



# Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## O prazer da voz

José Batista (Zebba) Dal Farra Martins

Para citar este artigo:

MARTINS, José Batista (Zebba) Dal Farra. O prazer da voz.  
**Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas,  
Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573103482023e0206

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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



## O prazer da voz<sup>1</sup>

José Batista (Zebba) Dal Farra Martins<sup>2</sup>

### Resumo

O texto desenvolve uma reflexão no âmbito das relações entre *voz e experiência*, discorrendo sobre o prazer da voz, em confronto com o medo e o trabalho de voz. No percurso, em que o prazer da voz deságua em prazer no teatro, o autor ensaia diálogos com o escritor Roland Barthes (O prazer do texto) e artistas teatrais, como Cicely Berry (*Voice and the Actor*), Isabel Setti (*O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços*) e Bertolt Brecht (*Pequeno Organon para o Teatro*). Trata-se de um itinerário ao encontro do prazer da voz que vibra, corta, historiciza e assombra.

**Palavras-chave:** Voz. Prazer. Trabalho. Assombro. Vocalidade contemporânea.

## The pleasure of the voice

### Abstract

The text develops a reflection within the scope of the relations between *voice and experience*, discussing the pleasure of the voice, in confrontation with fear and voice work. Along the way, in which the pleasure of the voice leads to pleasure in the theater, the author essays dialogues with the writer Roland Barthes (*The pleasure of the text*) and theatrical artists, such as Cicely Berry (*Voice and the Actor*), Isabel Setti (*The body of the word it is not fixed, it lets itself be touched by time and its spaces*) and Bertolt Brecht (*Small Organon for the Theatre*). It is an itinerary to meet the pleasure of the voice that vibrates, cuts, historicizes and astonishes.

**Keywords:** Voice. Pleasure. Work. Astonishment. Contemporary vocality.

## El placer de la voz

### Resumen

El texto desarrolla una reflexión en el ámbito de las relaciones entre *voz y experiencia*, discutiendo el placer de la voz, en confrontación con el miedo y el trabajo de la voz. En el camino, en el que el placer de la voz conduce al placer del teatro, el autor ensaya diálogos con el escritor Roland Barthes (*El placer del texto*) y artistas teatrales, como Cicely Berry (*La voz y el actor*), Isabel Setti (*El cuerpo de la palabra no es fijo, se deja tocar por el tiempo y sus espacios*) y Bertolt Brecht (*Breviário de Estética Teatral*). Es un itinerario para encontrarse con el placer de la voz que vibra, corta, historiza y asombra.

**Palabras clave:** Voz. Placer. Trabajo. Asombro. Vocalidad contemporánea.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Diego Andrade de Carvalho. Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Literatura Brasileira pela USP.

<sup>2</sup> Livre-docência pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorado pela Universidade de Barcelona – Espanha. Doutorado em Engenharia Civil pela USP. Mestrado em Engenharia Civil pela USP. Graduação em Matemático pela Universidade de Taubaté (UNITAU). Professor Associado pesquisador livre-docente sênior do Departamento de Artes Cênicas (ECA-USP) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Músico, encenador, ator e cantor, professor e pesquisador. [✉ dalfarra@usp.br](mailto:dalfarra@usp.br)  
[🌐 http://lattes.cnpq.br/1202945496384216](http://lattes.cnpq.br/1202945496384216) [📄 https://orcid.org/0000-0002-1165-1293](https://orcid.org/0000-0002-1165-1293)

...quando a produção é sem controle,  
o aprendizado pode se transformar em prazer  
e o prazer em aprendizado.  
(Brecht. Organon, Apêndice)

Não é incomum haver quem se refira ao trabalho de voz no teatro como uma atividade para resolver o *problema* da voz. Recentemente, chamou minha atenção, em um texto de uma orientanda, a significativa quantidade da ocorrência desta palavra já no primeiro parágrafo, arrematado com a *flexão problematização da voz*. Este tratamento da pedagogia da voz imprime mais ênfase nas dificuldades já inerentes não só a este campo específico, mas concernentes à árdua tarefa a que se expõem atores, atrizes e aprendizes, na lida cotidiana do teatro. Na entrada da Escola de Arte Dramática se lia *Teatro é duro*, lema cunhado por Alfredo Mesquita, seu fundador.

A ideia da voz como um problema, um empecilho, uma barreira a ser superada, encontra eco na palavra trabalho. Como se sabe, a etimologia de *trabalho* ensina que o vocábulo vem de *tripalium*, um instrumento de tortura, formado por três paus aguçados em que se prendia o escravo para ser supliciado. Hannah Arendt, no livro *A condição humana* (Arendt, 1987, p. 58), afirma que “todas as palavras europeias para ‘labor’ – o latim e o inglês *labor*, o grego *ponos*, o francês *travail*, o alemão *Arbeit* – significam dor e esforço e são usadas também para dores do parto.<sup>3</sup> Labor tem a mesma raiz etimológica que *labare* (‘cambaleiar sob uma carga’)”. De outra parte, trabalho se opõe a ócio, que em grego se diz *Skholè*, raiz da palavra *escola*. No mundo dos homens livres, era preciso tempo livre para contemplar. Hannah Arendt esclarece que o espaço da casa, em que vigorava o labor do escravo para garantir a satisfação das necessidades da família, *privava* seu dono da atuação pública, de fato o objeto de realização plena do cidadão, ao passo que o filósofo se colocava ainda fora (e acima) destas duas instâncias, no ócio e na contemplação. As propostas vibracionais da Maud Roberts e Grotowski, em sua última fase, nomeada por Peter Brook *arte como veículo*, correspondem atualmente à criação desse espaço ocioso e contemplativo, dedicado a descobertas sutis (Quilici, 2013).

