

A Vocalização do Ator-Performer Mediada pela Poesia

The Actor-Performer's Vocalization Mediated by Poetry

Adriana Fernandes
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Resumo: Este trabalho apresenta um paralelo criativo entre procedimentos da poesia e do teatro no momento da sua performance. O objetivo é ajudar o ator/performer a criar a voz do personagem construindo e sugerindo imagens, sonoridades e pausas para atingir o público de forma efetiva e densa de significados semânticos e emocionais. Este é um procedimento sugestivo que pode ajudar o ator na sua busca por vocalizações interessantes e eficientes do texto dramático.

Palavras-chave: Interpretação; Sonoridades; Imagens.

Abstract: This work presents a creative path paralleling procedures of poetry and theatre in their performing form. The goal of this proposal is to help the actor to build the character's voice suggesting and building images, sonorities and pauses, reaching the public effectively, and producing semantic and emotional responses. This is a suggestive procedure that can help the performer in his search for interesting and efficient vocalizations of the text.

Keywords: Interpretation; Sonorities; Images.

Os estudos de voz para o ator no Brasil são relativamente recentes e bastante emoldurados em procedimentos provenientes principalmente da fonoaudiologia (Beuttenmüller, Gayotto, Fortuna, Piccolotto Ferreira, Behlau, Guberfain, dentre outros). No entanto, ao nos depararmos com o trabalho de voz para o ator e uma bibliografia referencial de teatro como por exemplo Stanislavski, Meierhold, Artaud, Grotowski, Barba, Brook, a questão toma proporções bem mais amplas que a fonoaudiologia pode abarcar. Minha pesquisa tem por base uma abordagem híbrida do campo, que considera os conhecimentos e avanços da fonoaudiologia na área, mas também se debruça sobre os conhecimentos de linguística, oralidade, corporalidade, poesia e música. Estas outras áreas de conhecimento são chamadas não por ímpeto voluntarioso, mas porque ao esmiuçar os escritos deixados por estes diretores estudiosos de teatro, percebe-se que a transdisciplinaridade, entendida aqui como integração de diferentes áreas de estudo em um sistema sem fronteiras estáveis entre as disciplinas (SANTOMÉ, 1998, p. 70), é procedimento comum nas abordagens realizadas por aqueles especialistas em teatro.

O objetivo deste pequeno estudo é expor e discutir a possibilidade de uso da poesia como um mediador, para o ator, entre a técnica de voz e a criação da voz do personagem. Existe uma lacuna entre o domínio da técnica e sua aplicação para a criação/construção da voz do personagem, que parece-me oriunda de uma

dificuldade de imaginação (como criação/visualização de imagens). A poesia seria uma possibilidade de preenchimento desta lacuna, exatamente por se utilizar de forma condensada de uma poética de sons e imagens. Não deixa também de ser uma tentativa de reconsiderar a importância da poesia para a formação do ator. A leitura e conhecimento de poesia não são prática comum da formação escolar no Brasil embora seja indicada nos conteúdos curriculares e isso tem consequências, ao meu ver, por exemplo, para uma quase imobilidade da imaginação criadora. Isso porque a poesia “é uma composição rítmica de palavras expressando um modo de pensar ou sentir, desenhada para surpreender e deleitar, e para fazer surgir uma resposta emocional” (FROST apud KENNEDY, 1974, p. xxx, minha tradução). Esta citação simplifica bastante o que a poesia realmente é, mas já me parece clara a aproximação que existe entre poesia e o texto teatral. Ambos são pensados para serem oralizados, falados, emitidos sonoramente, vocalizados (ZUMTHOR, 1997) e ambos têm por finalidade respostas emocionais dos ouvintes e antes de tudo, do próprio ator/performer. Em consonância com a afirmação de Aleixo, minha proposta é de uma “vocalidade como possibilidade poética: a exploração da função da voz como materialidade dos amplos sentidos das palavras, de imagens e significações, de impressões e sensações” (2010, p.107).

