

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A voz na cena contemporânea: a preparação vocal em montagens brasileiras de peças curtas de Beckett

Valéria Cristina Machado Rocha

Para citar este artigo:

ROCHA, Valéria Cristina Machado. A voz na cena contemporânea: a preparação vocal em montagens brasileiras de peças curtas de Beckett. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0209>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A voz na cena contemporânea: a preparação vocal em montagens brasilienses de peças curtas de Beckett¹

Valéria Cristina Machado Rocha²

Resumo

O presente artigo pretende apontar alguns dos aspectos que se estabeleceram na cena teatral a partir de transformações e revoluções pós-final do século XIX, período no qual pôde ser observado o entrelaçamento entre artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance, oportunizando uma pluralidade estética que transborda e excede o texto dramático. Tais experimentações estimularam novos modos de compreender como a voz emancipou-se de uma compilação de signos vinculados ao texto dramático, reverberando em novos modos de acionamento para as práticas e poéticas que tangenciam a voz. A partir desse panorama, serão apresentados relatos das práticas vocais na montagem de algumas peças curtas do autor irlandês Samuel Beckett desenvolvidas com intérpretes de Brasília.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo. Voz. Preparação vocal.

¹ Revisão ortográfica e gramatical realizada por Natália Leite Lopes, bacharela em Interpretação Teatral pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM) e pós-graduada em Revisão de Textos pelo Centro Universitário de Brasília (UnICEUB).

² Doutoranda pelo PPGAC da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Especializada em Educação Física Escolar (Faculdade Alvorada Brasília- DF). Bacharela em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM), e Licenciada em Artes Visuais pelo Centro Universitário Claretiano. Professora na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

 valeria.rocha24@yahoo.com.br

 <http://lattes.cnpq.br/6212668271380518>

 <https://orcid.org/0000-0001-5808-8023>



Contemporary theater and voice: the context of vocal preparation in Samuel Beckett's short plays

Abstract

This article intends to point out some of the aspects that were established in the theatrical scene from the transformations and revolutions after the end of the 19th century, a period in which it was possible to observe the interweaving between plastic arts, music, dance, cinema, video and performance, providing opportunities for an aesthetic plurality that overflows and exceeds the dramatic text. Such experiments stimulated new ways of understanding how the voice emancipated itself from a compilation of signs linked to the dramatic text, reverberating in new ways of activating the practices and poetics that touch the voice. From this panorama, reports of vocal practices in the montage of some short pieces by the Irish author Samuel Beckett, developed with interpreters from Brasilia, will be presented.

Keywords: Contemporary Theater. Voice. Vocal Preparation.

Teatro contemporáneo y la voz: el contexto de la preparación vocal en las obras cortas de Samuel Beckett

Resumen

Este artículo pretende señalar algunos de los aspectos que se establecieron en la escena teatral a partir de las transformaciones y revoluciones posteriores a fines del siglo XIX, período en el que el entrecruzamiento de las artes plásticas, la música, la danza, el cine, el video y la performance pudieron ser observados, brindando oportunidades para una pluralidad estética que desborda y excede el texto dramático. Tales experimentos estimularon nuevas formas de entender cómo la voz se emancipaba de una recopilación de signos vinculados al texto dramático, repercutiendo en nuevas formas de activar las prácticas y poéticas que tocan la voz. A partir de ese panorama, se presentarán relatos de prácticas vocales en el montaje de algunas piezas cortas del autor irlandés Samuel Beckett, desarrolladas con intérpretes de Brasilia.

Palabras clave: Teatro contemporáneo. Voz. Preparación vocal.



A cena contemporânea e as relações com a voz

O teatro contemporâneo é identificado pelas revoluções estéticas denominadas “vanguardas”³, popularizadas a partir de meados da década de 1950. Tais transformações possibilitaram, entre tantos fatores, a transição do ator em *performer*, assim como a descrição de acontecimentos e relatos pessoais durante a cena teatral, excedendo o texto dramático e impulsionando a quebra da ilusão cênica. Esse teatro baseia-se e “é centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia” (Féral, 2008, p. 198).

Assim, convencionou-se conter uma diversidade de procedimentos de criação cênica — seja na encenação, nos processos colaborativos ou até mesmo na produção de textos (dramaturgias) — sob essa nomenclatura, mesmo que tais processos carreguem peculiaridades e em alguns casos não apresentem semelhança alguma. Esse rompimento com as hierarquias textocentristas do século XIX revelou a figura do intérprete como base para as variadas formas de criação cênica, as quais reverberaram sobremaneira nas práticas e poéticas que tangenciam a voz.

