

Universidade Federal de Minas
Gerais Escola de Belas Artes
Curso de Graduação em Teatro
Bacharelado em Interpretação
Teatral

Pablo Vinícius Barcelos Siqueira

***O Elevador, de Harold Pinter, como um experimento de uma
encenação em bases de peças de rádio teatro.***

Belo Horizonte
2019

Pablo Vinícius Barcelos Siqueira

O Elevador, de Harold Pinter, como um experimento de uma encenação em bases de peças de rádio teatro.

Artigo apresentado ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte teórica do Trabalho de Conclusão de Curso e requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Orientador: Prof. Luiz Otávio de Carvalho

Belo Horizonte
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Curso de Teatro

**ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
DE GRADUAÇÃO EM TEATRO – BACHARELADO**

Às 21 horas do dia 01 de junho de 2019, reuniu-se no Espaço Preto – Prédio do Curso de Graduação em Teatro da EBA/UFMG a Banca Examinadora constituída pelos professores abaixo assinados, para avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do discente **PABLO VINÍCIUS BARCELOS SIQUEIRA**, no exercício prático intitulado **O ELEVADOR**, bem como no trabalho teórico, no formato de artigo vinculado à apresentação do exercício prático e intitulado **O ELEVADOR, DE HAROLD PINTER, COMO UMA EXPERIÊNCIA DE UMA ENCENAÇÃO EM BASES DE PEÇA DE RÁDIO**, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Prof. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza – Escola de Belas Artes da UFMG
Orientador do trabalho teórico

Prof. Eugenio Tadeu Pereira – Escola de Belas Artes da UFMG

Profª Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa – Faculdade de Letras da UFMG

APÓS AVALIAÇÃO CONJUNTA PELA BANCA O TCC FOI CONSIDERADO **APROVADO** E O AUTOR TEVE CIÊNCIA DO RESULTADO:

PABLO VINÍCIUS BARCELOS SIQUEIRA

O *Elevador*, de Harold Pinter, como um experimento de uma encenação em bases de peça de rádio teatro.

Pablo Vinícius Barcelos

Orientador: Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza.

Resumo

Este artigo aborda uma reflexão sobre a encenação da peça *O Elevador* (*The Dumb Waiter*) de Harold Pinter, traduzida por Luiz Otávio Carvalho. A montagem teve como fonte inspiradora ideias relativas à peça de rádio, por exemplo, a voz e o som como recursos protagonistas na comunicação teatral. A partir daí, desenvolvemos um trabalho de atuação cênica que acontece predominantemente no escuro. Há apenas 20% do trabalho que ocorre em cena iluminada. Refletimos, então, o papel dos efeitos sonoros e da voz na construção da recepção do trabalho em consonância com as ideias do texto pinteriano. Utilizamos de estudos sobre o tema de Lúcia Helena Gayotto e Patrice Pavis. O texto contribui para acentuar a importância dos signos sonoros verbais e não-verbais em uma encenação teatral em diálogo com outros signos, por exemplo, a espacialização e o texto dramático. A partitura corporal dos atores na cena iluminada contribui para corroborar a natureza da construção dos efeitos sonoros e da fala cênica.

Palavras-chave: Peça de Rádio teatro, Atuação Cênica, Signos Sonoros Verbais e Não Verbais, Dramaturgia.

Abstract

This article is about a staging experience of *The Dumb Waiter* by Harold Pinter, translated by Luiz Otávio Carvalho. This production has its basis on the principles of radio plays, namely, sound effects and the actor's voice. We have considered those elements as main resources in theatrical communication. We then have developed a performance that happens predominantly in the dark. There is only 20% of the work that takes place on the illuminated scene. Thus, we have discussed the role of sound effects and voice in the construction of the

theatre reception in dialogue with the ideas of the pinterian words. We used studies on the subject of Lúcia Helena Gayotto and Patrice Pavis. The text contributes to emphasize the importance of verbal and non-verbal sound signs in dialogue with other signs, for example, space and words. The visible scene shows the actors' body score which contributes to corroborate the nature of the construction of the sound effects and the scenic speech.

Keywords: Radio Play, Acting, Non-verbal acoustic and verbal signs, Dramaturgy.

História de minha trajetória na graduação em teatro até o TCC.

No período de 2013 a 2016, participei, no Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, de disciplinas voltadas para o trabalho vocal do ator que contribuíram para despertar meu interesse para uma pesquisa nessa área de conhecimento do trabalho de ator.