O ator de hoje tem desafios a serem vencidos que podem parecer mais fáceis à primeira vista, visto que os aparatos tec-

nológicos existem em profusão, mas o ponto fulcral é o ator, e não as ornamentações que a tecnologia pode realizar. Não à toa Grotowski vai promulgar um “teatro pobre” exatamente porque o ator é quem deve ser capaz de realizar com maestria tudo o que a cena exige dele. Com texto, sem texto, com palavras ou sem elas, lógica ou ilógica narrativa ou fragmentação, cantando, murmurando, vocalizando, existe uma expressão vocal a ser desenvolvida e apresentada em cena de forma a contactar e prender o espectador. Advém dessa postura em cena que a palavra performer parece-me mais apropriada, porque mais formada de conhecimentos. Segundo Bauman (1987), o performer deve ter

responsabilidade para com a audiência pela forma na qual a comunicação é conduzida, acima e além de seu conteúdo referencial. Do ponto de vista da audiência, o ato de expressão por parte do performer é assim marcado como sujeito a avaliação pela maneira que é feito, pela relativa habilidade e efetividade da exibição de competência do performer (1987, p.11, minha tradução)

Observe que a palavra performer, assim pensada, atualiza o papel do ator em cena de forma a responsabilizá-lo pela efetividade da exibição através de uma singular demonstração de competência e apropriação dos meios de expressão. E mais ainda, coloca em evidência a interatividade da plateia que realiza o julgamento desta competência. Portanto, do ator exige-se mais do que a atuação, mas comunicação “acima e além” das

formas referenciais. Não que isso seja invenção ou criação dos séculos XX e XXI. Mas às vezes o experimentalismo leva à suposição equivocada que o ator não tem responsabilidades para com a plateia ou com o arcabouço de conhecimentos adquiridos ao longo dos séculos de prática teatral. Daí a necessidade de uso de outros termos e novas definições para que não se perca de vista a arte do teatro.

A partir do esclarecimento destes conceitos tidos como base para o entendimento deste pequeno estudo, passo a apontar e discutir elementos da poesia que podem ser explorados na prática e treinamento do ator para a cena. Para este artigo ressalta-se: 1) a familiaridade com as pausas; 2) a ênfase na significação das palavras; e 3) a ênfase na sonoridade das palavras enquanto veículos promotores de imagens e associações. Estes três pontos de foco são abordados levando em consideração sua utilização em um trecho poético e em seguida sua utilização em um trecho dramático. Dos autores abordados pelo menos dois deles, Garcia Lorca e Maiakovski, escreveram tanto poesias como peças de teatro e isso foi proposital de minha parte porque, na minha opinião, deixaram contaminadas as duas formas literárias entre si. As poesias aqui abordadas foram escolhidas por mim tendo em vista sua viabilidade em língua portuguesa, considerando as traduções/versões mais significativas, que tendem a “recriar” o poema original. Foi o caso das poesias de Garcia Lorca. Da mesma forma os textos dramáticos foram con-

siderados em sua mais acurada versão em português, incluindo aí o texto *O Percevejo* de Maiakovski traduzido por Luís Antonio Martinez Corrêa e cotejado por Boris Schnaiderman, o mais renomado tradutor do russo no Brasil. A insistência sobre a língua portuguesa reflete uma necessidade prática experienciada na minha vida acadêmica junto aos alunos de graduação em teatro no Brasil e pesquisadores da voz do ator brasileiro.

Iniciando esta incursão, tomo como ponto de partida a questão das pausas. As pausas são de extrema importância para a compreensão do texto, para a compreensão das intenções da personagem, e para possibilitar uma ‘intervenção’ da plateia que pode nestes momentos compreender melhor o que se desenvolve em cena tendo em vista a ‘suspensão’ momentânea do som e do fluxo do discurso (que obviamente continua em modo mudo). Stanislavski sabendo de sua importância vai separá-las em pausas lógicas, psicológicas e de respiração (*luftpause*) e afirmar: “A pausa, muitas vezes, transmite aquela porção do subtexto que é originária não só do consciente mas também do subconsciente e não se presta com facilidade à expressão concreta.” (STANISLAVSKI, 1976, p. 153). Odette Aslan cita o uso de procedimentos da velha retórica e dicção trazidos por G. Le Roy “...quando encontrarem um ponto respirem e contem até quatro; dois pontos, contem até três; um ponto e vírgula, contem até dois; uma vírgula, contem um” (ASLAN, 2007, p.19). Parece e é bastante mecânico, e no entanto, nem um nem outro princípio

