

Princípios para uma poética da vocalidade cênica

José Batista (Zebba) Dal Farra Martinsⁱ

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasilⁱⁱ

Resumo - Princípios para uma poética da vocalidade cênica

Este ensaio questiona a abordagem dicotômica entre pedagogia e direção vocal, cujo corolário é o trabalho vocal *em separado*, e sugere três princípios para uma *poética da vocalidade cênica*, fundamentados em uma composição solidária de corpo, voz e atuação: 1) Atuação [ato-ação]: relação; 2) Cantar e [é] dizer; e 3) Ler e [é] escutar. No percurso, estabelece diálogos com artistas teatrais como Myrian Muniz e Bertolt Brecht, filósofos como María Zambrano, e poetas como Gilberto Gil, Djavan e Alberto Pucheu. O ensaio, como sói acontecer com esta forma de escrita, não tem como fito formular explicações e conclusões, mas problematizar o tema da pedagogia e da direção, no campo da vocalidade cênica.

Palavras-chave: Vocalidade Cênica. Cantar. Dizer. Ler. Escutar.

Abstract - Principles for a poetics of scenic vocality

This essay questions the dichotomous approach between pedagogy and vocal direction, whose corollary is separate vocal work, and suggests three principles for a *poetics of scenic vocality*, based on a solidary composition of body, voice and acting: (1) Acting [act-action]: relationship; (2) Singing and [is] saying; and (3) Reading and [is] listening. Along the way, it establishes dialogues with theater artists, such as Myrian Muniz and Bertolt Brecht, philosophers, such as María Zambrano, and poets, such as Gilberto Gil, Djavan and Alberto Pucheu. This essay, as is usual with this form of writing, does not aim to formulate explanations and conclusions, but to problematize the theme of pedagogy and direction, in the field of scenic vocality.

Keywords: Scenic Vocality. Singing. Saying. Reading. Listening.

Resumen - Principios para una poética de la vocalidad escénica

El ensayo cuestiona el enfoque dicotómico entre pedagogía y dirección vocal, cuyo corolario es el trabajo vocal separado, y sugiere tres principios para una poética de la vocalidad escénica, basada en una composición solidaria de cuerpo, voz y actuación: (1) Actuación [acto-acción]: relación; (2) Cantar y [es] decir; y (3) Leer y [es] escuchar. En el camino, entabla diálogos con artistas de teatro como Myrian Muniz y Bertolt Brecht, filósofos como María Zambrano, y poetas como Gilberto Gil, Djavan y Alberto Pucheu. El ensayo, como es habitual en esta forma de escritura, no pretende formular explicaciones y conclusiones, sino problematizar el tema de la pedagogía y la dirección, en el ámbito de la vocalidad escénica.

Palabras clave: Vocalidad Escénica. Cantar. Decir. Leer. Escuchar.

Corpo, voz, atuação: vocalidade cênica

o que a visão não vê
o que a audição não ouve
o que o olfato não cheira
o que o tato não toca
o que o paladar não saboreia
o que a inteligência não intelectualiza

*

o que só uma voz
quietamente vozeia
(Pucheu, 2007, p. 219-220)

Eu quero matar o professor de voz. A frase inquietante para o início de um mestrado, especialmente quando proferida por uma excelente professora de voz, embora me surpreendesse, logo compreendi, por sintetizar uma posição compartilhada. Tratava-se de definir com mais detalhe o conceito de pedagogia vocal, que impacta fortemente no fazer teatral a ela associado: pedagogia orientada pela descoberta, que não se interessa por resultados, mas por revelações que aparecem no caminho artístico. Seria preciso dissolver a abordagem da voz como entidade tratada *em separado*, tirá-la de um pedestal pétreo construído com metas definidas *a priori* e enfrentar suas dicotomias com o corpo, com a coragem de quem percorre o caminho de descoberta da atuação - movimentos, ações e gestos - como se fosse a primeira viagem. Seria preciso abordar a questão vocal como *vocalidade cênica*, denominação que enfoca no domínio teatral a *vocalidade poética*, conceituada sinteticamente como *a voz em performance*, por Paul Zumthor (2000). Como consequência, a vocalidade cênica apoia-se e se desenvolve de maneira íntegra no tripé *corpo-voz-atuação*. Não se trata de negar as notáveis qualidades intrínsecas da voz, de dizer o invisível, o inaudível, o intocável, mas de colocá-la sempre em jogo num campo teatral. Em relato da atriz Juliana Carneiro da Cunha, Ariane Mnouchkine radicaliza a questão com clareza: “Isso não é exercício, não é oficina, não é ensaio; isso aqui é teatro” (In: Sussekind, 2018, p. 139).

