

A Palavra Lírica: jogos e desafios da rima em performance

Sulian Vieira ⁱ

Lucas Rodrigo dos Santos Silva ⁱⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - A Palavra Lírica: jogos e desafios da rima em performance

Objetiva-se identificar potencialidades comunicativas e determinados desafios que quem atua pode enfrentar na performance de textos teatrais líricos com ênfase na rima, bem como compartilhar as propostas de superação experimentadas. Foram adotados procedimentos de ensaio com três falas-chave de *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, que permitiram abordar três diferentes formas de rima. Partindo da premissa que tem orientado o grupo de pesquisa Vocalidade & Cena (2003), optou-se por utilizar procedimentos pragmáticos que assumem a palavra em performance como fenômeno que transcende os significados, alçando-se ao ato: abordagem vista como elementar para o tratamento do texto teatral lírico.

Palavras-chave: Palavra. Modo Lírico. Rima. Pragmática. Formação para Atuação.

Abstract - The Lyrical Word: games and challenges of the rhyme in performance

The objective is to identify communicative potentialities and given challenges that those who act can face in the performance of lyrical theatrical texts with an emphasis on rhyme, as well as share the overcoming proposals experienced. Test procedures were adopted with three key speeches from *Gota d'água* (1975) by Chico Buarque and Paulo Pontes, which allowed to approach three different forms of the rhyme. Based on the premise that has guided the research group Vocalidade & Cena (2003), we opted to use pragmatic procedures that assume the word in performance as a phenomenon that transcends meanings, rising to the act: approach seen as elementary for treatment of the lyrical theatrical text.

Keywords: Word. Lyrical Mode. Rime. Pragmatic. Training for Performance.

Resumen - La Palabra Lírica: juegos y desafíos de la rima en la interpretación

El objetivo es identificar las potencialidades comunicativas y los desafíos dados que quienes actúan pueden afrontar en la ejecución de textos líricos teatrales con énfasis en la rima, así como compartir las propuestas de superación vividas. Los procedimientos de prueba fueron adoptados con tres palabras clave de *Gota d'água* (1975) por Chico Buarque y Paulo Pontes, lo que permitió abordar tres formas diferentes de la rima. Partiendo de la premissa que ha guiado el grupo de investigación Vocalidade & Cena (2003), optamos por utilizar procedimientos pragmáticos que asumen la palabra en la performance como un fenómeno que trasciende significados, elevándose al acto: enfoque visto como elemental para el tratamiento del texto teatral lírico.

Palabras clave: Palabra. Modo Lírico. Rima. Pragmática. Entrenamiento para la Actuación.

Introdução

O presente artigo resulta da pesquisa *A Palavra Poética: desafios da rima em cena*¹, desenvolvida por Lucas Rodrigo Santos Silva sob a orientação de Sulian Vieira, objetiva explicitar algumas potencialidades de produção de sentidos em performance² da palavra lírica³ no teatro e reconhecer alguns desafios do modo lírico para quem atua e/ou dirige no teatro, enfatizando pontualmente a rima. Por outro lado, também pretende-se compartilhar as propostas de superação vivenciadas no contexto de pesquisa.

A necessidade de tal pesquisa foi percebida por Silva no contexto da disciplina Direção⁴, que consta dos currículos dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, tendo por objetivo propiciar a experiência de direção teatral àqueles que atuarão ou ensinarão. Para realizar um dos exercícios formativos e avaliativos da disciplina, selecionou-se uma fala da personagem Joana do texto teatral *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975) para que uma atriz em formação fosse dirigida pelo pesquisador, então aluno da disciplina. No decorrer do processo de ensaio, atriz e diretor perceberam certo incômodo ou estranhamento no trabalho com a fala selecionada, devido à forte presença da rima: a persistência da repetição de sons proposta pelo texto causava receio de que não parecesse interessante à percepção da plateia, uma vez que a performance não parecia verossímil e muito cadenciada pelas repetições sonoras. Embora a linguagem utilizada no texto, com aproximações às camadas suburbanas cariocas, fosse pensada para aproximar um público diverso do universo ficcional da peça (Buarque; Pontes, 1976), a presença da rima parecia poder surtir o efeito oposto na relação com a plateia, ou seja, dispersar ou distanciar.

¹ A referida pesquisa associa-se ao projeto guarda-chuva *Estilo e Procedimentos de Ensaio: voz em performance*, coordenado por Sulian Vieira, junto ao grupo de pesquisa Vocalidade & Cena, e foi desenvolvida no contexto do Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília, com subsídio do CNPq, em 2014. Associa-se ainda às experiências de docência de Vieira em disciplinas do Eixo de Voz e Sonoridades do Departamento de Artes Cênicas da UnB de 2013 a 2021.

² A escolha pelo termo “performance” alinha-se à abordagem pragmática ao nos voltarmos à sua etimologia. A palavra *performance* é formada pelo prefixo de origem latina *per*, associado ao movimento e ao substantivo *forma*, também de origem latina, referindo-se aos contornos da matéria de que é constituído algo, outorgando-lhe características singulares. Para Paul Zumthor *performar algo é “o exercício de um esforço em vista da consumação de uma ‘forma’”* (2005, p. 140).

³ Neste artigo evitou-se o uso do substantivo “poesia” e do adjetivo “poético”. Nos estudos teatrais brasileiros, ambas palavras são associadas a diversos tipos de produção estética de modo muito genérico. Assim, optamos por resgatar o termo “lírica” para garantir coesão à abordagem deste tema. O substantivo “poesia” será utilizado pontualmente para designação de algum gênero ou estilo lírico.

⁴ Ver <https://www.cen.unb.br/graduacao/coordenacao/documentos/item/321-ppc-bacharelado>. Acesso em 24/09/2020.

No mesmo curso de formação, em experiências em outras disciplinas como A Palavra em Performance e A Voz e a Palavra em Performance ⁵, cujas ementas possibilitam o trabalho com diversos modos orais em performance, observou-se que o estranhamento ou dificuldades na atualização de textos teatrais rimados ou em poemas era compartilhado por outros estudantes. A partir desse ponto, passou-se a questionar por que a palavra lírica, sobretudo a rimada, poderia produzir em quem atua ou dirige tal incômodo?

Observa-se que lírica difere prosodicamente da prosa cotidiana e a sensação de inadequação causada aos ouvidos pode justificar-se pelo fato de se distanciar também da prosa cinematográfica ou televisiva, mais próximas e mais costumeiras aos ouvidos. Contudo, os questionamentos persistem: como atualizar os elementos líricos, sobretudo o da rima, sem tornar a cena pouco atrativa ou significativa na relação com a plateia? Como lidar com a sensação de estranhamento ou desconfiança que pode se apresentar na atualização da palavra lírica?

Como tentativa de responder a tais questionamentos, realizou-se revisão bibliográfica num campo fronteiriço entre a Linguística, a Literatura e o Teatro, com a leitura de escritos de Wladimir Maiakovski (1984), Roman Jakobson (2003), Massaud Moisés (2004), Paul Zumthor (1993), Fernando Marques (2003), para ingressar nos estudos sobre a lírica como um modo oral e em sua presença no teatro. Em tais estudos foram observados conceitos e noções relacionadas à palavra lírica, alguns elementos formais e, conseqüentemente, suas funções comunicativas em performance.

