

VOZES EM ESTADO DE
SÍTIO

RESUMO



Somos Vozes em Estado de Sítio. A pressão das políticas neoliberais, implementadas no Ocidente em escala global, exigem o controle das ações coletivas e individuais, de forma crescente e, por vezes, imperceptível. O artigo aborda uma pedagogia teatral como construção de um percurso entre mestre e aprendiz neste campo minado, baseada em uma escuta avessa, estrangeira, destemperada.

Palavras-chave:

Vozes. Estado de sítio. Temperamento

Vozes em Estado de Sítio

JOSÉ BATISTA (Zebba) DAL FARRA MARTINS¹

PARA MARCO ANTONIO BATISTA FRANKLIN DE MATOS,
PRIMEIRO COMPANHEIRO DE CAMINHO,
NAS EXCURSÕES PERIPATÉTICAS PELAS LADEIRAS
DO MEU PEQUENO ARRABALDE.

Mudez

A terra treme. Furacões e terremotos, colapsos climáticos de intensidades críticas, assolam o planeta. O jornalismo oficial lateja em uníssono: são catástrofes, desastres naturais. Porém, sabemos que estas vozes, narradoras contemporâneas a serviço de interesses corporativos, são as mesmas que negam o aquecimento global, um fato científico incontestável². Em artigo publicado no portal *Carta Maior*, diz o jornalista George Monbiot, do *The Guardian*, que ignorar o peso do aquecimento global no colapso climático

[...] significa expor um programa que se baseia em roubar o futuro para abastecer o presente, que exige crescimento perpétuo em um planeta finito. Significa desafiar a própria base do capitalismo; informar que nossas vidas são dominadas por um sistema insustentável – um sistema que, se não for substituído, está destinado a destruir tudo (MONBIOT, 2017).

No Brasil, um tornado neoliberal golpista há um ano depreda o país. Escrevo num sábado de setembro de 2017, num ponto do bairro da Pompeia, na cidade de São Paulo. Não obstante a paisagem reveladora do insustentável peso do mundo, há um silêncio surdo nas esquinas, nos becos, nas ruas. Mudez.

Quando eclodiu a Grande Guerra em 1914, Walter Benjamin “preferiu calar diante do entusiasmo que suscitava o enfrentamento bélico” (KOVACSICS, 2008, p. 66). Seu contemporâneo, o proífico escritor Karl Kraus, também emudeceu. “Quem insufla as ações [da guerra], profana a palavra e a ação e é duplamente desprezível. [...] Os

¹Prof. Dr. José Batista (Zebba) Dal Farra Martins
Departamento de Artes Cênicas
ECA/USP
dalfarra@usp.br

Agradeço à Maria Simões, estudiosa dos desequilíbrios do clima terrestre, que me chamou a atenção para o seu vínculo com o aquecimento global e o interesse das corporações.

²“preferió callar en vista del entusiasmo que suscitaba el enfrentamiento bélico”. (Tradução minha)

que agora nada têm a dizer, porque a ação captura a palavra, seguem falando. Quem tiver algo a dizer, que dê um passo adiante e se cale!”³ (KOVACSICS, 2007, p. 70). Relatos de mudez, impelidos pela Grande Guerra, o primeiro conflito de grandes proporções em que o discurso da propaganda atuou efetivamente como arma.

Doze anos antes, em outubro de 1902, Hugo von Hofmannsthal publicara, no diário *Der Tag*, de Berlim, Uma Carta, na qual o poeta Lord Chandos, personagem fictícia, relata ao filósofo Francis Bacon uma estranha doença que o impede de escrever:

Quisera me abrir com você, mas não sei como. Eu terei de mostrar o que há dentro de mim: uma estranheza, uma doença, uma fraqueza, um abismo sem ponte, intransponível, me separa de tudo que escrevo, escrevi, escreverei. [...] Antes, embebido numa espécie de embriaguez permanente, toda a existência se apresentava como uma grande unidade: entre mundo mental e físico não havia contradição alguma, como tampouco entre o gentil e o animal, entre a arte e a barbárie, a solidão e a companhia; em tudo percebia a natureza, e em toda a natureza me percebia a mim mesmo. [...] Meu caso, em poucas palavras, é este: perdi por completo a faculdade de pensar ou falar coerentemente sobre qualquer coisa (HOFMANNSTHAL, 2017).