Dois modos pedagógicos. Para um, existe um ponto definido de chegada, em que se atinge uma vocalidade planificada e definida *a priori*, ou seja, antes do processo artístico ou pedagógico se desenvolver. Para este modo, existe um modelo de vocalidade a ser atingido em

determinado período, segundo uma determinada metodologia¹. Para outro, constrói-se a vocalidade *pari passu*, atentando-se para a diversidade de ressonâncias, ritmos, respirações. Vozes plurais, frutos da unicidade da voz, clamam por escutas plurais, dedicadas à percepção das unicidades das vozes, implicadas nas unicidades de corpos, posto que a voz é única também porque ressoa em uma fôrma única. Este princípio conduz a um gesto ensaístico, aberto e sensível à experiência relacional. Podemos associar esses dois modos pedagógicos aos caminhos do fazer do filósofo e o do poeta, na análise da filósofa malaguenha María Zambrano: “o caminho aberto passo a passo, mirando à frente para o horizonte que se vai despejando, que absorverá o nome de *método*, e o caminho que a pomba traça no ar sem sabê-lo, guiada somente por seu único saber: o sentido da orientação” (Zambrano, 2007, p. 80. Tradução nossa). A bússola deste percurso será sensível às condições de contorno do trabalho: material textual e questões suscitadas, circunstâncias espaciais e sonoridades cênicas, contato entre participantes do ato teatral. Sua fonte de operação será a escuta, capaz de inventar e perceber caminhos que se oferecem no percurso de aprendizado, guiada pelo sentido da orientação. Assim, *matar o professor de voz* significa assumir *sempre* a unidade entre corpo, voz e atuação, no processo pedagógico.

Neste contexto, quais linhas de força conectam pedagogia e direção vocal? Em um dos trechos de seu texto *Entre a Pedagogia Vocal e a Direção Vocal: reflexão sobre aspectos comuns e autônomos das suas práticas*, João Henriques equaciona assim a questão:

[...] na sala de aula, a matéria textual é trabalhada de forma abrangente, tocando dramaturgias que provêm de estéticas e épocas diversas, de acordo com o currículo. Num processo de criação, o foco sobre aquele texto, que exige um trabalho hermenêutico e elocutório específico, afunila e redimensiona a investigação artística no jogo das dinâmicas relacionais, cujo detalhe e refinamento dialogam e visam integrar-se nos objetivos e expectativas do conceito do espetáculo definido pelo diretor e equipe criativa (Henriques, 2024, p.152).

A comparação entre sala de aula e sala de ensaio, formulada com precisão pelo artista e pesquisador português, mostra uma distinção entre pedagogia e criação. Entretanto, há processos teatrais em que pedagogia e criação se imbricam: a sala de aula transforma-se em

¹ Constitui um exemplo de modelo de vocalidade a *voz impostada*, também chamada de *voz grande do ator* pela professora de voz Terezinha Zaratin, discípula de Maria José de Carvalho e Mylene Pacheco, com quem tive aulas em 2001-2002.

sala de ensaio². Ensaio como escritura aberta, ensaio como lugar de experimentos, ensaio como tentativa, ensaio como repetição alquímica. Inversamente, a sala de ensaio transforma-se em sala de aula, espaço de aprendizes à espreita de experiências, marcas corporais da memória, construída por um leque de aprendizados. Há um instante em que este conjunto de memórias emerge como lembrança e reconhecimento³.

Nestes processos, a pedagogia contamina a direção, sem perder seu propósito essencial, pois nestas condições a atriz e o ator serão sempre aprendizes. O teatro que esta abordagem fomenta será um teatro inacabado, que aperfeiçoa o imperfeito, desprezando a perfeição, como no samba-carta de Gilberto Gil:

Prezado amigo Afonsinho
Eu continuo aqui mesmo
Aperfeiçoando o imperfeito
Dando bola dando um jeito
Desprezando a perfeição
Que a perfeição é uma meta...
(Gil, 1998)

Eu quero matar o professor de voz. Se supusermos a convergência entre os campos da direção e da pedagogia, essa frase atingirá também a direção vocal. Como consequência, abandona-se a voz treinada em separado e redefine-se a noção de técnica, entendida como solidariamente engastada na poética e determinada por ela. Trata-se, portanto, de assumir a poética atoral como composição de corpo, voz e atuação, que chamaremos sinteticamente de *poética da vocalidade cênica*. Este ensaio sugere três princípios para essa abordagem.

² Um exemplo de iniciativa no sentido de superar a distinção entre o artístico e o pedagógico encontra-se em uma reformulação curricular proposta e implantada no Departamento de Artes Cênicas em 2017, um sistema profundamente interdisciplinar, que gravita em torno de poéticas teatrais (Dal Farra Martins, 2016).