Os mesmos questionamentos nos moveram em sala de ensaio, espaço da pesquisa de campo, em trabalho com *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975). O mesmo texto teatral, no trabalho com o qual foram geradas as questões de pesquisa, foi utilizado como referência para nossos estudos. O texto afirmou-se como material escolhido para a experimentação por se aproximar esteticamente a um poema dramático, no qual o modo lírico em algumas variáveis se faz presente nos diálogos a serem atualizados em performance (Massaud, 2004). Outra razão que manteve *Gota d'água* como campo de experiência na pesquisa foi o fato de ter sido escrito originalmente em vernáculo: evitou-se, assim, lidar com tradução de materiais líricos, reconhecida como uma dificuldade a mais na lida com o texto lírico em performance.

⁵ Idem.

O texto teatral foi abordado por procedimentos que vêm sendo experimentados no contexto de ensino e pesquisa pelo grupo de pesquisa Vocabulário & Cena⁶ (V&C) que se ocupam do tratamento global da cena, partindo, contudo, da ênfase na voz e na palavra, consideradas formas de agir corporal, histórico e material sobre a realidade (Davini, 2002). Assim, realizou-se uma abordagem pragmática⁷ do texto teatral que permitiu selecionar cenas-chave e, mais especificamente, falas-chave de três personagens protagonistas nas quais foram aplicadas técnicas de composição de memória, flexibilização do material textual no corpo de quem atua, ensaios com ênfase na gestualidade sonora e cinética da cena a partir das noções de intenções e atitudes, exercícios de microatuação e registros em vídeo das referidas cenas/falas-chave (Davini, 2002; Vieira, 2014). Esses processos, que serão descritos em tópico posterior, foram aplicados ao experimento com o objetivo de garantir que algumas dificuldades, comuns à abordagem de qualquer tipo de material textual, já fossem minimizadas e que os esforços dos pesquisadores no exercício já pudessem estar direcionados pontualmente ao verso cênico.

A palavra lírica no texto teatral

De modo genérico, a lírica pode ser reconhecida como uma produção humana que manifesta, gráfica ou oralmente, sentimentos e emoções tanto em quem a profere quanto em quem recebe o que é escrito ou dito. Essa é uma noção sobre lírica comumente explicitada, por exemplo, por estudantes de graduação em Artes Cênicas no contexto da Universidade de Brasília quando questionados sobre o tema.

Tal noção, ainda que aparentemente superficial, já aponta a tensão entre a forma performativa e a forma escrita que marca o desenrolar histórico da lírica e suas variadas formas. Ao proceder a um recorte cronológico, por exemplo, e tomar a relação dos trovadores medievais com a lírica, identifica-se que a autoridade de um trovador não era garantida por seus versos estarem escritos, mas pela própria performance de seus versos. A mesma relação

⁶ O V&C foi criado por Silvia Davini em 2003 e é atualmente coordenado por César Lignelli e Sulian Vieira. Ver: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4833380916879654>.

⁷ O reconhecimento da materialidade do texto teatral e de sua dimensão composicional é o primeiro passo para uma abordagem pragmática, possibilitando a quem atua e/ou dirige apreciar o texto teatral [ou qualquer outro material textual] como um mapa que indica as evidências básicas para a atualização das personagens e para a encenação. Tal abordagem propõe-se explicitar a dinâmica da cena proposta pelo texto, considerando sua natureza mais permeável do que fixa, e direcionar a palavra desde os primeiros contatos com o texto a uma dimensão de ato (Vieira, 2014, p.53).

pode ser identificada nos tradicionais repentistas do nordeste do Brasil, que, em ressonância com trovadores europeus, efetivam uma produção lírica com seus versos improvisados (Zumthor, 1993). Outros exemplos contemporâneos da presença da lírica em performance ligados à cultura *hip-hop*, são as batalhas de rimas e o *poetry slam*, em cujas formas a palavra proferida e compartilhada em comunidade é a geradora das regras do jogo. De tal modo, a relação entre os modos líricos e a performance mostra-se viva, concomitantemente ao desenvolvimento de suas formas gráficas.

Retomando a noção genérica de lírica destacada anteriormente, observa-se que ressoa nesse imaginário apresentado a ideia de que o modo lírico esteja associado aos sentimentos e às emoções, ou seja, a certa perspectiva subjetividade. Em termos notoriamente idealistas, a lírica tem sido associada à noção de belo ou de perfeição, à verdade absoluta presente no mundo platônico das ideias ou à devoção à individualidade extravasando paixões de desejos. Contudo, essa noção gestada no século XVII recebeu críticas tanto do pensamento estruturalista quanto pós-estruturalista, reivindicando à lírica e suas formas verbais o mundo objetivo da coletividade (Ginzburg, 2003). Ainda, observa-se que o modo lírico não aponta exclusivamente à subjetividade, como no caso da poesia lírica. Na poesia épica, por exemplo, a perspectiva da realidade dominante é a objetiva. Já a poesia dramática, atravessada pelo diálogo e destinada à performance, permite em variados graus o cruzamento das perspectivas objetiva e subjetiva da realidade (Massaud, 2004).

Conforme observa-se, a lírica no texto teatral, ou seja, a poesia dramática não é algo incomum às formas teatrais e tem-se manifestado através dos séculos em repertório teatral mundial. Em uma mirada de relance ao teatro no Brasil, podemos identificar sua presença nas formas teatrais coloniais ou em formas modernas e contemporâneas. No entanto, mesmo identificando a presença da lírica nos diversos tipos de repertórios teatrais, tanto em vernáculo como nos traduzidos a que tivemos acesso, observa-se, como notado anteriormente, que esse modo oral pode não se apresentar tão familiar aos estudantes de artes cênicas tal como as formas teatrais em prosa parecem ser. Compreende-se que tal estranhamento possa responder a variadas razões que não poderão ser discutidas nesse contexto, contudo aventa-se aqui o fato da lírica escapar do campo objetivo da linguagem, em torno do qual tem historicamente havido maior adaptação e prática social de quem atua ou não atua.

Conforme Fernando Marques, os textos teatrais líricos desenhados em versos e em muitos casos rimados, poemas, assim como a música, têm o potencial de despertar o que a

Psicologia chama de pensamentos analógicos, ou seja, tipos de pensamentos que são guiados por associação de ideias e imagens, sendo, assim, muito semelhantes à matéria dos pensamentos em estados oníricos (2003). Dessa forma, ressalta-se que a lírica tende a conduzir quem a performa e quem a expecta à imaginação metafórica. Ainda dentro dessa premissa, o autor observa:

Deduzo, afinal, que o uso do verso para a composição de textos teatrais pode conduzir o espectador a uma atmosfera extra cotidiana... estará abolida, ao menos em parte, a referencialidade (a que normalmente a prosa se associa). Em suma, o verso convida a sonhar (Marques, 2003, p. 83).

No contexto abordado acima, ainda é possível identificar a amplitude de possibilidades de produção de sentidos que nos são propostas quando se verificam, além da imaginação metafórica, os diversos elementos constitutivos da palavra lírica. Ao considerar-se que a função lírica desafia a função referencial da linguagem, permitindo a articulação de sentidos que escapam exclusivamente dos planos considerados habitualmente como inteligíveis, reconhecíveis, ela aponta à recriação dos usos da própria linguagem verbal e à criação de universos de sentidos próprios.

Neste sentido, compreende-se que os elementos que viabilizam as funções líricas – por exemplo, a métrica, rítmica, rima, as múltiplas figuras de linguagem, entre outros – devem ser considerados, uma vez que todos estes elementos produzirão simultaneamente os sentidos, permitindo-se ir além da dimensão exclusivamente semântica de um dado material lírico: eles convidam à experiência compartilhada no tempo e no espaço da performance.