Durante o segundo semestre de 2013, na disciplina FTC 138 Oficina de Improvisação Vocal e Musical, com o professor Eugênio Tadeu, trabalhei com a utilização da respiração, ressonância, entonação, articulação, intensidade, projeção, do timbre e outros recursos vocais para o trabalho de ator, através de jogos de improvisação. Esse trabalho me levou a refletir sobre o papel e a importância de tais recursos na voz cênica. Como ter uma voz presente dentro do espaço (aberto ou fechado, grande ou pequeno) e a relação do corpo para a ação vocal, permitindo produzir através dele condições acústicas favoráveis à voz.

No semestre seguinte, com o professor Ernani Maleta, cursei FTC 141 Estudos Vocais e Musicais. A disciplina tem como objetivo o estudo da voz falada e cantada como ação física e direcionada para a construção de personagens, cenas e partituras vocais. Nesse momento do curso, passei a entender a voz como um traço físico, pessoal, além da necessidade de

distinguir e aprender a usá-la dentro dos seus limites. Aprender a trabalhar com o que você tem e, através de treinamento, encontrar possibilidades favoráveis nesses recursos, como por exemplo, a audição como responsável pela formação de um arquivo de sonoridades de onde podemos acessar e utilizar tais dados para a fala e a atitude corporal em relação à distância entre palco e plateia.

Essas disciplinas foram fundamentais para os trabalhos cênicos que fiz dentro e fora da universidade a partir de então. Houve um momento de lacuna em que deixei de lado, por um instante durante o curso, meus questionamentos em relação a ação vocal. Entretanto, sempre estive atento à importância do treinamento e trabalho da voz junto ao processo criativo que foram em mim despertados pelas disciplinas já mencionadas.

Posteriormente, vim a cursar a disciplina Tópicos em Dramaturgia e Teatro, ministrada pela professora Tereza Virgínia. Particpei da tradução da tragédia grega *Orestes* de Eurípides, com mais cinco alunos do curso de teatro, ajudando a modificar a tradução para uma linguagem que pudesse facilitar a leitura e interpretação dos atores. No final desse trabalho, surgiu a proposta de montarmos uma radiotragédia, inspirada nos princípios do radioteatro das décadas de 40, 50 e 60 no Brasil com referências da tragédia grega. Foram convidadas as atrizes Josiane Félix e Andreia Garavello. Elas já haviam trabalhado com a professora Tereza Virgínia na montagem de *Medeia*, uma radionovela como o nome de *O lado obscuro do Amor*. Tratava-se de uma paródia da tragédia grega criada, encenada e produzida pela companhia Trupersa – (Trupe de Tradução de Teatro Antigo) da UFMG.

O processo consistiu de leituras dramáticas do texto *Orestes*, onde adaptamos as falas dos personagens, que vinham da tradução um tanto sofisticada e de difícil pronúncia em determinadas partes do texto. Não era definido quem faria qual personagem durante cada leitura. Isso me fez perceber a mudança nas características e recursos vocais de cada personagem quando mudava o ator que o interpretava; como o timbre da voz, a presença, impostação, velocidade devido às características que cada um já trazia de suas experiências. Definimos os personagens de acordo com essa

“disposição vocal” que cada ator oferecia e fizemos experimentos na medida em que chegavam trechos do texto traduzidos.

Optamos por não encenarmos devido ao tempo que teríamos para ensaiá-la, mas ficou decidido que iríamos gravar nos estúdios da Rádio UFMG Educativa uma versão radiofônica da tragédia. Nesse projeto, fizemos como um programa jornalístico sensacionalista, com apresentadores, propagandas, horóscopo, porém a história era contada como se fosse ao vivo. Utilizamos, ainda de trilhas gravadas como chamadas de rádio e propagandas para compor as características que gostaríamos de transmitir, que no caso era de um programa jornalístico sensacionalista.

Andreia Garavello e Josiane Félix possuíam uma grande experiência com o trabalho vocal relacionado ao rádio e nos orientaram durante os ensaios. Encontrar a voz do personagem e seus trejeitos a princípio não foi um grande desafio, mas as condições que a gravação em um estúdio oferecia em relação ao corpo e à voz trouxeram dificuldades em como manter as características propostas durante cada ensaio, um trecho grande ou até mesmo depois de um período de silêncio era um desafio. No rádio, apesar de várias pessoas ouvirem e compartilharem dessa experiência, a escuta é singular e muda de acordo com as experiências pessoais de cada ouvinte. Então, cheguei à conclusão de que as pessoas não ouvem a mesma coisa, elas se sentem provocadas, de maneiras diferentes, por suas memórias e suas características pessoais no contato com cada voz.

Depois dos ensaios e da gravação, apesar de não chegarmos a ouvir, encenarmos o que chamamos de RÁDIO TRAGÉDIA EM UM SÓ, TERRÍVEL E PAVOROSO CAPÍTULO: DE HERÓI E DE LOUCO TODO MUNDO TEM UM POUCO no *Teatro da Cidade*. Foi com ele que pude perceber a evolução que o trabalho havia nos proporcionado.