Na carta, escrita no limiar da Modernidade, Chandos percebe a cisão entre corpo e pensamento, e conseqüentemente entre sujeito e mundo, cujos efeitos se alastram pelo século XX, acelerando-se e intensificando-se no ritmo da propagação do Capital, amplificados hoje pelo imperativo das relações virtuais. A carta de Lord Chandos é um relato de mudez.

³“Quien alienta las acciones, profana la palabra y la acción y es doblemente despreciable. [...] Los que ahora nada tienen que decir, porque la acción tiene la palabra, siguen hablando. Quien tenga algo que decir, ¡que dé un paso adelante y calle!” (Tradução minha)

David Le Breton, para quem “o corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si, [...] o efeito de uma construção social e cultural” (2013, p. 18), assevera que

A distinção do corpo e da presença humana é a herança histórica do retraimento na concepção da pessoa, do componente comunitário e cósmico, e o efeito da divisão operada no seio mesmo do homem. O corpo da Modernidade, aquele que resulta do recuo das tradições populares e do advento do individualismo ocidental, marca a fronteira entre um indivíduo e outro, o encerramento do sujeito em si mesmo (LE BRETON, 2013, p. 33).

Uma das fontes de uma representação moderna do corpo é o homem anatomizado.

Com as primeiras disseções oficiais, no começo do século XV, seguida da banalização relativa dessa prática na Europa dos séculos XVI-XVII, acontece um dos momentos-chave do individualismo ocidental. [...] Anteriormente o corpo não está singularizado do sujeito ao qual empresta um rosto. O homem é indissociável de seu corpo, ele ainda não está submetido a esse singular paradoxo de ter um corpo. Durante toda a duração da Idade Média, as disseções são proibidas, impensáveis mesmo. [...] Com os anatomistas, [...] uma distinção implícita nasce na episteme ocidental entre o homem e seu corpo. Aí nasce o dualismo que, de um modo igualmente implícito, considera o corpo isoladamente, em uma espécie de indiferença em relação ao homem ao qual empresta seu rosto. O corpo está associado ao ter e não ao ser (LE BRETON, 2013, p. 72).

Essas ideias podem iluminar o dilema das dicotomias entre corpo e voz, que atinge as poéticas teatrais, dedicadas frequentemente à busca de sua superação. De fato, a incisão anatômica seccionou,

fragmentou e organizou o corpo, de forma a permitir a compreensão dos mecanismos de seu funcionamento. Quando, na sala de aula ou de ensaio, abordamos o corpo e a voz pela conscientização óssea, articulatória e muscular, introjetamos simbolicamente um conhecimento que nasce da dissecação anatômica. Decorre daí, talvez, nossa dificuldade para redesenhar a unidade do corpo: frequentemente, aparecem metáforas como “o corpo como instrumento” e “a voz como extensão do corpo”. A voz é o corpo desbravador pra além dos seus limites. Teorias e poéticas destinadas à análise do movimento do corpo e da voz derivam desta acepção moderna. Uma oposição que podemos chamar de pré-moderna enfoca o corpo como unidade, um corpo comunitário: mais do que sou corpo, sou voz, somos corpo, somos voz. “Não somos nós que cantamos, é o canto que nos canta”, no dizer sintético do diretor teatral Andrei Serban (BANU, 1995, p. 55). Nesta abordagem plenamente musical, posto que a música é a matriz fundante dos elos comunitários, trata-se de criar um território específico, recorte sagrado no solo cotidiano, para estabelecer contatos com vozes de manifestações tradicionais, cujo entorpecimento imuniza o toque anatômico. Impulsionados pela música e pela dança, corpo e voz são unidade indissociável a priori, como também voz, palavra e mundo.

Lord Chandos, uma voz ressoante na fronteira do corte histórico da Modernidade, ao detalhar sua enfermidade, relata que

[...] no princípio, sentia um inexplicável mal estar pelo simples fato de pronunciar as palavras ‘espírito’, ‘alma’ ou ‘corpo’. As palavras abstratas, que naturalmente a língua precisa dizer para expressar qualquer ideia, se esfarinhavam na minha boca como cogumelos podres. [...] Tudo se desintegrava em pedaços e os pedaços em mais pedaços, e nada se deixava convergir para um único conceito. As palavras flutuavam rápidas ao meu redor, viravam olhos fixos em mim: verdadeiros vórtices de um eterno turbinar, a girar sem cessar e a conduzir ao vazio (HOFMANNSTHAL, 2017, p. 4).

