleceram.

A seguir uma breve descrição da carreira de cada um dos artistas que colaboraram com esta pesquisa, elencando alguns de seus trabalhos com destaque para as montagens do teatro de Samuel Beckett³⁶.

- **Rubens Rusche.** Diretor teatral paulistano participou do grupo TUCA entre as décadas de 1960 e 1970. Estreou na direção com “Katastrofé” (1986), composto pelas peças curtas “Eu Não”, “Comédia”, “Cadeira de Balanço” e “Catástrofe”, montagem emblemática de Samuel Beckett no Brasil. Encenou diversos textos do dramaturgo irlandês, em diversas montagens nos últimos 26 anos, entre elas “Fim de Jogo” (1996), pela qual foi premiado com o APCA 1996 (Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte), “Crepúsculo” (2006) outra compilação de textos curtos, sendo seu mais recente trabalho “Oh, os belos dias” (2013/2014). Dirigiu peças de outros autores e concepções próprias, no entanto, destacam-se as montagens do teatro beckettiano no Brasil.

Entrevista realizada em 06 de setembro de 2012. São Paulo – SP.

- **Lenerson Polonini.** Diretor teatral, fundador da Cia. Nova de Teatro (2001). Fez a escola do Tablado (RJ) e participou do grupo Teatro Oficina no começo dos anos 2000. Realizou diversas montagens dos textos curtos de Samuel Beckett entre 2001 e 2006. Organizou o evento “Samuel Beckett, 100 anos”, realizado no SESC Belenzinho em 2006, em que reuniu artistas e teóricos que tratam da obra beckettiana. Continua dirigindo a mesma companhia e seu mais recente trabalho “Krisis” estreou em 2013, em São Paulo.

Entrevista realizada em 09 de setembro de 2012. São Paulo – SP.

- **Carina Casuscelli.** Atriz e figurinista, graduada em Moda e formada pela Escola de Teatro Macunaíma. Juntamente com Lenerson Polonini fundou a Cia. Nova de Teatro, responsável pela encenação de textos curtos de Samuel Beckett no Brasil nos anos 2000. Entre as peças de que participou estão “Vaivém”, “Catástrofe” e “Eu não”. Recebeu o *Premio Internazionale per il Teatro dell'inclusione Teresa Pomodoro* 2012, Milão- Itália, pelo espetáculo “*Caminos Invisibles...La partida*”, no qual assina dramaturgia e direção, em cartaz em 2013 em São Paulo.

Entrevista realizada em 10 de setembro de 2012. São Paulo – SP.

³⁶ A lista não está organizada em ordem alfabética, mas cronológica, seguindo a realização de cada entrevista.

- **Vera Bonilha.** Atriz paulistana, formada pelo Studio Fátima Toledo em 1997 e bacharel em cinema pela FAAP. Estreou no teatro na peça “Baal, o Mito da Carne”, de Bertold Brecht, direção de Marcelo Marcus Fonseca (1997). Atuou das companhias “3x4”, “Bendita Trupe” e “Teatro do Tempo”, na qual esteve na montagem de “As Cegas”, texto e direção de Cláudia Maria de Vasconcellos (2011), entre outras. Participou da montagem de “Crepúsculo” (2006), de Rubens Rusche, na peça “Passos”. Em 2013 estreou “O Casamento”, de Nelson Rodrigues e direção de Johana Albuquerque.

Entrevista realizada em 11 de setembro de 2012. São Paulo – SP.

- **Nádia de Lion.** Atriz paulistana formada pelo Teatro Escola Macunaíma (1984), EAD-USP (1986) e CPT de Antunes Filho (1999). Atuou no espetáculo “Crepúsculo” (2006), de Rubens Rusche, na peça “Passos”. Sua carreira como atriz está ligada ao circuito alternativo de teatro, tendo trabalho em peças como “Ânsia” de Sarah Kane (2003), com direção de Rusche, “Bilhete” de Marici Salomão (2002) e “Tio Vânia” de Tchekhov (2000), ambas com direção de Celso Frateschi.

Entrevista realizada em 21 de setembro de 2012. São Paulo – SP.

- **Antônio Galleão.** Ator paulista. Formado pela EAD, atuou nas peças “Fim de Jogo”, pela qual recebeu o prêmio Mambembe de Melhor Ator Coadjuvante (1996), “Solo” e “Improviso de Ohio”, de Samuel Beckett, todas com direção de Rubens Rusche, sendo as duas últimas, parte do espetáculo “Crepúsculo” (2006/2007). Ator também do circuito alternativo, colaborou com o diretor Rubens Rusche em “A Barca dos Mortos” (2000), “K”, (1994), atuou ainda em “A Noite dos Assassinos”, direção de Petrônio Nascimento (2001) e “Homem Branco e Cara Vermelha”, direção de Wolfgang Pannek (1998).

Entrevista realizada em 07 de maio de 2013. Santos – SP.

- **Maria Alice Vergueiro.** Atriz paulistana, autodidata segundo sua própria definição. Estreou no teatro em 1962 sob a direção de Augusto Boal e na mesma década atuou na célebre montagem de “O Rei da Vela” (1967), de José Celso Martinez Corrêa, sobre o texto de Oswald de Andrade. Junto a Luiz Roberto Galizia e Cacá Rosset fundou o Teatro do Ornitorrinco (1977). Tornou-se conhecida por suas atuações em peças brechtianas e no teatro experimental dos anos 1980. Atuou em “Katastrophé”, com textos de Samuel Beckett e direção de Rubens Rusche (1986), no qual imortalizou Boca nos palcos brasileiros com a peça

“Eu Não”. Seu mais recente trabalho como atriz e diretora foi com “As Três Velhas”, de Alejandro Jodorowsky (2008).

Entrevista realizada em 23 de maio de 2013. São Paulo – SP.

4. ENTREVISTAS

Em nossa análise, procuramos verificar a frequência de características e/ou itens que se repetem nas experiências dos artistas entrevistados, classificando os elementos segundo suas semelhanças e diferenças, reagrupando-os por características em comum. O tratamento inspira-se nas teorias de “Análise de Conteúdo” clássica (BAUER in BAUER; GASKELL, 2012), que nos permita “(...) a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção” (CAREGNATO; MUTTI, 2006, p. 683) das impressões desses artistas que trabalharam com textos e montagens beckettianas no Brasil.

O tratamento das entrevistas envolveu a transcrição literal das conversas e um trabalho posterior, no qual as falas dos entrevistados foram revisadas gramaticalmente e reorganizadas em tabelas segundo a ordem do “Tópico Guia” conforme descrito acima.

A seguir, encontram-se as respostas dos entrevistados que preenchem cada um dos títulos do “Tópico Guia” dispostos em tabelas. Estas apresentam os nomes dos entrevistados conforme a ordem cronológica em que foram consultados e gravados.

4.1 Tabelas

Tabela 1 - O teatro de Beckett: primeiro contato

Rubens Rusche	Assisti à peça da Cacilda Becker [“Esperando Godot” 1969], mas só fui ler grande parte da obra, tendo um contato profundo com ela, no início dos anos 1980, numa comunidade rural.
Lenerson Polonini	Meu primeiro contato com a obra de Beckett foi quando ainda era estudante no Tablado, no Rio de Janeiro, no final da década de 1990. As peças ‘Ato sem palavras I’ e ‘II’ me deixaram muito inquieto. Duas peças compostas basicamente de ações. Fiquei fascinado, impressionado com aquilo, com o poder da imagem e como sua questão no teatro é extremamente importante. Foi a partir daí que comecei a me interessar pelo Beckett, pelo teatro visual, por essa corrente que chamam, hoje, mais performativa. Descobri Beckett através da dramaturgia final dele, porque comecei com as peças do final da década de 1960 e depois fui para as outras, ‘Play’, ‘Not I’, ‘Rockaby’. Percebi que tinha uma forte carga poética, imagética, visual, musical e que o Beckett fazia um teatro total.
Carina Casuscelli	Me primeiro contato foi em 1998, mais ou menos. Óbvio que conhecia o autor, mas não tinha lido os textos em si. Foi através do Lenerson, diretor da Cia. Nova de Teatro e companheiro pessoal e profissional, que tive um contato maior com Beckett. Entrei no sonho dele. Comecei a me apaixonar pelos textos naquela época e lembro que o primeiro repertório que montamos foram as peças ‘Vai e vem’, ‘Aquele vez’ e ‘Ato sem palavras I’ e ‘II’, ao qual chamamos ‘Repertório Beckett I’, em 2001.
Vera Bonilha	Eu já tinha tido contato com Beckett na escola. No começo dos anos 1990 fiz uma oficina de teatro com a Bete Coelho, com ênfase no ‘Fim de Jogo’. Depois entrei num grupo de estudos com a Marici Salomão, a Vera de Sá e a Cláudia Vasconcellos que tinha feito doutorado sobre Beckett. Todavia, mais aprofundado mesmo, foi na montagem de ‘Crepúsculo’, em 2005/2006 com o diretor Rubens Rusche.
Nádia de Lion	Meu primeiro contato com Beckett foi no “Katastrophé” em 1986, montagem de Rubens Rusche. Entrei no Sérgio Cardoso e vi uma peça que nunca mais esqueci. Pelo menos quando lembro rapidamente é essa montagem que me vem à memória. Mas, de fato, já tinha lido “Esperando Godot” na escola. Confundi porque fico muito influenciada. Acho que o Beckett tem umas características – aquele longos silêncios, não sei o que – que quando você lê, fica contagiado por aquele universo.
Antônio Galleão	Meu primeiro contato com Beckett foi na montagem de “Fim de Jogo”, que fiz com a direção do Rubens Rusche e os atores Linneu Dias, Bete Dorgan e Nivaldo Teodoro em 1996. Apesar de que lembrei que li o Beckett na EAD, mas foi “Esperando Godot”. Na época não me aprofundei muito, então, não tive grandes paixões. Contudo, fazendo “Fim de Jogo”, o Rusche tem um jeito de abordar o texto que é muito profundo.
M ^a Alice Vergueiro	Meu primeiro contato profundo com a obra de Samuel Beckett foi em 1986, na montagem de “Katastrophé”, com o Rubens Rusche. Já tinha visto algumas coisas de Beckett, poucas, aliás. Assisti “Esperando Godot”, o mais visto, sempre. Nem conhecia muito dessa fase das minipeças.

Tabela 2 - Um teatro que questiona o próprio teatro

Rubens Rusche	O teatro do Beckett é a primeira dramaturgia, não teatro em si, do século XX que traz o corpo à cena. Antes do Beckett não tem corpo na dramaturgia. Há o teatro que se afasta da dramaturgia. Beckett é pós-Artaud e leva muito a sério as observações que o Artaud fez. Principalmente aquela de que havia uma ausência do corpo no teatro. Quer dizer, havia uma palavra desencarnada, uma voz sem corpo. Com Beckett, pela primeira vez, vamos ter no palco o nascimento de um teatro onde tem um corpo e uma palavra profundamente vinculada a esse corpo, sem nenhuma separação dele. O questionamento proposto por Beckett na prosa é “o que é o livro?” O jogo no teatro é: “o que é teatro?” O que é uma peça de teatro? Questiona, mas não apenas. Instaura-se a partir desse questionamento, mas não fica somente nele. Beckett cria um novo tipo de teatro. Não faz apenas uma crítica a todas aquelas regras, à dramaturgia etc., não só rompe com elas, como cria um novo tipo de teatro. Inovação que já se encaminhava desde o fim do século XIX com outros dramaturgos. Em Beckett você tem uma dramaturgia que realmente cria uma cena. Não é uma dramaturgia desligada da cena. Então, temos um teatro que resgata o homem em seu veículo básico: o corpo. A respiração, a palavra que nasce desse corpo e que tem um vínculo orgânico com esse corpo. Não é uma palavra desvinculada desse corpo, que fica dizendo a sua fábula. Não é uma mente que pensa. É um corpo que fala.
Lenerson Polonini	De fato, o teatro de Beckett marca um momento de ruptura dramática, de um grande autor. Vemos um teatro inovador, um teatro de imagens, que reflete máscaras reais da vida dele e da nossa. Um modelo de dramaturgia muito interessante. Muito antidramática, num certo sentido.
Carina Casuscelli	[Não falou em nenhum momento sobre isso].
Vera Bonilha	[Não falou em nenhum momento sobre isso, diretamente. Apenas menciona que o teatro de Beckett é muito radical, mas é vago]. Eu acho que o Beckett, ele bem montado é muito radical.
Nádia de Lion	[Não falou nada sobre o tema.]
Antônio Galleão	[Não falou nada sobre o assunto].
M ^a Alice Vergueiro	[Não falou diretamente sobre o assunto. Compara Beckett à Brecht pela grandiosidade da obra de ambos. Faz menção ao teatro de Jorodowski, procurando exemplificar um tipo de teatro que ela considera de profunda transformação da vida, assim como o de Brecht e Beckett também o são]. Retomar do original

Tabela 3 – Ensaios

Rubens Rusche	Beckett exige do ator um tipo de interpretação na qual ele tem que ir além dos limites que tem. É difícil. Quando ensaiava a peça “Eu Não”, a atriz estava falando todo o texto com vinte e cinco minutos. Começou com trinta e cinco, foi para trinta, vinte e cinco minutos. Então, ela disse, na última vez: “Olha Rusche, cheguei no meu limite, aqui não dá mais”. No entanto, chegamos a quinze, a catorze minutos. No palco, melhorou
---------------	---

	ainda mais. Sobre a relação corpo/voz, como descobre? Descobre primeiro que a voz é do físico. É fazendo isto. Pelo menos, é assim que trabalho. Estou dizendo por mim, achei que esse era o melhor caminho. Não adianta ficar lendo o texto na mesa, descobrir o que é isso. No caso da peça “Passos”, “ah, o drama dela com a mãe”. Nada disso. É no ensaio que a atriz tem que descobrir que quando para e vai falar “mãe?”, como é que nasce esse “mãe”? Como pega? Qual é o som? Então, ela vai descobrir a voz, a emissão da personagem, mas a partir do físico vai buscar essa voz. O “Eu Não”, por exemplo, que é muito rápido em contraposição a “Passos”. “Eu Não” é mais violento, porque é um vômito. Então, a voz também é descoberta desse jeito, a palavra, que aquela boca não para de lançar. É uma boca que não pode parar. É uma boca enlouquecida. Há uma coisa enlouquecida naquilo. Para pegar isso é difícil, quer dizer, tudo tem um começo nos ensaios, mas você parte de um chão. Tem que ter um chão e o chão é o próprio Beckett, é o próprio teatro dele. Nos ensaios começo a falar sobre isso, a teoria artística que se pode deduzir do Beckett. Falo da vida dele, da sua simplicidade. Vou contando para os atores e tentando a primeira coisa que é atraí-los, seduzi-los, é dar um chão a eles. Mais que um chão, uma paixão. Mais que uma paixão, uma necessidade de fazer aquilo.
Lenerson Polonini	Trabalhávamos muito os elementos que, para nós, estavam presentes na obra. Trazíamos as necessidades exigidas pelos textos para a montagem, para a preparação, com muito treinamento físico, de câmera lenta, por exemplo, ou trabalhando a exaustão. Havia um caminho exploração das possibilidades vocais antes de ir para o texto. É muito interessante, porque tudo partia também do silêncio, ou melhor, do momento que se chega a ele. Porque se começa a perceber como ouvir ao mesmo tempo obter a sensibilidade da escuta e de produzir o som. Há um controle maior sobre o som que você produz. Então, trabalhávamos muito com o silêncio, ele era uma chave fundamental para tentar acessar esses mecanismos contidos na obra do Beckett.
Carina Casuscelli	Na primeira montagem da companhia, ‘Repertório Beckett I’, fui figurinista. Lembro como eram os ensaios, coisas que se repetiram na montagem que, então, participei como atriz, desempenhando o papel ‘Boca’, de ‘Eu Não’. Trabalhávamos a simplicidade do texto sem alteração nenhuma. Criamos uma partitura porque o Lenerson era muito rigoroso com o texto, pedia uma grande disciplina e lembro que os atores eram massacrados. Ele leu o texto e não queria alterá-lo de maneira alguma. Os atores não podiam esquecer uma letra ou trocar alguma coisa de lugar dentro daquela partitura. O Lenerson não deixava nem colocar enxerto. Nos ensaios de ‘Não Eu’ ele me falou assim: ‘Vai decorando. Vai lendo o texto e deixando isso ficar orgânico, sem pensar em flexão, em personagem e em nada’. E comecei, numa relutância, a treinar, ficava com texto e ficava sozinha, não deixava ninguém batendo comigo e vi que estava superando. Já não trocava mais as palavras e isso foi bacana, não esquecia mais, ficou fixo. Então, foi um processo, assim mesmo, meu, sozinha, tentando. Todos os dias lia o texto. Também a leitura dele é muito interessante. Porque um segundo que você parou na letra, você

	gagueja, é uma grande experiência, também. Às vezes, eu não conseguia trabalhar com o Lenerson, precisava ficar eu e o texto. É um trabalho muito solitário. Comecei a ter o texto presente, a boca presente, enfim, tudo presente, quando comecei a fazer meu trabalho solitário.
Vera Bonilha	Nos ensaios de ‘Crepúsculos’, conversávamos bastante e quando o Rubens pedia para a gente voltar para casa para estudar, a princípio, fiquei muito perdida. O que fazia em casa era ensaiar com um metrônomo porque ele pediu uma voz contínua. Fomos tateando essa voz. Quando começamos achava que ele estava pedindo uma coisa mais para baixo. Então, o Rubens achava que eu estava com problema que só conseguia falar baixo. Achava que ele queria isso, mas no final das contas, não era. Decidimos aumentar. Todavia, como era aumentar essa voz sem ela ficar alta e sim para ela ficar encorpada? Lembro-me, que uma vez, ele me falou para ouvir a ‘Nona’ sinfonia do Beethoven e foi o que fiquei ouvindo durante o processo de montagem. Ouvi muita música clássica para conseguir apurar o ouvido. Li Jung, porque o Rubens relacionava a personagem ‘May’ a um embrião que não nasceu e isso é um assunto tratado pelo Jung em um dos estudos dele. Li James Joyce, também, e outras coisas que nutriam minhas referências. Queria de alguma maneira beber naquela fonte e, não sei, que aquilo entrasse de uma maneira não racional. Não tínhamos um aquecimento, fazia para mim mesma um particular. O aquecimento que o Rubens fazia conosco era quase que um aquecimento de alma, de entrar nessa atmosfera. Na época eu vivia uma correria de sair de um ensaio de uma peça infantil e atravessar a cidade para chegar ao ensaio de “Crepúsculo”. Era muito louco. O aquecimento era essa conversa, você entrava nessa atmosfera do Beckett, nessa sensação. O Rubens dava uma imagem que era como se fosse a nave de uma igreja e nela a ‘May’ andava. Essa imagem da igreja era uma coisa que eu tinha muitas vezes quando estava lá atuando. Pensava não na igreja exatamente, mas nesse lugar enorme, de uma sacralidade. Ouvia esse eco. Então, a própria ambiência da peça ia entrando na gente. Íamos sendo contaminados com isso. Era meio que uma bola de neve. O Rubens, ao dirigir, só ouvia, nem olhava para nós e dava indicações bem precisas de quantos segundos seria a pausa entre uma palavra e outra, com diferenças nas repetições. Assim, a gente começou a trabalhar as sílabas. Era uma coisa de como terminar a frase. E experimentava se terminava para baixo ou não e assim por diante. Não estava na rubrica, era o que o Rubens ouvia e sentia. Dizia ‘ah não, aqui está um pouco estranho. Isso aqui está forçado’. Era algo sutil, entretanto isso ficava enorme. E a gente ficava nessa coisa de uma sílaba encontrando com a outra. Por exemplo, quando uma palavra ia para outra e não era exatamente uma pausa, não tinha segundos, mas tinha um terminar de uma palavra, uma meio que juntava na outra. Porque o crepúsculo é quando não é nem dia nem noite e que você não consegue ver, nem definir se é um ou outro. Não se tem certeza de nada. E a ideia desse trabalho era: você não tem certeza de nada. Não é dia, não é noite, é o crepúsculo. Não se consegue enxergar e dizer com exatidão alguma coisa. É uma união dos apostos. Por vezes, não entendia onde queria chegar. No entanto, quando estreei, sabia que tinha alguma coisa ali que era muito concreto. Aquela relação

	estava estabelecida e era esquisita aquela voz. As duas. Às vezes a ‘May’ terminava de falar e eu falava. A voz de uma ligava na da outra. Durante todo o processo não sabia onde iria chegar, mas sabia que eu tinha chegado a algum lugar. Não entendia o que o Rubens queria, porque talvez, não conseguiu me explicar também, porque não eram coisas óbvias. Ele me instruiu a falar baixo, de uma maneira terna, ter bastante suavidade na fala, sem ‘soquinhos’. No meu diário de ensaios há muita coisa que me ajudam a relembrar agora. Algumas frases o Rubens indicava que ‘deveria ser dita igualmente sem nenhuma mudança de estado interior. As vozes são parecidas, baixas, lentas, cansadas. As frases têm que ser ditas sem mudar o estado interno. Ao final da voz, pausa de três segundos para que a história seja absorvida’. Então tinha essa preocupação de você falar alguma coisa, dar uma pausa. O Rubens pedia para que fizéssemos alguns exercícios no nosso dia a dia, para prestarmos atenção a tudo que fazíamos ou modificarmos o modo que éramos acostumados a executar os pequenos afazeres corriqueiros. Eram uns exercícios para que nos tirasse do modo automático, que nos colocasse num outro foco, que ficássemos muito sutis em tudo que estivéssemos fazendo. Para que abrísssemos essa escuta. E abriu mesmo! Porque foi uma fase que eu fiquei muito sensível, me sentindo até exposta. Foi intenso. Lembro-me de uma vez que o Rubens me pediu para fazer de costas para a Nádia, virada para a parede, só sentindo ela. Tinha que ficar muito conectada para entender o que estava acontecendo. Além dessas coisas, ele trabalhava o Osho, isso e aquilo, mas não sei, acho que ele foi, também, tateando esse caminho com a gente. Em alguns ensaios, pensava, ‘a gente vai ficar batendo papo o tempo todo’? Só que aquele bate papo já estava sendo funcional de algum jeito. O que era totalmente diferente de qualquer outro grupo que eu ensaiava. Num bate papo coloquial, do dia-a-dia, sempre falávamos de coisas esquisitas, diferentes, sobre a vida depois da morte, sobre religião etc. Isso foi dando um pouco de lastro e de estofamento filosófico para nós, pode-se dizer assim.
Nádia de Lion	Atuei no espetáculo “Crepúsculo”, na peça “Passos” fazia a May com uma vozinha de menina, mas que não era forçada. Foi uma coisa que a gente foi achando nos ensaios. Neles, o Rubens sugere coisas muito delicadas e dirige muito bem porque é muito delicado na maneira de conduzir. Pede para tentar uma coisa, depois outra. Chegamos a algo que era realmente uma velha com vozinha de menina. Contudo, o Rubens não usava termos técnicos para dirigir: faz o agudo etc. Ele tem um jeito de te mostrar que não é da professora de voz, que vai na técnica. É você descobrindo o que aquilo significa, que momento é aquele e a voz sai naturalmente. O Rubens dirigia assim, lia com a gente ou só comigo pedaços da peça, então, ele regia. Não é que nós pegamos o texto inteiro e fomos montando. Começamos com a primeira parte, sobre a qual ele ficava uma hora falando sobre quatro linhas e então, íamos embora e dormíamos com aquilo. Depois ele meio que fazia uma partitura. Num primeiro momento, foi nisso que me apeguei. Sou uma atriz bem entregue nesse sentido, o diretor vai falando aquilo e me dando as primeiras tarefas. Era uma

	partitura conversada. Sempre tive um papel de anotações, no qual escrevia tudo o que queria. Alguma coisa que a gente combinava, criava um símbolo para saber que era aquilo que tínhamos combinado. Então, se pegasse hoje em dia o texto, o trabalho estaria lá, só teria que relembra algumas coisas. Talvez, a partitura tenha sido feita um pouco por mim, não sei. Mas da maneira que li, o Rubens gostou e me devolveu em forma de partitura. Quando digo que ele regia, quero dizer que vamos combinando coisas. Os atores são pessoas vivas e que também fazem coisas diante daquilo que se combina de fazer nos ensaios. Não consigo controlar tudo. Se aparecer alguma coisa interessante, acho que o diretor já toma aquilo. Ele também me propõe coisas que eu não sabia serem possíveis e consigo fazer. Então, é reger no sentido de descobrir. Gosto de me descobrir meio na brincadeira, se começa a ficar uma coisa muito tensa, muito isso, muito aquilo, não é mais arte. Para mim, as fichas caem desse jeito. As pessoas têm que ter um pouco de paciência porque é difícil chegar pronto.
Antônio Galleão	Durante os ensaios de “Crepúsculo”, espetáculo que reunia textos curtos de Samuel Beckett, com direção do Rubens Rusche, estudamos o texto “Solo” em profundidade. Inicialmente lemos os textos juntos, os três atores e o Rusche, depois o ensaio foi um pouco separado em ensaios individuais, porque era pontual de cada peça. O processo do Rusche é assim, ele vai deixando a gente criar. O ator vai fazendo, ele vai comentando e assim segue. Ele leva a gente para um estado sem saída, que, acho, é de onde vem a criação. É um processo meio elíptico, mesmo. Vai e não está bom. Vai novamente e retorna. Continua experimentando até que você encontra um caminho e vai deslanchando nele. Durante o “Solo” a gente não fez nenhum exercício, mas me lembrava dos exercícios indianos bem radicais. Eu os havia feito com o Rubens na década de 1990, durante um curso de preparação de ator. Tinha um que fazíamos na época desse treinamento, no qual ficávamos chacoalhando um tempo que parecia infinito, aquilo nunca acabava e depois, quando parava a música, você deitava no chão e ficava imóvel. Parecia, então, que você flutuava. Ficava num estado que, não sei como dizer, um estado diferente, de sensação. Lembrava-me de algumas dessas coisas nos ensaios de “Solo”. Foi útil. Mas não que eu os fizesse para conseguir. O Rusche, algumas vezes, dava alguns estímulos. Até que um dia ele fez um exercício, no qual ele arrumou um pilar com uma vela, apagou a luz, deixando só aquele ambiente na penumbra. Foi então que começou a vir alguma coisa.
M ^a Alice Vergueiro	Eu vinha de uma experiência mais amadorística, ligada ao circo, de um teatro corporal, mas sem rigor. Então, na montagem de “Katastrophé”, o Rubens nos dava muitos exercícios. Fui orientada por ele, que falava da importância que era uma concentração e não aquele teatro corporal mais circense. O trabalho do Rubens foi muito sobre o nosso físico, o que era algo que me faltava, para um controle dos movimentos. Era outro tipo de dança. Em um dos exercícios durante os ensaios, o Rubens deixava uma vela no meio dos atores, a qual ficaria acesa e a gente tentaria acompanhar o ritmo da chama. Embora a boca não precisasse dos olhos para aparecer, os olhos podiam gerar na boca um ritmo, por causa da agitação do fogo com

	o ar. Quando li o texto pela primeira vez, me apaixonei por uma coisa que me pegou na minha sensibilidade, mas não entendi nada racionalmente. O Rubens não pediu para decorar o texto. Ficamos um mês e meio ensaiando e fui, aos poucos, percebendo que era primordial decorar aquilo no próprio fazer. Então, quando comecei, fui ouvindo o tamanho da desgraça. Estou sendo irônica, porque, para mim, foi, realmente, um trabalho muito minucioso.
--	---

