



Palavras invisíveis

José Batista Dal Farra Martins
(Zebba Dal Farra)

1

As cidades de Ítalo Calvino¹ são invisíveis porque se constroem na invisibilidade da voz de quem as narra. As imagens aparecem e se realizam na imaginação de quem ouve, pela presença da palavra poética, que é pura vocalidade. Mesmo quando lemos, ouvimos os volteios tonais de nossa voz criarem e reconhecerem as cidades reveladas por Marco Pólo, na evocação dos gostos das iguarias, na dança da música silenciosa das ruas escuras, no encanto pelos aromas dos incensos orientais, no toque do ônix e da ametista, na chegada a Despina de navio ou de camelo, nas pipas que sobrevoam os canais concêntricos de Anastácia, nos deuses que protegem a cidade de Leandra. Este mundo impalpável se realiza pela ação da voz em nossa imaginação. Como o imperador mongol Kublai Khan, destinatário da voz do viajante Marco Pólo, seu ministro estrangeiro, que relata a experiência de suas viagens, nós, seus ouvintes, nos apropriamos do mundo destas cidades imaginárias.

Visíveis pela presença de seu narrador, as cidades invisíveis, nas quais a dimensão urbana enlaça organicamente seus habitantes, se insinuam medievais, época em que as vozes poéticas dos jograis e dos cantores de gesta são portadoras da preservação e difusão da memória – termos com alto grau de interdependência. Segundo o linguista suíço Paul Zumthor, “até por volta do século XII, a escritura é único veículo do saber mais elevado: o poder passa pela voz. A partir dos séculos XII e XIII, a relação se inverte: ao escrito, o poder; à voz, transmissão viva do saber.”² Na obra de Calvino, os relatos passeiam por uma constelação de cidades, espaços medievais típicos dos narradores. São vozes poéticas da cidade as guardiãs e disseminadoras da memória coletiva, que se faz movente, posto que é fluída, e se molda nos corpos de cantores e narradores. “A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver.”³ A palavra vocalizada atinge os corpos do público pelos seus poros, como ação no ar livre e desimpedido: não há amplificação artificial, há o som meticolosa-

José Batista Dal Farra Martins (Zebba Dal Farra) é músico, encenador e professor do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

- ¹ Calvino, 2004.
- ² Zumthor, 2001, p. 154.
- ³ Zumthor, 2001, p. 139.

mente dimensionado para decantar as narrativas, impregnado de música e de paixão, em contraposição à dureza da palavra fática. “As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética as reúne em um instante único – o da performance –, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total.”⁴ A palavra poética é presença que entra pelos sete buracos da cabeça: pelos olhos – nas imagens que evoca, pela boca – nos sabores a que convida, pelas narinas – nos perfumes que inspira, e pelas orelhas – canais nos quais penetram os seus sinais sonoros, em busca de decodificação, pelos algoritmos da mente e da paixão. Há, portanto, uma atualização da memória na performance do sujeito da voz. Mesmo que haja texto escrito, ele subsiste abaixo da vocalidade, como palavras invisíveis que “a voz do recitante atualiza por um momento, retornando depois a seu estado, até que outro recitante delas se aproprie.”⁵ No processo da re-memória, a voz que conta canta e borra com poesia a voz cotidiana. A conexão entre voz e propagação da memória coletiva, tornada presença pela performance do cantor-narrador medieval, sugere ressonâncias com o aedo e o rapsodo, cantores-narradores que floresceram na Grécia Arcaica.

2

“Pelas Musas comecemos a cantar.”⁶ No primeiro verso da abertura do poema “Teogonia”, o

aedo Hesíodo prescreve a precisão de começar-se pelas Musas, a fim de que se garanta a voz como presença: as nomeações e os relatos dos feitos divinos lhes dão concretude. As Musas, cantadas por este pastor iniciado por elas, são as nove filhas de Zeus e da Memória, concebidas em nove noites amorosas. Nascidas desta união, as Musas são Palavras Cantadas: são, portanto, Vozes, e sua dança, Dança das Vozes. Clío, Euterpe, Tália, Melpômene, Tersícore, Érato, Polínia, Urânia e Calíope. Glória, Alegria, Festa, Alegre-coro, Dançarina, Amorosa, Hinária, Celeste e Bela-Voz.⁷ A linhagem das Musas engendra a potência da memória, impressa invisivelmente nas palavras cantadas, e propicia a alternância entre lembrança e esquecimento.