A métrica é uma forma convencionalizada para a medição de versos, pela contagem de sílabas, acentos, rima e cesura; o ritmo agrupa valores de duração, oscilando em tempos fortes e fracos; a rima, por sua vez, consiste em uma uniformidade ou recorrência de sons, ou seja, uma homofonia; e as figuras de linguagem, como apontado, são formas de ação das palavras que destoam de seu uso denotativo, lançando as palavras para além da literalidade, sendo imperativo observar que podem apontar tanto aos aspectos semânticos quanto fônicos ou sintáticos das palavras (Massaud, 2004).

As rimas podem ser qualificadas quanto à fonética, quanto ao valor, quanto à acentuação e quanto à posição no verso e na estrofe (Massaud, 2004). Nesta pesquisa, a rima foi considerada somente quanto à posição na estrofe, uma vez que nos pareceu ser o aspecto mais relevante e coerente com o tempo e nível de estudo em questão, pois nos parece que seja

o aspecto mais influente da forma lírica sobre o padrão rítmico da cena e da dinâmica geral da fala.

As rimas quanto à posição na estrofe podem ser consideradas: alternadas, emparelhadas, intercaladas, interpoladas, mistas e brancas, entre outras variações. Na sequência apresentaremos um quadro resumo com os tipos de rimas quanto à posição na estrofe e exemplos extraídos das falas-chave em exercício.

Tipos	Exemplos
Alternadas combinam-se alternadamente, ABAB.	[...] A - Você já viu um palhaço sentado ? B - Pois o banqueiro senta a vida inteira , A - o congressista senta no senado B - e a autoridade fala de cadeira [...] (Buarque; Pontes, 1976, p. 32).
Emparelhadas combinam-se de duas em duas, AABB.	[...] A - eu sei o seu forte, eu sei o seu fraco , A - sei a elasticidade do seu saco B - Eu sei quando chora ou quando faz fita B - Eu sei quando ele cala ou quando grita [...] (Buarque; Pontes, 1976, p. 101)
Interpoladas combinam-se numa ordem oposta, ABBA.	[...] A - A economia para a prestação da casa, B - eu sei bem de onde é que ele tira B - Eu sei até que ponto ele se vira A - Eu sei como ele chega na estação [...] (Buarque; Pontes, 1976, p. 102)
Mistas sem esquemas fixos.	[...] A - Agora, não pode mais deixar acontecer B - é que o locador, com base legal num contrato assim anti- social . C - venha botar pra fora essa mulher D - Não pode porque é suicídio. C - Se a gente deixar Creonte jogar calmamente essa mulher na rua [...] (Buarque; Pontes, 1976, p. 131)
Versos Brancos são versos que não rimam com nenhum outro verso	[...] A - sem ter que depender de “Seu” ninguém B - já que todo mundo quer falar com Creonte C - sobre essa prestação que nunca acaba, D- por que não, então, ir logo lá duma vez pra matar os dois assuntos? (Buarque; Pontes, 1975, p.132)

A Rima e a palavra lírica em performance

Em termos básicos, pode-se compreender que a rima consiste em repetição de sons, que pode ser identificada no início, no meio e finais dos versos. A rima pode desempenhar diversas funções, contudo sua importância tende a mudar de acordo com o pensamento de algumas escolas literárias. No Romantismo, por exemplo, a rima opera com dominância sobre a criação lírica. Por outro lado, o Simbolismo pretendia a hegemonia do verso livre, não atribuindo à rima tamanha importância formal. Esse movimento tendia a quebrar a rigidez formal trazida pelo Parnasianismo, que, no que tange aos poemas, recorria ao preciosismo da rima.

Para Vladimir Maiakovski, “a rima faz voltar à linha precedente, força a pensar nela, obriga as linhas que formulam um pensamento a terem unidade” (1984, p. 47). O poeta e crítico parece compreender que a rima exerça a função de coesão para com o texto/poema; portanto, ela colaboraria para manter relações entre as partes do poema integradas, facilitando sua compreensão.

Roman Jakobson (2003), por outro lado, investigou a problemática da função lírica da rima em relação ao significado em poemas. O linguista adverte que a ênfase sobre as sonoridades no poema, ao invés de garantir a coesão textual, pode enevoar o próprio significado, apesar de reconhecer que os jogos de linguagem em suas diversas propriedades materiais, predominantes nos textos líricos, podem intensificar o seu sentido.

Jakobson parece explicitar uma problemática que comumente vê-se negligenciada e que, em certo ponto, parece drenar a afirmativa de Maiakovski citada anteriormente: àquela de que a rima opera para a coesão do poema. O problema posto pela linguística é compartilhado pelo campo da performance.

Ao se realizar leitura vocalizada de um poema no qual a rima esteja presente, verifica-se a tendência de evidenciar as palavras que compõem a rima; estas palavras saltam aos ouvidos pois são, de fato, projetadas a provocarem este efeito, a repercutir. A própria materialidade de qualquer material textual pode levar a quem lê a acentuar, em ressonância mimética, o que lhe é mais característico. Conforme observou-se anteriormente, os elementos que compõem um poema apresentam-se com o potencial de abrir sentidos em performance. No entanto, ao invés de atualizar tais elementos em favor da performance, quem atua pode-se valer deles de forma contraproducente ao diálogo intenso com a plateia quando aborda um

texto lírico sem explorá-lo, deixando de identificar seus elementos e os impactos que podem gerar sobre os corpos em performance como no caso da exacerbação da rima, exemplo destacado acima.

Estranhamentos de quem atua no exercício da performance de poemas

Os questionamentos postos coadunaram com as observações que vinham sendo formuladas pelo grupo de pesquisa V&C no trabalho com diversos modos orais entre a prosa e a lírica em disciplinas como Técnicas Experimentais em Artes Cênicas e Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea 1 e 2. Identificou-se que atrizes e atores em formação, ao abordarem poemas, deparavam com demandas de atuação diferenciadas das demandas comumente encontradas nas formas em prosa, fato que causava certo estranhamento: inicialmente, sobressaía-se a dificuldade de compreensão da linguagem, pela presença de palavras pouco conhecidas ou de expressões, imagens, ideias complexas; posteriormente, o incômodo com a métrica ou a rima era muitas vezes sinalizado por meio de expressões como: “Isso não parece natural ou verdadeiro”.

Um poema pode oferecer a quem atua ou dirige múltiplas possibilidades de engajamento com distintos contextos não referenciais de performance, contudo, ao tempo em que o poema pode potencializar o trabalho criativo, também pode causar ansiedade em quem os experimenta, por exemplo, a partir de noções de atuação para a abordagem de personagens dramáticas. A relação com a figura do eu-lírico do poema, que não necessariamente oferece um *background* narrativo como o de muitas personagens dramáticas, muitas vezes pode gerar para quem atua dificuldade de vincular-se e/ou propor possíveis contextos de fala para as performances.

No exercício com poemas, ao indagar-se sobre as intenções e atitudes, ou seja, o que era realizado na situação cênica e como era realizado em cada verso ou conjunto deles, percebia-se muitas vezes a demanda de variações bruscas entre um verso e outro. Um texto em prosa também sugere variações de intenções e atitudes, porém as falas tendem a se prolongar mais no tempo. Assim, a duração entre um conjunto de frases com um determinado sentido e outro tende a ser mais duradoura na maioria dos casos. A duração estendida do que passamos a chamar aqui de blocos de sentidos, limites entre o começo e o fim de uma ideia,

permite a quem atua ter a seu favor o tempo para explorar uma dada intenção e atitude antes de transitar a outra.