<sup>3</sup> Evidência deste imbricamento semântico é o uso de trabalho de parto para o ato de dar à luz.



Entretanto, as pressões ocasionadas pelas diretrizes produtivas da sociedade contemporânea ocidental (mas crescentemente global) transformaram a escola justamente no espaço de preparação para o trabalho, num processo gradativo que se acelerou na segunda metade do século passado.

\*\*\*

Trabalhar é se juntar com as coisas, se separar das pessoas.  
Manuelzão  
(Rosa, 1984, p. 187)

Será preciso, portanto, associar às poéticas pedagógicas da voz o prazer das descobertas que o acesso aos ritmos vibratórios e aos fluxos das ressonâncias propicia. Isso exige, sem dúvida, um redimensionamento do tempo, para que estudemos não só o evidentemente útil, mas também o supostamente inútil. No limiar do processo de aula ou de ensaio, cantar pode ser um ato pleno para o contato e a coesão entre atores, atrizes, aprendizes, professoras e encenadores. *Cantar não é um dom, cantar é bom*, diz o poeta Chacal. E mesmo que se admita ser um dom, é preciso movê-lo, como reza Djavan. As dificuldades que a prática teatral impõe não desaparecem, mas seu enfrentamento se fortalece com o elixir da alegria e do prazer. Escutemos Assis Valente, compositor baiano, negro, quando fala das artimanhas de sua gente para *oblivio dos males e pausa nas aflições*:

Alegria pra cantar a batucada  
As morenas vão sambar  
Quem samba tem alegria  
Minha gente era triste e amargurada  
Inventou a batucada  
Pra deixar de padecer  
Salve o prazer! Salve o prazer!  
(Valente e Maia, 1996)

\*\*\*

A Alegria é manifesta.  
Tui é o lago que alegra e refresca todos os seres.  
Tui é ainda a boca.  
A Alegria significa prazer.<sup>4</sup>  
(I Ching, 1982, p. 495)

“A alegria é a prova dos nove”, escreve Oswald de Andrade no *Manifesto*

---

<sup>4</sup> Hexagrama 58. Tui / Alegria (Lago).

*Antropófago* (Andrade, 2017, p. 36). O que ele queria dizer com isso? No tempo em que não havia calculadora eletrônica, a prova dos nove era utilizada para conferir se estava correta uma soma, subtração, multiplicação ou divisão. Trata-se de uma série de regras reveladoras da coerência estrutural interna das operações numéricas. Analogamente, a alegria deve pulsar no interior dos processos cênicos, como matriz de seu movimento. É disso que Meyerhold fala quando preconiza que “a alegria torna-se a esfera sem a qual o ator não pode viver, mesmo quando deve morrer em cena” (Meyerhold, 1914, p. 12). O atributo da alegria é a leveza, oposto ao peso do medo – dá até pra dizer: ao peso do mundo, da morte. Por isso, o remédio para a atração gravitacional do chão do palco é a leveza do salto, da figura que se conecta com as alturas, com o céu. O mergulho no oceano deve sempre permitir o voo livre nos ares.

Sem que se enuncie desta forma, o prazer está presente nas propostas de Cicely Berry e Kristin Linklater. Para Cicely Berry, notável professora inglesa, referência na dicção poética de Shakespeare e colaboradora de Peter Brook em diversas obras, é necessário distender tensões indesejáveis presentes no corpo, para abrir os espaços de circulação do ar. No livro *Voice and the actor*, de 1972, este processo se desenvolve por meio de alguns movimentos simples, focados na percepção do peso e na soltura de articulações. A prática amplia as salas de ar e prepara os exercícios respiratórios, destinados a “saber dosar a energia cinética da voz”. Em seguida, Cicely coloca o aprendiz em ação: sugere dizer um texto da peça *Cimbelino*, de Shakespeare, cujo tema gira em torno do medo e de uma atitude serena para enfrentá-lo (Berry, 1973, p. 26). Minha tradução brasileira pode incorporar dizeres de cantador nordestino: *Sem Medo*. Experimente cantar:

Sem medo do sol ardente  
Nem do inverno gelado  
O descanso sorridente  
Depois de cumprido o fado  
O rapaz, a moça só  
Tudo um dia vira pó.

Sem medo dos poderosos  
Nem da vingança tirana  
Cientistas miraculosos  
Sabedoria cigana  
Sem comida ou paletó  
Tudo segue e vira pó.

Sem medo da trovoada  
Nem do raio cintilante  
Sem medo do camarada  
Nem do inimigo arrogante  
Amantes jovens sem dó  
Acabam sempre no pó.

Nenhum encanto te renda!  
Nem feitiço ou encomenda!  
Nenhum fantasma nem lenda!  
Nada de mal te surpreenda!  
Serena consumação  
Todo dia mansidão!  
(Shakespeare, 1975, p. 800)<sup>5</sup>

O posicionamento do tema do medo como primeiro ato do processo pedagógico lembra a posição *desse inimigo do conhecimento* na poética de Myrian Muniz. Entretanto, diferentemente da inglesa, a mestra brasileira faz eco ao pessimismo de Drummond, no *Congresso Internacional do Medo*:

E depois, morreremos de medo  
E sobre nossos túmulos nascerão flores  
Amarelas e medrosas  
(Martins, 2020a, p. 52).