Na Grécia Arcaica, preservação e transmissão da memória coletiva também se processavam pela vocalidade. A memória se conserva pela ação da palavra poética sobre o outro, tornada presente nas vozes de aedos e rapsodos, condutores de suas audiências “ao conhecimento de esferas do ser que transcendem a esfera da existência particular, o que faz da poesia épica um instrumento político e didático de grande importância, e ao mesmo tempo uma forma de prazer comunitário.”⁸ A voz poética é, portanto, presença que educa e diverte, no âmbito coletivo, portada por seus sujeitos: os aedos e os rapsodos. Aedos e rapsodos errantes eram comuns no mundo de língua grega dos séculos VII a.C. e VI a.C., decaindo-se sua importância social, a partir do surgimento das tragédias e de outras formas literárias que dependiam da escrita em sua composição e difusão.⁹ A diferença

⁴ Zumthor, 2001, p. 139.

⁵ Teoria dos estados latentes, formulada há meio século por Menéndez Pidal, conforme Zumthor, 2001, p. 143.

⁶ Torrano, 1992, p. 109.

⁷ Torrano, 1992: 109.

⁸ Krausz, 2007, p. 24.

⁹ Krausz, 2007, p. 26.



entre eles reside no fato de que o aedo canta suas próprias criações, enquanto o rapsodo divulga um repertório, é aquele que cose os cantos. Entretanto, o aedo não reivindica para si o papel do autor da obra cantada: é o “aprendiz da divindade”, receptor de um poder superior que emana das Musas. A transição do mundo da oralidade para o mundo da escrita suscita a crescente apropriação, pelos poetas, daquilo que era visto como dom emanado das Musas. O ciclo, correspondente ao período do século VII a.C. a V a.C., contém a iniciação de Hesíodo pelas Musas, as narrativas de Homero, cuja relação com as divindades é de invocação, e a obra de Arquíloco, poeta que, inspirado por elas, se colocará como o único criador de seu trabalho.¹⁰ Na dupla função do aedo, de compositor e rapsodo, este se configura como sujeito da voz poética, concretizada no espaço entre ele e seus ouvintes. O rapsodo funde, em sua performance, os atributos do narrador e do cantor. Sua voz presente apresenta fragmentos passados, em constantes ciclos de ir e vir. A voz que emana do corpo do rapsodo, elo da memória com o presente, porta a urgência do dizer e do cantar, seja porque diverte, seja porque vela, seja porque revela. O poder de sua voz se manifesta na competência real, palpável, tangível, de conectar os fluxos da memória com os sentidos poéticos, na performance. Forjado nas frestas da dor e do prazer, o rapsodo repercute na figura do Boca, evocada por Paulinho da Viola, na canção “Bebadosamba”¹¹.

3

Delta zero na memória. No Benin, antes de cruzar o Atlântico, escravo empilhado nos porões dos navios negreiros, o cativo girava nove vezes,

a cativa sete, em torno da Árvore do Esquecimento – ‘a árvore das voltas’ – para que perdesse a memória de sua origem e de sua cultura.¹² Nas noites oceânicas, os ruídos surdos da memória são vozes do banzo e da dor. Lembrança e esquecimento. Eis o berço do samba, que, pai do prazer e filho da dor, se funda sobre esta polaridade estrutural, em que vida e morte se equilibram no fio da navalha. No “Bebadosamba”, o sambista chora “a lágrima comum que todos choram”, capta o “rio de murmúrios da memória”, que aflora na voz deste sócia do rapsodo, “para aliviar o peso das palavras, que ninguém é de pedra.” Como Hesíodo, o sambista prescreve o samba como elixir que, quando bebido, instaura o estado de embriaguez, chave do jogo entre lembrança e esquecimento, refletida na imagem do fogo da chama que queima o tecido da memória: bebedosamba, bebedosamba.

