



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
DEPARTAMENTO DE ARTES DA CENA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

DIEGO RODRIGO JACINTO

A VOZ SINGULAR

São João del-Rei

2022

DIEGO RODRIGO JACINTO

A VOZ SINGULAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes da Cena, da Universidade Federal de São João del-Rei, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Performance, Processos e Poéticas artísticas.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Alves Mota Drummond.

São João del-Rei

2022

(Página da ficha catalográfica)



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
DEPARTAMENTO DE ARTES DA CENA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

A VOZ SINGULAR

POR

DIEGO RODRIGO JACINTO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Juliana Alves Mota Drummond (Orientadora)

Prof. Dr. Ernani Maletta (UFMG)

Prof. Dr. Adilson Siqueira (DEACE/UFSJ)

Profa. Dra. Francesca Della Monica (Membra convidada)

Aos meus pais, à minha esposa,
ao meu irmão, à minha família,
aos meus amigos, aos meus professores,
aos meus alunos e à ARTE.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por diversas vezes me mostrar caminhos e me dar suporte para dar um próximo passo.

Agradeço aos meus pais, que, de maneira incansável, sempre lutaram pela minha educação, apoiando e respeitando minhas escolhas, e me dando exemplo de garra, determinação e integridade.

Agradeço à minha esposa, por seguir sempre ao meu lado, acreditando em nossos sonhos e na busca das realizações, pois se o sonho é de um, se torna dos dois.

Agradeço ao meu irmão, que, seja qualquer o motivo, está sempre ao meu lado e disposto a ajudar nas minhas invenções.

Agradeço à minha família e aos amigos que, cada um do seu jeito, estiveram presentes e me apoiando em cada luta, torcendo e comemorando junto.

Agradeço à minha orientadora Juliana Mota que, durante toda esta pesquisa, por meio de tantas conversas, soube compreender minhas inquietações e conduzir a orientação de uma forma respeitosa e humana, possibilitando gerar uma pesquisa que tenha total conexão comigo e com o que almejava.

Agradeço aos professores que, a cada encontro, nos alimentavam com mais conhecimento, ampliação de horizontes e “prospirações”.

Agradeço aos professores e artistas Francesca Della Monica e Ernani Maletta, que também foram parceiros para a construção desta dissertação, pela disponibilidade e aprendizado.

Agradeço aos meus colegas de sala pelas conversas, debates, trocas, risadas, por vivenciarmos juntos essa aventura.

Agradeço aos meus alunos pelos inúmeros aprendizados gerados em cada situação no contexto da sala de aula, aguçando cada vez mais meus pensamentos sobre a função e a necessidade da arte no mundo.

Agradeço à CAPES pelo financiamento desta pesquisa

Agradeço aos colegas de profissão, por sempre estarem na luta e fortes na resistência.

E agradeço à Arte, por me possibilitar tantas trajetórias, tantos sonhos, tantos aprendizados e por me fazer continuar acreditando em um mundo melhor e mais justo!

Não há saber mais
ou saber menos:
há saberes diferentes.
Paulo Freire

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a voz e a percepção vocal do ator, sobretudo na concepção da sua singularidade e na importância de sua trajetória pessoal. Também visa a colocar em diálogo alguns olhares relacionados aos caminhos vocais para a cena, apresentando, dentre as diversas vertentes existentes, algumas linhas de trabalho de artistas e pesquisadores com uma sólida trajetória de investigação vocal em âmbito nacional e internacional. Serão explicitados, ao longo da dissertação, alguns princípios e conceitos propostos por Ernani de Castro Maletta com *Atuação Polifônica*, Juliana Alves Mota Drummond com *Afetos Musicais* e Francesca Della Monica com *Arqueologia Vocal*, apontando o olhar destes para a concepção da criação vocal, assim percebendo como cada pesquisador eleito como objeto de estudo neste trabalho identifica e entende o uso da voz para o teatro. Deste modo, podemos analisar algumas possibilidades de trabalho sobre a voz, trazendo à tona que tal campo de investigação apresenta uma pluralidade de conexões nos posicionamentos e trajetórias, o que revela que não há necessidade de existir um padrão de voz teatralmente dominante e/ou único.

A construção desta dissertação também apresenta este estudo por meio de um material digital (live e podcast), com uma linguagem mais acessível, para colaborar com o acesso de um tipo de conhecimento que geralmente fica restrito ao meio acadêmico, principalmente visando ao compartilhamento de informações, com atores iniciantes e de companhias semiprofissionais na área teatral, sobre a percepção e a relação vocal na criação cênica.

Palavras-chave: Voz. Trajetória. Singularidade vocal. Princípios e práticas vocais. Popularização do conhecimento científico.

ABSTRACT

This research has as object of study the voice and the vocal perception of the actor, especially in the conception of his uniqueness and in the importance of his personal trajectory. It also aims to put into dialogue some perspectives related to the vocal paths for the scene, presenting, among the different existing strands, some lines of work by artists and researchers with a solid trajectory of vocal investigation in national and international scope. Some principles and concepts proposed by *Ernani de Castro Maletta with Polyphonic Performance*, *Juliana Alves Mota Drummond with Musical Affections* and *Francesca Della Monica with Vocal Archeology* will be explained throughout the dissertation, pointing out their gaze to the conception of vocal creation, thus realizing how each researcher chosen as the object of study in this work identifies and understands the use of voice for theater. In this way, we can analyze some possibilities of work on voice, bringing to light that this field of investigation presents a plurality of connections in positions and trajectories, which reveals that there is no need for a theatrically dominant and/or unique voice pattern.

The construction of this dissertation also presents this study through a digital material (Live and Podcast), with a more accessible language, to collaborate with the popularization of a type of knowledge that is generally restricted to the academic environment, mainly aimed at sharing information with beginning actors and semi-professional companies in the theatrical area on the perception and vocal relationship in scenic creation.

Keywords: Voice. Trajectory. Vocal singularity. Principles and vocal practices. Popularization of scientific knowledge.

LISTA DE IMAGENS

| | |
|--|----|
| IMAGEM 1 – Divulgação da live “A voz singular” | 32 |
| IMAGEM 2 – Ernani Maletta..... | 34 |
| IMAGEM 3 – Maletta na preparação de atores..... | 35 |
| IMAGEM 4 – Espetáculo “Till - a saga de um herói torto”, do Grupo Galpão | 36 |
| IMAGEM 5 – Espetáculo “Sua Incelença Ricardo III”, do Grupo Clowns de Shakespeare | 37 |
| IMAGEM 6 – Juliana Mota..... | 55 |
| IMAGEM 7 – Juliana Mota em espetáculo Motriz | 56 |
| IMAGEM 8 – Juliana Mota em cena. Espetáculo “Nasce a cada dia: um concerto de música latina” | 57 |
| IMAGEM 9 – Francesca Della Monica..... | 73 |
| IMAGEM 10 – Espetáculo “Scene da Fausti”, da Compagnia Lombardi-Tiezzi..... | 74 |
| IMAGEM 11 – Espetáculo “Os Gigantes da Montanha” (parceria Maletta e Della Monica) | 76 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| CAPÍTULO 1 O ATOR E SUA RELAÇÃO COM A VOZ | 16 |
| 1.1 Observando o caminho | 16 |
| 1.2 Pontes | 27 |
| <i>1.2.1 Acesso ao conhecimento científico</i> | 27 |
| <i>1.2.2 Material de popularização “A voz singular”</i> | 31 |
| CAPÍTULO 2 PESQUISADORES E TRAJETÓRIAS | 33 |
| 2.1 Ernani de Castro Maletta | 34 |
| <i>2.1.1 Maletta e a atuação polifônica</i> | 37 |
| <i>2.1.2 Na prática com Maletta</i> | 42 |
| 2.2 Juliana Alves Mota | 55 |
| <i>2.2.1 Mota e Afetos Musicais</i> | 57 |
| <i>2.2.2 Na prática com Mota</i> | 61 |
| 2.3 Francesca Della Monica | 72 |
| <i>2.3.1 Della Monica e a arqueologia da criação vocal</i> | 76 |
| <i>2.3.2 Na prática com Della Monica</i> | 80 |
| 2.4 Tabela descritiva dos pesquisadores | 90 |
| CAPÍTULO 3 CONEXÕES | 92 |
| 3.1 Princípios de criações singulares | 92 |
| 3.2 A voz em pauta | 98 |
| 3.3 Minhas conexões | 107 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 113 |
| REFERÊNCIAS | 118 |

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como intenção apresentar e refletir sobre a voz e a percepção do ator de sua singularidade, partindo da observação e da compreensão dos contextos que regem a concepção vocal de cada sujeito em sua trajetória, em diálogo com a possibilidade de múltiplos olhares para a criação cênica.

Também como forma de viabilizar uma maneira de instigar o acesso ao conteúdo acadêmico, no intuito de que esse conhecimento não fique restrito a uma unidade universitária, levanta-se a análise de formas de possibilitar o conhecimento deste material, numa perspectiva de expansão e rompimento de algumas barreiras geradas entre a comunidade e o mundo acadêmico.

Para colaborar no diálogo sobre a voz, serão explicitadas algumas diretrizes do trabalho desenvolvido por Ernani de Castro Maletta, Juliana Alves Mota Drummond e Francesca Della Monica. Inicialmente, será apresentado um pouco de cada trajetória e, em seguida, poderão ser compreendidos os conteúdos basilares em que cada pesquisador se apoia para a construção de sua forma metodológica e como esses elementos aparecem em suas práticas.

E, como contribuição, será feita uma análise em que serão demonstrados e compartilhados alguns princípios que podem ser utilizados por estudantes, professores e grupos para colaborar com a elaboração de estratégias para o desenvolvimento de criações.

Na perspectiva de possibilitar ainda mais o acesso ao conhecimento, partindo de uma *live* chamada “A voz singular”, que origina também uma série de podcasts, pretende-se entregar um entrelace de conceitos e alguns entendimentos, debatidos ao vivo, do trabalho vocal para o teatro, especificamente a sua utilização como propulsor para o ato de criar cenicamente, permeado com questionamentos sobre os princípios, disciplinas relacionadas, históricos e interferências na prática, que geram inúmeras compreensões vocais e acarretam diferentes diálogos sobre o uso da voz cenicamente e sua relação com a singularidade.

Dessa forma, verifica-se o porquê da escolha de falar sobre a criação cênica vocal: o trabalho com a voz é subjetivo, pois o desenvolvimento pelo viés artístico pode ser pautado em diversas diretrizes (na fonoaudiologia, na Música, na musicalidade, entre outros). Essas linhas de trabalho podem se relacionar, como também podem ser realizadas como uma preparação ou como a própria criação cênica. Assim, a voz deve ser vista de maneira particular, considerando a singularidade do trato vocal de cada artista, de cada grupo e trabalho a ser realizado. Dessa

forma, outras questões também devem ser avaliadas, tais como os princípios aos quais o ator e/ou o grupo teatral estão atrelados. Afirma Fernando Aleixo que

[...] a elaboração de um processo de desenvolvimento da voz que atenda às necessidades presentes no trabalho do ator deverá ser realizada em perspectiva, respeitando o indivíduo e suas características determinantes, e buscando a integração das esferas afetivas, sociais, psíquicas, históricas etc. (2007, p. 37).

Nesse sentido, a voz deve ser considerada em sua individualidade, pois cada ser possui propriedades únicas que fazem com que seu registro vocal tenha diversas perspectivas, sendo inserido, nesse contexto, o caminho que cada um percorreu e que pode ser ainda percorrido.

Em minha trajetória como ator, diretor e professor de cursos livres de teatro em diversas instituições públicas e privadas, era perceptível que, no início da vida teatral de um estudante, existia uma atmosfera nebulosa no quesito voz e na relação com a cena, que poderia ser alterada, se fosse possibilitado um acesso mais facilitado a informações sobre a percepção e a criação vocal.

Sendo assim, observam-se atores “profissionais”, mas principalmente amadores ou estudantes, com um padrão de impositação vocal interpretado como uma “boa voz do ator”, tornando-se necessário, no entanto, demonstrar de forma mais palpável e objetiva as possibilidades a serem exploradas por eles, apresentando conceitos e dimensões diferentes no âmbito da criação vocal cênica, explicitando a não existência de uma “receita de bolo” ou “caminho certo”, mas sim de pontos de vistas diversos que podem se adaptar de forma mais orgânica aos objetivos do ator ou do grupo.

Tais observações se constituíram como estopim para uma proposta de pesquisa com o intuito de analisar tal temática, colaborando para uma possível expansão de repertório ou libertação desse padrão instituído, que inibe as diversas nuances possíveis da criação vocal em cena e de suas multiplicidades. Assim, ampliam a compreensão da diversidade de caminhos, principalmente na percepção do ator que não teve contato ainda com o universo das concepções vocais para a criação cênica e acaba por condensar a voz em pequenas ações, como “aquecer e falar alto”.

Por isso a importância de propiciar esse convite à reflexão e de viabilizar a democratização do acesso para compreender um pouco mais a diversidade vocal e os princípios norteadores, como por exemplo: a percepção de que suas escolhas e realizações podem compor sua criação em uma atuação polifônica, proposta por Ernani Maletta; também os afetos musicais que permearam ações e sonoridades em sua trajetória, um canto de ninar, por exemplo, podem trazer um lugar diferenciado de criação, por Juliana Mota; um percurso da busca da origem de

suas percepções, em um processo arqueológico, pode lhe gerar descobertas e também redescobertas de possibilidades criativas, como proposto por Francesca Della Monica. Assim, é perceptível, nesses pesquisadores, a base que se busca para a pesquisa, sem obviamente retirar a importância de todos os outros inúmeros pesquisadores ilustres, mas não seria possível contemplar todos numa escrita de dissertação.

A escolha dos pesquisadores se fixou após a percepção de que os processos demonstrados nas literaturas apresentadas por eles possuem pontos de interligação, tendo trajetórias diferentes, mas com uma forte estrutura de princípios condutores que versam sobre a unicidade de cada indivíduo.

A pesquisa tem relevância profissional, pois primeiramente haverá um aumento de estudo científico no contexto artístico, mais especificamente na área de voz, e gerará a possibilidade de apresentar ou ampliar informações ao público estudantil das Artes Cênicas, envolvido em cursos livres e em companhias semiprofissionais, possibilitando o acesso a mais conhecimento técnico, de forma consecutiva, alterando qualitativamente a prática.

Serão utilizadas, como amparo metodológico, as propostas de compreensão e de trabalho vocal de: Ernani de Castro Maletta, que desenvolveu o conceito de atuação polifônica, referente à apropriação pelos atores para seus discursos de atuação que se baseiam em múltiplos discursos artísticos; Juliana Alves Mota Drummond, que desenvolveu um processo de formação e treinamento vocal/musical do ator a partir dos seus afetos musicais, tendo a música como elemento estruturante da cena e Francesca Della Monica, que desenvolveu o conceito de arqueologia vocal, com bases e propostas metodológicas focalizadas nas dimensões espaciais da ação vocal e na gestualidade vocal.

A pesquisa usa uma abordagem qualitativa e exploratória, uma vez que serão verificadas as concepções de cada pesquisador, compreendendo o entendimento em relação à utilização e à criação da voz cênica, pois, conforme Gil (2017, *apud* GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 35), “tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com a temática, conhecendo melhor, com vistas a torná-lo mais explícito, tendo maior compreensão e entendimento”.

Como procedimentos de análise, a pesquisa visa a realizar o levantamento, a organização e a estruturação de materiais de investigação. Em seguida, o material será analisado, sendo feita a decomposição de conteúdo, apontando suas características e especificidades, resultando nas dinâmicas e caminhos que se interligam na prodigalidade de concepções e princípios na criação cênica vocal. “A análise de conteúdo é uma técnica de pesquisa”, afirmam Gerhardt e Silveira,

[...] é uma técnica de pesquisa e, como tal, tem determinadas características metodológicas: objetividade, sistematização e inferência. Segundo Bardin (1979, p. 42), ela representa um conjunto de técnicas de análise das comunicações que visam a obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção e recepção dessas mensagens (2009, p. 84).

Esta dissertação é composta por três capítulos. O primeiro é uma análise do tema *voz*, em um sentido mais explanatório, mensurando apontamentos e reflexões que se fazem presentes no universo vocal no contexto cênico, permeado pelo entendimento da importância do olhar e pela compreensão da unicidade de cada voz e sua relação com a cena. Também levantamos a reflexão sobre a acessibilidade e as maneiras de estimular atores e grupos iniciantes à investigação desses temas que vêm sendo debatidos nas esferas acadêmicas, e que precisam ser disponibilizados de maneira a não dificultar sua chegada ao público. A criação de uma live chamada “A voz singular” e de podcasts originados desse debate foram duas das alternativas encontradas para compartilhar o entendimento dos apontamentos desta dissertação.

O segundo capítulo apresenta os pesquisadores escolhidos e aponta uma parcela de suas ideologias de criação vocal cênica. Será explanada sucintamente a trajetória pessoal e profissional de cada um e também será exposta a concepção dos princípios e práticas que regem as metodologias dos autores escolhidos para a pesquisa, fornecendo os pensamentos e as análises individualmente, e como se efetivam em suas práticas.

O terceiro capítulo será uma apresentação analítica de todo o conteúdo explanado anteriormente, propiciando um material que contém a reunião de princípios fornecidos pelos três pesquisadores em suas literaturas, culminando na definição de uma proposta de diretrizes que podem ser utilizadas como base para atores, grupos, professores, criadores em geral terem seus trabalhos voltados ao universo vocal. Também é apresentada uma análise a partir da roda de conversa da live “A voz singular”, fornecendo ainda mais conteúdo e observações atuais sobre a concepção da voz, tendo por essência a singularidade. E, por fim, um compartilhamento pessoal das conexões obtidas ao longo deste processo em minha própria trajetória, a partir do entrelace dos princípios e concepções apresentados pelos pesquisadores.

Destarte, a construção desta pesquisa visa a possibilitar um enfoque para a importância da compreensão de que a voz é singular, como também a explicitar algumas das concepções existentes em relação ao trabalho vocal na criação cênica de atores, objetivando apresentar e analisar princípios e possibilidades de práticas para a criação cênica de alguns nomes reconhecidos nacional e internacionalmente, e tornar essa construção de saberes acessível ao público em geral, especialmente os que não estão inseridos no universo acadêmico.

Assim, espero colaborar com uma porta de entrada para que quem ainda não possui um olhar técnico relacionado à voz possa se aventurar por este amplo e mágico universo da criação vocal cênica. Sejam todes bem-vindes!

CAPÍTULO 1 O ATOR E SUA RELAÇÃO COM A VOZ

*Voz é escritura da pessoa, do sujeito, escritura de tudo que compõe o
sujeito no mundo.
Juliana Mota¹*

No universo da voz, podem existir dizeres e práticas para se tentar equalizar um treinamento, mas o que se pode compreender é que não existe uma verdade absoluta. Pelo contrário: existem caminhos de observação ao encontro de possibilidades de utilização da voz para que se consiga alcançar um resultado artístico, sendo estipulados esses horizontes em referência a objetivos determinados, podendo corresponder a uma demanda individual (formação artística, projeto etc.) ou a um grupo de teatro.

Muitos debates e reflexões se instauram pelo viés artístico e acadêmico, podendo possibilitar inúmeros benefícios aos que estão iniciando seus estudos na área do teatro e que, como todo bom estudante, precisam de acesso a informações e constantes reflexões sobre as inúmeras temáticas que rondam o fazer teatral, em especial a criação vocal cênica.

1.1 Observando o caminho

O artista amador ou profissional, de modo geral, possui em si potencialidades que foram adquiridas ao longo de sua trajetória artística e de vida e que estão enraizadas em todos os seus afazeres, tanto cotidianos como profissionais, sendo então uma trama de influências e interferências que geram a multiplicidade de seus saberes, em que se denota tantas vertentes em um único ser.

Nos caminhos dos aprendizados, cada artista se encontra com mestres e professores de variadas áreas do conhecimento, e tal contato repercute em diálogos, trocas, experiências e até mesmo divergências etc. com as quais a cada momento se atualiza ou se incrementa o saber artístico, pois a partir do instante em que se instaura os papéis de ensino-aprendizado entre aprendiz e professor, inicia-se uma confluência de conhecimento capaz de potencializar ambas as partes.

Agora, apontando especificamente para a figura do ator, é consenso exigir desse profissional um aprimoramento técnico pautado cada vez mais em variadas áreas, tornando

¹ Trecho retirado da live “A voz singular”. Ver mais: <https://www.youtube.com/watch?v=Wj7dwnhgbGA>

quase que obrigatório o ator dominar o corpo como um bailarino profissional, a voz como um cantor profissional, até mesmo um instrumento como um músico. Além disso, todas as demais áreas das artes cênicas, bem como outras áreas de conhecimento, influenciam inexoravelmente na formação do ator — ou melhor, de qualquer artista da cena —, potencializando a sua performance no evento teatral.

Nesse sentido, o aprendizado vocal para atores, muitas vezes, compreendido por iniciantes e, infelizmente, por alguns profissionais como um processo único, convive com uma possibilidade nada positiva: a existência de uma técnica superior capaz de proporcionar, a partir de uma determinada doutrina, uma “voz cênica”, ou uma suposta “voz de ator”, como se houvesse uma padronização vocal a ser adquirida visando a receber um selo de certificação de qualidade.

Para o trabalho vocal do ator, é essencial levar em consideração todo o seu histórico e os contextos pelos quais sua trajetória é composta, pois cada momento vivenciado pelo artista tende a colaborar em experiências artísticas ou experimentações para o seu processo de criação e composição de um personagem.

A saber, é um processo de busca e de memória dos momentos que foram vivenciados e que, continuamente, ficam embrenhados ou translúcidos em nosso imaginário. Quando me deparei com esse exercitar artístico, percebi, em minha trajetória, raízes de escolhas artísticas e de experiências já vividas que simplesmente podem ter culminado em definições de linguagem dos campos que atuo na arte. A título de ilustração, é oportuno mencionar os grupos de apresentações artísticas durante o meu ensino infantil, quando recitei poemas com um figurino influenciado pela Arte Renascentista; quando também dancei e cantei diversas músicas, com um figurino todo desconstruído — uma camiseta cortada em tiras e com brilhos — que, conforme sugeria a professora, “daria mais movimento e efeito”.

Nesse momento, que pode parecer somente uma lembrança de uma experiência artística escolar, é que se faz possível verificar o quanto nossas trajetórias acabam por construir nossas referências e nossas formações sociais e artísticas. Quando aponto formação artística, não somente quero citar memórias que compõem fazeres artísticos, mas também de outras lembranças que se conectam com saberes, por exemplo, quando realizava um curso técnico em informática simultaneamente ao ensino médio, por diversas vezes, era o responsável pela organização do fluxo de dados a serem programados. A essência dessa função é reativada nas mais variadas áreas das artes com as quais, hoje, trabalho.

Nesse sentido, como base para o ator, podem existir gatilhos de sua vivência e das fases vividas que desencadeiam uma gama de possibilidades a partir de particularidades que cada artista possui e que podem ser referências estruturantes no ato criativo e em sua performance, como também todos os conceitos e elementos que aprendeu em cursos realizados, desde um curso livre a cursos profissionalizantes, ou um curso relacionado com sua área específica, posto que todas essas formações e informações compõem a bagagem profissional do ator.

Nas experiências artísticas, sejam elas quais forem, existem diretrizes ou discursos que integram tal disciplina, passíveis de serem utilizados em outra área que lhe interesse, podendo assim advir conceitos e elementos da música, da dança, do canto, entre outros, que serão aplicados no contexto teatral.

Dentre as áreas artísticas que fazem parte do meu percurso, também está a Dança, e, por experiência própria, posso apontar como as modalidades corporais contribuem em diversas camadas do meu treinamento e da minha prática como ator, professor e diretor. Como ator, foi perceptível um estado de atenção aos movimentos que não existiam tão pulsantes.

No caso da função de professor e diretor, um olhar mais aguçado aos detalhes corporais, um corpo com tonicidade cênica e com disponibilidade para a cena. E, no caminho vocal, foi perceptível identificar como as possibilidades do corpo ocorrem em desdobramentos e conexões, proporcionando infinitas repercussões dentro do trabalho de corpo e este, com a voz, fazendo jus ao corpo-voz e sua dimensão sensível.

A dimensão sensível é o centro, a origem, o impulso/saber criador da voz. Ânimo que gera o movimento e a vida. É a essência do indivíduo, sua matéria, seu corpo. Podemos abordá-lo observando a experiência do corpo, sua memória e emoções (ALEIXO, 2007, p. 40).

Nesse caminho, inicia-se o pensamento sobre a análise do universo vocal, que possui uma total individualidade na sua concepção, podendo ter inúmeras possibilidades para serem utilizadas em total conexão com todas as experiências instauradas na vida do ator, artisticamente ou não. A identidade vocal de um artista se dá por infinitas tramas elaboradas ao longo de seu crescimento e vivência, podendo acarretar potencialidades únicas que precisam ser valorizadas e às vezes conhecidas pelo próprio artista.

É possível distinguir que há sobre sopro, voz e corpo uma ligação entre ritmo e temporalidade que, de certa forma, agencia a produção da fala. O complexo de sons emitidos por nosso corpo é produto (e produtor) da atividade de cada célula e órgão

do organismo, o que pressupõe um ritmo para sua existência que é singular para cada qual (LAZZARETI; SPRITZER, 2017, p. 223).

Não é necessário que se tenha uma destreza ímpar sobre os múltiplos campos artísticos, nem mesmo um virtuosismo técnico, mas que tenha se apropriado de elementos que regem as matérias, para que assim possa compor sua própria partitura do saber, para que por meio desses conhecimentos adquiridos possa transmutar seus domínios e conceder novas ligações, que podem ser inseridas na cena.

Mesmo que o ator não chegue a um estágio de virtuosismo técnico como cantor ou instrumentalista, ele pode incorporar os fundamentos da linguagem musical e atuar com sensível musicalidade. Em outras palavras, a habilidade musical do ator não está apenas na sua capacidade em ser um exímio cantor ou instrumentista, mas também na descoberta das possibilidades rítmicas, de entonação e intensidade, indispensáveis para se dizer um texto. Além disso, para que o ator, cenicamente, consiga cantar ou tocar um instrumento com sensibilidade e musicalidade, não é imprescindível que isso seja feito com absoluto rigor técnico e virtuosismo, se ele tiver se apropriado da essência do universo musical (MALETTA, 2005, p. 22).

Não se discute sobre a formação técnica que habilite e capacite o artista, em seu maior nível possível, pois os artistas da cena podem atingir excelência nas mais variadas áreas. O que se compreende na exposição é que cada setor que o ator se embrenha pode vir a ser um campo de apropriações, em que uma matéria poderá se inter-relacionar com outras matérias que podem não apresentar nenhuma relação em seu início, ou seja, no começo pode não ter conectividade direta, mas a partir do momento que o conhecimento adquirido se decanta, as tramas começam a ser formadas e instauradas, dando novos olhares e abrindo caminhos para serem percorridos pelo artista em seu trabalho.

Neste caminho da descoberta, o ator também se depara com todas as suas histórias e vivências que carregam em si um potencial imenso para suas criações, partindo da construção de sua própria identidade e do que lhe afetou durante o seu caminhar artístico, podendo advir de momentos singelos ou com extrema energia, uma fonte de amplidão das sensações e memórias que envolvem o todo do ser humano, que se forma por uma rede de imagens, sons, sentimentos que se projetam em seu corpo e mente, sendo uma fonte inesgotável para criações e concepções cênicas, como meio construtor e não como final ou resultado.

Reconhecer a história de vida como arcabouço de conhecimento que pode, deve, e mais do que isso, é inevitavelmente visitada pela memória na produção de ator, é dar importância ao conhecimento já alcançado anteriormente como fruto de seu tempo e das manifestações possíveis naquele momento (RASSIAN; MAFFIOLETTI, 2013, p. 8).

No trajeto feito por um ator, provavelmente existirão inúmeros questionamentos técnicos ou pessoais, fazendo parte do descobrimento e das fases que percorre em sua carreira e, nesse caminhar ou investigar, os estudantes se deparam com muitos profissionais, atualizados e conscientes, que lhe possibilitam enxergar a variedade dos aspectos artísticos, não se limitando a somente um tipo de resposta.

Entretanto, podem surgir diretrizes, por alguns outros “profissionais”, que infelizmente não colaboram para uma formação com um olhar para a diversidade, mas muitas vezes lhe apresentam alguns conceitos como verdades absolutas, limitando sua busca e sua pluralidade artística, fornecendo, muitas vezes, somente um sentido como “correto”, tolhendo sua liberdade de exploração. Um dos princípios para esta busca da identidade e da ação vocal, segundo Costa e Maletta (2020, p. 17), propõe “experimentar, explorar e descobrir as potencialidades da voz por meio das orientações que são propostas pelos jogos teatrais, em um espaço de experimentação livre e sem julgamentos”.

Durante meu início de trajetória de cursos, workshops e formações em geral, surgiram encontros com pessoas da área que acabavam por gerar uma confusão mental nos ouvintes e/ou praticantes que não lhes permitiam desfrutar de novos conhecimentos. Muitas vezes, não existia uma compreensão exata no ato da explicação, mas me percorria um incômodo, advindo do apontamento de uma definição e de um conceito único sobre o assunto, que me gerava mais questionamentos, à medida que as explicações aconteciam e apontavam um único caminho como o melhor para atingir os níveis dos profissionais.

Participando desses cursos, fui percorrendo aulas de diferentes professores, com visões nem sempre similares, proporcionando então que um conceito anterior se ampliasse ao ganhar diversos horizontes, confirmando que muitos profissionais tentam “vender” um modelo único, sendo muitas vezes limitantes e conflitantes para iniciantes que ainda não estão cientes de suas potencialidades.

Uma observação importante para o ator é a busca pelas suas singularidades, entendendo melhor a si e as suas camadas, como também seus caminhos já percorridos, percebendo como essa construção percorre seu corpo e conseqüentemente sua formação e construção vocal.

Quando se depara com a riqueza que sua subjetividade apresenta, poderá denotar sua base para a ação vocal, norteando e dimensionando suas potencialidades criativas a partir dessas análises e compreensões de suas vivências e adaptações sociais.

A lógica do pensamento contemporâneo é, obviamente, determinada pela reunião de uma série de pontos de vistas, crenças, condutas e organizações sociais adquiridas ao longo da evolução humana. Da mesma forma, a linguagem é resultante de todo esse

complexo movimento evolutivo e a voz é um meio de expressão do pensamento humano; ao falar, o ser humano expressa suas impressões e sensações (HADAD, 2012, p. 29).

Todo o caminho percorrido é pautado por influências, sendo positivas ou negativas, que geram interferências na subjetividade vocal, assim, as relações estabelecidas durante todas as etapas de vida colaboraram para que sua voz seja o que é atualmente, você tendo consciência ou não sobre estas referências. Desse modo, pode-se perceber que a voz não está pautada somente numa referência de corpo físico, como o aparelho fonador apenas, mas em todo o conjunto de experiências que formam um ser, seus pontos de vistas e condutas, que também irão formar um combo de características em relação a ação vocal.

O despertar da pesquisa vocal, no meu caso, iniciou-se pelo incômodo em ouvir que existiam “fórmulas mágicas” para se chegar numa voz com padrão teatral; ao questionar sobre os fundamentos e não receber respostas convincentes de que a voz seria trabalhada e respeitada em suas distinções e diversidades, como também todas as nuances que a compõem tanto tecnicamente quanto pessoalmente, considerei oportuno pesquisar a voz no âmbito do mestrado.

Este processo de compreender suas origens requer do ator um desenvolvimento de pesquisa que remete a um processo arqueológico, como aponta um depoimento de Francesca Della Monica, presente na pesquisa de Ana Hadad (2012, p. 32), afirmando que

o processo arqueológico, ou melhor, a metodologia arqueológica, reconstrói a história a partir de seus diferentes níveis de estratificação. Tais estratos são similares aos diferentes níveis significativos da voz: o nível poético, tímbrico, narrativo, gestual, entre outros. Então, a metodologia de pesquisa da voz deve estudar a história e a dinâmica dessa sobreposição dos diversos estratos, da mesma forma como se faz nas escavações arqueológicas.

Então, para uma melhor compreensão vocal, o ator tem que entender muitas vezes sua própria história, na qual estão enraizados muitos contextos que influenciam na sua concepção atual de voz e que moldam sua relação de trabalho vocal em suas construções cênicas, que devem ser analisadas e trabalhadas com toda cautela, para assim possibilitar encontrar recursos para a transformação desejada vocalmente de maneira leve e prazerosa, como todo manejo vocal deveria ser.

Dentro deste contexto de conhecimento que engendra cada história, também se faz importante perceber, desde sua ancestralidade familiar, como as vivências e criações geradas pelos integrantes da família, amigos e locais compõem sua trajetória. Como exemplo, cita-se o percurso que realizei. Fui criado por uma família com descendência italiana, ou seja, com

muitas conversas em “alto e bom som”, em que muitas vezes se cruzavam entre risadas, diálogos e, como toda família, alguns desentendimentos. A movimentação corporal estava sempre muito presente nas falas e expressões que, aos poucos, foram sendo incorporadas ao meu jeito de me movimentar e expressar, e que podem ser percebidos até o presente momento, pois compõem a minha essência.