Tabela 4 - Preparo Técnico Vocal

Rubens Rusche	Sou diretor e não fonoaudiólogo. Ou seja, minha função em relação ao ator não é trabalhar a voz dele. Pressuponho que ele já fez isso. No teatro, em geral, quando o ator começa a falar estraga tudo. Porque a voz não está no corpo. Então, é uma questão do ator, a voz tem que estar no corpo dele. Ele tem que descobrir essa voz no corpo dele, tem que ter um centro de onde essa voz e os movimentos partam. Como é que o ator faz para ter um centro? Tem que estar num estado de relaxamento. Não pode estar na cabeça, nos pensamentos e nas tensões musculares. Quando falo em relaxamento, não é que o ator estar num estado de passividade total, no qual não consegue fazer mais nada. Não é torpor, não é anestesiado. É um relaxamento ativo, que é um verdadeiro relaxamento. É o que permite ao ator um fazer, dentro de um não fazer. O ator não deve fazer, não deve falar e isso ele aprende no teatro de Beckett. Porque um ator dentro do teatro de Beckett, não pode falar, ele é falado. O trabalho do ator, no sentido da voz, claro, não é um trabalho básico, o ator já tem que ter esse trabalho. A maioria dos atores que trabalhei, são atores que já têm uma grande consciência da voz. Porque a voz é uma questão de consciência, não se pode esquecer isso. Aliás, não se pode esquecer nada. Não se pode esquecer do pé, do dedo, porque senão, você está inconsciente, não está prestando atenção ao que está fazendo. O ator tem que ter uma atenção, não é concentração, é atenção excepcional, como nenhum outro tem.
Lenerson Polonini	O corpo na obra do Beckett foi uma das questões que nos chamou muito a atenção e eu trabalho até hoje a questão física na encenação. Não é teatro físico, mas a questão da fisicalidade no palco. Trabalhamos com muito treinamento físico, então, a voz partia desse treino, era uma consequência dele. Uma voz trazida pela exaustão, provocada nos exercícios através de ‘ruidismos’, de trabalhar essa coisa ‘primal’ mesmo e buscar as variações do ‘A E I O U’ etc. O treinamento era no sentido de trazer uma conscientização para o ator, que era necessária para a execução de uma dramaturgia tão exigente como essa do Beckett.
Carina Casuscelli	Fazia uns exercícios de relaxamento do pescoço e fui começar a aprender alguns exercícios de respiração da Yoga. No entanto, a preocupação maior era com decorar o texto e falar rápido. Lembro que fazia muitos exercícios e deixava minha boca muito mole. Conseguiu fazer algumas coisas com a boca que não consigo fazer hoje. Como era um trabalho intenso! Lembro-me que, às vezes, ficava chateada comigo porque achava que minha boca tinha embolado.

Vera Bonilha	Quando chegava, eu meditava, fazia um pouco de Yoga e levava uma rolha que se usa em alguns exercícios vocais. Fazia a peça inteira com a rolha na boca e quando tirava, ficava tudo molinho. Fazia bastante exercício para a voz e uma coisa física, também, porque não podia ficar só na voz, não podia esquecer o corpo, que estava ali, de fato. Basicamente, era bastante exercício para soltar. A ideia era deixar solto, bem molinho para que eu conseguisse quase não fazer esforço para articular, mas que desse para entender. Não podia ser falho, tinha de ser absolutamente articulado e inteligível. Entendível. No entanto, não podia ser muito forçado. Então, tinham esses exercícios que eu fazia bastante para ficar com a dicção boa, para não ter problemas de fala. Fiz trabalhos de dublagem antes, mas já não fazia mais. Nessa época, comecei a fazer locução ou foi um pouquinho depois. Tinha feito umas aulas de canto, porque numa outra peça tive de cantar. E tinha feito Antunes Filho, também. Lá tinha uma apostila de voz, através da qual me exercitava muito. Fazia todo dia, até hoje, inclusive. Para mim, os exercícios diários eram o básico do básico, porque o buraco era mais embaixo. Fazia para me garantir, não podia ter problema de articulação ou engasgar. Lembro, também, que teve um momento em que falei: ‘não posso ficar deitada!’ Exercitava a voz de manhã e à tarde, porque era como escovar os dentes. Porque não podia ter problema de articulação, tinha que estar com minha máquina muito bem preparada para entrar nessa atmosfera e não me preocupar com isso.
Nádia de Lion	Eu não tinha um trabalho específico de técnica vocal e isso era muito bom. Então, quando você me fala que a sua pesquisa é diretamente com a voz, até fiquei pensando: “Gente, não sou uma pessoa que fez grandes trabalhos de voz, mas tive que ter uma boa voz para fazer as peças”. Chamo de boa voz quando esta é cuidada. E descobri tonalidades e intenções durante as montagens que não teria, talvez, se tivesse fazendo muita aula de voz. Então, isso me impressionou muito. Quantas pessoas maravilhosas que tem de voz? Nunca fui essa pessoa, entende? O que quero dizer é que fui descobrindo fazendo. Sei que tinha que ter um preparo físico porque minhas costas acabaram por causa da posição curvada em que eu permanecia durante toda a peça. Foi isso.
Antônio Galleão	Meu treinamento como ator é meio intuitivo. Fiz EAD e lá aprendi uns exercícios de voz, mas não era uma coisa que eu praticava no dia a dia. Quando ainda morava em São Paulo, tinha uma preocupação com meu físico, fazia exercícios todos os dias, o que me dava um suporte. Mas não era voltado ao ator, era voltado à minha vida como um todo. Nunca sou muito favorável a coisas metódicas, inclusive com o trabalho de voz. Porque te levam a um padrão e isso, para mim, pelo menos em arte, não é bom. Pode levar todo mundo a fazer daquele jeito. Então, a partir daquelas coisas básicas, que na época eu fazia, não todo dia, mas com maior frequência quando estava ensaiando, eu me cuidava. Coisas para não machucar a garganta, ter um volume adequado etc. Acho que o preparo da voz vem do próprio contexto do ensaio, não tem exercícios próprios para fazer.
M ^a Alice Vergueiro	Até “Katastrophé” eu não tinha uma pesquisa vocal, uma disciplina, nesse sentido. Estava completamente desarmada, porque tudo tem a ver com a técnica também e eu não tinha nenhuma. Inclusive, fumava muito. Cigarro

	dito normal. Minha voz não estava nos melhores momentos. Tem um trecho da gravação da peça “Eu Não” que o som da minha voz não sai límpido, sai um pouco embaçado. Na verdade, sempre tive, agora que não tenho mais, uma facilidade de voz. Já cantava, tinha um timbre interessante e uma articulação boa. Contava com isso como sendo um trunfo. Mas não tinha aquele preciosismo. Achava que era melhor, às vezes, você ter um erro. Um erro num sentido do que é muito formal.
--	---

Tabela 5 - A sonoridade à frente da compreensão do texto

Rubens Rusche	Ninguém fala normal em Beckett. [Além desta frase, não disse nada diretamente sobre o assunto].
Lenerson Polonini	Aos poucos você vai, mesmo que grosseiramente, entendendo as possibilidades vocais que se pode produzir, ou seja, a música das palavras, sempre numa cadência. As possibilidades de ‘ruidismo’ das sílabas também são inúmeras. Acho que a questão do entendimento do texto vinha e era extremamente importante. Obviamente, vinha antes, mas a produção da música é que era extremamente difícil. Então era preciso treinar, repetindo à exaustão. A voz da Renée Gumiel, que fez uma única performance de ‘Cadeira de Balanço’ em francês, a qual dirigi, é uma voz completamente monocórdia, que trabalha num registro bem baixo. Não tinha como ficar procurando um sentido, a ideia era encontrar pontos, chaves de apoio para a produção ou execução dessa voz. De onde vem essa voz? A voz é a própria voz, mesmo. Essa voz do consciente, do inconsciente, que reverbera, toma forma em palavras.
Carina Casuscelli	[Não falou nada diretamente sobre isso].
Vera Bonilha	Você não vai entendendo a história pelas palavras ou pelo que é dito, mas pela maneira como é dito, pela ambiência e atmosfera que se cria. Esta era mais importante do que o que se falava. ‘Passos’ é uma peça muito importante pela questão sonora, porque em inglês, ‘Footfalls’ é a queda dos passos, ou seja, o som dos passos. Então a peça toda acontece nessa cama sonora, que é o som dos passos. Entrávamos no escuro, a luz ia acendendo, vinha o barulho dos passos, essa coisa sonora ia contaminando tudo. A maneira de falar que foi o desafio. Porque em nenhum momento a gente se ateve muito ao que se falava, às palavras. A problemática entre as duas, que uma falava ‘quer que eu troque seu travesseiro agora?’ ‘Não, agora não’ isso é o de menos, isso é uma das coisas que eu estava acostumada a fazer: entrar no texto e estudá-lo, mesmo. Ali, o desafio era outro. O que se dizia, não era tão importante quanto como se dizia. Portanto, prevalecia mais a sonoridade do que o entendimento e ela, muitas vezes, levava a gente a este. Contudo, não tinha muito colorido. Quando vi os ensaios do Antônio Galleão, que fazia ‘Solo’, concluí que era um estudo mesmo de voz, de cama sonora. O Rubens pedia que a pronúncia das palavras fosse bem lenta e que a maneira de interpretar estivesse mais atenta à musicalidade das palavras do que à intenção das mesmas. Mais atenção ao caráter encantatório da palavra, do que ao significado. O que ele pretendia não era

	um mantra, todavia que atingisse a plateia não pelo que se estava falando e sim pela coisa que ia dando um barato. Ainda, segundo o Rubens, "em 'Passos', estamos contracenando com o silêncio, além de que a peça vem do silêncio e volta para ele. As vozes são baixas, lentas e pausadas. Existem vários sons, mas o ruído dos passos é a espinha dorsal da peça." Porque tinham os silêncios, mas esse ruído era constante.
Nádia de Lion	Acho que tanto o entendimento do que era dito, quanto a sonoridade tinham a mesma importância, os dois, ao mesmo tempo. Ninguém para e faz isso ou aquilo.
Antônio Galleão	[Não falou nada sobre isso. Não parece ter sido uma questão para ele. Repetidas vezes fala sobre ouvir o que estava dizendo de maneira natural, não forçado, que estivesse de acordo com a sensação].
M ^a Alice Vergueiro	[Não disse nada sobre o assunto].

Tabela 6 - A materialidade e musicalidade do que é dito

Rubens Rusche	Esses corpos nos textos beckettianos são sutis, não são grosseiros. Eles vão ficando sutis. Desde o "Godot", até as últimas peças, esses corpos vão ficando menos densos, mais soturnos, mais fantasmagóricos, mais esfumaçados, menos densos, enfim. Então, isso influi na voz. Ela é mais delicada, mais sussurrada e suave. Não é bruta, é mais musical. Então, como descobre? Primeiro que ela é do físico. Esta pesquisa pega um ponto bom, pois a voz no teatro de Beckett é interessante. Porque se você consegue associar à ideia dessa coisa do corpo que estamos falando e a voz como esse elemento físico que me relaciona com o outro, com essa necessidade, desse vínculo da palavra, que pode levá-la e com uma palavra necessária, uma palavra corpórea. Palavra necessária é aquela que tem corpo. Que tem uma necessidade que esta ligada ao corpo. Ela tem uma necessidade física de existir. E a voz enquanto construção do personagem tem que pegar a ideia de partir do físico, também. Porque esse é o Beckett como diretor, ele também trabalha assim. Busca a fisicalidade daquele ator e não existe "é assim, não é de outro jeito", depende do ator. Esse ator é assim, ele tem tal voz. Cada ator é um. Estou falando de um ator que trabalha já, com voz trabalhada. Contudo, não significa voz bonita, isso tem que ficar muito claro, não é bonita nesse sentido. É voz sincera, encarnada, é a voz da pessoa mesmo. É nesse sentido que importa, é sobre isso que estou falando. A palavra se torna orgânica. Você já não pensa no que está falando e você fala sem errar. Como se fosse uma partitura musical.
Lenerson Polonini	As palavras de Beckett são como música. Comecei a perceber essa questão da musicalidade na obra dele e como isso era importante. Percebi que as palavras eram usadas como música, como esgotamento da própria fala, da impossibilidade de falar. Então, você precisa falar. É interessante porque se pegarmos um texto como o 'Not I', por exemplo, é uma performance 'voco-musical'. Falar aquilo de uma forma realista, não sei se dá certo. Primeiro porque não tem sentido, são palavras desconexas. É muito possível criar uma música com ele. É uma estrutura musical. Os silêncios, as pausas depois de blocos de falas enormes. É bonito. São

	possibilidades infinitas de se buscar essa musicalidade através dos textos do Beckett. As vozes do Beckett têm uma coisa muito monotônicas. As peças gravadas, por exemplo, exigem uma grande voz. O Paulo César Pereio fez ‘Aquele Vez’ comigo, ele encontrou uma possibilidade de fazer uma voz mais velha, outra da juventude e outra voz mais velha ainda. Para fazer essa peça, acredito que precise de uma voz potente, que possa um grave, agudo, onde a gente possa encontrar registros de momentos distintos.
Carina Casuscelli	Acho que a voz vem do silêncio, do vazio. Depois, quando a boca fala, na maneira como eu fazia, parecia uma metralhadora, aquele som contínuo e ritmado. Tem algo curioso. Tenho a impressão que minha performance vocal se modificou depois de ter morado um ano na Itália e ficado imersa na língua italiana. Isso parece ter modificado o jeito de fazer depois, por causa da musicalidade do italiano.
Vera Bonilha	Tem muitas peças do Beckett que são meio partituras. “Passos”, em especial, é praticamente uma partitura musical. A indicação que o Rubens nos deu era que a tratássemos dessa maneira e que fosse muito bem executada. Isso pressupunha fazer muito bem, não fazer diferente, mas fazer com alma. O desenho já estava pronto e eu ensaiava a peça com um metrônomo. Deixava-o num ritmo e ia falando daquele jeito. No entanto, era uma coisa que não podia ficar monocórdia. Falava num tom sempre baixo, lento e a peça acontecia no limiar do silêncio. Vinha do silêncio e voltava para o silêncio. Essa era a atmosfera que a gente criava. Do som daqueles passos vinha uma voz, depois outra, tinha um sino também, que ecoava naquela atmosfera silenciosa. Quando percebia que o ressoar do sino tinha acabado, entrava minha voz. Foi um trabalho de escuta muito refinado. No momento em que entrava no meu monólogo, já tínhamos feito a primeira parte da peça, eu já estava quase num mantra. O Rubens falava que a gente não podia ter alteração de voz, também. Dizia que "era uma partitura de música, como se fosse uma partitura de música minimalista, que tem como característica a repetição, o não desenvolvimento linear, a não resolução. É circular ou espiral. Dentro desse círculo, você encontra novas maneiras de se repetir." E ainda para "trabalhar como se fosse uma estrutura musical com poucas notas." Não entendo de música, para mim era grego. O trabalho foi incrível e uma pesquisa quase como o trabalho de um músico, porque era essa sonoridade, a fala e o som, um “linkando” com o outro. Como transformar essa partitura numa música, muito bem executada e com alma? Porque não podia ser uma coisa fria. Era preciso criar uma palavra sagrada, tirar todo o psicologismo, todo o entendimento racional, concentrar na música, na força da palavra. Então, acho que era meio isso, não tinha um racional que falava.
Nádia de Lion	[Apesar de falar muito no papel de regente do diretor Rubens Rusche, ela explica que é mais no sentido de organizar a criação do ator. Fala também em partitura e na marcação do tempo pelo metrônomo. Talvez, para a atriz, sejam essas as referências mais concretas quanto a uma noção de musicalidade no texto beckettiano].
Antônio Galleão	[Não falou nada diretamente sobre o assunto].

M ^a Alice Vergueiro	[Não falou nada diretamente sobre o assunto].
--------------------------------	---

Tabela 7 - Rubricas: A quase onipresença do autor

Rubens Rusche	Beckett em 1967 começa, ele próprio, a ser diretor de sua obra teatral. Até então ele só ajudava nas produções, dava sugestões, enfim, ficava fiscalizando para não deixar a coisa desandar. Sofria demais e resolveu por a mão na massa. Mas, ao fazer isso, o que acontece? Vai encontrando todos os problemas técnicos envolvidos. Começa, então, a criar uma prática, uma teoria do ator, uma metodologia do ator no teatro de Beckett e de uma encenação beckettiana. No entanto, não como uma verdade única. Pelo contrário. É um teatro vivo. “É assim que se pode tentar fazer, talvez assim dê certo”. Beckett se preocupava, quando a obra dele era posta em dúvida, mas, nem sempre. Há o caso do diretor alemão famoso [??] que montou o Godot de maneira diferente, entretanto, entendeu no Beckett esse algo que se volta para esse algo mesmo. O dramaturgo ficou sabendo e aprovou. Então, esse é um exemplo. E esse diretor fez uma montagem que não tinha nada a ver com a rubrica, todavia, o Beckett aceitou aquilo. Pois viu que o diretor entendeu o que estava falando e aprofundou. O diretor prestou um serviço e não esculachou, não desconstruiu o trabalho dele. Ele já um “desconstrutor”. Agora vem alguém e quer desconstruir, que não sabe nem o que está fazendo? É isso que ele ficava de olho. As pessoas, às vezes, maldosas, vão passar uma imagem da sua obra toda desfigurada.
Lenerson Polonini	Ele escrevia dirigindo, então, para encenar o Beckett, é muito importante você levar em conta as indicações dele. Eu tinha um diálogo profundo com o autor nessas questões. Tentava dirigir em diálogo com as rubricas e a direção dele.
Carina Casuscelli	O Lenerson era muito fiel ao texto original. Beckett não precisa de adaptação, mas, esteticamente, o Lenerson tinha uma vontade de ultrapassar. É lógico que eu tentava respeitar ao máximo as rubricas, as indicações, porque o Beckett era muito detalhista e tinha um cuidado com a sua obra. Como sempre tivemos essa paixão pela cena visual, Bob Wilson, enfim. Sempre colocávamos uma overdose nas cores. No entanto, o que era mais importante era o texto. Óbvio. Sempre o texto. Éramos jovens, a gente foi experimentando, mas achava bonito esse cuidado com o texto, que, no caso do Beckett, é imutável, não dá para ficar pondo o dedo, senão, não é mais Beckett. Pode ser inspirado nele, todavia, não é mais Beckett. Não alterávamos nada. Só se o ator esquecia em cena, mas nos nossos ensaios, a gente era muito fiel, apaixonados, mesmo, pelo Beckett. Não sentíamos necessidade de colocar mais nada.
Vera Bonilha	Cada montagem é muito diferente da outra, porque é muito particular. O texto do Beckett é todo rubricado, mas o tom, as pausas, você tem que descobrir tudo. Em nossa montagem, por exemplo, o tempo das pausas, a duração quando era ou curta, fomos nós quem estabeleceu. Em nenhum momento me senti limitada pelas rubricas, achava que tinha mais coisa ainda. Não é limitação, é o oposto.
Nádia de	A questão das rubricas deixadas pelo Beckett e a atenção com elas não era

Lion	problema meu. Acho que isso era coisa do Rubens, o diretor. Nunca me preocupei com isso, o que cada uma delas queria dizer ou se elas estavam sendo bem feitas. Como leitora, acho o máximo. Se fosse dirigir, não sei como faria. Mas você pode dar várias interpretações para os textos e pode ter vários tipos de linguagem.
Antônio Galleão	Não tive dificuldade com as restrições das rubricas. O Rusche é muito rigoroso com o texto, obedece cada indicação e acho isso legal, porque assim você conhece, mergulha naquilo que o autor quis fazer. Cada ator ou diretor fará de um jeito, todavia, seguindo uma mesma partitura. Esse tipo de trabalho apresenta uma dificuldade para o ator, o que é desafiador, também. Porque parece que cada palavrinha lá foi bem estudada. Acho que isso é um desafio gostoso, não é uma dificuldade ruim. Acho chato quando você vê peças que fazem uma releitura da obra. Não é que invalida, contudo, não é uma peça do Beckett. É um texto dele encenado de outra forma.
M ^a Alice Vergueiro	O Rubens é que me passou toda a teoria beckettiana e, sobretudo, me disse que o Beckett ficava atento a essas montagens pequenas. Era praticamente ele quem dirigia. Passava para o diretor uma série de visões que tinha do teatro, principalmente daquele que ele fazia. Olhei muito para o que Beckett pedia. Até a luz, ele achava que você começava a falar quando tinha luz. Quando se apagava, você fazia silêncio. Durante as apresentações, sentia que o Beckett estava na plateia. Fazia, evidentemente, essa ligação para me autopolicar. Todavia, não fiquei escrava do Beckett. Acho que ele gostaria de me ver fazendo, porque veria uma entrega. E não estava obedecendo, estava entendendo. Mesmo porque essa personagem nem era mais dele, também. Ele arrumava um jeito quando dizia: “quero que seja baixo, quero que a luz seja assim etc.”. Ele dava um jeito de dar passagem a essa mulher que já existia.