---

<sup>5</sup> Fear no more the heat o' the sun  
Nor the furious winter's rages;  
Thou thy worldly task hast done,  
Home art gone, and ta'en thy wages:  
Golden lads and girls all must,  
As chimney-sweepers, come to dust.

Fear no more the frown o' the great;  
Thou art past the tyrant's stroke;  
Care no more to clothe and eat;  
To thee the reed is as the oak:  
The sceptre, learning, physic, must  
All follow this, and come to dust.

Fear no more the lightning-flash,  
Nor the all-dreaded thunder-stone;  
Fear not slander, censure rash;  
Thou hast finish'd joy and moan:  
All lovers young, all lovers must  
Consign to thee, and come to dust.

No exorciser harm thee!  
Nor no witchcraft charm thee!  
Ghost unlaid forbear thee!  
Nothing ill come near thee!  
Quiet consummation gave:  
And renowned by thy grave!

(Tradução nossa)

Chama a atenção o enfoque fortemente poético da proposta de Cicely Berry, no sentido de colocar aprendizes no trato com a palavra, já no primeiro encontro. Ou seja, o longo caminho de preparação da voz acontece *pari passu* com o gesto da palavra. Kristin Linklater, ao contrário, separa estes dois momentos. Sua prática *visa liberar a voz*, objetivo declarado no título de seu principal livro, *Freeing the natural voice*, lançado em 1976, no qual o primeiro passo não é desenvolver habilidades respiratórias, mas entrar em contato com seu sopro, em um ato fisiológico simples: o suspiro (Linklater, 1976, p. 28). O suspiro é mínima porção de ar que se torna mínima porção de voz, um fóton de *phoné* que se libera, surfando no prazer do alívio corporal que provoca. Esta estratégia se solidariza com o objetivo da professora escocesa, pois se a meta é liberar a voz, nada mais coerente que esta poética (no sentido de um fazer) se alicerce na liberação da menor porção de voz. A dimensão mínima do suspiro dependerá de cada ator, atriz ou aprendiz, em contato com seu corpo, em situação relacional, pois a voz se realiza entre dois. À liberação de um suspiro surdo, seguem-se um sonoro e a sustentação da vibração, distendidos anteriormente lábios, língua, mandíbula e palato mole, para flexibilizar os espaços de ressonância. O prazer do ar torna-se prazer sonoro.

\*\*\*

Cicely Berry e Kristin Linklater admitem que a ressonância da voz não se deve concentrar apenas na máscara. É preciso permitir a viagem do som pelo corpo, que Grotowski perseguirá obstinadamente, especialmente no período de Wroclaw (Martins, 2011). A escuta cumpre um papel fundamental na expansão das possibilidades vibratórias do ser, pois que embasa o tráfego da relação entre mestre e aprendiz, na calibragem do posicionamento do som.

\*\*\*

Roland Barthes, no livro *O prazer do texto*, questiona: “Escrever com prazer me assegura – a mim, o escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor é mister que eu o procure (que eu o ‘druge’), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço [...]” (Barthes, 1987, p. 8).

O prazer da voz implica o prazer da escuta? De modo algum. Porém, a

emissão prazerosa coloca no jogo também a escuta de quem diz e o espaço criado com quem escuta convida à fruição.

\*\*\*

Há um silêncio na escuta, silêncio fecundo, como a pausa presente na respiração, soprada por Artaud quando afirma que o ator deve ser um “atleta do coração” (Artaud, 2006, p. 154). Artaud enumera os ciclos respiratórios em *masculino*, a inspiração; *feminino*, a expiração; e, *andrógino*, o silêncio, a pausa de retomada do ciclo, que guarda ainda os afetos presentes no já dito, em tensão com o dizer que virá. A pausa assim concebida articula magneticamente o fluxo da voz e das palavras, dirige a variação dos andamentos, determina o jogo dos contrastes, estreita o contato com os ouvintes.

Em um dos capítulos sobre a questão da voz teatral em seu sistema, Stanislavski propõe três tipos de pausas para o estudo e a dicção do texto: lógica, psicológica e *luft-pause*, uma tomada imperceptível de ar, por necessidade fisiológica (Stanislavski, 2001, p. 157-203). Esta tipologia deixa claro o espaço da atuação stanislavskiana, primordialmente restrito às relações privadas. Brecht expande a função das pausas, para criar brechas de estranhamento, interrupções de fluxo, cortes históricos, em perspectiva social e política (Brecht, 1978, p. 36). Essa proposição não se limita somente a uma poética de atuação e encenação do autor alemão, mas está presente em sua escrita, sobre o que observa Roberto Schwarz, no prefácio de *A Santa Joana dos matadouros*:

O ritmo da dicção é submetido ao andamento argumentativo, que tem musicalidade específica, a qual vai primar também sobre a musicalidade da palavra. Na condução do verso, ocorre algo da mesma ordem, através da valorização complexa de sua pausa final, que é o resultado de um truque simples: Brecht não põe vírgula no fim da linha, o qual em consequência pode – mas não precisa – ter função de virgular, dúvida esta que obriga sempre a um intervalo (Schwarz, 2009, p. 12).