Depois desse processo, comecei a me dedicar e pesquisar mais sobre as possibilidades da voz como foco da ação cênica, a fim de ampliar meu conhecimento e meus recursos como ator. Passei a ensaiar as palavras, o silêncio, o suspiro, a respiração e o som. Adotei a iniciativa de gravar alguns ensaios e me ouvir em casa, o que me dava a dimensão do que ainda

precisava ser feito ou de quanto já tinha conquistado. Em consequência disso, dirigi-me à pesquisa sobre radioteatro e o trabalho de ator. Encontrei o trabalho de Mirna Spritzer, “*O ator e o rádio, uma experiência de pesquisa*” e “*Sobre o exercício radiofônico*”, referências da utilização da peça radiofônica como uma ferramenta pedagógica em que os atores podem criar possibilidades e tornar a voz protagonista da ação.

O exercício da peça radiofônica permite ao ator colocar-se numa situação em que poderá apoiar-se na estrutura criativa que o teatro lhe oferece para ousar o acontecimento da voz [...] ao transportar para a voz a ação corporal, o ator compreende que a voz é este corpo ao dizer e ao procurar incluir na sua fala o comportamento, a interioridade e o gesto do personagem. (Spritzer, 2009 p.3)

A partir dessa reflexão de Spritzer, penso que tais exercícios podem contribuir para um conhecimento pessoal da voz e da escuta para o ator. Motivado, comecei minhas próprias experimentações com a linguagem radiofônica.

No semestre seguinte, na disciplina Encenação de Peças de Harold Pinter, ofertada no Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, o professor Luiz Otávio e a atriz Luciana Veloso concordaram em trabalhar com essa minha proposta radiofônica. Selecionamos a peça *Paisagem*, de Harold Pinter, como texto a ser trabalhado. Apesar desse texto não ter sido escrito originalmente para o rádio, procuramos simular uma gravação para rádio utilizando de microfones, amplificadores e um gravador.

Usamos técnicas de leitura transversal, cada ator fazia a leitura individual do seu personagem o que me ajudou no entendimento do seu universo e nos objetivos que cada momento pedia. A condução e direção do professor Luiz Otávio e a audição dos ensaios que eu realizava por meio das gravações que executava me faziam perceber detalhes na interpretação vocal que durante a leitura passavam despercebidos. Tudo aparecia na voz, qualquer inflexão acabava se tornando importante ou desastrosa na audição das gravações. Isso me forçava a procurar utilizar a voz, os recursos vocais, com mais precisão em relação aos diversos momentos do texto.

No início das leituras, não usamos microfones e o professor via os atores. Com o passar dos ensaios, começamos a utilizar os microfones e o professor passou a, apenas, escutar a leitura de costas para os atores.

Uma dificuldade que pode ser detectada foi em relação ao andamento na leitura que aumentava nos momentos em que o personagem tinha uma fala maior. A fala começava a ficar “cantada”, o que a tornava sem sentido no que dizia respeito à reação falada. Era como se o ator se perdesse no que estava lendo e a leitura se tornava automatizada, sem atravessar o contexto dramático. Na medida em que os ensaios corriam, íamos nos familiarizando com o texto e conhecendo, cada vez melhor, o universo dos personagens.

O texto *Paisagem* tem uma característica dramática poética, fragmentada e de deslocamento temporal que dificulta o ator, logo de início, a ver as relações dos personagens. Entretanto, com as leituras transversais e estudo das várias situações que envolviam os dois personagens, pude perceber a delicadeza da relação dos dois e elementos importantes para a composição de suas vozes. Fui, por meio das gravações, captando a função e os objetivos da fala do personagem que precisavam ser realizados.

Após todas essas experiências durante o Curso de Graduação em Teatro na UFMG, decidi aprofundar e pesquisar mais sobre o trabalho vocal no teatro radiofônico como uma ferramenta de estudo para o ator em processo de composição cênica. Um dos aspectos que me interessou nas peças radiofônicas foi a relação entre o ator e o público por meio da voz falada e dos *signos sonoros* não verbais. A voz e os efeitos sonoros chegam a milhares de ouvintes de uma maneira muito íntima, de acordo com as memórias, experiências e arquivos sonoros de cada um. Outro aspecto era que a técnica de gravar e ouvir a fala cênica durante o processo de ensaio permitia ao ator conhecer, criticar e trabalhar melhor sua voz e os recursos vocais; por meio dessa escuta, o ator podia experimentar, como o espectador, os limites que a sua voz pode oferecer. Desenvolvi, então, um desejo de apresentar uma peça com recursos do radioteatro, inclusive gravada e reproduzida posteriormente.