⁴ André Luiz Oliveira e Zebba Dal Farra. Navegante. Lisboa, 1977, sem registro público. Pretendia ser uma ópera sobre navegadores renascentistas.

As palavras deixam um rastro amargo na língua, sabor causado pela flutuação e desintegração dos sentidos, que na atualidade desembocam na saturação dos discursos. Tome-se como exemplo a palavra *amigo*. Sabemos que, no âmbito do *Facebook*, um amigo, para receber este atributo, deve obedecer a um punhado de condições objetivas necessárias e suficientes. Estas condições alienam a palavra *amigo* de sentidos que só podem ser forjados a partir da experiência concreta da amizade. A saturação semântica das palavras serve a interesses políticos e tem como estratégia o encobrimento, como aponta Paulo Arantes, quando diz:

Da implosão semântica – que anunciou a revanche do Capital pela inversão do significado das palavras que durante mais de um século calibraram o discurso social, como “reforma”, que passou a encobrir retrocesso, ou “direito”, que virou privilégio etc., para não mencionar a velha acepção crítica da expressão “sociedade civil” – dá notícia a atual conotação belicosa da palavra “pacificação” (ARANTES, 2007, p. 76).

A manipulação das palavras pela propaganda instaura um controle social eficaz, que dispensa os regimes militares, “substituídos com vantagem pela ditadura dos mercados” (ARANTES, 2007, p. 153).

Somos Vozes em Estado de Sítio.

A voz é percurso que se faz entre

*Sento pensando no universo
Sinto você no mesmo instante
Esse momento é algo eterno
Embora caiba num segundo
Fundamental
Deixe o coração levar
Sua emoção a qualquer parte
O seu destino é navegar
Navegador⁴*

No caminho para casa, por uma rua de terra batida de Teerã, um menino chuta uma latinha para a frente, anda ao seu encontro, de novo chuta: picota o percurso em pedacinhos. Na missão de trazer o pão para casa, surge um obstáculo inesperado em uma viela, a vinte passos de seu destino: um cachorro late, amedronta e imobiliza o garoto. Ele retrocede e espera. Passam rápido quatro burricos, conduzidos por um homem no lombo de um deles. Ele espera, perplexo: olha pela viela e não vê o cachorro. Mas como ter certeza de que o animal não ameaça mais? Passa e vai um ciclista. Latidos, risco contínuo. O menino espera, pacientemente, tenso. Boceja, olha para a viela, vazio. Nisso um velho aparece, caminha com passos firmes, cruza o menino, que ancora nele, no ritmo de sua andadura. Um enquadramento revela a surdez do ancião. Adiante, homem e garoto se separam. Fortalecido por seu companheiro de caminho, ele continua só e enfrenta o cão, que agora é seu acompanhante.

Segundo crítico francês Alain Bergala (2004), já no seu primeiro curta, *O pão e a viela*, Abbas Kiarostami introduz o agenciamento, figura central de seu cinema futuro. O ensaísta define quatro características do agenciamento kiarostamico:

Primeira característica: um agenciamento é um par de forças puramente mecânicas. Um ser imobilizado pode romper a inércia e se colocar em movimento se ele consegue se agenciar a um objeto, um animal, uma pessoa em mo-

⁵ *Première caractéristique*: un agencement est un pair de forces purement mécaniques. Un être immobilisé peut rompre l'inertie et se remmètre en mouvement. C'est une chance de saisir à la pointe de l'instant d'entrer dans une synchronie rythmique qui libère du blocage. *Deuxième caractéristique*: un agencement ne demande aucune coonnivence entre les deux figures, ce n'est pas une alliance [...] même si ça peut le devenir, mais une pure question de dynamique. [...] *Troisième caractéristique*: l'agencement, chez Kiarostami est affaire de rythme, de musicalité, de fluidité, de bonheur de la forme, bref de pur cinéma. [...] *Quatrième caractéristique*: l'agencement est réversible. L'agencé peut devenir, comme ici, celui a qui l'autre s'agence. (Tradução minha)

⁶ Argumentação verbal, desenvolvida na disciplina *Antropologia Cultural*, ministrada na Universitat de Barcelona, que frequentei no âmbito de um estágio pós-doutoral, em 2011. (Aula de 8 de março de 2011)

vimento. É uma chance de aproveitar o instante de entrar em uma sincronia rítmica que libera do bloqueio. Segunda característica: um agenciamento não exige nenhuma convivência entre as duas figuras, não é uma aliança [...], mesmo que possa vir a ser, mas uma pura questão de dinâmica. [...] Terceira característica: o agenciamento, em Kiarostami, é questão de ritmo, de musicalidade, de fluidez, de alegria da forma, em suma de puro cinema. [...] Quarta característica: o agenciamento é reversível. O agenciamento pode tornar-se [...] aquele a quem o outro se agencia⁵ (BERGALA, 2004, p. 10).

