UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ANA FARIA HADAD VIANNA

A Arqueologia do Trabalho Vocal proposto por Francesca Della Monica

BELO HORIZONTE

2014

ANA FARIA HADAD VIANNA

A Arqueologia do Trabalho Vocal proposto por Francesca Della Monica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta
Coorientador: Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza

BELO HORIZONTE
2014

Hadad, Ana., 1979-
A arqueologia do trabalho vocal proposto por Francesca Della Monica [manuscrito] / Ana Faria Hadad Vianna. □2014.
121 f. : il.

Orientador: Ernani de Castro Maletta
Coorientador: Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza

Dissertação (mestrado) □Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012.

1. Della Monica, Francesca □Teses. 2. Voz □Educação □Teses. 3. Atores □Estudo e ensino □Teses. 4. Representação teatral □Teses. 5. Artistas e teatro □Belo Horizonte (MG) □Teses. 6. Teatro □Teses. I. Maletta, Ernani, 1963- II. Souza, Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

CDD 792.028

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Iêda Faria Hadad Vianna e Rubens Raimundo Hadad Vianna, que acompanham meus passos e meus questionamentos acerca de meu verdadeiro lugar no mundo em busca de efetiva contribuição para a construção de uma sociedade mais fraterna e harmoniosa. São eles que compreendem e apoiam minhas escolhas, me amparam, sem medir esforços, material e afetivamente, com toda a generosidade e entrega amorosa; são meus exemplos, minhas referências, meus companheiros, conselheiros e cúmplices.

Ao meu irmão caçula, Rubens Faria Hadad Vianna, que, silenciosamente, mas com olhar e escuta atentos, observa meu caminhar e, por diversas vezes, desvia-me de obstáculos com palavras doces e sábias, invertendo os papéis, tornando-se um homem maduro e ponderado e eu, uma inexperiente aprendiz.

Ao Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta, meu mestre, diretor, cúmplice e amigo, que muito me ensina e estimula, guia-me pacientemente, acolhe minhas intempéries emotivas com observações que sempre me fazem rir de mim mesma; foi quem esteve comigo durante essa e outras tantas empreitadas.

À Prof. Francesca Della Monica que, com tamanha gentileza e generosidade, autorizou e incentivou essa pesquisa quando eu me sentia profundamente intimidada por estar diante de um trabalho tão vasto, tão complexo e de tamanha relevância para o cenário teatral e musical mundial.

Dedico a Francesca Della Monica esse miúdo e limitado estudo de seu trabalho, feito com o máximo da minha dedicação, admiração e amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Luiz Otávio Gonçalves Carvalho de Souza, do curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, que desde o primeiro instante desta pesquisa me apoiou, sem hesitar, acreditando no meu trabalho e me incentivando em todos os momentos. Agradeço sua imensa generosidade e companheirismo, elementos que fazem dele, muito mais que um professor ou um coorientador, um grande educador e caríssimo amigo.

Ao Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli e ao Prof. Dr. Eugênio Tadeu Pereira, ambos do curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, pelas suas valiosas observações, apoio, palavras de estímulo e acolhida nos momentos em que me encontrei perdida.

Ao João Victor dos Anjos Bárbara, companheiro dedicado e amoroso, que chegou como um presente divino em minha vida e trouxe para a última etapa da pesquisa um olhar organizador, crítico e, acima de tudo, encorajador.

À Aparecida Vieira, minha madrinha, que me propiciou todo o conforto necessário para que eu pudesse manter o foco em meus estudos.

Aos alunos de expressão vocal da Compás Escola de Arte: Beatriz Pacheco dos Reis e Silva, Bianca Bahia Marques, Bruno Gatti, Cláudia Dicker, Cláudio Pérsio, Juliana Oliveira, Kelly Crifer, Lídia Moraes, Luciana Zola Bahia, Luísa Mesquita Damasceno, Maíra Paz Soares, Marcos Mesquita Damasceno, Mirian de Souza, Ricardo Malachias, Sônia Socorro de Souza e Tucha Borges que, destemidamente, depositaram sua confiança em meu trabalho e foram extremamente compreensivos, serenos e amigos durante o período em que precisei ausentar-me da escola para terminar esta pesquisa.

Aos queridos alunos e amigos Bárbara Colen, João Nietzsche, Karine Ferreira, Lucas Vasconcelos, Renata Rocha, Vanessa Gabriela, Viviane Velano de Souza e Ton Castro que me auxiliaram imensamente nas transcrições dos registros de áudio e vídeo feitos durante meu acompanhamento do trabalho de Francesca Della Monica.

Ao Prof. Dr. Marcelo Kraiser e à Prof. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira, ambos do curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG, que, durante suas disciplinas no curso de pós-graduação, ajudaram a expandir, com grande

maestria, o meu horizonte de conhecimento para muito além do que eu poderia imaginar.

Ao Prof. Dr. Paulo Baeta, do curso de Dança da Escola de Belas Artes da UFMG, que me recebeu em sua casa com todo carinho e generosidade e sempre se disponibilizou a me orientar, com tranquilidade e competência, acerca das questões da teoria junguiana e da psicanálise analítica.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Alvarenga, à Prof. Dr. Ana Cristina C. Pereira e à Prof. Sônia Mota, todos do curso de Dança da Escola de Belas Artes da UFMG, pela acolhida calorosa, e por estarem sempre dispostos a conversar sobre questões relativas à corporalidade e à vocalidade do artista cênico.

À Prof. Mônica Montenegro, da Escola de Artes Dramáticas da Escola de Comunicação e Artes da USP, que ternamente recebeu-me em suas aulas, colaborando com o início desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. César Lignelli, do Instituto de Artes da UnB, por aceitar gentilmente o convite para compor a banca avaliadora da defesa final desta dissertação, e aos Professores Dr. Antônio Barreto Hildebrando e Dr. Maurílio Andrade Rocha, do curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, por aceitarem o convite de avaliadores suplentes.

Às queridas Fernanda Ferreira e Juliane Matarelli por estarem ao meu lado, pacientemente, nos primeiros passos desta pesquisa, procurando compreender quais eram os meus questionamentos frente ao trabalho vocal do ator.

À Babaya, minha primeira professora de canto e querida amiga, por sempre me estimular a buscar o meu caminho nos estudos da voz, da música e do teatro.

Aos parceiros Júlia Guimarães, Jussara Fernandino e Wilson de Oliveira pelas dicas e palavras de incentivo durante toda a realização desse mestrado.

À Carla Andréa Normagno, Helena Mauro e Camila Jorge, mulheres que eu tanto admiro, pelos importantes esclarecimentos, discussões estimulantes e por estarem ao meu lado na busca por um fazer artístico mais autêntico.

Aos amigos Assis Benevenuto, Mariana Maioline e Vinícius Tavares, por me acolherem durante minhas angústias e ansiedades e por vibrarem com olhos brilhantes a cada pequena conquista.

Aos colegas da pós-graduação Eberth Guimarães da Silva, Ernesto Gomes Valença, Juliana Alves Mota Drummond, Neide das Graças de Souza, Renata Mara

Fonseca Almeida e Renata Patrícia da Silva, que muito me ensinaram com seus comentários, observações e sugestões cuidadosas acerca desta pesquisa.

À minha sócia amada, Renata Barbosa de Oliveira, por ter sido tão companheira, compreensiva e leal durante o período da minha ausência na escola, o que acabou por me afastar temporariamente do processo de realização dos nossos desejos dentro da Compás Escola de Arte.

Aos alunos, professores e funcionários da Escola de Teatro da PUC Minas, por incentivarem a execução desta pesquisa e compreenderem minhas pontuais ausências.

À Maria Tereza Guido Moreira de Oliveira e à Dra. Hercília A. C. Oliveira, pelo suporte dedicado e grande competência profissional com que acompanham a minha trajetória.

À Tereza Gontijo e à Beatriz Campos, por me receberem com tanto carinho, bom humor e alegria em sua casa durante minhas viagens a São Paulo, em busca de respostas para as minhas inquietações científicas.

Aos irmãos de coração Fernanda Nagli Bravin Nietzshe, Maria Carolina de Araújo e José Hadad, por dividirem comigo meus momentos de alegria e me estimularem a correr atrás dos meus sonhos.

Aos amigos Ágata Rodrigues, Ana Flávia Fagundes, Bárbara Rosa, Maria Beatriz França, Camila Antunes, Carina Labitsh (cunhada), Elieth Gentil do Nascimento, Elizabeth Nascimento, Flávia Nascimento, Igomer Henrique, Leandro Acácio, Leonora Weissmann, Marcelo Nascimento dos Santos, Natália Marques, Raquel Nascimento, Rafael Martini, Regina Amaral, Rejane Miranda, Rita Maia, Ucha Marcellini (madrinha), Vânia Barbosa e Vinícius Nascimento, por estarem sempre ao meu lado me amparando afetuosamente e torcendo calorosamente pelo meu sucesso.

Ao Rogério Fabel, à Cláudia Reis e a todos os irmãos do Grupo Espírita Caminhos da Renovação, por me proporcionarem grande conforto espiritual durante essa etapa da minha vida.

A todos os alunos das oficinas ministradas por Francesca Della Monica, que me permitiram a gravação em áudio e vídeo do trabalho e, especialmente, a Calistene Maria de Campos, Carolina Romano Fabrini, Denise Vieira Furtado de Garcia e Castro, Marina Florentino, Raísa Campos e Vanessa Lyra, que cederam os depoimentos que contribuíram com esta dissertação.

Ao Rodrigo César Martins (Zed), pela colaboração no tratamento das imagens e fotos que ilustram esta dissertação.

A Fernando Lima, pelo criação da capa e assessoria na diagramação do texto.

Ao Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto, especialmente ao Leonardo Lessa e ao Caio Otta, que gentilmente cederam os registros em imagens e vídeos da Oficina *Qualidades da Voz*, ministrada por Francesca Della Monica em fevereiro de 2012. À Guiomar Frota e ao Pedro Corone, que me auxiliaram no formato final desta dissertação.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em especial aos funcionários Zina Pawlowski de Souza e José Sávio Santos, pela gentileza no convívio e empenho em colaborar com as minhas diversas solicitações.

E a todos aqueles que, por presença física ou pensamentos nobres, estiveram ao meu lado me fortificando na conquista deste sonho.



Foto do Arquivo Pessoal de Francesca Della Monica.

Porque eu gosto muito da voz das outras pessoas. Eu sempre estou muito apaixonada com os problemas e as facilidades. Eu gosto muito das fraquezas da voz, não gosto das coisas poderosas, musculares. Sim, há força, mas atrás quero poder ver a fraqueza que é a parte "mais onde fica" a ternura, onde fica nossa criança. Como eu gosto da fraqueza da voz, eu gosto dos meus erros em português, porque virou o meu idioma de liberdade, onde é possível errar e é possível fazer coisas que eu não posso fazer com o italiano. Ah, desculpa, o meu português é muito esquisito apesar da maestria do meu professor.