Porém, devido às normas estabelecidas para a realização do exercício cênico de TCC da EBA, de acordo com a resolução vigente no Colegiado do

Curso de Graduação em Teatro, era necessário que eu, como formando e ator, estivesse presente, física e visivelmente, durante as apresentações.

Foi assim que no segundo semestre de 2018, optei por apresentar este TCC; um experimento cênico na sua maior parte executado no escuro, mas com minha presença cênica durante todo o tempo e, inclusive, com alguns minutos de cena às claras. Dessa forma, poderíamos unir princípios de teatro radiofônico e do teatro dramático de palco. Do primeiro, trabalharíamos a voz e os efeitos sonoros não verbais como fontes predominantes da comunicação teatral. Para isso, lançamos mão do recurso de ausência de iluminação, utilizamos do escuro para acentuarmos os princípios do teatro radiofônico. O teatro de palco com cena visível comporia o que diz respeito à atuação cênica do corpo no espaço e em interação com o outro.

A meta era trabalharmos prioritariamente com a audição e a imaginação dos espectadores. Estive sempre muito motivado por enfatizar o fator auditivo da recepção teatral do teatro radiofônico. Esse meu fascínio está relacionado, primeiramente, porque considero que isso faz com que o ator trabalhe muito especificamente com a fala cênica e, em segundo lugar, com o fato de que os sons podem desencadear referências imagéticas potentes sobre o espectador. Esse aparato de recursos que chamamos de fala cênica e *sonoplastia* ou *efeitos sonoros*, também usados no teatro em geral, se potencializam para o espectador quando aplicados em uma situação em que ele se vê privado de contar com a visão. O fruidor é convocado a criar imagens de acordo com elementos sonoros verbais e não-verbais, o que parece aguçar a pluralidade de vivências porque cada indivíduo é único em suas memórias e histórias pessoais relativas à sonoridades. Parece possibilitar-nos, então, a explorar as expressividades do som para fornecer uma realidade que será diversificadamente decodificada pela imaginação de cada espectador.

É importante ressaltar que o objetivo desse exercício cênico não é nem defender e nem comparar a utilização da voz falada e dos signos sonoros não-verbais como mais ou menos potencializadores do que os outros signos do espetáculo nos vários modos de fazer teatro, mas sim experimentar e trabalhar as inúmeras possibilidades de percepção do espectador com a predominância

desses elementos sonoros verbais e não-verbais como protagonistas da ação cênica na condução de informação e sensação. Ainda, no nosso trabalho, vale pontuar que o cenário e a concepção espacial do evento cênico, também, irão realizar uma potente participação para a experiência do espectador, uma vez que pretendem reproduzir a condição de confinamento semelhante à dos personagens da peça tanto por sua estrutura física quanto pelo fator da privação da visão do mundo físico exterior. Isso pode proporcionar uma experiência ainda mais eficiente na audição e na vivência das sonoridades e recursos vocais da cena.

Sobre a voz e a fala cênica no trabalho de encenação da peça *O Elevador* de Harold Pinter.

Nesse trabalho cênico, utilizamos a ação vocal como alguns dos recursos protagonistas da ação, mas percebemos a necessidade de inserir, também, elementos sonoros não-verbais em favor do evento teatral para criar, ilustrar e caracterizar atmosferas e um contexto de objetos cênicos. Como anunciado no subtítulo, abordaremos, primeiramente, características relacionadas à voz e à fala cênica. Sabemos que estamos entrando em um campo minado quando tratamos desses recursos no trabalho de ator. Apesar do foco na voz e sons, é necessário atenção ao corpo e movimentação pois eles caminham juntos.

Mais difícil ainda para se analisar do que o gestual, a voz do ator (essencialmente então a voz falada) não pode ser desassociada do corpo, do qual é um prolongamento, e do texto linguístico que ela encarna ou pelo menos leva. (PAVIS, 2003, p. 121)

Entretanto, pretendemos relatar nossas intenções em trabalhar esses recursos e os possíveis resultados que almejamos alcançar durante o trabalho cujo texto de Pinter trata de dois sujeitos confinados em um lugar sem janelas, com portas que dão para corredores sem saída e, aparentemente, sem contato com o mundo exterior. Porém, descobre-se que há um elevador de cozinha e

um tubo de comunicação por voz, por meio dos quais se pode estabelecer contato com os agentes de uma organização que os contratou. Esses dois sujeitos, Ben e Gus, estão à espera de ordens para executarem um serviço sobre o qual não têm muitas informações. Durante a peça, vamos percebendo que a tarefa possui uma natureza criminosa e de violência. Todavia, não sabemos contra quem e o porquê.