\*\*\*

... é o próprio *ritmo* daquilo que se lê [se diz, se escuta] e do que não se lê [não se diz, não se escuta] que produz o prazer dos grandes relatos [Para dizer, eu leio, a leitura antecede a performance]. *Não devorar, não engolir, mas [...] aparar com minúcia, redescobrir... o lazer das antigas leituras.* (Barthes, 1987, p.19. Grifos e comentários nossos)

Lê pouco, mas, ao ler, ruma tua leitura,



A fim de gravá-la dentro de tua lembrança;  
Infeliz o glutão que come sem medida,  
Que toma tudo e nunca há de algo reter.  
(Quadra XXV da “Nova moral di Colletet”, 1685  
Apud Ferrari, 2019, p. 142)

\*\*\*

O prazer da voz é um prazer desinteressado – não é usufruto, a voz como coisa útil, utilizável. Não se trata de devorar, mas de saborear as palavras. Quando saboreamos um alimento, é preciso destruir antes de deglutir: o sentido do movimento é de fora para dentro, para garantir prazeres e nutrição.<sup>6</sup> Ao contrário, o sentido vetorial da vocalidade poética aponta para fora: eu saboreio para dizer – a alguém. Portanto, saborear será um ato de lapidação e de descoberta, que impulsiona a viagem da palavra ao encontro de corpos e provoca sentidos. Se na deglutição alimentar há sucessão de ações – respirar, saborear, engolir –, no dizer as ações são simultâneas – expirar, saborear, ressoar, ritmar, lançar. O sabor coincidente com o dizer ratifica a não-linearidade da voz.<sup>7</sup> Neste ponto, é imprescindível lembrar do lugar da palavra contemporânea, esvaziada e desincorporada pela disseminação crescente de uma linguagem meramente informativa. O filósofo espanhol José Luis Pardo alerta:

Hay un intento en marcha para librar al lenguaje de su incómodo espesor, un intento de borrar de las palabras todo sabor y toda resonancia, un intento de imponer por la violencia un lenguaje liso, sin manchas, sin sombras, sin arrugas, sin cuerpo, la lengua de los deslenguados, una lengua sin otro en la que nadie se escuche a sí mismo cuando habla, una lengua despoblada (Pardo apud Larrosa, 2000, p. 94).

Desta língua dos deslenguados extirpou-se o seu sabor de boca, pois

Para acceder al lenguaje, tenemos que hablar una lengua (la – o las –

<sup>6</sup> Diz Hannah Arendt, na seção *Labor e fertilidade*, de sua grande obra *A condição humana*: “Ambos [o trabalho e o labor] são processos devoradores que se apossam da matéria e a destroem: o ‘trabalho’ realizado pelo labor em seu material é apenas o preparo para a destruição final deste último” (Arendt, 1987, p. 112). Podemos dizer que a vocalidade poética – projeto de atuação da atriz, do narrador, do cantor, da performer – encontra-se entre o *ser* e o *fazer*, entre o *labor* e o *trabalho*. O labor instaura um saber orgânico, o trabalho, um saber poético, de fabricação. A observação de Hannah Arendt nos instiga a indagar: o que a voz destrói quando se lança? De fato, há uma queima energética própria dos processos corporais, mas há também uma espécie de poda no teor de memórias, pensamentos e emoções: quando eu digo, eu coloco para fora, desabafo, confesso, declaro. Parece haver aí também uma destruição, no sentido da transformação já inerente ao labor, quando garante a manutenção do ciclo vital.

<sup>7</sup> Barthes sugere uma anisotropia do texto: “Se você mete um prego na madeira, a madeira resiste diferentemente conforme o lugar em que é atacada: diz-se que a madeira não é isotrópica. O texto tampouco é isotrópico: as margens, a fenda, são imprevisíveis” (Barthes, 1987, p. 49). Assim também a voz e a vocalidade poética, pluralidade corporal de ritmos, ressonâncias, respirações.

materna/s, al menos en principio) y hablarla desde dentro, con nuestra propia voz (manifestando nuestros dolores y placeres con ella) y con nuestra propia lengua. Y ello hace que las palabras nos dejen un residuo en la punta de la lengua, un sabor de boca (dulce o amargo, bueno o malo), lo que ellas nos hacen saber (nos dan a saborear) de nosotros mismos y que nadie más que nosotros puede saber, porque nadie más puede saborearlas con nuestra lengua y nuestra boca, porque a nadie más pueden sonarle como a nosotros nos suenan (Pardo, 2004, p. 53).

O sabor de boca suscita e estimula o prazer da voz.

\*\*\*

A ressonância na máscara e a prática de salmodiar compõem a estratégia hegemônica de uma pedagogia da voz afinada à escola tradicional francesa, desenvolvida por Maria José de Carvalho e Mylene Pacheco, na Escola de Arte Dramática, e registrada pela professora Terezinha Zaratin, no seu livro *Comunicação verbal. Educação vocal* (Zaratin, 2010). A prática, ancorada em procedimentos presentes no canto lírico, busca a emissão da *voz grande do ator*, a partir do abaixamento da laringe, posição correspondente à abertura máxima do canal da voz, em posição distendida. Não obstante a situação otimizada para a emissão, preconizada por Grotowski quando diz mantenha a laringe aberta, o ato de salmodiar visa fixar a ressonância e sustentá-la com alta intensidade, buscando-se uma dicção própria de personagens trágicos, mensageiros, deuses, heróis. Mylene Pacheco apresenta um exemplo interessante desta abordagem, quando trabalha a sustentação do dizer em um poema de Fernando Pessoa:

Boiam leves desatentos  
Meus pensamentos de mágoa  
Como no sono dos ventos  
As algas cabelos lentos  
Do corpo morto das águas  
(Pessoa, 1955, p. 120).

O gesto da voz fica aqui completamente realizado, pois sustenta a ação de boiar na leveza (intensa) de pensamentos e algas.