Com essa ruptura, o teatro contemporâneo do século XX deixou de subordinar a montagem teatral a uma dramaturgia específica, oportunizando outras formas de criação, por meio de práticas tanto colaborativas (quando todo o coletivo de artistas participa da criação do espetáculo) quanto improvisacionais (quando parte-se de improvisações com base em um roteiro de ações a partir do qual o intérprete realiza a criação do espetáculo em comunhão com o espectador). Além dessas, popularizaram-se formas diversas de apropriação da literatura, como a encenação de poesias, romances e outros gêneros.

Observa-se no teatro contemporâneo uma “dramaturgia das vozes”, conforme aponta Montenegro (2019) ao exemplificar a tendência das

³ As vanguardas europeias foram uma série revolucionária de movimentos artísticos iniciados em meados de 1909 nos quais buscou-se transgredir os estatutos da arte, extrapolando os limites da pintura. Os artistas passaram a desenvolver outros suportes para as obras artísticas. Nesse período, surgiram as primeiras *performances art* (futurismo), em que o corpo é o próprio objeto de arte, e objetos do cotidiano ganharam estatuto de obra pronta (*dadaísmo/ready made*).



multiplicidades vocais a desestabilizar o *corpus* da personagem. Ou seja, há uma desestruturação na criação de personagens, o que as torna cada vez mais irresolutas, visto que passam a “ser atravessad[as] por falas de origens incertas. Misturam-se a identidades de seres representados. Seus contornos deixam de ser claros e estão ali justamente para serem, pelo espectador, recompostos” (Montenegro, 2019, p. 30). Citando Le Pors (apud Montenegro, 2019, p. 30), a autora enfatiza como o teatro contemporâneo potencializa o fenômeno de “deslocalização da personagem”, que “remete às questões acerca do lugar deste no drama. Nessa forma múltipla onde as vozes se incluem e se excluem do personagem, rompendo as fronteiras e deformando seus limites, elas – as vozes – tendem, mais radicalmente, a substituí-lo.”

Talvez um dos principais aspectos desse teatro seja, conforme aponta Silvia Fernandes (2010, p. 11), a miscigenação entre as diversas linguagens artísticas, como música, performance, dança, artes visuais e o cinema, evidenciando seu hibridismo⁴. Ou seja, são produções teatrais que excedem os limites de suas demarcações estéticas, tornando instável distinguir se são performance, dança, ópera ou musical. Tais criações cênicas invertem significados tradicionais do teatro e “mostram um processo de investigação transgressora, que submete o teatro de seu tempo a uma prova de instabilidade” (Fernandes, 2010, p. 11). À vista disso, observa-se nos espetáculos uma variedade de experimentações estéticas, as quais recusam uma forma acabada, finalizada. Opta-se, em alguns casos, pelo *work in progress*, assim como por processos de pesquisa e laboratórios de investigação cênica, em detrimento do resultado cênico, revelando o instante do acontecimento teatral, o qual pode ser compartilhado com os espectadores.

Outra característica apontada por Fernandes (2010) é a inserção de situações textuais e visuais originadas em outros contextos, como as que culminaram em espetáculos cujas locações inserem os atores na arquitetura da cidade e exacerbam o real em cena, evidenciando a oposição em relação à representação. A voz, nesse contexto, assume uma cotidianidade, diferentemente da potência que

⁴ Ryngaert (2013), por exemplo, cita: o encenador americano Bob Wilson; Pina Bausch, com suas obras coreográficas em que os bailarinos falam; e Tadeusz Kantor, com suas propostas chocantes nas quais mescla artes visuais com os atores em cena. Esses artistas não vêm de uma tradição do teatro, mas das artes visuais e da dança, e em várias de suas obras recorrem à voz como ponto de criação.



o palco pode exigir. Outro aspecto pertinente salientado por ela são os recursos da *performance art*, como o risco iminente que pode correr o ator ao longo do espetáculo⁵ quando coloca, em situações reais, seu próprio corpo em perigo. Do mesmo modo, excedem-se “os limites da resistência física e emocional dos intérpretes, pela resposta agressiva às questões políticas e sociais da atualidade brasileira e, especialmente, pela diluição do estatuto ficcional” (Fernandes, 2010, p. 107).