Nesse universo, a fala de Ben, no início da peça, soa firme sem ser autoritária. Parece que ele tem a segurança sobre o trabalho que vai executar e está familiarizado com isso. Ben, com suas características vocais, como: inflexão assertiva e descendente, intensidade mais firme, frequências graves, timbre airoso e andamento não acelerado, comparado ao de Gus, procura construir uma imagem de mais experiente, de conhecedor do procedimento que será adotado e de uma pessoa que, a princípio, não se irrita com a inquietação de Gus. Ben utiliza uma voz com intensidade forte, porém não agressiva, conferindo à situação uma atmosfera de trabalho profissional. Quando responde a Gus ou o interrompe, Ben utiliza um tempo brusco e cortante com falas de natureza penetrante e sem rodeios.

Por outro lado, a fala de Gus, por sua vez, com suas inflexões mais ascendentes, suas intensidades variáveis, suas frequências médias e agudas, seu timbre metálico e seu andamento mais acelerado que o de Ben, impressiona o espectador com sua impaciência, instabilidade e, às vezes, desconforto. A fala de Gus soa de maneira impaciente e intolerante, parecendo revelar que ele não tem nem a segurança e nem a familiaridade de Ben. Essa impaciência e intolerância poderão ser percebidas pelo espectador pelo fato de Gus sempre estar indagando Ben sobre alguma coisa, enquanto Ben, apesar de não dar respostas concretas às perguntas de Gus, se mantém à espera, lendo seu jornal, como se fosse natural toda aquela situação. Gus está sempre falando como se não conseguisse suportar o silêncio de uma espera confinada, enquanto Ben luta por ler o jornal, tomar um chá e esperar calmamente até que venha a ordem a ser executada.

Tudo isso faz com que as sonoridades das vozes dos atores sejam contrastantes aos ouvidos do espectador. Fator que se torna acentuado, no

início do espetáculo, principalmente pelo fato de o espectador estar privado de ver qualquer coisa. O texto de Pavis (2003, p.124) me chamou a atenção, pois o autor denomina esses aspectos vocais de *Fatores Objetivos* em contraste com o que ele vai denominar *Fatores Subjetivos*. Ele menciona que o *fluxo verbal* é o principal responsável pelas propriedades mais pertinentes ao texto de uma peça. Assim, para a análise da elocução, Pavis (2003, p.124) destaca:

- a continuidade/descontinuidade do fluxo verbal;
 - as cisões e as pausas: tamanho, lugar, função;
 - a rapidez da elocução comparada à norma cultural e individual do auditor;
 - a acentuação, o destaque, o apagamento da voz.
- A interpretação desses fatores, no entanto, não é evidente e leva aos dados subjetivos da voz. Assim, o locutor apropria-se da linguagem e a utiliza para se situar ele mesmo no mundo.

A partir dessa elucidação, por meio do texto de Pavis, pude perceber como a descontinuidade do fluxo verbal em várias passagens do texto, as cisões em lugares menos esperados, a acentuação por meio de repetições são evidentes na fala de Gus. Isso contribuiu muito para a minha consciência no ajuste vocal do meu papel. Uma estratégia muito útil foi a de gravar ensaios e escutá-los posteriormente. Técnica assimilada da minha história com peças radiofônicas.

É claro que enfrentamos muitas dificuldades durante esse trabalho cênico. Uma delas foi relativa à necessidade de exagerar as reações vocais uma vez que não havia a componente corporal do trabalho de ator para colaborar com a comunicação cênica. Outra foi o falar rápido demais. Havia momentos em que atropelávamos sílabas e letras, dificultando assim o jogo semântico da cena. Mais uma dificuldade que experimentamos foi em relação a termos que interromper um ao outro nos momentos certos. Do contrário, a fala, como elemento preponderante na comunicação, ficaria destituída de significação.

Em meio a todas essas dificuldades, ficou bem nítido, também, que existia uma diferença entre os atores em relação ao timbre e à espacialização da voz. Isso contribuiu para que tomássemos algumas providências com a

finalidade de evitar ruídos na comunicação teatral indesejáveis. Pois, como comenta Patrice Pavis (2003, p. 125)

Disso resulta uma projeção vocal, o que, em um palco, é duplamente necessário, já que o ator deve se fazer ouvir não somente por seu parceiro de cena, mas sobretudo pelo público. (...) O ator deve ao mesmo tempo – na perspectiva stanislavskiana – sentir e possuir a arte de modificar os parâmetros de sua própria voz para melhor caracterizar sua personagem.