\*\*\*

“Mylene Pacheco morreu há poucos meses. A beleza imponente das vozes trabalhadas por ela nos deixou antes ou permanece como eco distante, referência de qualidade que ainda não encontrou corpo de igual grandeza” (Setti, 2007, p. 25).

Isabel Setti inicia assim um artigo, cujo título anuncia o trânsito da voz no corpo que o tempo histórico impôs: *O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços*. Prossegue assim o seu depoimento:

Eu sentia grande admiração pela potência, pela clareza, pela bela ressonância das vozes de Mylene, mas experimentava desconforto com a falta de naturalidade daquela expressão, com a padronização da entonação e, principalmente, com a ausência de contato daquela técnica com a experiência da coisa dita (Setti, 2007, p. 25).

Emerge desta fala a falência da ideia de uma técnica única para a voz teatral, como se a questão vocal pudesse admitir solução única, padronizada na entonação. Pois há muitos modos de prazer vibratório e cada poética definirá técnicas associadas, conjuntos de práticas prazerosas de aprendizagem, destinadas a superar desafios específicos.

A fala de Isabel Setti afere ainda o divórcio da técnica com o que se diz. Aparecem daí dicotomias entre corpo e voz, som e sentido, cuja superação impõe um enfrentamento com a própria linguagem. Não por acaso, nota-se o surgimento de vários neologismos para dar conta da integridade destas instâncias fragmentadas: corpo-voz, corpovoz, corpo-vocal, corpooral, palavra-corpo. Constatando que muito se perde em estudar a literatura oral sem atentar para os corpos e vozes dos sujeitos que a criaram e propagaram, Paul Zumthor propôs substituir *oralidade* por *vocalidade* (Zumthor, 2000). A vocalidade, portanto, pressupõe a solidariedade entre corpo e voz. Este liame também é fonte de prazer. Como é bom quando as vibrações ritmam o flutuar do corpo e um fluxo instantâneo percorre os circuitos conectivos do assombro.

\*\*\*

Em situação teatral, nos processos de relações em movimento, *vocalidade* diz-se *vocalidade poética*. Entre *vocalidade* e *vocalidade poética*, é a dimensão do adjetivo poética que posiciona ator, atriz, performer e aprendiz no espaço entre ficção e não-ficção, terreno transitório próprio do contemporâneo. Nesta perspectiva, um aspecto essencial das *pedagogias da vocalidade poética* será criar condições de ensaiar saberes para dimensionar o raio de irradiação da ressonância no trânsito rítmico da atuação.

\*\*\*

A cultura Malinkê da Guiné Conacri é uma das linhagens musicais, artísticas, bailadas, e tem seu fundamento no conceito de que os instrumentos “falam”, isto é:

reproduzem a voz, discursam, dialogam, criam frases relacionadas ao momento presente, conduzem as danças, trazem uma grande herança de provérbios, conceitos sociais, conselhos e sabedoria dos ancestrais, combinando eternamente e harmonicamente, duas polaridades: *Respeito e Alegria*.<sup>8</sup>

\*\*\*

Se fosse possível imaginar uma estética do prazer textual, cumpriria incluir nela: a escritura em voz alta. [...] Na Antiguidade, a retórica compreendia uma parte olvidada, censurada pelos comentadores clássicos: a *actio*, conjunto de receitas próprias para permitir a exteriorização corporal do discurso: tratava-se de um teatro da expressão, o orador-comediante “exprimiu” sua indignação, sua compaixão, etc. A escritura em voz alta não é expressiva; [...] é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão da voz*, que é um *misto erótico de timbre e de linguagem*, e pode portanto ser por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (daí sua importância nos teatros extremo-orientais) (Barthes, 1987, p. 84-85).

Na vocalidade poética, o grão da voz não nega o logos pelo protagonismo da *phoné*, mas aposta na *vocalização do logos desvocalizado* (Cavarero, 2011 p. 50), em um dizer que se constrói em trânsito, na dobra entre o íntimo e o público. Não se trata de isolar o som do sentido, mas de liberar conexões na ressonância. O dizer em trânsito no encontro com a pessoa se constitui *entre nós*, não se apoia na apropriação do texto pelo ator, mas antes que ele se deixe levar pelo fluxo das frases, exponha-se aos impulsos dos versos, contagie-se pelos rastros das palavras na ponta da língua (Martins, 2020, p. 175).

O prazer da voz. Vocalizar o logos. Entre o fonético e o fonológico, entre dizer e cantar, entre som e sentido.

\*\*\*

Habito um texto como habito uma cidade – para orelhas atentas e olhos distraídos, sempre há alguma surpresa em esquinas antigas.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://estudiomawaca.com/evento/as-africanas-da-africa-com-marina-de-mello-e-souza-usp-e-fantakonate-guine-e-luis-kinugawa-djembe-don/>. Acesso em: 15 maio 2023. Grifo nosso.

\*\*\*

Pois em toda ação a intenção principal do agente, quer ele aja por necessidade natural ou vontade própria, é revelar sua própria imagem. Assim é que todo agente, na medida em que age, sente *prazer em agir*; como tudo o que existe deseja sua própria existência, e como, na ação, a existência do agente é, de certo modo, intensificada, resulta necessariamente o prazer... Assim, ninguém age sem que (agindo) manifeste o seu eu latente (Dante, apud Arendt, 1987, p. 188).

O prazer se realiza na voz quando ela supera sua camada mais superficial de comunicar e age nas pessoas e na cidade, quando ela é capaz de afetar corpos e, na sua reflexão, deixar-se afetar, quando ao mesmo tempo lança e permite o toque vibrante entre nós. A ação da palavra exige seu fecho de sombra, seus espectros de silêncios, seus ruídos singulares.