Jorge Larrosa⁶ evoca o curta de Kiarostami comentado por Bergala para abordar a Educação como experiência de um encontro. Há aprendizado na decomposição do trajeto pelo menino, quando joga com a lata: ele chuta, o objeto se afasta, mas na lonjura o atrai, ele caminha, novamente chuta, e, de pontapé em pontapé, vence o trajeto. A brincadeira lembra o pneu rodado com a mão pela criança, que lança o objeto para apostar corrida com ele. Analogamente, o ancião é um desconhecido, mas a estranheza não impede o agenciamento do menino, apenas exigindo que ele se afine com o andamento do velho. Finalmente, é o menino que captura o cão, exemplo da reversibilidade apontada por Bergala como quarta característica. Em todas as situações, note-se o papel essencial do ritmo, entendido como jogo de pulsos liberado pelo movimento das relações, sejam mecânicas ou interpessoais. Podemos dizer que o ritmo é condição do agenciamento.

No campo teatral, uma das analogias mais potentes para o processo pedagógico é a do companheiro de caminho, embalada, sem dúvida, pela antiga acepção grega, expressa na raiz etimológica da palavra *pedagogo*: “escravo encarregado de conduzir as crianças à escola; preceptor de crianças” (HOUAISS, 2017). Trata-se de conceber o aprendizado como um percurso que se faz entre: mestre e aprendiz, professor e aluno. Nesta acepção, não há domínio de um conhecimento a ser transmitido; tampouco instrução, adestramento, domesticação, lógica educacional destinada a fornecer habilidades técnicas para

alimentar o mercado de trabalho, comum nos tempos de exceção em que vivemos; muito menos a posição do professor que ilumina o aluno, suposto ser sem luz, argumentação que se apoia em uma raiz duvidosa da palavra “aluno”⁷. Há apenas trilhas e andarilhos, com o risco adicional de que o percurso se faz na medida do caminho. O trajeto se traça no ritmo do caminhar. O ritmo das relações – por vezes harmônicas, outras de luta – dita as curvas e os relevos da estrada. Myrian Muniz (1985), com quem trilhei veredas por vinte anos, reconhecia a estratégia, ao escrever: “Eu sou aquela que apenas caminha. E quem caminha comigo pontilha o meu tempo, desenha o meu horizonte, tece o meu caminho”.

Companheiro de caminho. Eis a posição do mestre, professor, pedagogo. Há quem reconheça e adote a proposição pedagógica do caminho que se faz a dois, mas reivindica uma assimetria entre mestre e aprendiz: esse caminho eu já trilhei, dizem. No exemplo do curta de Kiarostami, as assimetrias entre a lata e o menino, o velho e o menino, o menino e o cão, são intrinsecamente dadas. Será desnecessário enfatizá-las. Ademais, quando a perspectiva de um percurso se desenha, é preciso *reconhecer* os saberes anteriormente saboreados, é imprescindível conhecê-los de novo, para além de lembrar e rememorar, pois desconheço o companheiro de caminho e o próprio caminho, a ser percorrido passo a passo. O arquiteto holandês Jan Maaschelein (2008, p.25) amplia e precisa a acepção de “saber”, quando diz

⁷ Aluno deriva do latim *alumnus*, i: criança de peito; pupilo, discípulo (FARIA, 1962, p. 64).