Seguindo esse pensamento, torna-se interessante compreender todas as experiências e como estas são representadas em suas ações, pensamentos, sentimentos e sua fisicalidade, pois ao encontrar momentos e circunstâncias, podemos perceber, pela vertente dos afetos musicais, que há muitas informações e sensações em cada memória, que podem estar guardadas em locais de fácil acesso ou em lugares em que se faz necessário um trabalho de busca e reconstrução, sendo preciso um mapeamento.

A interação e o diálogo com essas memórias podem fazer com que tenhamos contato com lembranças que podem ou não ser agradáveis, sendo necessário termos cuidado e segurança ao iniciarmos essa conexão. A partir do instante que lhe for confortável e desejável se embrenhar em imagens e sonoridades guardadas neste universo da mente e do corpo, o ator pode encontrar recursos e possibilidades para suas criações e preparações corporais e vocais, que caminham pelo afeto interligado às experiências vividas e se remeter a sensações e sonoridades geradas.

Sobre a palavra experiência vale dizer que o ato de experienciar está intimamente ligado à sensação e à percepção que tal situação traz. Seja ela uma sensação física — como, por exemplo, o arrepio na pele dos amantes que se encontram — ou uma percepção mental — como a solidão de se encontrar desacompanhado num país completamente estranho — a experiência, carregada de afeto, nos marca de alguma forma e acaba por sinalizar padrões de comportamento que pouco a pouco começam a constituir nossas lembranças (MOTA, 2016, p. 14).

O acesso a esse lugar das lembranças impregnadas de afeto e de seus entrelaces não se faz de maneira corriqueira, é necessário ter consciência e se atrelar a uma estruturação que conduza esse estado de busca e de percepção, no qual se pretende mapear essas conexões e construir um roteiro de vivências que se relacionam tanto a si mesmo como a outros em conexão à sua pessoa. Segundo Mota,

[...] identificar o que te afeta é tarefa árdua, pois é buscar manifestações de energia física e com ela construir um mapa revelador de padrões, é trazer — conscientemente — para o momento presente influências de grupos passados, de momentos de encontro com o outro e consigo mesmo (2016, p. 13).

Pode-se perceber que se faz necessário visitar e revisitar suas referências. A atenção tem que estar voltada para a conexão em relação à nossa vocalidade e como cada ponto pode começar a definir traços sonoros que se fazem importantes na percepção e no mapeamento para o processo de construção de propostas cênicas, que corroboram na composição dos gestos vocais. Assim, é possível, a partir dessas observações, produzir registros dos elementos que surgem e que se fazem presentes no ato de se permitir experimentar.

Numa pequena experiência de mapeamento com a profa. dra. Juliana Mota, pude notar a riqueza de detalhes que um afeto musical pode trazer para uma criação cênica. Recordei-me de algumas cantigas que minha vó cantava quando eu ainda era criança, no momento de ir dormir ou quando estava ao seu lado enquanto costurava ou tricotava e com isso ia cantando junto, na busca de seguir sua sonoridade. Lembro-me de pensar “como essa voz é fina e aguda”, que acabava por me transmitir a fragilidade de um cristal, mas, ao mesmo tempo, tão suave e doce que me acalmava e encantava; e muitas vezes era cantada no sussurro, mas com muita nitidez das palavras. Enfim, essa ligeira vivência me proporcionou inúmeras sensações e reflexões que são fortes materiais de inspiração e de criação cênica.

Quando o ator percorre essas nuances, começa a compreender as disponibilidades inspiradoras que se apresentam como setores e dinâmicas que habilitam o despertar criativo e norteiam a construção de um ambiente cênico para a criação de todas as camadas que compõem um personagem, tendo ligação direta com a ação vocal em cena, e todas as suas potencialidades como suas individualidades.

Estamos, na verdade, mergulhando no universo da criação artística, onde a consciência entrega-se complacentemente a um prazer estético e se religa a algo vital. Esta voz faz parte do personagem interpretado, acolhe meus sentidos, me abre para devires em cena. Sua tensão, seu “silêncio”, seu desejo são apropriados pelo ator e por quem o ouve já como criação, como algo que está nascendo. Uma voz em movimento que não é igual ao que foi ontem; está presente há pouco, agora, e cria o novo a cada minuto; já é um depois (GAYOTTO, 2015, p. 19).

Este caminho da escuta e da análise de si, valorizando sua individualidade e vivências, pode parecer subjetivo, mas advém para o entendimento de que o ator possui percursos a seguir, bem como recursos para se preparar, e que sua trajetória é importante para a compreensão de si e de como seu corpo está, com base nas interferências vividas e em como estas reverberam na sua criação atual, sendo totalmente conectado com sua ação vocal.

No trabalho de preparação vocal pode haver abertura para o ator inventar existências na construção da voz do personagem, quando (re)pensa/(re)vive pela voz a sua natureza. Porém, nem sempre a voz do ator se atualiza, no sentido de ocorrer renovada

a cada momento, em cada novo espetáculo. Algumas vezes é somente a reprodução de uma padronização ou estereotipia de voz, uma voz anestesiada pela rotina ou reificada numa couraça, e não uma voz “viva”, isto é, (re)criada diariamente nas suas relações cênicas (GAYOTTO, 2015, p. 20).

Assim, pode-se perceber que o ator passa por processos de aprendizados distintos, mas tendo por base os mais variados contextos percorridos em conexão com os novos, então, existe sempre um “continuar”, não sendo, portanto, um começo ou recomeço e sim uma continuação, respeitando as singularidades, mas objetivando a transposição de barreiras que possam estar atreladas ao seu desenvolvimento, unido com uma ação que o favorece para esse despertar.

O entendimento de si e de suas potencialidades passa por diversas camadas, que se torneiam por movimentos invisíveis de total percepção e interação com seu material de trabalho e matérias colaborativas, que permitem explorar possibilidades dentro de seu próprio estado corporal vocal, investigando e esculpindo caminhos para se moldar a construção de um personagem.

Na busca do equilíbrio no ato de compreender o trabalho interno do ator, está o reconhecimento de suas características e a análise de suas subjetividades, que oferecem um mapeamento de sua composição. Assim, é possível explicitar os estratos de um processo de preparação para o ato criativo, originando material a ser trabalhado para a formação do personagem, que será composto por inúmeras referências, as quais se permearão com as suas, tanto no momento da criação quanto da ação.

O corpo possui uma imensidão de nuances a serem descobertas, e como cada indivíduo traz consigo essa relação norteia sua busca, ou seja, cada pessoa possui um universo inteiro em seu interior que necessita ser acessado, mas não pelas vias comuns, como fechar os olhos e sentir sensações, mas sim perceber o não compreendido, saindo de um estado talvez de conforto, tanto físico como mental, sendo assim um espaço de vazio-fonte.

A partir de questionamentos recorrentes em relação ao universo vocal, deu-se início a uma busca por compreender as possibilidades, não para achar uma “fonte inspiradora” que obtivesse todas as respostas e que norteasse um único caminho, a tão sonhada “voz do ator” dentro de um suposto padrão existente, mas sim que despertasse horizontes e que, assim, pudesse denotar a gama de possibilidades e multiplicidades do trabalho com a voz, e que cada um pode percorrer, experienciar e avaliar qual se faz mais interessante para a sua, e unicamente sua, voz.

Em seu desenvolvimento e trajetória, o trabalho a ser elaborado pelo ator aponta a necessidade de uma (re)construção do corpo, assim orientando uma possível redescoberta dos seus próprios horizontes, definindo um novo estado, uma nova forma de existir, o que é apontado

por Quilici (2012, p. 199), que fala sobre Antonin Artaud, ao afirmar que “[ele] aspirava a reinvenção de um saber, de uma ‘ciência’ para utilizar suas palavras”.

Nesse caminho, pode-se perceber que o trabalho artístico abrange uma infinidade de descobertas que todos, em destaque os atores, podem fazer a partir da relação com seu corpo externo e essencialmente o interno. Essa investigação está em constante continuidade, não se cristalizando em um resultado, sendo assim possível habilitar sempre novos espaços para a criação e a atualização, potencializando suas interpretações.

A construção do corpo sem órgãos implicaria portanto, em lidar com essas representações sedimentadas e cristalizadas das nossas experiências primeiras, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos. Significa também viver o corpo como uma realidade só parcialmente conhecida, ainda não estabilizada e mapeada. Experimentar o corpo como um espaço onde possam circular intensidades ainda não nomeadas (QUILICI, 2012, p. 200).

Assim floresce o autoconhecimento do corpo, que deve procurar possibilitar esse fluxo contínuo, sendo como uma dança por dentro e por fora do nosso corpo, gerando movimentos por lugares nem sempre tranquilos, mas que propõem a vivacidade corporal, canalizando, desse modo, novas forças e estabelecendo variados fluxos, mantendo a sensação do despertar e do desbravar em conexão com esse espaço e a sua não finitude.

Nesta mesma atmosfera, encontra-se a expressão vocal que abrange uma rica variedade de recursos e manejos para a ampliação do repertório fonador de um ator, que pode, a partir de princípios e treinamentos, desenvolver um processo criativo que o fará obter uma performance exclusiva, com uma vocalidade múltipla, pois se torna uma mescla de muitas referências pelas quais fortalece e encorpa as potencialidades vocais.

O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade. Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é tão grande como a imensidão inteira e pode ver-se na imensidão inteira (ARTAUD *apud* QUILICI, 2012, p. 197).

O processo criativo está amparado por muitas camadas e saberes pelos quais o ator necessita trafegar, respeitando todas as suas etapas, mas visando a expansão dos limites, como meio de aprimoramento dos aprendizados obtidos, sendo um fator importante o estabelecimento do que se pretende e a percepção de como os caminhos apontados são percorridos, por meio de opções, de escolhas que se aproximem de seus ideais.

Nesse sentido, em minha trajetória, sempre houve a percepção de que linhas de trabalho que envolvem o respeito às particularidades sempre fizeram uma conexão muito grande com os

estilos dos trabalhos que desenvolvia e desenvolve, compreendendo o processo individual de cada sujeito e suas conexões, para que se tenha domínio sobre cada etapa da laboração e consciência do que estaria sendo experimentado ou transformado, efetuando uma avaliação constante do fazer artístico, tanto como treinamento quanto no ato de criação.

O ator, a partir do instante que se relaciona com seu próprio corpo, faz com que a observação trabalhe favorável à obtenção de novos hábitos e hábitos, estabelecendo híbridas conexões, em que se fortalece uma ligação importante entre o físico e o mental, permeada por conhecimento e prática, que serão administrados por experiências e formas de trabalho que podem seguir caminhos totalmente diversificados, dependendo do objetivo a ser alcançado.

Muitos fatores fazem parte da atmosfera do campo vocal de um ator, que vão desde uma análise física interna corporal, partindo da anatomia e da fisiologia do aparelho fonador, até uma análise externa, como a verificação do tipo de espaço cênico que será utilizado. Assim, o ator, no intuito de reconhecer a sua voz e como trabalhará cenicamente, compreenderá que não há trabalho sem parâmetros a serem desenvolvidos, entendendo que, no campo da voz, os conhecimentos são múltiplos e, dependendo do norteamto ao qual se pretende alcançar, faz-se imprescindível analisar quais ferramentas serão escolhidas.

No ambiente de trabalho e experimentos cênicos, seja como ator, diretor ou professor de teatro, fica estipulado que o início do desenvolvimento de uma criação cênica parte do que cada sujeito traz como referência e de como todos os elementos podem se interligar e serem realinhados no conjunto da obra, sendo estruturado um caminho e formada uma proposta de ação, que muitas vezes também se torna colaborativa, fazendo com que se tenha um ambiente orgânico.

Nesse sentido, não se pode pontuar uma metodologia única que atenda de uma melhor forma todos os anseios e necessidades de um ator, valendo o mesmo raciocínio para os estudos da voz cênica. Podemos encontrar inúmeros dizeres sobre a mesma ótica, que seguem diretrizes que podem até se complementar, mas possuem consistências diferentes, pois suas engenharias e funcionalidades demonstram isso, pelos seus princípios, seus treinamentos e suas práticas performativas. Assim, a partir do estudo sobre elas, é gerada a consciência sobre suas identidades, definindo seus dados e origens, como também suas filiações, ou seja, suas trajetórias e ligações interdisciplinares.

Cabe ressaltar que não se fala dessa incorporação apenas para que as habilidades sejam adquiridas isoladamente, mas, principalmente, para se estabelecer uma relação dialógica entre elas e para que o artista seja capaz de conviver com a simultaneidade de ações cênicas, aprimorando sua coordenação física e motora, para executá-las integralmente, de forma que cada uma, ao invés de dificultar, facilite e estimule a outra (MALETTA, 2005, p. 23).

Um ator é constituído de múltiplos caminhos, que percorrem diferentes formas de se interligar com sua arte, desde a preparação até a ação cênica, sendo trabalhados com o físico e o mental, a teoria e a prática, a construção e a desconstrução, ou seja, é um aprimoramento em que cada passo se conecta e se condensa ao outro, em um estímulo mútuo e contínuo, colaborando assim para uma formação mais ampliada e interdisciplinar. Por exemplo, no caso de influências musicais, mas que pode ser entendido em qualquer área de aprendizado, mas, segundo Fernandino (2008, p. 11), “a questão é verificar se essa formação capacita o ator a estabelecer conexões dialógicas entre os conceitos ou habilidades musicais adquiridos e a realidade do fazer teatral”.

Nesse percurso, o olhar das linhas de trabalho é apontado e avaliado para ver como se consolida suas conceituações e caminhos, sendo imprescindível a compreensão dos princípios e das práticas para conseguir entender como o aprendizado se transfere e pode ser utilizado na prática desejada, que resultará em um ator com maior capacidade e sensibilidade para as necessidades cênicas do palco, mas atento principalmente às suas possibilidades e originalidades em conexão com o trabalho a ser desenvolvido.

1.2 Pontes

Como o conhecimento precisa estar em constante compartilhamento das mais diferentes formas, instaura-se uma reflexão sobre a popularização do conhecimento científico, em que se faz necessário compreender a importância das informações romperem com os “muros” acadêmicos e cheguem ao acesso do cidadão que não pertence à vida acadêmica, mas que pode ter necessidade tanto ou ainda mais, dos conteúdos obtidos, do que os próprios pesquisadores, que se especializam na área.

Desta forma, surgiu a pretensão de criar algum mecanismo que facilitasse este acesso, como talvez uma introdução às informações contidas nesta dissertação, possibilitando prioritariamente o acesso a estudantes e grupos teatrais ainda não profissionais, mas, claro, não se limitando somente a eles, ficando à disposição para qualquer pessoa que queira compreender um pouco mais sobre o assunto disposto. Portanto, foi definida a criação de uma live, que desencadeou seis podcasts, a partir de entrevistas realizadas com os pesquisadores que pertencem à base desta pesquisa.

1.2.1 Acesso ao conhecimento científico

O conhecimento amplia as perspectivas e colabora para uma compreensão de si e do caminho que se pretende trilhar, gerando possibilidades de escolhas. Normalmente, tomam-se, como referência de estudos, os escritos ou dizeres de uma pessoa que explorou mais um determinado assunto, e, nas artes cênicas, precisa-se de um olhar diferenciado, mas sempre cumprindo com o rigor técnico.

O rigor no uso de uma linguagem exige uma consciência metalinguística que se evidencia ou se expõe nesse próprio uso. Ser rigoroso nas artes cênicas implica, estranhamente, em aceitar certa obscuridade, sem usar esse reconhecimento como justificativa de imprecisões privadas. Isso leva a aceitar que precisamos nos referenciar em autores que defendam a multiplicidade de caminhos na pesquisa, entre teorias e práticas, sob uma ética democrática que pressupõe reconhecer, abrir, revisar, atualizar e praticar campos de conhecimento diversos (BRAGA; BAUMGARTEL; SANTOS, 2017, p. 181).

Desta forma, chegamos ao exemplo dos pesquisadores que, a partir de sua pesquisa, iniciam um processo de investigação e maturação dos temas que pretendem analisar, seguindo criteriosamente regras e formatos, para que sua pesquisa seja validada e tenha mérito no contexto acadêmico, colaborando, assim, com mais conhecimento sobre o assunto proposto, mantendo essa mesma relação com a pesquisa científica em artes, especialmente as Artes Cênicas.

Considerando a arte como um tipo de conhecimento altamente complexo devido à sua natureza fortemente viva e evolutiva, observamos que sua complexidade aparece de duas maneiras centrais: a produção da obra artística, ou seja, a elaboração de um sistema de alta complexidade, e a maneira em que essa elaboração ocorrer. Esta última remete a métodos e técnicas especificadas pelos vários setores artísticos e, nosso tema, à possibilidade de um método abrangente e geral para as atividades artísticas, o equivalente ou complementação ou ainda evolução do que chamamos método científico (VIEIRA, 2013, p. 2).

O ponto a ser levantado no quesito do conhecimento acadêmico não é o fato da pesquisa em si, que realmente necessita de diretrizes consolidadas para ser construída, mas sim como esse conhecimento pode ser acessado por cidadãos comuns, ou seja, como pessoas que não possuem elos com o mundo acadêmico podem saber da existência e de uma possível relação dos temas pesquisados com a sua vida cotidiana.

A ciência, em qualquer que seja a área, concentra inúmeras pesquisas que podem colaborar na prática e na compreensão de quem consegue ter acesso a esses conhecimentos, sendo apontadas algumas formas de viabilizar o acesso a esse mundo que, para muitos, ainda é inexistente ou inalcançável. Nesse sentido, surgem possibilidades de se criar pontes de

acessibilidade, como a divulgação e a popularização do conhecimento científico, para o alcance de todos.

O debate sobre a divulgação e popularização da ciência ganha cada vez mais espaço devido ao avanço nas descobertas científicas e ao acesso rápido à informação, isso aliado à crescente interação entre a ciência e tecnologia com os aspectos sociais e econômicos, levando desta forma a necessidade de melhor informar a sociedade no tocante ao fazer científico e seus impactos, sejam eles positivos ou negativos. A ciência, portanto, ganha um papel de elemento cultural na sociedade contemporânea e cresce, portanto, o interesse como essa sociedade compreende as atividades científicas (OLIVEIRA, 2017, p. 2).

Nesse caminho, um fator de grande importância no intuito dessa ampliação do acesso ao conhecimento, independentemente de qual área seja, artística ou não, é a abertura para um pensamento amparado pela ciência e pela pesquisa, não ficando à disposição de possibilidades sem nenhum parâmetro, aspecto que poderia ser altamente perigoso tanto para uma utilização pessoal como para outros.

A preocupação dos cientistas, educadores e outros é que a ignorância de fatos básicos da ciência produz cidadãos ingênuos, propensos a acreditar facilmente em fatos pseudocientíficos, potencialmente prejudiciais a si próprio e à sociedade. Por outro lado, acredita-se que um cidadão bem informado seria capaz não só de orientar melhor a sua vida, mas também influir, como membro da sociedade, nos rumos da própria ciência (MULLER, 2005, p. 2).

Todo e qualquer discurso é permeado de códigos a serem interpretados por quem vai receber a informação, sendo necessários mecanismos que auxiliem tal condução para que se possa ser bem concretizada, preenchidos por apontamentos que subsidiam a mensagem e que possibilitam o receptor de ter espaço para analisar e refletir sobre o assunto que foi pautado, pois, segundo Hall (2003, p. 391), “os códigos de codificação e decodificação podem não ser perfeitamente simétricos. [...] O que são chamadas de ‘distorções’ ou ‘mal-entendidos’ surgem precisamente da *falta de equivalência* entre os dois lados na troca comunicativa”.

Nesse linear, outro fator de importante relevância é como se constrói o elo entre pessoas que possuem uma vida acadêmica e as que não possuem. Esse fator surge quando se percebe que, pela falta de acesso a informações pesquisadas cientificamente, a população fica à mercê de qualquer falácia exposta, pois existe uma manipulação para deturpar os fatos e utilizar de manejo e de codificações para que o público interessado acabe por acreditar em um discurso fraudulento e inverídico. Segundo Hall (2003, p. 396), “esses códigos são os meios pelos quais

o poder e a ideologia são levadas a significar em discursos específicos. [...] Contêm inscritos toda uma série de significados sociais, práticas e usos, poder e interesse.”

Ainda nesse sentido, mas voltado ao universo vocal, podem existir alguns “profissionais” que acabam por se aproveitar dessa dificuldade de acesso para literalmente venderem “fórmulas mágicas”, anunciadas como o melhor método de preparação da voz, como se fosse possível definir um único método que abrangesse todas as necessidades individuais e singulares de cada ser.

Assim, essa diretriz apontada fica instaurada como uma verdade absoluta, o que não seria possível por todas as diferenças que compõem o organismo vocal de cada ator ou atriz, como também pelos objetivos a que se pretende chegar com a cena. Portanto, apesar de uma supervalorização da “melhor” técnica, é necessário estar atento às necessidades que permeiam as criações e procurar qual a possibilidade de treinamento mais interessante, não se limitando a uma única forma.

A questão do valor sempre vai exercer uma força imperativa, que nos perturba em nossa segura instalação em nós mesmos, impelindo-nos a questionar crenças, certezas e valores, com vistas não somente à sua potencial melhoria, como também para reavaliar as próprias noções de melhor ou pior. Em consequência a necessidade do valor deve valorar e revalorar interminavelmente os nossos próprios valores (CONNOR, 1992, p. 41).

O conhecimento se faz crucial na trajetória de cada sujeito não somente para que aprenda mais, mas também como objeto de avaliação e de conexão com os aprendizados obtidos durante sua trajetória. Nesse linear, a atenção deve ser redobrada para o conteúdo que está sendo oferecido, pois pode estar viciado, sendo meramente uma falácia criada, sem nenhuma base de estudos.

Para colaborar nesse sentido, é importante o acesso a informações que sejam verdadeiras e que se apoiem em uma metodologia científica. A partir desse princípio, surgem possibilidades para que se possa alcançar esses conteúdos, como a divulgação e a popularização do conhecimento científico.

E, nesse contexto, a popularização e a divulgação são conceitos diferentes, e temos que compreender suas direções. A divulgação parte de se ter acesso aos documentos, textos e descobertas científicas, mas não se tendo nenhuma alteração para o público em geral. A popularização está ligada a uma análise da forma como o público irá receber a informação, tendo uma proposta de uma linguagem diferenciada para compartilhar um assunto que possui uma linguagem extremamente técnica.

O uso do termo popularização parece ser mais apropriado quando se leva em conta as concepções do público alvo ao se realizar uma transposição didática de saberes científicos, tornando este termo, portanto, mais amplo do que o uso de divulgação, disseminação ou difusão, os quais parecem denotar uma via de mão única, partindo dos cientistas e atingindo o povo, sem consulta prévia (GOUVÊA, 2000 *apud* OLIVEIRA, p. 2).

Dessa forma, esta dissertação tem como uma das etapas conseguir utilizar de meios para que o seu conteúdo, ou parte dele, chegue com uma linguagem mais acessível, sendo uma ponte para que as reflexões sobre o conhecimento científico das Artes Cênicas, especialmente na criação cênica vocal, possa ser recepcionado pelo público-alvo desta pesquisa: estudantes de teatro e grupos semiprofissionais, mas logicamente disponível a quem lhe for de interesse.

1.2.2 Material de popularização “A voz singular”

Visando a um processo de popularização do conhecimento científico, algumas possibilidades foram idealizadas de modo a tornar essa iniciativa factível. Surgiu, assim, a criação da live “A voz singular”, logo depois se desdobrando em podcast, construindo estruturas diferentes e acessíveis de se obter conhecimento.

A live “A voz singular” aconteceu no dia 21 de setembro de 2021, às 14h, contando com a presença do pesquisador Ernani Maletta e das pesquisadoras Juliana Mota e Francesca Della Monica, que fazem parte estrutural da pesquisa aqui desenvolvida, sendo analisada a singularidade que permeia seus princípios e práticas. Na roda de conversa, os participantes dialogaram sobre a temática e trouxeram seus pontos de vistas sobre as variadas camadas e conceitos que versam esse assunto.

IMAGEM 1 – Divulgação da live “A voz singular”



Fonte: Arquivo pessoal Diego Jacinto.

Para a realização da live, foi utilizada a plataforma do Youtube, em conjunto com o programa StreamYard, possibilitando a roda de conversa ser transmitida ao vivo pelo canal do Projeto CASA ABERTA, coordenado por Juliana Mota. Todo o material está gravado e disponível no canal do projeto e, a partir dele, foram gerados seis podcasts, também disponibilizados.

Esse processo de popularização visa a gerar possibilidade de acesso de uma maneira diversificada ao conhecimento acadêmico, alternando linguagens e formas para alcançar novos públicos, principalmente ao que se destina esta pesquisa, o público estudantil de teatro e as companhias semiprofissionais.

E visando também a humanizar a literatura acadêmica, esta dissertação possibilita, além de conhecer e ler sobre as pesquisas, ver e ouvir os próprios pesquisadores comentando sobre os conceitos e entendimentos de suas investigações e trajetórias, ou seja, suas singularidades. Esses materiais poderão permitir a outros estudantes ou criadores elaborarem suas estratégias de estudos e de compreensão do uso da voz na criação cênica. Agora, vamos conhecer um pouco sobre cada um dos pesquisadores: Ernani Maletta, Juliana Mota e Francesca Della Monica.

CAPÍTULO 2 PESQUISADORES E TRAJETÓRIAS

A gente não pode, não tem alternativa, tem que encher as palavras, os gestos, tudo passa pelas nossas experiências, temos que respeitar que somos canais de uma identidade.
Francesca Della Monica²

A trajetória de um artista é constituída por diversos caminhos percorridos desde a formação à atuação profissional, a carreira propriamente dita. Dentro do hemisfério retratado nesta pesquisa, temos como principal apontamento o trabalho vocal cênico. Por esse motivo, foram escolhidos pesquisadores de referência na área. Relataremos sinteticamente suas trajetórias no universo da pesquisa científica, focando alguns dos seus respectivos princípios e práticas em arte.

Temos, no cenário nacional e internacional, o trabalho vocal de diversos pesquisadores. Para esta dissertação, foram escolhidos três nomes definidos por existir uma mesma essência em suas pesquisas — o respeito pela individualidade e trajetória de cada ator ou estudante. São Ernani de Castro Maletta, Juliana Alves Mota Drummond e Francesca Della Monica os três pesquisadores que serão apresentados, abaixo, por meio de alguns aspectos centrais de suas pesquisas, um pouco da trajetória de cada um e o desenvolvimento de seus conceitos cênicos.

Com a proposta de humanizar a leitura e conectar a imagem aos apontamentos teóricos que trazemos, além de suas palavras, pensamentos e conceitos adicionamos algumas fotografias para que seja possível ter visibilidade de como são fisicamente os pesquisadores escolhidos, possibilitando, além de ler, visualizar quem são as pessoas que estão dimensionadas no trabalho.

Sobre cada pesquisador, não se pretende fazer uma biografia completa, mas uma demonstração de partes dos caminhos que cada um trilhou e que corroboraram para a construção de suas metodologias, pensamentos e princípios, interferindo automaticamente na maneira como desempenham seus trabalhos e suas construções cênicas.

O intuito de destacar os conceitos abaixo não define, em totalidade, os ideais dos pesquisadores escolhidos, mas denota uma parcela de suas trajetórias e de diretrizes que se sintonizam com o tema desta pesquisa, alinhando alguns pontos teóricos e práticos. O estudo realizado pelos autores destacados continua em constante desenvolvimento e manejo. Dessa

² Trecho retirado da live “A voz singular”. Ver mais: <https://www.youtube.com/watch?v=Wj7dwnhgbGA>

forma, tudo que se aponta neste trabalho se encontra em um lugar de “apresentação” — como incentivo ao estudo e ao conhecimento.

2.1 Ernani de Castro Maletta

Ernani de Castro Maletta, pesquisador e artista atuante nas Artes Cênicas, desenvolveu o *conceito de atuação polifônica* em sua tese, que, de uma forma bem resumida, refere-se à possibilidade de apropriação, pelos atores, para seus discursos de atuação que se baseiam em múltiplos discursos artísticos. Tem duas premissas fundamentais: o discurso pedagógico tem que ser teatral (difere do ensinamento de um músico) e o aprendizado dos parâmetros musicais só se estabelece por intermédio da experiência corporal. Com vocês, Ernani Maletta:

IMAGEM 2 – Ernani Maletta



Fonte: Arquivo pessoal Diego Jacinto.

Maletta é professor associado do Curso de Graduação em Teatro e do mestrado e doutorado em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005), apresenta, em sua tese, o conceito de atuação polifônica para a formação do artista cênico. Em 2010/2011, desenvolveu pesquisa de pós-doutorado na Itália, ao lado da renomada artista e pesquisadora italiana Francesca Della Monica, com quem estabeleceu uma parceria profissional.

IMAGEM 3 – Maletta na preparação de atores

Fonte: Site UFMG (fotografia: Itamar Rigueira Jr.).

O pesquisador atua tanto na criação cênica quanto na formação de artistas. Desenvolveu, durante anos de carreira, uma metodologia para o aprendizado de conceitos musicais, com características próprias da cena, que tem por objetivo o treinamento e o desenvolvimento de atores e bailarinos para a criação cênica.

Em minha atuação como pesquisador e professor na Graduação e na Pós-graduação, tenho tido a possibilidade de manter a pesquisa sobre a atuação polifônica em contínuo desenvolvimento por meio de diversos desdobramentos de minha tese. Essa experiência tem significado a oportunidade de sistematizar uma pesquisa que desenvolvo há quinze anos. Voltada ao ensino dos parâmetros básicos do discurso musical a serviço da criação cênica (MALETTA, 2009, p. 1).

Como diretor cênico/musical, ator e cantor, Maletta é reconhecido pela participação em diversos espetáculos de teatro em âmbito nacional e internacional, entre os quais se destacam trabalhos realizados com os Grupos Galpão/MG e Clowns de Shakespeare/RN, e com os diretores Gabriel Villela/SP e Federico Tiezzi/Itália. Nos últimos anos, cabe evidenciar sua atuação na direção musical do espetáculo teatral “O Grande Circo Místico”, por indicação de Edu Lobo, e na dramaturgia musical, ao lado de Della Monica, das tragédias “Ifigênia em Áulis”, de Eurípidês, e “Electra”, de Sófocles, produzidas pelo Istituto Nazionale del Dramma Antico, no Teatro Greco di Siracusa/Itália. Atua principalmente nas seguintes áreas: direção musical, direção cênica, atuação polifônica, formação do ator e preparação vocal-musical.

IMAGEM 4 – Espetáculo “Till - a saga de um herói torto”, do Grupo Galpão



Fonte: Site UFMG (fotografia: Ivana Moura).

Como dito anteriormente, desenvolveu o conceito de atuação polifônica, gerado a partir de sua percepção de como a apropriação de princípios de variadas áreas de expressão artística fortalecem a criação cênica, pois o teatro não trabalha somente com uma forma ou uma área, mas com a diversidade. O teatro é multifacetado, múltiplo e em constante mutação, sendo notadamente uma arte de originalidade em processos de renovação ou ressignificação.

Em quinze anos de acompanhamento, observação e participação efetiva em espetáculos de teatro, nos mais diversos locais do país e com vários grupos artísticos distintos, fui inevitavelmente convidado a perceber a importância do artista que reúne habilidades inerentes às diversas formas de expressão artística, quais sejam, a Música, as Artes Corporais, as Artes Plásticas e a Literatura. Isso porque o Teatro é, por natureza, uma arte múltipla, em que todas as linguagens artísticas se fazem presentes (MALETTA, 2005, p. 20).

Nesse recheado universo do teatro, as linguagens artísticas são inúmeras, e o artista pode navegar livremente pelas mais diversas possibilidades cênicas ou não, percebendo que cada uma delas possui características próprias, que necessitam ser apropriadas para que tenham melhor resultado nos processos criativos.

IMAGEM 5 – Espetáculo “Sua Incelença Ricardo III”, do Grupo Clowns de Shakespeare



Fonte: Site Clowns de Shakespeare

É necessário captar os elementos que cada expressão aponta, para que reverbere em suas construções de maneira sólida, podendo ser reutilizados nas criações cênicas.

As formas de expressão artística (linguagens artísticas) inerentes ao fenômeno teatral — a literatura, a música, as artes corporais e as artes plásticas — possuem, cada uma delas, elementos, conceitos, parâmetros que são os fundamentos essenciais para que as habilidades a elas relacionadas sejam desenvolvidas. No caso da Música, por exemplo, poderíamos citar, entre outros, três elementos fundamentais: ritmo, altura e intensidade. Quanto ao trabalho corporal são essenciais as noções de equilíbrio, força, direção. Já as Artes Plásticas têm, entre seus fundamentos, os conceitos de espaço, forma, cor. Por sua vez, a literatura fundamenta-se no conhecimento da língua e na prática da leitura e da escrita (MALETTA, 2005, p. 22).

Nesse sentido, Maletta aponta para o artista múltiplo que não necessita ser um exímio executor de diversas linguagens, mas sim conseguir entender os conceitos e seus desdobramentos, para que assim consiga ou possa utilizar, em seus projetos, os discursos que experienciou na trajetória, se assim for interessante em sua prática.