Tabela 8 - Criação do ator: O lugar do ator no processo de montagem

Rubens Rusche	Não existe nenhum entendimento racional e em Beckett você não constrói um personagem, pelo menos, não de uma maneira tradicional. Porque não dá para recorrer a uma metodologia de construção, quer seja brechtiana ou stanislavskiana. Em Beckett não serve nenhuma das duas, não é uma coisa, nem outra. É uma coisa neutra. Quando o ator vai querer construir o personagem, quer dizer, realizar a performance do texto, melhor dizendo, porque essa coisa de construir a personagem não existe. Quando vai fazer a performance desse texto, tem que deixar que isso aconteça. Essa palavra nasce de uma necessidade interior, que ele não sabe qual é. Quer dizer, essa palavra é necessária. Ela não é dita, é vomitada. É como um vômito. É expulsa. Ela sai. É como se perfurasse esse orifício que é a boca. Perfura, passa através dele e fala dele. Essa palavra é um falar dele. É com Beckett, pela primeira vez, que vamos ter no palco o nascimento de um teatro onde tem um corpo e uma palavra. Esta é profundamente vinculada a esse corpo, sem nenhuma separação dele. E uma palavra que sai e volta para esse corpo, que fala desse corpo e que se volta para ele. Quer dizer, não é a palavra psicológica. Você não constrói um personagem beckettiano através de conflitos
---------------	---

	psicológicos. Muito pelo contrário, são conflitos físicos. Estamos falando de como o ator interpreta, então, se não pode buscar um passado histórico, psicológico. “Qual é o conflito?” E, se é conflito, não é psicológico. De tudo que se trata, quer dizer, qual é a tensão? É isso que vai ter que buscar: a tensão. Mas como é que você tem que buscar isso? É por esse motivo que se volta ao corpo. Primeira coisa, o ator tem que entrar naquela postura, na fisicalidade daquele personagem. Entrar naquela fisicalidade. Claro que o ator não vai entrar de uma vez por todas, mas esse é o caminho. Para começar é preciso ser aquele corpo. E há, para os personagens beckettianos, uma necessidade de contar. Por exemplo, o personagem da peça “Solo” vai tentar contar sua vida, mas não porque ele quer, porque ele necessita. Não é contar por contar. Ele necessita contar aquilo. Há uma necessidade interior nesse contar, nesse contar sobre si, como se aquilo fosse uma espécie de castigo, uma pena, algo que sou condenado a todo dia. E claro aí é uma metáfora do teatro, todo o dia o ator é obrigado a repetir aquilo que ele fez no dia anterior. E os personagens de Beckett, a mesma coisa, eles têm que todo dia repetir aquilo que fizeram ontem.
Lenerson Polonini	A dramaturgia de Beckett é muito exigente na sua execução, na preparação, na compreensão e exige um ator muito comprometido com uma ideia que é a da própria servidão na arte. Então, como é estar sozinho, como é esse processo do eu? É muito interessante porque Beckett vai falar, também, dessa questão do sacerdócio no teatro. As montagens que realizamos na companhia não era um Beckett purista, mas conectado com tudo que estava acontecendo antes e no seu tempo. O trabalho do Tadeuz Kantor, por exemplo, é fundamental para entender que corpo é esse, que ator é esse, que ator-objeto é esse, que coisa é essa? É um teatro de encenador, assim vejo o teatro de Beckett. Porém, o ator tem um papel fundamental porque é quem reproduz aquilo. O ator traz dados interessantes dentro daquela estrutura. Primeiro porque adquire uma consciência do que é o sacerdócio em teatro e, a partir dessa perspectiva, já é um grande ensinamento para o ator, que ele vai levar para a vida. Tem de trabalhar o controle de suas emoções, seus sentimentos e isso já é um grande trabalho. Em segundo lugar, a performance do ator em cena conscientiza-o onde menos é mais. Tem como criar ou fazer grandes coisas ali dentro daquela estrutura. Acho que o ator vai encontrar suas particularidades. Entretanto, no caso de pegar um ator como o Paulo César Pereio ou como a Renée Gumiel, em se tratando de menos é mais, então, nesses casos, é dar poucas indicações e deixa-los seguir. A Renée já tinha um registro vocal interessante. Esse registro é o que quero. Vou mexer o que nisso? Nesse sentido que entram qualidades do intérprete que são raras e você usa a favor. Não precisava ir longe para buscar um registro vocal, já estava nela e você usa.
Carina Casuscelli	No caso da montagem de ‘Eu Não’ o problema era a memorização e o Lenerson querendo que eu lesse sem emoção, sem nada de referência minha. Então, para mim, foi uma tortura. Lembro que esse foi o primeiro impacto. Quando li o texto tinha adorado, mas quando começaram os ensaios, foi massacrante porque queria que eu memorizasse logo. Foi um tormento. Depois, já durante as apresentações, comecei a curtir muito

	fazer o ‘Eu Não’, mesmo sofrendo. Tentei incorporar um pouco do que o Lenerson pedia, que não tivesse flexões e nem coloridos. Para memorizar, você fica criando os coloridos. Óbvio! Todo ator cria uma situação, principalmente de marcação, para saber as referências. Entretanto, ali não tinha, era só eu sentada, imóvel e só a boca. Também é um exercício para os atores porque você não consegue racionalizar. Deixei o texto vir e essa era a proposta mesmo para o Beckett: deixar o texto fluir sem querer racionalizar, sem querer nada. Só aquela boca. Depois, vi que fui criando algumas reflexões. Lógico. Com a segurança do texto e me divertindo, comecei a colocar umas inflexões e o Lenerson não reclamava porque acabou sendo um pouco orgânico. Eu tinha de deixar a boca existir, não existia um ser, um personagem, era a boca. Era exatamente isso. O ser humano era reduzido a uma boca. Sentia-me uma boca, só. É um pouco frustrante. Se você está ali devorando o texto, quer começar o trabalho. Todavia, você tem que ficar imóvel e não tem que criar nada. Para mim era só a boca e a frustração de saber que estava pulando os textos, que não estava conseguindo alcançar o mínimo. O mínimo era conseguir memorizar o texto. E como eu tinha esse cuidado com os textos do Beckett, como atriz, me sentia segura por saber que tinha memorizado o texto inteiro e não ia alterá-lo. Quando acho que estou fazendo bem o Beckett é quando não sinto necessidade de colocar alguma coisa, um floreio ou aumentar uma palavra para sentir: ‘Ah, minha voz vai sair melhor, minha inflexão vai sair melhor’. Não tem isso. Pode-se dizer que tem um despir-se para entrar no Beckett. Acho que tem que aniquilar a questão da sua imagem, ‘a’ atriz ou ‘o’ ator. Porque você está ali. Você e o texto fazendo o seu trabalho. A voz vem da palavra, dos sentimentos, na verdade, de muitas coisas. Todavia, vejo muito um vazio para você chegar lá na voz.
Vera Bonilha	A princípio achei muito estranho porque era uma voz, não se sabia quantos anos tinha essa mãe, quem era essa mãe, se ela ouvia. A gente foi tateando essa voz. O Rubens falava que e “Passos”, a história desses passos é o que restou dela. Então, a gente trabalhava muito em cima do eco, dos resquícios. A voz que está fora do palco é o resquício dessa mãe. Uma voz que pode estar na mente da May, a personagem em cena. Essa voz existe, mas ao mesmo tempo dá a sensação que esta junto, caminhando com ela. Eu buscava imagens para me ajudar, todavia nada muito fora do que fazíamos na cena. A princípio, ficava muito ligada à Nádia de Lion, a atriz que fazia a May, contando cada passo. Porque ensaiamos uma coisa que não era mecânica. Fomos ajustando, mas era simétrica, não tinha erro, não tinha um segundo a mais aqui ou ali. Então, ficava muito tensa no começo, contando. Chegou uma hora que comecei a ganhar certa liberdade. Assim que estreamos passou o susto. Para mim, não ficou uma noção clara de personagem. Não tinha nem como. Não tinha nada. O Rubens falava assim: “é uma voz”. Da primeira vez que me chamou, falou que era uma mulher de 100 anos essa voz. Pensei, “gente, uma mulher de 100 anos?!” e na época eu estava com 30 e poucos, “como farei isso?” Todavia, depois já não era mais isso. Como disse, era o resquício do que sobrou de uma mãe. Não tinha corpo, não tinha nome etc. Na cena tinha de ficar muito ligada na Nádia, muitas vezes não só

	visualmente, mas energeticamente conectada. O processo foi esse, uma coisa que a princípio parecia mecânica, mas não era. Mais uma partitura. A peça não era nada racional, a gente tinha de entrar numa “coisa”. O Rubens dizia: "não tem emoção, não tem a energia da emoção. Tem a energia da ternura, que é contínua, mas também não é aquela coisa chata." E o tom dessa voz também foi difícil de achar, tivemos que experimentar. Era algo assim, se eu projetasse um pouco mais, ficava uma voz projetada, se vinha mais para o sussurro, o Rubens, dentro da sala de ensaio, não me ouvia. No final, ficou uma voz de velha, mesmo. Não sei dizer como cheguei nisso. Em nenhum momento pensei: "vou fazer uma voz de cem anos". Entretanto, ficava uma coisa meio ruidosa, vibrava muito aqui embaixo na garganta. E não era nada realista. Tínhamos que achar um tom para isso que não era realismo, não era naturalista, mas também não era uma coisa dura, gelada, fria e técnica. Tinha que ter alma. Tinha uma relação com a imagem, mas não era uma coisa fixa, algo que eu buscava. Fui tentando me contaminar de algumas coisas e essas coisas vinham, por exemplo, da relação com a minha mãe. Vinha muito, mesmo em cena. Era estranho e lembro que teve uma época que chorava muito, que achava que não ia conseguir fazer, que me incomodava. Estava em profunda crise. Não sabia, exatamente, que voz que tinha que fazer. Em nenhum momento o Rubens falou "não, faz assim, faz mais grave, mais lento etc." Não. Acho que ele foi descobrindo também, junto comigo. É um texto que tem uma questão delas, da mãe e da filha, mas acho que conforme você vai fazendo e entrando na atmosfera, vai descobrindo a relação delas. Acredito que foi mais por esse caminho que a gente descobriu do que ficar lendo esse texto. O Rubens tirou todo o psicologismo. Li o Jung, contudo, não para esse sentido psicológico da mãe e da filha. Em certo momento, entrei um pouco nessa coisa comigo, porque a gente falava muito dessa relação, entretanto não tinha psicologismo, não tinha essa construção padrão de personagem: “Por que ela está fazendo isso?” “O que ela quer com isso?” Não tinha. O que me lembro, é que essas coisas foram aparecendo no ensaio. Você me pergunta de onde vinha aquela voz e te respondo que vinha de mim. A gente se conecta num outro nível. Acho que me conectei com a Nádia num registro que não sei definir exatamente, não é superior, é outro tipo de registro. Então, vêm outras coisas que desconhecemos e que, no entanto, temos. Porque é minha caixa torácica, minha voz. Não acho que seja uma coisa na qual sentia algo, uma presença, não tinha nenhum misticismo. É sagrado no sentido de que a gente atinge, a partir desse texto, uma coisa muito diferente. Difícil explicar em palavras. Contudo, acho que essa voz foi construída mesmo, foi burilada. Não de uma maneira racional como faço em outros trabalhos, "vou fazer uma voz mais patética ou uma coisa meio perua ou um tom acima". Não foi esse o caminho, foi outro. Foi de ouvir música clássica, de seguir o metrônomo, de ficar lendo essas coisas, de tentar entrar em outra conexão espiritual. Espiritualidade, mas sem espiritismo. Mágico. Era uma coisa mágica. Porém, penso que nos contaminávamos com a própria atmosfera, estando ali parados para a hora de começar. Tinha aquela luz fraca, ficávamos no escuro no camarim, não podíamos fazer um som, um barulho. Acho que íamos entrando num transe. Sinto que acontecia isso.
--	--

	Não era algo caricato. Era uma voz gutural, parecia uma velha, mesmo, e eu não sabia que tinha essa voz. Ela não era monótona, porém, tinha uma coisa meio instaurada que dava quase um ar de sonho. Tinha muita gente que dormia. O Rubens me falou depois que nunca imaginou essa voz que fiz. Nunca esperou por isso e se surpreendeu bastante, pois nunca tinha ouvido essa voz. Claro, a voz é uma coisa muito pessoal. Além do jeito de falar, o jeito de fazer a respiração, era uma voz meio velha, mesmo. E, além do mais, não tinha uma separação, o que é uma coisa e outra, quem era uma e quem era a outra, não tinha personagem, o Rubens não era objetivo dizendo "quero isso", então, eu ficava louca.
Nádia de Lion	A criação está ligada, para mim, primeiro: à relação que tenho com o texto. Porque o Rubens uma vez me falou para ler o texto de "Passos" e quando o fiz, me emocionei. Na encenação, eu tinha passos cronometrados. Então, tiveram dois dias que levei para casa um cronômetro da Vera Bonilha, a atriz que fazia comigo a peça, e ficava só ouvindo. Em alguns ensaios pus um pequeno relógio no peito, desses de camelô, para ouvi-lo. Essas coisas foram me contagiando. Lembro que teve um ensaio que o caminho todo, ida e volta, só pingavam lágrimas. Porque é opressor aquele texto, é triste. Era tão fantasmagórico em certos momentos, que você não sabe direito se é a filha que está ali. A gente não sabe se tem loucura porque, afinal, ninguém sabe o que é loucura exatamente. Havia, ainda, aquela mistura da voz da mãe com a voz da filha. A filha que é velha com uma voz de menina. São várias coisas legais e é um mundo psíquico. Não sei explicar direito como se dava exatamente o processo de criação. Sou do tipo que sonha muito, mas agora também não lembro mais o que sonhava na época. Só posso dizer que como atriz me sentia maravilhosa dentro daquilo. Acho que são as melhores peças, só queria fazer isso. Como atriz é um grande desafio. Deixar seu ego de lado, não ter protagonista, não tem melhor performance etc. Não tem nada disso. É todo mundo junto fazendo um espetáculo e ninguém sabe se as pessoas vão gostar. Quanto às marcações da peça, penso que os atores são pessoas vivas e que também fazem coisas diferentes diante daquilo que combinam de fazer nos ensaios. Não consigo controlar tudo, por isso, a presença do diretor é imprescindível. Tem uma parte que é extremamente rígida no sentido de disciplina, você tem que ser uma atriz disciplinada. No entanto, mesmo dentro dessa estrutura rigorosa que é o texto do Beckett, tem a possibilidade de poder viajar na criação. Sobre essa coisa do ego da atriz, é um tipo de espetáculo que trabalha muito com a imagem. Todavia, não estava preocupada com isso, estava me doando para o trabalho. Não pensava "ah, agora é a grande cena da atriz". É um exercício de vida muito intenso. Cumprir não é só cumprir aquilo tudo, é se superar para conseguir fazer. E é lógico que tem criação! É a minha voz. Sou eu. Combinei com o diretor, os outros atores foram fazendo. É o meu corpo. Já sou em si uma criação. Não estou querendo dizer que eu seja uma criação num sentido egocêntrico, mas estou em cena, estou ali. Por si só, já tem uma parte da Nádia que é absolutamente entregue ali. Sobre a voz infantil que fazia na peça, o que posso explicar é que agora,

	enquanto estou falando com você, é uma voz fácil, para mim, de fazer no dia-a-dia. Porém, o que quero dizer é que não parei para pensar que faria uma voz infantil. Na verdade, tomei um susto, porque a Marici Salomão virou para mim e disse: “Ai, Nádia, e aquela personagem, uma velha com uma voz infantil...”. Caí para trás porque não percebia. Porque era algo que fazia parte do contexto, a May menina. Não é que eu não percebia, sabia que voz estava fazendo, contudo, não fiquei nomeando as coisas. A gente foi trabalhando e chegou naquilo.
Antônio Galleão	No trabalho com esse tipo de texto, penso que o ator tem que criar para si mesmo algum sentido interno. Para poder, inclusive, memorizar e dar alguma vida àquele texto. Mesmo que faça isso sem contar para ninguém. Você vai colhendo imagens, lembranças ou, até mesmo, exercícios de voz ou de respiração que te leva a alguma coisa que não sei explicar o que é, mas que vai se criando. O começo dos ensaios tem que ter uma forma bem neutra e aberta. Sempre comecei com uma voz bem branca, o máximo que conseguisse, para daí seguir em frente. Tenta de um jeito, não funciona, tenta novamente e assim por diante. Na montagem de “Solo”, em um momento fui para uma coisa parecida com o que já tinha feito no “K”, uma peça anterior, também dirigida pelo Rusche, na qual o personagem era apenas uma cabeça. Era algo em que eu só falava. Era respiração e voz. Então, naturalmente, fui para aquilo e o Rusche alertava, “você está fazendo o K...”. Fui procurando variações até que encontrei um caminho por onde seguir. Na peça “Solo”, usei muito a respiração e essa coisa da voz, mais do que uma criação psicológica, porque o texto não te dá muito subsídio para isso, apesar de fazer algumas referências. Contudo, é mais o físico que vai te levando a outras coisas. Através dele se chega a um estado. É algo que o próprio personagem da peça propõe, ao ficar imóvel recordando fatos de sua vida, e que o ator tem de fazer consigo mesmo. Então, desse estado começou a criação e, também, pela respiração, pela maneira como a própria estrutura do texto a provocava devido às pausas. O texto para e retorna a um ponto semelhante inúmeras vezes. Isso começou a dar suporte para a atuação, mas não sei explicar como aconteceu exatamente. É engraçado. Não é uma coisa racional. E acho que não foi em nenhum dos casos em que trabalhei num texto de Beckett com o Rusche. Quando falo estado, não é um transe. Acho que é uma viagem. No transe você perde a consciência de si mesmo, pelo menos penso isso. Então, não é o que acontece. Há a consciência de que se está num palco. Tem uma coreografia a ser feita e no transe esta se perderia. Não é sair da realidade. Apesar da rigidez imposta pelo texto e, também, da encenação, ainda assim, me sentia livre para criar. Acho que aí está o desafio interessante para o ator. Porque tem as pausas, as falas exatas, todavia, você cria a respiração, a voz etc. A intencionalidade de cada fala é o ator quem põe. Isso está em você, não está escrito numa rubrica. Acredito que seja como o trabalho do dançarino, que recebe uma coreografia e tem que criar ali em cima. A vida quem dá é o ator e não o diretor, tampouco o texto. E, claro, dá à vida com algumas indicações que vêm prontas. É prazeroso, mas sofrido. Toda criação passa por certo sofrimento. Segundo o Bachelar, em “O instante criativo”, você tem que ter muita coragem para mergulhar. É verticalizar. Lembrava-me muito disso quando estava fazendo “Solo”. É

	preciso forçar alguma coisa para começar algo. Por vezes você força, insiste, contudo algo vai te mostrando que não é o caminho, que talvez seja, mas ainda não é. O processo de criação vocal foi intuitivo com base naqueles exercícios básicos que eu conhecia, de impostar a voz para não machucar a garganta, entre outros. Como o personagem é uma pessoa bastante idosa e é uma conversa dele consigo mesmo, não tinha uma energia como se conversasse com outro. Era uma coisa interna. Agora, em cima disso, não sei dizer como se deu precisamente a criação. Acho que era através das repetições, mesmo, e fazendo um teste de ouvido. Quando você se ouve e aquilo está em sintonia com o que se está falando, com o texto em geral, da coisa toda, assim, me parece, é um bom caminho. Nesse momento o ator precisa do retorno de outro que esteja assistindo, que no caso, é o diretor. Mas é tentativa e erro, a partir daquilo que o texto te oferece. As inúmeras pausas contidas em “Solo” geram um ciclo de respiração, de sensação ou de transmissão dela. Talvez, a tentativa de passar uma sensação. Entretanto, acho que você depende muito do outro e do seu próprio ouvido, claro. É aquilo que te parece confortável, que é gostoso fazer, que não soa estranho e que o outro acha que está razoável.
M ^a Alice Vergueiro	Eu entendia que Beckett queria atores inexperientes, o que era um contrassenso. Não queria atores profissionais, muito orientados. Entretanto, também, não queria pessoas absolutamente soltas, que improvisassem. Uma das razões que encontro nisso é a necessidade da entrega completa desse ator ou atriz. Não podem levar à cena aquilo que já é deles. O que provavelmente aconteceria com um ator muito conhecido, porque traria sua assinatura, seu jeito de fazer. A dinâmica que tive até chegar àquela expressão do “Pas Moi” foi muito intuitiva. A história que o Beckett contou em carta a um amigo sobre sua viagem ao Marrocos, narrando o momento em que viu aquela mulher árabe completamente coberta, em uma posição de espera e escuta, que o inspirou a escrever “Eu Não”, foi profundamente inspirador para mim durante a criação. Olhei atentamente o que o Beckett pedia. Todavia, não entendi nada racionalmente, nada. Quando presto atenção no texto, vejo que realmente existe ali uma história. Uma senhora que podia ter tido um AVC, que está num processo de passagem. Isso serve para dar para gente uma imagem, também. É importante que você não fique só com a parte ilustrativa, que traga um conteúdo, nem que seja apenas seu, que não tenha passado pelo Beckett, mas que você usa como sendo uma concentração sua, uma necessidade que você tem. Não houve uma construção de personagem, mesmo porque, não dispunha de técnicas para isso, pois nunca tive um preparo formal para ser atriz. Agora é que estou vendo o que é ser uma mulher de setenta e poucos anos. Setuagenária! Na época, queria justamente sentir que ela existia mesmo, que deveria ser uma pessoa da qual eu gostasse de conhecê-la. Comecei a vê-la, também, toda de preto. Comecei a dar a ela uma personagem. Porque não podia ser apenas um branco, só técnica. Tinha que ser, além disso, aquela mulher que vai ao fórum, que está sentada numa pedra e sente as lágrimas caírem. Acredito que tive um contato com Beckett, mesmo.

	O Rusche permitia que eu inventasse. Tanto que muita coisa que pus na performance, ele deixou ficar. Por exemplo, na minha atuação a boca chora com um movimento para baixo e o Beckett não queria nenhuma expressão que não fosse uma coisa límpida. Não dá para dizer que eram proposições racionais ou boas sacadas que eu tinha. Era uma coisa inteira, mais ou menos isso, entende? Para mim, entrei num transe. Porque o transe, no meu entender, não é uma coisa inconsciente. É algo no qual acontece uma interação de inconscientes. Uma tomada de inconsciência. Um transe é um momento em que estou absolutamente lúcida, todavia, ao mesmo tempo, estou em outro mundo. Não tem muito nome para isso, porque, na verdade, é outra consciência. A tomada de inconsciência é uma consciência outra. Comecei a me apoderar dessa senhora, dessa velha e do Beckett. Eu era corpo presente, não era apenas uma atriz que reproduz alguma coisa, apenas uma intérprete. Eu criava também.
--	---

Tabela 9 - Dificuldades na criação e na atuação

Rubens Rusche	O personagem é uma boca. É difícil para o ator entender isso. Até entender que é apenas uma boca terá muita dificuldade. E não existe nenhum entendimento racional. É como música, é como dança. O teatro de Beckett, por ser corpo, é como dança. Você não precisa entender racionalmente para poder fazer. Muito pelo contrário, se for racionalizar você maquia tudo, não acontece nada. Então, não é nada racional. Tem que entrar naquilo e descobrir o que é aquilo. O que é? Nem o ator sabe, nem o diretor, nem mesmo o autor. Poder-se-ia dizer que a palavra em Beckett se tornou fragmentada, no entanto, não gosto de usar esse termo. Acho que não se tornou fragmentada, se tornou boca. Ela é o que resta. Em Beckett, é o teatro do que resta, dos resíduos, daquilo que realmente resta falar. Durante a atuação em “Eu Não”, Maria Alice Vergueiro percebeu que não dava mais para fazer com vinte e cinco minutos, porque os músculos faciais dela estavam atingindo um limite de possibilidade e, não só os músculos, a possibilidade da palavra. Como acelerar mais ainda? Como vou me lembrar? Esta aí o ponto, não tem mais como lembrar. A palavra se torna orgânica. Você já não pensa no que está falando e você fala sem errar. Como se fosse uma partitura musical, você não pode errar. Porque se você errar é um labirinto, você se perde e não saberá para onde ir depois. No caso da Vera Bonilha, que fazia a voz da mãe em “Passos”, foi muito mais difícil. Ela podia caminhar para algo muito formal, de querer fazer uma voz, que foi o que começou a acontecer, que estava totalmente desencarnada. Não tenho nada contra o formal. Claro que tudo tem uma forma. Entretanto, tem uma musicalidade, tem que estar ligado, tem que ter uma coisa orgânica, não é psicológico. Repito: é uma necessidade. Quanto mais se é intelectual, menos se capta o Beckett, menos você entra nele. Quanto mais achar que sabe, menos você sente. É exatamente um processo de encarnação da voz, de aproximação muito mais carnal com a obra, do que mental e isso é difícil.
Lenerson Polonini	Tomando como exemplo a peça “Catástrofe”, me pergunto como é que se trabalha a imobilidade com o ator? Geralmente, o ator quer ser visto, quer um papel para poder fazer sua performance etc. Beckett vai desconstruir