são facilmente apreendidos, compreendidos pelos estudantes e ou aspirantes ao teatro de hoje. Mas de qualquer forma em ambos os casos é destaque que as pausas são necessárias e compõem na significação da vocalização teatral e sua realização deve ser planejada.

Na poesia, vejamos o seguinte trecho de García Lorca (2002) em *Ar de Noturno*:

- [1] Não saberás nunca,
- [2] esfinge de neve,
- [3] o muito que eu
- [4] sempre te quis
- [5] nessas madrugadas
- [6] quando chove tanto
- [7] e no ramo seco
- [8] se desfaz o ninho. (2002, p. 67)

O trecho acima apresenta apenas duas vírgulas, e ao final do trecho um ponto, duas formas gráficas de representar pausas no texto escrito. O performer pode obedecer as vírgulas, realizando pequenas pausas nelas, as pausas lógicas de Stanislavski, ou até mesmo mais curtas, se assim julgar pertinente, e depois talvez tenha um pouco de dificuldade respiratória e ou interpretativa para completar o trecho sem pausas. Não é indicado para o caso das poesias que se respire ou se pause ao final de cada verso, como poderia se pensar num primeiro olhar, porque nem sempre o autor pretende encerrar o verso ao seu final e, cabe ao performer, tomar suas decisões interpretativas. Já aqui uma grande lição para o ator aprender de forma prática. Existem diferenças entre o texto e seus sinais gráficos escritos e a transposição deste texto para a

fala. Na fala existe maior liberdade para o deslocamento das pausas ou a sua inclusão. O texto oralizado fica mais fluido e fluente porque depende de outras variáveis, não mais sinais gráficos, mas do som, seu meio de difusão e comunicação. E o som é tridimensional e mecânico, e, não apenas os nossos ouvidos mas também a nossa pele sente e capta as ondas sonoras e suas nuances. Esta constatação é válida tanto para o texto poético quanto para o texto dramático e por isso mais um ponto comum a ser experienciado pelo ator.

Voltando à poesia de Garcia Lorca, uma das possibilidades de inclusão de pausas seria ao final dos versos 4, 6 e 7 e o poema ficaria assim: “Não saberás nunca / esfinge de neve / o muito que eu sempre te quis/ nessas madrugadas quando chove tanto / e no ramo seco/ se desfaz o ninho.” Isso dá um tipo de interpretação para o texto e logicamente, além das pausas, tem ainda a entonação, a velocidade e intensidade da elocução, a corporalidade apresentada, que vão influenciar no produto final. Uma outra possibilidade de pausas seria a criação de uma certa tensão sobre as “madrugadas chuvosas,” veja: “Não saberás nunca / esfinge de neve / o muito que eu sempre te quis nestas madrugadas quando.../ chove.../ tanto.../ e no ramo seco se desfaz o ninho.” Aqui as pausas adensam o sentido das madrugadas e fazem o ouvinte imaginar sobre o que acontece nas madrugadas, além da chuva, e ainda pode quase que experimentar um gotejar entre as palavras: quando – chove – tanto (todas de