2.1.1 Maletta e a atuação polifônica

Para início de uma pesquisa, o pesquisador tem que buscar a problemática do que pretende analisar, e, no caso de Ernani Maletta, foi o estudo pautado na ideia de uma atuação polifônica. O pesquisador procurou por estratégias, ainda numa dimensão intuitiva, que enfrentassem as dificuldades encontradas, apontando a observação sistemática de sua trajetória que, conforme ele

mesmo afirma, “revelou vários princípios construídos como categorias de análise, através dos quais foi possível descobrir a polifonia como princípio pedagógico” (MALETTA, 2005, p. 149), ou seja, os princípios advêm de todos os caminhos pelos quais passou. Em entrevista ao pesquisador Henrique Lee, Maletta aponta:

Assim, apresento a polifonia como a característica de discursos que incorporam dialogicamente diversos pontos de vistas. O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Vale dizer, a polifonia refere-se à faculdade de um discurso incorporar e estar tecido por outros discursos, apropriando-se deles de forma a criar um discurso polifônico (LEE, 2014, p. 310).

Ernani iniciou seus estudos nas artes pela música, no contexto do canto coral, e depois se tornou regente, sendo sua sensibilidade estimulada pelo comando de várias vozes. Em conjunto, fazia parte de um projeto pedagógico em que era monitor de matemática e se tornaria professor dessa matéria futuramente. No que tange aos aprendizados pelos corais, Ernani participa de eventos relacionados a experiências com esse foco, em que pode notar e refletir sobre variadas formas de se trabalhar com grupos, em que as apresentações eram feitas utilizando recursos cênicos, saindo de um padrão preestabelecido.

Uma principal característica observada por ele foi o rompimento com esta espécie de molde, trabalhado em alguns corais nesses eventos, além da voz, a atitude cênica, as movimentações, os figurinos diferenciados, as estruturas coreográficas, entre outros fatores que agregavam à apresentação uma mistura de conhecimentos artísticos que partiram de novos princípios para a criação, não sendo pautados somente na construção dos naipes vocais. Assim, as experiências e vivências trouxeram informações e reflexões sobre a possibilidade de conexão de diferentes expressões artísticas, podendo ser um forte fator de estímulo a quem cria e a quem assiste.

Sobre essa influência, Ernani afirma, ao assistir outras composições de corais:

Na verdade, cada um dos referidos grupos apresentava um espetáculo que, por unir à música outras formas de expressão artística, permitia que essa música atingisse mais plenamente o espectador. Eu me tornava cada vez mais convicto de que as artes completam-se umas às outras, e que é uma grande perda para um espetáculo, e para os artistas nele envolvidos, não dar a devida atenção a esse fato (MALETTA, 2005, p. 152).

Outro apontamento de Maletta: independentemente da área do conhecimento, uma vez compreendido seus discursos, é possível estabelecer entrosamento entre os princípios que regem uma criação, um treinamento ou uma construção pedagógica. A título de exemplo, vale citar a

utilização da matemática em seus procedimentos artísticos, colaborando com o desempenhar de suas práticas.

Também digna de nota é a contribuição da Matemática na minha formação pessoal, cujos reflexos, no presente caso, influíram no meu trabalho principalmente quanto à capacidade de enxergar o espaço geométrico e equilibrar diferentes grandezas — habilidade importante para administrar a ocupação de um espaço por um número grande de pessoas (MALETTA, 2005, p. 153).

Seguindo sua trajetória, o pesquisador então começa a participar do grupo Nós & Voz, que desenvolveu a montagem de uma peça musical cujo elenco era mais relacionado à área do canto, embora também fosse preciso saber atuar e dançar. O grupo conseguiu realizar o espetáculo, após meses de preparação, mas, para Maletta, esse foi mais um processo de destacar habilidades do que de existir o desenvolvimento das habilidades em todos os envolvidos, mas não deixando de frisar que o desenvolvimento da atuação e da dança, foi mais facilitado pelo histórico da polifonia vocal, pois, no canto coral, trabalham em conjunto inúmeras vozes. Depois, participou de uma montagem como ator, sendo nesse momento que percebeu o caráter múltiplo do teatro.

Nesse contexto, pode-se perceber que, durante a trajetória, tem que estar com a habilidade de observação extremamente ativa para que os sentidos possam estar sensíveis a percepções que não estejam automaticamente relacionadas com o objeto do treinamento, mas que permitem a ampliação do conhecimento sobre si e sobre suas possibilidades e potencialidades, trazendo a prática de uma atuação polifônica.

Cabe lembrar que os cantores do Nós & Voz tiveram uma participação cênica muito intensa, tanto em grupo quanto individualmente, porque demonstraram uma significativa facilidade e desenvoltura quanto à multiplicidade de elementos cênicos presentes no espetáculo. Isso nos leva a crer que, pelo o fato de o grupo sempre ter se mantido em contato com a prática da polifonia vocal, desenvolvendo a habilidade de conviver com várias vozes musicais, cada um dos integrantes do grupo teria também sido estimulado no que diz respeito à sensibilidade e à disposição para uma atuação polifônica mais ampla (MALETTA, 2005, p. 155).

Todas essas experiências trouxeram uma bagagem de vivência e reflexões que denotaram a percepção de que a polifonia está inserida nos contextos vivenciados, mas, para Maletta (2005, p. 156), não apresentavam “ações efetivas que revelem com maior clareza a possibilidade da sua utilização como um princípio pedagógico capaz de desenvolver habilidades e de construir o artista polifônico”. Esse pontapé inicial se deu quando teve que trabalhar, a convite do Festival de Inverno UFMG em 1993, com uma oficina de iniciação ao

canto coral, em que se inscreveram pessoas de formações diferenciadas. Assim, teve que utilizar recursos não essencialmente musicais, para colaborar para a compreensão dos estudantes, no intuito de cantar em diferentes vozes.

E a primeira estratégia que colaborou significativamente para o sucesso daquela oficina foi a prática de um despretenso exercício inspirado numa brincadeira infantil, conhecido popularmente por *Guli Guli* e que se compõe de uma melodia acompanhada por uma sequência de gestos, num simples desenho coreográfico (MALETTA, 2005, p. 157).

Nesse teor, o princípio se apontou com mais clareza, sendo depois utilizado com o Grupo Galpão, com o qual realizou diversos trabalhos e, em pesquisas mais aprofundadas, foi possível concluir que um exercício pode ser compreendido como específico para se trabalhar uma área, podendo, na verdade, consistir em um arsenal de possibilidades pedagógicas e construir estratégias que podem desencadear diversos parâmetros, ampliando ou acessando camadas mais profundas, quebrando barreiras técnicas e psicológicas em um treinamento para a cena.

Então, quando se analisa um determinado grupo, não temos como prever quais ações exatas devem ser inseridas, nem quais referenciais teóricos ou práticos são trazidos pelos participantes para o contexto daquele momento de aprendizado ou de preparação, podendo ter pessoas com diversos receios para aquela prática, que podem ter sido motivados por um bloqueio técnico. Desse modo, sobre o exercício, Maletta aponta que se deve “valorizar o erro como um elemento estimulador da alegria e do prazer de estar em cena. Para qualquer artista, é de fundamental importância aprender a não temer o erro e a aproveitá-lo como um incentivador de criatividade” (2005, p. 158).

Nesse contexto, podemos perceber que o princípio da atuação polifônica está interligado à disponibilidade de se ampliar horizontes e de aprender. E esse exemplo de dinâmica mostra que não precisamos aprender algo de forma desconectada, para depois de rigorosamente aprendido relacioná-lo com outra área, pois pode gerar até mesmo bloqueios de correlação dos saberes. Assim, esse exemplo de exercício tem essa função, pois, conforme Maletta (2005, p. 158), “essa dinâmica tornou-se, assim, um eficiente recurso didático, a ser usado especialmente no início dos trabalhos em grupo, sejam artísticos ou não, com o objetivo de quebrar resistências e disponibilizar as pessoas emocional e fisicamente para o aprendizado”.

Desta forma, o pesquisador chega à seguinte reflexão, sobre a formação do ator para uma atuação polifônica:

Atualmente é possível chegar a conclusões que, durante o processo, nem sempre são perceptíveis: a prática do *Guli guli* na oficina de 1993 fez muito mais do que previsto, pois não só despertou nos alunos a alegria e disposição corporal desejadas como também facilitou a prática da polifonia. Isso porque o *Guli Guli* é um exercício essencialmente polifônico, uma vez que incorpora simultaneamente pelo menos três discursos: melódico, literário e gestual. E, especialmente, originou a primeira percepção de um resultado fundamental para a presente pesquisa: a combinação de ações provoca o contato com múltiplas informações que, por sua vez, ajudam a provocar um desbloqueio emocional, neutralizando o efeito de possíveis constrangimentos e traumas relacionados à expressão artística, visto que não há tempo para se preocupar com as dificuldades específicas (MALETTA, 2005, p. 158).

Em outro trabalho realizado por Maletta, em um projeto da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de Belo Horizonte, o pesquisador teve que trabalhar diversas habilidades teatrais com atores iniciantes, e assim aplicou variados exercícios que lhe fornecia informações da existência de discursos artísticos pontuados, contudo, ainda não estavam na proposta efetiva de um princípio polifônico, mas existia uma nuance sobre este, demonstrada pelos exercícios que trabalhavam ações simultaneamente.

A formação do ator, no contexto da atuação polifônica, não ensina o acúmulo de habilidades, mas sim o diálogo entre os conceitos de cada uma, tendo assim uma ligação entre si, para que se consiga compreender o real sentido do princípio do artista múltiplo, sendo necessário, conforme afirma Maletta (2005, p. 166), “uma prática contínua de exercícios e atividades que tenham, como princípio, a tradução intersemiótica, a permuta de métodos, interseção de conceitos e tudo o que permitir o diálogo entre as linguagens artísticas”.

O princípio norteador da atuação polifônica é a simultaneidade das ações cênicas, sendo permeadas no diálogo diversas habilidades necessárias no ato da atuação, fazendo a interdisciplinaridade sem quebra de fluxo ou energia, tendo toda a construção uma base sólida tanto conceitual quanto prática, sobressaindo a atuação como um todo e não a divisão de cada ação pautada em cada habilidade.

Em relação ao trabalho Mambembe, de 1996, com direção de Gabriel Villela, Ernani pontua que

Mesmo contando com um elenco claramente multi-habilidoso, não era tarefa simples realizar diversas ações simultaneamente. O corpo de cada ator respondia bem a cada uma das habilidades isoladas, mas apresentava dificuldades em administrar a simultaneidade e o diálogo entre elas, ou seja, executar uma partitura cênica polifônica na qual uma voz propunha um discurso musical através do canto, outra um discurso corporal através da dança, uma terceira através do texto dramático — isso sem falar nas vozes relacionadas aos elementos plásticos como o figurino, o cenário ou a iluminação (MALETTA, 2005, p. 167).

Esses trechos sobre a vida de Ernani Maletta, colhidos de sua tese, contemplam somente alguns detalhes de sua jornada e de como se instaurou alguns pensamentos. Diversas outras etapas existem, como também parcerias surgem no decorrer de outros momentos de sua vida profissional e pessoal, que poderiam provavelmente render outra dissertação. A escolha desses momentos é feita para brevemente apontar uma demonstração de como o conceito se formou e porque continuará sendo modelado pela vertente polifônica.

Nesse caminho, Ernani Maletta se direciona à preparação de um grupo, no qual são praticados exercícios com funcionalidades polifônicas, realizando uma formação de atores com base nos princípios da polifonia, pois ele afirma que “para o ator realizar plenamente o seu ofício, que exigia dele a incorporação de múltiplas habilidades e a execução de várias ações simultâneas, era fundamental que ele se preparasse para uma atuação conscientemente polifônica” (2005, p. 168). E ainda complementa que os exercícios têm “o intuito de tirar os atores de um estado de equilíbrio prejudicial a criatividade deles, ou seja, evitar a fixação de determinadas posturas cênicas que pudessem excluir o frescor que o espetáculo deve ter.”

2.1.2 Na prática com Maletta

Os atores são como peças vivas de um jogo cênico, em que cada movimentação proposta desperta ações e reações que culminam em variadas possibilidades de criações de personagens e composições de cenas, seja para um período curto, cuja composição de um espetáculo está com a data próxima, ou então por um período mais longo, com um treinamento mais extenso, em que se possibilita ser feita uma preparação do ator ou dos atores sem um viés direto de construção de um espetáculo.

Nessa vertente, é apontado por Maletta, mesmo que por diversas vezes não o seja possível pelos prazos burocráticos para uma montagem, a importância de se ter tempo para que se tenha um momento de instigação dos atores ao que se pretende na montagem, sendo um preparatório para um processo de criação futuro. Nesse sentido, ele afirma que

apesar de alguns resultados positivos, alcançados nas diversas montagens citadas, via-se que, durante o curto tempo de uma montagem — três meses, em média — por mais que se possa estimular a consciência da atuação polifônica nos atores, é praticamente impossível que eles consigam realmente se apropriar dos diversos conceitos envolvidos. Principalmente porque a carga horária dedicada à preparação dos atores no decorrer dos ensaios geralmente não é muito grande, tendo em vista que o objetivo não é esse (MALETTA, 2005, p. 182).

Os exercícios possuem um caráter de adaptação e colaboração com qualquer momento que um grupo ou ator possa estar passando, mas é importante ressaltar que a preparação pode, e por muitas vezes deveria, compor o cronograma para a criação de um espetáculo, o que infelizmente nem sempre é possível, devido às urgências geradas pela burocracia imposta pelo sistema.

Determinados prazos muitas vezes são curtos e inapropriados, com uma logística que não possibilita passar com tranquilidade pelas etapas preparatórias de uma criação cênica, pois, segundo Maletta (2005, p. 182), “por mais que os exercícios pudessem e devessem fazer parte dos processos de montagem como facilitadores da atuação polifônica, para a conquista real dessa habilidade os exercícios deveriam ser experimentados continuamente em longo prazo”.

E, quando se aponta a aquisição de habilidades, também se revela, nas práticas polifônicas, a consciência daquilo que se está aprendendo, ou, no caso, apropriando-se. É fundamental que o sujeito que está passando pelo processo compreenda sempre o percurso, mesmo que não entenda todos os elementos, mas que esteja sensível para gerar processos de aprendizado e de criação.

Dessa maneira, percebe-se a necessidade de repetição ou de se ter caminhos mais densos de percepção, que possibilitem cada ator a ter suas descobertas, ocorrendo, por muitas vezes, desdobramentos das camadas criativas, sendo estas transformadas em ações e possibilidades cênicas, que podem ser analisadas e reanalisadas a partir da possibilidade do que seja feito.

O tempo permitiu que os exercícios fossem aplicados repetidas vezes, de forma a se ter uma ideia melhor sobre as funções e os limites de cada um, permitindo, principalmente, a consciência da conquista efetiva de resultados. Consequentemente, conclui-se que qualquer estratégia a ser incorporada no processo de formação do ator só alcançava esse objetivo se construída a longo prazo (MALETTA, 2005, p. 182).

Assim, para um ator iniciante, é importante frisar a relevância do tempo para se compreender as nuances de um aprendizado, não sendo este delimitado em uma quantidade de horas ou dias, mas sim na densidade em que se envolve e se permite conscientemente percorrer os apontamentos e as práticas realizadas, que serão definidos e aplicados após a análise de diversos pontos singulares de cada sujeito, grupo de teatro ou montagem a que se destina.

Como exemplo prático, Maletta demonstra, em seus estudos, as experiências com o Grupo Galpão, quando fora convidado para compor a equipe nas montagens, colocando em prática o conceito da atuação polifônica junto aos atores e atrizes, com diversos arranjos para que tivessem a habilidade de lidar com múltiplas ações, mas, como ponto fundamental, tendo

respeito a cada singularidade de cada pessoa envolvida, estabelecendo um diálogo contínuo e estratégias que acolham e davam suporte ao que se pretendia com cada exercício. Assim, Maletta explica que:

No caso do Galpão, a polifonia vocal é um caminho para estimular a atuação polifônica. Isso porque a execução dos diversos arranjos vocais, criados e trabalhados no grupo, é um exercício usual para a continuidade da sua formação artística, não apenas por alimentar a sensibilidade dos atores no que diz respeito ao seu ouvido musical e ao canto, mas, também, por permitir que eles se habituem a conviver com as várias vozes que a encenação exige (MALETTA, 2005, p. 183).

Cada ator, sozinho ou em grupo, detém peculiaridades que vão se desenvolvendo à medida que as possibilidades de aprendizagem vão se apresentando e começam a interagir com as referências que foram adquiridas anteriormente, sejam positivas ou não. Desta forma, é crucial que todo o trabalho realizado tenha uma interação saudável e agradável com o aprendiz, permitindo que, mesmo que encontre dificuldades na sistematização do que foi apresentado ou se acaso encontre-se com alguma situação que inicialmente lhe “trave”, seja possível, a partir da vontade do participante, avançar e se apropriar do aprendizado.

Assim, a partir do que cada ator ou atriz vai apresentando durante sua trajetória, vão sendo feitas manobras no treinamento que se ajustam de acordo com as necessidades. Da mesma forma, pode ser feito quando se pretende alcançar algo cenicamente, que contenha objetivos específicos, como uma música ou movimentos a serem inseridos, sendo necessário criar estratégias e avaliar os integrantes e sua singularidade, para administrar quais recursos serão utilizados para se alcançar o resultado que se objetiva.

No caso da preparação para os arranjos vocais do Grupo Galpão, Maletta afirma:

Para que esse exercício seja eficiente, é imprescindível que o arranjo vocal dialogue intimamente com a cena em que ele está inserido e que, pelo menos a princípio, respeite as características e limitações de cada ator-personagem. Dessa forma, ele não deve, a não ser que seja este o único objetivo, exigir demais dos atores. Quanto à encenação, o arranjo deve ser construído tanto para evidenciar a musicalidade e as intenções do texto, como para relacionar polifonicamente as vozes cantadas com os deslocamentos, desenhos de luz, com a manipulação do cenário e as demais vozes cênicas (MALETTA, 2005, p. 183).

É importante perceber que, quando se inicia a criação cênica, todos os elementos são considerados potentes para a composição, pois tudo gera interferência e, dependendo da construção, novamente as estratégias se alteram, porque o ato de criar em um ambiente sem

nenhuma referência dos reais componentes que existirão na cena gera uma instabilidade do resultado final, uma vez que a cena por si só já terá o elemento público para gerar uma diferenciação do momento dos ensaios, que normalmente se fazem em um ambiente tranquilo, controlado e sem público.

Nesse sentido, na preparação de um espetáculo — por exemplo, o trecho citado anteriormente ligado ao Grupo Galpão que envolve músicas cantadas ao vivo —, existem diversas linhas a serem trabalhadas, como a interpretação, a musicalidade, entre diversos outros elementos que vão definir um trabalho de composição. Destarte, além desses pontos que por si já possuem conceitos individualizados, na prática desenvolvida, é feita a interseção entre esses temas, ou seja, eles funcionam em simultaneidade e transversalidade.

Essa junção de componentes é uma das propostas das estratégias polifônicas, que visam a estabelecer exercícios que trabalhem múltiplas tarefas no ator, estabelecendo uma estrutura que se molda e se transforma conforme as alterações que vão sendo propostas, trazendo uma naturalidade para as interferências ocorridas durante o ato da interpretação e da construção do personagem.

Não se elabora o trabalho com tópicos de “matérias” separadas para somente depois ter a união, pelo contrário, todas estão no encontro visando a possibilitar essa ação do sentir e deixá-la atravessar a criação, gerando novos contornos, que deixam toda a criação conectada e integrada, formando um corpo da cena em sua totalidade, sendo este orgânico e moldável. Numa das montagens, Maletta compartilha seu trabalho e sua relação com a direção:

[...] para o diretor — e ele fazia questão de enfatizar este ponto — não bastava que musicalmente o resultado fosse muito bom, mas cada música deveria servir completamente à cena em que estivesse inserida. Deveria ter um *corpo cênico*, a qualidade cênica de uma nova personagem que contracenasse com as demais representadas pelos atores e com todos os outros inúmeros elementos cênicos (cenário, objetos, iluminação, figurino), que também se apresentavam como personagens. Enfim, as diferentes vozes cantadas pelos atores deveriam não apenas dialogar entre si — como determina a polifonia vocal —, mas também dialogar com a essência de cada personagem, de cada movimento, de cada parte do cenário e do figurino (MALETTA, 2005, p. 185-186, grifo do autor).

O “diálogo” entre o personagem e o ator deve estar presente na criação cênica, pois cada nova modulação ou sensação começa a fazer com que o papel se torne real, ou seja, esteja sensível às nuances que serão proporcionadas tanto na preparação quanto no ato cênico, estimulando um processo mútuo de percepções que se faz em mão dupla no ato de dar vida ao personagem e a todas as suas camadas, que vão sendo descobertas no movimento, na ação.

Durante todo o processo, os atores são convidados a serem explicitamente múltiplos, construindo um discurso para suas personagens que incorpora múltiplas vozes e seus diferentes pontos de vista. E, de acordo com a orientação do diretor, devem atuar respeitando a absoluta autonomia de cada uma dessas vozes que, apesar de simultâneas, devem preservar, cada uma, sua energia cênica própria e suas características diferentes das demais (MALETTA, 2005, p. 186).

Toda essa composição, que pode ser realizada em grupo ou individualmente, faz com que cada personagem adquira suas próprias características, fortalecendo suas potencialidades e originalidades em relação ao trabalho, tendo dinamismo para as oscilações geradas durante os ensaios ou apresentações. Portanto, a partir da possibilidade de criar polifonicamente, fica instaurada uma energia própria que inspira e expira em conjunto com o ator, que se encontra sensível às suas necessidades e possibilidades, sendo então um personagem vivo, que toma decisões, tem opiniões e conspirações.

Durante um exercício, tanto para a preparação quanto para o ato de criação, são utilizadas muitas maneiras para se chegar a uma proposta cênica. Os atores são submetidos a muitas experimentações até que, pela visão da equipe, o trabalho vai atingindo resultados, como uma argila sendo moldada; no início, não se vê a forma, mas a partir de certo instante do manejo, o que se busca começa a apontar, até que se apresenta um resultado daquele experimento, não apontando a necessidade de um “produto final” a ser exibido, mas sim retornos das atividades praticadas.

Conforme o objetivo que se pretende na laboração com os atores, pode ocorrer alteração no ato exploratório de um exercício, sendo possível incrementar ações de forma simultânea, podendo gerar um misto de proposições e orientações advindas de diferentes referências, ocorrendo automaticamente um ato polifônico.

Assim, por exemplo, enquanto movimentam objetos e estruturas do cenário, num andamento bastante rápido, executando muitos gestos e movimentos num pequeno espaço de tempo — incorporando um discurso simultaneamente plástico e gestual que contam de sua maneira uma parte da história —, os atores devem incorporar uma outra voz que se propõe a cantar uma canção bastante tranquila e lenta, com muita suavidade, *a capella*, num arranjo a quatro vozes, que acrescenta outros elementos da fábula. Em outro momento, também um exemplo de virtuosismo polifônico, os atores cantam outro arranjo a quatro vozes ao mesmo tempo em que executam um complexo desenho coreográfico, carregando objetos, deslocando-se também de costas e ajoelhados num diálogo com o cenário que se move, sem perder o corpo e a personalidade de cada personagem que representam e estabelecendo a emoção adequada à cena (MALETTA, 2005, p. 186-187).

A preparação do ator é imbuída de muitos caminhos, que simplesmente se multiplicam dentro do vasto universo das concepções cênicas, deste modo, não podemos compreender que existe uma forma padrão ou única de trabalhar e de se exercitar para se atingir alguns resultados pretendidos. Quando se trata de criação, existem, por diversas vezes, desdobramentos do que se apresenta, são ações que advêm daquele exclusivo momento de fluidez das ideias compartilhadas.

O mesmo horizonte se apresenta para um ator que inicia seus estudos na arte dramática e que, ao longo do caminho, vai experimentando as variadas formas de trabalho que a atuação lhe proporciona, cada momento lhe trará referências e apropriações que poderão e provavelmente serão utilizadas em criações futuras. Cada investigação em que o ator se permite mergulhar e se aventurar, possibilita-lhe um arsenal de experiências, sensações e percepções que ficam enraizadas em seu corpo e mente, prontas para serem reutilizadas ou ressignificadas. Em entrevista, Maletta afirma que

dependendo do ponto de vista, não há dúvida de que qualquer posição sobre uma questão artística pode ser considerada uma perspectiva estética e eu não vejo o menor problema em se abraçar um ideal estético. No entanto, como professor e formador de artistas, o que eu sempre busquei foi uma proposta técnica que não conduzisse meus alunos necessariamente ao meu ou a qualquer outro ideal estético específico, pois não acredito que essa seja a função do professor (LEE, 2014, p. 312).

Nesse sentido, outro ponto de extrema relevância é o ato de recepção do ator, que necessita ampliar a sua potência do “ouvir” e “sentir”, para que aquele corpo esteja presente na experiência e permita que as percepções surjam e se conectem a toda a presença do jogar cenicamente, aprendido na pulsão dos elementos que se misturam, mas que, ao mesmo tempo, vão sendo definidos durante todo o processo. Esse estado de atenção e sensibilidade faz com que o ator consiga estar presente e vivaz na ação e com possibilidades de expansão de suas habilidades e criações cênicas.

Essa disponibilidade também está relacionada ao processo vocal, pois muitas vezes os atores acabam se “travando” por criar bloqueios corporais, que não deixam a energia trabalhada fluir organicamente pelo fluxo natural do próprio corpo, pois, durante o processo de experimentação, tentam racionalizar e assim se perdem entre sentir e perceber, em contraposição à preocupação de cumprir tecnicamente o que foi proposto no exercício. Conforme coloca Maletta (2005, p. 189-190), “o gesto e o movimento podem tornar-se impulsos para o trabalho vocal, retirando o foco de um virtuosismo técnico que, muitas vezes, leva o ator a considerar-se inapto para a prática do canto, impedindo-o de experimentá-la”.

Este pensamento de que somente pode participar ou ser ator se estiver com todas as possíveis partes técnicas totalmente desenvolvidas acaba por limitar a sua expansão, já que muito se faz durante o processo, pois não conseguimos identificar todas as necessidades que teremos ao longo da nossa trajetória, sendo, então, inatingível estar preparado para todos os obstáculos que podem aparecer. De acordo com Maletta,

quanto ao fato de aproveitar as limitações e especificidades dos atores, em vez de exigir deles um virtuosismo técnico, adquirido por meio de procedimentos voltados à formação de outros profissionais da arte — que, por isso, não servem plenamente ao artista cênico —, trata-se de um dos princípios que orientam a formação do ator para uma atuação polifônica, apresentados em minha tese. Na verdade, isso se refere diretamente à percepção daquilo que o *corpo* do ator, em sua integralidade de aspectos, pode naquele momento oferecer para a criação artística, jamais para que tais limites sejam definitivos, mas para que, respeitados, sejam então igualmente considerados como ricas possibilidades cênicas e, com isso, venha o estímulo para que sejam ampliados (LEE, 2014, p. 214, grifo do autor).

O importante é ter em mente uma abertura para o novo e compreender que cada sujeito carrega em si potencialidades que podem contribuir ou se desenvolver durante a execução dos exercícios e de uma montagem cênica. Assim, um fator imprescindível aos atores e atrizes, principalmente os que estão começando, é o ato de experienciar e se apropriar das diversas orientações, aprendizados e elementos que surgem no caminhar, não para um único objetivo de virtuosismo técnico, mas para realizar conexões com o que possui e contribuir com o todo, estimulando a troca, tanto nos exercícios como no jogo cênico, proporcionando assim criações únicas. Assim Maletta se posiciona:

Desse modo, afirmo a natureza polifônica do Teatro na medida em que o discurso teatral, preservando-se autônomo, é composto por diversos discursos expressivos e simultâneos e equipolentes. Dessa forma, o conceito de atuação polifônica se refere à apropriação, por parte dos atores, dos múltiplos discursos expressivos propostos pelos profissionais criadores do espetáculo, para construir assim o seu discurso de atuação. Em outras palavras, o ator, tendo incorporado os fundamentos que permitem a compreensão desses diversos discursos artísticos, é capaz de se apropriar das várias vozes autoras destes e atuar polifonicamente (LEE, 2014, p. 307).

A possibilidade de integrar ou participar de um grupo de teatro, como um local de muita contribuição ao ator ou à atriz, gera um aprendizado dentro da imersão de uma vivência prática por um período maior de tempo, ou seja, a partir da preparação do elenco, como treinamento ou então para a construção de um espetáculo, muitas abordagens são feitas, que somente somam ao iniciante nas artes, despertando olhares e percepções que antes não lhe eram pertencentes ou compreendidas, e que vão sendo absorvidas das inúmeras referências proporcionadas,

contribuindo para uma formação polifônica. “A experiência com o Grupo Galpão”, explicita Maletta,

[...] confirmou a necessidade do trabalho a longo prazo. Mais ainda, evidenciou o quanto é significativo, para a formação polifônica do ator, a sua participação em companhias ou grupos de teatro, que oferecem a oportunidade de um contínuo trabalho de pesquisa, o que inclui a manutenção da prática de exercícios, a troca de experiências com os demais integrantes, a incorporação de pensamentos e técnicas diversas e sua apropriação para a construção de um discurso autoral e polifônico (MALETTA, 2005, p. 192).

Assim, é perceptível a necessidade do ator, seja iniciante ou não, de estar em movimento, ou seja, participando da maior quantidade de experiências teatrais, tanto na preparação quanto na criação cênica, e também como espectador, observando inúmeras técnicas sendo colocadas em prática. Os exercícios são fundamentais para o crescimento do ator, consistindo em um alicerce de troca de conhecimento e aprendizado mútuo.

Em sua trajetória, Maletta, conforme as necessidades que foram surgindo a partir das montagens que lhe foram concedidas para integrar a equipe, iniciou a elaboração de exercícios de maneira instintiva, mas que foram tomando forma e se materializando em estratégias polifônicas para construir uma atuação polifônica. A saber,

os primeiros exercícios — aos quais futuramente eu adjetivaria de polifônicos — que utilizei em processos criativos teatrais foram intuitivamente criados como pequenas coreografias caracterizadas por deslocamentos simples ou desenhos geométricos de movimentos, para as quais se definia um valor discursivo para a cena. Eram aplicadas durante o aprendizado dos arranjos vocais, que, por sua vez, também representavam instâncias discursivas que poderiam corroborar ou contrapor o discurso do movimento corporal (MALETTA, 2015, p. 48-49).

Essas estratégias são potencializadoras, pois, de acordo com o grupo de atores que se apresentam para a execução dos exercícios, todo o jogo vai se construindo e se moldando mediante o olhar atento do preparador. Conforme as habilidades e as dificuldades vão se apresentando, podem-se notar quais as referências existentes em cada ator ou atriz, formulando assim novos recursos para serem executados. Boa parte, no caso de Maletta, em especial no âmbito musical, abarca a complexidade da natureza polifônica do teatro, ou seja, os exercícios preenchem inúmeros discursos que correspondem a várias nuances do teatro e que também já estão na concepção e trajetória de cada integrante, mesmo que este não tenha uma habilidade específica musical.

O objetivo dessas estratégias, que são na verdade um conjunto de exercícios cênicos, considerando a natureza polifônica do teatro, foi sempre o de fazer com que os

elementos e fundamentos dos múltiplos discursos contribuíssem para a manifestação dramaturgica do discurso musical, mesmo que os atores não se mostrassem previamente preparados para tal (MALETTA, 2015, p. 48).

Cada sujeito possui em si diversas singularidades que tornam sua atuação ou qualquer outra afinidade artística de extremo potencial, pois a trajetória de cada um é enriquecida por inúmeras influências que podem ser positivas, mas também negativas. Isso faz com que diversos recursos sejam silenciados durante a jornada, transformando-os em travamentos durante a sua carreira, gerando até mesmo a sensação de incompetência para algum aspecto da arte.

Os exercícios propostos por Maletta possuem a sensibilidade de trabalhar com muitos aspectos que visam a desabrochar ou a valorizar o que cada ator ou atriz fornece, respeitando sua individualidade e possíveis limitações, que, por diversas vezes, são momentâneas, pois seus relatos apontam que uma potencialidade só estava adormecida, mas se revela assim que os exercícios começam a ser executados, despertando até mesmo mais recursos que antes.

A princípio, as dinâmicas, em função da sua complexidade, atuavam bastante no sentido de desativar possíveis resistências e travamentos dos atores, uma vez que essas atitudes acabavam por dificultar-lhes o envolvimento com o processo criativo. Villela incorporou em seu trabalho os exercícios por mim propostos, muitas vezes com o intuito de tirar os atores de um estado de equilíbrio prejudicial à criatividade deles, ou seja, evitar a fixação de determinadas posturas cênicas que pudessem excluir o frescor que o espetáculo deve manter. Na verdade, os exercícios propunham a interferência de outras ações discursivas em uma polifonia já estabelecida, provocando um desequilíbrio momentâneo que levava os atores a recuperarem a atenção, a prontidão e a precisão que, por ventura, pudessem estar adormecidas (MALETTA, 2015, p. 49).

Para ilustrar uma estratégia, transcrevemos abaixo um exercício utilizado por Maletta chamado *Guli Guli*³:

I – GULI GULI

A – Natureza do exercício: diálogo lúdico entre palavra, melodia e movimento.

B – Objetivos principais:

- Estimular a desinibição vocal e corporal;
- Exercitar a execução simultânea de ações;

³ Esse exercício pode ser encontrado no Anexo II da tese de Ernani Maletta, na página 336.

- Perceber o potencial criativo do erro.