	isso e criar um modelo de teatro que essa questão do ego é colocada em xeque. Trabalhar com Beckett é extremamente difícil. Exigiria um treinamento muito mais aprofundado, ainda que, talvez hoje, não seja possível. Então, como é que você faz um trabalho numa perspectiva de zerar o ator, alcançar o silêncio e, a partir dali, produzir? Pensar que voz é essa, que voz é essa na minha cabeça? Que voz é essa que estou buscando? Que fala é essa que estou falando? É extremamente difícil. Tinha atores que não suportavam e outros que, em determinado período, começavam a entender que aquilo fazia parte deles. Aquele silêncio, aquela forma de se movimentar, de olhar etc. É interessante, porque a dramaturgia beckettiana exige uma disciplina muito grande. Beckett faz quase um teatro <i>Nô</i> em cena. O <i>Nô</i>, basicamente, é composto de canto, fala, movimento e dança. As falas no teatro <i>Nô</i> são cantadas e grunhidas. Em nossas montagens trabalhávamos mais a ideia de figura do que a de personagem, porque esta, o ator já traz consigo e o trabalho que a gente fazia era desconstruir isso. Estávamos muito focados na performance do ator em cena, reforçando a ideia de figura. É difícil realizar a leitura que você quer imprimir naquela obra. Também é extremamente difícil explicar até de onde vem essa voz. No entanto, tenho essa imagem, esse momento que se faz silêncio e que isso aqui reverbera. Essa voz entre consciente / inconsciente. Acessar esse lugar do silêncio, do vazio e falar. Falar porque falando você esvazia. É um pouco o que vejo nas obras do Beckett. Esses momentos de pausa absoluta, de silêncio, toda essa paisagem que ele cobre com escrita.
Carina Casuscelli	O ‘Eu Não’ foi realmente um texto muito desafiador como atriz e como tudo. Uma piração total! Porque não é um texto fácil. Aquele fluxo é um jogo, mas foi uma delícia fazer. Era ao vivo, só que eu ficava sentada – que era um pouco a experiência que o Beckett fez com a atriz Billie Whitelaw – que ele praticamente amarrava e ela não podia se mexer. Ela contou aquela história, que tinha um problema, e comigo aconteceu quase a mesma coisa. Tenho problema no maxilar e pensava que não ia conseguir nunca fazer o texto rápido. Na nossa montagem ficava uma câmera na minha frente e eu não podia desviar. Tinha de tomar cuidado para respirar, senão estourava o microfone, era tudo ao vivo. Muito tenso! E era numa velocidade rápida e com essa articulação toda. Suava feito uma louca. Não podia me mexer, me coçar, enfim, não podia nada. O primeiro problema foi da memorização do texto. Sempre tive muita dificuldade para memorizar. Era um monólogo sem pontuação e o Lenerson queria que eu ficasse dando primeira aquela leitura fria, sem emoção e sem nada de referência minha. Depois, outra grande dificuldade era porque o texto do ‘Eu Não’ é muito repetitivo, então, esses espasmos dessas palavras que se repetiam muitas vezes, ficaram na performance e ficaram como buracos. E, ainda, tinha que fazer com a boca e a língua, uns movimentos que a transformava em outra coisa. Todavia, até então achava que seria em palco aberto, ainda não tínhamos decidido que seria o vídeo. Pensava só na boca e não em todo o aparato para o vídeo. Antes de cada apresentação, lia o texto inteiro, exatamente porque o cérebro não tem tempo, você não tem tempo de racionalizar o texto. Isso que é muito gostoso do ‘Eu Não’, acho que é um exercício. Aprendi que se

	parasse ou me criticasse porque saiu uma baba ou porque achei que enrolei a língua numa palavra, porque era aquele fluxo contínuo sem pontuação, ferrava tudo. Poderia parar a peça ali e não conseguiria retomar mais. Não dava. Já tentei e não conseguia lembrar o ponto em que estava. Por isso, lembro que chegava antes no teatro só para me preparar, sentar, fazer relaxamento no pescoço, tirar essa tensão e tentar não me agarrar a nada. Porque senão, sabia já de antemão, que iria fracassar. É um fracasso. Aconteceu que não podia nem sentir medo mais. Quando sentia medo, sabia que tinha pulado alguma coisa. Toda aquela dificuldade para conseguir captar com a câmera minha boca atrás da tela onde era projetada, me deixava muito tensa e exigia uma concentração absoluta. Eram várias pessoas à minha volta, uma luz bem na minha boca e um calor horrível por causa dela. Não podia, em momento algum, me desgarrar daquilo que estava fazendo, senão, não conseguiria fazer e seria um fracasso. Lembro que terminava a peça e não queria falar com ninguém, minha sensação era de vazio. Sentia assim porque já tinha passado muita coisa. Lembro que parava e não queria falar, precisava ficar quieta. Não me criticava depois que terminava a peça. Queria o silêncio. Acho que de tudo, até da minha memória. No outro dia que lembrava os deslizos internos que sentia. ‘Ah, porque aqui você acelerou demais. Porque aqui se esqueceu de respirar’. Porque você vai com o fluxo e esquece. É tudo automático, não pensa em pausa e em nada. Mesmo se está sabendo que está perdendo o fôlego, que está no último para poder falar a frase toda. É curioso porque sentia esses colapsos da boca mesmo. Acho que ela, às vezes, tinha vida própria. Quando me embolava, sentia que era porque estava muito nos pensamentos. Muito preocupada. Lembro que a gente sofria muito. A cabeça que não deixava, se você pensar muito, não consegue fazer o Beckett. Porque aí, você vai ficar procurando outras coisas para colocar ali.
Vera Bonilha	Na peça “Passos”, encontramos uma indefinição que dificultava pensar a localização dessa mãe na cena. Não sabemos se essa voz está dentro da cabeça da May ou se está naquele espaço, de fato. A princípio, foi tudo muito técnico, o desafio era tornar orgânico e não uma coisa fria e técnica. Era uma voz muito baixa, com tudo muito silencioso. Tinha que articular muito bem as palavras e ao mesmo tempo não podia soar fake. Era uma coisa muito afetuosa, materna, tinha que ser quase um sussurro de uma mãe. Era uma voz que o espectador não sabia de onde vinha. Eu ficava toda de preto com um véu para cobrir a cara, ninguém me via, mas eu enxergava todo mundo, estava ali. Não podia ser uma voz nada naturalista, nem muito formal, nem muito baixa e nem muito alta. Era uma voz que ficava no fundo, entretanto, tinha que ser ouvida, quase num sussurro. Ficava sentada no canto ao fundo do palco, olhando para a Nádia, mas era como se nem olhasse para ela. Fazia um olhar que não era focado, como se olhasse para trás e ficava ouvindo os passos. Às vezes só percebia que estava andando. Ao ficar olhando para frente tinham coisas que me deixavam angustiada. Via na plateia um celular ligando, desligando, o Rubens na cabine da técnica etc. Isso me deixava nervosa. Era uma loucura. Por vezes tentava fechar os olhos, mas também não dava, porque tinha de acompanhar os passos da May. Aconteceu de dar errado uma ou

	duas vezes, de ela andar a mais, por isso, tinha que estar ligada. Então, ficava com um olhar parecido ao da yoga. Não é que você fica vesgo, mas você fica com olhar para dentro, não fica muito para fora e isso me ajudava bastante. Tive uma crise por causa desse papel, que não era um personagem, mas, talvez, um antipersonagem. Pelo fato de que era Beckett, era muito diferente do que já tinha feito e não sabia como achar essa voz. Foi muito difícil. Sobre tudo encontrar o tom certo. Seguramente, foi a peça que fiz em que mais tinha controle e, ao mesmo tempo, menos o tinha. O controle consistia em saber que naqueles dois segundos ficaria na pausa, depois no terceiro passo da May poderia falar e assim por diante. Então, era amarrada e, ao mesmo tempo, não tinha controle, porque era quase um experimento, sem improviso, porém parecia uma experiência. Como parte da crise ainda, teve uma época que não entendia o que tinha de fazer. Não entendia onde tinha que chegar. As falas não consistiam em perguntas e respostas como estava acostumada a fazer, era muito diferente. Sabia que tinha que chegar a algum lugar misterioso, algo quase sagrado. A questão ali era a atmosfera. Era uma coisa que eu já respirava junto, via que a Nádia vinha e já estava numa respiração, então, quando ia virar, respirava com ela e continuávamos. Tinha que estar conectada a ela. Para mim, internamente, às vezes a peça acontecia e às vezes, literalmente, não acontecia. Posso dizer que, no máximo duas ou três vezes, sinto que quando fiz essa apresentação era como se estivesse surfando uma onda. Comecei a falar e então, foi. Sem parar. Não tinha um controle. Já em outras apresentações, sentia que estava correndo atrás, sem conseguir alcançar. É difícil, fazíamos todo um aquecimento, uma preparação, chegávamos antes. A sensação de quando não acontecia era horrível. Porque eu começava a peça, dava a primeira frase, porém, sentia exatamente como se eu estivesse no mar e quando ia conseguir pegar a onda, remava sem parar e não conseguia. Houve vezes, nas quais essa sensação perdurou a peça inteira. Quando, para mim, a peça não acontecia não era sensação de estar mecânico, era de que estava abocanhando depois. No entanto, houve duas ou três vezes que foi mágico. Comecei a fazer e eu senti mais esforço e a hora que terminou, acabou. Foi surpreendente. Não sei se tem a ver com uma sintonia minha com a Nádia. Sei que era uma coisa energética, mesmo. Incomodava-me muito isso. Porque tinha vezes que a peça acontecia de maneira tão boa e por que, às vezes, ficava correndo atrás? Não conseguia entender. Fazia a mesma rotina, entretanto, sabia o quanto eu estava atrás, aquém do texto e sentindo que estava mordendo as palavras depois. Era uma sensação física que não sei explicar com precisão. E não é que afetava fortemente a voz, a atuação, era sutilmente diferente. Chegou um momento em que aprendi a fazer aquela voz. Depois de muito aquecimento, começava a falar e ela saía. Não era uma coisa do estranhamento da voz ou, para quem visse a peça, não notaria muita diferença. Contudo, energeticamente, sabia quando estava a respiração junto e ficava tudo diferente. Perguntava para a Nádia se ela também percebia, mas me respondia que não. Não sei, talvez tenha ficado muito neurótica e detalhista. Só sei que nesse trabalho, para mim, era horrível o automático.
--	---

	Essa peça precisava de uma escuta fina, de uma calma, de um tempo, desse silêncio. Tinha que escutar o silêncio, esperá-lo se estabelecer para que, então, pudesse falar de novo.
Nádia de Lion	Ao fazer “Passos” acho que você tem que abrir um leque da sua mente porque é um texto árduo, uma posição árdua e um cronômetro árduo nos pés. Tudo em trinta e cinco minutos. Pode não parecer muito, mas sozinha no palco é bastante. Na verdade, quando estava lá, nem lembrava que era teatro, sempre me enganava um pouquinho. É claro que tinha toda uma preparação e é óbvio que sabia que era teatro. O que quero dizer é que era tanta responsabilidade que para suportar, tinha de fazer de conta assim: “estou trabalhando e ponto.” Fora essa preocupação se teve alguma grande crise, já esqueci. Na época eu me impunha muitas regras, tinha que chegar mais cedo, ficar meio quieta e os outros atores também. Percebia que gostavam de ficarem um pouco reservados, porque não é um espetáculo que você desce do ônibus, põe o figurino e entra em cena. Depois saía cansada. Exausta, porém feliz. Acho que foi um dos trabalhos mais legais que fiz. O que me intriga é que certas coisas que nem o próprio Beckett saberia explicar, acho que isso é o mais difícil de conviver. Porque o entendimento é aquilo que está no palco. Tudo bem, você estende lá os passos, mas, você não tem uma resolução. Então, terá que achar uma para você mesma para poder fazer aquilo. A outra é o diretor quem tem que dar para ele mesmo e para o espetáculo ficar inteligível ou ininteligível, se for o caso. Mas o entendimento está ligado ao emocional. Acho que quando se quer trabalhar com arte, não se pode fazer algo muito pensado, cerebral. Tem que ir fazendo e experimentando. E, mais do que tudo, tem que fazer tudo o que não dá para fazer. Quando você faz um trabalho desse tipo, essa questão do ego do ator, não tem lugar, não se pode querer se sobressair. Existe um “todo mundo” em cena, é um trabalho em que cada qual tem sua grande parcela de importância e responsabilidade.
Antônio Galleão	Acredito que as peças curtas são mais difíceis de fazer. Porque são coisas bem pontuais, são textos nada óbvios, então, mergulhar neles é um processo bem complicado. É muito difícil, inclusive, memorizar o texto, porque têm as elipses, aquelas voltas que repetem coisas já ditas e, sem contar, que é um texto só. Quero dizer, sem diálogos. No “Solo” tinha uma luz em cima de mim, ou seja, não via absolutamente nada à minha frente. Então, era uma coisa que internalizava e ia fazendo. Foi um trabalho complicado. Comecei sem saber muito bem o que fazer e foi bastante difícil achar o caminho no qual seguir. Foi no momento em que o Rusche fez aquele exercício com a vela acesa no escuro que alguma coisa aconteceu. Começou uma respiração que se dava pela própria estrutura do texto. Ela começou a dar um suporte que veio não sei explicar como, é engraçado. Não é uma coisa racional. Só sei que quando se fala e não sai uma coisa natural para você, você sabe que está sendo canastrão e percebe que esta fazendo forçado. Quando me ouvia naturalmente, assim como não parece estranho quando converso com alguém, sabia que não estava sendo forçado. Importante destacar que esse “natural” não é do naturalismo. O natural, quando defino assim, é uma coisa que você não está se forçando a fazer. Um exemplo de antinatural é quando vou ler algo

	em voz alta, ao qual tento dar uma intenção que não existe em mim e soa falso. O contrário disso é um natural que sai espontaneamente, porque o que se ouve, está ligado ao que se diz. É verdadeiro. Você não está fingindo falar aquilo. A respiração e a voz te levam a um estado diferente, que não sei como nomear. Quando te leva a um estado em que começa a analisar o que esta fazendo, você sabe que não é por aí. A questão é que ou você faz ou você não faz. Senão, tem que parar tudo e falar que vai começar de novo. Tem o sofrimento, entre aspas, de tentar e não conseguir. Acontece disso se repetir e você ficar irritado. A certa altura se consegue uma coisa que nos alegra, contudo faz de novo e não é aquilo ou não consegue fazer novamente. Porque tem esse problema, também, você descobre um caminho, vai fazer de novo e não acontece. Fica-se, então, buscando aquilo e não adianta, porque não vai acontecer outra vez. A gente busca, erra etc. É meio bobo, enfim, mas é esse o caminho. E a consciência crítica é algo que atrapalha muito a gente. O começo dos ensaios é muito difícil por isso. No entanto, você sabe que tem que passar por esse processo. Outro detalhe é como posso fazer todo o dia a mesma coisa e não ser repetitivo? Porque é uma vida que você dá àquilo que está fazendo. Não sou uma pessoa muito expansiva. Então, gosto de chegar para a peça, me preparar, atuar, me despreparar e sair.
M ^a Alice Vergueiro	Quando vejo o texto do “Eu Não”, não entendo como é que cheguei a fazê-lo. Aquilo foi decorado! Fico impressionada. E o Rubens dizia que queria muito o ritmo acelerado, que era algo muito importante. Entretanto, era uma voz monocórdia e, inclusive, suave, na qual sobressaía a respiração. No dia da estreia, pedi, encarecidamente, que me dessem mais uma semana, porque ainda estava pensando no que estava falando em cena, mas queria que fosse um automático. Algo como quando você fala cotidianamente. A Boca diz exatamente isso na peça. Não é possível parar a boca, ela fala sozinha, desconectada do que está pensando. Estava tão insegura no dia da estreia. Na verdade, estava apavorada! Entrei em estado de choque em cena. E a situação era que quando começava, não dava para interromper nada, nem consertar. Mesmo que me enganasse, tinha que me enganar dentro da dinâmica da fala. Era um voo sem possibilidade de volta. A sensação que tinha era como um carro de corrida no qual você começa e tem que chegar a algum lugar. Seja pelo caminho certo ou torto e fracassada. Minha vida era a seguinte durante a temporada: chegava ao teatro, ficava em silêncio, fazia o espetáculo, ou melhor, conseguia fazer, ia embora para casa, abria um banho de imersão e ficava repassando o que tinha feito. No dia seguinte, levantava absolutamente concentrada, ia para o teatro da mesma maneira, não tinha uma conversa paralela. Não podia ter. Saía do meu apartamento para ir ao estúdio antes de seguir para o teatro. Ia falando o texto, se errasse em alguma coisa ou tivesse um problema de memória ou qualquer coisa, voltava para o apartamento e recomeçava a andar passando o texto, até chegar ao meu estúdio. Era uma espécie de adestramento de mim mesma e que, para mim, só assim daria certo, senão, teria que fazer até a hora de entrar em cena. Então, fazia esse trajeto,

	chegava ao estúdio e ainda tinha um gravador, no qual ouvia mais uma vez a peça toda. Durante três meses de espetáculo, um mês e meio aqui e um mês e meio no Rio de Janeiro, mantinha esse tipo de concentração. Uma coisa ritualizada mesmo.
--	--

Tabela 10 – Representar *versus* Executar (?): um texto que não é representado, não é interpretado, uma atuação despojada (impessoal).

Rubens Rusche	Um “Fim de Jogo” bem montado, o público pode ficar uma hora e meia totalmente absorto por aquilo. Preso não no sentido de ser manipulado, não no sentido da ilusão, mas realmente no aqui e agora diante de algo que está acontecendo naquele exato momento. Quando percebi que Beckett é um dramaturgo que faz uma peça do aqui e agora, que não leva nossa atenção para o depois, não ilude com uma historinha que dali a pouco terá um conflito, um nó e um fim ou desfecho. Uma catástrofe, como diziam os gregos. Não é nada disso o teatro beckettiano. Aliás, muito pelo contrário, todas as peças do Beckett é como se fossem esse momento. Em Beckett você não constrói um personagem, pelo menos, não de uma maneira tradicional. Quando vai fazer a performance desse texto, tem que deixar que isso aconteça. É uma coisa neutra.
Lenerson Polonini	Para entender um pouco quais correntes tinham a ver com nossa pesquisa como companhia, recorriamos, por exemplo, à ideia do super ator, da super marionete do Gordon Craig. Isso foi algo que nos contaminou bastante, até hoje inclusive. Craig era um norteador para entender a ideia do desenho do movimento no espaço. O Meyerhold me fazia muito a cabeça naquele período. Como diretor utilizava essas referências, via um pouco nessa perspectiva esse corpo no teatro de Beckett. Em nossas montagens, a marcação das cenas era muito precisa. Isso dava, em certo sentido, uma impessoalidade ao ator, que parece importante no teatro em seu teatro. O treinamento físico que fazíamos visava a desconstrução total do ator, tirar toda a carga dramática e toda essa questão relacionada ao ego. É quase como se precisássemos de um ator puro para fazer Beckett. Puro no sentido de despido desses sentimentos, máscaras e vestimentas que carregamos. Porque, para mim isso é crucial, não é possível fazer um Beckett carregado de emoção. Aproximo muito, em certo sentido, a obra de Beckett à performance. Porque é extremamente importante o ator ter essa consciência física e vocal e isso é performance pura. O ator é a obra ali. Em ‘Aquele Vez’, são três vozes que vêm do escuro e relembram momentos distintos da vida de um homem. Como é a performance do ator ali? Todas as falas, no caso dessa peça, estão gravadas, são três vozes vindas do escuro e quando a luz incide sobre uma cabeça de um homem suspensa no vazio do palco, há de repente somente ruídos de respiração em momentos precisos, estes sim, feitos ao vivo. É extremamente bonito. É performance pura isso. O ator fica lá meia hora num estado de imobilidade total, com intervenções mínimas, num plano simbólico. Mais de uma vez, Beckett vai colocar o ator ali como coisa ou objeto, por isso acho que ele estava fazendo artes plásticas no teatro.

Carina Casuscelli	Era fundamental executar o texto, sem colocar sentimentos e sem ficar inventando coisas fora dele para conseguir memorizar. Acho que você tem que encontrar o seu caminho no texto. Tem de conseguir enunciá-lo bem. E conseguir fazer isso é ser fiel ao que Beckett está falando. Quando uso ‘fiel’, quero dizer que é quando você não sente necessidade de distorcer o texto dele, de enxertar ou tirar coisas. Nesse processo consegui deslocar o meu ser para minha boca somente. Em outras duas peças curtas que atuei, os gestos abundavam mais do que as falas. Nelas, a direção privilegiava uma marcação rígida, coreografada e precisa, sem deixar espaço para improvisos ou para o ator não fazer exatamente o que havia sido proposto. Era árduo.
Vera Bonilha	Eu fazia uma voz. Não fazia nenhum personagem, fazia um eco. Era a reminiscência do que sobrou. Só tinha a relação entre elas, mãe e filha. No entanto, a voz existia somente enquanto estava no palco, com a May andando. Foi um trabalho muito diferente porque, ao mesmo tempo em que não tinha personagem, tinha uma busca humana. O Rubens pedia alma, "quero alma, quero que você dê alma". Perdida, pensava "o que é alma?" "O que faço?" Queria fazer muito bem o trabalho, porque adorava o Rubens e queria corresponder. Então, como daria essa humanidade, essa organicidade em algo que, a princípio, se mostrava ser tão hermético, fechado e técnico? Então era uma busca constante de fazer como se fosse a primeira vez. O Rubens nos pedia o tempo todo para buscarmos a negação de representar. Era essa a tensão que tínhamos que trabalhar: romper com a expectativa da representação e, também, tentar falar com simplicidade. Ele queria o mais simples e verdadeiro possível. Isso tudo me enlouquecia, porque tinha a pausa, tinha a tal da atmosfera e todo o resto. Senti-me muito reprimida na época porque não era uma coisa realista ou naturalista, todavia, tinha que ser simples, ou seja, não podia construir uma voz. Quando comecei os ensaios fazia uma voz tal, depois foi de outro jeito, tentava outras possibilidades, até que o Rubens falou para zerar tudo e voltar à minha voz. Então, aconteceu que minha voz, nesse processo todo, foi se transformando e baixando de tom. O volume passou a ser uma questão, aumentava um pouco, mas não muito, depois retornava. Tinha que ser sem projeção e, geralmente, no teatro nos pedem para falar com projeção. A ideia passou para ficar alto e, ao mesmo tempo, sussurrado, sem contar a velocidade, que era para ser lenta, com pausas etc. E nessas mudanças todas, eu ia meio que envelhecendo. Basicamente, era para ser minha voz. Tinha que ser verdadeiro, estar ali e ter uma entrega. A ênfase estava mais na performance do que na representação. Não tinha personagem, nem corpo, não tinha nada, só uma voz, a qual não se sabe de onde ela vinha. O crepúsculo é aquele momento em que não se pode afirmar nada, se é dia ou noite. O mesmo se dava com minha personagem, se essa voz é uma lembrança da May ou se esta olhando para ela de algum lugar ou se é a voz da própria May falando consigo mesma. Conjecturamos sobre todas essas possibilidades, porém, não dá para afirmar nada.
Nádia de Lion	A cena beckettiana é algo que está longe do cotidiano. Tem simbolismo e tensão. Não é possível fazer uma criação de personagem ao estilo de Stanislavski. Eu já vi montagem que a voz era uma voz somente.

	Durante as nossas apresentações, tinha uma busca por um estado de tranquilidade para fazer o que combinamos nos ensaios. Não tem muito mistério. É mais simples do que a mente quer conceber em termos de criação da personagem e todas essas coisas. É mais pé no chão. E ninguém executa sem estar criando.
Antônio Galleão	Na hora da apresentação acho que não tem o ego. Nesse tipo de peça, não dá para o ator ter ego. É embarcar no que esta fazendo e fazer de verdade. Quando uso essa palavra, quero dizer não como forma. O físico vai levando a um estado e o interessante é que, conforme eu estava fazendo, me esquecia de que estava fazendo. Como disse, não era um transe, não é sair de você. Então, você esta presente naquele momento como pessoa, como ator. Sinto que é mais como se entrasse num sonho. Um sonho acordado. E no caso do “Solo” era uma relação minha comigo mesmo e com uma plateia a qual não via, mas que sabia que estava ali.
M ^a Alice Vergueiro	Em “Eu Não”, por causa do tamanho pequeno do teatro, quando abria a cortina, dava para sentir o respirar do público. Então, eles ainda estavam no mundano e eu estava sagrada lá dentro. Como contei, não falava com ninguém, antes ou depois de cada apresentação, fiquei ritualizada mesmo, me sentia consagrada. Nesse processo comecei a me apossar dessa boca. Não fiquei escrava do Beckett e nem do Rubens. Comecei a senti-la, também, fazendo parte da minha boca. Se não for assim, não dá para a atriz fazer. A personagem, quando quer chegar, tem-se que dar passagem e dialogar com ela. Senti que entrei num transe. Porque esse estado, para mim, não é uma coisa inconsciente. Um transe é um momento em que estou absolutamente lúcida, entretanto, ao mesmo tempo, estou em outro mundo.