Notam-se três sujeitos da voz na canção. O primeiro narra o dizer de “um mestre do verso, de olhar destemido”, num diálogo com Boca, personagem dos antigos carnavais cariocas, que, no fim do cortejo, encadeava sambas de maneira contínua, ininterrupta, conduzido pelo fluxo da memória.

Um mestre do verso, de olhar destemido,
disse uma vez, com certa ironia:
“Se lágrima fosse de pedra
eu choraria”
Mas eu, Boca, como sempre perdido
Bêbado de sambas e tantos sonhos
Choro a lágrima comum,
Que todos choram
Embora não tenha, nessas horas,
Saudade do passado, remorso
Ou mágoas menores
Meu choro, Boca,
Dolente, por questão de estilo,

¹⁰ Krausz, 2007, p. 29, 63.

¹¹ Paulinho da Viola: Bebedosamba. Rio de Janeiro: Sony/BMG, 1996.

¹² Barbieri, 1998.

É chula quase raiada
Solo espontâneo e rude
De um samba nunca terminado
Um rio de murmúrios da memória
De meus olhos, e quando aflora
Serve, antes de tudo,
Para aliviar o peso das palavras
Que ninguém é de pedra.

O segundo sujeito dirige-se diretamente ao ouvinte: pelo canto, convida a beber do samba. Beber do samba, além de se nutrir das vibrações de seus pulsos, significa beber de uma tradição, guardada na memória. O efeito instantâneo deste convite, entoado pela vocalidade da palavra, é a proposta ao ouvinte de uma bebedeira poética, deflagrada pela invocação bebedosamba, bêbado de samba.

Bebadosamba, bebadachama
Também.

O terceiro sujeito evoca uma família ancestral de sambistas, pela dualidade da palavra “chama”: a ação de chamar, que abre espaço para a manifestação da memória, e o substantivo que designa queima, transformação em fumaça, em substância impalpável e invisível. Os sambas aparecem pelo *chamar* e desaparecem pela *chama*, num movimento de retorno ao tecido da memória, pessoal que se faz coletiva. Neste trecho, o rapsodo define uma dimensão do universo da memória, que será a fonte de suas narrativas cantadas. O samba tem o poder, pela luz de sua chama, de restaurar a paixão, no espaço desejado de Aruanda, lugar de Paz e Alegria.

Chama que o samba semeia
A luz de sua chama
A paixão vertendo ondas
Velhos mantras de aruanda
Chama por Cartola, chama
Por Candeia
Chama Paulo da Portela, chama,
Ventura, João da Gente e Claudionor
Chama por mano Heitor, chama

Ismael, Noel e Sinhô
Chama Pixinguinha, chama,
Donga e João da Baiana
Chama por Nonô
Chama Cyro Monteiro
Wilson e Geraldo Pereira
Monsueto, Zé com fome e Padeirinho
Chama Nelson Cavaquinho
Chama Ataulfo
Chama por Bide e Marçal
Chama, chama, chama
Buci, Raul e Arnô Cabegal
Chama por mestre Marçal
Silas, Osório e Aniceto
Chama mano Décio
Chama meu compadre Mauro Duarte
Jorge Mexeu e Geraldo Babão
Chama Alvaiade, Manacéa
E Chico Santana
E outros irmãos de samba
Chama, chama, chama

Eis as metáforas da memória que delineiam o ofício deste sambista: o rio de murmúrios, que flui como passistas em um enredo de escola de samba; a chama do fogo, que queima as lembranças e as vela no esquecimento; e o chamamento, que posiciona novamente os canais da escuta para os murmúrios do rio. O ritmo destas ações quem assopra no sentido do outro é o rapsodo, pela atuação do seu corpo e da sua voz, na performance. O verso de improviso, na segunda parte, amplia o diálogo com o coletivo, ao integrá-lo com a imaginação e a memória pessoal, como um ponto de acumulação, limite de uma operação de síntese, que se corporifica na presença poética da voz.