O prazer da voz. Vocalizar o logos. Entre nós.

\*\*\*

Toda uma pequena mitologia tende a nos fazer acreditar que o prazer (e singularmente o prazer do texto) é uma *ideia de direita*. A direita, expede-se para a esquerda, com um mesmo movimento, tudo o que é abstrato, aborrecido, político, e as pessoas guardam para si o prazer: sejam bem-vindos entre nós, vocês que chegam enfim ao prazer da literatura! E à esquerda, por moral (esquecendo-se *os charutos de Marx e Brecht*), suspeita-se, desdenha-se qualquer “resíduo de hedonismo”. À direita, o prazer é reivindicado contra a intelectualidade, o clericalismo: é o velho mito reacionário do coração contra a cabeça, da sensação contra o raciocínio, da “vida” (quente) contra “a abstração” (fria) [...] À esquerda, opõe-se o conhecimento, o método, o compromisso, o combate, à “simples deleitação” (no entanto, *e se o próprio conhecimento fosse por sua vez delicioso?*) (Barthes, 1987, p. 31-32).

\*\*\*

Entre os colaboradores de Bertolt Brecht, cujo processo criativo sabemos coletivo, Hanns Eisler ocupa um lugar especial. A sólida formação marxista infunde uma atitude dialética em suas poéticas musicais e teatrais, atitude revolucionária que provoca no ouvinte e no executante “ternura e força, perseverança e flexibilidade, impaciência e prudência, exigência e devoção” (Brecht apud Betz, 1982, p. 1).<sup>9</sup> Para Eisler a diversão é condição necessária da educação pelo teatro,

---

<sup>9</sup> Sobre ele, diz Brecht: “Sua atitude global é revolucionária no mais alto sentido. Esta música desenvolve no ouvinte e no executante os impulsos e as luzes mais potentes de uma época em que a produtividade de todo tipo é a fonte de todo prazer e toda moralidade. Ela criou uma nova ternura e uma nova força, uma nova perseverança e uma nova flexibilidade, uma nova impaciência e uma nova prudência, uma nova exigência e uma nova devoção”. No original: “His holy attitude is revolutionary in the highest sense. In both

Uma sociedade que se educa deve ser ensinada pelo palco desde que a educação seja divertida – onde a educação não é diversão, já é obsoleta. [...] A arte já não foi liberada de suas mais primitivas necessidades de servir a sociedade e entreter a sociedade? Agora, tenho que admitir, e você também<sup>10</sup>, que não há de fato nenhuma oposição entre entreter e servir. O velho Brecht mostrou em seu *Organon*: entreter o servir e o entretido pode servir [à sociedade] (Eisler e Bunge, 2014, p. 220 e 225).<sup>11</sup>

Eisler evoca um preceito brechtiano contido no Pequeno *Organon* para o Teatro. De fato, o primeiro excerto do breviário postula: “O ‘Teatro’ consiste em produzir representações vivas de fatos humanos tramados ou inventados, com o fim de divertir” (Brecht, 1963a, p. 15).<sup>12</sup> Antes, no Prólogo, Brecht já define “o teatro como um lugar de diversão, desde o ponto de vista de uma estética” (Brecht, 1964, p. 100), prenúncio da análise sobre “[...] cual es el género de recreación que nos agrada!” (Brecht, 1963a, p.15).

Trata-se, portanto, de tipificar e abordar os prazeres teatrais, no sentido de encontrar a forma de prazer mais prazerosa, já que

o prazer que ele [o teatro] busca é sua única justificativa, verdadeiramente necessária e suficiente. [...] Não se deve mesmo exigir do teatro que ensine o que quer que seja, a não ser a *maneira de obter prazer de se mover*, no corpo ou no espírito: mas nada de mais útil (Brecht, 1963b, p. 174).<sup>13</sup>

O movimento do corpo ou do espírito – do pensamento, que é um passeio

---

the listener and the executant this music develops the powerful impulses and insights of an age that in which productivity of every kind is the source of all enjoyment and morality. It brings forth new tenderness and strength, endurance and versatility, impatience and foresight, challenge and self-sacrifice”. (Tradução nossa)

<sup>10</sup> O interlocutor de Eisler é Hans Bunge, em conversação extraída do belo livro *Brecht, Music and Culture. Hanns Eisler in conversation with Hans Bunge*. Trata-se de uma série de entrevistas, com temas extraídos de memórias de Eisler sobre registros de Brecht em seu Diário.

<sup>11</sup> A society that educates itself needs to be taught by the stage only as long as education is fun – where education isn't fun any longer it's already obsolete. [...] Hasn't art already been liberated from its most primitive needs to serve society rather than to entertain society? Now, I have to admit, and you too, that there isn't really any opposition between entertaining and serving. The older Brecht has shown that in his *Organum*: to entertain the serving and the entertained can serve. (Tradução nossa)

<sup>12</sup> El "Teatro" consiste en producir representaciones vivas de hechos gumanos tramados o inventados, con el fin de divertir. (Tradução e Grifo nosso)

<sup>13</sup> Le plaisir qu'il procure est la seule justification, à vrai dire indispensable et suffisante. [...] On ne devrait même pas lui demander d'enseigner quoi que ce soit, sinon peut-être la manière de prendre du plaisir à se mouvoir, sur le plan physique ou dans le domaine de l'esprit; mais rien de plus utilitaire. (Tradução e grifo nosso)

do espírito – gera prazer e é somente isso que o teatro pode ensinar: formas de se mover com prazer. Sendo movimento, o gesto da voz participa deste prazer.