Tabela 11 - Construindo imagens através da fala: A interação do texto com as imagens (o que é dito e o que é visto)

Rubens Rusche	Sempre as peças de Beckett, principalmente as peças curtas, começam com uma narração que vai culminar com aquela cena parada que você está vendo no palco. Aquilo que está sendo narrado começa a narrar o que está no palco. No caso do “Cadeira de Balanço”, a voz fala que ela sentou na cadeira de balanço na quarta sessão do texto, contudo, você a vê sentada desde o início. A May, com aquele andar para lá e para cá, aquilo já está estipulado. Tem que ser nove passos para cada lado. A área de encenação já está limitada, a personagem não pode ultrapassar aquilo, porque a palavra não deixa. Então, a outra, que é só uma voz, conta os nove passos e ainda diz “gira”, repete novamente e, assim, vai andando junto da primeira através da fala. Claro que depois para de contar, mas o espectador continua contando os passos dela em sua cabeça. Este é um exemplo fantástico no qual a palavra está fechando a própria cena. Além do que, a fisicalidade não pode escapar daquilo que a palavra está delimitando. Porém, esta palavra, por sua vez, está descrevendo aquele movimento físico. Uma coisa esta atrelada à outra. Gesto, movimento, luz, palavra etc., está tudo organicamente mesclado, formando um todo. Nada está separado. Mesmo a luz em Beckett, a palavra fala dessa luz. Um exemplo
---------------	--

	está em “Solo”, no qual palavra fala da luz que está iluminando a cena. A luz é narrada, então, ela tem que ser aquela que está sendo descrita. Há uma imagem, um espaço cênico, que depois é exatamente aquele que a palavra vai descrever, entretanto ela nasce dele.
Lenerson Polonini	Para mim, Beckett é um autor da imagem, mais do que um autor da palavra ou de um texto convencional. É possível perceber que as rubricas e indicações do autor têm um sentido na composição da imagem que ele quer mostrar. Fazíamos Beckett de uma forma muito interessante, ressaltando o aspecto visual da obra. Outros encenadores, por exemplo, veem Beckett sob outra perspectiva, mais da palavra etc. Todavia, para mim, é muito visual. Beckett precisava criar uma imagem para dizer aquilo que quer e as palavras são usadas como música. Ainda como esgotamento da própria fala e da impossibilidade de falar. Então, você precisa inspirar e falar. O sujeito está reduzido a quê? A uma boca? É muito interessante isso! Como Beckett extrai imagens de lugares imprevisíveis. É dantesco aquilo. Cria uma imagem e depois vai cobrir isso com a escrita.
Carina Casuscelli	Na nossa montagem de ‘Eu Não’ a imagem da boca era projetada em um telão para o público, ao vivo enquanto eu fazia, porém, não podia ver minha imagem. Depois assisti ao vídeo e achei muito interessante. A boca perdia a referência dela mesma, virava outra coisa.
Vera Bonilha	A ideia era quase dar a sensação de sonho na plateia. Porque o Rubens falava que a peça de Beckett acontece na cabeça do espectador. A faixa de luz que iluminava a cena excluía a cabeça da May. Por isso, supúnhamos não ser algo racional. E, ainda por cima, mostrava os passos, mas não mostrava os pés. Era uma coisa meio sonho, mesmo, a luz era muito fraca, deixando tudo numa penumbra intensa e aquela faixa de luz crescia aos poucos. Só então se via que tinha alguém andando ali. Antes, porém, começava a se ouvir o som dos passos, depois de um tempo a voz, a seguir outra voz. Na sequência acontecia o contrário, a luz ia se apagando. A existência desses personagens absolutamente solitários depende de quando se põe um foco de luz sobre eles. Quando ela se apaga e se tira, também, o som dos passos, essa voz não existe, nada ali existe, é a finitude. Minha voz era ouvida com uma microfonia, mas o espectador não sabia distinguir. Era perceptível que não era uma gravação, só que não dava para saber de onde vinha aquela voz. No entanto, com certeza estava no palco. Porque eu falava de lá, todavia, tinha caixa de som no fundo, então, aquele sussurro vinha de trás, também. Não era um fantasma, não era uma voz fantasmagórica. A ideia era criar a incerteza se aquela voz estava ali com a personagem May, se estava dentro da cabeça dela, se ela estava ouvindo aquilo em algum lugar, se era lembrança, enfim. Era uma experiência. Porque você ficava naquele escuro, aparecia aquela imagem, aquele som, aquela voz, a mãe e a filha e, de repente, voltava tudo para o escuro novamente. É possível dizer que sentia uma relação entre as imagens do palco e os sons que produzíamos, mas não era nada racional. Em algumas das minhas anotações da época, sobre o que o Rubens falava nos ensaios, diz o seguinte: "o texto não narra histórias de imagens que vão acontecer. O texto, na verdade, narra histórias de imagens que vão acontecer na cabeça do espectador. O som não deve existir na escuridão". Então, só começávamos a falar quando estava com a luz, depois ficava um

	profundo silêncio e escuridão. Porque as imagens, provavelmente, iriam se formar na cabeça do espectador. Não no que estava sendo dito. O que se via em cena era a reação delas e não exatamente o que estavam falando. Em outro trecho registrei: "entra a luz, começam o som dos passos, a palavra vem depois, tão grave quanto o sino e a luz tão lenta quanto os passos. Ou seja, a palavra não pode quebrar tudo que veio antes, a atmosfera, tudo o que está no inconsciente, mas tem que vir reforçar." Então, a palavra não pode quebrar aquilo que se criou desde o início da peça. Mais uma vez, repito, a música da palavra é mais importante do que a palavra. É um transe, vai além do cérebro, além da interpretação, tem que ir além da explicação. Lembro que o Rubens dizia que as imagens do texto tinham que furar o cérebro do espectador.
Nádia de Lion	A imagem era de uma velha com vozinha de menina. Nas peças do Beckett, é importante a imagem no palco, no entanto, procurava não pensar nisso, não se pode ter uma preocupação excessiva em como se está sendo visto em cena. Isso pode acabar virando algo negativo para o ego do ator.
Antônio Galleão	Assisti ao vídeo do espetáculo e que vi não era o que sentia fazendo. Para mim, era outra coisa, diferente. No "Solo" não tinha imagem enquanto fazia a peça. Só via uma luz na minha frente, não tinha qualquer contato visual, o resto era tudo escuro. Como a luz era um foco, para quem assistia parecia que minha figura flutuava um pouquinho no ar.
M ^a Alice Vergueiro	Prestando-se bastante atenção, o texto de "Eu Não" narra uma história. Uma história dessa senhora de setenta e dois anos, que pode estar num momento de colapso, um ponto que antecede a morte física. É o rompimento do cérebro com os órgãos da comunicação, com a boca, a garganta e o cérebro. É como se a boca falasse sozinha, sem nenhum impulso lógico da linguagem falada realmente. A atriz Juliane Moore fez o papel Boca em um projeto de cinema com os textos do Beckett. É uma boa atriz, no entanto, acho que ficou muito naturalista. Com aquela boca bonita. Não deformou a boca, como se esta fosse um clown.

Tabela 12 - A contribuição para o trabalho do ator

Rubens Rusche	Não é qualquer um que pode fazer Beckett. Tem-se que estar, naquele momento, predisposto àquilo. Disposto a fazer aquilo. Porque não há como não trazer uma mudança à todo mundo que trabalha com Beckett. Altera-se a maneira como a pessoa começa a ver teatro. Ela se torna bastante sensível. Escolho a pessoa quando a mesma já tem essa sensibilidade. O teatro de Beckett atua numa afloração da sensibilidade. É muito claro isso, do ator se descobrir, ou melhor, se redescobrir em relação a seus limites e tentar levar isso além. Porque dentro dos limites, o Beckett exige do ator um tipo de interpretação na qual se tem que ir além daquilo que já se conhece. É difícil. É uma entrega, uma abnegação ao trabalho, que a pessoa sabe que está trabalhando para uma coisa que está além, em algo muito importante. E não é pelo ego. É por uma transcendência, não só como ator, como ser humano. É uma experiência inigualável de vida.
---------------	---

Lenerson Polonini	Acredito que é preciso fazer com que o artista em formação passe obrigatoriamente pela obra do Beckett, porque é uma obra que deixa muitos ensinamentos, em todos os sentidos. Tanto a ética do artista, porque é como se buscássemos uma nova a partir de sua obra, quanto da construção e da carpintaria teatral. Como isso é importante. Para mim foi uma grande escola de direção e de como pensar o teatro na sua totalidade, em um diálogo com outras artes. Obviamente que o Beckett influenciou nosso projeto estético como companhia e, ao mesmo tempo, foi trazendo para mim um pouco a ideia do que é a encenação. Foi uma grande escola. A preocupação que tenho com o espaço cênico, o tratamento do texto, a música das palavras, o uso frequente de música na cena, vem, em grande parte, dessa compreensão de um silêncio beckettiano. De entender aquele espaço silencioso e de como vou preenchê-lo musicalmente para compor a cena.
Carina Casuscelli	Comecei a ver outras coisas que estavam faltando em mim, como a concentração. Dei início à prática de Yoga, sobretudo por causa da respiração e a me cuidar melhor, como não beber gelado, por exemplo. Fui diminuindo um pouco o volume da minha voz, porque sempre falo gritando. Então, comecei a mudar, também, meu treinamento dentro da minha percepção do que estava me prejudicando. Acho que tudo isso tira um pouco o ego do ator.
Vera Bonilha	Acho que tem um embate para o ego da atriz. É preciso muita sutileza e não é para qualquer um. Nem fazer o trabalho, tampouco o resultado. Antes mesmo de estrear, tinha muito orgulho do que estávamos fazendo e acredito que, até hoje, foi o trabalho mais importante e bonito que fiz. E era somente uma voz. Parece que afundei um pouco e isso me transformou como atriz, porque achei que fosse uma coisa muito diferente. É muito difícil. Para quem vê parece fácil, mas é que o simples é muito difícil. Você tem de entrar em outra comunhão, num artístico de verdade e como pessoa também. Porque se questiona tudo. Começa um embate mesmo, de repensar suas escolhas. A vida mundana se torna estranha. Porque depois você entra naquele lugar que é escuro, silencioso, lugar de onde vem a obra do Beckett. Mas ela vem carregada com muito humor, também.
Nádia de Lion	Sempre fui exigente, entretanto, depois de fazer Beckett, em relação às escolhas de trabalhos, posso ter me tornado mais ainda. Ficam várias frases da peça durante um bom tempo, você sente falta da rotina. Acho que escolhi muito bem. Foi um dos melhores trabalhos que eu fiz. Esse universo é cada vez mais instigante para quem gosta desse tipo de trabalho. Quem gosta de pôr um pé no inconsciente, uma coisa menos figurativa e não ir para o óbvio.
Antônio Galleão	Não fiz muitas peças e sem dúvida, nas do Beckett foram aquelas em que mais exercitei o trabalho de ator. De verdade. Em parte pela direção, porque o Rusche insiste muito e valoriza o trabalho do ator. Depois, pela própria situação do texto, que é muito voltado ao ator. Não é ao show ou a algo do gênero. Então, tem que sobreviver ali com você mesmo.
M ^a Alice Vergueiro	A partir desse trabalho, entendi que é preciso dar vazão a uma personagem quando esta quer chegar. Dar passagem e dialogar com ela. Antes estava mais ligada ao circo e ao diretor como um todo. De certa maneira, acho que ganhei em voz, porque parei de fumar, de beber e passei a tomar muito cuidado com o meu instrumento.

	Minha impressão desse momento é de quando se encontra um artista que reforça um pouco aquilo que eu entendia como arte. Porque sou uma autodidata, não tive nenhum curso de teatro. Fui apaixonada pela montagem de “Katastrophé”. Brecht, Beckett e Jorodowski: foram esses encontros que me definiram como artista.
--	---

Tabela 13 - A vida pós-Beckett

Rubens Rusche	A arte é para trazer as pessoas para a vida. Para elas nascerem, se encontrarem consigo mesmas ou, mais modestamente, pelo menos se lembrarem de que existem. Ter um pequeno <i>insight</i> sobre sua existência. Se isso se der, a obra de arte cumpriu a sua função. E isto o teatro de Beckett cumpre de uma maneira exemplar. Trabalhar com uma peça de Beckett é um processo de acordar, de se tornar mais sensível, mais vivo, mais aqui e agora, de viver no presente. Pelo menos, da maneira como dirijo, como levo o processo. Quando terminava uma temporada, sem dúvida, era um novo momento para todos os envolvidos. Também, pode não acontecer nada. Não é que passando por Beckett vá se chegar a algo novo, talvez, antes de chegar ao Beckett já tenha que se ter uma iniciação. Não é uma iniciação intelectual, cultural, não é isso.
Lenerson Polonini	O aprendizado se estende para a vida no sentido de que você, como artista, toma um posicionamento diferente de questões, de sensibilidade, de tratamento para determinadas coisas e temas. Isso faz sua cabeça completamente. Obriga a tomar uma posição como artista, seja política, estética, enfim, te coloca num lugar fundamental, aquele do artista pensar sua obra.
Carina Casuscelli	Minha maneira de falar rápido se acentuou depois que fiz Beckett. Acabei usando essa velocidade na maioria dos textos posteriores com os quais trabalhei. Peguei um pouco da correria do ‘Eu Não’, de ir jogando e deixar o fluxo seguir. Beckett foi muito importante para minha formação como artista. Enxerguei minhas limitações, tive de cortar, com certeza, meu ego porque senão, não teria conseguido fazer. Foi o maior treinamento que tive, mesmo fazendo escola de teatro, cursos etc. Acho que meu trabalho solitário durante o processo transformou até mesmo o jeito como me comporto no camarim até hoje, sempre privilegiando a concentração e certo isolamento para me preparar.
Vera Bonilha	Acredito que de todas as peças que fiz, “Passos”, sem dúvida, foi a que mais me transformou. Não só enquanto atriz, mas como pessoa. Primeiro, trabalhar com o Rubens é uma experiência ímpar, uma viagem vertical, que me provocou questionamentos como atriz. Porque achava que não era capaz de fazer, não sabia nem onde teria que chegar. Segundo, penso que o Beckett propicia ir a um lugar onde não se está acostumado e a questionar o limite das coisas. Fiquei muito crítica depois de um trabalho tão apurado, tão sofisticado e comprometido com a coisa que é a palavra, o som e a respiração. Isso é bom, mas também é ruim. Não se consegue manter essa qualidade por aí. Na verdade, para mim foi uma crise. Comecei a ver que eu não queria mais fazer qualquer coisa, que essa

	pesquisa foi tão interessante, mexeu com tantas coisas, me transformou enquanto atriz que não queria mais fazer do jeito como eu estava fazendo. Fiquei mais exigente com os trabalhos que faço e com aquilo que vejo. Não é um julgamento dos outros, porque cada um tem sua preferência, esta no seu momento etc. Todavia, isso me deslocou um pouco. Fiquei mais seleta.
Nádia de Lion	[Não falou nada sobre o tema].
Antônio Galleão	Na verdade tudo o que você faz te altera. Então, as peças do Beckett, com certeza me mudaram. Não sei de que forma. Agora não posso dizer que foi alguma coisa muito marcante, pois não acho isso. Transformou, porém, não de uma maneira tão marcante.
M ^a Alice Vergueiro	“Katastrophé” foi um trabalho divisor de águas para mim. Foi muito forte. Minha experiência com teatro até então, era muito ligado ao amadorismo, de um teatro despojado, teatro circo, que não tinha muita disciplina ou uma pesquisa vocal, por exemplo. O ano de 1986 foi bastante forte para mim. No final daquela experiência comecei a ter muito mais confiança em mim mesma. E sem dúvida posso relacionar essa mudança com o fato de ter trabalhado com uma obra do Beckett.

Tabela 14 - Beckett na contemporaneidade

Rubens Rusche	[Não tocou no assunto diretamente. Fez algumas elucubrações sobre a vida contemporânea e até estava dentro do contexto ou da temática beckettiana, mas em nenhum momento numa referência direta].
Lenerson Polonini	Ter contato com a dramaturgia final de Beckett foi muito interessante para mim. Inclusive para pensar em como fazer o teatro dele hoje. Para mim, sua obra trata do ciclo da vida e levanta questões muito contemporâneas, como a solidão, que está muito presente em seus textos. Acho que Beckett coloca uma série de questões no plano simbólico e você identifica esses pontos em nossa vida. Claro, ele vai falar numa linguagem mais sofisticada. Quer algo mais contemporâneo que o os dois mendigos esperando Godot?
Carina Casuscelli	A obra beckettiana influenciou a Companhia Nova de Teatro, da qual, faço parte. Tenho interesse por adaptações contemporâneas e desconstruções dos textos de Beckett, mas não é possível adaptá-lo tão livremente quanto um Shakespeare, sob o risco de perder suas características.
Vera Bonilha	[Não tocou no assunto.]
Nádia de Lion	Também tive a felicidade de trabalhar com um texto da Sarah Kane, ela é muito mais nova e, de certa forma, próxima ao Beckett, mas com o texto escrito de uma forma diferente porque põe espaços na própria escrita, entre outras coisas. Tem o Bob Wilson, o qual, tenho reservas e não gosto nenhum pouco da concepção dele para o “Krapp” apresentado no Brasil.
Antônio Galleão	Acho que Beckett é bem atual. Porque fala das pessoas em si, do ser humano. Não retrata um momento histórico, nem nada disso. Eu vejo assim. É como a tragédia grega, que é algo que vai além do seu tempo. Contudo, não saberia falar sobre as influências do Beckett em outras produções.

M ^a Alice Vergueiro	[Não tocou no assunto diretamente].
--------------------------------	-------------------------------------

5. REFLEXÕES SOBRE OS RELATOS

Ao avaliarmos o conteúdo das entrevistas, pudemos perceber que novos temas, além daqueles propostos inicialmente no “Tópico Guia”, emergiram das conversas. Questões como o papel do ator no processo de montagem ou a relação entre o texto e as imagens construídas sobre o palco, ou representação *versus* não representação, abriram novas perspectivas como: a relação entre o teatro beckettiano e a entrega do ator, que exigiria deste uma anulação de seu ego; a dependência do preparo vocal ao trabalho corporal; os rituais de preparação antes de entrar em cena; a interdependência entre intérprete e diretor, mesmo quando o processo parecia direcionar a um trabalho solitário; a recusa de um preciosismo técnico em relação à voz, com a justificativa de se privilegiar uma criação intuitiva, que não passasse por um registro racional demais; a proximidade da atuação com um estado de transe; entre outros temas.

A função do “Tópico Guia” foi revelar um extrato sobre quais eram as urgências dos entrevistados em relação ao recorte da pesquisa e cada um dos itens serviram como estímulo para a conversa. Portanto, a ideia na discussão não é esmiuçar cada um dos itens, mas comentar as questões ou temas que já eram previstos e, também os novos, mantendo o foco, o quanto for possível, sobre a criação vocal. Para isto, percebendo a quantidade de assuntos que poderiam ser abertos e discutidos, optamos por nos deter naquilo que seria efetivo para responder nossa pergunta inicial. Então, elencam apenas cinco temas, sobre os quais nos detivemos com maior atenção, em virtude das limitações inerentes a uma pesquisa de mestrado. Nossa escolha pode ter deixado alguns de lado, todavia, isso possibilitou que outros, não previstos inicialmente, pudessem contribuir para o resultado de nossa investigação.

A seguir discutimos os resultados das entrevistas, comentando algumas passagens e destacando os seguintes temas: “A entrega do intérprete”; “A relação corpo / voz”; “Personagem”; “Rituais de preparação”; e “Técnica vocal”.

É importante destacar que as impressões dos artistas consultados são subjetivas e contribuem com esta pesquisa enquanto singularidades dentro de um contexto bem mais amplo que é o da realização do teatro beckettiano no Brasil. Portanto, em nenhum momento pretendemos que as impressões de nossos colaboradores sejam respostas definitivas às questões por nós colocadas, mas antes, são estímulos para novas reflexões acerca do saber fazer do ator, sobretudo na relação entre voz e fala.

As impressões dos diretores Rubens Rusche e Lenerson Polonini algumas vezes divergiram das respostas dos atores e atrizes consultados. Imaginamos que isto demonstre a diferença entre as preocupações inerentes às funções de direção e de atuação nas montagens. Contudo, nos relatos sobre os ensaios, fica evidente a forte relação entre a figura do diretor e a do intérprete. O primeiro como alguém que ora auxilia no trabalho deste, propondo exercícios, estímulos, ajudando a criar uma partitura ou, então, impondo medidas e limitações para a criação durante a montagem. Nossos entrevistados contaram que nas montagens das quais participaram, sempre foi o diretor quem conduziu o aprofundamento dos estudos sobre o autor e/ou texto. Ainda assim, apesar dessa parceria, os atores e as atrizes mencionaram a impressão de um trabalho solitário durante os ensaios.

O ator Antônio Galleão, ao descrever sua criação para a montagem de “Solo”, não sabe explicar como ela se deu, entretanto, confere ao diretor um papel crucial em seu processo. A construção do trabalho, segundo Galleão, se deu pela repetição e por tentativa e erro.

Quando você se ouve e aquilo está em sintonia com o que se está falando, com o texto em geral, da coisa toda, assim, me parece, é um bom caminho. Nesse momento o ator precisa do retorno de outro que esteja assistindo, que no caso, é o diretor. Mas é tentativa e erro, a partir daquilo que o texto te oferece. (...) Talvez, a tentativa de passar uma sensação. Entretanto, acho que você depende muito do outro e do seu próprio ouvido, claro. É aquilo que te parece confortável, que é gostoso fazer, que não soa estranho e que o outro acha que está razoável.

A impressão expressa pelo ator não se distancia dos relatos de artistas como Billie Whitelaw, Rick Cluchey ou Allan Mandell, nos quais explicam como se dava a dinâmica entre eles e a direção de Beckett, que se colocava como um ouvinte atento, tornando-se um contraponto para suas atuações.

A investigação de West (2006) destaca o quão primordial é aquilo que é falado e aquilo que é ouvido nas peças de Beckett, como se o ato de falar fosse necessário para reforçar a imagem, esta, por sua vez, além de reforçada pelo discurso, também o é quando ouvida pela audiência, etapas constituintes da “voz performativa” conforme apresentamos no segundo capítulo. As falas no teatro beckettiano se compõem tanto quanto construção lexical, a maneira como as palavras se interconectam, quanto através da intencionalidade de quem fala, no caso o ator ou a atriz que estiver atuando (WEST, 2006, p. 12). Algo semelhante ao que pensa Ryngaert (1998), quando comenta que o ator é o responsável por dar vida ao texto dramático. No teatro de Beckett, a fala e a voz são elementos plásticos de composição da cena tão importantes quanto os demais, no qual o autor cria um jogo cênico com imagens praticamente estáticas e uma voz movente (WEST, 2006, p. 264). Neste sentido, é interessante

notar como para Galleão a audição deste “outro” tornado concreto na figura do diretor, orientava sua criação vocal.

A maior parte dos entrevistados leu alguma peça de Samuel Beckett durante sua formação como artistas, mas só foram ter um contato mais profundo com sua obra teatral algum tempo depois da primeira leitura, que, em geral, começou por “Esperando Godot”, que conforme citado na abertura desta pesquisa, provavelmente é a peça mais conhecida do autor. Apesar de “Godot” ter marcado de alguma maneira os entrevistados que a leram, foram somente as peças tardias que lhes causaram maior impacto. Estas observações nos interessam no sentido de contextualizar como foi a aproximação de nossos entrevistados com o universo beckettiano e não possuem, necessariamente, grande peso para a investigação. Entretanto, é possível sublinhar que foram os trabalhos com as minipeças que aproximou a maior parte deles da obra do escritor irlandês.

Observamos noções muito diferentes sobre a relação entre texto e imagens, tal como West (2006) defende ser importante priorizar quando se realiza o teatro beckettiano. No entanto, mesmo assim, é possível observar que parte dos entrevistados tem a ideia de que o texto, de certa maneira, constrói a imagem sobre a cena e que está inextricavelmente ligada a ela, sem a qual, não poderia existir. Palavra narrando a cena, narrando algo que não acontece nela, mas na cabeça do espectador, descrevendo uma imagem ou narrando uma história. As imagens internas experienciadas pelos intérpretes são mencionadas, todavia, diferem daquilo que posteriormente foi visto pelos mesmos em algum registro em vídeo ou do que os espectadores lhes contaram.

O estofo teórico desta pesquisa, em alguns casos, não era do conhecimento do entrevistado e nem era nossa intenção fazê-lo conhecer detalhadamente, o que poderia afetar o resultado da investigação, como apontam Bauer e Gaskell (2012), forçando uma resposta que fosse ao encontro de nossas expectativas. Entretanto, devido a esse fato, alguns temas abordados se mostraram de difícil compreensão e, talvez, devamos rever o tipo da abordagem nas entrevistas no caso de um desdobramento futuro desta investigação. Obviamente que no decorrer dos encontros, a desenvoltura foi melhorando e o contato com o campo nos auxiliou a burilar a maneira de conduzir as entrevistas ao percebermos quais pontos deveriam ser explicados mais detalhadamente e quais deveriam, até mesmo, serem deixados de lado. Por exemplo, a busca por identificar de onde viriam as vozes que falam nos textos de Beckett, se estas seriam do próprio autor ou da personagem, se estariam localizadas na cabeça destas últimas ou fora delas, no espaço? Esta preocupação literária não foi bem compreendida pelos

entrevistados, o que gerou enganos e por isso mesmo, em alguns casos, foi abandonada durante as conversas.

Outra característica do teatro beckettiano exposta nesta pesquisa, que atribui valor à sonoridade como elemento importante da enunciação e que, por vezes, se sobrepõe à compreensão clara do texto, não foi percebida ou comentada de forma consensual entre os entrevistados. O papel das sonoridades vocais como criadoras de um sentido que não privilegia somente o entendimento claro por parte do espectador, não é um tópico fácil de distinguir na fala dos entrevistados. Muito da noção do que essas sonoridades representam na interpretação vocal se mistura ao trabalho de atuação como um todo. Contudo, fica evidente que a exploração das sonoridades e a clareza do texto tinham que ser equilibradas. As preocupações dos artistas se mostraram diversas e não seguem um mesmo direcionamento.