⁸ “el saber no está dirigido a comprender (mejor), sino a cincelar, es decir, a hacer una incisión o una inscripción concreta en el cuerpo que transforme quiénes somos y como vivemos”. (Tradução minha)

⁹ Caminar implica la posibilidad de una transformación. Por eso, el sujeto del caminar es el sujeto de la experiencia y por tanto, en cierto sentido, no es ningún sujeto (con objetos y objetivos). (Tradução minha)

¹⁰ Antes de empezar a hablar, el maestro tiembla. Y ese temblor se deriva de su presencia. De su presencia silenciosa, en ese momento, y de la inminencia de su presencia en lo que va a decir. Eso es seguramente la voz, la presencia en lo que se dice, la presencia de un sujeto que tiembla en lo que dice. Y por eso las aulas son, o han sido a veces, o podrían haber sido, lugares de la voz, porque en ellas los alumnos y los profesores tenían de estar presentes. Tanto en sus palabras como en sus silencios. Quizá, sobre todo, en sus silencios. (Tradução minha)

que “o saber não está dirigido a compreender (melhor), mas a cincelar, quer dizer, a fazer uma incisão ou uma inscrição concreta no corpo que transforme quem somos e como vivemos”⁸. Portanto, os saberes deixam marcas na memória corporal. Procuo rastros antigos, mas, no movimento dessa prospecção, meus passos deixam novas pegadas, palimpsestos.

Há tensão no caminho e no caminhar, a espécie de tensão presente na palavra “entender”: tender para um sentido, que na lógica do percurso se abre para novos sentidos, posto que haverá sempre resíduos de desentendimento. É o risco do caminhar que implica “na possibilidade de transformação. Por isso, o sujeito do caminhar é o sujeito da experiência e portanto, em certo sentido, não é nenhum sujeito (com objetos e objetivos)”⁹, como assevera Maaschelein (2008, p. 30).

Na iminência da experiência do encontro pedagógico, o mestre treme. Sobre este gesto de tremor, diz Jorge Larrosa, evocando um breve texto da filósofa malaguenha María Zambrano, *La mediación del maestro*:

*Antes de começar a falar, o mestre treme. E esse tremor deriva de sua presença. De sua presença silenciosa, nesse momento, e da iminência de sua presença no que vai dizer. Isso é seguramente a voz, a presença no que se diz, a presença de um sujeito que treme no que diz. E por isso as salas de aula são, ou foram às vezes, ou poderiam ter sido, lugares da voz, porque nelas os alunos e os professores tinham de estar presentes. Tanto em suas palavras como em seus silêncios. Quiçá, sobretudo, em seus silêncios (LARROSA, 2010: 92).*¹⁰

No espaço-tempo pedagógico, silêncios e vazios entre os caminhantes são lugares da escuta, condição necessária para deslindar o traçado do percurso, ao encontro do entendimento. Quando as vozes ressoam em Estado de Sítio, os caminhos são campos de uma guerra oculta sob a máscara da leveza e da democracia. Contra a guerra, guerrilha: a construção de uma escuta estrangeira.

Escuta destemperada

Em todo dizer
(e quero dizer em todo discurso,
em toda cadeia de sentido)
há um entender,
e no próprio entender,
em seu fundo, uma escuta;
o que quer dizer:
talvez seja preciso que o
sentido não se conforme
com ter sentido (ou ser logos),
mas que ademais ressoe.
(Nancy, 2007, p. 18)¹¹

No filme “Janela da alma”, documentário de João Jardim e Walter Carvalho, convidado para um depoimento sobre a visão, Hermeto Paschoal assegura que escutamos com a nuca, um ponto estereofônico entre as orelhas, que se elevam no ato do gesto corporal, eco do posicionamento atento do cão quando se põe à escuta. Atitude corporal plenamente receptiva, a escuta é um vetor duplo: abre o sujeito para a ressonância do mundo, ao mesmo tempo em que, ao reverberar na própria ressonância, revela os timbres de sua intimidade. Nas relações artísticas e pedagógicas, há que se sustentar um estado de escuta, entendendo-se estado não como um conjunto inercial de condições imutáveis, mas como coleção contínua de processos em exposição permanente: os andarilhos se expõem ao caminho como quem se expõe ao sol. O campo minado das vozes em Estado de Sítio exige uma escuta avessa, em oposição dialética à escuta fática, ressonância comunicativa do cotidiano, conectada ao controle encantador do mercado.