A aproximação com a performance também demonstra uma rejeição a definições pré-estabelecidas acerca da criação e da apresentação das personagens para os espectadores, assim como a interpretação de textos, destacando “sujeitos desejanter”. Ou seja, são espetáculos que revelam a figura do intérprete⁶, com aspectos de sua própria personalidade, o qual se expressa através de sua autobiografia e de suas pulsões.

A emancipação do drama: a resposta por uma poética contemporânea

Sarrazac (2017) acentua a existência de uma *crise* do drama⁷, porém atualiza-a para a contemporaneidade e afirma que é insolucionável, pois aponta para a relação do homem com seu tempo, ou seja, produto do meio e inserido em nossa sociedade. Acerca desta, inclusive, podemos destacá-la como: fragmentada (posto que o corpo é subutilizado), esgarçada pela revolução tecnológica, apressada, automatizada, altamente medicada, robotizada, digitalizada, midiaticizada e, por que não dizer, carente de encontros e de afetos. Sarrazac (2017, p. 22) enfatiza ainda ser necessário renunciar ao conceito de crise:

⁵ Um exemplo são as peças da companhia italiana Societas Raffaello Sanzio, nas quais instauram-se uma tensão e a iminência de perigos reais ao corpo dos intérpretes.

⁶ Os espetáculos da atriz paulistana Janaína Leite, como *Stabat Mater* (2019), apontam para uma cena caótica, possuindo um tênue limite entre vida real e ficção. A peça causa espanto e admiração, entre muitos fatores, devido a sua hiperexposição, incluindo cenas reais de sexo e a presença de sua mãe no palco.

⁷ As análises sobre uma possível crise no drama moderno se iniciam com Peter Szondi, crítico literário e teórico que discute em seu livro *Teoria do drama moderno* (2001) as revoluções que ocorrem no teatro moderno desde o final do século XIX devido às mudanças ocorridas na sociedade e na cultura ocidental, como a urbanização, a industrialização, a fragmentação da vida e a crise das grandes narrativas. Para ele, o teatro como forma de arte não consegue mais dar conta das complexidades da vida moderna, resultando em obras teatrais que rompam com a estrutura do drama clássico.



As decepções e ilusões da pós-modernidade – espaços dos possíveis previamente reportados; espaços que pretendem fechar esse lugar demasiado aberto, demasiado instável, “demasiado em crise” e “crítico” da modernidade – nos incitam ao contrário, a manter esse conceito de crise em operação no seio da poética do drama. Substituindo, porém, a ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, “fim”, pela ideia de uma crise sem fim, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido.

A perspectiva de Sarrazac propõe, portanto, que o drama tenha transbordado para uma espécie de desordem, e que a crise do drama contemporâneo tenha proporcionado a criação por meio da fragmentação do diálogo em cena e de novas experimentações para a escrita dramaturgica, conseqüentemente alterando a relação entre o intérprete e sua voz. Assim, não se busca solução para uma crise, mas a compreensão de que a desordem e o caos são o novo horizonte para as criações cênicas. Tais transformações nos diálogos afetaram sobremaneira o uso da voz em cena, pois passaram a exigir outros modos de acioná-la.

Analisar os efeitos múltiplos da voz no teatro contemporâneo é perceber que ela excede a linguagem. Nesse sentido, observa-se novamente a renúncia da subserviência da voz como mensageira de um texto teatral. Para Lehmann (2008), o ato da fala é um *acontecimento*, o qual transborda em complexidade, afastando-se de um ideal de comunicação. Segundo ele (Lehmann, 2008, p. 252), “nas lacunas da linguagem insinuam-se seus antagonistas e duplos: gagueiras, omissões, sotaques, pronúncias defeituosas escondem o conflito entre corpo e palavra”. Nota-se a intencionalidade em destacar o que é próprio da voz, nesse caso, sua individualidade, realçando “assim a realidade concreta das sonoridades e dos dialetos — a heterogeneidade das competências linguísticas dos atores é admitida” (Lehmann, 2008, p. 252).

O teatro contemporâneo também retraiu a figura da personagem, a qual, segundo Sarrazac (2017), liberta a figura do intérprete. Sobressai, portanto, a voz daquele que fala. Nesses tipos de drama “apaixonados pela voz e pelo ouvido” (Sarrazac, 2017, p. 67), a representação torna-se um lugar de articulação entre a dimensão fisiológica da voz e o que se assemelha a uma poética da voz.