³ Ao refletir sobre o aprendiz de caçador, o filósofo espanhol José Luís Pardo descreve assim este instante formativo: “Não, o poeta não vê nada (Homero era cego), o poeta *adivinha* (também era cego Tíresias, o advinho) e *recorda* (Homero tinha que posuir uma memória prodigiosa para recitar “Íliada”). [...] À pergunta acerca de como pode o poeta cego *adivinhar* com suas palavras o ser das coisas se responde da mesma forma que à pergunta de como pode, em geral, o caçador acertar a presa que quer caçar: porque o *recorda* (recorda o que significa *ser* caçador)” (Pardo, 2004: 25-27. Tradução nossa). De maneira semelhante, podemos perguntar: quando a atriz sabe que é atriz? Quando ela se lembra do que significa ser atriz. A percepção dessa lembrança carrega vivências e experiências artísticas e pedagógicas.

Atuação [ato-ação]: relação

Diafragma, pulmões, traqueia, laringe, cordas vocais, nariz, boca, língua, lábios, lastros-lacunas de mundo, ouvidos de quem? Em que lugar do corpo a voz se concentra? Em que lugar da voz, o corpo se concentra em ar, som, silêncio? Em que lugar do mundo, concentrados (descentrados?) o som, a voz, o corpo, o corpo da voz? Em que lugar do som, o timbre, a intensidade, a altura da voz em um corpo, outro, inumano, que se con(des)centra para dizer aquele, humano, o mesmo, porém não mais igual; aquele que permite-permitiu a passagem, a ressonância, a emissão ou, ao contrário, aquele que se fez passar, ressoar, emitir, permitido pela voz e/ou como voz? (Fagundes, 2010, p. 1).

A ordem dos substantivos na decomposição poética da palavra *atuação* inverte-se ao considerarmos a precedência da ação sobre o ato. De fato, o ato é a concretização sintética da ação. Atestam isso alguns exemplos: ato de contrição (ação de arrependimento), atos dos Apóstolos (ação de propagação da palavra de Cristo), ato de bondade (ação de compaixão), ato em peça teatral (conjunto de ações interligadas). Ao enfatizar o caráter concreto da atuação, o ato decompõe-se em uma série de gestos, realizados no circuito *entre aquele que permitiu a passagem e aquele que se fez passar*.

Uma poética da vocalidade cênica, construída na tríade *corpo-voz-atuação*, é um ato que se faz sempre no contato e confronto artístico entre pessoas envolvidas no acontecimento teatral - atrizes, atores, atuantes, encenadores, iluminadores, sonoplastas, cenógrafos e público: ato que se faz na relação entre elas. A relação embasa e provoca a vocalidade cênica no toque dos afetos, cujo aspecto transiente Diana Klinger problematiza:

O afeto excede o vivido, as percepções e os sentimentos. Entendem-se por afeto os efeitos corporais de uma dinâmica relacional, tanto sensoriais, conscientes ou não, como emotivos, já conscientes. Os afetos surgem nas relações, na capacidade de agir, ser atingido entre corpos. *Corpos não possuem afetos, mas potencialidades de afetar, pois os afetos acontecem na relação, em função da relação*. Não são propriedades de um corpo, mas eventos, marcas e vestígios de um encontro, de uma *dinâmica relacional* (Klinger⁴ Apud Troca, 2018, p. 100. Grifos nossos).

Ou seja, o afeto emerge no movimento vivo das relações. Brecht nos oferece uma narrativa sobre esta dinâmica relacional, em uma das histórias do Sr. Keuner, *Dois motoristas*.

Perguntado sobre o modo de trabalho de dois atores, o Sr. K. fez esta comparação entre eles: “Conheço um motorista que sabe bem as regras do trânsito, respeita-as e sabe recorrer a elas. Acelera habilmente, em seguida mantém uma velocidade uniforme, poupando o motor, e assim abre caminho entre os demais veículos, com audácia e cautela. Um outro motorista que conheço procede de maneira diferente. Mais que em seu caminho, está interessado no conjunto do trânsito, e dele se sente uma partícula. Não reclama seus direitos e não se destaca pessoalmente. Em espírito, dirige com o carro que vai na frente e com aquele que segue atrás, tendo um

⁴ KLINGER, Diana. *Literatura e ética*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 62.

contínuo prazer no avanço de todos os carros e também dos pedestres” (Brecht, 2013, p. 62).

Para além de opor seus modos de trabalho, podemos tratá-los dialeticamente na prospecção teatral, combinando-se o cultivo de audácia e cautela com o contínuo prazer no avanço coletivo na construção da vocalidade cênica. Por um lado, será preciso audácia nas proposições para se expor ao risco das descobertas: quando uma dupla joga em situação, há de haver sempre o desafio do confronto e da luta; a cautela tensiona a audácia e enfatiza a presença de comparsas ao redor. Por outro lado, há que se cultivar o prazer, a escuta atenta e o corpo poroso ao toque das vocalidades, em cada passo da jornada: tocar e deixar-se tocar. A relação é o conjunto de vetores que tensionam esses corpos em jogo.