No plano sonoro, a incisão anatômica da Modernidade corresponde talvez ao ato do temperamento, que vai separar o mundo modal, matriz musical comunitária, do mundo tonal, paradigma potente de quase toda a música ocidental, centrada no indivíduo. A escuta pré-moderna é destemperada e regida pela afinação pitagórica. Fundamenta-se

nas descobertas do matemático grego Pitágoras (580-500 a.C.), que colocam as frequências das notas musicais em correspondência biunívoca com os elementos de um conjunto bem definido de números racionais. Nívia Zumpano e Ricardo Goldemberg (2007) descrevem assim o experimento pitagórico:

Utilizando um monocórdio, Pitágoras chegou às relações entre certos intervalos e os respectivos comprimentos de corda vibrante. Assim, para o intervalo de oitava constatou que a corda deveria ser pressionada exatamente em seu ponto médio, e para o intervalo de quinta deveria pressioná-la no ponto que corresponde a 2/3 de seu comprimento. Desta forma, estabeleceu que os intervalos perfeitos de oitava e quinta correspondem às razões numéricas de 2:1 e 3:2, respectivamente. A partir destes intervalos poderia, então, obter todas as demais notas da escala numa sucessão de quintas e oitavas. Por exemplo, a partir de um dó poderia ser obtido o dó oitava acima e o sol; a partir deste sol, poderia ser obtido o sol oitava acima e o ré, e assim por diante. O sistema de afinação baseado na sequência exclusiva de quintas puras é chamado de pitagórico, e apresenta um problema: após uma sucessão de 12 quintas, deveríamos chegar à mesma nota do ponto de partida (7 oitavas acima), mas isso não ocorre. Esse erro ou desvio é chamado de coma pitagórica (ZUMPARO e GOLDEMBERG, 2007, p. 3).

Por um lado, o erro pitagórico frustra a expectativa de uma regularidade escalar, na medida em que nos afastamos da nota de partida, impedindo uma escuta normalizada pelas consonâncias. Por outro lado, no processo histórico do *temperamento* da escala musical, as tentativas de apagar o desvio vão reduzir de vinte e cinco para doze o número de sons presentes em uma oitava. Assim, a escuta moderna impõe um corte violento nas possibilidades de percepção sonora, apostando nos ganhos que ela propicia para criar o sistema tonal, cujo pleno desenvolvimento exigirá o temperamento igual, em que todos

¹¹ En todo decir (y quiero decir en todo discurso, en toda cadena de sentido) hay un entender, y en el propio entender, en su fondo, una escucha; lo cual querría decir: tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser logos), sino que además resuene. (Tradução minha)

os intervalos têm o mesmo valor de um semitom. O temperamento igual é um requisito do tonalismo. Assim como a anatomia abriu novas fendas de conhecimento do corpo, o corte tonal também permitirá a composição de obras-primas musicais: sonatas, sinfonias e canções, cujo exemplo modelar e incontornável é *O cravo bem temperado*, de Johann Sebastian Bach. Embora não utilize ainda o temperamento igual, Bach, ele próprio um grande afinador, comprova a possibilidade de compor um *Prelúdio* e uma *Fuga* para cada um dos doze tons, com uma única afinação.

É importante notar que os sistemas irregulares propostos permaneceram em uso até meados do século XIX. O estabelecimento do temperamento igual como padrão só se deu a partir de então e, portanto, não era comum na época de J. S. Bach, como já se chegou a pensar. Em sua coleção de prelúdios e fugas O Cravo bem Temperado (vol. I de 1722, e vol. II de 1744), não há nenhuma referência a qualquer tipo de temperamento, mas provavelmente teria sido utilizado um temperamento desigual. O termo do título original em alemão (Das wohltemperirte clavier) não significa “igual”, mas sim “agradavelmente” temperado. O termo alemão para “igualmente temperado” seria gleichwebende temperatur (ZUMPANO e GOLDEMBERG, 2007, p. 8).

Destemperar significa tender para espaços imprecisos da escuta e da voz, lugares como da blue note, de pentatônicas dos cantos modais, de línguas imaginárias. Trata-se de adicionar aos postulados brechtianos do estranhamento – falar contra as pa-

lavras, cantar contra a música – uma terceira condição, talvez presente implicitamente nas outras duas: escutar contra a ressonância. Destemperar significa penetrar no mundo acusmático de Pitágoras,

Este mundo que não pôde ser (ao menos para nós), esse mundo no qual “tudo ficaria esquemático; as coisas ficariam desencarnadas, se são corpos viventes; desencorpadas, se são materiais ou coisas feitas pelo homem. O Universo seria um tecido de ritmos, uma harmonia incorpórea... todas as coisas estariam sob a categoria de “relação”, em essencial alteridade, portanto; nunca em si mesmas”, esse mundo no qual às palavras levaria o vento em seu voo, no qual o som da fala não seria senão um batimento de asas, sem aterrizagem mais que provisoriamente (PARDO, 2010, p. 269).¹²

Destemperar significa encontrar uma escuta atenta a sonoridades, corpos e vozes, sabendo-as evocações de um campo minado, a ser pisado com delicadeza e coragem. Numa palavra: construir uma escuta estrangeira.