Francesca Della Monica

Belo Horizonte, julho de 2011.

SUMÁRIO

RESUMO 09

ABSTRACT..... 10

INTRODUÇÃO 11

A construção do objeto de pesquisa 15

Metodologia 18

CAPÍTULO 1
O percurso artístico e pedagógico de Francesca Della Monica 21

Formação acadêmica 21

Trajetória artística e pedagógica 21

Meu encontro com Francesca Della Monica 25

CAPÍTULO 2
A natureza arqueológica da voz, de Francesca Della Monica 28

CAPÍTULO 3
Os fundamentos filosóficos e práticos de Della Monica 37

3.1 O caráter criador da voz 39

3.2 O poder da respiração 42

3.3 A manutenção da presença cênica 45

3.4 A dimensão espacial como fator determinante na ação do sujeito 46

3.5.1 - O espaço físico 49

3.5.2 - O espaço de relação 51

3.5.3 - O espaço lógico-projetivo 53

3.5.4 - O espaço da história e o espaço do mito 54

3.5.5 - A paisagem vocal 55

3.6 Gesto vocal e movimento corporal 56

3.7 O trabalho com as vogais 64

3.7.1 A vogal [i] 68

3.7.2 A vogal [e] 70

3.7.3 A vogal [a] 71

3.7.4 A vogal [o] 72

3.7.5 A vogal [u] 74

3.8 O uso de imagens como ferramenta pedagógica 75

CAPÍTULO 4

Exercícios e conduções utilizadas por Francesca Della Monica 90

CONSIDERAÇÕES FINAIS 113

REFERÊNCIAS 120

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a metodologia de ensino de Francesca Della Monica, artista e pedagoga italiana, considerada uma das mais importantes pesquisadoras da atualidade sobre trabalho vocal, em especial no que se refere à arqueologia da voz e à utilização plena de sua potencialidade artística, seja no campo da música ou do teatro. Pretende-se destacar, na metodologia de Della Monica, seus comandos imagéticos e sua abordagem simbólica no tratamento da fonação, as múltiplas dimensões espaciais da ação vocal e a gestualidade da voz, bem como a importância de se considerar, na ação vocal, o espaço subjetivo do ator pelo qual transita a voz e onde ela é produtora de sentido por si mesma. A metodologia utilizada nesta pesquisa, além de revisão bibliográfica, de análise documental e de entrevistas semi-estruturadas, privilegiou o trabalho de campo, com o acompanhamento das atividades artísticas e pedagógicas de Della Monica nos períodos em que ela ministrou cinco oficinas para grupos de teatro e artistas em Belo Horizonte, Minas Gerais. Como resultado, apresenta-se uma descrição analítica das bases filosóficas que sustentam as propostas de Della Monica, bem como uma exposição de suas atividades práticas diversas.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the teaching methodology Francesca Della Monica, Italian artist and pedagogue, considered one of the most important researchers of today on vocal work, especially with regard to the archeology of voice and the use of your full artistic potential, is in the field of Music or Theatre. It is intended to highlight your commands in this methodology and its imagistic symbolic approach in the treatment of speech, the multiple spatial dimensions of action and vocal gestures of voice as well as the importance of considering, in vocal action, the actor's subjective space in which transitions voice and where she is a producer of meaning itself. The methodology used in addition to literature review, document analysis and semi-structured interviews, focused fieldwork, with the accompaniment of artistic and pedagogical Della Monica in six periods in which taught five workshops for theater groups and artists in Belo Horizonte, Minas Gerais. As a result, we present an analytical description of the philosophical foundations that underpin the proposed Della Monica, as well as several of their practical activities.

INTRODUÇÃO

A intenção deste trabalho é analisar os métodos de ensino de Francesca Della Monica, artista e pedagoga italiana, considerada uma das mais importantes pesquisadoras da atualidade no campo do trabalho vocal, em especial no que se refere à utilização plena da potencialidade artística da voz, bem como sua "arqueologia"[1], seja no campo da música ou do teatro. Em particular, pretende-se destacar, nesse sistema, seus dispositivos imagéticos e sua abordagem simbólica no tratamento da fonação.

Como atriz e pesquisadora vocal, o impulso inicial para a realização desta pesquisa foi o meu interesse pelas possíveis abordagens verbais do texto teatral. Ao acompanhar o trabalho textual de alguns atores, tornou-se evidente, para mim, que o texto poderia ser falado de um modo formal e mecânico ou de uma maneira que eu considerava mais viva, natural e impregnada de presença cênica. Tal forma me despertava bastante interesse e me provocava esteticamente, me permitindo fruir do espetáculo mais livremente. Eu me perguntava se essa era uma observação minha, particular, ou se outros pesquisadores estariam igualmente atentos à questão, se haveria realmente variadas formas de se tratar o texto em cena.

À procura de respostas, encontrei no trabalho de doutorado de Tatiana Motta Lima[2] (2008) a ideia de *clichê gestual* que referenciou minhas percepções. Segundo Lima essa ideia, compreendida por importantes encenadores do teatro mundial, como Stanislavski e Jerzy Grotowski

> (…) se referia a um resultado final no qual a relação entre o ator – seu corpo e voz – e sua *partitura* era apenas aquela de um vínculo mecânico formal. Entendo os *clichês* como aquelas formas que não são influenciadas pelo fluxo de imagens ou das ações atorais, sendo quase como fotografias reproduzidas, *a posteriori*, por músculos, bem treinados ou não, que desconhecem – porque não reatualizam – os sentidos das imagens que re/produzem. Os *clichês* também fixam a atenção do ator nessas formas digamos 'musculares' e impedem que transformações inerentes à dinâmica da *vida psicofísica* participem das ações e influenciem a *partitura* (LIMA, 2008, p. 89).

[1] Esse termo será apropriadamente desenvolvido adiante.
[2] Professora do Curso de Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, que defendeu a tese intitulada *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowiski entre os anos 1959 e 1974 (*2008).

Esse entendimento contribuiu para que eu pudesse perceber a existência de um padrão estético que torna o texto cristalizado, forçado, formatado e abordado apenas superficialmente. Assim, buscando um tratamento do texto que possibilitasse uma atuação viva e dinâmica, eu me perguntava: o que está por trás do trabalho de preparação do ator que poderia dar uma força arrebatadora à sua voz?

Nos estudos de STANISLAVISKI (2001) encontrei referências sobre a imprescindibilidade de uma ação por meio da voz que fizesse a palavra transmitir uma ideia, ou ainda, a importância do papel da voz como tradutora do mundo interior do ator:

> Falar é agir. Esta ação nos determina um objetivo: instilar em outros o que vemos dentro de nós. Não é tão importante que a outra pessoa venha ou não a ver o que temos em mente. A natureza e o subconsciente podem cuidar disso. Nossa tarefa é querer induzir nossas visões interiores em outras pessoas e esse desejo origina a ação (STANISLAVSKI, 2001, p. 175).

"Ver dentro de si" é uma expressão que sugere ao ator reconhecer, em si, experiências vividas similares a de uma situação a ser interpretada, (re)significar suas emoções, evocar suas memórias em favor do personagem, saber como sua subjetividade se expressa diante da circunstância dada pelo autor. Ressalta-se que Stanislavski não apenas propunha "ver dentro de si", mas também "instilar em outros o que se vê dentro de si". Dessa forma, ele estabeleceu o princípio do que nomeou como *ação vocal*, segundo o qual o "falar" passava a ser "agir".

Dessa maneira, percebi que a voz seria uma ponte entre a subjetividade do ator e a objetividade do espaço comunicacional com o público; percebi que tratar do aspecto sonoro da voz era não apenas tratar de sua matéria concreta, de sua plasticidade sonora, mas também de outro aspecto que deveria ser considerado: o potencial simbólico existente na voz e na palavra, ao se considerar o pensamento do ator, suas ideias, suas emoções, sua maneira de agir e reagir em seu mundo interior e exterior; enfim, o que o formava como sujeito, durante a ação cênica.

A respeito disso, Ernani Maletta (2011), professor doutor do curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, em seu relatório de pós-doutorado, explica o conceito de voz como expressão do sujeito:

> É importante destacar que, originalmente, o termo voz, conceito

> intrínseco à ideia de polifonia, não exige obrigatoriamente uma expressão sonora. Uma das possíveis acepções da palavra voz é "direito de manifestar opinião". Por sua vez, o termo opinião pode significar "maneira de pensar, de ver, de julgar; julgamento pessoal (justo ou injusto, verdadeiro ou falso) que se tem sobre determinada questão; ponto de vista que se adota em um domínio particular (social, religioso, político, intelectual etc.)". Dessa forma, podemos definir voz como a expressão do pensamento, de um ponto de vista particular, ou seja, a expressão de uma individualidade, qualquer que seja o veículo usado para tal (MALETTA, 201, p. 8).

Penso que o homem necessita expressar suas impressões e percepções sobre aquilo que o cerca e aquilo que o constitui. Só assim, por meio da comunicação com seus pares, que ele se elabora, define-se, transforma-se, transmite suas ideias e segue adiante num incessante progresso. Só assim ele adquire conhecimento intelectual, sensível, além de maturidade para dar continuidade ao seu processo individual e ao da sociedade na qual está inserido.

Para a manisfestação dessa expressão, o homem acessa suas diferentes possíveis linguagens. Nesse procedimento, a arte participa como poderoso instrumento de transmissão, produção e ampliação dos sentidos humanos. Sua infinita variedade de formatos, materiais, processos criativos e mecanismos de comunicação poderão dar suporte constantemente renovável na forma dessa expressão. A arte tem o poder não apenas de comunicar um ponto de vista, mas de multiplicar essa perspectiva na sua própria realização. Em sua dinâmica criativa, alcançam-se percepções antes não descobertas.

A presente pesquisa tem como impulso o elo entre corpo, pensamento, sentimento, lógica e palavra. Segundo Peter Brook (1970), importante diretor no cenário teatral mundial, a palavra transita entre a expressão lógica, registrada graficamente pelo dramaturgo, e sua continuidade na expressão corpórea, registrada espaço-temporalmente pelo ator:

> Uma palavra não nasce como palavra, é preferencialmente um produto final que começa como impulso, estimulado pelas atitudes e comportamentos regidos pela necessidade de expressão. Esse processo é realizado no interior do autor e é repetido dentro do ator (...). A palavra é uma parte pequena e visível de uma imensa formação invisível (BROOK, 1970, p. 5).

O trabalho do ator consiste, então, entre outros aspectos, em deixar as palavras do dramaturgo ecoar dentro de si e, a partir daí, encontrar a sua própria necessidade cênica de dizer tais palavras.