C – Descrição:

- 1) Os participantes devem estar dispostos em pé, em círculo;
- 2) Primeiramente, aprende-se a canção, conforme indicado na partitura registrada na página 157 do trabalho de Ernani Maletta (2005);
- 3) Em segundo lugar, aprende-se o seguinte desenho coreográfico, associado a cada frase musical da canção.

3.1) Primeira parte – Repetir 2 vezes

| TEXTO | MOVIMENTOS |
|---------------------|---|
| Ta – a – ta – tá | Bater, três vezes, as palmas das mãos nas coxas, simultaneamente as três últimas sílabas da frase. |
| Ta – a – ta – tá | Repetir o mesmo movimento |
| Guli guli guli guli | Colocar a mão direita acima da cabeça e a mão esquerda abaixo do queixo, os dedos esticados e juntos, fazendo um movimento de abrir e fechar; ao mesmo tempo, balançar os quadris para os lados. |
| A – ta – tá | Bater, três vezes, as palmas das mãos nas coxas. |

3.2) Segunda parte – Repetir 2 vezes

| TEXTO | MOVIMENTOS |
|---------------------|--|
| Auê – ê aue – ê | Com os braços para cima, balançar lateralmente as mãos por sobre a cabeça, primeiramente para a direita, depois para a esquerda. |
| Guli guli guli guli | Colocar a mão direita acima da cabeça e a mão esquerda abaixo do queixo, os |

| | |
|-------------|---|
| | dedos esticados e juntos, fazendo um movimento de abrir e fechar; ao mesmo tempo, balançar os quadris para os lados. |
| A – ta – tá | Bater, três vezes, as palmas das mãos nas COXAS. |

4) Realizar a dinâmica em três variações, que deverão ser apreendidas separadamente para, depois, serem executadas de maneira encadeada.

1ª Variação – Cada participante do grupo realiza o exercício completo no próprio corpo;

2ª Variação – O movimento de bater as palmas das mãos nas coxas (e apenas esse), todas as vezes que ele acontecer, deverá ser, agora, realizado nas coxas do colega que está à direita de cada participante;

3ª Variação – Além do movimento de bater as palmas das mãos nas coxas ser realizado como na 2ª Variação, cada participante deverá fazer o movimento correspondente à frase guli guli guli guli emoldurando a cabeça do colega que está à sua esquerda.

D – Observações sobre a aplicação:

1 – Não se deve gastar muito tempo no aprendizado na melodia nem dos movimentos, pois não é necessário que todos os executem com perfeição. Isso diminui a tensão do grupo, uma vez que os integrantes não se sentem cobrados em acertar, tendo em vista que ninguém teve muito tempo para tal. Mais ainda, evita-se destacar aqueles que, realmente, têm mais dificuldades, estimulando-os a se expressarem com mais liberdade.

2 – Erros na execução dos movimentos são previstos e, por sinal, são muito bem-vindos, por enfatizarem o caráter lúdico do exercício e estimularem um clima de alegria.

3 – Vale observar que, mesmo não sendo o objetivo do exercício, é comum encontrarmos pessoas que, inicialmente, mostram muitas dificuldades rítmicas e de afinação e que acabam rompendo com determinados bloqueios emocionais e corporais, apresentando, após a prática do exercício, grandes avanços no que diz respeito a essas habilidades.

Dentro da prática de exercícios estipulados por Maletta, é possível perceber a importante fusão de referências, que envolvem praticar diversas habilidades de forma múltipla; o misto de movimentos fazem com que o participante seja instigado a ampliar suas capacidades ou até

desenvolver aptidões que estavam “escondidas”, de uma forma que respeite os limites que se apresentam.

Assim, Maletta compõe combinações de exercícios que envolvem movimentos, textos, falas, entre diversos outros vieses, em conjunto com uma orientação musical, que auxiliam no caminho do desenvolvimento sonoro e nas ações musicais, combinados a diversos outros pontos que se desenvolvem e se fortalecem ao mesmo tempo, ou seja, exercícios polifônicos preparando atores para uma atuação polifônica.

Geralmente, num mesmo exercício, eu buscava associar uma melodia ou uma canção a algum desenho coreográfico, sempre numa situação de representação. Assim, o canto sempre se associava a gestos, movimentos, deslocamentos e pequenas coreografias, às vezes com estruturas mais complexas que envolvessem determinadas regras, coordenação motora, alteração no sentido do deslocamento, desenho de figuras geométricas no chão por meio de passos, lateralidade, entre outros (MALETTA, 2005, p. 50).

Um ponto fundamental das estratégias polifônicas é a percepção atenta das habilidades dos participantes, pois deve existir um olhar para as características que integram cada sujeito, como também o grupo como um todo. No caso de Maletta, ele se aproveita de diversos elementos, que fazem parte do universo da música, e, apropriando-se dos conceitos, cria dinâmicas e possibilidades de aprendizado musical no teatro, que muitas vezes caminham para outras vertentes pela mescla de muitos componentes teatrais, ocorrendo, algumas vezes, desdobramentos nos quais se tem total aproveitamento.

Para que esse exercício seja eficiente, é imprescindível que, por um lado, o arranjo vocal seja criado como discurso dramático; por outro, que, pelo menos a princípio, respeite as características e limitações de cada ator-personagem. Dessa forma, ele não deve, a não ser que seja este o único objetivo, exigir dos atores habilidades que ainda não se mostrem desenvolvidas (MALETTA, 2015, p. 51).

A adaptação quase sempre se faz necessária, mas não com o objetivo de facilitar, mas de indicar caminhos pelos parâmetros técnicos de uma forma mais acessível, fortalecendo e despontando o que o sujeito já carrega em si, mas que, diversas vezes, desconhece. E para que, no decorrer do aprendizado, além do reconhecimento de habilidades já existentes, possa ainda adquirir novas.

Nessa linha, podemos entender que o teatro possui uma mistura que pode receber contribuições de vários âmbitos, não é, portanto, uma arte fechada ou restrita, sendo possível ter em sua prática recursos que advêm da música, das artes plásticas, da dança, e, mesmo assim,

continua sendo teatro, pois a forma como é utilizado tem uma forte identidade e conceito, que em nada se parece com outras formas artísticas.

Dentro da linguagem musical para a cena, Maletta também trabalha com vários pontos da música, mas com adaptações para atores:

Duas estratégias me parecem adequadas para o enfrentamento dessa questão: aproveitar exclusivamente os recursos que o ator pode oferecer naquele momento de sua formação — mesmo que bastante limitados — como orientadores, por exemplo, para a criação musical. Assim, em vez de se usar uma música que venha a exigir do executante uma habilidade que ele não possui, poderíamos usar os seus limites circunstanciais como parâmetros para a composição de uma nova música. Com isso, pode-se chegar a excelentes resultados expressivos, que atendam plenamente à cena, dando ao ator a oportunidade de se perceber musicalmente capaz. Outra ação muito importante é valorizar o discurso musical que vai além de afinação e dos demais parâmetros tradicionais, por intermédio da prática contínua de exercícios de improvisação e criação que evidenciem a importância e propriedade dos outros múltiplos recursos musicais — variações de timbres, de intensidades, de andamento, de ritmos — como produtores de sentido cênico (MALETTA, 2015, p. 64).

As estratégias polifônicas têm diretrizes que visam a fortalecer o que o ator possui, havendo, como sempre, um equilíbrio entre o que se pretende para a cena com o que é fornecido pelos atores, de modo que deve existir uma orientação no sentido de amplificar o que já se aponta como habilidade e desenvolver o que por vezes se encontra não amadurecido, assim como diz Maletta (2015, p. 62), “convivendo bem com as suas limitações técnicas e encontrando soluções nas inter-relações dos discursos criativos, para construir o seu próprio discurso polifônico, por meio do qual vai atuar”.

Desta forma, nessa relação entre atores e suas habilidades, sempre haverá o que aprender, mas tem que valorizar as singularidades que cada um possui e possibilitar que o aprendizado possa acontecer de maneiras diferenciadas e múltiplas, ou seja, polifônicas.

Em síntese, nos processos de criação cênica, é preciso dar o devido valor aos recursos que os atores apresentam, mesmo que pareçam insuficientes. Manifestações sonoras que, para a arte Música, são inaceitáveis, sob o ponto de vista dramático podem ser não somente interessantes como até mesmo as ideais (MALETTA, 2015, p. 65).

Os atores, principalmente os que estão iniciando, muitas vezes, precisam compreender que podem contribuir e muito para uma criação cênica. Desta forma, quando participam de treinamentos que observem suas singularidades vão entender que sua trajetória já possui muitas referências que, sendo devidamente trabalhadas, despontam em mais conhecimento sobre si, e assim culminam em criações únicas, geradas a partir de um olhar atencioso, que, por meio de estratégias polifônicas, cria um ambiente de aprendizado e crescimento.

2.2 Juliana Alves Mota

A pesquisadora Juliana Alves Mota Drummond (em Arte, Juliana Mota) desenvolveu um **processo de formação e treinamento vocal/musical do ator a partir dos Afetos Musicais, tendo a música como elemento estruturante da cena**. De acordo com Mota (2015), a associação de conhecimentos técnicos e teóricos às memórias de afetos musicais pode proporcionar ao ator em formação um processo de aprendizado capaz de valorizar experiências pessoais anteriores, ou seja, seguindo esse raciocínio, tal formação leva em consideração duas possibilidades distintas, a saber:

[...] a de que os afetos musicais gerados no processo de criação cênica podem influenciar a sua formação; e a de que os afetos musicais resgatados da memória individual do ator, ou seja, de suas experiências anteriores, podem fornecer material para a formação do ator para um teatro musical (MOTA, 2016, p. 57).

Com vocês, Juliana Mota:

IMAGEM 6 – Juliana Mota



Fonte: Arquivo pessoal Diego Jacinto.

Em relação à sua trajetória profissional, um breve histórico demonstra, entre a diversidade de funções, que ela é atriz, cantora, diretora de teatro. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e dos Cursos de Graduação em Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), atuando nas áreas de Interpretação, Voz e Musicalidade. Líder do grupo de

pesquisa e programa de extensão CASA ABERTA. A pesquisadora também já realizou residências artísticas na Itália, na República Tcheca, nos Estados Unidos e na Rússia.

IMAGEM 7 – Juliana Mota em espetáculo Motriz



Fonte: Arquivo Juliana Mota (fotografia: Marlon de Paula).

Diversas foram as vertentes em que a pesquisadora trabalhou em seus caminhos profissionais, mas será pontuado, nesta dissertação, o conceito que percorreu suas pesquisas, a concepção dos afetos musicais, como processo de formação e treinamento vocal/musical do ator, investigando as influências originadas da música. Esse conceito vem das análises construídas de outras vertentes, da mescla do conceito de afeto, utilizado por Jung, e as influências musicais. “A expressão afeto musical”, explica Mota,

[...] surge do encontro entre o conceito de afeto utilizado por Jung e a peculiar forma de experimentação da música em grupos sociais nos quais a transmissão de conhecimento tem a oralidade como sua característica marcante. O afeto, para Jung, se dá quando a experiência na qual o indivíduo está envolvido altera, além dos sentimentos, as inervações, ou seja, os sentidos e a forma de organização das ideias sobre determinado assunto (MOTA, 2016, p. 7).

Nesse sentido, a pesquisadora analisou a associação de duas linhas para gerar um formato de trabalho voltado para o treinamento de atores, principalmente nos quesitos vocal/musical, mesclando os conhecimentos técnicos e os afetos musicais.

Então, na pesquisa que desenvolveu para a obtenção do doutoramento *Marcas deles em mim: Memória, Música e Formação do Ator*, defendeu essa associação porque ela poderia auxiliar o ator no seu processo de aprendizagem, uma vez que, segundo Mota, “experiências pessoais

anteriores são valorizadas para que a apropriação de tais conceitos técnicos e teóricos se dê de forma orgânica” (2016, p. 7).

IMAGEM 8 – Juliana Mota em cena. Espetáculo “Nasce a cada dia: um concerto de música latina”



Fonte: Site CASA ABERTA

Como já mencionado, Mota é coordenadora do CASA ABERTA, grupo de pesquisa e extensão que desenvolve trabalhos a fim de possibilitar o encontro entre profissionais e estudantes. Vale acrescentar que o grupo conta com a colaboração de outros docentes da UFSJ, a saber:

[...] professores Maria Clara Ferrer, Valéria Leite Braga e Marcos Filho — tem como objetivo facilitar e ampliar as relações entre os profissionais e estudantes de Teatro e Música da UFSJ e a comunidade artística externa.

No intuito de trazer outros saberes para dentro da universidade, o CASA ABERTA se ocupa da criação de instâncias de encontro entre artistas nacionais e internacionais (vinculados ou não a espaços de ensino formal) e a comunidade acadêmica (CASA ABERTA, 2021).

O mapeamento das memórias afetivas e musicais acompanha as investigações da pesquisadora Juliana Mota, desdobrando-se também em outras ramificações no âmbito do trabalho vocal a partir, inclusive, de concepções advindas de cada ator.

2.2.1 Mota e Afetos Musicais

Ao analisar o material teórico produzido pela pesquisadora Juliana Mota, pode-se perceber que a temática preponderante de seu trabalho tem como principal pilar as experiências do sujeito para a construção de um trabalho vocal, originando assim o tema de sua pesquisa: os afetos musicais, que trabalha com os atores por meios de suas memórias sonoras como

propulsão à concepção e à criação cênica. O termo “afeto” pode ser compreendido em muitas camadas, mas, dentro do trabalho de Mota, deve-se lê-lo como:

A capacidade que um acontecimento tem de imprimir uma mudança no ser, tanto no plano físico (corpo) quanto no plano das ideias (mente, alma, espírito). O ato de afetar, neste caso, significaria deslocar, mudar o parâmetro, alterar uma determinada forma de o ser humano experimentar a vida (2016, p. 11).

Em nossas memórias, encontram-se múltiplas lembranças que estão imbuídas de muita carga energética impregnada de afetos, que podem gerar conexões boas ou não, assim sendo ressignificadas para o momento presente, em que se estabelecem novas reflexões sobre instantes resgatados na memória, podendo suscitar novas impressões, pelo novo momento no qual o sujeito se encontra. Assim, as experiências nos remetem a sensações e percepções, que podem ser físicas e mentais, de todo ato vivenciado que tenha gerado marcas de alguma forma. Essa compreensão e percepção também é fruto do acúmulo de outras memórias, pois, conforme apontado por Mota (2016, p. 14), “o indivíduo carrega em si marcas do outro e, ao mesmo tempo, imprime no Outro impressões de si.”

Os afetos advindos das experiências impregnadas de afetos são intrínsecos à pessoa, tendo em sua concepção total particularidade em relação à abertura que se aponta pelo ator ou atriz, até mesmo do filtro que lhe queira inserir, de modo que a memória, quando alcançada, coloca-se de maneira ampla e aos poucos vai sendo esmiuçada até o recorte que se pretende alcançar. A partir desse intuito, é feito um mapeamento da memória lembrada e dos afetos instaurados naquele lapso temporal.

Existem conhecimentos que estão depositados em nosso inconsciente e que transcendem a nossa individualidade. Há alguns anos comecei a investigar a evocação, potência e encontro com arquétipos em decorrência do uso da voz do ator em cena. De alguma forma percebi na sala de ensaio conteúdos, posturas e níveis de intensidade de presença que carregavam em si transformações, lembranças e conhecimentos que ultrapassavam a experiência pessoal dos atores, que os aproximava de algo maior (MOTA, 2018b, p. 2).

A memória, mesmo sendo algo interligado ao indivíduo, também pode ter como origem a coletividade, pois sua composição pode ter sido gerada de um momento individual, bem como coletivo, já que estamos inseridos em grupos nos quais, por meios de suas experiências, vão sendo criadas memórias, que se conectam com os afetos.

[...] o limite entre memória individual e memória coletiva é tênue na medida em que percebemos que a memória é composta por experiências (individuais e compartilhadas) carregadas de afeto. Tais experiências se constituem como lembranças quando conexões são estabelecidas entre o fato ocorrido e a bagagem do indivíduo. Vimos também que a tal memória coletiva é formada a partir de grupos dos quais o indivíduo faz parte. Neste contexto poderíamos afirmar que o homem nunca está sozinho, pois, sempre em suas ações, em seu discurso apresentam-se vozes outras. Ao mesmo tempo também podemos afirmar que a trajetória individual pode ser percebida e transcrita para um mapa de afetos pelo próprio indivíduo, pois ele, amparado pelos grupos sociais nos quais está inserido, tem a possibilidade de destrinchar seus padrões de comportamento como fruto dos cruzamentos das experiências vividas (MOTA, 2016, p. 23).

Quando se menciona afeto, este também está entrelaçado a conceitos da cultura a que pertence o indivíduo, refletindo em seu coletivo e automaticamente em seus afetos, ou seja, muito se registra pelo ambiente em que vivencia suas experiências, que carregam em si uma grande quantidade de símbolos, códigos e referências, que podem refletir nas mais variadas possibilidades afetivas. Assim, justifica-se que duas pessoas, partindo de um mesmo ponto da memória, como a infância, carreguem conexões sentimentais e suas devidas cargas de forma totalmente diferentes.

As experiências remetem a resultados que são únicos e exclusivos, mesmo que se tenha o coletivo, conectado por uma mesma cultura, que carrega e fornece um histórico, mas que pode ser processado de maneiras totalmente diferentes na individualidade. O desencadeamento dos diferentes afetos se estabelece a partir da conexão, pois aponta Mota (2016, p. 25) que “ela traz em si o espaço para o reconhecimento da importância da bagagem de experiências transformadoras que são compartilhadas pelos homens e que acabam por indicar caminhos e decisões para a vida de cada sujeito”.

Inúmeros fatores se correlacionam para a possibilidade da criação de afetos, até mesmo antes do nascimento, como foi a infância, suas ligações familiares, a escola, entre outros. Muitas dessas experiências ficam em nossas memórias, que cada um pode acessar, sendo algumas de fácil acesso e outras que demandam outros recursos, como um cheiro, uma dança, uma música, ou seja, parâmetros advindos da cultura em que estamos embrenhados, que se moldam em nossas experiências vividas, mas que não é possível apagar, pois permanecem existindo.

Deste modo cada grupo possui uma normativa básica de convivência como, por exemplo, a família. Não se presenteia um recém-nascido ou um cunhado com uma cartilha de sobrevivência ou um manual de operações desse grupo social. As expectativas que regem as ações “pairam no ar”. A cultura de tal grupo pode ser observada, aprendida e alterada com o passar do tempo. Num processo nem sempre racional e consciente a forma de funcionar daquele grupo se instala sobre o novo sujeito que se insere. Até que chega um momento em que fica tênue o limite que estabelece em que medida o grupo moldou o sujeito ou o sujeito alterou o grupo pré-

existente. Aproximando as características ou fortalecendo as diferenças, o sujeito se estabelece a partir da sua relação com o grupo. Para além dessas micro-organizações sociais, podemos pensar em sistemas maiores que acabam por nos caracterizar em outras dimensões como, por exemplo, o estado ou país onde se vive. Estamos todos conectados de alguma forma. Somos seres sociais e isso, por si só, já nos impede de existir sem o outro (MOTA, 2016, p. 27-28).

Outro fator que Mota fornece como elemento da potencialidade do afeto é o inconsciente coletivo que nos universaliza, assim nos apontando algumas conectividades que advêm até mesmo de antes do nascimento, como uma herança recebida das gerações anteriores, em que estariam mensurados em arquétipos, leis e princípios gerados em toda a historicidade humana e que nos são transmitidos inconscientemente.

Os arquétipos não são formas fixas ou ideias concluídas que habitam as mentes de todos os seres humanos. São resultados de experiências que, revividas diversas vezes ao longo da formação da humanidade, se sedimentaram, pouco a pouco, na camada mais profunda do inconsciente humano, ou seja, no inconsciente coletivo como nos diz Jung em *Psicologia do Inconsciente*. Eles, os arquétipos, são como que pré-disposições a determinadas experiências, como *preâmbulo de ideias*. Segundo Grimberg (1997), os arquétipos ou “imagens primordiais” que são mais frequentemente percebidos podem ser nomeados: *Grande Mãe, Pai, Persona, Sombra, Anima, Herói e Self (ou si mesmo)*. Cada um deles ganha forma a partir das experiências vividas individualmente e traz consigo um universo de símbolos e, conseqüentemente, um universo de significação em potencial (MOTA, 2016, p. 29, grifos da autora).

A pesquisadora, então, demonstra que estamos interligados a várias referências, das quais muitas não temos consciência, mas elas simplesmente se fazem presentes e geram atitudes e reações que nos impulsionam pelo arquétipo, sendo este, conforme Mota (2016, p. 30), “um estímulo que faz emergir a experiência acumulada de toda a humanidade. São eles aquilo o que nós costumamos chamar de instinto, ou seja, uma ‘pré-disposição à’ tomada de determinadas atitudes que ultrapassam os limites da racionalidade.”

Dentro deste universo cultural, Mota aponta a existência de outro elemento que nos habilita a acessar muitas conexões relacionadas aos afetos: a música, não no sentido artístico somente, mas sim no caminho da relação que se estabelece a partir de uma sonoridade, que nos remete a lembranças e sensações que são despertadas pelo som, pela memória gerada pela música.

Mota apresenta o trabalho vocal com base nos afetos musicais, que se alicerçam nos princípios dos afetos em conexão com a musicalidade, que permeia as vocalidades trazidas pelo grupo com o qual se está trabalhando, em conjunto com uma vivência corporal da música, no intuito de conectar o ser com o que é transcendente.

Fato é que a música, experimentada corporalmente — e aqui chamaremos de música todo esse composto de expressão acústica que assume tanto o papel de manifestação artística como o de base para o acontecimento de rituais —, faz parte da cultura brasileira. Está presente no imaginário das pessoas e nos surpreende em suas mais diversas manifestações (MOTA, 2016, p. 36).

Nesse caminho, podemos identificar que qualquer pessoa pode se habilitar para realizar esse trabalho vocal, porque independentemente de suas escolhas atuais pertencerá à cena social, mesmo que não tenha qualquer relação musical após seu nascimento, pois aponta Mota (2016, p. 37) que “ele faz parte de uma cultura que tem a música como um dos seus elementos fundantes”.

Conscientemente ou não estamos ligados às outras pessoas. Vários elos nos conectam ao outro. Desde afinidades por um tipo de forma de se vestir, até a cultura de um povo ou a herança universal, presente no inconsciente coletivo. Temos pontos em comum, características compartilhadas, capazes de nos agrupar e re-agrupar ao emaranhado de conexões feitas no dia a dia (MOTA, 2016, p. 30).

Os princípios do trabalho desenvolvido pela pesquisadora demonstram que a memória está interligada a inúmeras camadas dentro da relação corpo e mente, consciente e inconsciente, compreendendo que o corpo é um campo expandido, pois a música tem elementos diversos de conexão por todos os sentidos.

Nas bases da cultura brasileira — assim como em diversos outros grupos culturais do mundo — se canta ao nascer, ao morrer, no trabalho, na festa, no evento religioso, no carnaval, no campo de futebol. Experimenta-se a música não somente com o sentido da audição, da visão (restrita à leitura de um papel) e do tato (restrito ao contato do corpo do instrumentista com seu instrumento). Experimenta-se a música com o corpo todo, expandindo os sentidos, associando ao evento musical o *contato* com o corpo do outro (dado à nossa propensão à dança), à visão de representações no cotidiano (como no caso das festas de congado ou dos desfiles das escolas de samba), aos odores e sabores das nossas reuniões. A música, neste sentido, torna-se uma experiência expandida, compartilhada, geradora de afetos (MOTA, 2016, p. 37-38, grifo da autora).

Pautado nesses princípios, o trabalho dos afetos musicais é inserido por Juliana Mota como possibilidade de estratégia de criação cênica, permeando as memórias e seus afetos em conexão com a música, a sonoridade e suas ancestralidades, e levando em conta o modo como todo esse conjunto se correlaciona, originando assim um ambiente de cooperação para a realização do processo de laboratório artístico.

2.2.2 Na prática com Mota

O ator pode, em seu cotidiano, ter diversas referências, vivenciadas nas inúmeras possibilidades que se apresentam em meio ao convívio social e pelas experiências passadas, que podem vir a ter correlação com suas criações e aptidões cênicas. Muitas são as interferências pelas quais um sujeito é atravessado durante sua vida, que determinam as características apresentadas.

Cada pessoa é formada mental e fisicamente de uma forma, sendo necessário analisar a cultura em que está inserida, e também como se impõe e compreende essas informações, e como isso interfere em seu jeito de agir e reagir, denotando, no campo de desenvolvimento artístico, uma infinidade de informações, para colaborar com a habilidade de modulação corporal-vocal e com a maneira como se expressa e constrói sua história.

O homem, em sua cotidianidade, utiliza determinados padrões de movimento corporal e vocal que são delineados ao longo da vida, padrões esses influenciados por fatores externos — como a cultura na qual está inserido e as atividades que desempenha dentro da sociedade —, e também por fatores internos como a sua personalidade e a forma de lidar com seus sentimentos e emoções. São fatores conscientes e inconscientes, sociais e individuais que acabam por caracterizar determinados padrões de expressividade dentro dos quais ele transita em sua vida cotidiana, ou seja, a história de cada indivíduo faz com que ele assuma determinados padrões de comportamento (MOTA, 2007, p. 30).

A história de cada um vai sendo delimitada conforme as trajetórias percorridas, as escolhas feitas, ou as situações sobre as quais, muitas vezes, não se tem nenhum controle, sendo importante a consciência do que somos preenchidos e do que nos estrutura, tanto positivamente ou não, e até mesmo como definimos as nossas limitações, pois alguns limites são impostos, mas não condizem com a sua realidade e potencialidade. Cada detalhe que vivenciamos poderá ser utilizado de alguma forma, sendo ressignificado, filtrado ou tido como uma possibilidade de estudo.

Em relação aos limites, conforme se dá o crescimento de cada sujeito, cada vez mais são instauradas situações que apontam falhas e que geram um “aprisionando” em que se reforça um pensamento de que o melhor é estar inserido em uma redoma que a sociedade impõe como “correta”, ditando regras e definindo até onde podemos ir ou então, de acordo com as vivências, a própria pessoa pode acreditar que aquele é o limite, pois está socialmente confortável, na tal “zona de conforto”. O fato é que sempre temos possibilidades para serem exploradas, ainda mais no campo artístico, que possui uma infinidade de descobertas a serem feitas.

E são justamente nos aspectos sensíveis da voz, reveladores de fragilidade e da singularidade daquele que fala, que despertam e estimulam a nossa imaginação. O

suspiro que escapa entre duas sílabas vem sugerir um cansaço ou um desejo que não pode ser disfarçado. O gaguejo que anuncia o desconcerto do pensamento que se espanta ao falar. A mudança súbita de timbre nos desloca para outra face daquela que se apresenta. A inesperada rouquidão, e com ela a dúvida, daquele que parecia ser tão firme ao se expressar. O esticar de uma vogal desviando uma ideia que subitamente se perdeu no sentir do outro. Tudo isso cria e produz sentidos (FERRER; MOTA, 2018, p. 25).

Mota (2007) nos descreve uma exemplificação metafórica que colabora para a compreensão desta amplidão de possibilidades:

Metaforicamente, pode-se dizer que é como se um homem, que possui um terreno de dez mil metros quadrados para morar, utilizasse uma pequena fração desse terreno para construir uma casa confortável, uma casa onde ele se reconheça. Na frente da casa constrói um jardim maravilhoso. Nas costas da casa deixa um quintal. Em volta de tudo constrói uma cerca delimitando uma área de dois mil metros quadrados. Dentro desse espaço ele transita: tranquilamente dentro da casa, aos tropeços nas visitas esporádicas ao quintal e vagarosamente nos quase inexistentes momentos de admiração do jardim. O homem se acostuma com este espaço construído e deixa abandonado o restante do terreno que possui.

Para o homem que vive em sociedade, a clareza de fatores que o identifiquem é fundamental. É através dos seus padrões de comportamento que a sociedade o diferencia ou o agrupa aos demais seres. No entanto, o homem-ator deve ter o desejo de ultrapassar os limites da cerca e reconhecer a maior parte de todo aquele terreno que também é dele. Não digo que ele não deva ter sua própria casa, seus próprios padrões de comportamento, mas digo que ele deve construir com os próprios pés trilhas que deem acesso às diversas possibilidades expressivas corporais e vocais que possui. Ele precisa conhecer os caminhos, pois seu trabalho depende da apropriação e da justa utilização de nuances expressivas corporais e vocais (MOTA, 2007, p. 30).

A cada descoberta que o ator faz, abrem-se múltiplos caminhos a serem percorridos, desta forma, ele consegue ter um arsenal de material para ser explorado. O trabalho do ator está em expandir cada vez mais seus horizontes, conhecendo-se e apresentando a si mesmo novas formas e habilidades que estavam adormecidas. Pois, segundo Mota (2007, p. 40), “o ator deve trabalhar sobre si mesmo na tentativa de criar vetores de expansão do corpo cotidiano, sem o negar, apenas fazendo transbordar do corpo novos comportamentos”.

O elemento que colabora para o início desta movimentação é a percepção, pois a partir do momento em que o sujeito-ator se permite notar suas subjetividades, imbuídas de características únicas e potencialidades passíveis de ampliação, ele consegue compreender que essas informações corroboram o desenvolvimento de inúmeras possibilidades de criação no campo artístico. Com relação ao grau dessa percepção, ao tratar de mimese corpórea, Mota afirma que

o grau de percepção dessas mudanças está diretamente ligado à forma como o treinamento físico e energético é vivido, à qualidade das observações feitas e à capacidade do ator em alterar seus vetores, projeções e retrações. No entanto, sempre

haverá alguma mudança, pois ao sair do seu lugar de conforto e deixar reverberar a realidade corpórea do outro uma nova vizinhança é ativada (MOTA, 2007, p. 49).

Quando o ator permite que seu estado de observação e percepção fique mais aflorado, já existe abertura para que as mudanças aconteçam, porque se criou uma área de trabalho que estará ativada para o aguçamento dos componentes que o percorrem e que podem ser conectados a outros ensinamentos.

Nesse aspecto, é oportuno mencionar que a cada trabalho, preparação ou formação que se pretenda fazer, não existirá uma que contemple todas as nuances e camadas que um ator pode percorrer, pois a multiplicidade dos caminhos é infinita, tanto para criar como para treinar e aprender. Dessa forma, Mota (2007, p. 38) afirma que “antes de tudo, é imprescindível ressaltar que: não acredito que suporte algum seja capaz de ler a complexidade do ser humano em sua totalidade”.

Em cada percurso, o ator detém a possibilidade de se aprimorar e de se apropriar, mas é importante entender que não se tratam de verdades absolutas, e sim de caminhos. Um ponto crucial é a compreensão do detalhamento dos recursos que são instaurados para sua vivência, que lhe permitirão criar novas perspectivas, acrescentando mais informações e material em sua “bagagem”, permitindo, assim, uma visão amplificada, mas ao mesmo tempo detalhista.

Estranhas e estrangeiras extensões de nós mesmos, as máscaras de si são figuras, reais ou inventadas, que, como os heterônimos de Fernando Pessoa, nos revelam ao mesmo tempo que nos escondem e nos transformam, trazendo à tona algo de nós que não é visível. Tal pesquisa autobiográfica procura formas de falar de si por elos e bordas, ou seja, pelas relações e encontros que nos constituem, por aquilo de que somos feitos (FERRER; MOTA, 2017, p. 147).

A partir de um período de observação com o grupo Lume, a pesquisadora comenta como as nuances do que se pratica são bem detalhadas e a importância dessa compreensão, fazendo o entrelaçamento com as referências apontadas. Segundo Mota (2007, p. 65),

[...] ao trabalhar com conceitos tão precisos, o ator garante para o seu trabalho de apropriação referenciais objetivos que, associados à memória afetiva do encontro e à outras formas de registro (fotografias e gravações), desencadearão a descoberta de áreas de vizinhança entre o ser observado e o próprio ator, aumentando, assim, o seu repertório de matrizes.

A predisposição do ator é um dos pontos essenciais para que qualquer treinamento ou preparação possa funcionar, mas, no momento da imersão, é necessário também a entrega em conjunto, com a abertura ao que se pretende com as diretrizes do exercício, tendo cautela com suas emoções, mas se permitindo sentir e se afetar. É a partir desse instante que as

transformações acontecem, sendo então aconselhável que também se perceba cada sensação, imagem, som ou memória que possam surgir, os quais podem ser fontes de criação e se tornar desdobramentos cênicos.

Para essa sensibilidade se estabelecer, o ator precisa trabalhar o nível de percepção e como ela se institui, sendo até mesmo compreendida a porcentagem necessária de concentração para acessar este estado de aprofundamento e sensibilidade do sujeito com ele mesmo, tendo respeito aos seus limites momentâneos e encontrando apontamentos e possíveis acessos, mantendo o foco de captar e possibilitar material para a sua criação cênica. Esse acesso nos coloca em trabalho, pois, segundo Mota (2016, p. 13), “cabe-nos recuperar da memória aquilo que nos moveu e perceber se ainda nos move. Cabe-nos olhar para o que nos afeta e entender um pouco mais sobre nós mesmos”.

Dentro dessa proposta, o ator detém em suas andanças diversos registros guardados conscientemente ou não, esses arquivos são gerados de suas vivências não somente artísticas, mas de todos os contextos que percorreu em suas trajetórias e que acarretaram memórias.