Coda

Há um hexagrama no I Ching chamado *A Verdade Interior*, que diz: o vento sopra sobre o lago e agita a superfície da água. Assim, do invisível manifestam-se efeitos visíveis. Ora, nossa respiração, nosso sopro, é um vento, uma espécie de vento, muitas vezes suave, outras tantas revoltoso. A palavra é a ondulação da água, provocada pelo vento: a palavra supera a informação, para tocar o outro com a pulsação de suas cores: fluxo de timbres, ritmo de ressonâncias.

*Um silvo, um sibilo manso;
Um estalido suave, uma crepitação;
O tipo de som que se ouve quando se rasga seda;
Um precipitar-se, como de uma corrente;
Um drapejar, como o de uma bandeira ao vento;
Um cortar e um sibilar, como de chamas;
Um rugir, como o de tempestade;
Um murmúrio e uma cintilação¹³.*

¹² Ese mundo que no pudo ser (no al menos para nosotros), ese mundo en el cual “todo quedaría en esquema; las cosas quedarían desencarnadas, si son cuerpos vivientes; descorporeizadas, si son materiales o cosas hechas por el hombre. El Universo sería un tejido de ritmos, una armonía incorpórea... todas las cosas estarían bajo la categoría de “relación”, en esencial alteridad, por tanto; nunca en sí mismas”, ese mundo en el cual el sonido del habla no sería sino un aletear, sin tomar tierra más que provisionalmente. (Tradução minha)

¹³Poema presente de Myrian Muniz, 1986.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo. Extinção. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BANU, Georges. De la parole aux chants. Paris: Actes Sud-Papiers, 1995.
- BERGALA, Alain. Abbas Kiarostami. Farigliano: Cahiers du cinéma, 2004.
- FARIA, Ernesto. Dicionário Escolar Latino-Português. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1962.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. Uma Carta. Tradução de Zebba Dal Farra. In: SIMÕES, Maria; MARTINS, Carolina; COSTA, Felisberto da; SILVA, Ametonyo e DAL FARRA, Zebba. Vozes em Estado de Sítio. São Paulo: Espetáculo da Ausgang de Teatro, TUSB, 2017.
- HOUAISS, Antonio. Grande Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 9 de setembro de 2017.
- 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.
- LE BRETON, David. Antropologia do Corpo e Modernidade. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- KOVACSICS, Adan. Guerra y lenguaje. Barcelona: Acantilado, 2007.
- MAASCHELEIN, Jan. Pongámonos en marcha. In: MAASCHELEIN, Jan e SIMONS, Marten (org.). Mensajes E-ducativos desde la tierra de nadie. Barcelona: Laertes, 2008.
- MONBIOT, George. Por que as perguntas cruciais sobre o furacão Harvey não estão sendo feitas? Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Meio-Ambiente/Por-que-as-perguntas-cruciais-sobre-o-furacao-Harvey-nao-estao-sendo-feitas-/3/38809>>. Acesso em: 8 de setembro de 2017.
- MUNIZ, Myrian. Eu sou aquela que apenas caminha. In: Programa do show Saber sobre viver, com Priscila Ermell. Direção musical: Zebba Dal Farra. São Paulo: Teatro Sérgio Cardoso, 1985.
- NANCY, Jean-Luc. A la escucha. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- PARDO, José Luis. Estética de lo peor. Madrid: Pasos Perdidos, 2010.
- ZUMPANO, Nívia e GOLDEMBERG, Ricardo. Princípios de Técnica e História do Temperamento Musical. Campinas: Revista Sonora, nº 4, 2007.


ABSTRACT

We are Voices in State of Siege. The pressure of neoliberal policies, implemented on a global scale in the West, requires the control of collective and individual actions, in a growing and sometimes imperceptible way. The article approaches a theatrical pedagogy as the construction of a course between master and apprentice in this minefield, based on a reverse, foreign, non-tempered listening.

KEYWORDS

Voices. State of Siege. Temperament.