No poema, os sentidos, que são produzidos com menor número de palavras do que na prosa, podem paradoxalmente concentrar densa carga semântica. Tal densidade de sentidos revela-se em sínteses semânticas e imagéticas em diálogo com as sonoridades dos fonemas. Desse modo, em um número abreviado de palavras, a relativa restrição temporal do verso demanda grande agilidade de quem atua – por exemplo, no trânsito de uma intenção/atitude a outras –, requerendo de quem atua um dado estado de concentração e presença notadamente mais intensos do que os textos teatrais ou materiais textuais em prosa.

Esses foram alguns aspectos do trabalho com a performance de poemas identificados antes de se iniciar o trabalho prático na pesquisa a partir de *Gota d'água*. Esses aspectos foram levados em conta na abordagem de *Gota d'água* para que a pesquisa dispusesse de condições mais favoráveis ao foco sobre a rima.

Percursos da experiência com *Gota d'água*

O texto teatral, narrativa e cenas

Como já apontado, em sala de ensaio, foi utilizado como referência para os estudos em performance o texto teatral *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes. A obra foi escrita no ano de 1975 e derivada de uma adaptação da tragédia grega *Medeia*, de Eurípedes, para a televisão, feita por Oduvaldo Viana Filho, com a intenção de retratar a realidade brasileira.

Acompanhando a ideia estavam Buarque e Pontes, que escreveram a obra em questão readaptando-a ao teatro. De acordo com os autores, a obra tinha como objetivo devolver nos palcos a vida brasileira ao público nacional. Desse modo, o texto teatral *Gota d'água* foi pensado como uma tragédia da vida brasileira (Buarque; Pontes, 1976) no cenário político de repressão empreendida pela ditadura civil-militar brasileira (1964-1985).

Gota d'água foi escrito em dois atos retratando a realidade urbana da Vila do Meio-Dia; local fictício que retrata favelas do Rio de Janeiro, cidade em que a obra foi ambientada. Os lugares singulares nos quais as ações acontecem são denominados *sets*: há o Botequim, onde majoritariamente há encontro das personagens masculinas; o *set* das Lavadeiras nos quais personagens femininos trabalham e conversam; e alguns outros *sets* onde acontecimentos que

marcam o curso da obra se dão, como, por exemplo, a oficina de Egeu e o escritório de Creonte.

O drama que perpassa toda a obra é a dificuldade que quem mora na vila tem de manter em dia o pagamento do aluguel, que aumenta de forma desenfreada, além de outros dramas que retratam as dificuldades sofridas por pessoas marginalizadas em grandes cidades. Os diversos *sets* e o drama dos moradores da Vila do Meio-Dia são o contexto para a história de Jasão e Joana: ele deixa a companheira e filhos para casar-se com outra mulher mais jovem e rica, chamada Alma, filha do influente Creonte, o locador da maioria dos imóveis da vila.

Gota d'água se aproxima a um poema dramático. Os autores, que optam por trazer a palavra para o centro da atenção no fazer teatral, o compuseram na trama dos elementos líricos, assumidos por eles como fundamentais nessa proposta (Buarque; Pontes, 1976). O uso de figuras de linguagem para produzir uma linguagem metafórica que pudesse driblar os censores da ditadura já era familiar às autoras e aos autores do período, o que por consequência já acercaria a obra dos jogos de linguagem líricos. Em acréscimo a isso, os autores trazem também à cena os versos rimados em estilos variados. Os *sets*, situações, vocábulos e expressões presentes no texto ressoam a prosa suburbana dos pontos de lavagem de roupa ou dos botecos: o grito, a fofoca, o protesto, o canto, a reza ou o festejo. É com esse universo sonoro que se dá o jogo entre metáforas, ritmos e consonâncias.

A peça foi escrita em dois atos, sem definição de cenas. No entanto, para melhor compreender a dinâmica do material, identificaram-se as modulações de ação, compreendidas nesse contexto como cenas. A partir da abordagem pragmática – que se inicia por leituras vocalizadas em grupo, a fim de proceder a contato com o material textual de uma perspectiva mais performativa –, identificaram-se, no Primeiro Ato, seis modulações e, no Segundo Ato, dez modulações denotadas por mudança de *set* ou mudança de ação, que nomearemos aqui como cenas.

A partir desse estudo inicial foi possível organizar a tabela que segue:

Primeiro Ato

Cenas	Páginas	Descrição da Cena
Cena 1	3 - 25	Variação entre os sets das vizinhas e o do botequim – Nesta cena são apresentados os conflitos principais da peça – Situação de Joana, situação de Jasão e situação dos moradores da Vila do Meio-Dia.
Cena 2	26 - 40	Set na casa de Creonte – Alma, Jasão e Creonte. À apresentação de Jasão na perspectiva de Alma, segue-se diálogo de Creonte e Jasão, no qual o primeiro fala sobre a importância da cadeira enquanto símbolo de poder, comprometendo Jasão a assumir a responsabilidade de comandar seu negócio.
Cena 3	41 - 47	Joana aparece pela primeira vez – Diálogo com as vizinhas. Joana destaca-se nesta cena em três pontos: 1) lastima a má sorte dos filhos; 2) reclama de Jasão, e diz que não ficará por baixo; 3) culpa os filhos e responsabiliza Jasão por seu estado.
Cena 4	47 - 59	Diálogo entre Egeu e Jasão - Egeu apresenta para Jasão a situação do povo da Vila. Sugere que Jasão lembre-se sempre de onde ele veio.
Cena 5	59 - 69	(Cena de modulação no set das vizinhas) Set do botequim – As vizinhas falando ainda sobre a situação de Joana e sobre a possibilidade de Jasão voltar para casa. Jasão interage com os fregueses do botequim, quando comentam a sorte que Jasão teve, felicitando-o.
Cena 6	70 - 78	Primeiro encontro entre Jasão e Joana – nesta cena ambos entram em conflito, pois Jasão quer ver as crianças, e Joana não permite. Joana apresenta os motivos pelos quais sente raiva de Jasão e por que se sente injustiçada.

Segundo Ato

Cenas	Páginas	Descrição da Cena
Cena 1	83 - 90	Joana, Corina e Egeu – ambos discutem sobre as atitudes de Joana e o destino dos seus filhos.
Cena 2	90 - 107	Alma, Jasão e Creonte – Alma fala sobre o receio que tem em relação a Joana. Creonte reclama da postura de Joana contra ele. Jasão apresenta seus argumentos para Creonte, sobre o “capital humano” que tem e como pode ajudar Creonte e a Vila ao mesmo tempo.
Cena 3	107 - 114	Diálogo entre Joana e Egeu – Os dois apresentam seus argumentos; Joana expõe a razão de fazer reclamações públicas envolvendo Creonte; Egeu, por sua vez, tenta aconselhá-la a parar com tal atitude e buscar outra forma de protestar.
Cena 4	118 - 128	Diálogo entre Joana e Jasão – ele vai até ela pedir para que procure outro lugar para morar com os filhos e diz que dará a eles o suporte devido.
Cena 5	129 - 133	Os vizinhos desejam apoiar Joana, não permitindo que ela seja despejada.
Cena 6	133 - 138	Os inquilinos reúnem-se e vão até Creonte tentar negociar o abusivo aumento no valor do aluguel do imóvel. Diálogo entre Creonte e Egeu.
Cena 7	139 - 148	Os inquilinos consultam a proposta que Creonte fez a todos para trabalharem no casamento de Alma.