Nessa prospecção,

a catarse aristotélica, a purificação pelo terror e pela piedade, ou a purificação do terror e da piedade, não é urna ablução realizada simplesmente de uma forma recreativa, é, sim, *uma ablução que tem por objetivo o prazer*. [...] Dizer que o teatro surgiu das cerimônias do culto não é diferente do que dizer que o teatro surgiu precisamente por se ter desprendido destas; não adotou a missão dos mistérios, adotou, sim, *o prazer do exercício do culto, pura e simplesmente* (Brecht, 1964, p. 101-102. Grifos nossos).

Fosse o teatro continuidade cerimonial do rito dionisíaco, seria religião – diferenciando-se do culto, o teatro dele se descola.

O percurso brechtiano de análise das formas de prazer no teatro converge para sua dimensão revolucionária, em que “a arte extrairá diversão da nova produtividade, produtividade esta que tanto pode melhorar a nossa existência e que, uma vez livre de obstáculos, pode vir a ser, em si própria, o maior de todos os prazeres” (Brecht, 1964, p. 107. Grifo nosso).

\*\*\*

É, sobretudo, o desejo de desenvolver a nossa arte em diapasão com a época em que ela se insere que nos impele, desde já, a deslocar o nosso teatro, o teatro próprio de uma época científica, para *os subúrbios das cidades*; aí ficará, a bem dizer, inteiramente à disposição das vastas massas de todos os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldades, para que nele possam *divertir-se* proveitosamente com a complexidade dos seus próprios problemas (Brecht, 1964, p. 108. Grifos nossos).

Para Brecht, o prazer teatral contemporâneo provém das situações de assombro causadas por novos entendimentos<sup>14</sup> de condições sociais e políticas, que estruturam e controlam, sob perspectiva histórica. Os operadores teatrais desse processo – os efeitos de estranhamento, no plano da dramaturgia, e os gestos, no plano da atuação e encenação – “têm apenas como objetivo despojar os acontecimentos susceptíveis de serem influenciados socialmente no libelo de *familiaridade* que os resguarda, hoje em dia, de qualquer intervenção” (Brecht,

<sup>14</sup> Na acepção de tensões que tendem para um sentido.

1964, p. 116. Grifo nosso).

*Estranhar significa historicizar*, inserir cortes na narrativa, convidar cena e público, participantes do ato teatral, à reflexão sobre a realidade *desnaturalizada*. Para isso, é necessário

ser capaz de produzir em si *um olhar [uma escuta]* de estranheza idêntico àquele com que o grande Galileu contemplou o lustre que oscilava. As oscilações surpreenderam-no, como se jamais tivesse esperado que fossem dessa forma, como se não entendesse nada do que se estava passando; foi assim que descobriu a lei do pêndulo. O teatro, com as suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante, visão que é tão difícil quanto fecunda. Tem de fazer que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que *o distancie de tudo que é familiar* (Brecht, 1964, p. 117. Grifos e comentário nossos).

Trata-se do prazer do estranhamento como fonte de assombro. Nos campos sonoro e musical, Brecht propõe frequentemente o jogo agudo de oposições entre dizer e cantar como modo de estranhamento: as canções rasgam o tecido narrativo e instauram perspectivas épicas, historicizantes. Nesta direção, o samba de breque constitui-se em uma forma brasileira com este potencial, ao se desenrolar nas oposições críticas entre a voz que canta e a voz que fala nos breques.<sup>15</sup>

Criam-se possibilidades de contato com as *sombras* do texto. Para Roland Barthes (1987, p. 43-44. Grifos nossos),

O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é *um pouco* de ideologia, *um pouco* de representação, *um pouco* de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro. (Diz-se correntemente: “ideologia dominante”. Esta expressão é incongruente. Pois a ideologia é o quê? É precisamente *a ideia enquanto ela domina: a ideologia só pode ser dominante*. Tanto é justo falar de “ideologia da classe dominante” porque existe efetivamente uma classe dominada, quanto é inconsequente falar de “ideologia dominante”, porque não há ideologia dominada: do lado dos “dominados” não há nada, nenhuma ideologia, senão precisamente – e é o último grau da alienação – a ideologia que eles são obrigados (para simbolizar, logo para viver) a tomar de empréstimo à classe que os domina. A luta social não pode reduzir-se à luta de duas ideologias rivais: *é a subversão de toda ideologia que está em causa*).

\*\*\*

---

<sup>15</sup> Desenvolvi as articulações entre estranhamento e samba de breque na seção Premeditando Brecht do livro Palavra Muda. Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio. (Martins, 2020b, p. 151-171)



Toda esta fundamentação imbrica-se na tarefa

de recrear os filhos de uma era científica, proporcionando-lhes *o prazer dos sentidos e a alegria*. [...] Do prazer sexual extraímos deveres conjugais, o prazer artístico está ao serviço da cultura, e aprender não significa conhecer aprazivelmente, mas, sim, aferrar o nariz ao objeto do conhecimento. Nada do que fazemos representa um esforço aprazível, e, para justificarmos os nossos atos, não invocamos o que gozamos com isto ou com aquilo, mas, sim, *quanto suor nos custou* (Brecht, 1964, p. 133. Grifos nossos).