Um dos princípios poéticos de Meran Vargens confirma o requisito relacional da vocalidade: “voz e fala têm um endereço: é tarefa do ator adivinhar, descobrir, escolher e definir a quem se dirige” (Vargens, 2013, p. 79). O sentido da voz é também vetorial, embora as ondas sonoras se propaguem volumetricamente, isto é, em quatro dimensões - por isso, é incompleta a analogia com ondas formadas pela queda de uma pedra n’água, em que a propagação (visível) é plana. O som, a sonoridade, me rodeia, atrás e à frente, acima e abaixo, entre, e me penetra, pelas orelhas e pelos caracóis: o ar sonoro está cheio de ondas que capto e inalo. Palavras úmidas, potência de fertilidade, entram pelos sete buracos da minha cabeça, pelos olhos se projetam em imagens, pela boca, estremecem de sabor na língua, pelas narinas, ares contaminados de vibração, pelas orelhas, espiralam nos caracóis, e me tocam também na pele e nos ossos, muito especialmente quando sou eu quem as profiro. Atrizes e atores adivinham, descobrem, escolhem e definem sentidos, que só se realizam no jogo relacional. São artistas da distância, hábeis em medir endereços e percursos em tempo real e lançar fluxos acústicos e afetivos (Dal Farra Martins, 2015).

A construção da vocalidade *em relação* aparece também nos *Estudos (Etjuds)*, ponto central da *Análise Ativa*, nomeação de Maria Knébel para essa síntese metodológica de Stanislavski, uma prática improvisacional com o objetivo “de liberar o ator (do texto e do público), de tornar o teatro vivo, de tornar a ação imediata”, segundo o diretor Anatoli Vassiliev (1990), discípulo da Mestra Knébel. Os *Estudos* são um jogo teatral conduzido por uma dupla, baseado nas circunstâncias propostas de uma (sub)cena do texto em montagem e direcionado à descoberta das relações, que se desenham paulatinamente a cada repetição. Assim, a relação é o pressuposto para que as improvisações tangenciem e cruzem as palavras

do autor. Trata-se de um método iterativo e interativo: pela repetição (iteração), passo a passo constrói-se a vocalidade cênica em relação (interação).

No léxico teatral da grande mulher-de-teatro paulistana Myrian Muniz - professora, diretora e sobretudo atriz, a relação ocupa o epicentro de onde emanam as ondas da concretude cênica. Não como conceito ou discurso, mas como desafio que se inicia com o cultivo - nem sempre harmônico - das relações interpessoais: intuitiva, ela propunha textos e personagens que provocassem assombros, iluminações artísticas e pessoais. Não era terapia, mas pedagogia, táticas para ampliar escuta, visão, percepção, ao encontro do Teatro - assim com letra maiúscula, lugar sagrado, e também profano. *Uma mão a Deus, outra ao Diabo*, ela dizia. Táticas como vetores que apontam para outros e outras, cidade, terra, céu. Táticas completamente vinculadas à palavra como dizer e cantar, como dizer cantando, a fim de prospectar sentidos inusitados. Táticas silenciosas, como *Linha bela*, um exercício simples, delicado e paradigmático da Mestra.

Silêncio
Observe quem está à sua frente
um retrato como se fosse quadro, pintura
Escolha um ponto
uma linha
uma sombra
uma cor especialmente bela
Com dedos delicados, toque
(Dal Farra Martins, 2020, p. 42).

A relação enraíza a vocalidade cênica.

Cantar e [é] dizer

*Cantar não é um dom
Cantar é bom
(Chacal. Informação verbal)*

*Cantar é mover o dom
(Djavan, 1983)*

“Glória, Alegria, Festa, Alegre-Coro, Dançarina, Amorosa, Hinária, Celeste e Bela-Voz Pelas Musas comecemos a cantar”⁵. A prescrição contida no primeiro verso do poema *Teogonia* sugere a saudação às nove filhas de Zeus com a Memória como senha de passagem do *estado de prosa* para o *estado de música*⁶, instância poética que funda a singularidade do ensaio teatral. Palavras Cantadas (Hesíodo, 1986, p.11), invisíveis corporificadoras da potência do jogo entre memória e esquecimento, as Musas são a realização plena dos atributos de seus nomes. A riqueza histórica da canção brasileira nos convida a associar cada uma das Musas e seu respectivo atributo a uma cantora, cuja obra evoque um recorte espaço-temporal na memória. Eis um possível panteão: Glória ressoa em Aracy de Almeida, Alegria em Dona Ivone Lara, Festa em Gal Costa, Alegre-Coro canta em Beth Carvalho, Dançarina em Cármen Miranda, Amorosa em Elizeth, Hinária soa em Ângela Maria, Celeste em Dalva de Oliveira, Bela-Voz em Elis Regina⁷. A pluralidade de corpos e vozes, característica de todo grupo teatral, pode dessa forma definir e trocar conjuntos significativos de repertórios, no portal de entrada da sala de aula e de ensaio: o canto impulsado por memórias pessoais se faz coletivo. Transforma pessoa em pessoas, como enfatiza Daiane Jacobs.