Os colaboradores ouvidos aqui destacam a obra de Beckett como desafiadora e propiciadora de um aprendizado para a formação do artista, de ligação com um fazer artístico sério, questionadora, exigente e, em alguns casos, transformadora. Alguns deles sentiram mudanças na maneira como encaravam a profissão, mas também a própria vida. Relatam algo parecido com um aumento de sensibilidade para diversas coisas, desde escolhas profissionais, a certos aspectos da vida pessoal. No caso dos atores e das atrizes, algumas mudanças se deram no modo como se percebiam e como, posteriormente, se dedicaram a aspectos técnicos ou de cuidados vocais e físicos. As mudanças, todavia, não se davam somente no âmbito profissional, foram entendidas como uma experiência de enriquecimento pessoal. Os entrevistados demonstraram grande apreço pelo trabalho realizado, mesmo considerando-o muito difícil.

Quanto às consequências da obra de Beckett para o teatro de hoje, sua influência estética na contemporaneidade, a atualidade de seu teatro, não parece ser um assunto de grande preocupação para a maioria dos entrevistados. Percebemos que esta era uma questão que talvez não tenha tido o mesmo interesse para aqueles que estavam envolvidos com a prática da realização teatral, do que teve para nós que gostaríamos de investiga-los. Ou, talvez, a questão devesse ser reelaborada e discutida com maior profundidade durante a conversa, o que não foi possível durante as entrevistas, tanto pelo tempo reduzido de cada encontro, quanto pelo tipo de abordagem escolhida, na qual o entrevistado relata abertamente suas impressões a respeito das experiências vividas sobre o assunto.

5. 1. A entrega do intérprete.

Na opinião de Maria Alice Vergueiro, Beckett sugeria que seu teatro deveria ser realizado por atores que não fossem “muito orientados” no sentido de estarem muito preparados tecnicamente. Todavia, não poderiam ser “pessoas absolutamente soltas, que improvisassem”. A razão que ela encontra neste contrassenso seria “(...) a necessidade de entrega completa desse ator ou atriz. [Pois], não podem levar à cena aquilo que já é deles. O que provavelmente aconteceria com um ator muito conhecido, porque traria sua assinatura, seu jeito de fazer”.

Neste ponto aparece algo bastante relevante e que foi recorrente nas falas de nossos colaboradores ao recordarem dos ensaios: a quebra de limites conhecidos pelo intérprete. Fica evidente a necessidade de o ator ultrapassar barreiras em relação à sua maneira de interpretar e a si mesmo como pessoa. Para alguns há, ainda, a preocupação com a concentração e a necessidade de fazer o trabalho como algo irrevogável, fatores que exigiriam uma entrega profunda, como pudemos observar na fala de Vergueiro.

A experiência descrita pela atriz Billie Whitelaw a Knowlson (2006), encontra eco nas palavras de nossos artistas cênicos, no sentido de se sentirem sempre em busca de superarem a si mesmos para conseguirem realizar a criação da peça. Para a maioria, a incerteza é o que caracterizava os ensaios. Falam em “tatear” para se chegar a uma voz e à construção da cena, sem partir de pressupostos racionais ou puramente técnicos.

A atriz Vera Bonilha constata que é “Difícil explicar em palavras. Contudo, acho que essa voz foi construída mesmo, foi burilada. Não de uma maneira racional como faço em outros trabalhos, (...). Não foi esse o caminho, foi outro”. Enfatiza-se a criação de um estado diferente, onde a sensação seja privilegiada no lugar da razão.

Beckett desejava que os atores que atuassem em suas peças não buscassem uma explicação racional ou um entendimento prévio daquilo que teriam que realizar, entretanto, que se atentassem à musicalidade do texto e à fisicalidade propostas na estrutura do mesmo. (McMILLAN; FEHSENFELD, 1988). Este desejo pode ser interpretado como a exigência de uma entrega absoluta à experiência teatral que a obra pode proporcionar.

A atriz Carina Casuscelli, ao relembrar sua preparação para fazer Boca, comenta: “Pode-se dizer que tem um despir-se para entrar no Beckett. Acho que tem que aniquilar a questão da sua imagem, ‘a’ atriz ou ‘o’ ator. Porque você está ali. Você e o texto fazendo o seu trabalho”.

Nas falas de todos os entrevistados, em algum momento são mencionadas as exigências e as inovações no jeito de atuar no teatro de Beckett. Essa percepção é semelhante ao que destaca Kalb (2000) em sua pesquisa sobre a *performance* do teatro beckettiano, como

foi apresentado no segundo capítulo deste estudo. Para o pesquisador, parte da importância da obra teatral do autor consiste no problema que coloca para a atuação de seus intérpretes e que a dramaturgia de Beckett é importantíssima no contexto das experimentações teatrais da segunda metade do século XX, dialogando diretamente com o teatro de ponta contemporâneo (KALB, 2000).

Kalb (2000) compara as atuações dos atores David Warrilow (1934-1995) e Alvin Epstein (1925-), chegando a conclusão de que a interpretação de Warrilow conseguiu ser efetiva no teatro beckettiano, ao contrário do outro. Para Kalb, a diferença fundamental entre os dois atores estava na maneira como cada um encarava seu processo de criação. No caso de Epstein, este partia de uma construção de personagem, sem nenhuma diferença do que fazia em outros trabalhos, que começava com um estudo detalhado do texto, a seguir construindo racionalmente cada pormenor de sua atuação, definindo os gestos e a inflexão vocal antes mesmo de experimentá-la em cena. Ao contrário, Warrilow não partia do pressuposto de que teria que construir uma personagem, mas deixava-se levar pela própria estrutura do texto, sem se preocupar em encontrar um significado preciso em tudo, experimentando muito mais um estado de presentificação do que representação, o qual não passaria por um registro racional, de uma construção antecipada à própria experimentação e que, segundo Kalb, estava mais ligado à sensação do que a forma (KALB, 2000).

Como poderia Warrilow, que afirma não se preocupar com o significado de tudo, ter um desempenho mais relevante para a "sensação" do que Epstein, que estudou de perto o texto? Uma resposta a ambas as perguntas é que Warrilow *faz* pensar sobre o texto, mas não usa esses pensamentos conscientemente para motivar sua atuação. Ele internaliza-os, torna-os parte de sua atitude geral para com a peça; pode-se dizer que ele traduz, de certa forma, em termos musicais, tornando-se uma espécie de instrumento esclarecido. Esta não é uma questão menor; pois mesmo se a pessoa tem uma voz muito bem ressonante, omitir essa etapa de informações pode levar a um desempenho sem brilho. (KALB, 2000, p. 61 [tradução nossa]).

Kalb (2000) também comenta a aproximação muitas vezes feita entre o estilo de atuação exigido por Beckett ao “antigo estilo do *Regisseur* germânico”, que teve seu maior representante na figura de Max Reinhardt (1873-1943), diretor de teatro austríaco, o qual a crítica acusa de ter tratado seus intérpretes como marionetes que não teriam qualquer influência criativa sobre suas produções. Curiosamente, no entanto, alguns atores de Reinhardt foram considerados os maiores de seu tempo.

Em certo sentido, Billie Whitelaw serve a Beckett em função semelhante, pois nela o autor encontra uma artista que não vai questionar suas restrições, a qual pode, no entanto, provocar uma espécie de transcendência de seus textos na atuação. Assim, a justificativa das restrições permanece como base para ela atuar e, com efeito, desafia aqueles que acusam Beckett de querer apenas “bonecos desencarnados de sua própria vontade” (KALB, 2000, p. 145).

Seguindo por este viés, a relação que exploramos no segundo capítulo a respeito da relação entre o desejo de Beckett de que em seu teatro os intérpretes atuassem próximo da concepção da “marionete de Kleist” encontra eco nas impressões dos artistas ouvidos em nossas entrevistas. As restrições impostas pelo texto e pelo rigor estrutural da construção cênica não seriam um empecilho ao trabalho do ator, mas uma exigência que o faria tentar ultrapassar suas limitações como intérprete, permeada por um humilde despojamento.

O ator Antônio Galleão, diz não ter tido “(...) dificuldade com as restrições das rubricas” e que manter-se rigoroso em obedecê-las permite ao ator mergulhar “(...) naquilo que autor quis fazer”. E completa que “Cada ator ou diretor fará de um jeito, todavia, seguindo uma mesma partitura. Esse tipo de trabalho apresenta uma dificuldade para o ator, o que é desafiador, também. (...) Acho que isso é um desafio gostoso, não é uma dificuldade ruim”. Esse tipo de limitação que levaria o ator a superar seus limites reverbera em outros teatrólogos.

Artaud escreveu sobre os atores que pretendia preparar para realizar seu “teatro da crueldade”:

Qual é o papel do ator em semelhante teatro. Ao mesmo tempo extremamente importante, e extremamente limitado. Aquilo que chamamos personalidade do ator deve desaparecer completamente. Nesse teatro não há lugar para o ator que impõe seu ritmo ao conjunto, e a cuja personalidade tudo deve se sujeitar. Nem conservar semelhante concepção. (...) A própria orientação dos nossos espetáculos exige atores fortes, que serão escolhidos não em função de seu talento, mas em função de uma espécie de sinceridade vital, mais forte do que suas convicções. (ARTAUD, 2011, P. 100).

A convicção de que o ator teria que abandonar seu “ego” presente nas falas de praticamente todos os entrevistados, deve ser entendido não de um ponto de vista psicanalítico, no qual o ego desempenha um papel fundamental na constituição da personalidade, mas da perspectiva de um profissional que não leva para o palco seus caprichos pessoais ou age com estrelismo em relação à obra. O resultado final e a qualidade da mesma estão acima de qualquer expectativa pessoal, egocêntrica, à maneira como Artaud expressou seu desejo sobre o intérprete.

A seguir trechos extraídos das conversas com os artistas expressam essa ideia em relação ao abandono do ego enquanto um posicionamento humilde e de entrega do intérprete dentro de um tipo de teatro como o beckettiano.

Para o diretor Rubens Rusche,

É muito claro isso, do ator se descobrir, ou melhor, se redescobrir. Chegar aos seus limites e tentar levar isso além. Porque Beckett exige do ator um tipo de interpretação na qual se tem que ir além dos limites conhecidos. É difícilimo. É uma entrega, uma abnegação ao trabalho, que a pessoa sabe que está trabalhando para uma coisa que está além, em algo muito importante. E não é pelo ego. É por uma

transcendência, não só como ator, mas como ser humano. É uma experiência inigualável de vida.

Nádia de Lion descreve sua imersão na criação da personagem May como um processo que dialoga com o inconsciente, durante o qual ela se deixa levar pela intuição e tenta não impor barreiras a si mesma:

Não sei explicar direito como se dava exatamente o processo de criação. Sou do tipo que sonha muito (...). Só posso dizer que, como atriz, me sentia maravilhosa dentro daquilo. (...) é um grande desafio. Deixar seu ego de lado, não ter protagonista, não tem melhor performance etc. Não tem nada disso. É todo mundo junto fazendo um espetáculo e ninguém sabe se as pessoas vão gostar. (...) Sobre essa coisa do ego da atriz, é um tipo de espetáculo que trabalha muito com a imagem. Todavia, não estava preocupada com isso, estava me doando para o trabalho.

Para o diretor Lenerson Polonini as peças de Beckett colocam algumas questões sobre o que se espera do ator e da atriz e de como se pode prepará-los para atuarem em seu teatro:

Tomando como exemplo a peça “Catástrofe”, me pergunto como é que se trabalha a imobilidade com o ator? Geralmente, o ator quer ser visto, quer um papel para poder fazer sua performance etc. Beckett vai desconstruir isso e criar um modelo de teatro que essa questão do ego é colocada em xeque. Trabalhar com Beckett é extremamente difícil. Exigiria um treinamento muito mais aprofundado, que, talvez hoje, não seja possível. Então, como é que você faz um trabalho numa perspectiva de zerar o ator, alcançar o silêncio e, a partir dali, produzir?

O ator Antônio Galleão comenta que “Na hora da apresentação (...) não tem o ego. Nesse tipo de peça, não dá para o ator ter ego. É [preciso] embarcar no que esta fazendo e fazer de verdade”. Ao passo que para a atriz Vera Bonilha, a exigência ao se atuar como a Voz na peça “Passos” ocasionaria uma fricção entre as expectativas da atriz e o padrão a ser atingido, o qual não tem a ver somente com virtuosismo técnico, mas com o equilíbrio entre técnica e sensibilidade. “Acho que tem um embate para o ego da atriz. É preciso muita sutileza e não é para qualquer um. Nem fazer o trabalho, tampouco o resultado”. Já para a atriz Carina Casuscelli o fato de ter que lidar com seu ego de atriz lhe possibilitou avançar artisticamente. “Beckett foi muito importante para minha formação como artista. Enxerguei minhas limitações, tive de cortar, com certeza, meu ego porque senão, não teria conseguido fazer”.

Fernandes e Guinsburg, no prefácio de “Linguagem e vida” (ARTAUD, 2011) explicam que, do ponto de vista artaudiano, para o intérprete conseguir elaborar sua linguagem cênica, o mesmo “deve ser treinado como um atleta do coração, capaz de mostrar, através do corpo, a base orgânica das emoções e a materialidade das ideias” (ARTAUD, 2011, p. 18). Prosseguem explicando que:

A total entrega – física e espiritual – ao instante de criação é condição imprescindível para que o ator realize no teatro essa ação orgânica e essencial,

formando seu desempenho como um ato verdadeiro, dominado pelo “gesto absoluto” que está na origem de toda linguagem humana. (ARTAUD, 2011, p.18).

É importante sublinhar que alguns dos artistas consultados nesta investigação mantiveram uma relação ambivalente com a “técnica”. Em suas falas é possível perceber que a principal medida em relação à técnica adotada foi mais voltada a um relaxamento físico, tanto do corpo inteiro, quanto da musculatura facial, permitindo uma melhor articulação da fala. Evidencia-se, então, a forte relação entre corpo e voz no tocante às técnicas empregadas³⁷.

Vimos no primeiro capítulo o quanto Beckett se preocupava com a fiscalização dos temas das peças, através de uma construção cênica que privilegiasse a materialização dessas questões, como a imobilidade de algumas de suas personagens ou os contrapontos entre expansão e recolhimento na linguagem corporal de Winnie, que também se refletia na construção vocal de sua interpretação, externalizando a inconstância e os arroubos emocionais interiores da personagem; ou, ainda, a exigência feita por ele para que a fala de Boca fosse vertiginosa, que atingisse os “nervos da plateia”, transformando em aspectos concretos os transtornos e conflitos que se podem inferir do texto de “Eu Não”.

5. 2. Relação corpo / voz.

O diretor Rubens Rusche tem uma leitura da obra beckettiana com grande influência artaudiana. Para ele Beckett é o primeiro dramaturgo a trazer o corpo para a cena de fato.

Beckett é pós-Artaud e leva muito a sério as observações que este fez. Principalmente aquela de que havia uma ausência do corpo no teatro. Quer dizer, havia uma palavra desencarnada, uma voz sem corpo. Com Beckett, pela primeira vez, vamos ter no palco o nascimento de um teatro onde há um corpo e uma palavra profundamente vinculada a esse corpo, sem nenhuma separação dele.

Emerge a relação íntima entre corpo e voz, na qual a fisicalidade da composição do ator e da atriz afeta diretamente sua criação vocal, mesmo que atuassem apenas uma voz em cena, como era o caso de Bonilha na peça “Passos”. “A princípio achei muito estranho porque era uma voz (...). A gente foi tateando essa voz. (...) que está fora do palco [e] é o resquício dessa mãe. Uma voz que pode estar na mente da May, a personagem em cena”. Durante sua preparação para entrar em cena, Bonilha recorda que se preocupava em estar fisicamente bem para conseguir atuar, cuidando da voz e do corpo. “Fazia bastante exercício para a voz e uma coisa física também, porque não podia ficar só na voz, não podia esquecer o corpo, que estava ali, de fato”.

³⁷ [Ver “Técnica vocal”, p. 128].

Para o diretor Lenerson Polonini a corporalidade suscitada pelo teatro beckettiano influenciou suas escolhas estéticas como artista.

O corpo na obra do Beckett foi uma das questões que nos chamou muito a atenção e eu trabalho até hoje a questão física na encenação. Não é teatro físico, mas a questão da fisicalidade no palco. Trabalhamos com muito treinamento físico, então, a voz partia desse treino, era uma consequência dele. Uma voz trazida pela exaustão.

O relato do ator Antônio Galleão sobre a criação de sua atuação para a peça “Solo” descreve como a relação entre corpo e voz foi se estabelecendo durante os ensaios partindo da própria construção lexical do texto.

Na peça “Solo”, usei muito a respiração e essa coisa da voz, mais do que uma criação psicológica, porque o texto não te dá muito subsídio para isso, apesar de fazer algumas referências. Contudo, é mais o físico que vai te levando a outras coisas. (...) O texto para e retorna a um ponto semelhante inúmeras vezes. Isso começou a dar suporte para a atuação, mas não sei explicar como aconteceu exatamente. É engraçado. Não é uma coisa racional.

É interessante notar como o ator percebeu a influência das pausas sobre sua respiração e conseqüentemente sobre sua voz e, ainda mais, de como a condição de imobilidade da personagem o conduzia a um estado alterado de seu físico para a atuação, na qual o intérprete está concentrado no que está fazendo naquele instante, sem devaneios ou auto-avaliações. “A respiração e a voz te levam a um estado diferente, que não sei como nomear. Quando te leva a um estado em que começa a analisar o que esta fazendo, você sabe que não é por aí”. O padrão repetitivo proposto pelo texto através das elipses características da escrita beckettiana, sugeriram ao ator um suporte sobre o qual se apoiar para seguir com sua interpretação. Sua sensibilidade lhe permitiu utilizar as pausas e as respirações para encontrar a fisicalidade da personagem.

Maria Alice Vergueiro assinala que nunca teve um preparo formal como atriz, no entanto, sua preparação sempre esteve ligada a um teatro mais circense, onde o corpo ocupa um lugar importante, mas sem grande elaboração ou preparo técnico. Ao se preparar para atuar nas peças curtas de Beckett em 1986, ela percebeu o quanto teria que desenvolver um controle mais preciso sobre seus movimentos e que eles seriam “(...) outro tipo de dança”.

Rusche, inspirado pelo pensamento de Artaud, fala da relação entre a atuação, a palavra e o corpo.

Para chegar (...) [às sonoridades vocais] preciso falar dos corpos nos textos beckettianos que são sutis, não são grosseiros, vão ficando sutis. Desde “Godot”, até as últimas peças, esses corpos vão ficando menos densos, mais soturnos, mais fantasmagóricos, mais esfumaçados, menos densos, enfim. Então, isso influi na voz, a voz é mais delicada, mais sussurrada e suave. Não é bruta, é mais musical. Agora, como descobre a sonoridade? (...) descobre primeiro que ela é do físico. Pensar a criação vocal no teatro beckettiano é um bom caminho, porque a voz no teatro de Beckett é interessante. Se você consegue associar à ideia dessa coisa do corpo que estamos falando e a voz como esse elemento físico que me relaciona com o outro, com essa necessidade desse vínculo com a palavra, que pode levá-la e com uma

palavra necessária, corpórea. Palavra necessária é aquela que tem corpo. Que tem uma necessidade e esta ligada ao corpo. Ela tem uma necessidade física de existir. E a voz enquanto construção do personagem tem que pegar a ideia de partir do físico também. Porque assim era Beckett como diretor, trabalhava assim, buscava a fisicalidade daquele ator e sabendo que não existia só um jeito de fazer, que dependeria de cada um.

Nos capítulos introdutórios deste estudo mostramos a luta artaudiana contra a palavra que pretendia dizer tudo e de como o artista propunha a criação de uma nova linguagem baseada nos princípios da palavra encantatória e na plasticidade desta em cena. Ele não negava a palavra, apenas acreditava que a importância dada a ela no teatro de sua época deveria ser revista. A gramática da nova linguagem que Artaud queria instaurar em seu “teatro da crueldade” partiria do gesto e este partiria da “(...) NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada. Mas, encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo. De passagem ele roça algumas das leis da expressão material humana” (ARTAUD, 2011, p. 129). Ao compararmos esta reflexão de Artaud à concepção de Rusche sobre a “palavra necessária” que ganharia corpo no teatro beckettiano, podemos perceber a influência do primeiro sobre o diretor paulistano e do quanto isto direciona seu trabalho com seus intérpretes no sentido de estreitar os laços entre a voz e o corpo na criação.

Segundo Kalb (2000), o intérprete no teatro beckettiano, sobretudo nas peças tardias, não precisa convencer a audiência de nada, nem de que é um personagem, tampouco sobre qualquer ideologia. O jogo ali se dá sobre sua presença e ele precisa continuar jogando, mesmo que aquilo não pareça tem qualquer significado convencional. Para o pesquisador, sob a ótica histórica da atuação, o teatro de Beckett não estaria próximo à tradição brechtiana de interpretação, mas sim daquela deixada por Artaud, sobre a gratuidade imediata da encenação, que não teria um fim além de si mesma, o que pode parecer contraditório se levarmos em consideração a fidelidade ao texto esperada por Beckett (KALB, 2000, p. 146-7).

Mas o ponto não precisa ser levado muito longe: na medida em que o teatro desde a Segunda Guerra Mundial, de fato manifesta a divisão Artaud / Brecht - focado na atuação que age internamente e através da psique versus uma atuação focada na externalização, preocupada com as forças sociais e agindo para a mudança social - Beckett se encaixa perfeitamente no primeiro campo. Além disso, o chamado de Artaud para a intensidade religiosa na atuação também aponta para Beckett, a ideia de um “atletismo afetivo”, pelo qual os atores poderiam ser treinados para tocar em impulsos primitivos que, quando ativados, então evocam respostas complacentes nos espectadores. Os harmônicos extáticos e a ética da dor impondo uma purgação são alheios à visão de mundo de Beckett, mas completamente beckettiano é o ideal subjacente de um teatro religioso que procura nostalgicamente por um modo de existência mais autêntica do que o que normalmente é testemunhado no palco convencional. (KALB 2000, p. 146-7 [tradução nossa]).

Neste sentido, Kalb considera que Beckett, semelhante a Artaud e Jerzy Grotowski (1933-1999), também reivindica um ator santo, detalhe que supostamente seria ignorado devido à grande atenção dada aos aspectos “brechtianos” de seu trabalho “(...) os

críticos gostam de apontar que ‘a existência no palco’, para Beckett, necessariamente envolve a consciência de artificialidade do teatro, tanto para o espectador, quanto para o ator” (KALB, 2000, p. 147). A cultura do século XX foi permeada pela consciência da ambiguidade entre arte e vida, como foi apontado por Bertolt Brecht (1898-1956), e segundo Kalb, este é o único indício brechtiano na obra de Beckett.

Para Beckett, como para Artaud, a artificialidade é um estado natural e faz parte do trabalho do teatro demonstrar isto: o teatro não é mentiroso quando se evita o contato explícito com questões sociais; não é mais mentiroso e manipulador quando falha em proclamar a sua duplicidade, a combinação propositada essencial de sua natureza artificial e natural. E que essa combinação é mais eficazmente demonstrada através do corpo do ator, seu físico, e não através de palavras” (KALB, 2000, p. 147-8 [tradução nossa]).

Esta fisicalidade esperada do teatro beckettiano é bastante comentada pelos artistas entrevistados e guarda uma estreita relação com a musicalidade do texto, tal qual apontado por Kalb (2000) à respeito da atuação de David Warrilow.

Em nossas conversas temos inúmeras referências à estrutura e ao jargão musical quando se referem ao modo de proferirem o texto. Por vezes, este era encarado como uma partitura sobre a qual se trabalharia a musicalidade das palavras, fato consoante com a busca de Beckett como diretor e também dos comentários dos pesquisadores citados até aqui. Sobretudo, as qualidades da voz pautam-se por qualidades musicais, como andamento, ritmo, altura, volume, cadência e tendo sempre o silêncio como contraponto fundamental da interpretação vocal.

O Rubens [Rusche] pedia que a pronúncia das palavras fosse bem lenta e que a maneira de interpretar estivesse mais atenta à musicalidade das palavras do que à intenção das mesmas. Mais atenção ao caráter encantatório da palavra, do que ao significado. O que ele pretendia não era um mantra, todavia que atingisse a plateia não pelo que se estava falando e sim pela coisa que ia dando um barato. Ainda, segundo o Rubens, "em ‘Passos’, estamos contracenando com o silêncio, além de que a peça vem do silêncio e volta para ele.

A materialidade do som ou das palavras, pelo que pudemos perceber, é entendida mais como uma voz que é produzida por um corpo e como a matéria desse corpo produz essa voz, a qual está sempre vinculada a essa fisicalidade. O tempo todo a voz é tratada como algo que precisava ser pesquisado, que era encontrada através de erros e acertos, nunca separada de um contexto mais amplo que envolve as emoções vividas por cada intérprete, o contexto da encenação, as imagens internas etc.

A criação vocal é sempre uma consequência de um trabalho amplo de criação, ao modo como Kalb (2000) descreve as experiências de atores como Warrilow ou Whitelaw. A experimentação é tida como a guia mestra no processo de criação e da atuação, onde haveria um esforço em tornar essa voz viva e não formalizada.