Cena 8	148 - 152	Diálogo entre Creonte e Joana – Creonte vai até Joana para expulsá-la da Vila do Meio-Dia. Joana contra-argumenta e consegue ficar por apenas um dia a mais.
Cena 9	153 - 162	Joana deixa Jasão ver os filhos e simula uma reconciliação como forma de pôr seu plano em marcha.
Cena 10	162 - 167	Corina leva os filhos de Joana para o casamento de Jasão para entregarem o feitiço de Joana. Creonte recusa o presente e a presença dos filhos de Joana na festa de casamento. Corina traz os filhos de Joana de volta, e nesta hora Joana faz com que os filhos comam o bolo envenenado que ela também comerá. Morrem.

Identificar as cenas da peça permitiu verificar quais delas funcionam como suas cenas-chave. Nesta abordagem cenas-chave podem ser identificadas quando alguma personagem da obra se revela ou opera alguma transformação na ação da peça – a depender da noção de ação presente em cada obra teatral em questão – ou quando se percebe uma grande intensidade dramática. São consideradas muito relevantes para o desenvolvimento da ação e das personagens e, conseqüentemente, sugerem intensas demandas de atuação (Davini, 2002; Vieira, 2014).

A partir do reconhecimento das cenas-chave, foi possível identificar quais personagens movimentam intensamente a dinâmica da peça: as cenas que foram consideradas como chaves destacavam, em sua maioria, as personagens Joana, Jasão, Creonte e Egeu. Para o exercício da pesquisa, foram selecionadas as três personagens masculinas⁸ – Creonte, Jasão e Egeu – para um recorte coerente com o tempo de trabalho que as falas das personagens selecionadas demandariam.

Creonte, que é o locador da maior parte dos imóveis da Vila do Meio-Dia, futuro sogro de Jasão e que, insensivelmente, aumenta o preço dos aluguéis e causa consternação e revolta nos locatários, justifica o abuso no fato de ter direito sobre a sua propriedade, sem levar em consideração os anseios e as necessidades dos moradores da vila.

Jasão, que no decurso do drama deixa a Vila do Meio-Dia para morar na zona nobre da cidade com a filha de Creonte, tem ares preocupados com o bem-estar dos residentes da vila, inclusive com Joana, mulher que deixou com dois filhos para casar-se com Alma. Jasão vive o conflito de conciliar a harmonia entre os dois mundos que compõem o drama da obra: o mundo dos que sofrem as injustiças pelos grandes proprietários e o mundo dos grandes proprietários. Observa-se que a existência da personagem é materializada pelas contradições

⁸ Optou-se por manter equivalência entre o gênero do ator e o das personagens, uma vez que o foco da pesquisa era o trabalho sobre a forma lírica. Entendeu-se que sobrepor às demandas da forma lírica as demandas de atuar um gênero diverso ao qual o ator se identificava aumentaria o risco de confundir o foco nas experimentações.

e jogos de valores morais, econômicos entre esses dois universos: Jasão usa as palavras, manipulando e justificando suas ações, criando um campo ético muito flexível.

A terceira personagem escolhida para o trabalho de pesquisa, que também movimentava muito a dinâmica da peça, é Egeu, dono de uma oficina, compadre de Joana e Jasão e o mentor do movimento que mobiliza os moradores da Vila do Meio-Dia a reivindicarem os direitos de permanecerem na vila sem o aumento do aluguel. Egeu se apresenta, de certo modo, como o sábio da vila, o mais velho, mais seguro financeiramente, pois tem seu próprio negócio e é dono do imóvel que ocupa.

Cada uma das três personagens apresenta em seu modo de existência uma demanda diferenciada de atuação, dadas as suas funções dramáticas, formas gerais de seus discursos, presença ou ausência de versos e rimas que os singularizam.

Conforme Davini e Vieira, “personagens são e existem, não somente pelo que dizem, senão pelo que dizem e como dizem o que dizem” (2005, p. 60). O que as personagens dizem e a maneira como dizem produzem a sua existência. Dessa maneira, podemos reconhecer que os significados das palavras das personagens e as opções formais que as constituem em termos líricos são igualmente relevantes para a existência delas em performance, conforme observaremos adiante.

Com as palavras, Creonte, Jasão e Egeu!

A partir de agora serão apresentadas e comentadas as falas escolhidas para os exercícios na pesquisa, observando as tensões entre o significado e os elementos formais do texto, com ênfase na presença da rima.

A seguir apresentaremos as falas das personagens acompanhadas de observações sobre a rima e suas relações com as personagens. Os textos das falas sofreram intervenções com cores a fim de facilitar o reconhecimento dos tipos de rimas dominantes em sua composição. Aproveitamos ainda a apresentação das falas para apontar os blocos de sentidos identificados nos exercícios delimitados por barras oblíquas (/).

Segue-se, assim a apresentação da fala de Creonte, do Ato I, Cena 2:

A - Escute, rapaz,
 B - você já parou pra pensar direito
 A - o que é uma cadeira? / A cadeira faz
 B - o homem. A cadeira molda o sujeito
 A - pela bunda, desde o banco escolar
 B - até a cátedra do magistério /
 A - Existe algum mistério no sentar
 B - que o homem, mesmo rindo, fica sério
 A - Você já viu um palhaço sentado? /
 B - Pois o banqueiro senta a vida inteira,
 A - o congressista senta no Senado
 B - e a autoridade fala de cadeira /
 A - O bêbado sentado não tropeça,
 B - a cadeira balança mas não cai /
 A - É sentado ao lado que se começa
 B - um namoro. / Sentado está Deus Pai,
 A - o presidente da nação, o dono
 B - do mundo e o chefe da repartição /
 A - O imperador só senta no seu trono
 B - que é uma cadeira co'imaginação /
 A - Tem cadeira de rodas pra doente
 B - Tem cadeira pra tudo que é desgraça
 A - Os réus têm seu banco e o próprio indigente
 B - que nada tem, tem no banco da praça
 A - um lugar para sentar. / Mesmo as meninas
 B - do ofício que se diz o mais antigo
 A - têm escritório em todas as esquinas
 B - e carregam as cadeiras consigo /
 A - E quando o homem atinge seu momento
 B - mais só, mais pungente de toda a estrada,
 A - mais uma vez encontra amparo e assento
 B - numa cadeira chamada privada /
 A - Pois bem, esta cadeira é a minha vida
 B - Veio do meu pai, foi por mim honrada
 A - e eu só passo pra bunda merecida /
 X - Que é que você acha?... / (Buarque; Pontes, 1976, p. 32).

Creonte inicia a fala com uma pergunta retórica, o que sugere um tom amistoso para dar início a um discurso, como quem quer gerar interesse em seu interlocutor. A explicação da pergunta funciona como um badalar sobre o tema do poder, comprometendo Jasão para com a responsabilidade que está prestes assumir.

Essa fala da personagem Creonte foi composta por rimas alternadas, representadas pela sequência ABAB. Há variações nas vogais e consoantes dos pares de rimas, o que arrefece o cadenciamento repetitivo provocado pela sucessão de rimas alternadas.

Por outro lado, a reiteração do tipo de rima é acentuada pela replicação do substantivo cadeira, que resulta da relação metonímica que Creonte faz entre diferentes cadeiras e tipos de poder. Outra possibilidade ainda de gerar certo contraponto à reiteração de consonâncias

alternadas está na discordância entre os blocos de sentidos e as estrofes de conjuntos de rimas que, conforme é possível visualizar na representação da fala, não coincidem.