Eu gosto de começar ou terminar minhas aulas com cantos coletivos, seja de músicas autorais, populares ou de canções aprendidas com os movimentos sociais. Os cantos coletivos trazem muitas histórias de vida, de lutas e visões de mundo de seus grupos de origem. O ato de cantar coletivamente, de cantar um canto surgido da coletividade, nos move do singular para o plural, do individual para o social, nos afastando das forças neoliberais que introjetam a competição e a meritocracia, e nos reaproximando dos saberes coletivos (Jacobs, 2024, p. 221).

⁵ Na rapsódia *Teogonia*, Hesíodo nomeia assim as nove Musas: Clio, Euterpe, Tália, Melpômene, Terpsícore, Érato, Polínia, Urânia e Calíope (Hesíodo, 1986, p. 109).

⁶ A frase é de José Celso Martínez Correia. Informação verbal.

⁷ Exemplo de associação livre, feita por mim em 11.05.2025 às 21h40.

A alegria da presença, pois *cantar é bom*, irradia no presente, *move o dom*.

*E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar pra alegrar a cidade
(Lira e Morais, 1964)*

A canção nos conduz pela sala. A unicidade dos andamentos determinada pelo seu pulso convoca a observação e a escuta: do lugar - luzes, sombras, sons, cores, limites; de si - articulações, tensões, vibrações, respirações, presença; e de outras vozes e corpos - contato, duetos, afastamento, aproximação, jogo. Lugar, si e outras: três camadas superpostas. O pulsar único estrutura e sustenta a ressonância rítmica dos cantos, estimula a relação e o jogo.

*Vozes em vibração pousam na vogal a
plataforma de impulso
para um salto voador
a es e is
ou um mergulho abissal
em os e us*

*Escutar Elis
Bela-Voz
mestra soberana destes saltos e mergulhos⁸*

Cantar a canção brasileira nos introduz no jogo entre dizer e cantar, pois por trás de uma voz que canta há uma voz que fala: toda canção brasileira nasce de uma fala (Tatit, 2002). O brasileiro se diz cantando (Lopes, 1997). A dicção brasileira vive na corda bamba, mas escorrega facilmente para a fala ou para o canto. O filósofo Peter Sloterdijk testemunha esse jogo:

[...] os seres humanos, desde que sabem falar, também fazem música. Mesmo que seja uma música implícita, na melodia da linguagem propriamente dita. Para um europeu que não conhece o português, a primeira ideia sobre a língua portuguesa é que ela parece ter uma intensidade melódica, uma melodia desconhecida pelas línguas europeias. *É como se, em todos os brasileiros, houvesse um cantor, como se todas as conversas fossem cantadas* (Sloterdijk, 2016. Grifo nosso).

No fim dos 50 e início dos 60, a canção brasileira impulsionou um corte histórico na vocalidade cênica, quando divergências políticas e ideológicas, evidentes na cesura estética entre o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro de Arena, engendraram uma vocalidade próxima do dizer brasileiro, que o contato íntimo com a canção vai estimular e sustentar. Não

⁸ As epígrafes sem referência são de minha autoria.

por acaso, a canção está presente em montagens do Arena, de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, a *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Guarnieri, com música de Edu Lobo⁹. Ela catalisa energias poéticas para uma concepção de um gestual cênico brasileiro, para o qual contribuiu fortemente a configuração em (semi)arena, que aproxima atrizes, atores, musicistas e público.

Habitante desse terreno do *dizercantando* brasileiro, a canção instaura uma qualidade fundamental a ser apreendida por aprendizes e artistas: o fluxo contínuo da voz. A canção nos ensina a fluência. Quando canto, pausas e sonoridades alternam-se musicalmente num jogo em que ações e gestos revelam-se à medida que canto. O sentido musical da canção provoca seu entendimento: lembremos que entender deriva do latim *intendere*, que significa *tender para*. Diz Jean-Luc Nancy: “se *entender* é compreender o sentido, escutar é estar na direção de um sentido possível e, em consequência, não imediatamente acessível” (Nancy, 2007, p. 17-18. Tradução nossa). Os silêncios não são vazios, mas pressentimentos da continuidade sonora.