duas sílabas com a primeira sílaba forte) criando uma espécie de iconicidade (sentido Peirceano), semelhança, entre o que se diz e como se diz. Uma outra possibilidade: “Não saberás nunca esfinge de neve / o muito / que eu sempre te quis/ nestas madrugadas / quando chove tanto/ e na rama seca se desfaz o ninho.” Neste caso a pausa propicia uma ênfase maior à quantidade de querer devotada a uma esfinge de neve (gelo impenetrável) deixando clara uma contraposição de querer muito – benquerença - e a indiferença da esfinge. Também torna possível ignorar as vírgulas colocadas pelo autor do poema em prol da interpretação e da performance, procedimento este muito importante para o aprendizado do ator quando lidando com textos de teatro, porque a pontuação do texto é flexível à interpretação. Esse tipo de raciocínio empírico é que me parece poder operar na abertura dos horizontes de raciocínio e de imaginação do performer. Observe que atentando apenas para a questão das pausas, o performer e o professor de voz (*voice coach*) devem transitar por conhecimentos de tempo musical (som/ não som/ andamento), assim como também por conhecimentos de interpretação de texto literário, linguística (divisão silábica e suas inflexões, pontuação) e semiótica (para pensar em interpretantes desejados, conexões entre signo e objeto).

Levando estes conhecimentos para um texto de teatro, vejamos o seguinte trecho da peça *Henrique IV*¹ de Pirandello:

¹ Agradeço ao colega professor Osvaldo Anzolin por trazer este texto ao meu conhecimento.

Belcredi: Meu Deus, Doutor! Porque ele, naquela época, fazia-lhe uma corte cerrada, e ela naturalmente....

Marquesa: Naturalmente, claro! Naturalmente! E naquela época mais do que nunca “naturalmente”! (PIRANDELLO, 1991, cena 2)

Observe que o trecho é muito curto e aparece a palavra ‘naturalmente’ quatro vezes, o que já é motivo de preocupação para o ator, principalmente aquele que fizer a personagem da Marquesa que precisa dizer ‘naturalmente’ três vezes, de preferência de formas diferentes. Mas além disso, pode-se contar com a ajuda das pausas e, a fala da Marquesa conta com três pontos de exclamação e uma vírgula, que apontam para possibilidades de pausas lógicas e ainda, no caso da exclamação, sugere-se possibilidades de interpretação. Uma possibilidade bastante interessante, é a que se segue: “Naturalmente / claro/ Na’tu’ ral’ men’ te // E.../ naquela época.../ mais do que nunca.../ naturalmente.” Observem que a inserção da separação de sílabas acompanhada de breves pausas (sim, porque é verdade que se pode dar diferentes durações às pausas, e por isso anoto com aspas simples) dá um ar de jocosidade à fala, seguida de uma pausa um pouco mais longa (//) para criar expectativa e introduzir a malícia na fala, que depois deslança em duplo sentido, com a inserção de pausas no trecho “E../ naquela época.../” que não estavam previstas no texto, mas que podem funcionar muito bem em cena. É um exemplo de aproveitamento das pausas

sugeridas e ainda acréscimo de pausas com efeitos ainda mais condensados.

Uma outra possibilidade, mais econômica de pausas e que vai apelar para outros procedimentos de interpretação (como a entoação, por exemplo) seria: “Naturalmente claro/ Naturalmente/ E naquela época / mais do que nunca/ naturalmente.” Aqui, a tendência é que se entenda menos enfaticamente o trecho, e o resultado final é que deixa transcorrer o texto sem deixar muito espaço para criar expectativa ou introduzir a malícia que no outro exemplo foram sugeridas. Tudo vai depender das escolhas do intérprete e do diretor, mas faz-se necessário apresentar/criar opções. Ou seja, a apropriação do uso de pausas pode dar ao ator uma maior possibilidade de invenção da emissão do texto.

Cabe observar que além do uso das pausas, elas podem ter as mais variadas durações com as mais variadas recepções. Não se pode chegar a mecanicidade de contar estas durações como proposto por G. Le Roy acima, mas é de suma importância a prática de experimentação com durações diferentes de pausas, porque estas durações também vão influir nas interpretações, tanto do performer quanto o que a plateia entende da cena.

Passo então para o segundo foco de estudo que se refere ao uso e entendimento das palavras, suas significações, presentes tanto na poesia quanto no texto dramático como ‘naturais,’ mas estão ali como manifestação do desejo e da es-

colha do autor, e seus significados estão potencializados. Cabe ao performer compreender e transmitir estes significados para a plateia em sua carga máxima de significação. Para tanto, é necessário compreender três modos utilizados na linguagem: a fonopeia - lançamento de imagens visuais na imaginação do espectador; a melopeia – a importância do som e do ritmo das palavras; a logopeia – a construção e conexão mental de sentidos e associações (CARMO, 2011, p. 27-32). Estes três fatores, que podem atuar conjuntamente ou em diferentes combinações, trazem um pouco da densidade contida em cada palavra e que precisam ser desveladas na interpretação do performer.