Essa diferença foi diminuindo durante os ensaios. Na intenção de equilibrar essa diferença, procuramos adaptar o timbre e a projeção a partir da escuta e variação da intensidade, tonalidade e fluxo verbal. “Ouvir a dimensão criadora da voz do ator é um deixar-se afetar por uma **ação vocal** que se constitui, a um só tempo, de **recursos vocais** e de **forças vitais.**” (Gayotto, 2002, p.20)

Procuramos trabalhar e adaptar entre os ensaios os recursos vocais (primários e resultantes) e as forças vitais. Os recursos vocais são o que utilizamos para falar e podem ser.

primários da voz: respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação; e os recursos resultantes são dinâmicas da voz, projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase. As forças vitais estão relacionadas com o sentimento, com o mundo, como querer, imaginar, conceber, atentar, perceber. (GAYOTTO, 2002, p.20, 21)

Na fala e voz de Gus, no início, é preciso mostrar interesse, curiosidade e desconfiança. Quando Ben o interrompe durante seus questionamentos, ele os direciona para outras referências do lugar, tentando entender o propósito da situação. Com os ensaios, percebemos a necessidade de manter o ritmo nas falas e reações, da visualização por parte do ator como um objetivo para a ação vocal. Tomamos consciência, também, da necessidade de aumentar a projeção e intensidade da voz com o intuito de transmitir ao espectador a sensação de que ele está do lado de fora ou em outro ambiente, apesar de parecer semelhante ao das personagens: confinado.

Mais uma dificuldade que vivenciei durante o trabalho foi a que tive com a voz de Gus nos momentos de longos textos, nos quais ele reclama, descreve

ou questiona. Esses momentos, até o final da peça, ficam cada vez maiores. No início, não conseguia transmitir, na fala, o que o texto pedia e emitia um discurso reto e sem sentido – uma cascata de palavras – além de não controlar a respiração no começo e fim das frases.

Percebia, com a ajuda do diretor, mudanças involuntárias em relação ao registro e ao modo de emissão da minha voz, principalmente quando a personagem precisava demonstrar raiva, indignação. Nesses momentos, eu mudava o modo de emissão da minha voz e o registro, mudava da voz de peito e passava para voz de cabeça, ou seja, o registro passava de médio, médio-grave, para médio-alto e aguda. Essa mudança resultava na perda de fôlego, por conta de uma respiração errada, e desgaste rápido da voz. Pavis (2003, p.129) comenta que o fôlego localiza-se no texto pronunciado, nos grupos de fôlego. Daí, examina-se sua extensão, seu encadeamento, a organização sintática e semântica de cada grupo, a função dos momentos de pausa: estruturação do pensamento, momentos recapitulativos, conteúdo semântico.

Voltei minha atenção durante esses momentos ao registro e modo de emissão da minha voz, mantendo a voz em uma região “confortável”, nas características que ela oferecia. Junto com o texto, trabalhei o que Pavis chama de “grupos de fôlego”. Esse entendimento contribuiu para o aprimoramento desses momentos no texto e continuidade rítmica do espetáculo.

Depois de várias tentativas, sempre atento a essas questões, fui encontrando caminhos que poderia criar essa realidade na cena e empatia entre o espectador e Gus. Comecei a me dirigir ao público durante o relato sobre a janela e não apenas ao Ben, tentei visualizar e criar uma cumplicidade, uma vez que eles também não conseguem enxergar o que está lá fora. A partir daí, foram aparecendo na voz variações de pausas, respiração, intensidade, ritmo e velocidade.

Sobre os signos sonoros não-verbais no trabalho de encenação da peça

O Elevador de Harold Pinter.

Outros signos que consideramos protagonistas para esse trabalho cênico que se originou de ideias de uma encenação radiofônica foram os efeitos sonoros e a música. Pretendemos dividir o trabalho com os signos sonoros não-verbais em três partes.

Primeiramente, a parte que inclui o início do espetáculo até o acender da iluminação cênica é composta de efeitos sonoros denominados descritivos. Os sons tendem a ilustrar o passar do tempo, portas que se abrem e fecham, ventos que assobiam, um caminhão em uma rodovia movimentada, o grito de um gato, passos e louças. A única exceção são as batidas de um bumbo em um tempo regular que pretende promover uma atmosfera de uma situação tensa.

Esses efeitos sonoros adicionados à dramaturgia pinteriana pretendem criar uma sensação de suspense da espera em meio à situações extremas e tensas. É com esse propósito que somamos a condição do espectador também se encontrar em um espaço confinado. Queremos provocar no espectador a ideia de que já faz algum tempo que eles estão confinados ali. A escuridão e o espaço reduzido do espectador junto aos efeitos sonoros parecem potentes para contribuir para causar a sensação de confinamento e deslocamento do tempo, demora e surpresa.