Assim, observa-se que a manutenção do tipo de rima ressoa com a obstinação da personagem em perpetuar o seu poder e impor sua própria lógica ao seu interlocutor, Jasão, de quem segue a apresentação de uma fala do Ato II, Cena 3:

X - Seu Creonte, eu venho do cu do mundo,
 A - esse é que é o meu maior tesouro /
 B - Do povo eu conheço cada expressão, cada rosto,
 A - carne e osso, o sangue, o couro... /
 B - Sei quando diz sim, sei quando diz não,
 A - eu sei o seu forte, eu sei o seu fraco,
 A - sei a elasticidade do seu saco
 B - Eu sei quando chora ou quando faz
 fita
 B - Eu sei quando ele cala ou quando grita
 A - E o que ele comeu na sua marmitta,
 B - eu sei pelo bafo do seu sovaço /
 C - Eu conheço sua cama e o seu chão
 D - Já respirei o ar que ele respira
 A - A economia para a prestação da casa,
 B - eu sei bem de onde é que ele tira
 B - Eu sei até que ponto ele se vira
 A - Eu sei como ele chega na estação /
 A - Conheço o que ele sente quando atira
 B - as sete pedras que ele tem na mão /
 C - Permita-me então discordar de novo,
 C - que o senhor não sabe nada de povo,
 A - seu coração até aqui de mágoa
 B - E povo não é o que o senhor diz, não/
 B - Ceda um pouco, qualquer desatenção, faça não,
 A - pode ser a gota d'água/
 (Buarque; Pontes, 1976, pp. 101-102).

O que se percebe desta fala é, que assim como Creonte, Jasão está discursando; contudo, o faz de forma mais sinuosa que Creonte. A dinâmica sugere cautela enquanto coloca na mesa suas cartas, estabelecendo o seu valor, e “jogando de igual para igual” com Creonte, uma vez que o seu vínculo com o povo é o seu capital. Jasão estabelece a sua existência na ficção como negociador.

Sua fala tem início com um verso branco seguida por uma sequência de versos alternados, tipo de verso coincidente com a fala de Creonte, que pode denotar o seu ingresso ou trânsito pelo universo do futuro sogro. Essa fala-chave é composta por outros tipos de rima além desses destacados: emparelhada, interpoladas e mistas. Assim, o valor de Jasão é composto na medida em que ele reitera a oração “eu sei”, composta pelo pronome “eu” e pelo

verbo “saber”, gerando tensão com as rimas e propiciando contrapontos. Nessas enunciações, as alternâncias imprevisíveis entre tipos de rimas e assonâncias realizam uma personagem esQUIVA à rendição ao universo de Creonte, apontando a uma performance muito dinâmica, com gíngua necessária para transitar pelos dois lugares sociais. A forma da fala-chave materializa o trânsito de Jasão pelos universos de Creonte e de Egeu, que finalmente terá uma de suas falas do Ato II, Cena 5 apresentada:

- A - Bom... Eu agora queria falar. /
 B - A fúria e a indignação pertencem a Joana.
 C - Sua mazela é sua. A dor é dela.
 D - O homem dela, seu destino, seu futuro, seu chão, seu lar e os filhos dela. /
 E - Acabou. Chora em nome dela quem é amigo dela
 F - Amigo de Jasão que acenda vela
 G - em nome dele. Tá entendido? /
 H - Agora, não pode mais deixar acontecer
 I - é que o locador, com base legal num contrato assim anti-social.
 J - venha botar pra fora essa mulher
 K - Não pode porque é suicídio. /
 L - Se a gente deixar Creonte jogar calmamente essa mulher na rua,
 M - o despejado amanhã pode ser você.
 N - Você, Você. /
 O - Tá certo, Joana tratou mal o locador.
 P - Problema pessoal, não interessa a razão e o porquê
 Q - Mas ninguém pode viver num lugar pelo qual pagou mais do que devia
 R - e estar dependendo da simpatia de um cidadão pra conseguir morar tranquilo.
 S - Não. O seu chão é sagrado. / Lá você dorme,
 T - lá você desperta, pode andar nu, cagar de porta aberta,
 U - lá você pode rir, ficar calado,
 V - lá você pode tanto querer bem quanto querer mal a qualquer mortal
 W - Você é Papa, Rei, Deus, General,
 X - sem ter que depender de “Seu” ninguém /
 Y - já que todo mundo quer falar com Creonte
 Z - sobre essa prestação que nunca acaba,
 A - por que não, então, ir logo lá duma vez pra matar os dois assuntos? /
 (Buarque; Pontes, 1975, pp. 131 - 132).

Nesse discurso público, Egeu estabelece as diferenças entre o domínio privado e público junto à sua comunidade, reconhecendo a querela entre Jasão e Joana como privada. Contudo, ele identifica o ponto de contato entre o público e o privado quando o locatário ameaça de despejo Joana devido a problemas privados, uma inquilina, como eles. Esse é o argumento para a invocação de uma manifestação.

Identifica-se em suas falas a presença de rimas mistas e brancas, aproximando-a da prosa cotidiana, no entanto, sem abandonar por completo a presença da rima e registrando o seu lugar de fala em relação aos jogos de poder estabelecidos. Os imbricamentos entre o público e o privado percebidos por Egeu podem ser identificados por vocábulos que ressoam

no primeiro e no segundo blocos de sentido, ocupando o lugar da rima. O pronome pessoal “ela” apresenta uma terceira pessoa que não se faz presente, enquanto Egeu situa a dimensão privada do caso na repetição da locução prepositiva “dela” (aglutinação da preposição “de” com o pronome pessoal “ela”), ressoando com o primeiro, alternando-o ao pronome possessivo “seu”, dissonante sonoramente e consonante semanticamente. Contudo, é na repetição da expressão “essa mulher”, em que o pronome demonstrativo “essa” indica proximidade, que se estabelecem as conexões entre o problema de Joana e o problema de todas as pessoas. No quarto bloco de sentido, a repetição do pronome de tratamento “você” estabelece a relação entre o assunto do qual se fala e as pessoas da interlocução.

Com discurso direto, sem jogos retóricos, sem rimas cadenciadas, mas com eficácia prática que parecem lhe permitir transitar com autoridade na comunidade, Egeu estabelece contraponto ético e sonoro aos demais personagens.

A escolha pela experimentação das três falas-chave deu-se pela oportunidade de o pesquisador experimentar os impactos sobre sua formação em atuação no trânsito por experiências variadas com a rima em performance no universo de um único texto teatral, uma vez que desejava estudar formas de abordar a rima em performance sem que soasse esvaziada de sentidos e sem interesse à plateia.

Procedimentos de Ensaio

Neste ponto entende-se ser relevante apresentar em conjunto a sequência de procedimentos metodológicos aplicados em todo o trabalho de campo da pesquisa, mesmo que alguns aspectos já tenham sido inicialmente pontuados.

Conforme já evidenciado no texto, procedeu-se inicialmente a uma abordagem pragmática. Essa prática metodológica, tal como procedemos, parte de uma sequência de leituras grupais vocalizadas grupais para conhecer o material textual em sua materialidade temporal, ou seja, para explicitar suas dimensões performativas, permitindo que o reconhecimento não seja focado nem na forma gráfica, nem exclusivamente na dimensão semântica do material. Realizar leituras vocalizadas para conhecer um material textual não compreende certamente inovação, contudo a diligência em uma abordagem pragmática é concentrada no reconhecimento dos aspectos que afetam a percepção da plateia em tensão ou consonância com o significado das unidades linguísticas, uma vez que tendemos a dirigir

nossa atenção principalmente ao conteúdo, como se sua compreensão salvaguardasse nossas capacidades de afetar a plateia.