Vejamos um exemplo de Manuel Bandeira (2012) com o poema *Satélite*:

Fim de tarde.
No céu plúmbeo
A Lua baça
Paira
Muito cosmograficamente
Satélite.

Desmetaforizada,
Desmitificada,
Despojada do velho segredo de melancolia, ... (p. 23)

No trecho acima, chamo a atenção, na primeira estrofe, para as palavras: plúmbeo – baça – paira –cosmograficamente – satélite. Estas palavras contêm em si uma cadeia de significados importantes de serem trazidos para o nosso foco. Plúmbeo, relativo ao chumbo, metal pesado, escuro, é adjetivo dado ao céu do

fim de tarde e portanto, descreve um céu carregado de nuvens de cores escuras. Esta cadeia de palavras inicia o poema de forma a ceder à força da gravidade e , logo em seguida apresenta a lua, nosso satélite que hoje sabemos que está preso ao planeta por atração gravitacional. Mas esta lua não está em completa exposição, visto que o céu está cheio de nuvens, ela está embaçada, por isso, o uso da palavra baça, sem brilho. No entanto, embaçar também pode significar ofuscar, privar de fala, enganar-se, iludir-se, lograr, enganar, burlar (FERREIRA, 2009). Ou seja, a lua baça pode significar tudo isso ao mesmo tempo, adjetivo e verbo, e em ação ela ofusca, priva de fala, engana, ilude. Portanto não é uma lua qualquer. Em seguida, a palavra usada é ‘paira’ do verbo pairar, que pode significar aguentar, suportar, pacientar, cruzar, adejar sem sair do mesmo sítio, voar vagarosamente, estar iminente, ameaçar, estar ou ficar no alto, hesitar, vacilar, sofrer, padecer, parar, sustar (FERREIRA, 2009). Em se tratando da lua o significado de voar vagarosamente e estar no alto é mais cabível mas, por extensão, e poeticamente falando, aquela lua baça pode também ameaçar ou ainda suportar a eterna força que a prende ao planeta. Estas controvérsias dão uma carga muito forte à palavra e aos significados que podem ser mais ou menos explorados pelo performer a depender dos rumos que ele quer dar a sua interpretação. A palavra a seguir é “cosmograficamente”, isto é, de maneira cosmográfica, referente à cosmografia que é definida no dicionário Aurélio (FERREIRA, 2009) como astronomia descritiva, ramo

desta ciência que descreve o universo, posição e movimento dos astros. A lua que age cosmograficamente está descrevendo alguma coisa, que, sabemos pela palavra final, que ela descreve a sua condição ou classificação – satélite, corpo celeste que gravita em torno de outro que é chamado de principal, e portanto, o satélite é um corpo secundário, anexo, dependente. Observe que toda a primeira estrofe é construída nesta relação de dependência entre os versos. Mas só se sabe disso quando se chega à última palavra. Cabe ao performer decidir como mostrar esta relação de dependência ou como surpreender o ouvinte ao final com a palavra satélite, ou ainda não mostrar dependência nenhuma ou mostrar dependência e surpresa ao mesmo tempo.