Em segundo lugar, temos a parte da encenação com iluminação cênica. Os signos sonoros não-verbais são constituídos de sons produzidos por instrumentos musicais, um teclado e alguns objetos com a finalidade de promover suspense e tensão. Apesar de também existir uma exceção: o abrir e fechar de portas, ilustrando a saída e a entrada de uma das personagens.

Para essa sonoplastia construir uma atmosfera de tensão e intensificá-la, utiliza-se o som dissonante de violoncelo em andamento lento a princípio. O som do violoncelo acelera o andamento e entra o som de uma escaleta em notas agudas e intensidade forte. Isso contribui para aumentar a tensão. Na sequência, o teclado começa a reverberar um som repetitivo e em crescendo que ajuda a intensificar a atmosfera cênica. Gus, durante essa

composição sonora, aproxima-se de um envelope que veio por baixo da porta. Ben e Gus não sabem do que se trata e nem mesmo sabem o que tem dentro do envelope. Gus pega o envelope. O violoncelo e a escaleta param subitamente. Ben ordena que Gus o abra. O som do teclado acelera e intensifica em tons mais graves, completando o suspense da cena. No instante em que Gus abre o envelope, o som do teclado interrompe bruscamente. Gus vira o envelope de cabeça para baixo e fósforos caem de dentro dele. A situação é parcialmente resolvida. Entretanto, Ben exige que Gus vá lá fora e verifique quem enviou o envelope. Gus pega a arma e aponta para a porta. Novo suspense se inicia com o som do violoncelo com notas agudas e andamento acelerado em *ostinato*, seguido do abrir de portas. Gus volta, a porta se fecha e nada se sabe sobre o envio do envelope. O jogo continua no conflito da espera entre as duas personagens.

Para todo esse trecho, a sonoplastia funciona como um regente da atmosfera cênica conjugada com a atuação dos atores. Ela guia o ritmo das vozes e dos corpos, por isso é necessário harmonia na execução para que o espectador receba as sensações pretendidas, como a curiosidade, espanto, perigo, medo crescente até o momento de relaxamento ao descobrir dos fósforos.

Como terceira e última parte, que inclui desde o apagar da iluminação até o fim do espetáculo, a sonoplastia é composta de efeitos sonoros ilustrativos, porém, em sua maioria, estrondosos e violentos. Junto a esses efeitos sonoros, há recursos de microfones e câmeras de ressonância para alteração das vozes dos atores. Mais uma vez, uma exceção se faz presente quase ao final da encenação, quando o violoncelo e a escaleta soam pontuando uma das cenas na função de produção de atmosfera de tensão.

O primeiro efeito sonoro, dessa parte, é composto de um estrondo causado por algo pesado e com qualidades sonoras metálicas que cai. Esse efeito é o início de um momento mais tenso e surpreendente. A partir de então, o clima da cena ganha uma movimentação mais agitada e de urgências. Gus e Ben não caminham mais, correm pelo espaço. O estrondo, vindo de algum lugar do espaço, atrai assustadoramente Ben e Gus, que se dirigem até o local

para identificarem aquilo. Encontram um elevador de cozinha que traz pedidos de comidas e alimentos em pedaços de papel. Entretanto, a urgência começa a ser esboçada quando, antes que possam tomar qualquer providência, o elevador sobe. O som ilustrativo, deste acontecimento, é um som ensurdecido imitativo de correntes que rolam em uma estrutura de ferro.

Outro aspecto sonoro relevante do descobrimento do elevador de cozinha é o fato de as vozes serem ouvidas através de microfones e auto-falantes. Isso é para simular a sensação de uma outra câmara espacial dentro daquela espacialização predominantemente desconhecida pelo espectador. Com isso, pretende-se estimular ainda mais a imaginação do espectador em relação àquele espaço em que se encontra como parte dele. Esses efeitos sonoros relacionados ao descer e subir do elevador, o correr dos atores pelo espaço e o falar através de microfones acontecem sucessivamente por algum tempo. Pretendemos tornar a situação instigante para o espectador: o que será que querem? por que não dão as ordens que Ben e Gus esperam? Quem está lá em cima?

Após várias descidas e subidas do elevador, Ben e Gus descobrem tubos de comunicação. Suas vozes, a partir desse momento, soam através de câmaras de reverberação. Isso torna-se mais uma sensação intrigante para o espectador uma vez que não veem como e onde isso acontece.

Além de todas essas sensações sonoras intrigantes e instigantes, Gus passa de um estado de impaciência do início do espetáculo para um estado de desespero sem limites. Gus não consegue controlar toda sua ansiedade e incômodos com a situação do desconhecido do lado exterior. É como um surto. Desencadeiam momentos de agressão física. Essas agressões são percebidas pelo espectador por meio de gemidos e pancadas causadas pelo jornal que os acompanha desde o início do espetáculo. Esse clima se intensifica com pancadarias, vozes em volumes altos, repressões, elevador que cai e gritos lancinantes deferidos contra aqueles que se encontram no exterior.