A escolha de uma memória remota nos leva para um lugar de trabalho capaz de deslocar o aluno do seu lugar de conforto cotidiano, pois o ajuda perceber que certos padrões de comportamento ou de reação estão calcados numa experiência individual que, ao ser levada ao processo de trabalho criativo — por exemplo — pode ser ressignificada (MOTA, 2016, p. 73).

Essas escolhas serão determinadas por um processo de trabalho, mas se pautaram totalmente na subjetividade de cada ator e nas possibilidades de caminhos que ele lhe permitir percorrer, sendo acessado lugares que saem de um fluxo habitual, para navegar por um campo por vezes “escondido” ou não habitável anteriormente. É necessário estar sempre em estado observatório para as limitações, respeitando e cuidando de cada possível acesso que vem carregado de muitas sensações e por vezes afetos.

Ao mesmo tempo, quando o ator se possibilita acessar, são fornecidas a ele diversas matérias de trabalho que poderão ser utilizadas, muitas vezes não no mesmo formato que se obteve nos acessos, mas com seus desdobramentos que podem culminar em diretrizes para conceber inúmeras criações cênicas.

Juliana Mota, que também é líder do grupo de pesquisa *Casa Aberta: Memória, Música e Formação do ator*, registrado no CNPQ, atua nas áreas de treinamento vocal do ator, teatro musical brasileiro e voz e tradição, e explana uma das práticas realizadas com os afetos musicais:

Dentro do Casa Aberta, trabalhamos com imagens e sons de mulheres que povoam o emaranhado de memórias da infância. O retorno a essas experiências impregnadas de afeto — e digo “impregnadas”, porque aquelas que não são não ficam registradas na memória — traz imediatamente para o corpo do ator uma dinâmica corporal que foge do seu comportamento particular e cotidiano, uma experiência com as imagens mentais muito ricas em cores, profundidade, detalhes e, principalmente, uma forma outra de experimentar o tempo. Curiosamente os atores tendem a recuperar cantos de alento que os cuidadores da infância — papel que, na maior parte das vezes, é assumido por nossas mães, tias e avós — cantavam para espantar o nosso medo do escuro, para fazer-nos dormir, para acalmar os nossos pequenos corpinhos que ainda não sabiam controlar e dosar suas emoções.

É lindo ver como os olhares dos atores se transformam nesse momento, apesar de cada um trabalhar com timbre diferente, com uma canção diferente, com ações diferentes, fazendo acontecer ali algo de muita emoção (MOTA, 2018a, p. 35-36).

É nessa entoada que as práticas desse princípio se realizam, instaurando o experimentar e vivenciar, propondo ao ator um campo de trabalho em que se tem como fonte suas próprias referências como base do trabalho, que logicamente se entrelaçarão a diversas outras singularidades. Esse processo culminará em inúmeros experimentos para se chegar aos resultados pretendidos cenicamente, os quais muitas vezes podem não ter nenhum item explícito da memória que foi acessada.

Na prática desse princípio, a pesquisadora realizou experimentos com seus alunos durante um semestre na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), propondo como reflexão a capacidade que o ato de se conectar com um afeto musical tem de despertar diversos mecanismos que alteram a realidade momentânea do ator, proporcionando um outro lugar de busca e de inspiração de material para a criação.

Eles tinham a total liberdade para levar essa memória em seu formato original, ou seja, recontar um acontecimento vivido assim como ele era lembrado ou então criar um texto que não explicitasse exatamente o fato em si, mas o mantivesse como subtexto latente, impulsionando cada escolha na construção da cena.

Outra indicação era a de que essa memória fosse desconhecida das pessoas da sala. Ela precisava ser enxergada como matéria prima para a criação da cena e ao mesmo tempo carregar consigo as informações daquilo que acontecia dentro do nosso espaço de trabalho. É claro que associações com as experiências individuais aconteciam o tempo inteiro, mas, ao mesmo tempo uma memória individual daquele acontecimento — lembrança-colocada-em-cena — tornava-se, principalmente, uma memória compartilhada por todos. Essa característica do material trabalhado nos proporcionava um ambiente de trabalho de completa intimidade entre os atores/alunos/criadores que estavam ali (MOTA, 2016, p. 73).

A pesquisa, feita durante muitos anos de estudos da pesquisadora, recorta algumas experiências realizadas para explanar seus conceitos, mas não definem a totalidade do trabalho, que por si só não busca ser um manual de instruções e sim ser um dos campos em que o ator possa trabalhar e jogar cenicamente.

É a partir desse jogo entre o que é experimentado individualmente (interioridade) e o que é mostrado em cena (exterioridade) que resolvemos pensar um processo de treinamento musical para a cena que se apropria de afetos aos quais o ator já está submetido. Ao atentar para as suas próprias experiências, o ator tem a possibilidade de (re)descobrir percepções que ainda não haviam sido trazidas para a consciência (MOTA, 2016, p. 56).

No que tange a esse experimentar, definem-se alguns parâmetros para que possa existir um auxílio ou suporte nesse processo, do qual o ator se permite participar e, a partir de anotações, elaborar, com base em suas referências, um **mapa dos afetos musicais**. Essa notação é importante para que o ator possa se organizar e também ter possibilidade de retomar e anotar pontos de sua percepção, tendo sempre um material norteador que não seja somente a sua mente.

Esse mapeamento se constrói a partir do movimento de internalização e entendimento de cada afeto musical recuperado dentro do período escolhido, trazendo a identificação de cada conteúdo e tentando capturar e compreender imagens que surgirem e tudo o que compunha as cenas, principalmente, nesse caso, a musicalidade, mas não se restringindo a essa demarcação, catalogando e demarcando as datas e os períodos em que a memória estava sendo vivenciada, quanto mais detalhes forem encontrados mais possibilidades podem ser desfrutadas. Sobre essa proposta, Juliana Mota explica:

Podemos dizer que, ao percorrer o caminho experimentado no âmbito das atividades da Casa Aberta, conseguimos perceber uma proposta de metodologia na busca pela presença vocal do ator. Partimos da identificação de um mapa dos afetos musicais feito individualmente, no qual o ator identifica, na sua própria trajetória, experiências musicais que ficaram registradas na memória, sejam elas vinculadas a fruição da música como objeto artístico, sejam elas como manifestação da vida ao seu redor. Passado o período de descoberta de tais afetos (que podem ser retomados por meio do exercício da escrita e da improvisação cênica), inicia-se o processo de identificação dos jogos de tensão e dos vetores corporais justos das memórias de tais experiências no intérprete. Quando tal estado é redescoberto, inicia-se o processo de compartilhamento da experiência com o coletivo, e é nesse momento que a ativação de conteúdos arquetípicos — seja entre os atores de um grupo de trabalho, seja entre ator e espectador — se dá. Descobrir o momento do afeto e, a partir dele, acessar conteúdos conscientes e inconscientes do espectador, com base na qualidade vibracional e de abertura para o encontro, é o que norteia nosso trabalho até aqui (MOTA, 2018a, p. 39).

Nesse sentido, com relação aos afetos musicais, Mota aponta que há dois caminhos que podem ser observados e que podem ser utilizados a partir da definição do que se pretende com cada exercício proposto, sendo, de um lado, os gerados no momento de processo de criação e, de outro lado, os resgatados da memória individual do ator.

Como parte do processo da singularidade, neste momento será apresentado um exercício referente à segunda possibilidade, que são os afetos musicais resgatados da memória individual

do ator, que será demonstrado pela síntese ou por recortes do experimento realizado pela pesquisadora com seus alunos da graduação da UFSJ. Alguns experimentos, segundo Mota (2016, p. 62), são compartilhados “a fim de analisar tais processos e perceber as estratégias e reverberações que um trabalho embasado nos afetos musicais pode oferecer. Serão trechos para somente demonstrar um mero resquício das infinitas possibilidades geradas por esta proposta de trabalho do ator”.

Os trechos das atividades a serem compartilhadas como ilustração dos princípios utilizados integram o processo chamado “EXPERIMENTO 01: O trabalho com os ressonadores e o mergulho do ator sobre si”, que trata do trabalho de criação feito a partir de um conto, de Caio Fernando de Abreu, intitulado *Uma história sobre borboletas*, realizado por meio de uma disciplina no Curso de Graduação em Teatro da UFSJ.

Neste trabalho optamos por partir de um conto para tratar da construção vocal e musical em cena. O texto de Caio Fernando conta a história de André, que *enlouquecera*, e seu companheiro — que na impossibilidade de conviver e controlar o estado alterado em que André se encontrava — interna-o em um hospício. O companheiro, do qual não sabemos o nome durante todo o conto, retorna à casa e pouco a pouco, imerso no universo de André, também enlouquece (MOTA, 2016, p. 67, grifo da autora).

Dentro desse universo, foi identificada essa imersão de pensamentos diversos e de diferentes tempos, sendo inicialmente trabalhados da seguinte forma:

Em um exercício partimos da canção *Tirana da Rosa* e os atores — mergulhados em memórias de afetos pessoais que os remetiam à história de André — iniciavam a canção em uníssono e com o passar do tempo deixavam que os impulsos pessoais os levassem à exploração daquela letra e melodia em seus tempos particulares, associando o movimento vocal às ações que executavam no espaço. Sem a indicação nem a intenção de reproduzir mimeticamente as sonoridades que habitavam seus afetos, os atores começaram a explorar ressonadores/vibradores diversos (MOTA, 2016, p. 67).

O desenvolvimento estava pautado no deixar fluir, sem que tivesse nenhum apontamento teórico para que o movimento estivesse contínuo, era um espaço para descobertas. Esse apontamento de exercício como ritual é fundamental para a imersão do ator na atmosfera da pesquisa sobre si, pois para acessar camadas necessita de um ambiente seguro e que propicie essa conexão, proporcionando-lhe até mesmo um tempo maior de trabalho, se necessário.

Nesse contexto, sobre essa etapa, Juliana comenta que:

Trabalhávamos a descoberta das sonoridades e articulações justas para aqueles corpos num fluxo contínuo — e é importante ressaltar isso: não parávamos para explicar

teoricamente os conceitos referentes ao universo musical e sonoro — nosso trabalho se dava como uma espécie de ritual cotidiano, no qual as personagens, criadas a partir do conto, permaneciam ali durante todo o tempo de atividade. As sessões duravam, geralmente, três horas ininterruptas dentro das quais oferecíamos estímulos para o desenvolvimento do treinamento do ator, para a pesquisa pessoal dos afetos musicais e para a criação da cena a partir de tais afetos (MOTA, 2016, p. 68).

Outra etapa do processo foi a utilização de uma canção, encontrada ao longo de uma missão de pesquisa folclórica realizada por Mário de Andrade (1938). Segundo Mota (2016, p. 68), “a proximidade dos atores com o universo sonoro apresentado por Mario trazia novas qualidades para o canto, não só por entenderem o que o texto da canção dizia, mas também por terem a capacidade de ativar conteúdos afetivos individuais com mais facilidade.”

A letra da canção era a seguinte:

Dorme menino que eu tenho o que fazer
 Dorme menino que eu tenho o que fazer
 Vou lavar, vou engomar camisinha pra você
 Vou lavar, vou engomar camisinha pra você
 Nossa Senhora lavava São José estendia
 O menino chorava do frio que fazia
 O menino chorava do frio que fazia
 Acordei de madrugada, fui lá ver a Conceição
 Encontrei Nossa Senhora com um raminho
 Eu pedi um pra ela, ela me disse que não
 Eu tornei a pedir, ela deu-me o seu condão
 Senhora Santana sua casa cheira
 Cravos e rosas e a flor de laranjeira
 Cravos e rosa e a flor de laranjeira

Sobre essa prática, foram feitas algumas ações e obtidos os resultados que seguem aqui compartilhados:

Escutamos uma vez. Da segunda vez começamos a tentar entender o que o texto dizia. Anotávamos. Da terceira ou quarta vez começamos a cantar. Quase que imediatamente, os atores encontraram neles próprios equivalentes sonoros que remetiam àquela canção.

Quando paramos para refletir sobre tal prática, em seus comentários apareciam imagens como a de uma lavadeira na beirada do rio e a de uma beata em procissão. Mesmo sem terem contato direto com uma lavadeira em específico, muitos deles — ousou dizer que todos — tinham impregnado, em sua memória, um referencial que os ajudava a emitir tal sonoridade. Aquela ideia de emissão sonora, de comportamento corporal, de fraseado musical já estava neles e o que fizemos foi apenas trazê-los para a cena. O resultado sonoro era de uma organicidade tão complexa que dificilmente atingiríamos se o processo fosse externo como, por exemplo, se pedíssemos a eles que cantassem como lavadeiras. O canto recolhido por Mario de Andrade ativava conteúdos que fazem parte da cultura brasileira, e que, de alguma forma, colocava a emissão sonora dos atores num lugar de propriedade e vida (MOTA, 2016, p. 69).

Esse estado do ator de propriedade e vida ainda foi mesclado a diversas outras etapas desse experimento, o qual consta na tese da pesquisadora, que, com muita delicadeza e respeito, atrelou o trabalho ao acesso aos afetos musicais dos alunos. Mota (2016, p. 74) aponta que “muito mais do que a pesquisa sobre ressonadores, os alunos/atores trabalharam com o mergulho sobre suas histórias e com a exploração das forças que existiam dentro de suas memórias para a construção cênica”.

Ainda dentro desse compartilhamento da proposta dos afetos musicais, não tinha como não mencionar outro experimento que foi compartilhado pela pesquisadora em sua tese, que nos fornecesse ainda mais elementos nesse universo dos afetos musicais. Essa outra ação foi em parceria com o prof. dr. Alberto Tibaji, na ocasião em que ofereceram uma disciplina em conjunto.

Mais uma vez, e ainda mais sucinto, serão pincelados alguns momentos somente para termos ainda mais o deleite dessa possibilidade de criação por meio dos afetos musicais. Esta atividade foi chamada de “EXPERIMENTO 02: A escrita (auto)biográfica e a cena teatral”, sendo dividida em três partes: criação de material bruto, construção de cenas usando as impressões do coletivo e edição do material apresentado.

Para discutir o gênero biográfico, foram trabalhados diversos materiais trazidos pelos próprios atores. Assim, segundo Mota (2016, p. 77), já tratando do gênero autobiográfico, “utilizamos memórias dos atores que foram levadas para sala de aula em forma de relato oral, carta, texto e música.”

Na primeira parte do processo, utilizaram-se imagens extraídas do texto “Casas amáveis”, de Cecília Meireles, retratado, com detalhes tidos como “pormenores inúteis”, como uma luz que entra pela janela e ilumina uma flor. Pautados nessas diretrizes prescritas pelos professores e pesquisadores:

Propusemos aos atores que se vissem como casas antigas e tentassem descobrir em seus corpos comportamentos, posturas e vetores de tensão que representassem o lado iluminado e o lado sem luz de suas “casas”. Pedimos também que procurassem imagens que representassem tais impressões em si. Começamos aí a estimular o reconhecimento de material que nos ajudasse a entrar no campo da autobiografia (MOTA, 2016, p. 78-79).

Muitas informações já foram inseridas nesse início de processo e outras ações foram feitas na perspectiva da escrita biográfica, um deles foi:

O próximo exercício, e esse diretamente ligado aos afetos musicais, era uma escrita sobre si mesmo. Sugerimos que os atores escrevessem um texto falando sobre uma

figura feminina de tempos remotos. Pedimos que eles deixassem claro no texto como eles achavam que essa pessoa os via, como essa pessoa os descreveria, quais as impressões que essa mulher do passado carregava deles. Paralelamente, eles deveriam tentar buscar da memória alguma música que representasse a relação dos dois. [...] O fato de termos pedido a procura da música interferiu diretamente na escritura dos textos. Memórias relacionadas ao universo musical, como por exemplo, os boleros, que eram tocadas na casa da avó, ou os fados, que marcavam os encontros da família descendente de portugueses, apareciam com muita força (MOTA, 2016, p. 80).

Após essas primeiras etapas da parte inicial, já se apontavam os primeiros resultados cênicos:

Depois de ler sua carta o aluno/ator nos relatava um pouco sobre a escolha da música que havia trazido e nos fazia ouvi-la. Terminada a música, os colegas de sala diziam as imagens e sensações que tiveram a partir do material apresentado como, por exemplo: pessoas andando sozinhas numa estrada muito longa, ou então uma gaiola gigante, branca e muito bem decorada, ou ainda um banquete de domingo com todas as pessoas falando ao mesmo tempo (MOTA, 2016, p. 81).

Assim, foi solicitado aos alunos/atores que propusessem desenhos de cena, que culminaram na segunda parte de construção das cenas, usando o compartilhamento e as impressões do coletivo, concretizadas na edição final. Sobre todo o processo, Mota aponta:

Podemos identificar nas práticas desenvolvidas na disciplina a influência do afeto musical na criação da cena teatral. A partir das proposições feitas pelos alunos pudemos perceber o afeto musical definindo o espaço (real ou imaginário) da cena e estabelecendo relações entre o universo de subjetividade dos atores (MOTA, 2016, p. 83).

Além dessas, existem outras criações também pelo projeto CASA ABERTA, que percorrem esse processo (auto)biográfico, sobre as quais Mota comenta:

Quando falamos de (auto)biografia dentro dos espetáculos do CASA ABERTA, escrevemos auto entre parênteses para deixar explícito que ali estamos tratando de biografias e autobiografias, e é a tessitura criada pelo diálogo entre as histórias, entre o vestir-se de si mesmo e o vestir-se do outro aquilo que compõe a matéria fundante sobre a qual trabalharemos plasticamente a cena (2019, p. 295).

Todo esse compartilhamento da proposta de trabalho da profa. dra. Juliana Mota revela novamente que não existe somente uma forma de ver o trabalho vocal, podendo este ser observado de inúmeras maneiras, com infinitas formas, até mesmo um exercício, conforme o público em que é aplicado, pode ser totalmente diferente, porque, segundo Mota (2018a, p. 32), “não precisamos ser apenas bons emissores e articuladores de palavras, precisamos estar

presentes e deixar que aquilo que sonorizamos reverbere o máximo de experiência e conexões do nosso ser”.

Dessa forma não pretendemos chegar ao estabelecimento de estratégias fixas. Pretendemos apenas ressaltar as características de um trabalho feito a partir dos *afetos musicais* e assim, possivelmente, apontar um caminho de investigação — a nosso ver — pleno de possibilidade no que se refere à valorização do ser humano e de suas experiências no processo de formação e criação teatral (MOTA, 2016, p. 63, grifo da autora).

O trabalho realizado por meio dos afetos musicais desponta novamente para a importância do sujeito, valorizando experiências vivenciadas e tratando as memórias com imenso respeito e delicadeza, pontuando como a história de todos possui riquezas por causa de suas singularidades.

2.3 Francesca Della Monica

A pesquisadora italiana Francesca Della Monica desenvolveu o **conceito da arqueologia vocal, com bases e propostas metodológicas focalizadas nas dimensões espaciais da ação vocal e na gestualidade vocal**, que se relaciona com a busca da liberdade expressiva para o resgate da identidade da voz e a valorização de sua dimensão dionisíaca, para não mascarar “tecnicamente” a voz. A pesquisadora mineira Ana Hadad afirma, ao tratar do trabalho de Della Monica, que

[...] a arqueologia auxilia o homem a percorrer o caminho em direção à sua origem e a reconstituir-se. Dessa forma, ele é capaz de compreender mais a si mesmo e de expressar, na voz, a sua subjetividade, de uma maneira fidedigna e espontânea (HADAD, 2012, p. 29).

Com vocês, Francesca:

IMAGEM 9 – Francesca Della Monica



Fonte: Arquivo Francesca Della Monica (Fotografia: Maria Pia Ballarino).

Em relação aos caminhos profissionais de Francesca Della Monica, a dissertação de mestrado escrita pela pesquisadora mineira Ana Hadad, esforço monográfico intitulado *A arqueologia do trabalho vocal proposto por Francesca Della Monica* (2012), será a principal fonte informacional. Esse estudo monográfico fornece dados referentes ao percurso artístico e pedagógico da artista italiana. A saber, Francesca Della Monica é artista, pedagoga, arqueóloga, filósofa e pesquisadora, e uma das maiores referências europeias em função da singularidade de sua atuação, sobretudo no que diz respeito aos aspectos técnicos e criativos, nos processos de formação e criação cênica (HADAD, 2012).

Em sua formação acadêmica, podemos perceber escolhas e trajetórias não lineares, pois possui uma formação variada. Todavia, é lícito perceber, ao longo desta pesquisa, que esses caminhos acabam se encontrando e originando uma metodologia e, principalmente, um pensamento diferenciado, que se mesclará com o de outros profissionais, por exemplo, com o do brasileiro Ernani Maletta.

Francesca Della Monica graduou-se no curso de *Musica da Câmara per cantanti*, na classe da professora Liliana Poli, junto ao *Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze*, em 1987. Diplomou-se, também, em *Canto*, junto ao *Conservatorio Girolamo Frescobaldi di Ferrara*, em 1989.

Paralelamente, concluiu a graduação em *Filosofia*, na *Università degli Studi di Firenze*, em 1990, cursando também uma especialização em *Archeologia*, na *Università degli Studi di Siena*, diplomando-se em 1993 (HADAD, 2012, p. 21, grifos da autora).

Diversos são os nomes de companhias de teatro e renomados artistas com que Della Monica já trabalhou como preparadora vocal e pedagoga da voz. Segundo Hadad (2012, p. 24), entre os artistas estão: “Sandro Lombardi, Franco Graziosi, Iaiá Forte, Olímpia Carlsli, Carlo

Cecchi, Isabella Ferrari e Giulia Lazzarini. Mais recentemente, tornou-se a preparadora vocal de Dario Fo, que reconhece a maestria de Della Monica em todas as suas apresentações públicas.” Já em relação ao trabalho junto às companhias teatrais, a artista múltipla Della Monica desenvolveu sua metodologia e aplicou-a nas mais variadas companhias, tendo que lidar com inúmeros conceitos e adaptações. Conforme expõe Hadad (2012, p. 24, grifos da autora), “no que se refere ao universo teatral, trabalha ao lado da renomada *Compagnia Lombardi-Tiezzi* há mais de 25 anos. Colaborou, ainda, com importantes companhias teatrais, como *Magazzini*, *Krypton*, *Koreja*, *Studio Azzurro*”. Já em terras tropicais, Francesca possui uma parceria de trabalho e de amizade com Ernani Maletta, compondo a equipe de montagens teatrais tanto no Brasil quanto no exterior.

IMAGEM 10 – Espetáculo “Scene da Fausti”, da Compagnia Lombardi-Tiezzi



Foto: Luca Manfrini

Um grande ponto que já acentua a interdisciplinaridade de Francesca é demonstrado logo no início de seus estudos vocais, pois ela possuía muitos questionamentos. Muitas vezes, as áreas que seriam propriamente específicas não contemplavam seus anseios. Somente quando procurou outros caminhos, principalmente o do teatro, conseguiu explicar melhor suas ideias e suas percepções.

O ensino de seu professor de canto da época era uma grande ausência de respostas e foi essa circunstância que a impulsionou a começar o seu caminho.

Segundo ela, encontrou soluções a seus questionamentos em áreas que não eram relacionadas diretamente ao canto ou à música, mas à poesia, à literatura, à filosofia, às artes visuais e cênicas. Foi o teatro, e não a música, que a acolheu para se expressar e se apresentar artisticamente.

Della Monica recorda que havia um professor de Filosofia que sempre a confortava, dizendo que “se não há crise, não há desenvolvimento”. E foi assim que seguiu em frente (HADAD, 2012, p. 22).

Esses questionamentos e não “adequações” nos mostram que não se tem um caminho único ou “certo” para ser seguido e sim que todos temos que nos entender, verificar os caminhos que percorremos e tentar encontrar outras vertentes que percebemos que nos beneficiarão de alguma forma a descobrir o caminho ou os caminhos que podem nortear a trajetória de nossos trabalhos.

Ela considera que não teria sido possível uma representação de si mesma na área de Música porque os ambientes musicais que conhecia eram rígidos, inflexíveis e ortodoxos demais em seus princípios, e ela afirma que “possuía um jeito de ser como o de alguém que precisa muito de heresias”.

Conscientizando-se desse seu “jeito herege de ser”, buscando e aceitando sua identidade, Della Monica decidiu não negar as escolas de técnica vocal. Ao contrário, passou por algumas para conhecê-las, mas não elegeu uma como aquela que detinha verdade absoluta. Procurou entender os conceitos de cada uma, o que a ajudou a responder suas significativas inquietações a respeito do fenômeno vocal (HADAD, 2012, p. 22).

Ernani Maletta discorre sobre Della Monica e sua parceria com ela nos trabalhos:

Quanto à minha parceria com Francesca Della Monica, o meu interesse pelo seu trabalho e pela sua pesquisa sobre a vocalidade e musicalidade no teatro nasceu em 2006, no Brasil, quando tive a oportunidade de participar de uma oficina que ela ofereceu sobre esses temas. Naquela ocasião, percebi imediatamente a sua extraordinária sensibilidade e o seu profundo conhecimento do fenômeno vocal em toda a sua complexidade, seja na fala ou no canto. Em particular, uma das habilidades de Francesca que, subitamente, muito me impressionou foi a sua capacidade de reunir um conhecimento tanto das teorias e técnicas tradicionais quanto da pesquisa experimental contemporânea e de vanguarda (LEE, 2014, p. 315).

Um dos trabalhos realizados por Della Monica em parceria com Ernani Maletta foi o espetáculo “Os Gigantes da Montanha”, do Grupo Galpão, em que foi responsável pela concepção de voz do espetáculo.

IMAGEM 11 – Espetáculo “Os Gigantes da Montanha” (parceria Maletta e Della Monica)



Foto: Renata Pires

Dessa forma, essa flexibilidade a adaptações e o não engessamento de doutrinas mostram que a fixação de regras e formas, como única e exclusiva possibilidade de obter algum resultado, não é interessante. Existem inúmeras técnicas e teorias, mas estas precisam ser utilizadas com um olhar sempre atento aos seus princípios, e também a novas diretrizes, tendo uma percepção sensível à abertura de propostas e de experiências capazes de agregar valor à prática, pois a arte é viva, precisa respirar, estar em constante pulsação e metamorfose.

2.3.1 Della Monica e a arqueologia da criação vocal

Della Monica trilhou um percurso pautado na arte (canto e teatro), pedagogia, arqueologia, filosofia e na pesquisa, que conduziu suas reflexões e percepções. Esse trajeto se inicia com muitos questionamentos e ausência de respostas, fazendo com que buscasse compreender melhor o emprego da voz e as novas grafias.

Para contextualizar os princípios que norteiam o trabalho vocal de Francesca Della Monica, também serão utilizados — além da pesquisa realizada por Ana Hadad — artigos de seu parceiro de pesquisa e criação, Ernani Maletta, em especial os artigos que relatam algumas partes da investigação da pesquisadora e artista italiana.

Dentro de sua pedagogia, Della Monica cria um ambiente que proporciona uma libertação da necessidade de se obter um virtuosismo técnico, sendo aberto para se dizer as

referências e principalmente como cada um observa sua voz, trazendo seus anseios e inquietações, como também ela compartilha as suas. De acordo com Hadad (2012, p. 27), “antes que cada aluno apresentasse suas reflexões acerca da sua voz, Della Monica contava alguns pormenores da sua trajetória pessoal, expondo suas memórias e criando um ambiente acolhedor de liberdade e confiança.”

Hadad acompanhou Della Monica em algumas oficinas de voz e transcreveu alguns dizeres da artista italiana:

Eu gosto muito de ouvir os problemas da voz. A minha convicção é que nos problemas fica muito mais a verdade de si mesmo. A habilidade pode ser um acontecimento ocasional de mimese, mas nos problemas todos nós somos muito verdadeiros. Outra convicção que tenho é que os problemas e as habilidades muitas vezes têm a mesma raiz... então, é muito importante detectar os problemas... porque os problemas são o primeiro passo da ação da voz, da verdade da voz, da autenticidade da voz. Então, para conhecer cada um, um pouco melhor na fala, eu gosto muito de ouvir a verbalização dos problemas porque, para mim, é muito interessante o grau de consciência da voz e das problemáticas da voz na verbalização. E saber verbalizar os acontecimentos da voz, saber verbalizar os particulares da voz significa conhecer a si mesmo, porque a voz é o mais importante. Porque a voz é um caminho para mergulhar em si mesmo (Transcrição da aula do dia 10 de julho de 2011). (HADAD, 2012, p. 26.)

Essa abertura para o diálogo, em cada processo de conhecimento da voz e na exposição de seus problemas relacionados a essa temática, faz com que cada indivíduo envolvido nessa aprendizagem seja acolhido e tenha maior oportunidade para compreender os diferentes conceitos e ter um melhor aproveitamento das reflexões e dos princípios que envolvem a metodologia, estabelecendo conexões com as propostas de ação de Della Monica, como toda a sua estruturação.

Essa conexão com seu interior e com suas concepções da voz inicia um processo de aprendizagem sobre si e suas referências, considerando suas histórias e trajetórias, tendo como análise os elementos que compõem cada momento, fortalecendo sua individualidade e identidade vocal.

A pesquisadora italiana caminha a partir das referências que o próprio ator ou estudante tem da sua voz, não por uma linha estritamente técnica, mas sim pelo reconhecimento de sua vocalidade e pelo histórico que a envolve. Leva-se em conta as influências que interferiram positivamente ou não, que culminaram em conjunto para o resultado no qual se encontra todo o contexto vocal do indivíduo em análise, ou seja, antes de adquirir o novo, compreender o antigo e libertar o atual.

É impensável conceber um itinerário heurístico no campo da vocalidade sem considerar, com a devida importância, conceitos como tempo, espaço, identidade, relação, harmonia, polifonia, arquétipo, história, mito, finitude, possibilidade..., entre tantos. A prática e o treinamento vocais não podem ser, de forma alguma, concebidos como uma ginástica inconsciente ou predominantemente muscular, mas devem oferecer a possibilidade de ver, sentir e, enfim, incorporar a realidade dessas grandes categorias, em vez de apenas pensá-las (DELLA MONICA *apud* MALETTA, 2010, p. 3).

O pesquisador Ernani Maletta comenta o termo “arqueologia” e a forma de trabalho de Della Monica:

O termo arqueologia, como um procedimento que busca o passado para se descobrir a origem das coisas, por meio de objetos materiais que as revelam, é precisamente apropriado para identificar as propostas metodológicas de Francesca. Através de uma antitécnica, ela nos conduz a um processo contínuo de libertação da voz que, com o passar dos anos, fica limitada às regras às quais somos levados a obedecer em nome da ordem social e do bem-estar comum. Refiro-me a uma antitécnica porque, em minha opinião, as técnicas tradicionais trabalham reforçando os limites impostos a nossa livre expressão. Francesca, arqueologicamente, nos leva a uma reconexão com a memória sensorial do nosso passado, quando ainda éramos livres para nos expressarmos corporalmente com todo o nosso potencial e particularidades (MALETTA, 2014, p. 45).

A libertação da voz é um caminho a ser percorrido, pois vivemos cobertos de influências e de condições sociais que nos emolduram e podem nos cristalizar, caracterizando um pensamento que não possibilita atingir suas potencialidades, ou, muitas vezes, nem descobri-las, pois podemos passar tanto artisticamente ou em processos não artísticos por situações que, com frequência, “travam” ou bloqueiam nosso aprendizado, por simplesmente, às vezes, não nos “adequarmos” a determinada técnica.

Dessa forma, Della Monica parte do princípio das análises em suas origens, para, assim, seguir para outros elementos que vão compor um aprendizado múltiplo e relacional, que navega pela conscientização da expressão vocal, pelas relações espaciais, corporais e imagéticas, pelos arquétipos, entre outros.

A conquista da liberdade vocal e da possibilidade de manifestar as individualidades, independentemente das noções apolíneas de certo ou errado, significa o alcance mítico, dionisíaco e polifônico. Nesse espaço, segundo Della Monica, a voz de cada indivíduo, em meio ao terremoto das emoções, das paixões, preserva o seu poder expressivo (MALETTA, 2014, p. 49).

Dentro do conceito e do princípio da arqueologia é desenvolvido o trabalho de Della Monica, como aponta Hadad (2012, p. 29):

Numa analogia com os procedimentos próprios da arqueologia, sua metodologia capacita o artista cênico a tomar consciência dos elementos que formam a base da vocalidade, ressaltando a importância da relação do ator com o espaço (o meio no qual se insere sua ação), dos movimentos corporais como tradutores de sua presença e da influência dos arquétipos e do repertório imagético existentes na palavra.

A partir da análise que é feita durante o processo e do entendimento desse princípio arqueológico, pode-se compreender as possibilidades de espaços relacionais existentes para um possível treinamento, que irá se conectar com o que o participante propõe, ou seja, a partir da entrega de algo se poderá trabalhar e atingir novos e ampliados lugares de criação e prática.

A metodologia arqueológica visa a tornar mais acessível o equilíbrio entre o interno e o externo, que é cambiado muitas vezes pela voz, pois como o entorno e todas as interferências acabam por influenciar de inúmeras formas, sendo necessário ter um trabalho conjunto entre o que se processa no interior e suas funcionalidades, em conexão com o que está no exterior que precisa ser observado, filtrado e ativado, mantendo sempre uma fluidez e organicidade. Para Della Monica, conforme Hadad (2012, p. 33), “é por meio da voz que o mundo interior, com suas exigências, energias, estruturas e possibilidades, encontra-se com o mundo exterior — o espaço, o meio. Para preservar seu equilíbrio, o homem precisa manter seus dois mundos em movimento.”