A utilização e a experimentação de novos espaços acústicos para a cena se revelaram basilares para a abordagem da voz. A realização de espetáculos em



espaços não convencionais, como galpões, armazéns ou, em outros casos, espaços reduzidos, exigiu do ator outra perspectiva acerca da utilização da voz. A apropriação de espaços não convencionais ocasionou ainda outra maneira de relacionamento com o espectador: a quebra da ilusão cênica – da quarta parede – permitiu que, a partir desse momento, o espectador passasse a desempenhar papel ativo, e não apenas contemplativo, na cena. Observa-se, portanto, a obstinação da cena contemporânea em se emancipar por meio de dramaturgias que promovam experiências estéticas as quais desestabilizam o olhar do espectador, colocando-o como elemento determinante da construção cênica.

O teatro contemporâneo e novos modos de acionamento de pedagogias da voz para a cena

Analisar as revoluções ocorridas na cena teatral torna-se imprescindível para o desenvolvimento de pedagogias vocais, pois tais transformações revelam como a figura do intérprete modificou-se, o que por conseguinte alterou também sua relação com a voz em performance. Esse fenômeno, conseqüentemente, exige outras abordagens para metodologias do ensino de voz. “A contaminação entre as artes, os textos, as culturas e as geografias foi considerada o ponto de partida para a desfronteirização do trabalho do ator, entendido como intérprete de práticas híbridas.” (Fernandes, 2010, p. 200).

Tal pluralidade impele a árdua tarefa de afirmar técnicas vocais que abarquem as novas exigências para a cena. Nesse sentido, faz-se oportuno desenvolver processos pedagógicos nos quais são desenvolvidas e potencializadas as características intrínsecas do intérprete, prezando por sua sensibilidade e sua percepção, possibilitando-o percorrer e se integrar à cena.

Os estudos práticos com a voz abrem-se, portanto, como um campo fértil para o trabalho sobre si. Um caminho de transformação, seja em um trabalho de refinamento pessoal através da voz ou associado ao discurso, no plano artístico ou terapêutico, pois nela se conjectura uma potência de integração (Montenegro, 2019, p. 33).

Em um contexto tão vasto, é pertinente destacar a individualidade do intérprete consciente de seu processo e de seu desenvolvimento vocal. Conforme aponta Montenegro (2019, p. 33), “isso coloca-se para o ator como necessidade de



reconhecer e refinar o acesso aos elementos estruturantes de sua expressividade”. Torna-se, portanto, indispensável desenvolver modos de acionamento da voz que perpassem camadas sensoriais as quais revelem o encontro da voz com as particularidades de cada indivíduo de modo a potencializá-lo, tornando-o atento para a trajetória de sua voz e seus percursos dentro do corpo, oportunizando processos, e não apenas a eficiência de sua voz.

Analisar estudos e conceitos da teatralidade contemporânea possibilita desvelar fatores determinantes para compreender as transformações que os métodos de ensino nas artes cênicas, especificamente o da voz, vêm sofrendo, de profícuas revoluções. Elas anunciam práticas que visam à autonomia do indivíduo e apontam para uma mescla de técnicas que surgem não apenas para preparar o intérprete, mas como meio para a liberação da voz, possibilitando a este conhecer-se através de uma diversidade de procedimentos.

A voz nas peças curtas de Samuel Beckett

A partir dessa contextualização da voz na cena contemporânea, compartilho minhas experiências como atriz e preparadora vocal do espetáculo *Resta pouco a dizer*⁸, encenado inicialmente em Brasília, em meados de 2009, seguindo temporada em diversos estados até 2017. A montagem continha peças curtas do autor irlandês Samuel Beckett, além de performances autorais, que ao longo dos anos foram sendo adaptadas, originando versões variadas. Da mesma forma, a seleção dos textos também foi se alterando ao longo dos anos.

Cabe destacar que as peças escritas nesse período, principalmente em Beckett, retratam o pós-Segunda Guerra Mundial e destacam a incomunicabilidade e a fragmentação física e emocional do ser humano. Ademais, as peças curtas de Samuel Beckett são radicais e verticalizam e transbordam experimentações com a linguagem cênica, colocam o intérprete em constante estado de atenção e vão além da impotência, da espera e da inação de sua famosa dramaturgia *Esperando Godot* (escrita em 1953), na qual dois personagens, Vladimir e Estragon, passam toda a trama esperando por alguém, Godot, que

⁸ O espetáculo *Resta pouco a dizer* foi dirigido por Adriano e Fernando Guimarães, diretores e encenadores de Brasília. O projeto participou de festivais nacionais e internacionais.



nunca vem.