Coração partido
Verso de improviso
Beba do martírio desta vida
Pelo coração

Há, portanto, um diálogo entre as memórias coletiva e pessoal, manifestado na voz do rapsodo. Consumindo-se pela chama da memó-



ria, no teatro as palavras se queimam quando ditas. Quando molda sua voz na performance, o ator frequentemente transita entre estas duas memórias: a coletiva, fonte de saber, e a pessoal, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Nestas situações, em que a voz poética é *memória*¹³, o ator se faz rapsodo. Como o “escritor-rapsodo (*raphtein* em grego significa “coser”), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir”¹⁴, o ator-rapsodo costura seu desempenho num campo de tensões determinado pelas combinações entre as vozes do cantor e do narrador, elegendo-se o ritmo¹⁵ como um de seus operadores cênicos: o equilíbrio entre canto e fala pode ser processado no campo do ritmo.

4

A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória. Conforme o intérprete, na performance, cante, recite ou leia em voz alta, limitações de maior ou menor força geram sua ação; de qualquer modo, porém, esta empenha uma totalidade pessoal: simultaneamente um conhecimento, a inteligência de que ela se investe, a sensibilidade, os nervos, os músculos, a respiração, um talento de reelaborar em tempo tão breve (Paul Zumthor).¹⁶

Movimentos complementares do ritmo respiratório, a inspiração é captação do mundo, en-

quanto a expiração é ação sobre o mundo. Na inspiração, esboços¹⁷ de lembranças se insinuam nas descontinuidades da voz. A palavra silenciosa potencializa e impulsiona a vocalidade do ator-rapsodo, na qual se manifestam os riscos de sua memória. O risco prenuncia o perigo, palavra cujo fragmento “per” é o mesmo da palavra experiência¹⁸, sugerindo-se uma conexão entre risco e experiência. O risco, como a experiência, insufla um percurso, um caminho de transposição, e revela a urgência da palavra vocalizada. Neste trânsito, a autoridade da palavra poética convoca o corpo e seus sentidos na sua ação performativa, colocando-se o ator-rapsodo em estado de plena exposição. A inspiração prepara e impulsiona as ações da vocalidade e o fluxo contínuo da voz, em que se encadeiam os pulsos de som e silêncio. O cancionista, ao tramar esta fluência contínua no equilíbrio rítmico explícito da canção, instiga um importante procedimento para o ator-rapsodo, ao processar as entoações do cantor e do narrador.

Quando o ator-rapsodo se depara, como material de trabalho, com um texto escrito, muitas vezes distante de si e de suas inquietações, estimular a experiência da palavra exige envolver-se e reconhecer-se com o universo dado. Um texto é um conjunto bem definido de palavras, um sistema em que há vários centros de gravidade, criando-se constelações sustentadas pelas imagens e ações invisíveis que evocam e provocam. Quando lemos “mesa”, logo percebemos o significado da palavra, sua

¹³ Zumthor, 2001, p. 139.

¹⁴ Sarrazac, 2002, p. 37.

¹⁵ O conceito de ritmo inclui, além das descontinuidades explícitas do jogo entre pulso e silêncio, as alturas como sua extensão.

¹⁶ Zumthor, 2001, p. 141.

¹⁷ Risco é um esboço de projeto. De uso corrente no século XVIII, o termo se encontra associado, a projetos do Aleijadinho, como mostra o “Risco da Igreja São Francisco de Assis de São João del Rei”, conservado até hoje.

¹⁸ Bondía, 2002, p. 25.

camada denotativa. Porém, o objeto, que já ressoa como voz em nossa mente, evoca experiências com a mesa. A voz formaliza em sonoridade o objeto, impregnando-se a entonação das características físicas da mesa: seu peso, seu tamanho, sua temperatura, a sensação que seu material imprime ao toque. A mesa se expande também para o plano dos afetos. A mesa da infância: “o lugar onde apoiaram sonhos, a polenta, a lamparina acesa, que na noite recortou e fundiu rostos.”¹⁹ O contato com a mesa faz emergir relações do corpo com o objeto: se estamos à mesa, sobre ela, debaixo dela, “em volta desta mesa velhos e moços, lembrando o que já foi.”²⁰ Quando articula e confronta as camadas pessoais da memória com sua dimensão coletiva, histórica, refletida, por exemplo, nos trabalhadores que fabricaram a mesa, as palavras escritas do autor, invisíveis sob a vocalidade, se implantam no corpo do ator-rapsodo como memória. A apropriação se processa como pessoalidade e história²¹, na concretude do gesto do corpo e da voz, por meio de uma solidariedade rítmica entre molde²² e forma: a forma condiciona o molde, a memória do molde desenha a forma. A experiência cênica torna-se o campo de tensões em que se concretizam novas posições da memória do ator-rapsodo.