O preparo dos atores da Cia. Nova de Teatro descrito por Lenerson Polonini e Carina Casuscelli mostra o quanto buscavam ser rigorosos. Os outros entrevistados, mesmo relatando que não tiveram um preparo corporal específico, destacam o quanto a própria posição exigida pela personagem os afetava em suas atuações, como o caminhar curvado e tenso de May, a permanência em pé, imóvel na frente do palco como o Recitante de “Solo” ou o corpo preso a uma cadeira para que a boca não saísse do foco de luz, como em “Eu Não”, são exemplos que sugerem a exigência corporal de tal tipo de teatro.

No entanto, não era suficiente apenas uma execução formalista das marcações ou um esgotamento físico por si só, como fica claro na maioria das conversas, era preciso haver um “quê” a mais, um estado, como insiste Galleão e Vergueiro, no qual o intérprete consegue dar vida e humanidade àquelas formas. Mais um paralelo possível com o pensamento de Artaud (2006) e sua concepção de “um atletismo afetivo”:

É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos.

(...)

O ator é como um atleta do coração.

Também para ele vale a divisão do homem total em três mundos; e a esfera afetiva lhe pertence propriamente.

Ela lhe pertence organicamente”. (ARTAUD, 2006, p. 151)

O conhecimento de seu corpo, de seu funcionamento, de como se produz a voz e quais qualidades é capaz de reproduzir com esta, permite ao ator e à atriz um domínio muito maior de seu ofício. Como vimos no capítulo que tratava da incursão de Beckett na direção teatral, ele estava profundamente comprometido com a materialização cênica de suas ideias e isto exigia que seus atores conseguissem, através de seus corpos e vozes, dar concretude à sua dramaturgia. Mesmo que os intérpretes estivessem no limite do controle sobre suas atuações, por vezes desacreditando que não estavam somente executando marcações, era preciso insuflar alguma vida na cena. Contudo, Beckett acreditava que ela existiria se a musicalidade tanto das ações, quanto das falas fosse seguida.

Como sublinharam Kalb (2000) e Gontarski (1999), a sensibilidade da atriz Billie Whitelaw foi capaz de dar vida e conferir uma alma à aparente frieza dos padrões exigidos por Beckett em suas encenações. Mais uma vez, parece-nos que o equilíbrio entre técnica e intuição está no cerne deste tipo de interpretação, a qual prescinde de um corpo e de uma voz prontos, parafraseando Artaud, treinados afetivamente, aptos a materializar as paixões humanas, mesmo onde elas estejam tenuemente esboçadas (ARTAUD, 2006), como é o caso da dramaturgia beckettiana.

“A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania.

(...)

Saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o seu ser através de uma espécie de analogias matemáticas.

Conhecer o segredo do *tempo* das paixões, dessa espécie de *tempo* musical que rege seu batimento harmônico, é um aspecto do teatro em que nosso teatro psicológico moderno há muito não pensa”. (ARTAUD, 2006, p. 154)

A relação entre corpo e voz observada nos relatos dos artistas consultados incide diretamente sobre a maneira como os mesmos encaram a noção de personagem na obra tardia de Beckett, ou, talvez, seja justamente a noção de personagem sugerida pelo dramaturgo que conduza seus intérpretes a relacionarem a interdependência entre voz e corpo em seu fazer artístico.

5. 3. PERSONAGEM.

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 expomos no início deste estudo. Contudo, ao avançar em suas experimentações na escrita, Beckett problematizou a personagem, dificultando sua compreensão pelos atores, conforme destaca Bem 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]).

Apesar de o termo personagem aparecer com frequência nas falas de nossos colaboradores e não ser substituído por outro, atores e atrizes contam que não houve construção de personagem. É consenso que em Beckett não é possível se guiar por uma noção tradicional de criação de personagens, voltada para aspectos psicológicos ou realistas. Kalb (2000) localiza o teatro de Beckett justamente na fronteira entre a representação e a apresentação, não sendo possível uma abordagem de criação de personagem mais stanislavskiana ou tradicional, nem mesmo um tipo de atuação mais brechtiana.

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 em “Léxico do drama moderno” (SARRAZAC, 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” (SARRAZAC, 2012, p. 136).

Candeias (2012) defende a ideia de que da mesma maneira que o ator é imprescindível para 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 compoñha 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).

(...) por personagem íntegra se entende aquela cuja construção psicológica conserva um traço dominante e que, movida por vontade determinada, age cumprindo seus objetivos. (...) Em contraposição, a personagem fragmentada pode caracterizar-se ou por construção psicológica feita através de justaposições de traços com matizes semelhantes, ou pela incoerência, ou, ainda, por não tomar a ação nas mãos, quer por abulia, quer por tratar-se de uma vítima. Não é necessário que todas essas qualificações estejam presentes numa mesma personagem para que ela seja considerada fragmentada, embora haja casos que é possível detectar a soma completa. (CANDEIAS, 2012, p. 2-3).

O aparecimento da personagem fragmentada estaria em consonância com o desenvolvimento do naturalismo, pois nele as criaturas retratadas em cena começam a apresentar construções psicológicas bastante complexas e suas motivações internas nem sempre estão de acordo com o contexto no qual estão inseridas. Candeias informa que “A primeira personagem construída de modo modernamente fragmentado, habitando o centro do drama é Woyzeck” (CANDEIAS, 2012, p. 10) de Büchner, sendo esta obra precursora do naturalismo e do expressionismo.

O drama naturalista, no entanto, mesmo com personagens fragmentadas como as de Tchekhov ou Strindberg (CANDEIAS, 2012), exigia dos atores uma atuação fortemente alicerçada nos princípios de verossimilhança, na qual o ator ou a atriz iria “encarnar” a personagem, preenchendo todas as lacunas para completar a ilusão de ser uma pessoa real em cena, realizando assim a construção da sua personagem. Isso é possível, porque mesmo que a personagem esteja fragmentada, ela ainda habita um mundo ficcional que guarda muitas semelhanças com o mundo real, e ainda possui um passado ou contexto social bastante palpável. No caso do teatro tardio de Samuel Beckett, toda referência a qualquer contexto social ou histórico foram banidos da dramaturgia, se nas primeiras peças, como já comentamos, ainda era possível identificar qualquer contexto, nas últimas elas inexistem. Candeias (2012) classifica as personagens de Beckett como estrangeiras, que não sabem de onde vêm, nem para onde vão, confinadas a um contexto absurdo, na mesma linha de

pensamento proposto por Martin Esslin³⁸ (CANDEIAS, p. 15). A nosso ver, esse ponto de vista sobre as criaturas do teatro beckettiano não deve ser absoluto, sobretudo considerando a ambiguidade de sentidos inerente à sua obra, e privaria outras leituras, que entendem a existência dessas personagens em um contexto poético que não se fecha no absurdo³⁹.

No segundo capítulo de nosso estudo, aproximamos a dramaturgia de Beckett ao teatro simbolista e aqui repetiremos, do ponto de vista da personagem. Para Candeias “(...) a personagem simbolista não tem passado, nem contexto histórico-social, somente contexto poético. Ela é apenas um fragmento em correspondência com outros fragmentos, objetos e imagens, é extremamente vaga” (CANDEIAS, 2012, p. 14). Esta existência somente no plano poético nos remete ao tipo de atuação dos atores do *San Quentin Drama Workshop*, que estaria baseada somente no jogo em cena, onde as personagens não existiriam para além dos limites do palco, pois conforme a orientação recebida de Beckett, estas tinham sua função como os outros elementos da encenação e não teriam sentido fora daquele contexto. Como descrevemos anteriormente, Beckett esperava que os atores estivessem atentos ao momento presente e não envolvidas em “viver” suas personagens.

Da mesma maneira, Rubens Rusche comenta o jogo entre os atores na cena beckettiana:

Aquilo é algo que está acontecendo aqui na sua frente, naquele momento. Então, a sua atenção tem que se voltar para os mínimos detalhes do que está se passando, para você não perder, porque já percebeu que se trata do jogo no presente. Isso é fantástico. Fiquei surpreso quando percebi que Beckett é um dramaturgo que faz uma peça do aqui e agora, que não leva nossa atenção para o depois, não ilude com isso, não vai contar uma história, que daqui a pouco terá um fim, um conflito, um nó ou um desfecho.

O conceito de personagem teve tantas mudanças quanto os princípios aristotélicos expostos na “Poética” (SARRAZAC, 2012). Para Ryngaert, a permanente crise da personagem a “(...) expõe a consequências que envolvem a arte do ator e o trabalho cênico, de modo que a morte anunciada [da mesma] (...) é frequentemente contrariada pelas tradições da interpretação, as exigências da cena e os hábitos da recepção.” (SARRAZAC, 2012, p. 136).

Ryngaert em “Léxico do drama...” (SARRAZAC, 2012) explica que a personagem para Robert Abirached é definida por três elementos: o caráter, o papel e o tipo. O primeiro deles, certamente foi o que mais afetou a modalidades de atuação nos palcos durante o século XX. Quanto às mudanças, prossegue:

O núcleo do caráter foi o mais privilegiado, sobretudo pelo teatro dos anos 1950. A crítica do teatro psicológico e a da ideologia essencialista contribuíram para isso, da

³⁸ [Ver: ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.]

³⁹ [Ver: (ANDRADE, 2001); (KALB, 2000); (VASCONCELLOS, 2012); (WEST, 2008); entre outros.]

mesma forma que as dramaturgias antagônicas à mimese. Conferir identidade ao personagem significa fazê-lo preexistir tanto ao texto como ao palco. Embora lhe seja atribuída certa existência à montante da representação, esta não tem mais senão que exumá-la e reinstalá-la no trono. O personagem, dessa forma, é explicado pela pessoa, por sua vez em busca de seu “duplo no palco”. (SARRAZAC, 2012, p. 136-7).

Nossos entrevistados exprimiram essa dúvida em relação a existência ou não de uma personagem nos textos com os quais trabalharam. A atriz Carina Casuscelli comenta sua exasperação frente às dificuldades que teve para entender seu trabalho na interpretação de Boca. “Eu tinha de deixar a boca existir, não existia um ser, um personagem, era a boca. Era exatamente isso. O ser humano era reduzido a uma boca. Sentia-me uma boca, só”.

A atriz Vera Bonilha disse: “Para mim, não ficou uma noção clara de personagem. Não tinha nem como. Não tinha nada”. E ao mesmo tempo, destaca a ambiguidade do texto que impossibilitava decisões definitivas. Conta que trabalhavam “(...) em cima do eco, dos resquícios. A voz que está fora do palco é o resquício dessa mãe. Uma voz que pode estar na mente da May, a personagem em cena. Essa voz existe, mas ao mesmo tempo dá a sensação que está junto, caminhando com ela [no palco]”. E no discurso da atriz, vemos emergir aquela instância apontada por Kalb (2000) no trabalho de Warrilow de que as respostas não viriam antecipadamente, no estudo de mesa do texto, mas durante o próprio experimentar. Bonilha conta que em seu trabalho de construção “(...) não tinha psicologismo, não tinha essa construção padrão de personagem: ‘Por que ela está fazendo isso?’ ‘O que ela quer com isso?’ Não tinha. O que me lembro, é que essas coisas foram aparecendo no ensaio”.

Por mais que o entendimento dos artistas entrevistados em nossa investigação evidencie a impossibilidade de se considerar as criaturas beckettianas como personagens, percebemos o quanto é difícil não se referir a elas dessa maneira, tanto do ponto de vista da conceituação, quanto do trabalho do ator sobre um modelo bastante difundido de identificação ou distanciamento em relação à personagem. O relato de Maria Alice Vergueiro sintetiza bem esse conflito.

Não houve uma construção de personagem, mesmo porque, não dispunha de técnicas para isso, pois nunca tive um preparo formal para ser atriz. Agora é que estou vendo o que é ser uma mulher de setenta e poucos anos. Setuagenária! Na época, queria justamente sentir que ela existia mesmo, que deveria ser uma pessoa da qual eu gostasse de conhecê-la. Comecei a vê-la, também, toda de preto. Comecei a dar a ela uma personagem. Porque não podia ser apenas um branco, só técnica. Tinha que ser, além disso, aquela mulher que vai ao fórum, que está sentada numa pedra e sente as lágrimas caírem.

Podemos ver que a atriz, apesar de reconhecer não construiu tradicionalmente uma personagem, ela precisou, em seu imaginário, tornar real a existência dessa mulher a qual a boca pertenceria. Deu-lhe vida e personalidade, talvez até uma identidade fixa, não se

contentando em somente enxergá-la como um fragmento, sob o risco de perder sua humanidade e virar “só técnica”.

Ryngaert discutindo a crise da personagem (SARRAZAC, 2012) aponta que a dificuldade em se desvencilhar de uma ideia tradicional de personagem liga-se a mesma dificuldade de se enfrentar a crise da fábula. Ambas estão ligadas já que a progressão lógica da narrativa tem de estar ligada a personagens coesas e subjugadas a uma ação única. “As consequências dessa perda de identidade são capitais, pois, se não é mais o ‘eu’ no palco, quem é esse ‘outro’?” (SARRAZAC, 2012, p. 137). Entretanto, mesmo que tenha perdido quase todas as suas características tradicionais, que seja anulada da cena, a personagem ainda fala. “E essa ‘presença de um ausente’ ou essa ‘ausência tornada presente’, na qual Jean-Pierre Sarrazac vê a equação do personagem moderno, deve ser considerada em sua relação com a fala” (SARRAZAC, 2012, p. 137).

É aqui que o personagem se redefine e talvez se reconstrua, no desvão entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética cada vez mais complexa entre uma identidade que vem a faltar e falas de origens diversas, no seio de um teatro que decerto não é mais narrativo, mas que participa do comentário, da autobiografia, da reiteração, do fluxo das vozes que se cruzam na encenação da fala. (SARRAZAC, 2012, p. 137).

Que é o caso do teatro tardio de Beckett, como procuramos demonstrar neste estudo, um teatro alicerçado no ato de falar e que conjuga diferentes vozes narrativas, as quais, nem sempre é possível identificar sua fonte, tanto linguisticamente, quanto materialmente, enquanto fonte sonora sobre o palco. Vide o exemplo da peça “Passos”, na qual o dramaturgo definiu em seu “caderno de encenação” que a atriz que atuasse no papel de May dublaria, em dois momentos, a voz da Mãe (BECKETT, 1999). Na montagem brasileira dirigida por Rusche, a atriz Vera Bonilha, que fazia a voz da Mãe, conta que procuraram manter essa ambiguidade na encenação, sobre qual seria a fonte daquela voz sem corpo.

E Ryngaert prossegue em sua reflexão chegando justamente no ponto em que a fala conjura na cena a qualidade indefinida de conter a voz do autor ou da personagem ou do próprio ator:

“Quem fala aqui?” é a pergunta que subsiste, desde que tudo se passa como se a fala, uma vez emancipada das necessidades da encarnação, e como que independente, passasse por uma voz que não obstante não é nem diretamente a do autor, nem obrigatoriamente a do narrador – o eu épico sendo o agente de um projeto assegurado -, nem completamente a do ator. Esses personagens do entre-dois talvez reiterem em pontilhados nossas identidades vacilantes e nossos engajamentos; eles não desapareceram do palco como poderíamos esperar, assombram-no graças a reminiscências e desejos que se esgotam, sempre lá, não mais plenamente lá. (SARRAZAC, 2012, p. 139-40).

Esse estado de suspensão operado pelo discurso de personagens fragmentadas, ou desprovidas de uma identidade fixa, que estão “entre dois” como afirma Ryngaert, sugerem,

por sua vez, um tipo de interpretação que mais do que se preocupar com a verossimilhança, como atestou Kalb (2000) em relação ao teatro beckettiano, lida com a noção de um “estado” performativo, no qual o intérprete dialoga com alguns pressupostos da atuação contemporânea, como a dinâmica entre representação e apresentação explicadas por Bonfitto (2013). A neutralidade 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). O termo representação é negado e substituído pelas noções de execução, precisão, simplicidade e um fazer verdadeiro, e a voz, sempre é consequência dessas atitudes, desses “estados”. Estes, por sua vez, estão fortemente ligados à concepção de um “atletismo afetivo”, conforme Artaud (2006) propõe, no qual o ator e a atriz encontram pontos precisos em seus corpos a partir dos quais possam estimular a materialização de suas sensações expressas em movimentos e sons extáticos⁴⁰. Contudo, esta não é tarefa fácil para o ator, coordenar estes princípios em sua atuação, ao mesmo tempo em que tenta evitar os chavões comuns do trabalho de interpretação teatral.

Tal dificuldade e ambivalência aparecem na fala de alguns de nossos entrevistados e talvez fique bem clara no relato de Antônio Galleão. A princípio o ator conta que a criação parte do físico, daquilo que a fisicalidade da personagem induz o ator, assim como a própria construção do texto e não de criação de personagem. A fisicalização o levaria a um estado:

É algo que o próprio personagem da peça propõe, ao ficar imóvel recordando fatos de sua vida, e que o ator tem de fazer consigo mesmo. (...) Então, desse estado começou a criação e, também, pela respiração, pela maneira como a própria estrutura do texto a provocava devido às pausas.

No entanto, a seguir o ator completa que “No trabalho com esse tipo de texto, penso que o ator tem que criar para si mesmo algum sentido interno. Para poder, inclusive, memorizar e dar alguma vida àquele texto. Mesmo que faça isso sem contar para ninguém”. Isto de maneira alguma desqualifica seu trabalho como artista, antes, ajuda-nos a identificar de que maneira o intérprete está preparado para lidar com a criação e o desenvolvimento de sua atuação neste tipo de teatro.

5. 4. Rituais de preparação.

⁴⁰ A ideia de transe, ou de um estado alterado de consciência, é mencionada diversas vezes por nossos convidados, fato curioso uma vez que a escrita de Beckett se mostra tão calculada e racional. E mesmo a execução de suas peças sugere um grande autocontrole para que o intérprete se mantenha dentro da estrutura pré-estabelecida. Não aprofundaremos a questão do transe pois isso poderia nos desviar demasiado do recorte de nossa pesquisa.

As experiências relatadas aqui foram consideradas desafiadoras e prazerosas, apesar das dificuldades das encenações. Quase todos os artistas expressaram a sensação de liberdade enquanto estavam criando, considerando de grande importância o papel do intérprete em dar vida ao texto. As principais dificuldades observadas se concentram na preocupação com a memorização das falas e o medo de falhar em cena. Os atores se sentiam tensos com a grande responsabilidade que tinham em mãos, por isso criavam para si verdadeiros rituais de preparação antes de realizarem as apresentações. A concentração é considerada ponto chave nesse preparo e, também, na atuação em si.

Martha Fehsenfeld além de crítica é atriz de teatro e pôde acompanhar os ensaios da montagem de “Dias Felizes” com Billie Whitelaw, dirigida por Beckett. Alguns anos depois, Fehsenfeld também atuou o papel de Winnie e escreveu um ensaio sobre sua experiência no qual identifica “padrões ritualísticos em ‘Dias Felizes’”. “Como se sabe, todos os personagens de Samuel Beckett estão presos numa armadilha, de um tipo ou de outro”. (FEHSENFELD, 2010, p. 105).

Ao analisar o estado da personagem Winnie confinada ao monte de terra e aos padrões repetitivos de ações que realiza para passar o dia, Fehsenfeld chega a conclusão de que “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”. (FEHSENFELD, 2010, p. 106). Essa necessidade vinculada a impossibilidade de fuga é identificada em outras peças de Beckett e os artistas que colaboraram com esta pesquisa identificaram este mesmo padrão no seu próprio fazer.

Nádia de Lion conta: “Na época eu me impunha muitas regras, tinha que chegar mais cedo, ficar meio quieta e os outros atores também. Percebia que gostavam de ficarem um pouco reservados, porque não é um espetáculo que você desce do ônibus, põe o figurino e entra em cena”.

De maneira semelhante a atriz Carina Casuscelli transformou sua preocupação com o ritmo e a precisão da execução do texto em cena em um ritual de preparação:

Antes de cada apresentação, lia o texto inteiro, exatamente porque o cérebro não tem tempo, você não tem tempo de racionalizar o texto. Isso que é muito gostoso do “Eu Não”, acho que é um exercício. Aprendi que se parasse ou me criticasse porque saiu uma baba ou porque achei que enrolei a língua numa palavra, porque era aquele fluxo contínuo sem pontuação, ferrava tudo. Poderia parar a peça ali e não conseguiria retomar mais. Não dava. Já tentei e não conseguia lembrar o ponto em que estava. Por isso, lembro que chegava antes no teatro só para me preparar, sentar, fazer relaxamento no pescoço, tirar essa tensão e tentar não me agarrar a nada. Porque senão, sabia já de antemão, que iria fracassar. É um fracasso. Aconteceu que não podia nem sentir medo mais. Quando sentia medo, sabia que tinha pulado alguma coisa.

Fehsenfeld (2010) recorda-se que a direção de Beckett “(...) sempre esteve atenta ao ritmo do ritual” (FEHSENFELD, 2010, p. 108-9), que no caso de sua observação, se relacionava à encenação de “Dias Felizes”, contudo, podemos perceber que ela pode se aplicar a todo seu teatro.

Vera Bonilha insistiu sobre seus rituais de preparação e falou várias deles vezes durante sua entrevista, os quais serviam a ela para que pudesse entrar em outro ritmo diverso da vida cotidiana, para que pudesse se sintonizar com uma “atmosfera” específica do universo beckettiano:

Não tínhamos um aquecimento [durante os ensaios], fazia para mim mesma, em particular. O aquecimento que o Rubens fazia conosco era quase que um aquecimento de alma, de entrar nessa atmosfera. Na época eu vivia uma correria de sair de um ensaio de uma peça infantil e atravessar a cidade para chegar ao ensaio de “Crepúsculo”. Era muito louco. O aquecimento era essa conversa, você entrava nessa atmosfera do Beckett, nessa sensação.

Durante as apresentações ela desenvolveu uma preparação própria:

Quando chegava, eu meditava, fazia um pouco de Yoga e levava uma rolha que se usa em alguns exercícios vocais. Falava a peça inteira com a rolha na boca e quando tirava, ficava tudo molinho. (...) Basicamente, era bastante exercício para soltar. A ideia era deixar solto, bem molinho para que eu conseguisse quase não fazer esforço para articular, mas que desse para entender. Não podia ser falho, tinha de ser absolutamente articulado e inteligível.

E para ela, durante as apresentações, havia ainda um outro nível de concentração e ritualização que afetavam diretamente a atuação de todo o elenco. “(...) penso que nos contaminávamos com a própria atmosfera, estando ali parados para a hora de começar. Tinha aquela luz fraca, ficávamos no escuro no camarim, não podíamos fazer um som, um barulho. Acho que íamos entrando num transe. Sinto que acontecia isso”.

O ator Antônio Galleão também conta que buscava manter-se em silêncio durante sua preparação para entrar em cena, mas que isso já era um costume seu. O que chama a atenção em sua fala, porém, é o correlato que o ator faz sobre os padrões repetitivos na peça “Solo” e a repetição esperada do ator em seu ofício, semelhante ao que o diretor Rubens Rusche também comenta em sua entrevista. Fehsenfeld (2010), ainda em sua análise de “Dias Felizes”, observa que “A repetição, por certo, era um elemento chave tanto nos ensaios quanto nas apresentações” (FEHSENFELD, 2010, p. 109). Ela se refere a isso ao enfatizar o quanto Beckett enxergava a encenação de seus textos como uma composição musical, na qual um tema é apresentado a princípio e depois retorna, sendo reconhecido imediatamente pela plateia (FEHSENFELD, 2010). Como já descrevemos no primeiro capítulo, era assim que Beckett imaginava a repetição de gestos e inflexões vocais, que uma vez estabelecidos, sempre que retornassem no texto, deveriam ser ditos da mesma forma. “O ritmo do ritual, envolva ele a

precisão do gesto ou da palavra, é central para a abordagem beckettiana da peça [‘Dias Felizes’]” (FEHSENFELD, 2010, p. 110).

Para trabalhar com precisão sobre esses padrões repetitivos, Fehsenfeld (2010) conta que utilizou um gravador durante os ensaios para atuar Winnie, da mesma maneira como Billie Whitelaw também o fez na montagem de 1979. Fehsenfeld comenta que foi então que se conscientizou que o próprio processo de ensaio guarda em si o aspecto repetitivo e que isto seria “(...) mais uma prática ritualística sempre ao alcance de qualquer ator beckettiano, já que é inerente a todas as suas peças; a repetição desde o início, de novo e de novo, estava lá para ser explorada, e eu a explorei. De novo e de novo, nos ensaios e nas apresentações” (FEHSENFELD, 2010, p. 110).