Nesse sentido, é possível identificar a busca constante pelo equilíbrio entre polaridades no trabalho de Della Monica, fator apontado por Hadad em sua dissertação, para a relação com o mito de Apolo e Dionísio que ilustra os princípios do processo.

O trabalho de Francesca Della Monica é todo baseado na ideia de que a voz deve transitar entre essas duas naturezas humanas, a apolínea e a dionisíaca. Dessa maneira, para alcançar sua plenitude vocal, o ator deve buscar a harmonia existente na interseção entre esses dois polos e metaforicamente, entre o céu e a terra, o alto e o baixo, o cérebro e os genitais, a razão e o instinto, a técnica e a espontaneidade (HADAD, 2012, p. 34).

É por meio desses recursos utilizados que a metodologia se constrói como um experimento no qual cada participante vivencia e percebe em seu processo individual como cada atividade ou exercício responde e se conecta consigo, com o devido acompanhamento técnico que indicará as diretrizes a partir das avaliações de diversos pontos a serem observados e analisados, como aponta Hadad (2012, p. 37): “ao acompanhar o trabalho de Francesca, pude observar que na prática da arqueologia da voz muitas qualidades sonoras, corporais, imagéticas e emocionais podem ser investigadas simultaneamente.”

A metodologia de Francesca Della Monica possui raízes na ciência filosófica experimental, ou seja, numa linha de pensamento que defende que toda a teoria deve ser experimentada antes de se tornar uma norma. Nela, toda hipótese, simples ou complexa, precisa ser levada à experimentação e analisada para poder ser considerada regra. Assim se dá o acontecimento: hipótese, experimentação, regra. É por essa razão que Francesca não defende uma padronização, um treinamento comum para todas as pessoas. Ela defende a experimentação para a busca da liberdade expressiva de cada cantante/falante, uma busca que é resultado do desejo por se expressar, por se comunicar. A expectativa é que o corpo responda a esse desejo (HADAD, 2012, p. 37-38).

Fazemos, ainda, outro apontamento quanto às técnicas: elas não devem ser encaradas como um manual de aquisição de exercícios que após serem realizados atingirão determinados resultados. As técnicas, para Della Monica, segundo Hadad (2012, p. 38), “não têm a propensão de serem massificadoras e adverte que é preciso cuidado para que elas não se tornem simplesmente a imitação de um modelo estético. A técnica é que deve ser adaptada ao organismo, e não o organismo à técnica.”

Dessa forma, antes de adequar sua expressão ao modelo estético, o ator/cantor deve libertar a sua voz da forma mais tranquila e plena possível. Ele deve expandir ao máximo sua potencialidade vocal e sua capacidade expressiva e só depois direcionar sua busca para um caminho estético ou outro. Nesse sentido, reitera-se que Della Monica não se propõe a ensinar o aluno a alcançar um modelo específico (HADAD, 2012, p. 38).

Nesse sentido, o ator precisa compreender que não é somente realizando um ou outro determinado exercício que chegará a uma “boa voz”, pois é com entrega, a partir do que se propõe durante o processo de treinamento ou de realização das dinâmicas, que se inicia o aprendizado, e, com atenção às suas singularidades, terá a percepção de que sua técnica está melhorando, tendo maior consciência de suas potencialidades.

2.3.2 Na prática com Della Monica

Cada ator carrega características próprias e, assim, não se tem um modelo único e tabelado que aborde todas as perspectivas da formação de ator. O que se faz necessário é que, a partir do que o aluno tem e fornece, sejam avaliados quais recursos e diretrizes serão utilizados para a conscientização e para as descobertas do seu instrumento vocal, de forma saudável, respeitando as limitações e valorizando a sua trajetória. O processo de trabalho de Della Monica é de desvelamento, como aponta Maletta.

Della Monica foi capaz de me desvelar uma proposta de trabalho vocal que, simultaneamente:

- não se vincula a uma elaboração estética específica e, por isso, pode contribuir para todas elas;
- evidencia a *dimensão corporal* da ação vocal, para além dos seus aspectos sonoros;
- propõe e valoriza as *dimensões espaciais* da ação vocal;
- busca a *liberdade expressiva* que nos permite ultrapassar um espaço vocal que ela chama de *histórico*, regido pelas convenções apolíneas, levando-nos ao alcance de um espaço vocal *mítico*, próprio das expressões dionisíacas (MALETTA, 2014, p. 44, grifos do autor).

Essa avaliação será do condutor da preparação ou do treinamento do ator/grupo, que terá que identificar quais são os pontos de melhoria e elaborar uma estratégia para conseguir atingir possíveis resultados pretendidos. Essa avaliação pode ter alteração em qualquer momento do processo, pois é uma experiência viva, que poderá se configurar ou reconfigurar conforme a resposta do ator/grupo.

Assim, o preparador/professor tem que estar sempre atento a cada detalhe do retorno que lhe está sendo dado, para que possa encontrar caminhos que colaborem para o fortalecimento da técnica, de modo que o ator/grupo também precisa estar sintonizado com a proposta.

Nesse sentido, Ana Hadad afirma sobre Della Monica:

[...] o professor deve ter a responsabilidade de detectar o problema do aluno e sugerir uma solução factível. É importante ressaltar que essa sugestão não deve ser tomada como uma lei intransponível, mas como uma possibilidade de um caminho a seguir. O conjunto de ferramentas propostas como soluções é que leva o aluno à aquisição técnica. O encontro com as respostas só é efetivado numa busca conjunta de professor e aluno, pois a técnica é um trabalho de responsabilidade, empenho, elaboração e aquisição (HADAD, 2014, p. 38).

Dentre os princípios que estão atrelados ao treinamento de Della Monica, tem-se a conscientização do ator sobre sua voz, tendo a compreensão de que muitos fatores interferem na recepção e na condução dos exercícios, cuja execução, muitas vezes, caminha bem além da sala de treinamento, sendo um processo que trabalhará com várias camadas, tanto do presente quanto do passado.

Nesse horizonte, é perceptível a instauração do fator arqueológico, pois trabalhará com inúmeros fatores do passado do ator, não na exposição de fatos ou reflexão sobre estes, mas sim como forma de compreender alguns pontos enraizados que se encontram no sujeito e que, muitas vezes, interferem em como é vista a própria voz, ou, até mesmo, a forma que a utiliza, sendo uma forma de resposta às diversas interferências ocorridas nas várias fases da vida e de seus acontecimentos.

Então, por meio desse trabalho arqueológico e de uma análise ativa e constante do fluxo do treinamento, vão sendo propostos exercícios que, além de abranger as qualidades vocais, também possuem em sua essência o entendimento que o sujeito é formado por muitas conexões e vivências, sendo necessário que se tenha uma conexão com a trajetória do ator, que a cada dinâmica se conecta mais consigo mesmo e com o grupo, despontando e tendo maior consciência de suas características.

Della Monica propõe, em sua metodologia, a repetição dos exercícios com a intenção de criar uma consciência vocal que determina uma evolução em espiral, pois à medida que compreende o trabalho, o ator/cantor consegue ampliar o domínio de sua voz e o conhecimento de si mesmo. A disciplina da voz é um processo cercado por várias linguagens e acontecimentos corpóreos paralelos. A emissão vocal desperta memórias antigas e profundas, que são a base do processo arqueológico característico da pedagogia de Della Monica (HADAD, 2016, p. 38-39).

O respeito e a valorização das singularidades é um dos pilares de Della Monica, que acentua que uma voz é formada não só pela sonoridade em si, mas perpassa por diversos fatores. Deste modo, a metodologia também se forma por linhas múltiplas de trabalho, pois conforme a necessidade de quem está no treinamento serão definidos quais caminhos serão percorridos. Assim, a experimentação vai determinando como será construído o percurso.

Nesse sentido, os fundamentos e a prática se entrelaçam e alcançam lugares diferentes em cada sujeito, sendo assim uma investigação e um treinamento que não se consolidam num formato único e rígido, mas sim em uma maleabilidade que, conforme o ator vai experimentando e compreendendo, consegue trabalhar sua vocalidade, interferindo drasticamente em suas criações cênicas.

Assim, pelo motivo de não existir duas pessoas iguais, não se tem como definir uma direção única, determinando, dessa maneira, os exercícios que, a partir de suas execuções, conseguirão atingir resultados já definidos previamente. Della Monica aponta que a vocalidade vai além somente da sonoridade, posto ser constituída por âmbitos diferentes. Hadad explica que, para Della Monica:

É necessário destacar ainda que, neste estudo, considera-se que a vocalidade não diz respeito apenas às qualidades sonoras da voz, mas abrange toda a individualidade do sujeito fonador nos âmbitos sonoro, físico, imaginário e ontológico do ser. À medida que o artista cênico compreende melhor os exercícios, ele consegue penetrar mais profundamente na sua própria individualidade (2016, p. 39).

O ator tem que estar sensível a essas percepções e aberto a se investigar para compreender suas origens e conseguir definir suas camadas, para que, nesse processo arqueológico, consiga se utilizar desses elementos para ter suas singularidades reconhecidas e valorizadas, sendo um fator determinante para ampliar seus recursos e automaticamente suas criações cênicas.

Desta forma, os atores convivem e se fortalecem na experimentação, pois é a partir do que é entregue que se consegue possibilitar a elaboração de um treinamento que respeitará cada limitação, mas também ajudará a transpô-la. É possível que tenhamos uma avaliação deturpada de nossos limites pelas várias influências sociais, que acabam por, muitas vezes, fazer com que atores/atrizes optem por ficarem “escondidos” em cápsulas sociais, em que é definido, por exemplo, o que é ter uma “boa voz de ator”.

[...] Por isso, ao me apropriar e disseminar a metodologia de Francesca Della Monica, o faço por percebê-la como uma estratégia pedagógica de extrema relevância para a formação e criação cênicas, uma vez que um de seus objetivos principais é estimular o rompimento das cercas que impedem a nossa expressão em sua plenitude, por meio de exercícios que, fazendo-nos ter acesso às áreas vocais de “perigo” — e, progressivamente, vence-lo —, conduzem-nos corporalmente à conquista de espaço, ao alargamento de limites, à ampliação da gestualidade e da extensão vocal, ao resgate da identidade vocal e ao equilíbrio entre as expressões apolínea e dionisíaca da voz (MALETTA, 2014, p. 51-52).

Nesse sentido, serão pontuadas, a partir de agora, algumas diretrizes práticas da metodologia de Della Monica e algumas reflexões sobre pontos específicos que são comentados durante os treinamentos realizados e que demonstram também o porquê desse conceito arqueológico.

Sobre o caráter criador da voz, destaca-se a importância da constituição das palavras, que são dimensionadas pelas vogais, consoantes e semivogais, e Della Monica aponta a importância de suas raízes ontológicas. Demonstra o quanto nós precisamos compreender a origem para termos consciência do que estamos produzindo foneticamente, sendo este um processo para entender suas funções.

Na prática vocal sugerida por Della Monica, é fundamental que o artista compreenda o material físico e metafórico que irá estruturar e compor a sua expressão. Ao fazer isso, o ator faz proposições vocais mais claras e, amparado, permite uma emissão com fluxo livre de tensões e críticas (HADAD, 2016, p. 42).

Esse fluxo liberado é resultado dessa análise da vocalidade, em que se encontram vários fatores a serem observados para que se tenha uma emissão com mais organicidade e fluidez.

Então, o reconhecimento do seu material físico e também metafórico, como exposto, faz com que se tenha maior controle da estrutura e, consecutivamente, um melhor resultado na expressão.

Dentro deste hemisfério do fluxo, outro ponto fundamental na proposta é a respiração, que, para Della Monica, é chamada de “circular”, ou seja, possui um fluxo contínuo e não deve ter “travas” durante a sua execução. Quando éramos bebê, isso acontecia naturalmente, por isso deve existir um olhar atento, pois, conforme exposto por Hadad (2016, p. 43), “a vocalização é um procedimento racional que vai além das necessidades fisiológicas básicas”.

A respiração sugerida por Francesca Della Monica, chamada por ela de “circular”, é a mesma que existe no período angelical da infância, até os 2 anos de idade. Trata-se de um processo respiratório no qual, segundo Francesca, não há uma cisão entre as fases inspiratória e expiratória; pode-se descrever uma imagem circular, sem quebras ou vértices.

A respiração do bebê, que está no primeiro estágio cognitivo da linguagem, em que as emissões são contínuas, é uma respiração circular (HADAD, 2016, p. 43).

Ainda no campo da respiração, é importante para a cena que seja respeitado o momento do ato de respirar, pois a cadência desregulada ou sem uma análise anterior faz com que se crie obstáculos na comunicação, sendo dificultado o diálogo com o interlocutor. Portanto, se não for observado e trabalhado esse fluxo respiratório, pode ocorrer interferências prejudiciais à vocalidade, à conexão da espacialidade e ao tempo teatral, atrapalhando a emissão da mensagem.

Para Della Monica, o exercício da respiração é capaz de desnudar um conjunto de dificuldades bem comuns do artista cênico. Pode-se perceber, por exemplo, uma resistência no relacionamento entre interlocutores quando o tempo de emissão vocal e inspiração do ar não é respeitado. Quando o emissor não permite que a inspiração do ar aconteça no tempo necessário, ele não se disponibiliza para a resposta e manutenção do diálogo com o interlocutor.

Da mesma forma, é possível observar, na análise da respiração, a dificuldade no estabelecimento da conexão sensorial do artista com o espaço e o problema de relacionamento com o tempo teatral, ou seja, o tempo dos acontecimentos cênico-dramatúrgicos (HADAD, 2016, p. 45).

O controle e a observação da respiração também faz parte da análise do ator de como o seu sistema fonador funciona, sendo verificadas individualmente e percebidas todas as influências que fizeram com que uma determinada voz tenha referidas qualidades, pois uma voz carrega em si diversas influências, que precisam ser identificadas e, conforme o desejo ou a necessidade, treinadas para algum objetivo específico da criação.

Outro fator que Della Monica explica é a presença cênica, principalmente o ato de respeitar o tempo em cena, e a finalização tanto da palavra quanto do pensamento.

Muitas vezes, observa-se que o ator não finaliza a vocalização das palavras ou frases. Antes que uma ideia textual seja completada, outra já está sendo posta em ação. Nas palavras de Francesca, “o tempo do pensamento é muito mais rápido do que o tempo da palavra”, por isso não se deve tentar igualar esses tempos, ou seja, mesmo que mentalmente o ator já tenha claro o plano de sua sequência de ações, é preciso realizá-las no tempo necessário dos acontecimentos (HADAD, 2016, p. 46).

A presença cênica é o ato de estar conectado ao momento, fisicamente e mentalmente, não cabendo julgamento, pois, se houver, pode fazer com que o ator se perca no momento da fonação, perdendo a presença, sendo possível alterar ou até mesmo perder a mensagem a ser comunicada. Evitar o julgamento colabora para não criar travas ou desvincular o personagem do ator no momento de cena.

Por esse motivo, da conexão cênica, é que o ator precisa se preparar para cada gesto corporal/vocal a ser utilizado na criação, pois cada detalhe traz informações e constrói perspectivas na cena, sendo fundamental um olhar atento e sensível para que a movimentação seja fluida e o fluxo seja contínuo, não tendo ausência.

De acordo com a proposta de Della Monica, o artista cênico deve procurar estar presente em cada pequena porção do seu gesto vocal/corporal e, por isso, deve evitar o julgamento de si mesmo durante a fonação. Ao realizar a fonação e, no mesmo instante, escutar-se e julgar-se, a presença do artista é atravessada pelo pensamento crítico, ou seja, o sujeito da ação se perde. O resultado disso é a “escuta da voz de uma ausência, de um som fantasma” (HADAD, 2016, p. 45).

Nesse sentido, é possível identificar a importância da valorização das singularidades e também do processo de investigação e aprimoramento corporal/vocal, em conjunto com a compreensão de todos os processos vivenciados em trajetória. É fundamental que a escuta esteja aguçada nos mais variados pontos, pois, conforme Hadad (2016, p. 46), nas palavras de Della Monica, “a escuta a ser desenvolvida não é apenas a escuta sonora, mas também a escuta do momento presente, da intenção de se estar inteiro no momento da transmissão da mensagem”.

Outro alicerce da metodologia de trabalho de Della Monica é a *dimensão espacial* da voz, fazendo uma análise do espaço a ser trabalhado em conjunto com a relação do sujeito e sua emissão vocal, definindo os caminhos a serem percorridos e como os gestos vocais serão utilizados, ponderando suas possibilidades e alterações, para que se possa ter mais envolvimento e organicidade em cada novo ambiente. Segundo Hadad (2016, p. 48),

é essencial, portanto, antes de iniciar qualquer fonação, que o corpo do atuante já tenha uma consciência do tipo de interação que será estabelecida com o seu interlocutor, seja ele direto, indireto ou genérico, assim como a respectiva ocupação espacial que irá utilizar. Para isso é necessário que o ator, por meio de seus processos sensoriais, esteja consciente das propriedades espaciais que regulam o seu relacionamento físico com os interlocutores: o conhecimento de suas posições, direções, dimensões, formas, distâncias, através de quaisquer sentidos. É necessário que o artista compreenda sua função dramaturgica de cada interlocutor e também visualize, acolha o espaço e arquitete o percurso que sua voz deverá percorrer antes de realizar o gesto sonoro.

E acrescentamos, somente para termos referência dos tipos de interlocutores, que

Francesca define pelo menos três tipos de interlocutores: diretos, aqueles para os quais eu direciono meu texto, indiretos, interlocutores que estão presentes na situação dramática, mas para os quais eu não me refiro, e genéricos ou possíveis, interlocutores passivos que assistem a situação geral estabelecida, o público poderia representar esses interlocutores (HADAD, 2016, p. 48).

E no tema da espacialidade, Della Monica desmembra esse conceito em algumas dimensões, as quais serão expostas de uma forma muito sintetizada, para somente possibilitar caminhos, abrir “espaços”. Os espaços que serão tratados são: espaço físico, espaço de relação, espaço lógico-projetivo, espaço da história, espaço do mito e a paisagem vocal.

O espaço físico se refere à conexão com todo o espaço que nos circunda, tanto aquele que podemos enxergar quanto o que não vemos, como a parte de trás, de cima e dos lados, mas que sabemos da existência e estamos em contato da mesma forma, sendo diferenciado pela pesquisadora entre espaço visível e invisível. Hadad (2016, p. 49) ainda pontua que, segundo Francesca, “cada uma das partes do espaço físico tem diferentes significados e instauram diferentes ações”, e também que

o espaço visível que está diante de nós é sempre correlato a uma dimensão do presente, do imediato, do real e, sucessivamente, à aquisição de uma maturidade de “visão”, à dimensão futura. O espaço que está atrás de nós é, por sua vez, coligado a uma dimensão remota e da “possibilidade”, que pode externar-se de diferentes maneiras. O espaço periférico, visível quando se olha de esguelha, leva-nos às razões acessórias, às associações que dizem respeito ao foco principal da nossa ação e, portanto, leva-nos frequentemente às derivações poéticas do discurso — assim como o espaço que está acima e abaixo de nós (DELLA MONICA *apud* HADAD, 2016, p. 50).

Assim, é possível perceber o estado de atenção e de sensibilidade que o ator deve se permitir para compreender essa percepção do espaço visível e invisível, e estabelecer essas conexões com o presente, o passado e o futuro, ampliando suas capacidades e estando disponível para a cena.

O espaço de relação se estabelece na presença do interlocutor, ou seja, a partir do reconhecimento da presença do outro, que faz com que o corpo de quem já estava lá se altere e, logicamente, também o de quem entrou no espaço, estabelecendo um campo de relacionamento, que se inicia antes de qualquer sonoridade, pois o corpo fonador já está em ação.

A voz, como gesto de relação, deverá distanciar-se da margem na qual me refiro, e falo comigo mesmo, e com um movimento “fluvial”, aportar naquela na qual a comunico aos outros. Já antes de começar a dizer, a dar, a cantar, a gritar, a sussurrar, o meu corpo mede a distância, engloba as alteridades, estabelece a trajetória e a condução do gesto (DELLA MONICA *apud* HADAD, 2016, p. 52).

Todo esse estabelecer de relação atinge as inúmeras camadas nas quais se evidenciam muitos fatores interligados, que constroem, como exposto anteriormente, a presença do ator em cena, este traz em si toda sua construção até o momento presente, que pulsa e emana energia. Desta forma, Hadad (2016, p. 52) faz considerações acrescentando que “é necessário, ainda, que o atuante se mantenha sempre em estado de presença corporal para que o espaço que liga os interlocutores não desapareça no alternar-se do dizer e do escutar”.

Os espaços que intervêm significativamente na ação sonora e na dramaturgia da voz são múltiplos e de diferentes sentidos filosóficos. Para além de sua dimensão física e visível, apresentam-se múltiplos outros casos, como espaços não visíveis, mas possíveis, espaços de relação, periféricos. Nesse aspecto, uma questão fundamental a ser colocada para o sujeito fonante, seja ele ator, cantor, professor ou advogado, refere-se ao espaço no qual ele se encontraria ao agir (DELLA MONICA; MALETTA, 2015, p. 11).

O espaço lógico-projetivo é o raciocínio que ocorre no momento de elaboração do discurso, tendo que se ter um planejamento para que o seu corpo responda ao seu raciocínio, em uma mesma sintonia. Afirma Hadad (2016) que “quem não tem o hábito de articular o próprio raciocínio e, portanto, o próprio discurso verbal de forma hipotética ou condicional, encontra, frequentemente, dificuldade de manter a voz direcionada para frente e em movimento até o final da frase”. Assim pode-se notar, outra vez, a conexão com as nossas singularidades, pois cada sujeito terá uma forma e hábitos diferenciados, que culminam em uma unicidade cênica.

O espaço da história e o espaço do mito retratam o aspecto da razão *versus* da intensificação, em que um, o da história, trabalha de maneira mais “fria” e o outro elabora de forma mais intensa. Assim, Hadad (2016, p. 54) disserta que

o espaço da história é aquele que a razão, através da característica verbal da palavra, do *logos*, não permite a plena interferência dos afetos e das emoções. Segundo Della Monica, a gestualidade vocal cotidiana habita um espaço muito restrito e, no convívio social, a cada vez que a criança foge desse espaço, ela é criticada por sua “incivilidade”.

O espaço do mito, por se referir a dimensões muito mais amplas que as da história, é estabelecido quando a forma, as alturas e as intensidades escolhidas para se dizer algo tornam-se mais importantes do que aquilo que se tem a dizer (HADAD, 2016, p. 54).

A paisagem vocal é um espaço que envolve todos os espaços anteriores, não no sentido de misturá-los, mas sim na perspectiva de criar momentos de conjunções que estabeleçam criações. Hadad (2016, p. 56) diz que, de acordo com Della Monica, “esse é o espaço que possibilita a criação de cada gesto vocal e o mantém vivo enquanto durar a sua manifestação.” E acrescenta que ele é

um espaço feito de nossos “curtos circuitos” mentais, das nossas associações imaginativas, [...] da nossa “literatura” e da nossa “poesia”. É a realidade desse último espaço, que compreende e compõe todos os outros, sem, porém, homogeneizá-los, que determina a possibilidade e a verdade do nosso gesto vocal, sua amplitude, sua velocidade, a sua qualidade energética (DELLA MONICA *apud* HADAD, 2016, p. 55-56).

Assim, o ator, além da sua busca por compreender e ter consciência das suas vivências, suas trajetórias, desenvolve um trabalho de encontro e estabelece conexão com as espacialidades e suas dimensões, fazendo com que suas singularidades e potencialidades apareçam e se relacionem, em um estágio de percepção e ampliação sensorial.

Nesse relacionamento, estabelecem-se diálogos que começam a despontar o gesto vocal e o movimento corporal, os quais, na visão de Della Monica, estão totalmente atrelados, sendo necessário um para alicerçar o outro; isso se percebe em cena, e eles podem e são trabalhados em exercícios idealizados.

Durante a execução dos exercícios propostos por Francesca Della Monica, a reação corporal deve anteceder e preparar o gesto sonoro. Para tanto, o artista deve colocar-se corporalmente disponível, criando um espaço de abertura para a fonação. Os gestos vocais são continuamente acompanhados por movimentos corporais. Tais movimentos propostos nos exercícios são, em sua maioria, gestos que contêm a ideia de expansão, de ocupação e preenchimento do espaço através da presença física. Ocorre, então, um diálogo silencioso entre corpo, intenção e espaço, que se estabelece antes da manifestação sonora da voz.

O trabalho concomitante dos gestos vocais e corporais torna-se tão peculiar nessa metodologia que o elo entre corpo e voz fica cada vez mais tênue, chegando a ser impraticável a separação entre gesto corporal e vocal (HADAD, 2016, p. 58).

Após a compreensão dessa maneira de entender a voz e perceber quantas conexões se estabelecem com a vocalidade de um único ator ou atriz, passa a ser imprescindível valorizar

todo o material que cada sujeito carrega em si, sendo analisado, percebido, entendido e trabalhado, mas, acima de tudo, respeitado, pois tudo se conecta.

É fundamental que se considere, então, não apenas o que se fala ou o que se canta, mas a maneira com a qual se faz isso, a intenção e a presença corporal que atua no momento da emissão quando se valorizam, com a mesma importância, “a mensagem expressa e a qualidade de expressão”. Assim, é necessário que se compreenda a ideia de gesto, de Della Monica, como a de um relacionamento que se funde à voz, tanto na forma cantada como na falada, dizendo, fazendo e sendo (HADAD, 2016, p. 59).

Pode-se pontuar, portanto, o uso de imagens como ferramentas pedagógicas, que, novamente, possuem um forte vínculo com a trajetória de cada ator, sendo uma estrutura que depende da disponibilidade e da conexão do atuante. Vale dizer que as sugestões de imagens propostas pela Francesca Della Monica também são, na maior parte, imagens que indicam um movimento de propagação, de alcance de novos horizontes e de alargamento territorial (HADAD, 2016).

Quando se toma por base esse trabalho relacionado às imagens, considera-se também aprofundar a visão que cada sujeito terá a partir da figura exposta, pois, conforme a vivência de cada um, poderá se ter inúmeras definições e redefinições do sentido do que se visualiza, que transitará por diversos caminhos, racionais e irracionais, e mais: que permitirá a percepção da amplitude do material que cada um carrega consigo.

A potência simbólica que existe nas imagens trazidas pela linguagem, na maioria das vezes, não é explícita. É a partir de sua experiência e seu olhar particular que o ator se relaciona com as imagens — carregadas de vivências e lembranças — que o marcaram de uma forma muito específica (HADAD, 2016, p. 77).

Assim, a partir desses princípios, cada sujeito possui potencialidades únicas. A saber, Della Monica trabalha com diversos exercícios que visam a despertar essa percepção, tendo um amplo repertório de imagens, compartilhados por Hadad (2016), dos quais foram selecionados alguns que serão citados abaixo, como exemplificação da prática exercida por Della Monica.

IMAGEM: Durante os seus exercícios, é a ideia de o ator encontrar, durante a emissão, a semente, o caroço, o grão, o germen de sua voz, ou seja, Francesca sugere que o ator encontre a essência, livre de qualquer estilo ou padrão estético. Encontrar o grão da voz é encontrar a menor parte do todo (de si mesmo), de onde tudo se irradia, onde flui incessantemente a energia criativa que alimenta a vida. O grão, a semente tem em si o potencial da origem, por onde todas as coisas entram e saem, adquirem e perdem a diferenciação, saem e retornam ao seu núcleo (HADAD, 2016, p. 86).

No exercício, pode-se perceber todo o trabalho arqueológico proposto por Della Monica na prática, sendo trabalhadas diversas camadas do ator, sempre evidenciando sua singularidade. Como também nesses outros exemplos de exercícios.

IMAGEM: Em uma certa altura do processo de sua metodologia, Francesca insufla nos atores a imagem de rasgar a camisa de força. Essa imagem desafia o emissor a permitir-se escapar às normas habituais de comportamento e a experimentar novas formas de expressão, encontrar outras possibilidades timbrísticas, outras alturas, velocidades, outros gestos e espaços. Rasgar a camisa de força seria ir ao encontro da transcendência.

IMAGEM: A ideia da imagem anterior permanece na sugestão que Della Monica traz de rasgar a pele da serpente para evoluir.

A serpente é o símbolo da transformação, ela troca de pele porque em seu desenvolvimento seu diâmetro corporal aumenta e ela passa a não mais caber em seu corpo original. Da mesma forma, à medida que o emissor conscientiza-se de si e domina seu gesto vocal, o corpo sonoro de sua voz muda de forma, aumenta sua espessura, extensão vocal, espacialidade e potencial (HADAD, 2016, p. 87).

O trabalho desenvolvido por Della Monica faz o ator se tornar protagonista de si mesmo, compreendendo todo o contexto que lhe forma, tanto o que lhe é positivo quanto o que é entendido como “frágil”, que se torna potência.

Podemos, então, perceber que o trabalho de Francesca Della Monica consegue abranger, por meio do gesto vocal, uma rica trajetória que comunica pensamentos, sentimentos ações e intenções. A cada repetição de exercícios, os sentidos de suas ações são ressignificados, ampliando a imaginação e a capacidade de transmissão do ator, num movimento de estrutura espiral, cada vez mais profundo (HADAD, 2016, p. 63).

Dessa forma, Della Monica possibilita ao ator ou atriz um conhecimento de si, dos caminhos em suas espacialidades externas e internas, valorizando e respeitando suas trajetórias e vivências, e reconhecendo suas singularidades e sua unicidade.

2.4 Tabela descritiva dos pesquisadores

Tendo como linha condutora toda a análise e compartilhamento das concepções e linhas de trabalho dos pesquisadores Ernani Maletta, Juliana Mota e Francesca Della Monica, propomos, como um meio facilitador de visualizar uma síntese de todo o conteúdo, expor uma tabela em que podemos detalhar alguns principais pontos levantados, que em nenhuma hipótese definem em totalidade os trabalhos desenvolvidos.

Entre os pontos, estão: conceitos, sendo estes os trazidos pontualmente na análise desta pesquisa; princípios, escolhidos sucintamente em relação ao conceito anteriormente apontado; procedimentos, sendo algumas formas de execução na prática; conteúdos, pautados no material a ser trabalhado; objetivos que demonstram algumas intenções; e algumas observações.

| TABELA DESCRITIVA DOS CONCEITOS DOS PESQUISADORES | | | | | | |
|---|--|---|--|---|--|---|
| | CONCEITO | PRINCÍPIOS | PROCEDIMENTOS | CONTEÚDO | OBJETIVO | OBS. |
| ERNANE MALETTA | Atuação polifônica. | Apropriação e presença de discursos. Trabalho com múltiplas tarefas. | Estratégias polifônicas. Ações e reações. | Discurso tem que ser teatral e com experiência corporal, com funcionalidade polifônica. | Quebrar resistências e se disponibilizar fisicamente e emocionalmente para o aprendizado | A voz tem que ser autônoma. Sem limites definidos. |
| JULIANA MOTA | Afetos musicais. | Potencialidade dos afetos. Experiências do sujeito para a construção do trabalho. | Mapeamento dos afetos pautado na trajetória individual. | Memórias individuais ou coletivas como meio condutor para a criação. Música como elemento estruturante. | Pela música, despertar um caminho de relação com os afetos contidos nas memórias. | Visita a lugares adormecidos. Impulsos pessoais. |
| FRANCESCA DELLA MONICA | Arqueologia vocal e dimensão espacial vocal. | Busca da origem e da reconstituição da voz. | Ambiente, diálogo e observação. Referências do próprio ator. Processo de antitécnica | Percepção sensível e misturas de experiências. | Aprendizados múltiplo-relacional. Conscientização da expressão vocal e das relações espaciais. | Princípio de análise. Equilíbrio entre interno e externo. |

Fonte: Elaborada pelo autor.

CAPÍTULO 3 CONEXÕES

Temos que parar de negar as singularidades que a gente tem como se elas fossem um defeito e transformá-las naquilo que nos faz sermos seres específicos, únicos e inimitáveis nesse mundo.
Ernani Maletta⁴

A partir de todos os apontamentos realizados no capítulo 2, foram apresentadas as trajetórias e formas de compreensão do trabalho vocal cênico de cada pesquisador escolhido. Este capítulo será direcionado aos princípios norteadores, em prol de estabelecer conexões, como pontes que podem viabilizar possíveis relações com o trabalho a ser desenvolvido por estudantes, grupos, professores e criadores cênicos, voltado à temática da criação vocal cênica.

3.1 Princípios de criações singulares

Serão apresentados, de forma pontual, alguns princípios que estruturam a prática dos pesquisadores Ernani Maletta (em especial no texto *Voz: corpo em manifestação*, 2021), Juliana Mota e Francesca Della Monica, não como forma de estabelecer um caminho a ser seguido, mas sim como possibilidade de reflexão e de observação em prol da busca por uma criação pautada pela singularidade da voz.

Esses princípios serão elencados abaixo não tendo em sua ordem nenhuma prioridade ou fórmula para a obtenção de resultados, sendo apresentados como pontos estruturais dos trabalhos dos pesquisadores citados. E cada um desses pilares pode estar conectado a mais de um pesquisador ou, até mesmo, a trabalhos e a profissionais que não estão citados nesta dissertação.