O ator-rapsodo articula os atributos do cantor, sujeito lírico, e do narrador, sujeito épico, entoando no balanço entre canto e fala, que

é o espaço da voz poética. De outra parte, sua voz é memória coletiva e pessoal. Na Grécia Arcaica, a diminuição da influência das Musas implicou em um aumento da presença do aedo – como compositor e rapsodo, na criação e difusão dos cantos épicos, apontando-se para um domínio crescente da memória pessoal sobre sua vocalidade. No mundo contemporâneo, a despeito da ampliação das possibilidades de registro e gravação, há uma desvalorização da memória, notável na proliferação de objetos descartáveis, no apego à novidade, no descaso pelos idosos, “considerados inúteis e inservíveis em nossa sociedade.”²³ Assim, a exaltação do indivíduo e de sua memória pessoal exigirão do ator-rapsodo a construção de recortes da memória coletiva, histórica, “fixada por uma sociedade por meio de mitos fundadores e de relatos, registros, documentos (...).”²⁴ O rapsodo convida o ator para esta experiência de síntese e propõe uma atitude crítica no confronto de seu mundo pessoal com as relações humanas, que afloram do coletivo. De modo semelhante ao sambista, que acende a chama da memória do samba, o ator-rapsodo cose os cantos nas tramas do coletivo e do pessoal, do privado e do público, da tradição e da invenção, pois, também

A fraqueza da memória
Dá força ao homem.²⁵

¹⁹ Dal Farra, 1994, *Linhagem*.

²⁰ Milton Nascimento e Fernando Brandt: *Saudade dos Aviões da Panair*.

²¹ “(...) o ator se apropria da personagem ao mesmo tempo em que se apropria da história”, nas palavras de Brecht, 1963, p. 54.

²² O molde é o vazio corporal que enforma a voz na singularidade de cada som, definido pelas grandezas físicas tempo (duração, velocidade), espaço (altura, ressonância) e energia (intensidade, volume).

²³ Chauí, 2003, p. 140.

²⁴ Chauí, 2003, p. 141.

²⁵ Brecht, 1986, *Elogio do Esquecimento*.



Palavras invisíveis



Referências bibliográficas

- BARBIERI, Renato. *Atlântico Negro Na Rota dos Orixás*. Filme documentário 35MM, 54 min. São Paulo: Itaú Cultural / Videografia, 1998.
- BENJAMIM, Walter. *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: ADORNO, Theodor et al.: *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação, nº 19, 2002.
- BRECHT, Bertolt. *Breviário de Estética Teatral*. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada, 1963.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas. 1913-1956*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *Livro de Auras*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- KRAUSZ, Luis S. *As Musas. Poesia e Divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- TORRANO, Jaa. *Teogonia. A Origem dos Deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RESUMO: O artigo desenvolve a passagem da memória coletiva como processo de dar visibilidade a palavras invisíveis, pela vocalidade, entendida como presença do corpo e da voz de cantores-narradores. Neste percurso, analisam-se o aedo e o rapsodo, suas ressonâncias medievais e o sambista brasileiro, corporificado na figura do Boca, protagonista da canção “Bebadosamba”, de Paulinho da Viola. Sugere-se um enfoque poético da vocalidade do ator, conformados no rapsodo. O ator-rapsodo coloca-se como articulador dos atributos do cantor, sujeito lírico, e do narrador, sujeito épico, entoando no balanço entre canto e fala, que é o espaço da voz poética.

PALAVRAS-CHAVE: Voz; Corpo; Rapsodo; Narrador; Cantor; Atuação.