É, portanto, nessa "imensa formação invisível" do campo mental, imagético e simbólico, e nas manifestações de essências arquetípicas, que procuro outras possibilidades vocais para o trabalho do ator preocupando-me em colocar a palavra-texto em cena, de maneira que ela seja eficaz, que produza reações e desencadeie desdobramentos ativos na cena teatral: que esteja em ação.

Procuro articular e dialogar com esses saberes, trazendo-os à consciência para chegar a um novo estado das coisas. Busco uma abordagem diversificada no trabalho vocal, em que o ator está em permanente contato com suas experiências subjetivas, com seu acervo memorial, que o forma como sujeito relacional, presente em sua época, e não um ser distanciado do que se quer e do que se tem a dizer.

Observo que é na interação ator-espectador que se completa a construção teatral do sentido, do significado do homem diante do seu tempo. Nesse aspecto, é importante que o ator esteja em contato direto tanto com seu mundo interior quanto com seu interlocutor, com o mundo à sua volta. As palavras utilizadas pelo ator possuem uma gama intensa de possibilidades sígnicas. Elas se ancoram diretamente na relação entre o texto dado e a subjetivação do ator, em função daquilo que está por ser dito, bem como na interpretação que ele dá ao texto e sua manifestação através do corpo, utilizando-se de suas experiências pessoais e memórias que surgem durante o trabalho interpretativo da situação dada.

As palavras proferidas e a qualidade sonora impressa na voz geram interpretantes através do acervo subjetivo existente na recepção. Esse movimento de mão dupla, entre o ator e o espectador, o emissor e o receptor, constrói conhecimento sensível e reflexivo ao convidar todos os envolvidos a [re]criarem o mundo e a si mesmos, uma vez que propõe, dentro de uma vivência poético-cênica, uma nova organização da realidade.

Todas essas colocações reafirmaram o meu grande interesse pela questão da subjetivação do trabalho do ator na construção de sua voz quando em cena, ou seja, a importância intrínseca da individualidade do ator sobre seu trabalho geral, e especialmente vocal, considerando-se suas vivências pessoais como força motriz para se chegar a estados e qualidades corpóreo-vocais. Mais ainda, conduziram-me ao objeto desta pesquisa.

A construção do objeto de pesquisa

Seguindo as relações do ator com seu mundo interior e a sua interação com o interlocutor, comecei uma investigação, baseada nos estudos sobre semiótica, com Anne Ubersfeld[3], Patrice Pavis[4], Marco De Marinis[5], J. Guinsburg[6], Vera Casa Nova[7] e Julio Pinto[8].

A princípio, a semiótica me parecia uma resposta possível, pois eu acreditava que o estudo dessa ciência bastaria para auxiliar o ator a imbuir na voz os sentidos, as experiências e emoções existentes nos signos, ícones e símbolos do texto. No entanto, esse estudo foi insuficiente e poderia, numa compreensão errônea de seus conceitos, sugerir ao ator, a reprodução de padrões sígnicos que não necessariamente fariam o texto menos automatizado. Por isso, encontrei a necessidade de dialogar com teóricos do teatro e verificar o que eles diziam sobre esse movimento interno do ator diante das palavras e das ações a serem realizadas.

Retomei os estudos de Grotowiski, por meio de Tatiana Motta Lima, e decidi averiguar mais cuidadosamente o que ele compreendia por "intenção íntima do ator":

> Os movimentos do ator não podiam mais ser explicados apenas por uma *lógica da forma*, por uma lógica da encenação, uma lógica externa ao ator, mas deviam ser justificados por uma intenção *íntima do ator*. Grotowski afirmava ainda que esse *empenho interior* deveria acontecer não só durante o trabalho de composição, mas também no momento de realização da *partitura*[9] (LIMA, 2008, p. 87-88).

Investigando, então, o acesso do ator à sua dinâmica mental, procurei alicerçar meu conhecimento nos processos intelectuais e cognitivos do homem. Para tanto,

[3] Anne Ubersfeld foi especialista em teatro erudito. Ela analisou e teorizou a linguagem teatral em vários métodos ou escolas de pensamento, tais como a linguística, a semiótica e a psicanálise.
[4] Patrice Pavis é professor de Estudos Teatrais da Universidade de Kent, em Canterbury. Ele tem escrito intensivamente sobre a performance, focando seu estudo e pesquisa principalmente na semiologia e interculturalidade no teatro. Em 1986, ele foi agraciado com o Prêmio Georges Jamati.
[5] Marco De Marines é professor de História da Cenografia e História do Teatro e do Espetáculo no Departamento de Música e Espetáculo da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Bolonha. No seu campo de interesses científicos, encontram-se, sobretudo, a teoria teatral, a metodologia aplicada ao estudo do teatro, a experiência teatral deste século, com destaque para o chamado "Novo Teatro" do pós-Guerra, e a iconografia teatral. Integra o comitê de redação da revista *Versus-Quaderni di Studi Semiotici,* dirigida por Umberto Eco, e é membro permanente da equipe científica da International School of Theatre Anthropology (ISTA), dirigida por Eugenio Barba.
[6] J. Guinsburg é professor emérito da Escola de Comunicações e Artes da USP.
[7] Vera Lúcia Casa Nova é professora associada da Faculdade de Letras da UFMG.
[8] Júlio Pinto é professor de Semiótica, coordenador do Mestrado em Comunicação Social da PUC Minas.
[9] Pode-se enxergar, já a partir dessas duas notas, o começo de uma reflexão que gerou, ainda que com inúmeras modificações, o binômio estrutura/espontaneidade (aqui descrito, se quisermos, como partitura de signos/transe) que foi, nos anos posteriores, um dos princípios basilares do trabalho do ator em Grotowski (LIMA, 2008:89).

aventurei-me a estudar os conceitos de mente, pensamento, imaginação e a interação corpo-mente-ambiente do cientista cognitivo António Damásio, em seu livro *O Erro de Descartes* (1996), e da pesquisadora Judith Nogueira[10] (2008) em *Do Movimento ao Verbo. Desenvolvimento cognitivo e ação corporal.* Tive contato, também, com a dissertação de mestrado de Sandra Parra Fulanerte[11], na qual ela propõe um estudo sobre voz e movimento corporal a partir dos processos cognitivos da mente humana, analisando o trabalho vocal de Grotowski.

Nessa fase da pesquisa, eu buscava um caminho para se chegar à essência da experiência do ator. Procurava um percurso que me levasse a compreender de que forma imagens (visuais, táteis, auditivas, etc.) poderiam ser associadas à ação física e vocal, possibilitando diversos níveis de potências e qualidades sonoras, clareando e fortificando o significado e o uso da palavra textual.

Além disso, ampliei meus estudos aos conceitos da Psicologia Analítica[12], de Carl Jung, e ao desenvolvimento de suas ideias segundo seus colaboradores, Marie Louise von Franz[13] e Nise da Silveira[14]. Dessa maneira, aproximei-me de sua teoria sobre a estrutura da Psique – Consciente, Ego, Inconsciente Pessoal, Inconsciente Coletivo, *Self* e Energia Psíquica –, encontrando o conceito de arquétipo[15], importante influenciador em diferentes níveis psíquicos e, consequentemente, físicos.

---

[10] Judith Nogueira é mestre pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

[11] Trabalho defendido em 2007 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, intitulado *Estudos para integração voz-movimento corporal no trabalho do ator contemporâneo*.

[12] Psicologia Analítica, também conhecida como Psicologia Junguiana ou Psicologia Complexa, é um ramo de conhecimento e prática da Psicologia, iniciado por Carl Gustav Jung, que se distingue da Psicanálise, iniciada por Freud, por apresentar uma noção mais alargada da libido e pela introdução dos conceitos de inconsciente coletivo, sincronicidade e individuação. A Psicologia Analítica foi desenvolvida com base na experiência psiquiátrica de Jung, nos estudos de Freud e no amplo conhecimento que Jung tinha das tradições da alquimia, da mitologia e do estudo comparado da história das religiões, as quais ele veio a compreender como autorrepresentações de processos psíquicos inconscientes.

[13] Marie-Louise von Franz foi psicoterapeuta analítica, pesquisadora e escritora alemã, com atividade na Suíça, importante continuadora do trabalho de Carl Jung. Fundou, em Zurique, o Instituto Carl Gustav Jung.

[14] Nise da Silveira foi uma renomada médica psiquiatra brasileira, aluna de Carl Jung. Dedicou sua vida à psiquiatria e manifestou-se radicalmente contrária às formas agressivas de tratamento de sua época, tais como o confinamento em hospitais psiquiátricos, o eletrochoque, a insulinoterapia e a lobotomia. Em 1952, ela fundou o Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro, um centro de estudo e pesquisa destinado à preservação dos trabalhos produzidos nos estúdios de modelagem e pintura que criou na instituição Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (RJ), valorizando-os como documentos que abrem novas possibilidades para uma compreensão mais profunda do universo interior do esquizofrênico. Poucos anos depois da fundação do museu, em 1956, Nise desenvolveu outro projeto também revolucionário para sua época: a Casa das Palmeiras, uma clínica voltada à reabilitação de antigos pacientes de instituições psiquiátricas. Foi uma pioneira na pesquisa das relações emocionais entre pacientes e animais, que costumava chamar de co-terapeutas. Foi membro fundadora da Sociedade Internacional de Expressão Psicopatológica (*Societé Internationale de Psychopathologie de l'Expression*), sediada em Paris. Sua pesquisa em terapia ocupacional e o entendimento do processo psiquiátrico através das imagens do inconsciente deram origem a diversas exibições, filmes, documentários, audiovisuais, cursos, simpósios, publicações e conferências.

[15] O conceito de arquétipo, neste trabalho, será melhor detalhado nas páginas seguintes.

Nesse momento de pesquisa, eu procurava procedimentos possíveis que se ancorassem nos processos cognitivos e psíquicos do ator. Acreditava que esses elementos poderiam contribuir para o apuramento do controle vocal do ator e potencializar a dimensão vocal na realização de um trabalho cênico consciente e consistente, de maneira dinâmica e viva.

Diante dessas reflexões, levantei questionamentos estruturantes para a pesquisa:

- Como desenvolver um trabalho técnico vocal diretamente associado às experiências individuais e subjetivas do ator?
- Como a memória das vivências do ator poderia ser evocada durante o trabalho?
- Qual seria o repertório imagético do ator que o subsidiaria nesse trabalho?
- Como os arquétipos e símbolos culturais do ator e das diversas civilizações humanas poderiam contribuir para esse trabalho?
- Como tais recursos se tornariam uma possibilidade para um procedimento técnico-artístico?