O percurso de Brecht no *Pequeno Organon* parte do prazer do teatro, enfoca o prazer do ator no contato com o assombro e aponta finalmente para o espectador, que

[...] gozar como diversión el tremendo e infinito trabajo que le procura la vida, y también el carácter terrible de su incesante transformarse. El teatro debe consentirle autoproducirse del modo más sereno, ya que de los variados modos de existencia nace el arte más sereno” (Brecht, 1963a, p. 64 – Grifos nossos).

\*\*\*

Minha era, minha fera, quem ousa,  
Olhando nos teus olhos, com sangue,  
Colar a coluna de tuas vértebras?  
(Mandelstam, 2001)

Para o poeta russo Osip Mandelstam, sua era, portanto que lhe é contemporânea, é animal com o dorso partido, a exigir a ousadia de repará-lo com a própria vida. Propositor desta metáfora como um dos modos de desenvolver a questão “O que significa ser contemporâneo?”, o filósofo italiano Giorgio Agamben conclui:

O poeta

[...] é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera<sup>16</sup>, soldar com seu sangue o dorso quebrado do tempo.

[...] enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra.

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.

<sup>16</sup> Diz Agamben: “Em 1923, Osip Mandelstam escreve uma poesia que se intitula ‘O Século’ (mas a palavra russa vek significa também ‘época’)” (Agamben, 2009, p. 59). Haroldo de Campos traduz “era”, que enfatiza não se tratar de um ponto fixo no tempo, como a virada de século, mas um fluir constante dessa quebra. Podemos até imaginar o *Angelus Novus* de Klee e Benjamin habitante deste lugar intensamente presente.



Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros.

É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (Agamben, 2009, p. 59-72).

Gesto e ação plenos de ressonância e ritmo  
nos chiaroscuros da palavra-luz e da palavra-sombra  
entre som e sentido

tom e semitom  
dizer e cantar  
conservação e ruptura  
tradição e inovação  
familiaridade e estranhamento

entre nós

a vocalidade contemporânea  
se arrisca em habitar essa fratura

no prazer dialético  
que vibra  
corta  
historiciza  
e assombra.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-76.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e Outros Textos*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

ARTAUD, Antonin. Um atletismo afetivo. In: *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 151-160.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BERRY, Cicely. *Voice and the Actor*. Londres: Harrap, 1973.

BETZ, Albrecht. *Hanns Eisler Political Musician*. London: Cambridge, 1982.

BRECHT, Bertolt. *Breviário de estética teatral*. Trad. Raúl Sciarreta. Buenos Aires:

La Rosa Blindada, 1963a.

BRECHT, Bertolt. Petit Organon pour le Théâtre. In: *Écrits sur le Théâtre*. Trad. Jean TAILLEUR, Gérald Eudeline e Serge Lamare. Paris: L'Arche, 1963b.

BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro. In: *Estudos para uma arte dramática não-aristotélica*. Trad. Fíama Hasse Paia Brandão. Lisboa: Portugalia, 1964.

BRECHT, Bertolt. Um exemplo: a descrição da primeira representação da peça “A Mãe”. In: *Estudos sobre Teatro*. Trad. Fíama Hasse Paia Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 33-36.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais*. Belo Horizonte, UFMG, 2011.

EISLER, Hanns e BUNGE, Hans. Brecht, Music and Culture. Hanns Eisler in *conversation with Hans Bunge*. London: Bloomsbury, 2014.

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*. Belo Horizonte: Editora UEMG, Volume 5, p. 127-150, 2019.

I CHING. O livro das mutações. Trad. WILHELM, Richard (chinês para alemão); MUTZENBECHER, Alayde e PINTO, Gustavo (alemão para português). São Paulo: Editora Pensamento, 1982.

LARROSA, Jorge. Herido de realidad y en busca de realidad. Notas sobre los lenguajes de la experiencia. In: DOMINGO, José Contreras y FERRÉ, Núria Pérez de Lara (org.). *Investigar la experiencia educativa*. Madrid: Morata, 2010, p. 87-116.

LINKLATER, Kristin. *Freeing the natural voice*. New York: Drama Book Specialists, 1976.

MANDELSTAM, Osip. A Era. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris (organização e tradução). *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.210.

MARTINS, José Batista Dal Farra. *O ser aprendiz*. São Paulo: Giostri, 2020a.

MARTINS, José Batista Dal Farra. *Palavra Muda*. Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio. São Paulo: Giostri, 2020b.

MARTINS, José Batista Dal Farra. *Três fragmentos de ressonância*. Porto Alegre: VI Reunião Científica da ABRACE, 2011.

MEYERHOLD. *O Amor de Três Laranjas – a revista do Dr. Dapertutto*. S. Petesburgo: Livro 1, 1914.

PARDO, José Luis. *La Intimidación*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1955.

QUILICI, Cassiano. Notas sobre a “Arte como Veículo” e o Ofício Alquímico do Performer. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 164-175, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SCHWARZ, Roberto. O bate-boca das classes. In: BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos Matadouros*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 7-13.

SETTI, Isabel. O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços. *Sala Preta*, São Paulo, nº 7, p. 25-32, 2007.

SHAKESPEARE, William. Cymbeline. In: *The complete works of William Shakespeare*. London: The Hamlyn Publishing Group, 1975.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

VALENTE, Assis e MAIA, Durval. Alegria. In: PACHECO, Claudia [SIMÕES, Maria]. *CD Boca*. São Paulo: Abacarô, 1996.

ZARATIN, Terezinha. *Comunicação verbal, Educação vocal*. O Teatro – Fonte e Apoio. São Paulo: Paulus, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Editora da PUC, 2000.

Recebido em: 07/06/2023

Aprovado em: 31/07/2203