Além disso, esta primeira estrofe tem duas palavras muito fortes como centro gravitacional – plúmbeo e cosmograficamente. A palavra plúmbeo não tem similar dentro da estrofe. Esta sonoridade só pertence a esta palavra e não aparece em nenhuma outra. A palavra cosmograficamente não aparece no dicionário (e talvez pudéssemos interpretá-la como neologismo pelo acréscimo de sufixo ‘mente’) mas é passível de entendimento devido a sua derivação da palavra cosmografia, cosmográfico, e é a maior palavra desta primeira estrofe (sete sílabas), contrapondo-se a todas as outras palavras usadas ali, que tendem a ser curtas. Sua pronúncia passa a ser um evento único dentro da estrofe, devido ao seu tamanho, e a palavra plúmbeo também por motivo de sua sonoridade ímpar. E, sabemos que

temos naturalmente um único satélite. Estes dados se agregam gerando mais uma combinação de significados ainda na primeira estrofe. Observe que até aqui, além do dicionário, a análise da estrutura do texto, das palavras, as possibilidades de interpretação e o divagar sobre o que pode estar falando o poeta são conhecimentos, ao meu ver, necessários para ampliar as possíveis escolhas de interpretação do ator.

A segunda estrofe faz uma desconstrução da lua, da palavra e do conceito usual ou romantizado de lua, usando para isso palavras novas – desmetaforizada – ou seja, subtraindo os sentidos possíveis construídos a partir de comparações ou contraposições que é o princípio da metáfora; ou palavras não muito usadas – desmitificada – desfazendo os mitos que se desenvolveram, com o passar dos anos, ao redor da palavra lua. Ela é um satélite e sendo assim, fica “despojada do velho segredo de melancolia”, ou seja, ainda em referência à metáfora entre lua e melancolia, ou um mito secreto de melancolia proporcionado pela lua mas que ambos foram desfeitos inicialmente. Mas esta desconstrução que ocorre neste início de segunda estrofe é realizada principalmente pela sonoridade destas palavras e pela repetição da sílaba ‘des’ no início dos três primeiros versos. Há uma diminuição gradativa da quantidade de sílabas também, como que tirando os pedaços da desconstrução daquela lua, e ao mesmo tempo já foi construída a imagem anterior de uma outra lua, a lua baça pairando cosmograficamente.

Toda esta trajetória de análise de significados, de contagem de sílabas e observação da estrutura das palavras e da forma do poema concorrem para as buscas imagéticas e para a sua criação no momento da performance. Vamos ver a transposição destes procedimentos para um texto dramático.

Vejamos um trecho de Oswald de Andrade (1973), *A Morta*²:

O Hierofante – Onde estamos, em que capítulo?
O Poeta – Hospital? Óvulo? Teia de aranha?
Beatriz – Navegamos num rio preso!
A Outra – Tenho medo de ser um cadáver em vez de dois seres vivos!
O Hierofante – Forneço a consciência dos incuráveis (Primeiro Quadro, p. 3)

Neste trecho pode ser salientado a contraposição de imagens sugeridas pelas palavras: hospital/ óvulo/ teia de aranha/ rio/ cadáver/ seres vivos/ consciência/ incuráveis. Elas se contrapõem não só pelo significado mas também pelos seus ritmos de fala, marcados pelas acentuações silábicas de cada uma delas. Hospital, local de concentração de pessoas doentes ou precisando de cuidados médicos. Óvulo, material genético feminino que quando fecundado dá origem ao feto humano. Veja que existe uma relação de óvulo e maternidade – hospital especializado nos cuidados para o nascimento do feto. Teia de aranha, material produzido pelo inseto para servir-lhe como casa. A aranha pro-

² Agradeço à colega e professora Paula Coelho por trazer este texto ao meu conhecimento.

duz neste local também a postura de ovos para sua reprodução. Ou seja, existe uma tênue relação pertinente ao processo reprodutivo com as duas primeiras palavras. Portanto, a resposta a primeira pergunta: “onde estamos” de fato é respondida na forma de dois locais – hospital e teia de aranha, e a pergunta “em que capítulo” é respondida com uma fase da concepção humana, a fase de ovulação quando se produz o óvulo. Mais contraposição é oferecida nas falas “navegamos num rio preso”, que dá a ideia de circularidade de navegação (ao invés de liberdade para o horizonte) e “tenho medo de ser um cadáver em vez de dois seres vivos!” que ressalta a dupla identidade da personagem principal, Beatriz, dentro de um mesmo corpo (ou de dois) mas que, se morrer, só vai gerar um cadáver. Ou seja, aqui também a necessidade de se analisar melhor o significado das palavras, as imagens sugeridas e como elas são utilizadas pelo autor do texto, para que o ator/performer tenha várias possibilidades de criação da sua vocalização.