Percebi, então, que havia uma lacuna fundamental no meu estudo: eu procurava pesquisar a influência da subjetivação do ator no trabalho vocal e fazer uma análise de um procedimento bastante avançado, sem ainda tê-lo encontrado em minha prática ou nas práticas de outros pesquisadores e artistas que consultei. Vale salientar que apesar de minha experiência como pesquisadora vocal e como atriz ser cada vez mais rica, ela não teria consistência suficiente para se tornar referência básica desta pesquisa. Além disso, compreendi que o limite de uma dissertação não me permitiria abordar as minhas inquietações acerca da subjetivação do ator em toda sua amplitude. Entendi que o mestrado era o momento de construir os fundamentos dessa complexa pesquisa, dedicando-me à busca de princípios e procedimentos consolidados como suporte principal de profundas investigações futuras.

Em meio a esses diversos questionamentos e à incessante busca de respostas, conheci o relevante e singular trabalho de Francesca Della Monica, por intermédio da pesquisa do professor Ernani Maletta. Percebi que o trabalho dessa artista era consolidado e dialogava coerentemente com os questionamentos que eu havia levantado até então.

Metodologia

Esta pesquisa envolve uma abordagem qualitativa que, conforme ALVES-MAZZOTTI (2000, p. 131-133), tem como principal característica o fato de seguir

> "a tradição 'compreensiva' ou interpretativa. Isso significa que as pesquisas a que eles se referem partem do pressuposto de que as pessoas agem em função de suas crenças, percepções, sentimentos e valores, e que seu comportamento tem sempre um sentido, um significado que não se dá a conhecer de modo imediato, precisando ser desvelado", incluindo "descrições detalhadas de situações, eventos, pessoas, interações e comportamentos observados; citações literais do que as pessoas falam sobre suas experiências, atitudes, crenças e pensamentos; trechos ou íntegras de documentos, correspondências, atas ou relatórios de casos".

Como instrumentos para coleta de dados, foram utilizados:

- **Revisão bibliográfica e coleta de dados** da literatura sobre o tema. Como uma base teórica inicial, poderiam ser citadas obras relacionadas aos campos da semiótica e das ciências cognitivas. No entanto, as referências definitivas principais foram os textos *O Gesto e a Palavra*, volumes 1 e 2, de André Leroi-Gourhan, *Dicionário dos Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant e *O Homem e Seus Símbolos*, de Carl G. Jung. Os artigos e textos produzidos por Francesca Della Monica são, sem dúvida, referência deste estudo[16]. No que se refere às publicações sobre a pesquisa de Della Monica, a literatura ainda é escassa. Destaca-se a tese de doutorado da italiana Serena Gatti, intitulada *Per un'indagine comparata della relazione voce movimento nel performer*, defendida junto ao *Dottorato di Ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici* da Universidade de Bolonha, na Itália, cujo terceiro capítulo é dedicado à pesquisa de Della Monica. Cita-se, também, a Monografia de Graduação de Liyu Jin, *Una formazione d'attrice*, cujo quarto capítulo, *La Voce e gli Archetipi*, refere-se a Della Monica. Em língua portuguesa, há exclusivamente os textos produzidos pelo professor Ernani Maletta, durante o Pós-Doutorado, por ele realizado entre os anos de 2010 e 2011, que teve como

[16] As publicações de Della Monica sobre a própria pesquisa são raras – característica comum aos criadores que se utilizam da prática artística como fundamento. Atualmente, ela se dedica ao completo registro escrito de sua pesquisa, em coautoria com o parceiro profissional Ernani Maletta, em livro cujo lançamento está previsto para 2013.

foco o trabalho da artista italiana. Nesse sentido, o presente estudo representa a primeira dissertação sobre o tema em língua portuguesa.

- **Acompanhamento, observação e análise de cinco oficinas ministradas por Francesca Della Monica**, entre maio de 2011 e junho de 2012, a saber:
  - *A voz segundo Francesca Della Monica*, como parte integrante da disciplina *Estudos Vocais e Musicais B*, ministrada pelo professor Ernani Maletta no curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. Local: Escola de Belas Artes da UFMG. Período: maio e junho de 2011, com carga horária total de 60 horas/aula.
  - *A dimensão espacial da voz*. Local: Compás Escola de Arte. Período: 8 a 10 de julho de 2011, com carga horária total de 12 horas/aula.
  - *Qualidades da voz*, realizada como parte do evento *Oficinas de Verão – Qualidades da Cena*. Local: Galpão Cine Horto. Período: 13 a 16 de fevereiro de 2012, com carga horária total de 16 horas/aula.
  - *A Dimensão Espacial da Voz – Módulo I*. Promoção: Grupo Voz & Companhia. Local: Compás Escola de Arte. Período: 27 de fevereiro a 04 de março de 2012, com carga horária total de 15 horas/aula.
  - *A Dimensão Espacial da Voz – Módulo II*. Promoção: Grupo Voz & Companhia. Local: Compás Escola de Arte. Período: 09 a 11 de junho de 2012, com carga horária total de 12 horas/aula.

Todas as oficinas foram registradas por meio de recursos audiovisuais, produzindo-se mais de 50 horas de gravação e filmagem, que foram armazenados no arquivo pessoal dos pesquisadores deste trabalho. Foram feitas as transcrições das falas de Della Monica e das questões levantadas e dos depoimentos dados pelos alunos. Foram também registrados graficamente os exercícios aplicados durante as oficinas.

As entrevistas estruturadas foram realizadas por meio de um questionário respondido pelas seguintes participantes das oficinas: Calistene Maria de Campos, Carolina Romano Fabrini, Denise Vieira Furtado de Garcia e Castro, Marina Florentino e Vanessa Lyra.

Esta dissertação é composta por três capítulos, além dessa introdução e das considerações finais. O primeiro é dedicado à apresentação de Francesca Della Monica, focalizando a formação e a trajetória profissional dessa artista. No segundo capítulo, construiu-se um arcabouço teórico, sugerido pela própria Francesca Della Monica, por meio do qual é traçada a base de seu pensamento como arqueóloga, filósofa, pedagoga, pesquisadora e artista. Em particular, foi feito um delineamento da construção biológica e social da linguagem humana. No terceiro capítulo, descrevemos o trabalho de Della Monica a partir da observação de cinco oficinas ministradas por ela, para atores, cantores e preparadores vocais de Belo Horizonte, Minas Gerais, no período de junho de 2011 a junho de 2012. Paralelamente, foi feita uma análise dessa prática a fim de revelar seus princípios. Finalmente, nas considerações finais, são levantados os princípios fundamentais de sua metodologia, com enfoque em seus comandos imagéticos e sua abordagem simbólica ao tratar da fonação.

CAPÍTULO 1 – O percurso artístico e pedagógico de Francesca Della Monica

Francesca Della Monica é italiana. Artista, pedagoga, arqueóloga, filósofa e pesquisadora, ela é uma das maiores referências europeias, reconhecida pela singularidade de sua atuação, no que diz respeito aos aspectos técnicos e criativos, nos processos de formação e criação cênicas.

Por apresentar, em sua metodologia, inúmeras respostas às questões que impulsionaram este estudo, o que está aliado aos seus conhecimentos em diversas áreas, como arqueologia, filosofia, fenomenologia, literatura, música, artes visuais e cênicas, o trabalho de Della Monica se tornou o principal objeto desta pesquisa.



Fotografia de Shobba

Formação acadêmica

Francesca Della Monica graduou-se no curso ***Musica da Câmera 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.

Trajetória artística e pedagógica[17]

Em um de meus encontros com Francesca Della Monica, escutei seu relato acerca de sua descoberta vocal e as conseqüências que se seguiram a esse fato. Ela

[17] Mais informações sobre a trajetória de Francesca Della Monica estão disponíveis no *site*: <http://www.verdastrodellamonica.com>.

conta que, aos 16 anos, escolheu continuar "a andar no caminho da Voz"[18] para conhecer a si mesma e encontrar uma forma de se relacionar com o mundo exterior. Ao cantar e trabalhar a voz, sentia que "se relacionava com as pessoas de uma forma íntima e maravilhosa", vencendo sua timidez. Essa foi a maneira que encontrou para se aproximar dos outros e criar elos afetivos de grande significado.

Durante sua infância, morou em Livorno, uma pequena cidade da Itália perto do mar, mas anualmente passeava em Florença com seus pais. Ela lembra que, ao visitar a cidade pela primeira vez, ficou espantada com sua magnitude. Na sua visão de criança, Florença era onde estava o centro do mundo, a Renascença, a história; ali as coisas mais comuns de cada dia tinham um ar de encantamento.

Essa foi uma fase importante de sua vida. Como num ritual de passagem, ela precisou ressignificar as coisas, adequar as duas culturas – de sua pequena cidade e de Florença – em novos parâmetros semânticos. Mas, ela não teve muito tempo para construir uma linha guia que a orientasse. 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.

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.

[18] O termo *voz*, aqui, deve ser entendido de maneira ampla, como referido anteriormente na introdução desta dissertação.



Espetáculo *Satyricon*. Fotografia de Achille Le Pêra.

E foi assim que Francesca Della Monica iniciou sua prática artística como cantora lírica e professora de canto. Seu potencial vocal, acima da média, levou-a a desenvolver uma proposta de trabalho, tanto como artista, quanto como professora, que buscasse uma ampliação das técnicas da pedagogia tradicional do canto lírico.

Como artista, destaca-se pela peculiaridade de sua voz, que possui não apenas riqueza tímbrica, flexibilidade e força extraordinárias, como também pelo virtuosismo técnico de realizar, com maestria, dinâmicas vocais muitas vezes de grande complexidade, que envolvem passagens súbitas de uma emissão fortíssima para outra suavíssima, de um extremo agudo a um extremo grave, ou de um som áspero e gutural para outro leve e puro. Todas essas características a tornaram uma das vozes mais apropriadas ao universo da música experimental contemporânea, tendo construído, por isso, um percurso artístico de grande relevância: foi parceira de músicos como John Cage, que compôs e adaptou alguns solos para sua voz, Sylvano Bussoti, Aldo Clementi, Daniele Lombardi, entre outros. Della Monica participou de diversos eventos de música contemporânea, na Itália e em outros 21 países, e gravou dois CDs dedicados à música de Cage, sendo que um deles, de 1992, apresenta a gravação ao vivo de um concerto realizado em Firenze que contou com a presença do compositor. (MALETTA, 2011, p. 21-22). Em 2011, foi escolhida pelo compositor francês Pierre Boulez para gravar algumas de suas composições para voz solo, que exigem do intérprete uma peculiar condição vocal e um absoluto virtuosismo técnico. Ela possui vasta experiência no estudo das notações não convencionais da música contemporânea e é uma das maiores referências mundiais nesse campo.

Della Monica é a representante oficial da Itália no âmbito da Instituição *Giving Voice of Wales*, um dos mais importantes organismos de pesquisa europeia sobre os estudos voltados à vocalidade. Cabe destacar sua comunicação *Analisi della vocalità di Carmelo Bene* entre os numerosos seminários e conferências por ela realizados

sobre a problemática do emprego da voz e sobre as novas grafias para a voz.