Nossos colaboradores relatam a pressão a que estavam submetidos quando iam para o palco se apresentarem, pois não tinham nada para se agarrarem, não tinham um padrão de diálogo habitual do teatro tradicional, no qual têm a possibilidade de improvisar e serem auxiliados por outro ator no caso de um esquecimento ou de um erro. Alguns deles contaram a sensação de pavor quando estavam prestes a estrear, por sentirem que não estavam completamente prontos. A situação a que suas personagens estavam confinadas, se assemelhava a situação que eles mesmos teriam que enfrentar. Imóveis, regidos por um ritmo frenético de elocução ou, ao contrário, extremamente lento e ininterrupto, enquanto eram observados e tinham que tocar adiante, mesmo se não estivessem acertando, conforme observa Maria Alice Vergueiro. “Era um voo sem possibilidade de volta. A sensação que tinha era como um carro de corrida no qual você começa e tem que chegar a algum lugar. Seja pelo caminho certo ou torto e fracassada”.

Imaginando um paralelo com a situação de Winnie em Dias Felizes, Fehsenfeld constata que “O ritual era rigorosamente observado, e com frequência de modo insuportável. Nunca senti meu corpo tão confinado e minha mente tão ativa ao mesmo tempo” (FEHSENFELD, p. 113).

A sensação de conexão entre corpo e mente no momento presente também foi relatado por Vera Bonilha:

Sabia que tinha que chegar a algum lugar misterioso, algo quase sagrado. A questão ali era a atmosfera. Era uma coisa que eu já respirava junto, via que a Nádia [de Lion] vinha e já estava numa respiração, então, quando ia virar, respirava com ela e continuávamos. Tinha que estar conectada a ela.

Para mim, internamente, às vezes a peça acontecia e às vezes, literalmente, não acontecia. Posso dizer que, no máximo duas ou três vezes, sinto que quando fiz essa apresentação era como se estivesse surfando uma onda. Comecei a falar e então, foi. Sem parar. Não tinha um controle. Já em outras apresentações, sentia que estava correndo atrás, sem conseguir alcançar. É difícil. Fazíamos todo um aquecimento, uma preparação, chegávamos antes. A sensação de quando não acontecia era

horrível. Porque eu começava a peça, dava a primeira frase, porém, sentia exatamente como se eu estivesse no mar e quando ia conseguir pegar a onda, remava sem parar e não conseguia.

Fehsenfeld complementa que “o elemento de mistério também é uma qualidade essencial do ritual” (FEHSENFELD, p. 113). 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 seus intérpretes e essa é a impressão que nossos colaboradores repetem em seus relatos. Para eles, um ritual preparatório lhes dava apoio para enfrentarem o temor de estarem sozinhos diante de uma plateia, sem qualquer outro recurso que não sua própria capacidade de fazer aquilo. Nesse sentido, é possível entender a colocação de Kalb (2000) de que o teatro beckettiano teria a capacidade de desnudar os atores ao exigir deles uma atuação sincera e desprovida de truques.

O relato mais curioso nesse sentido, sem dúvida é o da atriz Maria Alice Vergueiro, que diz ter estreado “Katastrophé” em estado de choque, pois ainda não se sentia suficientemente preparada. A atriz conta que criou para si um ritual de preparação que não poderia ser abandonado sob o risco de não conseguir realizar sua atuação.

Minha vida era a seguinte durante a temporada: chegava ao teatro, ficava em silêncio, fazia o espetáculo, ou melhor, conseguia fazer, ia embora para casa, abria um banho de imersão e ficava repassando o que tinha feito. No dia seguinte, levantava absolutamente concentrada, ia para o teatro da mesma maneira, não tinha uma conversa paralela. Não podia ter. Saía do meu apartamento para ir ao estúdio antes de seguir para o teatro. Ia falando o texto, se errasse em alguma coisa ou tivesse um problema de memória ou qualquer coisa, voltava para o apartamento e recomeçava a andar passando o texto, até chegar ao meu estúdio. Era uma espécie de adestramento de mim mesma e que, para mim, só assim daria certo, senão, teria que fazer até a hora de entrar em cena. Então, fazia esse trajeto, chegava ao estúdio e ainda tinha um gravador, no qual ouvia mais uma vez a peça toda. Durante três meses de espetáculo, um mês e meio aqui e um mês e meio no Rio de Janeiro, mantinha esse tipo de concentração. Uma coisa ritualizada mesmo.

Mesmo que os intérpretes consultados não tivessem um grande conhecimento teórico a respeito da obra beckettiana, vemos o quanto perceberam na prática que a mesma propõe outro tipo de atuação e uma atenção especial à voz.

5. 5. Técnica vocal.

Apesar da consciência de que um bom preparo vocal seria importante para o trabalho com os textos de Beckett, a maioria dos atores relata não ter tido um treino especializado. Em alguns casos, fica evidente certa recusa ao preciosismo técnico. A atriz Nádia de Lion disse: “Eu não tinha um trabalho específico de técnica vocal e isso era muito bom”. Ela não se considera uma dessas atrizes que tenha um preparo minucioso de técnica vocal, dentre as quais evoca Maria Alice Vergueiro como exemplo. Entretanto, esta última, ao relatar sua experiência na montagem de “Katastrophé”, também não se considerava uma atriz tecnicamente bem preparada. “(...) eu não tinha uma pesquisa vocal, uma disciplina, nesse sentido. Estava completamente desarmada, porque tudo tem a ver com a técnica também e eu não tinha nenhuma”. E adiante, complementa:

Na verdade, sempre tive, agora que não tenho mais, uma facilidade de voz. Já cantava, tinha um timbre interessante e uma articulação boa. Contava com isso como sendo um trunfo. Mas não tinha aquele preciosismo. Achava que era melhor, às vezes, você ter um erro. Um erro num sentido do que é muito formal.

É interessante notar essa recusa à técnica em um tipo de trabalho que faz exigência dela. Ao que tudo indica, no entendimento dessas artistas, um preciosismo exagerado poderia direcionar o trabalho de atuação para algo muito formal e impossibilita-las de entrar em contato com outras sensações, que poderiam advir do erro, por exemplo. Entrevemos um cruzamento interessante com o que pensava Artaud (2006), para o qual, o intérprete era um elemento de primeira grandeza, mesmo que tivesse que gerir uma atitude passiva diante da obra, equilibrando técnica e intuição, transformando os movimentos do espírito em qualidades materiais na sua atuação:

O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e *nos órgãos*, ele se espantaria se lhe fosse revelado que elas existem, pois nunca pensou que pudessem existir.

Para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, (...), como um espectro perpétuo em que se irradiam as forças da afetividade.

(...)

É sobre esse duplo que o teatro influi, essa efígie espectral que ele modela, e como todos os espectros esse duplo tem uma grande memória. A memória do coração é durável e, sem dúvida, o ator pensa com o coração, mas aqui o coração é preponderante.

Isso significa que no teatro, mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido material. (ARTAUD, 2006, p. 152/3)

Conforme salientam Fernandes e Guinsburg ao prefaciар Artaud (2006), o importante na concepção deste sobre a interpretação “(...) é a necessidade que se coloca para o ator de procurar a imanência do gesto, posto no nível elementar de sua produção” (ARTAUD, 2006, p. 18). O intérprete deverá se transformar num tipo de hieróglifo vivo a ser decifrado

pelo público e para configurar-se como tal, seu comportamento e seu gesto terão que transgredir qualquer ordem discursiva preestabelecida. “Por isso a exigência de um gesto extremamente preciso, que Artaud chama de ‘mímica não corrompida’, com qualidade musical e poder rítmico” (ARTAUD, 2006, p. 18).

É compreensível a recusa ao preciosismo técnico expressos pelas atrizes, principalmente se levarmos em consideração um tipo de processo criativo que enxerga “falhas” não como erro, mas como possibilidade de estabelecer um contato com a intuição. Neste tipo de abordagem do processo de trabalho do ator, certamente uma técnica muito rígida poderia engessá-lo ou levá-lo a um padrão. Veja o que comenta Antônio Galleão: “Nunca sou muito favorável a coisas metódicas, inclusive com o trabalho de voz. Porque te levam a um padrão e isso, para mim, pelo menos em arte, não é bom. Pode levar todo mundo a fazer daquele jeito”; e mesmo a atriz Vera Bonilha que mantinha um treino contínuo de técnica vocal, tinha a preocupação de que seu trabalho ficasse formal e frio demais. Entretanto, notemos que o rigor sobre a expressividade corporal era mantido. Sobre este pormenor, Fuser (2013) faz uma constatação importante ao observar que o ator brasileiro em cena apresenta uma característica muito peculiar e bastante difundida: a defasagem entre seu preparo vocal e sua expressividade corporal (FUSER, 2013, p. 462).

Poucas vezes tem-se a oportunidade de fruir de uma atuação cuja expressão através da voz e da fala tenha o mesmo nível de excelência daqueles encontrados na expressividade do corpo e do jogo do ator.

Talvez por não ter ainda percebido o papel da voz no processo de interpretação, ou não ter atentado para o seu potencial expressivo, ou ainda, ao prazer que pode ser auferido no trato com a expressividade vocal, tanto o comediante como o aluno-ator negligenciam a voz e a fala, deixando de dedicar a elas a atenção, o esforço e o entusiasmo que dispensam à atuação e ao corpo. (FUSER, 2013, p. 462).

A pesquisadora reconhece haver um esforço das escolas de teatro em dar maior atenção à voz, mas, talvez por adotarem ainda um modelo antigo de imitação, que privilegia a imitação e não a valorização de características pessoais de cada ator, isto se torne um problema (FUSER, 2013).

Ao observarmos os relatos, vemos que os atores e atrizes com os quais conversamos se referem às aulas de técnica que tiveram durante a escola de formação, contudo, não era algo que se preocupassem constantemente e, por vezes, nos dão a impressão de que a técnica vocal seria um paliativo para manterem a voz saudável, ideia muito comum entre os atores profissionais e aqueles em formação. Como justifica Fuser (2013), há um problema cultural de treino de voz no Brasil, sobre o qual tem havido grandes esforços pedagógicos de superação em busca de uma expressão vocal contemporânea que se iguale à expressividade corporal atingida pelos intérpretes no país.

Josette Féral (2009), pedagoga e pesquisadora do teatro contemporâneo, coloca Beckett, juntamente com Heiner Müller (1929-1995), como autores de fundamental importância para a compreensão da dramaturgia contemporânea. Acredita que o trabalho de montagem de seus textos serviria para auxiliar na formação técnica de novos atores, devido a suas obras dialogarem diretamente com a “performatividade” do teatro contemporâneo (FÉRAL, 2009, p.261). Certamente, o teatro beckettiano, ao lado de outras ações realizadas por teatrólogos desde o início do século XX, muito tem a contribuir no sentido de uma nova percepção do uso da voz e da fala no teatro que se oponha a uma concepção já ultrapassada de impositação vocal, como destacamos acima.

Suely Master (2007) explica que a impositação teria “[...] como pretensão ampliar as possibilidades vocais do ator, mas por não respeitar suas características psicofísicas, acaba tornando-o profundamente artificial e limitado na busca da expressividade” (MASTER, 2007, p. 40). Fuser (2013) observa que não há como ignorar que a retomada dos escritos de Artaud influenciaram fortemente as pesquisas sobre a voz em meados do século passado, vide o exemplo de Jerzy Grotowski. Também o contato com as artes teatrais do oriente e do modo de falar de artistas de diferentes partes do mundo, afetou a “(...) percepção da força da palavra na construção de imagens, não apenas através do seu significado, mas também pelo potencial expressivo da energia liberada pela emissão dos fonemas” (FUSER, 2013, p. 462).

Talvez, para um trabalho de voz com o teatro de Beckett, em contraposição à proposta de impositação, que pode engessar a expressividade vocal do intérprete, seja interessante, por exemplo, a busca por uma técnica que parta do conhecimento da anatomia e da fisiologia da produção da voz, a qual vem ganhando força na atividade de preparação mais contemporânea. Tem-se dado mais valor a um desenvolvimento da voz que ajude o ator a entender sua capacidade de ressonância, distinguindo o uso mais poético feito desta palavra e suas implicações propriamente fisiológicas (MASTER, 2007, p. 41); e de perceber “vícios e estereótipos de interpretação”, distanciando-se da artificialidade de “escolas ultrapassadas como a dos velhos *diseurs* franceses” (MASTER, 2007, p. 44).

Um tipo de abordagem voltada para a fisiologia da expressividade vocal permite uma flexibilização maior ao ator e à atriz, fornecendo-lhes instrumentalização para pesquisarem novos padrões vocais com os quais estão acostumados. Neste sentido, não ficariam presos a uma técnica formalista, mas hábeis em experimentarem qualidades vocais, registros, ritmos prosódicos, entre outras características da fala, sem que a técnica vocal fosse apenas um paliativo para problemas da voz, mas antes, um suporte para a criação.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Pudemos verificar que os artistas consultados nesta investigação não tiveram uma preocupação excessiva com o preparo técnico vocal durante a elaboração de suas atuações. Havia um pressuposto de que os mesmos já estariam preparados devido às suas formações como atores. Notamos haver um consenso sobre o tipo de vocalidade exigida no teatro de Samuel Beckett, com peculiaridades que a distanciam de uma atuação realista ou ilusionista, antes voltada para a musicalidade da elocução e a materialidade das palavras. Contudo, para alguns de nossos colaboradores, apesar do rigor formal é preciso ter cuidado para não resvalar num formalismo estéril, onde se desconectam as sensações corpóreas e emoções dos intérpretes da voz emitida em cena.

Apesar das dificuldades encontradas pelos intérpretes, algumas delas em decorrência de deficiências técnicas percebidas durante os ensaios, havia um cuidado para que a emissão vocal não resvasse em um preciosismo técnico, mas que estivesse organicamente entrelaçada a todo o trabalho exigido do ator. A construção do trabalho vocal nunca era premeditado, nascia da experimentação.

Houve algum tipo de preparação, todavia muito mais corporal do que propriamente

e vocal, focada, sobretudo, em um processo de relação entre corpo e voz, tratando esta como consequência de uma fiscalização do texto e das personagens, ou quase personagens beckettianas. Mesmo que entre os entrevistados haja uma tendência a enfatizar o aspecto corporal da atuação, ainda assim, é importante destacar que cada qual entende o trabalho de criação vocal do ator no teatro de Beckett de maneiras muito diversas entre si.

Em meio às reflexões possibilitadas por este estudo é interessante destacar o quanto o teatro de Beckett pode exigir uma atuação vocal com grande rigor técnico, vinculada de uma fisicalidade também rigorosa, que força o ator a romper seus limites, numa atitude de entrega absoluta ao fazer teatral, situação expressa pela atriz Billie Withelaw, bem como pelos atores e atrizes ouvidos em nossa pesquisa ou, ainda, pelos diretores Rubens Rusche e Lenerson Polonini, como vimos acima. Entendemos este rompimento, todavia, não como uma insubordinação do intérprete à obra, mas sim como uma possibilidade de refinamento de sua técnica e de uma experiência de apropriação de suas capacidades como artista.

Abrem-se possibilidades de aprofundamento do trabalho da preparação vocal, tanto para a cena beckettiana, quanto para o teatro em geral. Conceder à fala a possibilidade de ser trabalhada e burilada como os demais componentes da encenação teatral, nem

sobreposta, nem subjugada a eles, mas como um elemento sobre o qual o ator pode trabalhar concretamente, sem preocupar-se com déficits por falta de instrumentalização, posto que depois de bem assimilada a técnica vocal preparatória, poderá alçar voos mais altos.

Um tipo de preparação que leve em conta a percepção rítmica do discurso, as variações de frequência (tom) e intensidade (volume), a relação entre movimento e elocução, o uso das sonoridades diversas da fala, como os ruídos das consoantes ou da respiração, como partes integrantes da materialização cênica de um texto, que, como pudemos observar, eram preocupações de Beckett, certamente possibilitarão um enriquecimento do preparo vocal tanto de atores e atrizes em formação, quanto de profissionais atuantes.

BIBLIOGRAFIA

ACHSON, James; ARTHUR, Kateryna (Ed.). **Beckett's later fiction and drama**. Hong Kong: MacMillan, 1985.

ANDRADE, Fabio de Souza. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê, 2001.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Linguagem e vida**. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto (Org.). Tradução: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maia Lúcia Pereira. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

_____. “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?].

_____. **Dias felizes**. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. Cartas e depoimento: Alan Schneider e Martha Fehsenfeld. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

_____. **Eu não**. Tradução: Rubens Rusche. [S.l]: [s.n], [1985?].

_____. **Fim de partida**. Tradução e apresentação: Fábio de Souza Andrade, São Paulo: Cosac Naif, 2002.

_____. **Passos**. Tradução: Rubens Rusche. [S.l]: [s.n], [200-].

_____. **Happy days: Samuel Beckett's production notebook**. Edited by James Knowlson. New York: Grove, INC, (1ª ed. 1985).

_____. **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.

_____.; SCHNEIDER, Alan. **No author better served: The correspondence of Samuel Beckett and Alain Schneider**. Maurice Harmon (ed.). Cambridge: Harvard University, 1998.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **O ator compositor:** As ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luís O. **A arte do ator:** da técnica à representação. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2001.

CANDEIAS, Maria Lúcia L. **A fragmentação da personagem:** no texto teatral. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou:** o teatro de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro:** estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução: Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

COHN, Ruby et al. “Sobre Esperando Godot”. In: BECKETT, Samuel. **Esperando Godot.** Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naif, 2005. p. 201-42.

DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro:** Um manifesto de menos; O esgotado. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DOURADO, Henrique A. **Dicionário de termos e expressões da música.** São Paulo: Editora 34, 2004.

ESSLIN, Martin. “Samuel Beckett and the art of radio”. In: GONTARSKI, Stanley. **On Beckett:** Essays and Criticism. [S.l]: Grove Press, 1986.

FEHSENFELD, Martha. “O ponto de vista de uma atriz”. In: BECKETT, Samuel. **Dias felizes.** Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2003.

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.

GASKELL, George. “Entrevistas individuais e grupais”. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:** um manual prático. Vozes: Petrópolis, RJ, 2002.

GONTARSKI, Stanley E. “De-theatricalizing theatre: the post-*play* plays”. In: BECKETT, S. **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. p. xv-xxvii.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

KALB, Jonathan. **Beckett in performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

KNOWLSON, James. **Dammed to fame: the life of Samuel Beckett**. London: Bloomsbury, 1996.

KNOLWSON, James; KNOLWSON, Elizabeth (ed.). **Beckett remembering; remembering Beckett**: uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him. London: Bloomsbury, 2006.

McMILLAN, Dougald.; FESENFELD, Martha. **Beckett in the theatre**. London: John Calder/New York: Riverrun Press, 1988

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. **Modern dance in Germany and United States**: cross currents and influences. Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1994.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot**: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

RUFFINI, Franco. “‘Sistema’ de Stanislávski”. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. (Org.) **A arte secreta do ator**: Dicionário de antropologia teatral. Campinas – SP: HUCITEC, 1995. p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução: Andréa Stahel M. d Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALVADOR, Carlos C. et al. **Dicionário de direito canônico**. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.); NAUGRETTE, Catherine et al. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. **Teatro inferno**: Samuel Beckett. São Paulo, Terracota, 2012.

Teses e dissertações

HENZ, Alexandre de Oliveira. **Estéticas do Esgotamento**: extratos para uma política em Beckett e Deleuze. 2005. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Pontifícia Universidade Católica: São Paulo, 2005.

SANTOS, Thiago Antunes O. **A coisa e o olho**: uma abordagem da direção de atores no teatro de Samuel Beckett. 2012. 131f. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

WEST, Sarah. **Say it:** the performative voice in the dramatic works of Samuel Beckett. Doctoral Thesis. Universitat Pompeu Fabra – Departaments d’Humanitats: Barcelona, 2008.

Periódicos

CAREGNATO, Rita C. A.; MUTTI, Regina. “Pesquisa qualitativa: análise do discurso *versus* análise de conteúdo”. **Texto contexto enferm:** Revista do Programa de Pós Graduação em Enfermagem da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Dez. 2006, vol. 15, no. 4, p. 679-84.

Periódicos on-line

FÉRAL, Josette. “Teatro performativo e pedagogia: entrevista com Josette Féral”. **Sala preta** – Revista da PPG em Artes Cênicas – ECA – USP. Vol. 9, n.1, (2009). Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/300/299>>. Acesso em: 14 ago. 2013.

FILHO, Antunes. “Espetáculo de Clowns”. **Folha de S. Paulo**. Mais!: 09/04/2006, p.6. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/resultados/buscade_talhada/?utf8=%E2%9C%93&fsp=on&all_words=beckett&phrase=&words=&without_words=&initial_date=01%2F04%2F2006&final_date=10%2F04%2F2006&date%5Bday%5D=&date%5Bmonth%5D=&date%5Byear%5D=&group_id=0&theme_id=0&commit.x=61&commit.y=14&commit=Enviar>. Acesso em: 15 set. 2013.

KLEIST, Heinrich Von. “Sobre o teatro de marionetes”. **REVISTA USP**. Superintendência de Comunicação Social da USP, n. 17, p. 196-201, [19--]. Tradução, apresentação e notas: J. Guinsburg. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/17/16-heinrich.pdf>> Acesso em: 22 ago. 2013.

MASTER, S. “Ciência no feitiço: técnica vocal e ‘o formante do ator’”. **Sala preta** – Revista da PPG em Artes Cênicas – ECA – USP. Vol. 7, n.7, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4699/showToc>>. Acesso em: 30 set. 2013.

RUSCHE, Rubens. “Especialista explica dilemas de Beckett”. In: **Folha de S. Paulo**. Ilustrada/Acontece, Teatro, São Paulo: 04/04/2006. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/resultados/buscade_talhada/?utf8=%E2%9C%93&fsp=on&all_words=beckett&phrase=&words=&without_words=&initial_date=01%2F04%2F2006&final_date=30%2F04%2F2006&date%5Bday%5D=&date%5Bmonth%5D=&date%5Byear%5D=&group_id=0&theme_id=0&commit.x=32&commit.y=19&commit=Enviar>. Acesso em 12 set. 2012.

_____; THOMAS, Gerald. “A grandeza do teatro beckettiano”. **Revista Cult**. Disponível em: <<http://www.controversia.com.br/index.php?act=textos&id=4931>>. Acesso em: 03 set. 2012.)

THOMAS, Gerald. “Molloy traz estilo deliberadamente ingênuo de Beckett”. **Folha de S. Paulo**. Livros, Primeira leitura: 26/03/1988. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/resultados/buscade_talhada/?utf8=%E2%9C%93&fsp=on&all_words=beckett&phrase=&words=&without_words=&initial_date=10%2F03%2F1988&final_d>

ate=30%2F03%2F1988&date%5Bday%5D=&date%5Bmonth%5D=&date%5Byear%5D=&group_id=0&theme_id=0&commit.x=25&commit.y=16&commit=Enviar>. Acesso em: 12 set. 2012.

Vídeos on-line

Eh Joe. Direção: Samuel Beckett. Intérpretes: Klaus Herm e Billie Whitelaw. Alemanha, 1988.

Parte 1, (9 min 57 seg.), son., p/b, inglês, s/ legendas. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=pom8gez6Lxw&list=PLCA5446A10355A3FF>> Acesso em: 09 mai. 2014.

Parte 2, (9 min 45 seg.), son., p/b, inglês, s/ legendas. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=_Yl5nt2iynY&list=PLCA5446A10355A3FF> Acesso em: 09 mai. 2014.

Parte 3, (8 min 20 seg.), son., p/b, inglês, s/ legendas. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=MGoLmAJVcak&list=PLCA5446A10355A3FF>> Acesso em: 09 mai. 2014.

Footfalls. Direção: Samuel Beckett. Intérpretes: Billie Whitelaw e Christine Collins. Registro fílmico da peça. [S.l], [197-?].

Parte 1, (7 min 38 seg.), son., p/b, inglês, s/ legendas. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=RGvwqERVkFw&index=13&list=PLCA5446A10355A3FF>> Acesso em: 03 mai. 2014.

Parte 2, (6 min 41 seg.), son., p/b, inglês, s/ legendas. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=7-uE4Y7FVZ8&index=14&list=PLCA5446A10355A3FF>> Acesso em: 03 mai. 2014.

Parte 3, (7 min 06 seg.), son., p/b, inglês, s/ legendas. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=6zEnsaIjWyA&index=15&list=PLCA5446A10355A3FF>> Acesso em: 03 mai. 2014.

Parte 4, (9 min 56 seg.), son., p/b, inglês, s/ legendas. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=p2i6fn6fGi0&list=PLCA5446A10355A3FF&index=16>> Acesso em: 03 mai. 2014.

Not I. Direção: Anthony Page. Produção: Tristram Powell. Texto: Samuel Beckett. Intérprete: Billie Whitelaw. London: BBC, 1977. (15 min 12 seg.), son., color. e p/b, s/ legendas.

Disponível em: <http://www.ubu.com/film/beckett_not.html> Acesso em: 03 mai. 2014.

Outros

BLASS, Tatiana. Página oficial da artista. Disponível em: <<http://www.tatianablass.com.br/obras>>. Acesso em: 18 mai. 2014.

NUNEZ, Domingos. “Exposição: É preciso confrontar as imagens vagas com os gestos claros”. **Oficinas Culturais do Estado de São Paulo**. Informativo da exposição. Disponível em: <<http://www.oficinas culturais.org.br/programacao/imprime-programacao.php?idprogramacao=484>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

ANEXO

DVD com as gravações das entrevistas.