E a última característica abordada neste estudo trata-se da questão sonora (fonética e musical) propriamente dita, de certa forma já experimentada nos exemplos anteriores, mas agora em foco específico. Vejamos o poema *É Verdade*, de Garcia Lorca (2002):

Ai que trabalho me custa
querer-te como te quero!

Por teu amor me dói o ar,
o coração
e o chapéu.

Quem me compraria
este cinteiro que tenho
e esta tristeza de fio
branco, para fazer lenços?

Ai que trabalho me custa
querer-te como te quero! (p. 89)

Esta poesia brinca muito com a sonoridade das palavras. O autor realiza uma grande ‘batucada’ com as palavras escolhidas. A sequência da primeira estrofe: que-custa-querer-te-como-te-queiro - dá ênfase especial à sonoridade /q/, /c/ em primeiro plano e /t/ e /r/ em segundo plano. Na segunda estrofe, existe uma contraposição à primeira em relação as sonoridades utilizadas. Na segunda estrofe prevalecem as vogais /o/, /a/, /ã/, /é/, /u/, /e/, /i/ que faz com que se perceba um perfil mais melódico, cantado, devido a predominância de vogais, contrapondo-se com a primeira estrofe com uma característica mais rítmica (devido a predominância de consoantes) (TATIT 1996). A terceira estrofe volta a brincar com as consoantes já apresentadas na primeira estrofe, em especial com o som /t/ - este-cinteiro-tenho-esta-tristeza, mas com um pequeno acréscimo de consoantes: o som /s/ : este-cinteiro-tristeza-lenços; o som /f/ : fio-fazer, e o som /z/: tristeza-fazer. A última estrofe é uma repetição da primeira, também rítmica. Somando-se ao caráter percussivo das consoantes, ainda temos as acentuações próprias de cada palavra, o que vai caracterizar uma grande combinação de durações sonoras no poema como um todo. Observe a mudança do fluxo da distribuição das acentuações pelo

número de sílabas entre a primeira estrofe: Ai que trabalho me custa querer-te como te quero; e a segunda estrofe: Por teu amor me dói o ar, o coração e o chapéu. Do ponto de vista musical, a primeira estrofe é tética – inicia com acentuação logo na primeira sílaba, e a segunda estrofe é anacruse – inicia em preparação de tempo, impulso para a sílaba forte, existe uma preposição - por – que prepara para a sílaba forte - teu – pronome possessivo. O performer inclusive pode também realizar a anacruse mais longa, aproveitando a preposição e unindo-a ao pronome e só realmente acentuar a sílaba - mor – da palavra “amor”. Esta segunda opção deixa ainda mais clara a mudança do fluxo da distribuição das acentuações tendo em vista a quantidade de sílabas. O resultado disso para quem ouve é que a primeira estrofe parece uma marcha, e a segunda estrofe é quase uma valsa. Abre-se assim mais uma possibilidade de interpretação do poema, esta observação do fluxo das acentuações e a rítmica do atrito/ deslizamento provocado pelo jogo consoante/ vogal. Observe os conhecimentos de fonética, de fonoaudiologia, de música e de morfologia do português para encontrar todas estas nuances para abrir as possibilidades de interpretação vocal.

Voltando-me para o texto teatral, vejamos um exemplo retirado de *O Percevejo*, de Maiakovski (2009)

O Da Vassoura – Se ele está com a
meia furada e está com pressa, eu juro
como ele passa tinta preta no pé.

O Descalço – Seu pé não precisa de
tinta para ficar preto.