Como preparadora vocal e pedagoga da voz, trabalhou com inúmeros importantes artistas italianos, entre o quais podemos citar Sandro Lombardi, Franco Graziosi, Iaiá Forte, Olímpia Carslisi, 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.

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*. Foi professora de vocalidade junto à *Scuola del Teatro Metastasio di Prato*, bem como docente e coordenadora de projetos de formação artística na *Fondazione Pontedera Teatro*.

Em 1999 fundou, junto com o reconhecido ator Massimo Verdastro, a *Compagnia Verdastro Della Monica*, com o objetivo de unir propostas artísticas cênicas e musicais numa perspectiva dramatúrgica contemporânea, além de realizar atividades didáticas e formativas.

Desde 2005 é professora da *Accademia di Belle Arti di Brera*, em Milão, na Itália, onde é responsável pela disciplina *Audiovisivi Lineari*. Segundo Maletta (2011, p. 23), nessa disciplina Della Monica propõe o contraponto entre o discurso sonoro e o visual por meio do estudo dos ritmos e dos tempos da Paisagem Sonora. Esse curso dedica-se à temática da sinestesia na percepção das realidades acústica e visual, à acústica vocal nos diferentes ambientes e à análise do diálogo entre som e imagem nos processos de composição da dramaturgia musical em diferentes contextos artísticos.

No Brasil, sua primeira colaboração deu-se ao lado do diretor Cacá Carvalho, criando a dramaturgia sonora dos espetáculos *Dom Quixote*, sobre a obra de Cervantes, e *O Homem Provisório*, baseado no romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, pelo qual Della Monica foi indicada ao Prêmio Shell de Teatro, na categoria especial pela preparação e partitura vocal do elenco, em 2006. A partir de 2010, estabeleceu uma parceria profissional com o também artista e professor brasileiro Ernani Maletta, que desenvolveu uma pesquisa de pós-doutorado na Itália dedicada ao estudo da metodologia sobre a vocalidade e a musicalidade cênicas desenvolvida por ela. A partir de 2011, Della Monica vem desenvolvendo relevantes e contínuos trabalhos no Brasil, em especial com o diretor Gabriel Villela – com quem já montou os espetáculos *Hécuba*, de Eurípedes, e *Macbeth*, de Shakespeare – e com

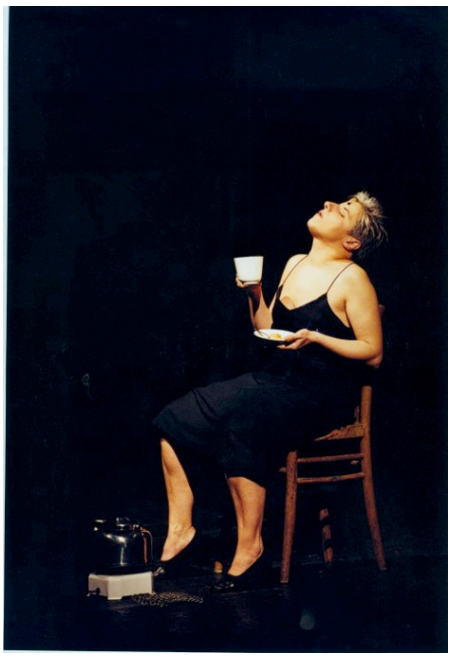
os grupos *Galpão* (Belo Horizonte, Minas Gerais) e *Clowns de Shakespeare* (Natal, Rio Grande do Norte). Além disso, ela tem oferecido inúmeros laboratórios e oficinas sobre as suas propostas de trabalho com a voz.

Meu encontro com Francesca Della Monica

Tive o privilégio de conhecer Francesca Della Monica em junho de 2011, durante o meu estágio de docência[19] com o professor Ernani Maletta no curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, como parte das atividades do Programa de Pós-Graduação em Artes dessa mesma instituição, no qual realizei esta pesquisa.

Desde o primeiro momento em que vi Francesca Della Monica, afeiçoei-me pela sua pessoa, sua simpatia e delicadeza. E essa primeira impressão se fortaleceu ao longo do tempo que tenho passado perto dela. Seu semblante sereno, seu olhar vívido e sua escuta atenta e amorosa legitimam um carisma que, ao meu ver, apenas espíritos de alta hierarquia possuem.

Por alguns dias, entre maio e junho de 2011, ela esteve com as alunas de Maletta, oferecendo um laboratório intensivo sobre suas propostas de trabalho. Nesse período pude, então, experienciar, pela primeira vez, uma prática que materializava na voz um pensamento filosófico que, em muitos pontos, convergia com a pesquisa de mestrado que eu havia iniciado. Era como se eu visse as minhas ideias, ainda imaturas e frágeis, concretizando-se, tornando-se possíveis da forma como eu imaginava e desejava, mas de uma maneira excepcional, como eu ainda não havia estruturado.



Espetáculo *Molly B e Le Rose di Gibilterra*.
Fotografia de Achille Le Pera

Uma vez que naquele momento eu ainda não me sentia segura em relação a qual caminho seguir no desenvolvimento desta dissertação, meu

[19] Nesta oportunidade, acompanhava a disciplina *Estudos Vocais e Musicais B*, do curso de graduação em Teatro da EBA/UFMG, ministrada pelo professor Ernani Maletta. Um dos principais conteúdos dessa disciplina dizia respeito ao pensamento e à metodologia de Francesca Della Monica.

encontro com Della Monica apontou uma direção clara e promissora. Desse modo, encontrava-me em uma posição privilegiada como pesquisadora: acolhida generosamente por Francesca Della Monica e conduzida por Ernani Maletta, seu aliado, parceiro, estudioso de seu trabalho e, como eu, seu admirador.

Acompanhei o trabalho de Della Monica nas cinco ocasiões especificadas na introdução deste trabalho. Em todos esses encontros, Della Monica abordou o espaço vocal para a fala e para o canto, compreendendo o termo *espaço vocal* tanto como um campo de ação do movimento quanto como gesto vocal, bem como espaço de concepção expressiva e timbrística[20]. Durante as oficinas, todos os participantes fizeram experiências com a modulação do horizonte vocal, criando gestos sonoros e dinâmicas vocais com variadas concepções espaciais.

Nessa oportunidade, observei a clara abordagem didática de Della Monica, sua rara sensibilidade e seu profundo conhecimento do fenômeno vocal e do ser humano como uma rede complexa de manifestações biológicas, psicológicas e ontológicas.

No início de todas as suas oficinas, Della Monica reunia o grupo em círculo, convidava cada integrante a realizar uma breve reflexão de algum aspecto da sua voz, abordando em especial aquilo que fosse considerado problema, e justificava essa solicitação da seguinte forma:

> 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 mímese, 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).[21]

[20] O conceito de espaço é um dos pilares do pensamento de Della Monica e será tratado com profundidade no decorrer deste trabalho.

[21] Toda a comunicação de Francesca Della Monica é feita diretamente na língua portuguesa, na qual ela se expressa de maneira exemplar. Ressalta-se que na transcrição de suas falas foram preservados o seu repertório de vocábulos e a sua forma particular de construir frases – que, algumas vezes, fogem do padrão coloquial do português brasileiro. Acrescenta-se, ainda, que todas as afirmações e depoimentos atribuídos à Francesca Della Monica, com exceção daqueles retirados de publicações referenciadas, foram obtidos nos *workshops* e oficinas dos quais participei, tanto como aluna quanto como pesquisadora-observadora, como está descrito na introdução

Antes que cada aluno apresentasse suas reflexões acerca de sua voz, Della Monica contava alguns pormenores da sua trajetória pessoal, expondo suas memórias e criando um ambiente acolhedor de liberdade e confiança. Essa condução estimulava cada um a refletir sobre o que acreditava serem suas mais delicadas deficiências.

Pude observar que Francesca mantém um equilíbrio sadio entre a história dos estudos vocais, suas escolas, experimentações, técnicas e paradigmas e a sua trajetória transgressora, seus conceitos avançados e suas concepções vanguardistas do fazer artístico.

Nesse sentido, Maletta (2011) observa que Francesca

> mostra que a vanguarda dialoga de forma importante, produtiva, prazerosa e muitas vezes necessária com a tradição, desenvolvendo um percurso simultaneamente em direção ao passado mais remoto, por meio da arqueologia, e ao futuro mais longínquo, como uma das principais representantes europeias da música vocal contemporânea e experimental. Assim, contribui para demonstrar a imprescindibilidade do passado, bem como do conhecimento das teorias e técnicas tradicionais, para a compreensão consistente e significativa do pensamento contemporâneo e do porvir (MALETTA, 2011, p. 07).

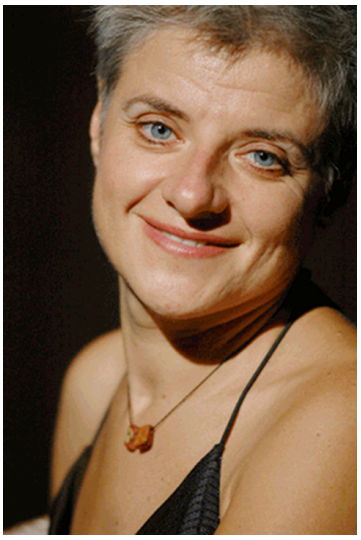
Para se compreender com a devida profundidade as propostas de ação de Della Monica, é fundamental conhecer os princípios que estruturam e organizam o seu pensamento. Esse é, então, o tema do próximo item.

---

desta dissertação.

CAPÍTULO 2 – A natureza arqueológica da voz, de Francesca Della Monica

A arqueologia é um dos pilares tanto da formação quanto da atuação de Francesca Della Monica. No que se refere à formação, Maletta, em seu relatório final de pesquisa de pós-doutorado, aborda a importante relação da arqueologia com o trabalho de Della Monica sobre a voz:



Fotografia de Achille Le Pera

> É importante evidenciar que, por intermédio da Arqueologia, Della Monica desenvolveu a habilidade única e extraordinária de, com o seu ouvido, "escavar" o corpo de todos aqueles com quem trabalha e, desse modo, consegue perceber o fenômeno vocal de uma forna plena, entrelaçando polifonicamente uma percepção da voz ao mesmo tempo técnica e expressiva – ou melhor, nos mostra que a técnica e a expressividade não se excluem; em vez, criam juntas um único conceito igualmente belo e complexo (MALETTA, 2011, p. 7).

Maletta ainda justifica em seus estudos a expressão "arqueologia da voz" da seguinte forma:

> 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 à nossa livre expressão. Assim, 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.[22]

Para Francesca Della Monica, 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. 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.

Incentivada por essas colocações, no presente capítulo, com a ajuda de conhecimentos arqueológicos da pré-história, delinearemos os processos de conquista pelo homem da linguagem verbal.

Para a compreensão desse processo evolutivo, é necessário considerar todo o acúmulo de vivências que formam as construções sociais e simbólicas da individualidade. O homem de hoje é fruto das adaptações físicas resultantes de sua interação com o ambiente.