Em um primeiro contato com as peças curtas de Beckett, evidenciam-se talvez as exigências de suas rubricas. Em algumas obras, o autor estabelece o ritmo das vozes e as variações tonais das falas das personagens, além da velocidade do caminhar dos intérpretes e até mesmo o desenho de luz do espetáculo. Em Beckett, as rubricas funcionam como um roteiro detalhado, como pode ser visto neste trecho da peça *Come and go*, escrita em 1965:

Personagens: (*Idades indeterminadas*)

FLO

VI

RU

Nota: Saídas e entradas lentas, sem som ao caminhar.

Nota: Vozes- Tão baixas quanto forem possíveis de serem ouvidas. Sem entonações, a não ser pelos três “Ohs” e pelas duas linhas que seguem. Sentadas uma ao lado da outra da direita para a esquerda FLO, VI e RU. Muito eretas, olhando para frente, mãos cruzadas sob o colo. Silêncio.

VI: Quando nós três nos encontramos pela última vez?

RU: Vamos ficar em silêncio. [*Silêncio. Saída Vi pela direita. Silêncio.*]

FLO: Ru.

RU: Sim.

FLO: O que você acha de Vi?

RU: Eu vejo pouca mudança. [*FLO move-se para o centro, sussurra ao ouvido de Ru. Chocada.*] Oh! [*Elas se entreolham. FLO coloca o dedo sob os lábios.*] Ela não percebe? (Beckett, 2021, p. 155).



Come and go. Atrizes: Valéria Rocha e Camila Evangelista.
Direção: Adriano e Fernando Guimarães. Foto: João Telles.



O detalhamento das rubricas pode fazer crer que as intérpretes apenas obedecem às exigências do texto, afinal Beckett descreve o ritmo de fala, o silêncio ao caminhar e a iluminação. E a criação das intérpretes, onde se encontra? Como é estabelecido o contato delas com textos estruturados dessa maneira? Para responder à questão, narro minha experiência como intérprete e preparadora vocal da peça *Come and go*. Durante os primeiros ensaios, tentamos descobrir quem eram as três mulheres. Chegamos a especular o que teria acontecido com cada uma delas, mas eram apenas superstições, sem fundamentação no texto dramático. Beckett apaga as trilhas do significado em suas peças curtas, permanecendo em cena vozes que se relacionam com a materialidade da cena: nesse caso, o vazio, a penumbra, a solidão e, talvez, a morte. As três mulheres estabelecem um diálogo entre si que é constantemente interrompido. As falas são curtas e monótonas, dão um aspecto cíclico aos diálogos e causam a sensação de elas estarem em uma espécie de limbo, em um lugar indeterminado; a sensação que evoca é um eterno *looping*, repetindo-se constantemente tanto o movimento de cena quanto o texto.

Não pensamos na criação vocal das personagens por suas características psicológicas, uma vez que o texto não menciona qualquer traço de distinção de personalidade. Pelo contrário, nos esforçamos para falar de maneira idêntica, o que exigiu uma conexão física e de ritmo, tom e cadência. Falávamos lenta e pausadamente. O resultado ao longo dos ensaios foi que nossas vozes se misturavam a ponto de ficar difícil discernir qual das atrizes estava falando.

Ainda acerca de Beckett e sua influência para o teatro contemporâneo, em 1972 o dramaturgo radicaliza e apaga ainda mais as personagens, explodindo a experimentação cênica por meio da voz. Em seu pequeno texto *Not I* (de 1973), o autor deixa o espaço cênico mergulhado em escuridão. Conforme as rubricas do texto, a dois metros e meio do limite do palco encontra-se a intérprete, iluminada frontalmente e inteiramente vestida e pintada de preto, restando apenas uma boca sem gênero definido que, incessante e desesperadamente, fala de modo muito rápido, sem parar, em uma espécie de monólogo verborrágico.

Trata-se de um fluxo contínuo no qual se notam, por meio de fragmentos e repetições, as memórias e lembranças de uma senhora de 70 anos que

aparentemente viveu solitária e melancolicamente após ter sido abandonada por seus pais. Além disso, todo o texto é escrito de forma corrida e separado por reticências, o que por vezes sugere que a personagem está formando seus pensamentos de maneira confusa e sem coesão, convidando o espectador a entrar no subconsciente dessa boca que fala e que não pode parar.