Esse procedimento tornou perceptível a função de cada ato e cena, com ênfase na produção de sentidos direcionados à percepção da plateia em *Gota d'água*. Essa visão panorâmica viabilizou identificar as cenas-chave, ou seja, aquelas cenas nas quais as personagens protagonistas operam apresentação ou transformações e que, conseqüentemente, têm função relevante para o desenvolvimento da ação do material textual, conforme apresentado anteriormente (Vieira, 2014). Assim, foram selecionadas três falas-chave de três personagens masculinas para as experimentações em ensaio pelo ator/pesquisador Lucas Rodrigo Santos Silva. Cada fala-chave comporta uma forma lírica diferenciada, oportunizando experiências diversas com o material lírico para a cena no que diz respeito aos exercícios sobre a rima.

As falas-chave selecionadas foram memorizadas, por meio de repetições vocalizadas, em um processo no qual se busca focar na sonoridade das palavras e, mais uma vez, menos na dimensão semântica ou forma gráfica dos versos, aspectos para os quais muitas vezes dirigimos nossa atenção nas abordagens da palavra por habituação. Assim, entende-se não ser necessário enfatizá-los a fim de que não sejam demasiadamente fixados e que, inevitavelmente, preponderem na performance por reforço involuntário.

No processo de memorização proposto por Silvia Davini⁹, recomenda-se evitar o contato visual com o texto, ou seja, priorizar a escuta. Sugere-se compor a memória do material textual com a ajuda de uma segunda pessoa ou com o auxílio de gravação em áudio. Para a gravação do material a ser memorizado em áudio, sugere-se que a leitura evite diferenciar ou hierarquizar as palavras e enfatizar a pontuação gráfica do texto ou as quebras ou fins de versos, fazendo-as coincidir necessariamente com pausas respiratórias, hábitos comuns na memorização de materiais textuais, versificados ou não. A ênfase na pontuação ou nas quebras ou fim de versos gera muitas vezes alguns condicionamentos, como o arrefecimento dos apoios respiratórios em tais pausas de pontuação, produzindo, por exemplo, a diminuição da intensidade da voz e certa debilidade articulatória, que,

⁹ Silva Davini desenvolveu tal proposta em contextos pedagógicos e estéticos entre 1998 e 2011. Em 2015, Vieira realizou estudos a fim de evidenciar a relevância da proposta, contextualizando-a em relação a estudos da memória pela neurociência e suas relações entre a letra e a palavra em performance. A pesquisa resultou no artigo *Composição de Memória: a letra, o corpo e a palavra em cena*, que ressalta a importância de se compreender que os processos de memória são composições que envolvem diversos sentidos. Por este motivo, Vieira passa a usar o termo “composição de memória” (2015).

comumente, comprometem a dinâmica de produção de sentidos da performance (Vieira, 2015).

É relevante ressaltar que o objetivo de evitar tais condicionamentos em processos de composição de memória é propiciar condições que favoreçam a flexibilidade e a prontidão para com as propostas de experimentação por quem atua ou dirige. Nesta perspectiva, compreende-se que no processo de apreensão de uma sequência de falas para a cena seja possível compor memória tanto de modo que a sua evocação seja rígida e pouco permeável ao processo de direção quanto de modo a compor uma memória flexível, cuja evocação seja porosa à direção e que favoreça o trabalho com o texto lírico em suas intensas demandas formais (Vieira, 2015).

Antes de proceder aos ensaios e durante ele, identificam-se os blocos de sentidos das falas, ou seja, os intervalos entre o início e o fim de uma ideia. Os blocos de sentidos podem gerar referências precisas, para que quem atue reconheça a necessidade de proceder sobretudo a mudanças de atitudes, ou seja mudanças em como dizer o que se diz. Assim, reconhecer blocos de sentidos permite identificar mudanças de significado das falas que se aproximam às intenções, mas também passam a ser marcos para mudanças de estados corporais, isto é, de atitudes.

Ao longo do processo de ensaios, na experiência de performance, quem atua é estimulado a identificar e a experimentar dirigir o impulso da fala àquelas palavras que inevitavelmente precisam ser escutadas, a fim de que o sentido se realize na percepção da plateia. Essas palavras são entendidas aqui como palavras-chave que podem ser palavras isoladas, mas que, na maioria das vezes, compreendem ideias expressas por um conjunto de palavras.

Nos ensaios da cena/poema já são identificados os blocos de sentidos e suas intenções. Após experimentações, é possível definir atitudes com impulsos direcionados às palavras-chave, de maneira que os resultados de ensaio podem sofrer uma intensificação por meio da técnica de microatuação, proposta por Davini (2002).

A microatuação permite que os gestos mais sutis que integram a fala sejam intensificados, uma vez que, no processo de repetição dos ensaios, tais gestos podem sofrer arrefecimentos. Em um dos exercícios da técnica, quem atua faz uma sequência de três apresentações da cena ensaiada. Na primeira, apresenta a cena da melhor maneira possível.

Na segunda, apresenta novamente a cena, contudo, sem produzir voz¹⁰. Nesse momento valoriza-se o impulso respiratório produzido na intenção de falar, valoriza-se o olhar, potente articulador da palavra, num exercício que permite a compreensão de que o fato de preparar o corpo para falar ao tempo em que se contém o impulso intencionalmente pode fazer aflorar elementos da gestualidade sutil, muito importantes para as nuances e delicadezas diversas possibilitadas pela articulação dos sons das palavras pelo corpo. Na terceira vez, quem atua apresenta a cena integral, ou seja, volta a produzir voz, porém inserindo os novos elementos percebidos nos dois exercícios anteriores, como as sutilezas dos jogos entre intenções, atitudes, palavras-chave, de forma intensificada (Vieira, 2014). Essa sequência de apresentações é realizada sem intervalos e registrada em vídeo para que quem atua tenha uma experiência de expectativa do registro de sua performance. Enquanto assiste com a direção, quem atua pode identificar aspectos produtivos ou aspectos que demandam mais ensaios no processo criativo em análise.

Assim, todos esses procedimentos apresentados foram aplicados à abordagem das três falas-chave de Creonte, Jasão e Egeu em processo de ensaio pelo ator e pesquisador Silva. O exercício resultou na produção de material em vídeo com o registro das três cenas ensaiadas no estágio mais avançado de ensaios no contexto da pesquisa¹¹.

Observou-se que Silva sucedeu no trabalho de equalizar a presença das rimas em performance, evitando que se transformassem em fator disruptivo da atenção da plateia, a ponto de distraí-la até mesmo do sentido semântico da fala. Tal equilíbrio de tensões deu-se especialmente no que tange o trabalho persistente com as palavras-chave, a fim de não ceder à atrativa consonância da rima.

Ainda na análise do material registrado, reconheceu-se que, para que as performances das personagens demonstradas alcançassem maior fluidez em suas singularidades, os exercícios sobre as intensões e transição das atitudes de um bloco de sentidos a outro, propostas pela abordagem pragmática, poderiam ser intensificadas. Assim, seria possível maior abertura das performances das personagens às diversas camadas de sentidos em latência no material.