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.

Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2000, p. 551-552), autores do *Dicionário dos Símbolos*:

> A linguagem é o símbolo de um ser inteligente: indivíduo, cidade, etnia, nação. A linguagem é compreendida aqui no sentido exato de língua falada ou escrita, idioma, que é uma das inumeráveis formas da linguagem e um dos componentes da estrutura mental e social. É uma realidade profunda a que existe na relação língua-ser. Evoluem juntos e ecoam juntos todos os acontecimentos de uma história em comum: a língua é a alma de uma cultura, de uma cidade. [...] (A língua) traduz certa unidade do ser, é fator de coesão. Uma sociedade se desagrega quando abandona sua língua, ou se esta se decompõe. Compreende-se que uma minoria étnica se

[22] Depoimento obtido em encontro de orientação desta pesquisa, ocorrido em 20 de março de 2012.

> empenhe em conservar sua língua, como penhor de sua identidade. Da mesma forma, a individualização progride com o domínio de uma linguagem. O conhecimento de sua linguagem permite o acesso à intimidade de uma pessoa e de um grupo. Atacar uma linguagem equivale a atacar um ser; respeitar uma linguagem é respeitar o ser que a fala. Porque ela detém uma carga de energia que provém de todo o ser e visa ao ser por inteiro. A força do símbolo impregna dessa energia os signos e os suscita. A linguagem permite que se participe de uma vida (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 551-552).

O desejo por compreender a sua origem fez o homem buscar na natureza novos conceitos e explicações. Entre elas, destacamos as descobertas de Charles Darwin e seus estudos sobre a evolução, que ao apresentar a teoria do ancestral comum entre o homem e o macaco, trouxe imbricações profundas no pensamento e compreensão humanos: o homem precisou aceitar a condição de ser parte da natureza e assumir a sua pequenez diante da imensidão dos processos naturais.

Leroi-Gourhan[23] (1964, p. 41-43) relata que o primeiro elemento que compôs a estrutura corporal do homem a caminho da marcha bípede incide sobre as limitações locomotoras, isto é, a organização mecânica da coluna vertebral e dos membros. Na fase teromórfica da evolução, fase da transformação dos répteis em mamíferos, os répteis ascendem à locomoção quadrúpede e as vértebras cervicais alongam-se, tornando o pescoço capaz de mover a cabeça num extenso ângulo. Em seguida, a coluna vertebral adquire curvaturas de compensação, cuja resultante é a vertical. A verticalidade faz da coluna vertebral "o símbolo da afirmação do *self*; [...] é ela que dá vida ao edifício que sustenta e a tudo o que ele significa" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 265). A importância dessa nova condição vertical pode ser explicada nas próprias palavras de Della Monica:

> O ganho da verticalidade dá ao homem a capacidade de ver, pensar e substantivar um espaço real maior e um "abstrato" – a raiz daquilo que eu chamo o "espaço possível". Assim, a posição vertical possibilita ao homem alcançar horizontes semânticos diferentes: do chão, da terra até as nuvens do céu, da imaginação, da possibilidade do futuro, de uma condicionalidade, de um espaço periférico.[24]

[23] André Leroi-Gourhan (1911-1986) foi um arqueólogo, paleontólogo, paleoantropólogo e antropólogo francês, interessado em tecnologia e estética.
[24] Depoimento obtido em entrevista realizada em 29 de fevereiro de 2012.

Outro elemento que determina o estado bípede do homem é a mão, na sua possível integração ao campo técnico. Essa fase surge quando as funções dentais de preensão passam para a mão, prolongando-se através dos instrumentos. Nesse momento, o membro anterior está liberto e a mão, embora composta da mesma maneira que a dos macacos, pelas suas novas proporções e possibilidades torna-se diferente, considerável e definitivamente. A mão humana diferencia o homem de todos os animais e serve também para diferenciar os objetos que toca e modela.

Como descreve Chervalier e Gheerbrant (2000, p. 589), "A mão exprime a ideia de atividade, bem como as ideias de poder e de dominação. É preciso lembrar ainda que a palavra manifestação tem a mesma raiz que a palavra mão; manifesta-se aquilo que pode ser seguro ou alcançado pela mão". Francesca Della Monica acrescenta, ainda, um novo significado:

> A liberação da mão é a condição para uma gestualidade complexa, refinada, que exorbita a simples sobrevivência, expressando a personalidade e a forma peculiar de cada ser humano. É como se o gesto das mãos possuíssem timbres diferentes. Assim, o objeto funcional (produzido pelas mãos) ganha a possibilidade de tornar-se objeto poético, narrativo, imagético, que – como a voz – não apenas chama ou define, mas evoca, expressa o invisível.[25]

Continuando o caminho da evolução, a paleontologia chega à conclusão de que "é a mão que liberta a palavra", e caracteriza "a evolução em direção aos cumes da consciência humana" (LEROI-GOURHAN, 1964, p. 40). No *Tratado da Criação do Homem*, de Gregório de Nissa[26] (379 d. C.), as mãos estão, do mesmo modo, ligadas ao conhecimento, à visão, pois elas têm como fim a linguagem, como podemos verificar:

> E, no entanto, foi antes de mais para a linguagem que a natureza acrescentasse as mãos ao nosso corpo. Se o homem estivesse desprovido delas, as partes do rosto teriam sido formadas como as dos quadrúpedes, a fim de lhe permitirem alimentar-se: o rosto teria uma forma alongada, adelgaçada na região das narinas, com lábios proeminentes, calosos, duros e espessos, a fim de arrancar a erva; teria entre os dentes uma língua diferente da que tem, carnuda, resistente e rude, a fim de malaxar os alimentos juntamente com os dentes; seria húmida, capaz de fazer passar

[25] Idem.
[26] São Gregório de Nissa (Capadócia, 330–395) foi teólogo, místico e escritor cristão.

> estes alimentos pelos lados, como as dos cães ou outros carnívoros, que os fazem deslizar pelos interstícios dos dentes. Se o corpo não tivesse mãos, como se formaria nele a voz articulada? A constituição das partes que rodeiam a boca não estaria de acordo com as necessidades da linguagem. O homem, nesse caso, teria sido obrigado a balir, a gritar, a ladrar, a relinchar, a berrar como os bois ou os burros ou a emitir mugidos como os animais selvagens". E, ainda: "Assim, é graças a essa organização que o espírito, como um músico, produz em nós a linguagem e nos tornamos capazes de falar. Este privilégio jamais o teríamos, sem dúvida, se os nossos lábios tivessem de assegurar, para as necessidades do corpo, a carga pesada e penosa da alimentação. Mas as mãos chamaram a si esse cargo e libertaram a boca para o serviço da palavra"(NISSA, 379 d. C., p. 112-113, *apud* LEROI-GOURHAN, 1964, p. 40).

Leroi-Gourhan (1964, p. 24) demonstra, então – e utiliza-se das ideias de Nissa para auxiliá-lo –, que "o ponto de partida da evolução humana não teve lugar no cérebro, mas, sim, nos pés, e que as qualidades superiores só puderam emergir na medida em que, muito antes delas, constituiu-se um terreno propício ao seu aparecimento".

Num trajeto que se inicia no peixe da era primária e que chega ao homem da era quaternária, pode-se perceber uma série de libertações sucessivas: a do corpo inteiro em relação ao elemento líquido, a da cabeça em relação ao solo, a da mão em relação à locomoção e, finalmente, a do cérebro em relação à máscara facial. Nesse encadeamento, as formas pertinentes são as que, em cada momento do seu desenvolvimento, ofereceram o melhor equilíbrio, do ponto de vista da nutrição, locomoção e órgãos de relação, na mobilidade, vivacidade, características fundamentais das espécies escolhidas para demonstrar a progressão do mundo vivo.

Segundo Della Monica:

> 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.[27]

[27] Depoimento obtido em entrevista realizada em 29 de fevereiro de 2012.

É assim, com a coluna ereta, com as mãos livres e por meio de inúmeras adaptações cerebrais que o homem, adquirindo uma linguagem original e complexa, diferencia-se do restante dos animais.

A partir daí, o homem se organiza socialmente, ampliando consideravelmente o seu campo de atuação. Novas ciências surgem e se organizam em áreas de conhecimento que tratam não apenas da organização e do desenvolvimento biológicos do homem, mas também de sua extensa cadeia de procedimentos psíquicos e cognitivos.

Para Della Monica, 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.

Como uma ferramenta de manutenção desse equilíbrio, o homem, ao longo da sua evolução, criou diversos mitos que colaboravam para compreender, elaborar e ressignificar as experiências que vivia com o meio e com a natureza.

Tais mitos, provenientes dos tempos antigos, dizem respeito a temas que sempre sustentaram a vida humana, que construíram civilizações e deram forma às religiões através dos séculos, e representam os profundos questionamentos humanos. Quando o sujeito se aproxima de um mito e é apanhado por aquilo que ele aborda, segundo Joseph Campbell[28] (1990, p. 4), recebe um tal senso de informação, de uma forma tão profunda, rica e vivificadora, que não quer abrir mão dele.

Segundo o autor (1990, p. 32), os mitos possuem quatro funções básicas: a primeira é a função mística, que introduz o homem na dimensão do mistério que origina todas as formas; a segunda função é a dimensão cosmológica, que busca explicações para a forma do universo, mas fazendo-o de uma tal maneira que o mistério, outra vez, se manifesta; a terceira é a função sociológica, que propõe metodicamente uma determinada ordem social (essa ordem pode variar completamente, de lugar para lugar); e, por último, mas não menos importante, a função pedagógica, que ensina aos homens como viver uma vida sob qualquer circunstância.

[28] Joseph John Campbell (1904-1987) foi um estudioso norte-americano de mitologia e religião comparativa. O livro *O poder do mito* é resultado de uma série para televisão criada por Bill Moyers, jornalista, crítico e comentarista norte-americano, em que entrevista Joseph Campbell.

Campbell ainda define os mitos como metáfora da potencialidade espiritual do ser humano, que são transmitidos de geração a geração, quase inconscientemente. E falam do profundo mistério do ser humano e da existência de todas as coisas:

> É um *mysterium*, um mistério, *tremendum et fascinans* – tremendo, horrível, porque destrói todas as noções fixas que o homem pensa que tem das coisas, e ao mesmo tempo é absolutamente fascinante, porque diz respeito à sua própria natureza, ao seu ser (CAMPBELL, 1990, p. 39-41).

O mito de Apolo e de Dionísio, por exemplo, são representantes principais de polaridades importantes na manutenção do equilíbrio da natureza humana. 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 pólos 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.