Mais uma vez, a trama da história é esgarçada, extrapolando os limites cênicos e revelando uma boca sedenta, que ora grita, ora ri de desespero, enquanto narra sua história, dando a impressão de que se perdeu em um espaço vazio indefinido, condenada a falar pela eternidade. Ri de si mesma? De sua própria condição? As respostas podem ser distintas, mas é inegável que a peça perturba pelo rigor da presença da voz em cena, da língua da intérprete, que se personifica, parecendo transformar-se em um ser à parte, como uma serpente a hipnotizar o espectador, pronta para se libertar e saltar em direção à plateia, enquanto seus dentes brancos e lábios negros se transformam em margens ou molduras para que o som de sua voz reverbere pelo espaço.



Not I. Atriz: Billie Whitelaw. Imagem retirada de vídeo no YouTube.

A boca clama para que tudo acabe, pede para que ela mesma pare de falar, enquanto é atormentada por um zumbido incessante. No entanto, algo superior a ela a faz continuar. Em *Not I*, a voz toma o espectador por meio de uma variada sucessão de sensações, levando-o a construir imagens díspares e desconexas através do som da voz. O que se destaca na peça e seduz o espectador é a experiência que a voz produz, sendo por vezes opressiva, mas hipnótica, promovendo uma experiência singular e individual.

É justamente por seu enigma que a estranheza da peça se destaca. A



personagem vaga pela eternidade através de sua voz, desesperada. Exausta de sua existência, libera sua energia em um fluxo verborrágico alucinatório, como pode ser observado neste trecho da peça:

o—... o quê? o zumbido?... sim... o zumbido o tempo todo... assim chamado... tudo aquilo junto... imagine! o corpo todo como se (tivesse) ido... só a boca... lábios... bochechas... mandíbulas... nunca—... o quê?... língua? sim... lábios... bochechas... mandíbulas... língua... nunca parados um segundo... a boca em chama... fluxo de palavras... em seu ouvido... praticamente em seu ouvido... sem captar a metade... nem um quarto... nenhuma ideia do que ela está dizendo... imagine!... nenhuma ideia do que ela está dizendo!... e não pode parar... sem parar... (Beckett, 2021, p. 362).

O apagamento da personagem, assim como a importância dada à voz, também pode ser conferido na peça curta *Play* (de 1963), a qual se inicia com o movimento de luz dos holofotes. Ao acender das luzes, apresentam-se para o público três urnas idênticas, com cerca de um metro de altura, no interior das quais os atores ficam sentados sem se moverem durante toda a apresentação. Assim como *Come and go*, em *Play* o espaço onde a ação cênica acontece é indefinido (como ocorre em várias outras obras do autor), podendo sugerir um limbo ou outra dimensão que reiteradamente vai se acinzentando, como se evaporasse e sumisse no vazio.

Em *Play*, sobram visivelmente apenas três cabeças falantes, que, segundo consta nas rubricas do texto, devem ser rostos impassíveis, tão perdidos na idade e no aspecto que parecem parte das urnas, sendo um homem (H), sua mulher (M1) e sua amante (M2). Além disso, conforme as rubricas da peça, as vozes não devem apresentar mudanças tonais, a não ser quando indicadas pelo texto. Para mais, as falas devem ser ditas de forma vertiginosamente rápida ao longo de toda a peça e devem responder instantaneamente ao projetor de luz quando este se dirige especificamente para o rosto de determinada personagem.

A história narra um triângulo amoroso, destacando as inseguranças das personagens e o ciúme, assim como a infidelidade e traição por parte do homem. A trama poderia a priori ser um tema muito comum para uma peça de teatro. No entanto, o que se destaca em *Play* não é o que está sendo dito, e sim *como* isso se desenvolve. É uma dramaturgia completamente estraçalhada, que não segue uma ordem aristotélica e apresenta diálogos misturados e embaralhados, o que



torna a história fragmentada, além da potência das vozes em cena, as quais criam mais uma vez musicalidade e tensão quase hipnóticas.

Ademais, o ponto de vista de cada uma das personagens é entrecortado pelas falas das outras. Há ainda a presença constante do projetor de luz, que ao longo da peça se transforma em uma espécie de personagem, pois, além de dialogar com as demais, outorga o direito de falarem (ao iluminar os rostos) ou impede a fala (ao deixar os rostos no completo escuro).