A palavra emerge
do mar do silêncio
escutar
cantar de ouvido
dizer de ouvido
cantar de ouvido
dizer de ouvido
ouvido e ouvido
lembança e deslembança

Do silêncio emerge o som, desses “vazios do pensamento e ainda da palavra, que existem sempre em todo pensamento inspirado, mais que racionalizado, e que correspondem à descontinuidade do número, do ritmo” (Zambrano, 2007, p. 88. Tradução nossa). Há silêncio no som da palavra. Quando alguém diz ou canta uma palavra, há silêncios tramados em seus interstícios. A voz na palavra nasce da fricção entre silêncios e sons - que inclui ruídos, se lança em busca de um sentido possível na presença de alguém. As consoantes são

⁹ Nos anos 1970, quatro remanescentes do Arena concebem e encenam duas montagens emblemáticas do teatro paulistano, cuja força motriz é a canção brasileira: em 1971, Fauzi Arap e Flávio Império dirigem o espetáculo *Rosa dos Ventos*, protagonizado por Maria Bethânia. Quatro anos depois, em 1975, Myrian Muniz dirige *Falso Brilhante*, protagonizado por Elis Regina. Em 1979, estreia *Rasga Coração*, dirigida por José Renato, com dramaturgia finalizada em 1974 por Oduvaldo Vianna Filho, ator e autor dos primeiros anos do Arena. Na montagem, é a canção brasileira quem estabelece pontes com a memória, no recorte histórico de embates políticos e sociais, de 1904 a 1970 (Dal Farra Martins, 2024).

pontos explícitos de infinitésimas interrupções no fluxo sonoro das vogais, pontuado de silêncios (Dal Farra Martins, 2007).

Palavra abismal

*O percurso do silêncio engendra
concebe
engravidando a voz*

*O percurso da pausa engendra
concebe
engravidando a palavra
a imagem da palavra*

*Silêncio e pausa são suspensão
acumulação de energia potencial
O oxigênio penetra o corpo
impulso
a palavra sai carbonizada
em ação
em gesto*

Ler e [é] escutar

Ambrósio [Bispo de Milão em 383 DC] era um leitor extraordinário. Nas palavras de Agostinho: “Quando ele lia, seus olhos perscrutavam a página e seu coração buscava o sentido, mas sua voz ficava em silêncio e sua língua quieta. Qualquer um podia aproximar-se dele livremente, e em geral os convidados não eram anunciados; assim, com frequência, quando chegávamos para visitá-lo nós o encontrávamos lendo em silêncio, pois jamais lia em voz alta.” [...] aos olhos de Agostinho, essa maneira de ler parecia suficientemente estranha para que ele a registrasse em suas Confissões. A implicação é que esse método de leitura, esse silencioso exame da página, era em sua época algo fora do comum, sendo a leitura normal a que se fazia em voz alta (Manguel, 2004, p. 58-59).

Ler é escutar com os olhos. No *silencioso exame da página*, reverberam vozes interiores, afetos que guiam *o coração em busca de um sentido* possível, de entendimento, de escuta. O coração como órgão sensível à revelação de sentidos, como no relato de Agostinho, está ainda presente na expressão *saber de cor, saber de coração*, com o significado de *saber de memória*¹⁰. A leitura será sempre silenciosa, pois ler em voz alta é dizer, quando as vozes interiores tornam-se vocalidade que se lança no espaço exterior.

Nos olhos que perscrutam a página, as palavras habitam o ser artista aprendiz. As vozes que ele escuta quando lê acionam a imaginação sonora, e, multiplicando-se a cada leitura, provocam e permitem uma prospecção arqueológica da palavra, que sonda ritmos,

¹⁰ Também no francês e no inglês, encontramos expressões similares: *savoir par coeur* e *to know by heart*.

ressonâncias e respirações interiores. O texto respira segundo uma ordem de sístole, diástole e pausa, que não obedece a necessidades fisiológicas da vocalidade, mas emana do fluxo das palavras lidas, seu ritmo.

A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco desse deserto antes da ruptura, onde em surdina estão a vida e a paz, a morte e a loucura (Zumthor, 1997, p. 12).

Podemos afirmar que a voz jaz no silêncio do corpo como o corpo jaz no silêncio da voz quando ela vibra em nossas cavernas, como um eco de ressonâncias interiores, profecia de vocalidades. A ressonância silenciosa da leitura, ao habitar o corpo do ser artista aprendiz, já aciona sua coleção de lembranças: há leituras que calam, algumas amedrontam, outras iluminam. Já no primeiro contato com o texto, é preciso saber escutá-las, deixá-las ressoar, sermos habitados por elas.

A sonoridade interior se insere em uma trama de respiração, ressonância e ritmo, em que, como diz Gisele Brelet, “O ritmo é a ordem do tempo; ora, vivendo essa ordem do tempo, a alma torna-se ela mesma ordenada e sábia, dado que o tempo é sua própria substância. E o ritmo, sabedoria no tempo, é fonte de toda sabedoria. [...] Escutar o som é, portanto, ter consciência do tempo” (Brelet¹¹ Apud Ferrari, 2019, p. 144). O ritmo interior é também fluxo sequencial de silêncios e sonoridades - sons e ruídos, na qual sou capaz de perceber ausências e interrupções: o ritmo propõe uma precisão dimensional no fluir das ressonâncias.