Apolo, o deus solar, de luz, que possui flechas como os raios do sol, "realiza o equilíbrio e a harmonia dos desejos, não pela supressão das pulsões humanas, mas por orientá-las no sentido de uma espiritualização progressiva que se processa graças ao desenvolvimento da consciência" (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2000, P. 66). Maletta acrescenta que Apolo é o deus do equilíbrio, da medida, da razão, que se refere "a uma vida especulativa, instigando-nos à busca de explicações e à elaboração de teorias, à construção de sistemas com os quais se procura expressar o sentido das coisas segundo sua medida e proporção"[29] (MALETTA, 2012, p. 4 e 5).

Dessa forma, Apolo é o arquétipo da organização, da forma, regulador da sociedade e da cultura:

> Deus muito complexo, é terrivelmente banalizado quando o reduzem à figura de um homem jovem, sábio e belo, ou quando – numa simplificação do pensamento de Nietzsche – o opõem a Dionísio, como a razão contraposta ao entusiasmo. Pelo contrário, Apolo é o símbolo da vitória sobre a violência, do autodomínio do entusiasmo, da aliança entre a paixão e a razão. (...) Sua sabedoria é fruto de uma conquista, e não de uma herança. Apolo simboliza a suprema espiritualização; é um dos

[29] Afirmação obtida no texto introdutório do projeto de pesquisa *A dimensão polifônica, espacial e dionisíaca da ação vocal*, desenvolvido pelo grupo de pesquisa *Libera Vox – Grupo de Pesquisa sobre a Vocalidade e a Musicalidade da Polifonia Cênica*, registrado no CNPq e liderado pelo professor Ernani Maletta, da Escola de Belas Artes da UFMG.

> mais belos símbolos da ascensão humana (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2000, P. 66-67).

Na outra margem, encontramos Dioniso, divindade também de grande complexidade. Apresenta-se como a figura de um jovem deus – em sua história consta o acontecimento de ter nascido duas vezes –, e possui uma multiplicidade de nomes:

> Deus da vegetação, da vinha, do vinho, dos frutos, da renovação sazonal, Senhor da árvore (Plutarco), ele é aquele que distribui a alegria em profusão (Hesíodo). Gênio da seiva e dos jovens brotos, Dioniso é também o princípio e o senhor da fecundidade animal e humana. (...) Poder-se-ia dizer, considerando as conseqüências sociais e, mesmo, as formas do seu culto, que Dioniso era o deus da libertação, da abolição das proibições e dos tabus, o deus das catarses e da exuberância. (...) No sentido mais profundamente religioso, o culto dionisíaco, a despeito das suas perversões e, mesmo, através delas, testemunha o violento esforço da humanidade para romper a barreira que a separa do divino, e para libertar sua alma dos limites terrenos (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2000, p. 340-341).

Para Maletta, ele é a força criadora e destruidora da natureza. É a desmedida, o descontrole, o êxtase, a criatividade, o impulso da vontade; ele insufla as pulsões energéticas, as atitudes ébrias, a juventude, a sexualidade e a paixão sensual (MALETTA, 2012, p. 5).

Segundo Nietzsche:

> […] ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum "arte" lançava apenas aparentemente a ponte, até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da "vontade" helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática[30] (NIETZSCHE, 2007, p. 24, *apud* MALETTA, 2012, p. 5).

A voz apolínea, segundo Francesca, seria aquela que se estabelece no espaço da história – o espaço restrito pelas convenções do convívio social – e a voz dionisíaca, aquela que se apresenta no espaço do mito e ultrapassa as fronteiras da razão.

Nesse aspecto, completa Maletta:

[30] NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.* São Paulo, Companhia das Letras, 2007. p. 24.

> (...) evidencia-se o clássico dualismo entre as expressões apolíneas e dionisíacas da voz cênica: Apolo como o equilíbrio, a correta medida, a proporção, instigando-nos à busca de explicações e à elaboração de teorias que expliquem sentido das coisas; Dioniso como a desmedida, o êxtase, a sensualidade criativa, sugerindo-nos a aceitação ébria da vida, a exaltação das pulsões energéticas e vitais, da saúde, da juventude, da sexualidade e da paixão sensual (MALETTA, 2012, p. 5).

Ao observar a metodologia de Francesca Della Monica, pude observar sua capacidade extraordinária de colocar na prática vocal do homem-ator as 'camadas' apolíneas e dionisíacas que o formam e as categorias abstratas de seu trabalho: percepções sensoriais, corporais, escuta das microdiferenças sonoras e da qualidade vibratória da voz, e, principalmente, conhecimento dos processos internos de uma construção simbólica para a produção artística.

Ao permitir ao ator uma busca cada vez mais profunda de suas origens, ao mesmo tempo em que proporciona que sua ação se perpetue no tempo-espaço, Francesca estabelece sua pesquisa amparada nas ideias dos estudos arqueológicos.

Acredito, por fim, que o homem atual é, na verdade, uma curiosa mistura de características adquiridas ao longo de uma evolução física-mental milenar. E a arqueologia, entendida como filosofia, auxilia-nos a mergulhar profundamente na história da criação do fenômeno, e em todos os seus elementos materiais e não materiais.

CAPÍTULO 3 – Os fundamentos filosóficos e práticos de Della Monica

O que conduziu a escrita deste trabalho foi meu ponto de vista de pesquisadora da voz e de aluna de Della Monica, ou seja, de alguém que não só observou e acompanhou seu trabalho objetivamente, mas que também vivenciou no próprio corpo o acesso a memórias antigas, experiências profundas de concientização de si mesmo, associações imagéticas potentes e resultados de verdadeira liberdade vocal; um estágio de compreensão do próprio corpo que ao alcançá-lo, não se pode mais esquecer.

É importante frisar que a presente pesquisa tem como recorte a porção do processo pedagógico/criativo de Francesca Della Monica que, penso, pode ser delineada pela escrita. Isso porque sua metodologia tem conceitos e teoria tão intrinsecamente interligados à ação prática que os limites de um texto escrito impedem que sejam retratados com profundidade e exatidão todos os pormenores de suas estratégias.

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. Porém, é necessário que haja um caráter didático para descrever, analisar e apresentar o trabalho de Della Monica a fim de que cada qualidade seja pontuada e isolada paulatinamente, mesmo que existam múltiplos pontos de interseção e que essas qualidades formem uma complexa rede de manifestações expressivas. A escolha da ordem de apresentação dos fundamentos da prática de Della Monica foi exclusivamente minha, ressaltando que, obviamente, somente ela poderia escrever da maneira ideal e completa sobre sua própria metodologia.

A metodologia de Francesca Della Monica possui raízes na ciência filosófica experimental[31], ou seja, numa linha de pensamento que defende que toda a teoria deve

[31] Filosofia experimental é um movimento filosófico emergente que busca combinar a investigação filosófica tradicional com a investigação empírica sistemática. Usando os métodos da ciência cognitiva, os filósofos experimentais realizam estudos experimentais que visam compreender como as pessoas normalmente pensam sobre algumas das questões fundamentais da filosofia. Os filósofos experimentais têm argumentado que os dados empíricos podem ter um efeito indireto sobre questões filosóficas, permitindo uma melhor compreensão dos processos psicológicos subjacentes que levam às intuições filosóficas.

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.

Quanto às técnicas, Francesca Della Monica acredita que elas 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. Um cantor que domina uma determinada técnica só a domina porque sua mente e seu corpo permitiram que isso acontecesse.

Segundo ela, 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 de consciência.

Dessa forma, antes de adequar sua expressão ao modelo estético, o ator/cantor deve libertar 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.

Assim, o exercício não deve ser interpretado como uma espécie de ginástica, mas, como um meio, uma ferramenta heurística. O exercício vocal deve ser encarado como uma hipótese, uma experimentação, e só depois de avaliados seus resultados e compreendida a sua função é que ele pode ser adotado como a ideia diretriz.

É muito importante que o exercício vocal não seja visto como uma base rígida de treinamento. O ator/cantor precisa estar consciente de seu estado interno e reconhecer sua condição. É esse reconhecimento que determinará o enfoque que vai determinar seu trabalho.

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.

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.

Isso pode ser comprovado quando observamos as acentuadas diferenças vocais existentes nas dinâmicas pessoais. Muitos são aqueles que usam uma voz recuada, sem brilho ou volume, ou seja, que mascaram a voz para disfarçar os problemas, deficiências ou dificuldades. A metodologia de Francesca desmascara esse movimento, pois, para ela, a voz não está separada do indivíduo. A voz é uma ferramenta simbólica que expõe e desnuda os movimentos internos e inconscientes do sujeito, revelando suas fraquezas e riquezas. É nesse instante de sua prática que Della Monica faz comprovar a amplitude da vocalidade sonora.

3.1 - O caráter criador da voz

Fisiologicamente, a voz é o primeiro sinal sonoro ocorrido com a vibração das pregas vocais que estão situadas na laringe. A organização fonadora, a formação das palavras e a expressão pela linguagem verbal possuem um alicerce alegórico bastante rico e determinante para a compreensão da forma de atuação de Della Monica.

Um tema de discussão ao qual Francesca dá grande importância, sempre abordando-o no início dos laboratórios, seminários e oficinas que ministra, é a atribuição simbólica da laringe como um órgão sexual secundário, e visto, desde tempos remotos, como um lugar de prazer, de grande poder criativo e elevação espiritual. Segundo ela, essa relação com os órgãos reprodutores pode ser observada na distinção humana de gênero, na puberdade, quando a voz masculina tem a expressão do seu tom modificada devido à ação do hormônio masculino conhecido como testosterona e nas alterações que podem ser observadas logo após a menopausa

das mulheres, quando a voz se torna mais aguda. Como simbólico órgão reprodutor, a laringe abriga o início do fenômeno vocal. A voz, por sua vez, depois de ter sido plasmada no pensamento, concebida com o auxílio da laringe e obedecendo ao princípio da geração, toma forma na palavra, por meio das vogais e das consoantes. A palavra traz, figurado em si, o início da criação; é a primeira revelação divina que fecunda os povos. No início do evangelho de João, por exemplo, afirma-se que a Criação foi feita através do verbo[32]; a palavra grega *logos*, que foi traduzida para o latim *verbum*, tem o significado não apenas de *"verbo"* ou *"palavra"*, mas de toda a abstração que compõe os pensamentos, os sentimentos e a lógica. Nesse sentido, encontra-se no *Dicionário dos Símbolos* a seguinte definição:

> (...) Sejam quais forem as crenças e os dogmas, a palavra simboliza, de uma maneira geral, a manifestação da inteligência na linguagem, na natureza dos seres e na criação contínua do universo; ela é a verdade e a luz do ser. (...) A palavra é o símbolo mais puro da manifestação do ser, do ser que se pensa e que se exprime ele próprio ou do ser que é conhecido e comunicado por outro. (...) No pensamento grego, a palavra, o logos, significou não apenas a palavra, a frase, o discurso, mas também a razão e a inteligência, a ideia e o sentido profundo do ser, o próprio pensamento divino (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p.679-680).