Assim, se em um primeiro momento as personagens relatam suas histórias e suas frustrações amorosas, em outro passam a questionar sua própria existência, do mesmo modo que divagam sobre a materialidade da incidência da luz sobre sua cabeça, revelando um imbricado jogo entre representação e não representação com os elementos físicos do teatro. No início da peça, ouvem-se as três personagens:

Ao levantar a cortina, a escuridão é total. Cinco segundos.

Projetor fraco sobre os três rostos simultaneamente. Vozes fracas quase ininteligíveis. M2, H, M1 simultaneamente.

M1 – É... Estranho, escuridão ideal, e quanto mais escuro, pior, até a escuridão total. Enquanto durar, está tudo bem, mas há de chegar, a hora chegará. Você vai ver, você vai me abandonar. Tudo ficará escuro, silencioso, terminado, obliterado.

M2 – Sim, é claro, um pouco perturbada, muitos diriam, coitadinha meio perturbada. Quase nada, só um pouquinho, (*fraco riso esgarçado*), só um pouquinho, na cabeça. Mas eu tenho minhas dúvidas. Estou bem. Pelo menos por enquanto. Dou de mim o melhor. Faço o que eu posso.

H – É... A paz, era o que se esperava. Tudo acabado, toda a dor, tudo como se... nunca tivesse existido. Há de chegar (*solução*), perdão, apagar essa loucura, é, eu sei, mas assim mesmo era o que se esperava, a paz... não simplesmente chegado ao fim, mas como se... nunca tivesse sido.

Os projetores se apagam. Escuridão total, cinco segundos. Fortes projetores sobre as três caras simultaneamente. Voz normal. M2, H, M1 simultaneamente (Beckett, 2021, p. 297).

A peça rompe com a tradição criada pela representação, pois mesmo havendo um texto, ele é dito de forma rápida e passa a provocar, pela voz, a percepção do espectador. Não se trata especificamente de compreender o sentido de cada palavra dita, o que por vezes é impossível, mas sim de provocar e envolver o espectador com a voz dos atores, testemunhando o esvaziamento e o



esgarçamento da linguagem. Com isso, Beckett, conforme constata Sarrazac (2017), busca a inconstância e a impossibilidade de ação para suas personagens.

A incomunicabilidade é o fator principal de estranhamento da peça, mostrando que as personagens, mesmo não tendo motivos para continuar suas ações, ou mesmo sua existência, permanecem perpetuamente em um vazio cinzento. Isso desestabiliza o espectador, que é tomado pelas vozes apresentadas em cena. São elas que ocupam o espaço cênico, dilacerando a égide da razão e da busca incessante do homem pela razão.

Isto posto, observa-se no teatro contemporâneo a tendência das multiplicidades vocais a desestabilizar o corpus da personagem (Montenegro, 2019). Ou seja, há uma desestruturação na criação de personagens, o que as torna cada vez mais irresolutas.

A preparação vocal nas peças curtas de Beckett

À vista da discussão levantada neste artigo acerca do teatro contemporâneo pelas peças curtas de Samuel Beckett, faz-se oportuno refletir: como estabelecer uma prática vocal em uma cena multifacetada? Que treinamento deve ser proposto aos intérpretes? De modo a responder a essas e outras questões, apresento as transformações adotadas em procedimentos pedagógicos ao longo de anos de pesquisa em voz, como professora e preparadora vocal. Cabe destacar que existe uma diversidade de procedimentos pedagógicos que oportunizam ao intérprete relacionar-se com sua voz. Isto posto, apresento aqui um modo pessoal de trabalho, no qual constatei a potência em afirmar as características individuais dos intérpretes, promovendo sua autonomia. Se antes carregava a crença em práticas e métodos em que utilizava-se a repetição de maneira a aumentar a *potência* e a *eficiência* da voz em cena, ou ainda a aplicação de métodos criados por outros preparadores vocais, hoje descobri que em um mundo fragmentado e caótico como este em que estamos vivendo, faz-se oportuno despertar a sensibilidade do intérprete, estimulando suas capacidades de percepção.