Os princípios servem como fios condutores para alicerçar a construção de uma forma de pensar, de agir, de criar, muitas vezes, imbuídos na essência de todo o trabalho, em cada apontamento, estratégia, concepções ou outras ações no caminho para a realização da criação cênica vocal. Então, vamos aos princípios. São eles:

- PRESENÇA SIMULTÂNEA DE TODAS AS INSTÂNCIAS DISCURSIVAS

⁴ Trecho extraído da live “A voz singular”. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wj7dwnhgbGA>

Quando se pensa numa criação, desde o seu início, tem que se ter espaço e abertura para todos os elementos que estão inseridos na composição do que se pretende criar, seja uma única cena, um exercício ou todo um espetáculo. Assim, é importante verificar e dar atenção às imagens, sonoridades, iluminação, cenário, figurino que já compõem simultaneamente a criação.

Todas essas instâncias possuem seus discursos e necessitam estar presentes durante a concepção de um ato criativo, não precisando que este esteja pronto. O mais importante é estarem em diálogo, compreendendo-se e em concatenação, ou seja, não há separação de elementos para que depois haja uma ligação, mas sim uma ambientalização desses elementos para, desde o início, estarem em interação com os atores, sendo também atravessados por cada um deles durante a concepção. Dessa forma, os elementos dialogam e se tornam um corpo só, mas com interligações e nuances de vários discursos.

- POLIFONIA SONORA COMO ESTÍMULO À POLIFONIA CÊNICA

Esse princípio está bem definido nas propostas de Ernani Maletta, em que coloca como sugestão que os integrantes cantem a várias vozes, ou seja, pratiquem esse exercício de múltiplas ações simultaneamente. A prática desse princípio também não se aplica de forma isolada, como um trabalho específico a ser concretizado, mas sim como um pilar de desenvolvimento para uma atuação polifônica.

Neste sentido, para se atingir a polifonia cênica, em que os atores se apropriam de diferentes discursos e os inserem em suas práticas, Ernani aponta para a polifonia sonora como princípio, sendo pertencente às estratégias e aos procedimentos utilizados, citamos como exemplo o coral, o jogral, entre outros.

A polifonia fornece diversas nuances para o despertar dos participantes envolvidos, por mais que muitas vezes não sejam cantores, é possível, a partir de cada singularidade, extrair muitas referências e aprendizados, trabalhando a busca da polifonia cênica.

- OLHAR PARA A TRAJETÓRIA

Esse princípio está interligado a praticamente todos os pesquisadores que se utilizam dos contextos que envolvem o ator para realizar o trabalho de ações cênicas, ou seja, a partir de materiais que já existem no sujeito, serão exercitadas e desenvolvidas as ações criativas.

No caso de Ernani, ele trabalha com os discursos trazidos por cada integrante e como estes dialogam. Já para Mota, alguns procedimentos se pautam pelas experiências do sujeito, que serão mapeadas e depois conduzidas para a criação. E no caso de Francesca Della Monica, o olhar arqueológico perpassa pelas inúmeras camadas e estratifica as origens de cada participante.

Nesse contexto, percebemos que a trajetória é uma das bases para toda a construção metodológica de cada pesquisador, denotando a importância que cada integrante possui, com a diversidade de possibilidades contidas em sua história de vida.

- ACESSO AO CONTEÚDO PESSOAL

Volta-se para a observação atenta ao íntimo, para aquilo que permeia suas conexões, pautando-se na busca de matéria envolta em seus sentimentos, sejam positivos ou negativos. A ideia não é contar segredos, mas sim compartilhar momentos que sejam peculiares e que carreguem particularidades.

Esse princípio tem muita ligação com o trabalho desenvolvido por Juliana Mota. Ela elabora uma metodologia pautada nas memórias e nos afetos musicais de cada ator, que se torna conteúdo a ser lapidado, estudado e provavelmente se tornará outra característica na ação cênica vocal construída.

A concepção desse conteúdo pessoal é de ser um gatilho propulsor de investigações e análises para que, ao longo do trabalho, possam ser depuradas e tomar outras formas, outras vertentes, outros contornos e se formar um aglomerado de materiais que consubstanciarão, por exemplo, a construção de um espetáculo.

- LIMITAÇÃO COMO SOLUÇÃO

Em todos os trabalhos desses pesquisadores, não existe espaço para que o participante se encontre em um estado de exclusão, pois nenhuma limitação é colocada como empecilho. São retirados os pensamentos de que ter algum tipo de limitação fará com que não consiga estar inserido no desenvolvimento do trabalho.

O ponto inicial é exatamente o contrário, ou seja, ver a limitação como uma solução e não como um problema. Se acaso ocorrer uma dificuldade, será analisado e apontados caminhos e serão utilizadas estratégias para solucionar e reorganizar a maneira de se atingir os objetivos

pretendidos. Francesca inicia seus trabalhos indagando quais seriam as crises dos participantes, e também dialogando sobre suas próprias crises durante sua carreira, deixando um ambiente confortável para o desenvolvimento.

Assim, a limitação é combustível para as soluções. Os três pesquisadores partem do pressuposto de que todos são capazes, sendo necessário somente encontrar recursos para que, a partir de uma situação em que algum participante não se encontre confortável, seja possível alterar os mecanismos a fim de que o aprendizado ocorra de maneira tranquila e sem a sensação de não pertencimento.

- HARMONIA ENTRE POLARIDADES

Uma das características do trabalho de Francesca Della Monica, mas que também é perceptível no dos outros pesquisadores, é o princípio que visa a analisar, por exemplo, as instâncias internas e externas, com um olhar atento ao trânsito entre elas, pois se tem como objetivo construir um fluxo contínuo e orgânico.

Francesca explica a questão das duas naturezas humanas, apolínea e dionisíaca, para explicitar esse contexto, ou seja, entre a razão e o instinto, entre a técnica e a espontaneidade. Desta forma, temos que nos conectar com todas as nossas particularidades que também possuem diferentes naturezas, que fazem parte do todo. Temos que aceitar nossas naturezas e recepcioná-las para que, assim, consigamos fortalecê-las e saber identificá-las.

Logo, quando percebemos a energia que contém no nosso interior, em conjunto com o espaço externo, começamos a ter uma concepção de compreensão de nossas polaridades, encontrando um aspecto harmonioso para transitar nas interseções, com fluidez e organicidade.

- RECONHECIMENTO DOS IMPULSOS

Na busca pela compreensão de entendimentos durante o aprendizado, muitas vezes, tenta-se decifrar ou codificar o que está sendo orientado, mas um grande passo é quando o sujeito consegue perceber e reconhecer seu estado sensível, para que possa reconhecer seus impulsos.

Um ator precisa estar atento, mas, ao mesmo tempo, entregue aos atravessamentos que surgem ao longo de uma prática para que consiga agir e reagir às ações apontadas, numa conjectura de real sentido aos seus desejos e estado energético. Os impulsos surgem a partir de

cada momento em que se possibilita estar presente e receptivo, e é a partir desse momento que se formarão as conexões, as quais devem ser observadas.

É nesse instante que se faz presente o reconhecimento de cada impulso que poderá ser utilizado de múltiplas maneiras na construção de uma criação vocal cênica, pois acabam se interligando e gerando contribuições para uma voz autônoma.

- EXPERIMENTAÇÃO

Os três pesquisadores se utilizam de inúmeros princípios, mas também de inúmeros procedimentos que fazem parte das estratégias metodológicas para se alcançar resultados. Nesse caminhar, muitas experimentações são disponibilizadas para que o participante da atividade tenha possibilidade de vivenciá-las.

Esse princípio aponta a necessidade do exercitar, fisicamente ou mentalmente, a dinâmica proposta, para que se possa ativar os mecanismos do ator. Essa concepção visa, a partir da ação, a criar memórias corpóreas e registros, que serão extraídos e provavelmente utilizados nas criações, seja pelo próprio desenvolvimento artístico, ou, até mesmo, como fonte criadora.

O princípio da experimentação coloca todos os participantes do grupo em um estado de compartilhamento e de cumplicidade, instaurando um ambiente único, para uma vivência única, que será concebida pelas exatas pessoas presentes no momento, ou seja, o experimento cria um corpo de estudos.

- VOZ COMO CORPO MANIFESTAÇÃO

Esse princípio, trazido em um dos textos de Ernani Maletta, aponta para um entendimento que também está interligado à prática das outras pesquisadoras. O princípio do corpo manifestação aponta para a concepção de que a voz não se limita a ser somente um som, mas se estabelece com o corpo todo, ou seja, tudo está inter-relacionado com a voz.

A voz está envolta em uma sincronia dos estados pessoais: mental, corporal e psicológico. Assim, para que uma ação vocal se estabeleça, ela estará atravessada por todas essas vertentes, que conceberão um “resultado” na emissão sonora da voz, ou seja, qualquer sentimento, postura corporal, questão psicológica, entre outros contextos podem vir a interferir no ato de criar. Sendo assim, não temos como apontar que a voz seria somente um ato sonoro

no momento de expiração. A voz é uma construção de muitos elementos, até de cunhos sociais, que vai muito além dos aspectos sonoros, sendo um fenômeno de complexidade, que muito ainda tem a ser desmistificada e compreendida.

- DESNUDAMENTO DA SINGULARIDADE

O princípio do desnudamento da singularidade é um propulsor para que o sujeito presente seja efetivamente apresentado, dando notoriedade à riqueza que cada pessoa carrega consigo: suas particularidades. Existem muitas máscaras sociais que fazem com que vozes sejam escondidas ou padronizadas, escondendo em camadas todo o poder que está enraizado em cada parte de seu corpo.

No momento em que se possibilita que as potencialidades de um corpo sejam postas em primeiro plano, talvez precisando de um processo de estratificação, como sugerido por Francesca Della Monica, é que vamos arrancando todos os adereços que só fazem deturpar nossas originalidades, em prol de atingir um enquadramento.

Da mesma forma, Juliana Mota, em seu trabalho, constrói a partir do material pessoal, ou seja, do particular que existe no sujeito. Assim, as individualidades, mais uma vez, são apontadas, sendo necessário que se tenha, de maneira orgânica e fluida, um desabrochar de sentimentos e sensações, que resultarão em inúmeros materiais de trabalho.

No caso de Ernani Maletta, ele discorre sobre a polifonia que trabalhará exatamente com o que é fornecido pelo ator, instaurando estratégias com funcionalidades polifônicas a partir de cada contexto envolvido, sendo a todo tempo valorizado e instigado à revelação de cada singularidade.

Assim, esse princípio instiga que o ator se desnude, não em um ato de exposição e exibição, mas sim de empoderamento e de reconhecimento de suas singularidades, para que compreenda que, para ser autêntico, não tem como ser uma cópia. A singularidade, em conexão a toda sua origem e trajetória, é que trará para o ator sua marca registrada.

Todos esses princípios apontados acima são apenas alguns dos que constituem as bases estruturais dos trabalhos realizados por Maletta, Mota e Della Monica, e funcionam como pilares essenciais para a construção e o desenvolvimento das criações cênicas. A seleção destes se instaurou a partir da ótica das unicidades das trajetórias, como forma de possibilitar conceitos norteadores para que outros criadores possam elaborar suas próprias estratégias que respeitem e valorizem as singularidades, que é a maior defesa desta dissertação.

3.2 A voz em pauta

Amparado pela realização da live “A voz singular”, propomos, neste momento, possibilitar mais direcionamento para quem busca ter um trabalho pautado em princípios norteadores, que corroboram para uma criação que respeita as particularidades. Assim, a partir de todo o debate entre os pesquisadores Maletta, Mota e Della Monica, o qual foi apresentado ao vivo e está disponibilizado no Youtube, dispomo-nos a condensar algumas articulações com base nas explicações realizadas, que reforçam ainda mais todo o contexto trazido nesta dissertação.

No início do trabalho de um ator, um dos primeiros pensamentos que pode lhe ocorrer sobre a cena e a criação de personagem é a maneira de utilizar a voz, podendo ter inúmeras dúvidas de qual caminho seguir para a realização de um trabalho vocal. Neste momento, já se pode entender que não é necessário ter somente uma diretriz a ser seguida, pois a voz pode permear por direções diferentes, não sendo necessário escolher somente uma.

Assim, a voz em si é uma faculdade polifônica, porque uma voz, apenas uma voz, expressa várias linguagens, a linguagem da lógica, a linguagem da emoção, a linguagem do gesto, a linguagem do som, a linguagem da psique. [...] A voz é lugar de cruzamento de estâncias fundamentais, mas não somente disso, é, então, acho que realmente para mim é uma lente para interpretar, para olhar o mundo, as pessoas, mas também é o lugar da multiplicidade, do pensamento múltiplo (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Della Monica).

Nesse caminhar, cabe aguçar a percepção nos estudos e no conhecimento da sua própria voz para que possa fortificar suas características e enxergar que, conforme aponta Ernani (2021) durante a live, “a voz é um fenômeno que não necessariamente se manifesta pelo intermédio do som, porque eu estou partindo do princípio que voz é o corpo, o organismo da pessoa em um processo de manifestação.”

Assim, podemos perceber que a voz está interligada ao sujeito não podendo ser imposta uma determinada forma de ser, como bem demonstra também Jane Celeste Guberfain, quando descreve o trabalho de Glorinha Buttermuller:

Glorinha não impõe ao ator o modo de falar — o ator deve perceber durante o seu processo de criação a voz que irá emitir, de acordo com as circunstâncias da peça e de seu personagem, usando sua inteligência e sensibilidade para expressar o corpo e a voz interligados (GUBERFAIN, 2012, p. 83).

E ainda complementa que, segundo Buttermuller (2003, p. 46 *apud* GUBERFAIN, 2012, p. 83), “para se falar bem, deve-se observar e saber transmitir o que se vê e o que se sente. [...] tudo se baseia na observação”.

Quando o ator se propõe a observar, ele tende a descobrir algumas novas camadas que compõem sua estrutura psicológica e física, mas também descobre novos horizontes, em que nota o seu espaço territorial, como sujeito que possui entrelaçadas diversas vertentes e contribuições que o fazem ser da forma que é e ter, assim, a voz composta de singularidades e suas inter-relações.

A voz hoje é a escritura da pessoa, do sujeito, escritura de tudo isso que compõe o sujeito no mundo. Então, se a gente pensa na voz audível do ator, nós vamos ter tanto essa dimensão sonora, verbal, quanto a dimensão não verbal, trazendo, na junção das duas coisas, a história da pessoa, a trajetória dela. Eu acho que se a gente tem algo que revela da nossa existência, da escritura dessa existência, esse algo está claramente na relação dessa voz com o mundo (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Mota).

Nos diversos trajetos que se tornam possíveis percorrer na vida pessoal ou até mesmo profissional, serão vivenciados os mais variados momentos, felizes e tristes, em que surgirão conquistas ou tropeços e serão percebidas algumas facilidades e dificuldades. Essas inúmeras combinações fazem parte dessa escritura e determinam suas características e individualidades, que, muitas vezes, por diversas questões pessoais, podem ser entendidas como “erradas” e por isso deveriam ser “escondidas”.

Por mais que eu negasse uma determinada singularidade que eu já manifestava e via que elas não estavam lá, elas estavam lá presentes, por mais que eu tentasse velá-las, escondê-las, elas estavam lá, né. E por mais que eu não as visse em um segundo momento, elas estavam, na verdade, esperando a hora certa para desabrochar e, em um terceiro momento, eu me sinto uma pessoa muito honesta comigo mesmo [...] Eu comecei a abraçar, inclusive, as cicatrizes, inclusive, como questões que são minhas e que elas não existem mais como erro. Existem como variações que devem ser bem-vindas e não serem um peso na minha vida (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Maletta).

Esse entendimento está totalmente conectado com a aceitação do seu material vocal e o trabalho que pode ser desenvolvido a partir da investigação de suas singularidades vocais. A voz contém múltiplas características que podem corroborar para muitos desdobramentos e criações, a partir desse “abraço” aos seus atributos e ao se permitir desbravar esses lugares ainda talvez obscuros e dos quais é preciso ter a compreensão de que também fazem parte do todo.

Conforme esta dissertação foi sendo elaborada, era possível notar como a valorização e o entendimento das singularidades se faz necessário para que haja uma imagem real de quem somos e do quanto isso é imprescindível para que se faça presente a identidade vocal de cada

ator. Isso reflete automaticamente na construção e na criação de personagens, pois, por meio da expansão do conhecimento de suas próprias características, poderá ser trabalhado o personagem de maneira mais “real”, ou seja, sem falseamento.

Mencionamos esse falsear no sentido de utilizar verdadeiramente os conteúdos inerentes às suas singularidades, fazendo com que a construção vocal se torne mais forte, mais nutrida de suas próprias referências, que foram incorporadas pelas experiências ao longo de sua trajetória. Essas reflexões, no campo vocal, fazem com que se tenha um início de definição de qual imagem vocal está sendo escolhida, dentro das várias instâncias pelas quais uma pessoa passa nas fases de sua vida.

Há um momento na vida do ser humano em que ele decide a sua voz. Isto pode estar claro para ele ou não. O mais comum é o fato de não estar claro para este ser humano que ele está decidindo um modelo vocal para sua vida. Esta decisão, nem sempre consciente, traz a voz correta para ele, uma vez que a voz é uma resultante biopsicossocial e ele, via de regra, escolhe o último item, ou seja, o social, esquecendo-se das duas primeiras opções. Isso tudo não é muito consciente de modo geral, e o que mais se percebe é uma escolha de voz “ídolo circunstancial”, ou voz “identidade de papel social”, ou voz “estilo de vida”, ou outro tipo qualquer, que pode proceder da família ou do social (QUINTEIRO, 1989, p. 77).

Os momentos de decisão fazem com que, muitas vezes, cada um se perceba ainda mais, e essa afirmação não se trata de valorizar o sofrimento ou a crise, mas de realmente vivenciá-los, como objeto instigador de observação, de análise e de reflexão. Os estudantes de teatro se deparam, frequentemente, com bifurcações diante das quais necessitam pensar e decidir por onde caminhar.

Esse trabalho é feito pela voz, de maneira totalmente orgânica, alterando-se conforme a atmosfera vivenciada, ela vibra com cada emoção, modula-se com cada silêncio e sempre continua ativa, participando de todo o processo. Segundo Brando (2015, p. 27), “a voz é um instrumento de expressão que reflete a personalidade e sonoriza as emoções”, ou seja, a voz tem uma conexão direta com tudo que vivenciamos e sentimos.

Nesse mesmo sentido, o ator precisa ter a percepção desta experimentação constante e das dualidades que se formam em cada estágio. Francesca compartilhou um momento, na live, de suas experiências relacionadas à sua forma de trabalhar:

Cada oficina, laboratório, cada palestra que eu faço, começa sempre com a pergunta: qual é o problema? Qual é a questão? Qual é a crise vocal que você tem vivido? Porque para mim é fundamental, ou seja, a dificuldade, a crise a questão revela a gente, a voz da gente, revela a gente muito mais que a habilidade. [...] Na crise, a gente consegue ser realmente autêntica e sincera. É fundamental a crise como processo de

conhecimento e para mergulhar num patamar mais profundo do conhecimento da voz. E claro que eu encontrei problemas, crises. [...] Se eu agora posso dizer que sou uma boa professora é porque eu já encontrei essas dificuldades [...] A dificuldade que cria conhecimento (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Della Monica).

Outro ponto importante a ser levantado é como dimensionar esse aprendizado e as percepções de sua trajetória no contexto do desenvolvimento da sua voz, para sua utilização pessoal ou profissional como ator. Maletta (2021) compartilhou, na live, essa temática, pontuando que

não há como você não levar a sua trajetória pessoal e as suas subjetividades pra atuação. [...] Tudo que a gente faz, sejam características próprias de quem sou realmente, ou mesmo coisas que eu inventei pra me colocar no mundo, isso tudo vai pra atuação. Na verdade, isso são coisas que deveriam ser sempre bem-vindas, se eu tenho consciência disso, é isso que vai nos dar singularidades (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Maletta).

É nessa temática de trajetórias e singularidades que se pauta este trabalho e a escolha desses profissionais da voz, que contribuem tanto com suas pesquisas e textos quanto com suas vozes. A decisão por esses pesquisadores, como já mencionado anteriormente, deu-se pela conexão e pelos entrelaces de princípios que prezam a valorização da singularidade e por se utilizarem da trajetória pessoal do ator como base de material para a criação cênica. Maletta usa o conceito da atuação polifônica, Juliana Mota, os afetos musicais e Francesca Della Monica, a arqueologia e a dimensão espacial da voz.

Nesse norte, o ator precisará fazer a ligação entre os aspectos de suas vivências e a criação cênica, compreendendo como esse trajeto pode ser trilhado, e, nesse ponto, cada pesquisador com seu formato de trabalho, que também possui diversas referências, conduz a preparação do ator unida ao contexto que está enraizado em cada sujeito, em comunhão com as necessidades da personagem, sendo uma laboração minuciosa e atenciosa.

Quando a gente faz uma campanha arqueológica e tem que escavar, a gente tem que tirar a terra respeitando a forma como se depositou e é isso que cada professor, analista de voz, deve fazer. Entender a voz como uma estratigrafia de significados e também de história pessoal, então, respeitar a estratificação e respeitar também as irregularidades que a gente sempre encontrará como formas realmente de desdobramento pessoal, da história individual (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Della Monica).

Neste lugar de fomento do ator, na busca de trabalhar o material que carrega consigo as próprias experiências do professor, também se concatenam o desenvolvimento, sendo um trabalho que envolve muitos fatores, pois diversas conexões são feitas: do aluno com ele

mesmo, do aluno com o professor e do professor com o aluno, apontando a ideia de polifonia. Como afirma Maletta (A VOZ SINGULAR, 2021 [live]), “é como eu percebo na minha trajetória pessoal de aprendiz na vida e como uma pessoa que compartilha suas experiências e cria espaços de aprendizado pro outro”.

Então, quando é iniciado um trabalho com um aluno ou ator, a pessoa que está direcionando as atividades também está em troca. Desta forma, o trabalho pode até possuir uma meta, mas não se consegue definir todas as etapas, sendo necessário que os professores estejam atentos a cada detalhe que aparece no processo de desenvolvimento.

Um dos pontos principais é o estar sensível, tanto o aprendiz quanto quem está na condução, pois, de mínimas ações compartilhadas, podem se formar novas oportunidades e aspectos de trabalho, sendo assim, não se tem como delimitar, em totalidade, qual o caminho percorrido. O professor se encontra no papel de possibilitar a experimentação que somente ocorre na prática, durante o ato de vivenciar. O importante, nesse processo, para Maletta é:

Criar uma oportunidade para que a pessoa aprenda. O que ela vai aprender a gente não tem controle e muito menos como você limitar, cada um vai aprender aquilo que tiver que aprender, a gente só facilita, cria oportunidades para que esse aprendizado se torne menos complexo menos difícil, menos espalhado pelo mundo (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Maletta).

Essa ligação interfere no contexto do aprendiz, podendo ocasionar novas conexões e reavaliação das anteriores, que já estavam estabelecidas. Esse fluxo de aprendizado vai ao encontro de um olhar crucial do ator, que deve ser da observação de si e de suas características, não só ligadas à interpretação, mas também às suas conexões com sua jornada anterior, revisitando lugares talvez ainda desconhecidos.

Quando o ator percorre essa investigação do seu próprio material, contido em si, percebe que existe um campo vasto de análise, que pode proporcionar muitas visões diferentes perante os processos de criação. O trabalho realizado por Juliana Mota se encontra nesse viés dos afetos musicais, que podem caminhar na linha de formação do aprendiz, como também estar baseados nas memórias individuais, atrelados à trajetória de cada um.

De qualquer maneira, o trabalho de Mota realizará alterações em múltiplas esferas, inclusive da maneira de relação do ator consigo mesmo e com o entorno, tendo o trabalho dos afetos como ação de transformação e composição no momento de criação.

O afeto como experiência que transforma a minha maneira de me relacionar com o mundo, de tentar identificar, num processo de formação do ator, num processo de composição, pequenos fragmentos dessa lembrança de vida mais presentes e aí a

utilização desse material para criar uma dimensão de relação [...] Então, partindo do princípio sempre do afeto e aí levando a coisa dos afetos musicais e essa história com a autobiografia, então, olhar para a trajetória pessoal, mas voltar o olhar para a trajetória pessoal para descobrir esses momentos de vida pulsante e fazer com que se transforme em relação (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Mota).

Todas essas características envolvendo trabalhos vocais a partir da trajetória do ator demonstram como cada sujeito já possui elementos a serem extraídos e desenvolvidos. “[...] A voz integrada ao corpo”, segundo Aleixo (2007, p. 39), “se manifesta como movimento, como interação e vida. As implicações sensíveis e sensoriais dessa manifestação sonora do corpo podem ser observadas e, posteriormente, abordadas de modo a torná-las evidentes e potencializadas”.

Dentro dessa atmosfera, no momento de criação e da prática desses conceitos, o que se pode perceber é que não há criação sem conexão com as singularidades do ator, sendo impossível desassociar as bases elementares das características físicas, pessoais, culturais, sociais etc. da criação do personagem. Segundo Hollesgrove (2014, p. 63), “o corpo em cena carrega todas as marcas de um mundo social atual, e da sua própria história biológica, psicológica e cultural.” Assim, o corpo está sempre em movimento, em mutação e infinita transformação. De acordo com Storolli,

a voz sofre influências do ambiente e transforma-se continuamente ao realizar uma fusão de sonoridades, que mixam o que é proveniente do indivíduo, característico de seu corpo, de seu ser, com o que provém do meio circundante. Nesse sentido, nunca é algo pronto, pois está em constante elaboração. Tal qual o indivíduo que a emite, resulta de um trânsito entre si e o entorno, de um processamento do que adentra o organismo e do que lá já reside. A voz pode ainda cooperar para a consolidação ou transformação de normas e condutas sociais, na medida em que reitera ou assume novas sonoridades e configurações (2020, p. 106).

O mesmo feito se insere especificamente no contexto vocal e na interpretação do ator, pois, como o corpo-voz está interligado a todas as experiências da vida, tendo consciência disso ou não, irá refletir organicamente em qualquer vertente que o ator opte. Para Della Monica,

um ator ou um cantor não tem alternativa: tem que colocar, na sua voz, na sua técnica, nos personagens, nas palavras que ele fala, tem que colocar as suas próprias experiências. [...] Nós temos que criar, e é o corpo que nos permite fazer uma ponte entre as palavras e o referente experiencial, que fica atrás das palavras, as experiências que ficam atrás das palavras, que enchem as palavras de um corpo, se nosso corpo estiver ausente, a palavra fica uma casca vazia. Se eu não colocar uma experiência que meu corpo vivenciou, que meus sentidos perceberam, a palavra se torna vocalmente vazia (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Della Monica).

Durante esse processo de condução para a concepção de uma criação cênica, muitas referências poderão ser utilizadas para que se tenha a percepção de uma forma também material, com notações e mapeamentos, não ficando somente num campo subjetivo do pensar e do sentir. Toda ação realizada, das metodologias apresentadas, também possui o estabelecimento de práticas ou exercícios estruturantes, constituindo etapas que vão sendo construídas ao longo do processo.

Então, conforme a necessidade de cada objetivo, instauram-se mecanismos condutores para a obtenção de resultados, sendo compreendido, desde o início, por quais princípios serão consolidadas as práticas. A título de exemplo, Juliana Mota nos informa um dos direcionamentos do desenvolvimento de seus trabalhos, ao relatar que:

A gente começa pelo mapa dos afetos musicais e sonoros. A partir da sensação e do grito que a pessoa teve quando viu uma pessoa sendo atropelada, da voz da avó que cantava pra você ir dormir, dos pais cantando e dançando bolero na sala, a pessoa cria um mapa dessas coisas e depois começamos a trabalhar a voz dela e a musicalidade, recuperar, redescobrir essas coisas no próprio corpo dessa atriz ou desse cantor. É um caminho da trajetória por si, né? É esse material que chega que depois a gente vai trabalhar (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Mota).

Materializar os processos colabora para uma melhor visualização e um melhor entendimento de cada detalhe da concepção do desenrolar de cada etapa e também define, de forma mais palpável, as escolhas e diretrizes, possibilitando um parâmetro do seu próprio desdobramento e ampliação de repertório. Segundo Gayotto (2015, p. 40), “a partitura vocal é singular a cada interpretação”, ou seja, é necessário que o aprendiz tenha notações de suas descobertas e encaminhamentos para que fique contextualizado cada detalhe percorrido.

Assim sendo, é de extrema importância que cada conceito e princípio passe por uma maturação pelo estudante, não como definidor de parâmetros que podem inibir o sujeito de experimentar, mas como estímulo de apropriação daquelas possibilidades de aperfeiçoamento. Os conceitos que permeiam cada construção podem instruir e dar suporte para uma melhor compreensão dos caminhos que se abrem nos treinamentos. Nesse sentido, Ernani Maletta também aponta as linhas que se entrelaçam e constroem sua maneira de trilhar suas experimentações:

Eu elegi 2 que estão completamente interligados, não são exatamente a mesma coisa, mas expressam coisas muito semelhantes que é o conceito de “musique” e o conceito de “polifonia” como já era esperado. A ideia da musique que fala desse espaço do conhecimento onde possivelmente essa diversidade de formas e de observação do mundo que a gente vai chamar de artes e ciências, cada uma com seu nome e cada uma com sua gaveta separada, a musique era o lugar onde essas coisas eram uma

unidade. [...] Que tem a ver exatamente com a ideia de polifonia que é como eu percebo na minha trajetória pessoal de aprendiz da vida e como uma pessoa que compartilha suas experiências e cria espaços de aprendizado pro outro (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Maletta).

Na esteira desse raciocínio, temos a visão de Della Monica em relação à sua prática e aos conceitos em que trafega. “Na minha prática de artista vocal”, relata a pesquisadora,

[...] é o de experimentação, que vai naquele lugar um pouco dos extremos, do não convencional. Por exemplo, eu gosto muito e trabalho muito sobre as notações não convencionais da voz. [...] Estudar as notações não convencionais te leva a encontrar sonoridades, lugares que você nem imagina porque são lugares que fazem parte do indivíduo, que nunca tiveram ocasião de visitá-los, por várias razões, convenções, educação, principalmente as regras sociais, as regras familiares, as regras da escola, as regras do pacto social. Por isso, as partituras não convencionais dão a possibilidade de manifestar partes míticas que realmente são muito censuradas (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Della Monica).

Esse lugar do não convencional, em relação ao que se instaura como “socialmente aceito”, desperta outra reflexão que diz respeito ao quanto se tenta colocar o que é certo e o que é errado. Nas artes cênicas, essas formulações não se concretizam, principalmente em um processo de desenvolvimento de criação cênica ou de formação, pois está contida na experiência do ator, de testar sem avaliação julgadora.

À medida que as composições cênicas se verticalizam ao longo dos processos criativos, algumas criações podem não integrar o “resultado”. Apesar disso, por mais que esse material não esteja visível, o seu descarte é puro procedimento de seleção, uma vez que a obra é produto de toda a experiência do processo de criação.

Nesse contexto, também pode se verificar a possibilidade da padronização da voz ou de algum modelo vocal teatralmente dominante. É destacado que existem alguns estilos que necessitam de uma forma de fazer, mas, mesmo assim, é necessário encontrar a sua maneira de fazer, a sua maneira de falar, a sua maneira de cantar, ou, como afirma Mota (2021) na live, “como a pessoa se coloca dentro de determinada técnica”. Della Monica faz uma análise desse contexto e a compartilha, apontando:

A voz tem um padrão. Tem um padrão numa forma de teatro convencional, numa forma de teatro que é um “mercado de teatralidade”. Mas a pessoa que não faz o ator, que não faz o cantor, mas que é ator e que é cantor tem que buscar o mistério de sua própria voz, que nunca é a mesma. De um dia para o outro, vai ser diferente, cada ano vai ser diferente. Quando eu falo com a minha mãe, eu tenho uma voz, quando eu falo com minha irmã, eu tenho uma outra voz, quando falo com o Ernani, tenho uma outra voz, porque o interlocutor é coautor de tudo o que eu estou dizendo, então, não pode existir o padrão, e sim a voz verdadeira (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Della Monica).

Já Maletta acrescenta a necessidade de se fazer uma limpeza, trazendo mais originalidade, mais singularidades, ao argumentar que

o problema nosso é que a gente maquia. Usando essa ideia, seria como se eu vou fazer uma cena e vou fazer maquiagem, mas meu rosto já está maquiado, eu pinto sobre uma parede que já foi pintada. Então, nós temos que aprender a lavar essas maquiagens pra eu encontrar a minha tela liberada pra receber não só uma nova forma de estar no mundo como uma nova maneira de eu transformar com a minha singularidade aquele espaço no qual eu vou entrar. O maior problema, na minha opinião, não é a pessoa que escolhe o modelo e quer reproduzir, é ótimo, todo mundo tem a liberdade de fazer isso, o problema não é esse. O problema é que a pessoa não chega nesse modelo livre de modelos, ela já chega modelizada (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Maletta).

Com todos esses apontamentos e aberturas, a reflexão sobre como cada sujeito detém em si uma magnitude de singularidades demonstra como é fortalecedor quando se consegue enxergar todo o potencial que cada um carrega em si. Essa multiplicidade de materiais, quando se depara com propostas de metodologias ampliadoras, que valorizem e respeitem a trajetória, só tem a fazer com que o trabalho cênico de estudantes ou de qualquer interessado em criação cênica, especialmente na voz, seja amplificado.