O Inventor – E se o pé não estiver totalmente preto na região do buraco? Aí era só trocar as meias dos pés (cena 2, p. 23)

Neste trecho, existe um tom de piada, brincadeira com relação a uma meia que deve ser preta ou pelo menos estar bastante suja, usada e furada. Mas o mais interessante é observar quais as palavras usadas. Vejamos por exemplo o encadeamento *pressa-passa-preta-pé-precisa*. Um outro é *tinta-totalmente-trocar*. Além disso uma repetição insistente sobre a palavra *preto/preta*. Todas estas palavras têm uma característica comum: a percussividade oferecida pelos fonemas /p/, /t/ e ainda pelos encontros consonantais [pr] e [tr]. Além disso temos os fonemas fricativos /s/ – *se-está-está-pressa-passa-seu-precisa-se-estiver-só-as-meias-dos-pés*; /f/ – *furada-ficar*, e uma única ocorrência da fricativa /j/ - *juro*; em todas elas procede-se uma saída de ar ruidosa da boca. Apenas com esta explicação já é possível se ter uma ideia da ‘batucada’ que este trecho proporciona para a imaginação e criação do performer.

Ao observar a distribuição das sílabas tônicas e seu fluxo no texto, também fica bastante interessante o jogo entre regularidade e irregularidade. Um pequeno exemplo é: E se o pé não estiver totalmente preto na região do buraco. Como na poesia acima, aqui também a frase começa em anacruse, mas segue com bastante balanço gerado pela imprevisibilidade das acentuações (diferente da primeira estrofe de Garcia Lorca “ai que

trabalho me custa...”).

Ou seja, o texto de Maiakovski requer do performer além de conhecimentos específicos da própria língua e aqueles advindos de uma análise mais pormenorizada do texto, uma grande inventividade para proporcionar efeitos de uma comédia fantástica (como sugerido no subtítulo do texto).

Portanto, sou levada a concordar com Barbosa e Jakobson, quando Barbosa diz que:

a materialidade sobre a qual se assentam os significados poéticos... não [descuidando] dos detalhes de construção que concorrem para o aparecimento dos volumes semânticos..... a poesia, ou a predominância da função poética nos textos literários, não é vaga nem nebulosa: a sua apreensão depende da capacidade do leitor em descobrir organizações de linguagem que são impregnadas de uma força original em revelar o mundo e seus significados. A ação da poesia é colhida pelo dinamismo de uma poética em ação. (BARBOSA In JAKOBSON, 1990, p. xi)

Os poucos elementos apresentados aqui tentam contribuir para esta descoberta da organização da linguagem que aponta para a sua força poética. O texto dramático é assim considerado porque contém ação dramática e esta ação é movida pela força poética imbricada na sua organização. O performer precisa entrar em contato, se conscientizar desta organização e deste dinamismo intrínseco ao texto se quiser dominar com maestria

suas habilidades, expondo os volumes semânticos do texto e cumprindo com as suas responsabilidades para com o público. Parece-me que o estudo mais aprofundado da poesia têm muito a contribuir para este domínio e este desempenho profissional.

Referências Bibliográficas:

- ALEIXO, Fernando. Reflexões sobre Aspectos Pedagógicos Relacionados ao Trabalho Vocal do Ator. *Moringa Artes do Espetáculo*, v.1, n.1, p.103-116, Janeiro 2010.
- ANDRADE, Oswald. *A Morta*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.
- ASLAN, Odette. *O Ator no século XX*. trad. Raquel Araújo de Baptista Fuser e Fausto Fuser, São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Tarde*. São Paulo: Global, 2012.
- BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: JAKOBSON, Roman. *Poética em Ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Long Grove: Waveland Press, Inc., 1984.
- CARMO, Carlos Eduardo Vieira do. A Comunicação Poética. In: RIBEIRO NETO, Amador (org.). *A Linguagem da Poesia*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011, pp.27-32.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2009.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Poemas de Amor*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- KENNEDY, X. J. (Joseph Charles). *An Introduction to Poetry*. Boston: Little, Brown and Company, 1974.
- MAIAKÓVSKI, Vladímir. *O Percevejo – comédia fantástica em nove cenas*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- PIRANDELLO, Luigi. *Henrique IV*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas. São Paulo: Edusp, 1991.
- SANTOMÉ, jurjo Torres. *Globalização e interdisciplinaridade*. Porto Alegre: Art-med, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- TATIT, Luiz . *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.