Lembro-me, durante o processo de montagem de *Play*, de como eram debatidas as estratégias de como preparar o trio de intérpretes para o desafio



proposto pela peça. Não pensávamos ou discutíamos especificamente sobre a construção de personagens, no sentido de representar ou criar um corpo ou uma voz específicos para cada uma, definir quem eram, como eram etc. Em vez disso, treinávamos diariamente para *potencializar a voz*, realizando exercícios respiratórios ritmados com contagem, de modo a expandir em um curto período de tempo a potência inspiratória-espíratória.

Ainda acerca da respiração, fazíamos alguns exercícios físicos para as musculaturas abdominais, além de exercícios articulatórios, com o objetivo de aumentar a *eficiência* da voz. Por fim, fazíamos exercícios de projeção vocal, nos quais treinávamos vocalizes e escalas musicais com a sonoridade das vogais abertas (a, é, ó). Explorávamos as ressonâncias dos seios paranasais, utilizando técnicas vocais para modificar os padrões habituais de cada um, ambicionando maior brilho e potência em cena.

Em *Play*, cada consoante e vogal é fundamental e essencial para o processo. Portanto, de modo a contemplar esse desafio, inventamos trava-línguas para praticar e auxiliar o desenvolvimento da voz em cena. De modo geral, os atores eram guiados por meio da técnica, era algo exterior a eles. Logo, eram também reiteradamente *corrigidos* após as apresentações para que nos treinos seguintes pudessem aprimorar aquela técnica, buscando um ideal de fala em cena.

Analisando por outros parâmetros, acredito que naquela época olhava para os atores como atletas, que precisavam exercitar-se e executar tarefas. Pensava constantemente em estratégias para intensificar sua performance em cena. Havia, por assim dizer, um ideal para a voz, e metas deviam ser alcançadas. A cada nova apresentação, sempre estive presente como preparadora vocal, viabilizando e criando meios de prepará-los.

No contexto atual, acredito, sim, que peças como *Play* e *Not I* de fato exigem muita habilidade técnica dos intérpretes. No entanto, atualmente não os olharia como atletas, afinal são e continuam sendo intérpretes, que possuem suas histórias assim como relações individuais com a voz. Dessa forma, não proporia treinos respiratórios ritmados, nos quais geralmente o foco é dado à inspiração diafragmática, expandindo as costelas, ampliando e fortalecendo os apoios etc. Na



verdade, o reflexo de uma inspiração tida como ideal acontece quando há um esvaziamento apropriado dos pulmões, ou seja, na qualidade da expiração, conforme também afirma Souchart (1989). Isto posto, proporia relaxamentos e exercícios de dança, para que a respiração dos intérpretes se alterasse naturalmente, conforme a necessidade e os movimentos ocorressem e, a partir dessa motivação, auxiliaria a atenção para as mudanças que decorressem, de modo a estimular a percepção do movimento, assim como a busca por modos de acioná-lo. Com isso, despertaria sua consciência sobre as musculaturas envolvidas e sobre como seu corpo encontra determinadas dinâmicas respiratórias.

Acerca das repetições utilizando trava-línguas para exercícios de articulação, substituí esse processo, pois, como o próprio nome diz, ele impede/dificulta a expressão da palavra, podendo deixar o intérprete frustrado por não conquistar determinadas sequências rítmicas, sendo demasiadamente racional. Sobre a articulação, atualmente busco desenvolver com os atores músicas que eles próprios improvisam, de modo livre e intuitivo. Quanto ao fortalecimento muscular, a dança pode ser um meio de aumento de força e resistência.

Para concluir, acredito que é necessário despertar nos intérpretes a confiança e a autonomia, para que não dependam exclusivamente de uma preparadora vocal. Acredito que quando o intérprete descobre por si e em si os trajetos para sua voz em seu corpo, esta torna-se mais perceptível. Por conseguinte, facilita visitar e retomar determinados exercícios. Em suma, a evolução do teatro contemporâneo trouxe consigo uma ampliação das possibilidades criativas e uma abordagem mais holística para as artes cênicas, com a voz e o corpo do intérprete assumindo papel fundamental na construção da cena teatral.

Referências

BECKETT, Samuel. *Teatro completo*. São Paulo: Edições 70, 2021.

LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.



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

MONTENEGRO, Mônica de Almeida Prado. *O corporal: concepções e prática. Uma abordagem de trabalho de voz para o ator*. 2019. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SARRAZAC, Jean Pierre. *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SOUCHARD, Philippe Emmanuel. *Respiração*. São Paulo: Summus, 1989.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Para ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

Recebido em: 24/04/2023

Aprovado em: 02/07/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br