O nosso caminho é ajudar o cantor e o ator a identificar na trajetória dele esses lugares de expansão, esses momentos de vida e, depois, que seja essa sementinha desse lugar de uma energia latente, de uma existência, e depois você molda pra cena, do jeito que a cena precisa, mas, antes da cena existir, esse lugar precisa estar acessível (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Mota).

Uma interpretação, mesmo que seja feita pelo mesmo ator, em um mesmo personagem, não será executada da mesma forma. A riqueza está nos detalhes, nas singularidades.

O que nos encanta exatamente quando a gente percebe uma atuação é determinada característica que foi colocada, determinada impressão que foi feita ali, determinada coisa que ninguém mais consegue fazer, é aquilo que nos chama atenção. [...] A gente já tem uma beleza própria que está escondida em camadas e camadas e eu posso usar qualquer palavra de convenções, maquiagens, de modelos, regras de comportamento de coisas que vão tampando essa beleza. [...] Quando nós ficamos nessas montanhas de camadas, você começa a perceber o tanto que essa singularidade continua dando singularidade a tudo que você vai fazer, você nunca vai se repetir porque essa singularidade nunca vai ser reproduzida em situações diferentes, ela vai se recriar (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Maletta).

E como fonte instigadora de aprendizado, finalizamos esta pesquisa apontando sugestões, caminhos que nossos pesquisadores fornecem para aqueles que estão começando ou que possuem interesse pelo estudo da voz.

Com vocês, Ernani Maletta:

Não deixem de ter uma resposta própria para as questões que se apresentam. [...] Vamos tentar evitar o equívoco, que é reproduzir as respostas consideradas verdadeiras ou corretas para determinadas questões que já se colocaram. Não valorizemos mais o que está escrito no livro do que a maneira pela qual eu poderia ter escrito aquele livro (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Maletta).

Com vocês, Juliana Mota:

Vamos tentar não ficar apegados em só um lugar, onde eu me reconheço (no jardim da casa), que mesmo com medo possamos seguir pra achar o lugar escuro, desconhecido, pouco visitado, como um processo de olhar pra si num caminho de criação (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Mota).

Com vocês, Francesca Della Monica:

Para enriquecer a nossa própria voz, vale fazer um percurso de conhecimento e de respeito de nossas próprias formas. [...] Estudar e se apaixonar pelas experiências que ficam atrás das palavras, dos livros. Pensar e buscar as experiências das obras de arte e não ter medo de se perder, isso é fundamental (A VOZ SINGULAR, 2021 [live], fala de Della Monica).

A voz é uma constante presença em todos os nossos momentos, enraizada em todas as nossas experiências, ações e emoções, e, assim, faz-se necessário um olhar atento e sincero, pois, conforme palavras de Della Monica (2021) na live, “a beleza de uma voz fica, na verdade, na nossa singularidade”, ou seja, sendo ator ou não, que cada um tenha conhecimento e consciência da sua voz singular.

3.3 Minhas conexões

Esta pesquisa, que buscou trazer algumas reflexões e possibilitar uma proposta de olhares peculiares ao universo da criação vocal cênica, chega, neste momento, ao seu escopo de finalização. Faz-se presente uma ânsia de analisar um pouco minha trajetória e a minha prática, envolta em todo o linear dessa experiência.

- Quem sou eu?

Me chamo Diego Rodrigo Jacinto, mais conhecido artisticamente como Diego Fonjac. Sou ator, professor de teatro, gestor de projetos culturais, sapateador, pedagogo e advogado. Nascido em São José dos Campos, interior do estado de São Paulo, no famoso Vale do Paraíba,

com seu “r” bem acentuado nas palavras. Cidade em que cresci e morei em boa parte de minha existência, exceto por 4 anos em que vivi no norte do Paraná, famosa “terra do pé vermelho”.

Desde a infância, sempre me encantei com a arte, me envolvendo por vontade e por incentivo de meus pais em variadas manifestações artísticas, como corais, teatros, e, até mesmo, comitivas *country*. Quando fui crescendo, minha aventura pelas artes continuou, era uma sensação de querer experimentar e vivenciar, e, assim, fui aprendendo e me conectando a algumas modalidades de dança como: Sapateado, Ballet Clássico, Jazz, Street Dance e Contemporâneo. A rotina de aulas percorria horas e mais horas, concomitante a ensaios de teatro e espetáculos que estavam a todo vapor.

Em meio a essa imersão na arte, também me formei em Direito e me tornei advogado. Nesse mesmo período, transitei entre personagens no teatro, pela comédia, pelo drama, pelos musicais, pela performance e entre tantos outros vetores, como o canto. As experiências começaram a se expandir, então surgiram, nesse ínterim, possibilidades em São Paulo e no Rio de Janeiro, no conhecido teatro “O Tablado”, no qual fui tão bem recebido.

Um fator de muita significância foi a percepção cultural de cada lugar, pois, como carrego em mim a minha regionalidade, precisei, em cada local que realizei trabalhos cênicos, me conectar com outras essências e sonoridades locais.

Nessa fusão de tantas mesclas, eis que surge mais uma, a qual não estava no planejamento, um convite para dar aulas de teatro. Inicialmente um pouco desconfortável, por não identificar essa habilidade em mim, fui delicadamente intimado a aceitar. E, assim, me descobri professor, o que alterou e transformou consistentemente, mais uma vez, minha visão da arte, pois a função de professor também abriu outra porta: a de diretor de teatro. Já durante esse período, cursei a pós-graduação em Artes Cênicas e, depois, outra pós-graduação em voz e expressividade. E como na vida não existe um caminho, mas caminhos, eis que surgiram oportunidades de trabalhar no ambiente infantil, em conjunto com professores que trabalhavam em escolas, e, para me amparar nesse contexto, acabei por realizar também licenciatura plena em Pedagogia.

Concomitantemente, no viés da arte e com múltiplas ideias em ebulição, fundei a Cia. Divergente de Teatro, em que me delicio na criação de peças variadas, tanto de repertório como autorais, me multiplicando, como quase toda companhia independente, na criação de texto, cenas, iluminação, figurinos, cenários e produção. Nesse lapso temporal, vivenciei ambientes de festivais teatrais e todo o entrelace que envolve ser um produtor e gestor independente e cursei a pós-graduação em gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos.

Logo em seguida, tive a possibilidade de realizar um sonho de viajar para o exterior e fazer uma temporada de estudos “Teatrales” em Veneza/Itália, realmente uma cidade única, em que literalmente outros mundos se abriram. Já em terras brasileiras, seguindo minha trajetória como professor, surgiu uma oportunidade de realizar um curso de extensão, em que me formei em licenciatura de teatro.

E por falar em oportunidades, fui convidado a caminhar pelo mundo audiovisual, principalmente pelo cinema, e a realizar todo um processo de aprendizagem da técnica da interpretação para a câmera e todas as suas exigências e, depois, cursei uma especialização em audiovisual e cinema.

E por último, mas não que seja o final, após muitas vivências em variadas instâncias, me deparei com muitas inquietudes e reflexões, mas que acabam por apontar, em meio a esse arsenal de elementos, uma temática que percorreu e foi um fator que sempre esteve presente nos seus inúmeros aspectos, em todos os momentos da minha trajetória: o uso da voz.

Desta forma, me instigou a querer pesquisar um pouco mais a fundo, originando a vontade de realizar o mestrado, para tentar propor uma análise de como vemos, ouvimos, sentimos e principalmente como percebemos a voz, não qualquer voz, mas sim a nossa própria voz.

- Entrelaces

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, fui me deparando com muitas arestas que se encontravam no meu caminhar. Concepções artísticas diversas e experiências vividas de maneira efervescente entrelaçaram-se em meus pensamentos, atitudes e objetivos, os quais, a partir de uma depuração, pude começar a identificar com mais nitidez.

Essa temporada em que pude conviver com inúmeras literaturas e ter um olhar mais atento para algumas em específico, como a dos pesquisadores Ernani Maletta, Juliana Mota e Francesca Della Monica. Ao interagir com cada texto, com cada reflexão e exemplificações, simplesmente ocorreram conexões que foram além de dizeres que consubstanciassem os conceitos apontados durante os estudos.

Conforme fui pesquisando e me inteirando da quantidade de referências e informação contidas em cada trabalho desenvolvido, minhas memórias, umas até mesmo bem antigas, foram borbulhando e proporcionando uma reconexão a muitas sensações, que por si puxavam lugares, propostas, diálogos e vivências.

Como tinha objetivos delineados, essas lembranças foram reavivadas, mas, ao mesmo tempo, somente vagaram pelos meus pensamentos. O que me surpreendeu foi a constância de memórias que me apontaram, após diálogos na orientação com Juliana Mota e também com Ernani Maletta e Francesca Della Monica, na live feita e nos encontros realizados posteriormente. Esse assunto foi debatido, e surgiu a possibilidade de também expor um pouco mais a minha trajetória, os princípios e as práticas que regem o desenvolvimento dos meus trabalhos, conectados aos princípios apontados por eles, talvez o porquê de tanta identificação especificamente com esses pesquisadores.

Desta forma, percorrerei por esses fios soltos que foram surgindo e costurarei, de maneira breve, esta colcha de retalhos de minhas percepções, tendo como foco a criação cênica e a preparação de atores, especialmente estudantes de teatro. No caminho do ensino teatral em projetos culturais, sempre houve muita rotatividade, deste modo, trabalhei com inúmeras turmas, com as mais variadas idades. E, em cada uma, recordei-me de que estipulava um acordo ou contrato de trabalho, provavelmente termos advindos dos estudos no bacharelado de direito. Alguns pilares constituíam os princípios que regiam cada aula, como:

- respeito, tanto a si quanto ao grupo;
- autoconhecimento, estar atento a buscar compreender um pouco mais de si;
- sensibilidade, estar sensível às vivências geradas nos encontros;
- observação, estar perceptivo às referências internas e externas;
- particularidades, você é único e protagonista da sua história.

No início de tudo, também se formava uma roda em que cada aspirante a ator ou atriz contava um pouco seus objetivos, mas não de uma maneira habitual, somente expondo uma informação, mas sim no sentido de demonstrar o que o trouxe até ali e por que escolheu o teatro. Uma particularidade que compartilho com uma ação feita por Francesca Della Monica é perguntar sobre as “crises”, mas perguntava inicialmente no sentido de estar no palco e criar personagens. E a grande maioria respondia quase em coro “timidez” e “falar e expressar suas ideias em público”.

A partir de muitos contextos diferentes, em que sempre uma mesma resposta preponderava, percebi como o teatro vai muito além do tal “decorar e falar no palco”. A arte teatral está enraizada nas mais distintas vertentes do ser humano, conectadas a fatores conscientes e inconscientes.

Assim, a proposta de trabalho que dialogava abertamente com os alunos se pautava inicialmente em um conceito de neutralidade, numa tentativa de buscar um corpo e mente

neutros. Nesse conceito, muitas ações foram desenvolvidas para que percebessem, a partir da tentativa de neutralizar, do que eram formados e os elementos que compunham suas ações, seus pensamentos e atitudes (físicas e psicológicas).

No desenvolvimento de meu trabalho como professor, era elementar, inúmeras vezes na elaboração das aulas, diversas influências de outros ambientes que vivenciei, tanto artístico como não artístico, como do direito, das modalidades de dança, do audiovisual, entre outros, ou seja, seus discursos estavam presentes. Desta forma, quando me deparei com o estudo de Ernani Maletta, tal perspectiva sobre a polifonia me demonstrou como realmente era possível a realização dessa trama de saberes. Digo isso, pois, por diversos momentos, inquietava-me não utilizar somente elementos “teatrais”, mas, a partir de inúmeras reflexões, pude perceber que o teatro contempla e recepciona qualquer elemento que colabore com o trabalho realizado, sem qualquer distinção.

Nesse sentido, meus exercícios, inicialmente por instinto, sempre foram híbridos, tendo alguns objetivos diretos e muitos outros indiretos, que, aos meus olhos, eram tão nítidos. A transversalidade na aplicação de cada dinâmica era constante e latente. No entanto, por diversas vezes, a dinâmica sofria mutações durante a própria execução. Como diretriz e fonte norteadora aos alunos, sempre prezava por uma aplicação de dinâmicas com blocos intitulados, mas que somente serviam de um norte, para a ciência dos alunos, do caminho que estávamos seguindo. Essa forma de agir, provavelmente veio dos anos de técnico de informação, da análise de fluxo de dados ou também de alguns anos de vivência nas aulas de dança, principalmente de Ballet Clássico, que traziam claramente uma sequência a ser seguida.

Assim, como forma de organizar cada curso, eu me pautava no seguinte andamento de blocos: 1) Grupo e pertencimento; 2) Mente e presença; 3) Corpo e ação; 4) Corpo-voz e expressão; 5) Cena — escrita e ação —; 6) Improvisação; 7) Construções cênicas. Essa cronologia foi criada para que cada aluno compreendesse as etapas pelas quais estávamos percorrendo, sendo todas pautadas no diálogo e na abertura das percepções que cada aluno estava tendo, a partir de cada contexto criado pelas dinâmicas.

Um ponto a ser levantado é a constante presença das memórias que pulsavam nas dinâmicas e eram rotineiramente expressadas nas rodas de conversas. Orientava aos alunos que observassem e que fossem guardando os elementos que surgiam a partir de cada aula, orientando-os a fazer um diário de bordo, para ficar mais fácil sua visualização. Então, quando tive contato com a literatura de Juliana Mota, dos afetos musicais, conectei-me com essa linha

de investigação e mapeamento pautado na vertente das memórias, o que me fez recordar das inúmeras vezes em que esse tema surgiu em meio às aulas.

Outro elemento que utilizo é o princípio da neutralidade e do pertencimento, que conduzem muitas dinâmicas, em todos os blocos anteriormente mencionados. A neutralidade vem para uma percepção mais profunda das origens de cada ação, como propulsor da busca pelas camadas que compõem a estrutura de cada um. E o pertencimento é a análise do seu corpo no espaço, principalmente voltado à apropriação e à conexão ao ambiente. Assim, nesse caso, quando me deparo com a imensidão de referências fornecidas por Francesca Della Monica, percebo que, na vertente da arqueologia vocal e na dimensão espacial da voz, muitos fatores se interligam a práticas que tenho desenvolvido.

Assim, o principal apontamento dessas minhas exposições, é como o ambiente de preparação se faz de uma gama enorme de possibilidades. E como essa mistura pode estar conectada a inúmeras referências, como também se formam as singularidades, pois cada exercício aplicado em sala de aula era alinhavado por elementos de todos os blocos de trabalho, ou seja, cada bloco possui discursos de todos os outros. A título de exemplo, em todos os exercícios continham trabalhos em que a voz estava sendo trabalhada, nem sempre de forma declarada, mas o trabalho estava presente em um contexto macro.

Cada aula era conduzida em grupo, mas com atenção individualizada, tendo cada aluno, como costumo dizer, um “dossiê”, em que, todas as aulas, informações eram registradas e analisadas, sendo vista e revista cada apropriação das diversas singularidades. Toda essa reflexão sobre a trajetória e a interferência do meu trabalho surge a partir das leituras realizadas ao longo do mestrado, em especial, as pesquisas e os artigos gerados ou que versam sobre esses pesquisadores escolhidos (Ernani Maletta, Juliana Mota e Francesca Della Monica), que fornecem inúmeras reflexões, princípios e concepções sobre o universo que envolve a voz e a criação cênica.

Desta forma, espero, com esta dissertação, fomentar a busca pelo conhecimento nos mais variados caminhos e que não fiquemos à mercê somente de um prisma como uma verdade absoluta, pois ela não existe. Esta dissertação possui uma principal finalidade: ressaltar que todos nós temos vozes potentes e únicas, nas quais carregamos infinitas particularidades e possibilidades. VOCÊ TEM VOZ E SUA VOZ É SINGULAR!

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa se pauta na proposta de análise e compreensão da importância das singularidades de cada voz e como cada trajetória é trilhada por múltiplas referências e experiências que intensificam ainda mais o poder vocal de cada sujeito, contribuindo para diversas possibilidades de criação cênica vocal.

Esse caminho foi também uma experiência muito reflexiva na minha trajetória, pois todos os apontamentos feitos ao longo da escrita foram permeados por inquietações, que surgiram das minhas experiências artísticas como ator, diretor e professor de teatro, em que era perceptível como a voz ainda era, ou talvez ainda seja, percebida como um enigma, ou, então, algo que tivesse uma única metodologia de aprimoramento.

Esse pensamento de “receita” se torna uma limitação à utilização da voz e, principalmente, influencia na sensação de que toda a sua vivência não contribui em nada para uma construção vocal, pois necessitaria largar ou esquecer (como se fosse possível) sua trajetória e focar somente em uma forma de aprendizado, desligando todas as referências anteriormente obtidas.

Quando me propus a me aventurar por esta estrada, tinha muitas ideias em mente, e uma razoável quantidade de questões, pois, ao longo da minha trajetória, este tema da voz teatral sempre foi um lugar nebuloso, em que alguns profissionais não apontavam diretrizes, mas queriam resultados. Esse formato faz com que um ator iniciante enfrente muitos momentos de total incompreensão de si e da sua voz, muitas vezes não sendo possível obter nenhum conhecimento que seja realmente entendido, absorvido e apropriado.

Outro ponto visualizado ao longo de diversas experiências foi a necessidade de se neutralizar a voz e se enquadrar em algum formato para que a sua “técnica vocal” seja aceita, sendo muitas vezes proposto que características vocais fossem apagadas, para que se tivesse uma voz com um padrão teatralmente aceito, a cada momento apontando-se uma técnica como a melhor e a mais eficiente na preparação vocal.

A proposta desta pesquisa é o desvencilhamento da ideia de um caminho único, pois a voz pode ser trabalhada de inúmeras formas. Convém reiterar que, logicamente, você poderá escolher as que mais lhe agradam e que têm conexão com seus objetivos, mas tendo em mente que não existe somente uma metodologia de trabalho, ou que tenha uma que seja “melhor” que a outra.

Na mesma ideia, a linha condutora da pesquisa se pautou na singularidade vocal, tendo a perspectiva de que cada voz é única, ou seja, possui identidade e é marcada por todas as experiências vividas, tanto artísticas quanto não artísticas, pontuando, assim, como cada um traz consigo particularidades que deixam sua voz em extremo potencial.

E assim caminhou a pesquisa, apontando algumas diretrizes sobre possibilidades de trabalhos vocais, mas com um alinhavo bem marcado, que é a trajetória individual. É nela que as metodologias de trabalho apresentadas se pautam para realizar, de formas diferentes, um trabalho de valorização da singularidade vocal de cada ator.

E para discorrer sobre esse tema, tive o deleite de conhecer e trazer à baila os pesquisadores Ernani Maletta, Juliana Mota e Francesca Della Monica, que possuem um vasto conhecimento sobre a voz e a criação cênica, com reconhecimento de trabalhos nacional e internacionalmente, e que demonstram algumas possibilidades de trabalho vocal pautadas nos elementos contidos no próprio ator e na estratificação de suas singularidades.

Cada pesquisador desenvolveu um estudo consolidado e que está em constante efervescência. Assim, não se almejou falar de todo o contexto dos pesquisadores, mas sim de alguns princípios e conceitos estruturantes que norteiam os trabalhos desenvolvidos por eles e que se conectam com a busca desta pesquisa.

Ernani Maletta nos aponta o conceito da atuação polifônica, e, após muitos detalhes de sua trajetória e uma observação ativa, pôde moldar a concepção desse conceito, para a compreensão do que seria um ator polifônico, e colocar em prática estratégias que colaborassem para a possibilidade desse ideal, que se pauta no diálogo entre as linguagens e as habilidades, no sentido não de um virtuosismo técnico, mas de uma apropriação do discurso, tornando-se, a partir desse instante, elemento de sua singularidade. O mesmo formato se estabelece com um grupo, em que estratégias são criadas para que cada um consiga demonstrar suas potencialidades e, a partir de um tempo, sejam estabelecidas conexões e construções com o grupo.

Juliana Mota contribui significativamente com a pesquisa, pois apontou como nossa memória, pautada nos afetos musicais, pode proporcionar tantas possibilidades no interior dos processos de criação cênica. A memória é algo intrínseco a cada pessoa e torna-se exclusiva de cada sujeito, mesmo que advenha de um coletivo, que nos proporciona um acúmulo de referências que ficam enraizados em nossa consciência e no inconsciente. Nesse sentido, conecta-se a música, que é uma das referências fundantes da nossa cultura, criando laços até mesmo com quem afirma ser não musical. Dessa forma, o trabalho desenvolvido constrói um

mapeamento desses afetos, pautado no sujeito e nas conexões que estão amparadas nas particularidades.

Francesca Della Monica, com sua metodologia pautada no conceito da arqueologia da criação vocal, demonstra, a todo tempo, a necessidade da avaliação das singularidades, dando espaço para a estratificação de cada ator, para que possa compreender suas construções e limitações. Assim, a partir dessa abertura, é possível quebrar parâmetros impostos “socialmente” e realizar um trabalho de compreensão da riqueza que são as singularidades, sendo fundamental o histórico de cada um para denotar as raízes e se conscientizar da expressão vocal, das relações espaciais e corporais que culminam na atual voz da pessoa.

Nesse caminho, a pesquisa fornece olhares múltiplos sobre a importância e a riqueza que cada trajetória oferece, proporcionando ao ator uma riqueza de possibilidades de trabalho. Por conseguinte, o desenvolvimento deve ser construído pautado em estratégias conduzidas por um olhar atento e competente, para lhe proporcionar uma atmosfera segura, com recursos que serão moldados ao longo do processo e com uma estrutura flexível, modelada conforme cada singularidade extraída durante o trabalho.

Enfim, diversas são as dimensões de leituras vocais, a saber: dimensões físicas, psicológicas, socioeducacionais, culturais, entre outras. Esses contextos formam-se ao longo da nossa trajetória e não temos controle sobre quais foram as influências de cada um; simplesmente podemos observar e identificar camadas de suas composições. Dentro dessa vertente, surge a vontade de que a pesquisa alcance estudantes, atores iniciantes ou grupos semiprofissionais, cujo foco incide em desmistificar o uso da voz e ter acesso a alguns conhecimentos teóricos e práticos dessa temática.

Na esteira desta pesquisa, como uma possibilidade de popularização do conhecimento científico, a ideia de uma live chamada “A voz singular” surgiu para que fosse possível, além de ler, também ouvir e ver os pesquisadores conversando abertamente e em um formato menos acadêmico sobre esse tema. Todo o contexto foi debatido de maneira mais leve e em um formato facilmente compartilhado, disponível gratuitamente no canal do projeto CASA ABERTA, no Youtube. Vale acrescentar que essa live deu origem a seis podcasts.

A necessidade de criar pontes se tornou parte integrante da pesquisa, pois ao tentar apontar alguns conceitos que auxiliam na valorização da trajetória e da singularidade, precisava ser criado um mecanismo facilitador, que pudesse contribuir além do campo acadêmico, chegando também à comunidade de atores iniciantes que, por vezes, não possuem o acesso ao mundo científico das artes.

Nessa roda de conversa, muitos paradigmas são quebrados em relação à utilização e reconhecimento da sua própria voz. Os convidados tiveram uma gentileza sem tamanho ao compartilhar seus ideais, suas reflexões e singularidades, apontando como nós temos que “abraçar” nossas diferenças, nossos momentos, nossos caminhos.

Foi de uma riqueza imensurável promover um bate-papo composto por nomes que formam e estruturam nossa análise de pesquisa, conseguindo não só trazer uma parcela da literatura e do trabalho gerado por cada um, mas também ouvi-los e vê-los conversando ao vivo sobre o tema, contribuindo para que muitos atores iniciantes ou grupos semiprofissionais tivessem a oportunidade de compreender e receber conhecimento diretamente dos pesquisadores.

Durante a live, é possível sentir a abertura ao diálogo, em conjunto com a afabilidade e sinceridade das reflexões, avaliando e reavaliando muitos contextos vocais já instituídos há tempos. E também fornecendo um olhar de como nos formamos durante nossa trajetória, como seres humanos, propensos a muitas interferências que podem nos afetar de diferentes formas.

Durante a conversa, a voz foi colocada em um lugar acessível, que necessita de estudo e aperfeiçoamento, mas que, ao mesmo tempo, precisa estar livre para se expressar, para sentir, para denotar as necessidades de um corpo vivo e pulsante, que carrega códigos, sinais, interferências, que fazem de cada voz extremamente um grande potencial.

O desafio que se apresenta é conseguir sair de uma área de cristalização do uso da voz, em que, muitas vezes, somos inseridos socialmente. Existe a necessidade de conhecer melhor suas características e também se defrontar com seus ambientes ainda não visitados, que pode ser algo não tão fácil, mas, quando cada sujeito se permite explorar, pode descobrir uma imensidão de possibilidades.

É deste lugar, tanto do conhecimento e do autoconhecimento, que podemos notar a riqueza que existe dentro de cada trajetória, e como cada fase proporciona ao sujeito um arsenal de artefatos, que podem ser utilizados nos mais variados trabalhos de treinamento e de criação cênica que serão imbuídos de personalidade, não sendo simplesmente uma casca vazia.

A pesquisa tem como norte demonstrar o rigor técnico pelo qual as artes necessitam ser pautadas, mas que, ao mesmo tempo, forma-se de adaptabilidade e de desdobramentos, para conseguir, cada vez mais, encontrar novas estruturas e diferentes conexões que fazem da arte, especialmente o teatro, um lugar que não encontra um conceito, mas múltiplos conceitos.

O ator, iniciante ou não, necessita caminhar pelos estudos, por aquisição de experiências, de vivências, amparando-se por conceitos que condizem com a sua ideologia e

sua trajetória, em respeito a todo o aprendizado obtido durante sua jornada. E ao mesmo tempo, também se olhar, estar com uma observação ativa para esse universo que se instaura na atuação, em especial na criação vocal cênica.

Muitas análises já foram e estão sendo feitas no campo cênico, mas muito ainda tem a se compreender, a aprender e a compartilhar, pois a arte, de modo geral, está em um contínuo fluxo de descobertas e de transformações. A cada momento, novas perspectivas de desenvolvimento se revelam, contemplando cada vez mais possibilidades e desdobramentos artísticos, por isso a arte é fascinante.

Desta forma, com todas essas exposições, tanto escritas quanto verbais, pode-se concluir que não se tem uma resposta única e definitiva sobre o uso da voz, e que bom que não tem. Mas propomos algumas questões: O que é ter uma boa voz? Existe uma forma clássica de se aprender a utilizar a voz? Algum método é mais eficaz que outro?

Não existem certezas absolutas, e sim processos, trajetórias e relações que formamos durante este caminhar, que compõem cada memória e suas origens, que geram inúmeras camadas nesta polifonia na qual está envolvida cada singularidade, denotando que cada voz é única, cada voz é potente, ou seja, a voz é singular.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Fernando Manoel. *Corporeidade da voz: voz do ator*. Campinas: Editora Komedí, 2007.
- A VOZ SINGULAR. [s. l.]: Projeto Casa Aberta, 21 set. 2021. 1 vídeo (1:35:09). [Live]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wj7dwnhgbGA>. Participação: Ernani Maletta, Juliana Mota e Francesca Della Monica. Mediação: Diego Fonjac.
- BRAGA, Bya; BAUMGARTEL, Stephan; SANTOS, Glaucio M. Sobre o rigor da pesquisa em artes cênicas na universidade brasileira. *Ouvir ou ver*, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 178-187, jan./jun. 2017.
- CASA ABERTA. *O que é o CASA ABERTA?* Disponível em: <https://ufsj.edu.br/casaaberta/index.php>.
- CONNOR, Steven. *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Editora Loyola, 1994.
- COSTA, Istéfani Pontes da; MALETTA, Ernani de Castro. A Ação Vocal em Jogo: possíveis estratégias metodológicas para a disciplina de Expressão Vocal no teatro. *In: Revista Voz e Cena*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 8-21, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/31569/26376>.
- DELLA MONICA, Francesca; MALETTA, Ernani. Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal. *In: VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, Brasília, Universidade de Brasília, v. 14, n. 1, p. 9-18, jan./jun. 2015.
- FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008. 151f.
- FERRER, Maria Clara; MOTA, Juliana Alves. O Ouvinte visionário: a hipótese de um teatro hipnótico. *In: Revista Sala Preta*, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 140-155, 2017.
- FERRER, Maria Clara; MOTA, Juliana Alves. Caminhos da escuta: presença sonora e escuridão. *In: Revista Ephemera*, v. 1, n. 1, p. 23-30, 2018.
- GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.
- GERHARDT, Tatiana E.; SILVEIRA, Denise T. *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- GRANDO, Monica Andrea. *O gesto vocal: a comunicação vocal e sua gestualidade no teatro físico*. São Paulo: Perspectiva; Teatro Macunaíma, 2015.
- GUBERFAIN, Jane Celeste. *A voz e a poesia no espaço cênico: uma releitura do método espaço-direcional-Beuttenmuller*. Rio de Janeiro: Synergia; FAPERJ, 2012.
- HADAD, Ana. A Arqueologia do trabalho vocal proposto por Francesca Della Monica. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOLESGROVE, Thomas William. *Organicidade e liberação da voz natural*: princípios de uma técnica corporal de transmissão. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

LAZZARETI, Angelene; SPRITZER, Mirna. O corpo-voz entre. *In: Revista Urdimento*, v. 1, n. 28, p. 221-231, jul. 2017.

LEE, Henrique de Oliveira. Entrevista Ernani Maletta: Teatro, Corpo e Voz. *In: Revista Polifonia*, Cuiabá, v. 21, n. 30, p. 307-317, jul./dez. 2014.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica*: princípios e práticas. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, FaE, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005. 370p.

MALETTA, Ernani de Castro. Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cênica. V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. *Anais ABRACE*, v. 10, n. 1, 2009.

MALETTA, Ernani de Castro. Voz, música e cena teatral: o trabalho de Francesca Della Monica. *In: VI CONGRESSO DA ABRACE. Anais ABRACE*, v. 11, n. 1, 2010.

MALETTA, Ernani de Castro. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. *In: Revista Urdimento*, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 1, n. 22, p. 39-52, jul. 2014.

MALETTA, Ernani de Castro. Estratégias polifônicas para uma atuação polifônica: processos criativos com o Grupo Galpão e com o Teatro Laboratório Toscana. *In: Revista Pitágoras 500 – Revista de Estudos Teatrais*, v. 9, n. 9, p. 44-66, 2015.

MALETTA, Ernani de Castro. Voz: corpo em manifestação. *In: TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane (Orgs.). Discursos do corpo na arte*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2021. p. 6-61.

MOTA, Juliana Alves. *Para aprender a observar*: em busca de uma atuação polifônica. 96f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

MOTA, Juliana Alves. *Marcas deles em mim*: Memória, Música e Formação do ator. 1. Ed. São João del-Rei: UFSJ, 2016. p. 121.

MOTA, Juliana Alves. Voz e presença: A utilização dos arquétipos sonoros no trabalho do ator. *In: Revista Ephemera*, v. 1, n. 1, p. 31-40, 2018a.

MOTA, Juliana Alves. A individuação, os afetos musicais e as contas de lágrimas colhidas pelo caminho. *In: X CONGRESSO DA ABRACE. Anais ABRACE*, v. 19, n. 1, 2018b.

MOTA, Juliana Alves. Histórias de mulheres pretas: espetáculos, estratégias e o apreço por uma temática. *In: CALOMARDE, Nancy (Org.). El Caribe en sus literaturas y culturas*:

perspectivas desde el sur. Córdoba: Universidade Nacional de Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, 2019.

MULLER, Suzana Pinheiro Machado. Popularização do Conhecimento Científico. *In: DataGramaZero – Revista de Ciência da Informação*, v. 3, n. 2, abril, 2002.

OLIVEIRA, Tiago Cordeiro de. Reflexões sobre iniciativas de popularização da ciência através de projetos de extensão. *In: Encontro Internacional de Formação de Professores e Fórum Permanente de Inovação Educacional*, [S. l.], v. 10, n. 10, 2017. Disponível em: <https://eventos.set.edu.br/enfope/article/view/4696>.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. Coimbra: [s. n.], 211 p. ISBN 978-989-26-0256-1.

QUINTEIRO, Eudisia Acuña. *Estética da voz: uma voz para o ator*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

RASSIAN, Simone Nogueira; MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque. A musicalidade na formação do ator: a produção de alguns pesquisadores brasileiros da última década. *In: Revista da FUNDARTE*, ano 13, n. 16, p. 1-10, jul./dez. 2013.

STOROLLI, Wania. A Voz Desincorporada e a Face do Outro. *In: Revista Voz e Cena, Brasília*, v. 1, n. 2, p. 104-119, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

VIEIRA, Jorge. Metodologia, complexidade e Arte. *In: Revista do Lume – Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais*, v. 4, p. 1-8, 2013.

Para facilitar o acesso, colocamos em destaque os seguintes links:

- Live “A voz singular”

<https://www.youtube.com/watch?v=Wj7dwnhgbGA>

- Série de podcasts “A voz singular”

<https://open.spotify.com/show/0gzl4mlbRMMXZB7HwyCiZz>

- Site do Projeto Casa Aberta

<https://ufsj.edu.br/casaaberta/index.php>