O silêncio da leitura fertiliza a memória e o ato de memorização, fulcral para a vocalidade cênica. No ato da memorização, trata-se de habitar um texto e deixar-se habitar por ele. Admitindo-se a simetria entre ler e escutar, o ensaio do dizer será copiar. O breve ensaio *Porcelana Chinesa* de Walter Benjamin elogia a riqueza de quem penetra nos segredos do texto quando copia.

A força de um caminho varia segundo se percorra a pé ou se sobrevoe em aeroplano. Do mesmo modo, o poder de um texto é diferente quando se lê que quando se copia. Quem voa, só vê como o caminho vai deslizando pela paisagem e se desvela ante seus olhos, seguindo as leis do terreno. Tão só quem percorre a pé um caminho infere sua autoridade e descobre como nesse mesmo terreno, que para o avião não é mais que uma planície extensa, o caminho, em cada uma de suas curvas, vai ordenando a extensão das lonjuras, miradores, espaços abertos e perspectivas, como a voz de mando de um oficial faz sair aos soldados de suas filas¹².

¹¹ BRELET, Gisele. **Le temps musical**. Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p. 364 e 37.

¹² Luiz Gonzaga faz também um elogio ao caminho que se percorre a pé, na canção *Estrada de Canindé*: “Ai, ai, que bom / Que bom que bom que é / Uma estrada e a lua branca / Uma gente andando a pé. / Ai, ai, que bom / Que bom que bom que é / Uma estrada e a lua branca / No sertão de Canindé. / Automóvel lá nem se sabe / Se é homi ou se é mulé / Quem é rico anda em burrico / Quem é pobre anda a pé. / Mas o pobre vê nas estradas / O orvalho

Podemos supor que habitar um texto se assemelha a habitar uma cidade. Assim, quem percorre suas esquinas, becos, ruas e praças se assemelha ao copista, pois

só o texto copiado pode dar ordens à alma daquele que nele trabalha, enquanto que o simples leitor nunca conhecerá as novas paisagens que, em seu ser interior, vai convocando o texto, esse caminho que atravessa sua cada vez mais densa selva interior: porque o leitor segue o movimento de sua mente no voo livre do sonho, enquanto o copista deixa que o texto lhe dê ordens. A prática chinesa de copiar livros constituía, então, uma garantia incomparável de cultura literária, e a cópia, uma chave para penetrar nos enigmas da China (Benjamin, 2006, p. 21. Tradução nossa).

Copiar o texto que se lê, fragmento a fragmento, torna-se chave para desvendar seus segredos e memorizar respirações, ressonâncias e ritmos, atrelados aos sentidos que a vocalidade vai aprofundar. Por outro lado, será preciso também vez ou outra voltar ao sobrevoo, para que se veja de longe a nitidez crescente dos caminhos¹³. Na passagem da cópia para o dizer, é essencial que se respeite a relação implícita no gesto da vocalidade cênica: dizer sempre para alguém, driblando a tentação de vocalizar solitariamente em voz alta, na dúvida de não sabê-lo. Na passagem da leitura à vocalidade cênica da palavra, o ser artista aprendiz arquiteta a atuação.

Antes da conclusão

Este ensaio, como sói acontecer com esta forma de escrita, não tem como fito formular explicações e conclusões, mas dar voltas em torno do tema da pedagogia e da direção, no âmbito da vocalidade cênica, assumindo-se que existem processos teatrais em que não há dicotomia entre essas ações. Nessa condição, defende que a abordagem pedagógica e artística se proceda num campo em que corpo, voz e atuação estejam presentes de forma solidária, no cotidiano de aulas e ensaios. Movido pelas vibrações interiores e exteriores do cantar e do dizer, do ler e do escutar, o ser artista aprendiz embasa coletivamente a vocalidade cênica.

beijando a flor / Vê de perto o galo campina / Que quando canta muda de cor. / Vai molhando os pés no riacho / Que água fresca Nosso Senhor / Vai olhando coisa a grané / Coisa que prá mode ver / O cristão tem que andar a pé” (Gonzaga, 2025).