¹⁰ Davini (2002) propõe nesse momento as falas sejam reproduzidas em áudio, contudo, nesse procedimento esta conduta não foi adotada.

¹¹ <https://youtu.be/WDhCuPJU82w>

Conclusões processuais

A presença dos elementos líricos cumpre em *Gota D'água* o papel de abrir os sentidos possíveis na linguagem verbal em performance, lançando foco à palavra em cena nas dimensões líricas e discursivas, conforme observou-se na análise apresentada das cenas estudadas. Não obstante, para que tal potência seja atualizada em performance, se faz importante reconhecer os impactos desses materiais nos corpos de quem atua. Enfim, as dificuldades enfrentadas no trabalho com o texto teatral lírico são de muitas ordens, contudo deste estudo podemos concluir que o excessivo acento da rima quando presente em performance e não desejado, se não for desafiado com as devidas compensações por outros aspectos do texto, se fará presente.

O trabalho de abordagem pragmática tem demonstrado ser efetivo para a performance de textos teatrais líricos pois as diversas camadas sincrônicas ou diacrônicas de sentidos que podem ser adensadas no modo lírico vão sendo reconhecidas e experimentadas, favorecendo a abertura de sentidos propostas pelos materiais textuais em fricção com os corpos de quem atua, dirige e expecta. Em suas diversas etapas, desde o estudo do material até a performance, passando pela composição de memória, identificação de blocos de sentidos – suas intenções, atitudes e palavras-chave – até o exercício de microatuação, a abordagem pragmática favorece o reconhecimento da palavra como ato. As intenções, atitudes e palavras-chave são experimentadas e definidas no processo de criação/atualização ao questionar o que a personagem ou o eu-lírico faz na realidade ficcional e como ela intervém na realidade ficcional e/ou se vincula à plateia ao dizer o que diz. Assim, a abordagem pragmática, ao favorecer a realização de diversas camadas de sentidos na performance e ao produzir significâncias sonoras e cognitivas que resistem à atrativa e hipnótica presença da rima, viabiliza a existência de jogos sutis entre essa e os demais sentidos do texto, sem que haja prevalência de um sobre o outro, convergindo para afetar a percepção da plateia.

Releva-se aqui principalmente o trabalho sobre as palavras-chave que se apresentou muito importante para o exercício de moderação entre rima e sentidos na performance. Enquanto as rimas atraem o impulso de quem performa um texto lírico e soam reforçadas, elas ganham relevância acústica, mas não necessariamente coincidem com as palavras que podem concentrar os sentidos semânticos do texto, ou seja, as palavras-chave. Embora aparentemente inequívoca a percepção sobre a relevância das palavras-chave para a

abordagem de qualquer material textual, além de garantirem que as ideias principais cheguem à percepção acústica da plateia, as palavras-chave auxiliam no processo de coesão da performance do texto lírico, exercendo também a função de contrapeso necessária para mitigar a excessiva repercussão da rima quando ela não for desejada. Os diversos tipos de ênfases dados às palavras-chave podem gerar articulações de sentidos produtivos, evitando que o ritmo convidativo da rima drene os demais sentidos da cena.

Por ora, observa-se serem relevantes para os estudos da palavra em performance pesquisas que abracem os diversos elementos do modo oral lírico, que investiguem, por exemplo, as singularidades, as diacronicidades, as sincronicidades desses elementos e as possíveis tensões entre eles a fim de gerar mais possibilidades, numa diversidade de formas de contato com a plateia contemporânea com a lírica em performance.

Referências

- BUARQUE Chico; PONTES Paulo. *Gota d'água*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DAVINI, Silvia. *Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio*. Folhetim. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, Nº 15, pp. 58-73, outubro-dezembro, 2002.
- DAVINI, Silvia; VIEIRA, Sulian. *O tempo - A condena*. Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília: PPG-Arte, Nº 04, pp. 138-48, 2005.
- GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Alea [online]. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ, Vol.5, Nº1, pp. 61-69, janeiro-junho, 2003.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. *Poética: como fazer versos*. São Paulo: Global, 1984.
- MARQUES, Fernando. *A palavra no palco: por que usar o verso em cena*. Folhetim. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, Nº 16, pp.82-9, janeiro-abril, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- VIEIRA, Sulian. *Abordagem pragmática de textos teatrais e a técnica da microatuação: da letra à voz e à palavra em performance*. In: ALEIXO, Fernando (Org.). *Práticas e poéticas vocais*. Uberlândia: Editora EDUFU, vol. 1, 2014.
- VIEIRA, Sulian. *A Questão do Estilo no Teatro: Abordagens de Textos Teatrais entre Tradições Estéticas Ocidentais*. 2013. 290f. Tese (Doutorado em Arte). Brasília: PPG-Arte, Instituto de Artes - Universidade de Brasília.
- VIEIRA, Sulian. *Composição de Memória: a letra, o corpo e a palavra em cena*. Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília: PPG-Arte, v. 14 Nº 01, pp.19-34, 2015.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Cotia: São Paulo. Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Artigo recebido em 25/09/2020 e aprovado em 03/06/2021.

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Sulian Vieira - Doutora em Arte pela Universidade de Brasília (2013), Mestra em Applied Theatre pela University of Manchester-RU (1999) e Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (1995). É professora Adjunto da Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde, desde 2002, atua ministrando disciplinas dos eixos de voz, palavra e atuação nos cursos de graduação. No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pesquisa e orienta pesquisas na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: vocalidades e formação de atores e professores, gêneros performáticos (teatro, poesia e narrativa) e a questão do estilo nos processos pedagógicos e estéticos para o teatro contemporâneo. É Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (2003) e Coordenadora do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade UAB da Universidade de Brasília, curso no qual tem atuado também como professora desde 2008. É membro da VASTA (Voice and Speech Trainers Association) desde 2015. sulianvp@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8105375243972897>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6688-9402>

ⁱⁱ Lucas Rodrigo dos Santos Silva - Graduado em Licenciatura em Artes Cênicas e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, realizou trabalhos comunitários em São Sebastião no Distrito Federal relacionados ao Teatro do Oprimido e suas vertentes poéticas, propôs junto aos Instituto Federal de Brasília polo de São Sebastião e Escola na Rua, oficinas continuadas de Teatro com a comunidade local, reforçando aspectos da memória e da relação dos sujeitos com a cidade. Dirigiu entre os períodos de Outubro de 2017 à Janeiro de 2019 o Coletivo de Teatro Negro Nós que aqui estamos, fomentando ações artísticas e utilizando a linguagem teatral para levantamento e discussões das pautas raciais na cidade de São Sebastião-DF Atuou como Educador Social nos períodos de Junho de 2013 à Junho de 2017 nos programas educacionais oferecidos pela Comunidade Bahá'í tendo como público alvo adolescentes, jovens e adultos. Atuou como Coordenador Regional do Programa de Empoderamento de Pré-Jovens da Comunidade Bahá'í entre 2014 à 2017 onde em contextos de comunidade ampla e escola, aplicava, capacitava e acompanhava outros Educadores Sociais e professores da rede de ensino, na condução do Programa. Na graduação desenvolveu trabalhos que pontuassem as proposições estéticas e sociais do Teatro do Oprimido nos processos do cotidiano social. No mestrado pesquisou à partir do suporte teórico-metodológico da Etnocologia as proposições estéticas para construção de Cena partindo das perspectivas negras em diáspora, afro-pindorâmicas e brasileiras. lucasr09@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9136101365740994>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6628-0354>

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