Essa situação é interrompida pela fala enérgica de Ben: “fica quieto e deixe-me dar as instruções”. A partir deste acontecimento, o violoncelo e o violino pontuam incisivamente essas instruções como se previssem uma

fatalidade se aproximando. O violoncelo na região grave e o violino na região aguda produzem notas em *ostinato*. Esse evento sonoro contribui para elevar as expectativas do espectador quanto a alguma coisa que está para acontecer.

Na sequência, ouve-se um apito. Em seguida, ouve-se Ben se comunicando pelo tubo de comunicação de voz. A mensagem é de que ele concretize um acontecimento de maneira precisa e de costume. Silêncio. Acendem-se luzes no espaço em que o público se encontra. Silêncio. Gus, todo desgrenhado, entra Ben, empunhando uma arma, entra. Gus cai diante de Ben. Ben aponta a arma para Gus. Silêncio. *Blackout*. Os silêncios, no final, desempenham papel fundamental de suspense e indeterminação.

Considerações Finais sobre o meu exercício cênico.

Apresentei neste artigo minha trajetória acadêmica e a análise do processo de criação do experimento cênico “O Elevador”; a pesquisa sobre o texto e o trabalho com ação vocal, música e elementos sonoros não-verbais feitos durante o processo de criação e montagem; as ilimitadas possibilidades que o texto pode oferecer e a importância da elaboração da criação de uma ação vocal, usando das palavras para alcançar um objetivo e transmitir um subtexto; a estruturação do pensamento, momentos recapitulativos de pausas junto aos efeitos sonoros não verbais e a importância de sua harmonia e significado para o ritmo do espetáculo.

Até a escrita deste artigo, tinha uma ideia sobre o trabalho de *rádio teatro* e a utilização da voz e sonoplastia, mas não imaginava como trazê-los para o teatro dramático de palco sem descaracterizar o que me estimulava, que era sua relação com o ouvinte espectador. Esse experimento cênico me fez perceber que o processo não é diferente. Porém, o espectador, presente, junto aos atores e músicos sonoplastas, pode potencializar tal relação de criação imagética que o rádio oferece deixando-a ainda mais sensorial.

Após esse trabalho, mais seguro dos caminhos a seguir em relação a voz, aos recursos vocais, a música e efeitos sonoros dentro da cena, pretendo dar continuidade a essa pesquisa, experimentando e aperfeiçoando tais técnicas. Acredito que quanto mais trabalhar os textos e as propostas deste tipo de trabalho, aparecerão novos questionamentos e soluções que contribuirão para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Transferir esse projeto e pesquisa de uma peça radiofônica para o teatro com atores, músicos, sonoplastas e público presente, permitiu-me um novo olhar para os dois caminhos. Desejo repetir esse processo, porém com mais atores e recursos de sonorização como, por exemplo, microfones, caixas, instrumentos musicais, e analisar mais ainda as possibilidades sonoras não verbais e as ações vocais oferecidas pelo *rádio teatro* e o *teatro dramático de palco*, relacionando-as com sensações provocadas ao espectador.

O experimento cênico aqui apresentado traz também uma questão interessante. Ele tem a sua maioria executada na escuridão. O que se ouve protagoniza a ação. Portanto, uma pessoa com uma deficiência visual não teria desvantagem na absorção dos elementos oferecidos pela cena, tendo percepção espacial mais nítida cenicamente por conta de seus outros sentidos.

Como descrito ao longo do artigo, a pesquisa foi embasada em minhas experimentações e estudos em relação à ação vocal e elementos sonoros em cena, e tenho o desejo em prosseguir em tal segmento. O cenário teatral está cada vez mais diversificado, tanto em temática quanto em linguagem. Tendo isso em vista, o uso da linguagem proposta nesse experimento cênico torna-se um componente agregador no que diz respeito a maneiras de assistir uma peça. A experiência na montagem "O Elevador" mostrou-me que é possível realizar tal inserção em uma peça já existente. Em suma, é uma possibilidade cênica e sonora que agrega tanto ao público, quanto aos encenadores.

Referências Bibliográficas.

GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz: partitura da ação**. São Paulo: Plexus Editora,

2002.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PINTER, Harold. **O Elevador**. Tradução de Luiz Otavio Carvalho. (não publicado).

SPRITZER, Mirna. O ATOR E O RÁDIO, UMA EXPERIÊNCIA DE PESQUISA. Moringa teatro e dança • João Pessoa, Vol. 1, n. 2, 45-56, jul./dez. de 2010.