¹³ Desenvolvi as simetrias entre os atos de ler-escutar e copiar-dizer em Dal Farra Martins (2020, p. 172-180).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Elogio da Profanação**. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BRECHT, Bertolt. **Histórias do sr. Keuner**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Dirección única**. Traducción de Juan del Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1987.
- DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Percursos poéticos da voz**. São Paulo: Revista Sala Preta nº 7, p. 9-17, 2007.
- DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **O artista da distância**. In: BASTOS, Helena. **Corpo e Cidade: moveres entre aproximações e distanciamentos**. São Paulo: Cooperativa de Dança, 2015, p. 37-47.
- DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Um Sistema Curricular no Departamento de Artes Cênicas**. São Paulo: Revista da Graduação, 2016.
- DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **O Ser Aprendiz. Um itinerário com Myrian Muniz**. São Paulo: Giostri, 2020.
- DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Palavra Muda. Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio**. São Paulo: Giostri, 2020.
- DAL FARRA MARTINS, José Batista (Zebba). **Notas sobre a música e a vocalidade poética no projeto teatral de Oduvaldo Vianna Filho**. Petrolina-PE: Dramaturgia em Foco, v. 8, n. 3, 2024, p. 155-178.
- DJAVAN. **Seduzir**. In: LP **Água**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1983.
- FAGUNDES, Igor. **Performance para uma voz concentrada em seu corpo**. Rio de Janeiro: Revista Garrafa, 2010.
- FERRARI, Emanuele. **Gisele Bretlet e Wagner**. In: GONTIJO, Clóvis Salgado e ZILLE, José Antonio Baêta (org.). **Os filósofos e seus repertórios - Série Diálogos com o Som - Volume 5**. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2019, p. 127-150.
- GIL, Gilberto. **Meio de campo**. In: CD **Cidade do Salvador**. Rio de Janeiro: Polygram, 1998.
- GONZAGA, Luiz. **Estrada do Canindé**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DvKOrTjJZF8>. Acesso em 10/05/2025.
- HENRIQUES, João. **Entre a Pedagogia Vocal e a Direção Vocal: reflexões sobre aspectos comuns e autônomos das suas práticas**. Brasília: Revista Voz em Cena, v. 5, nº 2, julho/dezembro de 2024, p. 133-161.

- HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.
- JACOBS, Daiane Dordete Steckert. **Reencantar a Voz em Cena**. Brasília: Revista Voz em Cena, v. 5, nº 2, julho/dezembro de 2024, p. 215-224.
- LIRA, Carlos e MORAIS, Vinícius de. **Marcha da Quarta-feira de Cinzas**. In: LP Nara - 1964. São Paulo: Elenco, 1964.
- LOPES, Sara. **Diz isso cantando! A vocalidade poética e o modelo brasileiro**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1997.
- MANGUEL, Alberto. **Uma História da Leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Disponível em: <https://dlivros.com/livro/historia-leitura-alberto-manguel>. Acesso em 14/05/2025.
- NANCY, Jean-Luc. **A la escucha**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- PARDO, José Luis. **La Regla del Juego. Sobre la dificultad de aprender filosofía**. Barcelona: Círculo de Lectores, 2004.
- PUCHEU, Alberto. **Performance para um corpo concentrado em sua voz. A fronteira desguarnecida (poesia reunida 1993-2007)**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- SLOTERDIJK, Peter. **Peter Sloterdijk responde: sobre a música contemporânea**. São Paulo: Fronteiras do Pensamento, 2016. Disponível em: <http://www.fronteiras.com/noticias/peter-sloterdijk-responde-sobre-a-musica-contemporanea>. Acesso em: 13/05/2025.
- SUSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia (org.). **Cultura brasileira hoje: diálogos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, v. 2, 2018.
- TATIT, Luiz. **O Cancionista**. São Paulo: Edusp, 2002.
- TROCA, Renata Ávila. **A poética da voz e o vazio da escrita: parte da experiência de uma pesquisa**. João Pessoa: Revista Prolíngua, v. 13, nº 1, 2018, p. 99-109.
- VASSILIEV, Anatoli. **Texto literário e improvisação**. Bruxelas: École des Maîtres, 1990. Material de trabalho (cópia). Tradução nossa.
- VARGENS, Meran. **A voz articulada pelo coração**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ZAMBRANO, María. **El hombre y lo divino**. Madri: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Editora da PUC, 2000.

Artigo recebido em 17/05/2025 e aprovado em 31/05/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.58245>

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

ⁱ José Batista (Zebba) Dal Farra Martins - Músico, encenador, ator e cantor, professor e pesquisador livre-docente sênior do Departamento de Artes Cênicas (ECA-USP) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Atua nos campos do teatro e da música, dedicando-se especialmente ao estudo da voz, sonoridades e vocalidades poéticas, atreladas à canção brasileira. Com a cantora e atriz Maria Simões, criou a *Ausgang de Teatro*, com o fito de abrir para o público o espaço privado de sua casa no bairro da Pompeia. Lançaram, em 2016, o *Almanach Muda*, narrativa gráfico-poética do percurso da *Ausgang*, incluindo processos artístico-pedagógicos e montagens em Havana e Buenos Aires. No TUSP, em 2017, dirigiu e atuou na *Roda das vozes em Estado de Sítio*, montagem síntese de uma pesquisa pós-doutoral iniciada em 2011, em Barcelona, com supervisão de Jorge Larrosa, sobre as articulações entre linguagem, experiência, memória e atuação. Em 2020, no âmbito de sua livre docência, publicou os livros *Palavra Muda. Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio* e *O ser aprendiz. Um itinerário com Myrian Muniz*, pela Editora Giostri. dalfarra@usp.br.
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1202945496384216>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1165-1293>

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