Foneticamente, a palavra possui diferentes materiais de construção: as vogais, as consoantes e as semivogais. Embora utilizemos, inúmeras vezes durante a vida, as vogais e consoantes, não temos a consciência das suas raízes ontológicas, ou seja, das suas funções ou necessidades.

O primeiro parâmetro discriminatório entre vogais e consoantes é o poder que cada vogal tem de ser essencialmente afinada, ou seja, de soar com precisão em uma determinada altura. Qualquer vogal é capaz de relacionar-se com um som, um tom ou uma nota. É por meio dela que o corpo humano pode se tornar um instrumento que permite afinação. O segundo parâmetro é a característica de as vogais poderem ser faladas "continuativamente"[33].

Já o grupo das semivogais é composto por algumas consoantes que possuem a capacidade de afinação e continuidade, mas sem a precisão da altura de uma vogal. São elas: [j], [l], [m], [n], [r], [v] e [z].

[32] No princípio já existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus./2Ele estava, no princípio, com Deus,/3Tudo começou a existir por meio d'Ele e, sem Ele, nada foi criado (Jo, 1: 1-3).
[33] Francesca Della Monica opta pelo termo em italiano "continuativamente" em vez de "continuamente", pois, segundo ela, o primeiro termo apresenta um sentido maior de permanência.

Segundo Celso Ferreira da Cunha[34] e Luís Filipe Lindley Cintra[35] (2001, p. 31), do ponto de vista articulatório as vogais podem ser consideradas sons formados pela vibração das cordas vocais e modificados segundo a forma das cavidades supralaríngeas, que devem estar sempre abertas ou entreabertas à passagem do ar. Na pronúncia das consoantes, ao contrário, há sempre, na cavidade bucal, um obstáculo à passagem da corrente expiratória.

Pode-se dizer, então, que as vogais têm uma função de relacionamento, uma função de unificar os sons das sílabas que estão separados numa palavra. Já as consoantes são responsáveis pela fragmentação desses sons.

Segundo Della Monica, podemos atribuir a essa capacidade de as vogais unirem um som ao outro uma simbologia angélica (re-ligare), por compreender que os anjos são aqueles que propiciam o relacionamento entre o plano espiritual e o plano material. Segundo Chervalier e Gheerbrant, os anjos:

> (...) são aqueles que ocupariam para Deus as funções de ministro: mensageiros, guardiões, condutores de astros, executores de leis, protetores dos eleitos etc. (...) Para alguns, estabelecendo uma união entre suas crenças e a filosofia aristotélica, seriam os animadores dos astros, cada um deles estando encarregado do movimento de um astro (...) o movimento giratório da imensa cúpula do firmamento seria acionado por eles. Influenciariam também, fosse por efeito das conjunções astrais ou fosse mais diretamente, todos os escalões da criação material (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 60-61).

As vogais, simbolicamente como os anjos, propiciam a realização e a efetivação da linguagem verbal, pois também funcionam como grandes animadoras da palavra e, consequentemente, são agentes da criação. Por esse motivo, a vogal é relacionada com as nossas funções emocionais, representativas e imaginativas.

Por outro lado, as consoantes têm um papel diferente: elas dividem, articulam. É por intermédio da articulação das consoantes que se pode chegar a um vasto número de combinações de sons e de diferentes palavras. Por terem o papel de partir e repartir o corpo sonoro da palavra, as consoantes são relacionadas com a nossa função racional, lógica ou analítica, no que se refere à forma de organização do pensamento,

[34] Celso Cunha (1917-1989) foi professor, filólogo e ensaísta brasileiro.
[35] Lindley Cintra (1925-1991) foi um dos mais importantes filólogos e linguistas portugueses.

que observa o mundo por meio de telas separadas. Seguindo a compreensão simbólica, as consoantes teriam o caráter divisor, diabólico, na palavra:

> o diabo simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: centro de noite. (...) Todo o papel do diabo é esse: espoliar o homem, tirar-lhe a graça de Deus, para então submetê-lo à sua própria dominação. É o anjo caído, com suas asas roídas, que quer partir as asas de todo criador. Ele é a síntese das forças desintegradoras da personalidade (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 337).

É dessa forma, também, que as consoantes, como divisoras, desintegradoras da palavra, preenchem uma função que é a antítese exata da função das vogais de reunir, integrar.

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.

3.2 - O poder da respiração



Fotografia do Arquivo Pessoal de Francesca Della Monica.

Fisiologicamente, a respiração possui duas fases, inspiratória e expiratória. Na inspiração, o diafragma – que, quando relaxado, é um músculo em forma de abóbada – e os músculos intercostais se contraem. O diafragma desloca-se em direção ao baixo ventre, enquanto os intercostais elevam as costelas. Com isso, os pulmões se enchem de ar. Na expiração, ocorre o contrário: o diafragma e os intercostais se relaxam, voltando à posição inicial e "empurrando" o ar para fora dos pulmões.[36]

[36] Na verdade, o processo respiratório envolve outros grupos musculares e pode ser descrito de uma forma muito mais elaborada, o que foge dos objetivos deste estudo. Para maiores detalhes, consultar LE HUCHE e ALLALI, 2005.

Após a fase inspiratória, os músculos se mantêm retesados no início da emissão do som para que se evite uma expulsão muito rápida do ar dos pulmões. Com isso, permite-se uma emissão sonora de maior duração, indispensáveis para se instituir o papel, isto é, para se dizer (ou cantar) o que se quer dizer.

Francesca explica que esse cálculo da quantidade de ar necessário a ser gasto durante a performance acontece na região subcortical, conhecida como palioencéfalo, a parte mais antiga do cérebro. O palioencéfalo tem o papel ancestral de gerir as funções e ritmos vitais do corpo, como a respiração e a batida do coração. É a região do cérebro responsável pelo comando dos atos involuntários do corpo, o que simbolicamente pode denotar sua importância vital, pois independe do pensamento, da razão ou da consciência para realizar o seu trabalho, visto que seria muito perigoso permitir que as funções vitais fossem comandadas por ações voluntárias da razão.

Já a vocalização é um procedimento racional que vai além das necessidades fisiológicas básicas. Ela ocorre com a aquisição da lógica e dos movimentos articulatórios da fala presentes no momento da incorporação das consoantes na linguagem.

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. No avanço do desenvolvimento cognitivo, com a chegada das consoantes, quebra-se a continuidade das vogais e a respiração passa a ser dividida em partes diferentes.

Ao observar uma criança ou um adulto dormindo, os níveis de racionalidade são muito baixos. Percebe-se nitidamente que o abdômen se movimenta com uma continuidade, com um ritmo natural, como a onda do mar que se aproxima e se afasta da costa marítima sem parar. A respiração é como um fole contínuo no qual não se pode perceber qualquer quebra ou desconexão entre a inspiração e a expiração. Ela se move ciclicamente e se repete incessantemente, assim como o coração em sístole e diástole, ou o transitar do sol e da lua no céu.

Della Monica afirma que no plano neurológico o progresso das funções cognitivas do homem está sempre relacionado com o desenvolvimento da parte consonantal na linguagem.

Inicialmente, a expressão da voz de um bebê acontece por intermédio da continuidade das vogais, quando ele balbucia *continuativamente* "aaaaaa", "eeeee", "iieee", etc. Nesse momento, sua gestualidade vocal é contínua. À medida que a linguagem se desenvolve, o bebê passa a fazer breves interrupções na vocalização de suas vogais e, no estágio seguinte, a linha contínua das vogais é interceptada por consoantes.

Na respiração adulta, quando o poder cognitivo, de racionalização, é muito forte, o fluir do pensamento é interrompido pela compreensão lógica dos acontecimentos e acontece a quebra dessa continuidade, e a respiração passa a ser irregularmente intermitente.

Della Monica orienta que ao trabalharmos a voz cenicamente, devemos utilizar a respiração circular, a que ocorre na infância, mesmo que, por estarmos numa situação que exige maior esforço que no ato de falar comum do dia a dia, precisemos utilizar o nível cognitivo de linguagem de um modo muito alto.

Para tanto, evitando, então, a perda de continuidade das fases respiratórias, Della Monica sugere que não se deve fechar os lábios entre um exercício e outro da vocalização[37]. Pensando que um grupo de exercícios sucessivos possui uma característica discursiva, deve-se manter os lábios abertos até que a transmissão da ideia tenha terminado. Ao se fechar a boca, o nariz imediatamente cumpre a função de inspiração, o diálogo é interrompido e acontece uma suspensão lógica do ritmo circular. Nesse momento, as portas sensoriais da percepção do espaço físico e do espaço de relacionamento com os interlocutores são fechadas, ocorrendo o que ela define como "*blackout* sensorial", o que seria um obstáculo para a dinâmica de um diálogo num contexto teatral.

Enquanto não se fecha a boca, não há interferência na comunicação e o fole abdominal não pára de trabalhar. Enquanto durar o discurso a ser comunicado, o artista cênico consegue manter seu relacionamento aberto com o espaço e com seus interlocutores.

[37] Como exercício básico, Della Monica sugere frases diatônicas curtas, que se repetem em progressão modular cromática.

Nos exercícios propostos, basta apenas que se feche a boca durante a emissão e, assim, fecha-se para a resposta que está por vir, distancia-se do próprio discurso, do espaço físico e do espaço de relacionamento com os interlocutores.

Com esse intuito, Francesca Della Monica propõe exercícios vocais em progressão modular e solicita que não se feche a boca ao final de cada frase melódica. Desse modo, evita-se a tensão e impede-se a heterogeneidade entre os diversos segmentos sonoros. Quando o fole abdominal trabalha naturalmente, a quantidade de ar que é inspirada é bem maior do que quando se procura controlar racionalmente o funcionamento do fole. Com a respiração circular, o corpo fica livre de qualquer movimento duro e tenso.

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.

3.3 – A manutenção da presença cênica



Fotografia do Arquivo Pessoal de Francesca Della Monica.

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".

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.

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 sequencia de ações, é preciso realizá-las no tempo necessário dos acontecimentos concretos.

Para Francesca, é fundamental que seja encontrada e mantida uma dignidade corpórea que respeite o valor fônico das palavras. É importante que se respeitem todas as consoantes e todas as vogais de cada palavra até o final da emissão, evitando-se que fique a cargo dos interlocutores a construção da parte falha do discurso.

3.4 – A dimensão espacial como fator determinante na ação do sujeito

Para conhecer a metodologia de Francesca Della Monica, é necessário que haja a compreensão do alicerce do trabalho nas dimensões espaciais, segundo as leis da proxêmica ou da proximidade.

A ideia de espaço é primordial para Della Monica, conceito que constitui o núcleo do título mais utilizado para os diversos laboratórios, seminários e oficinas que ela ministra: *A Dimensão Espacial da Voz*. Antes de focalizarmos seu pensamento a esse respeito, vale fazer algumas considerações antropológicas sobre o tema. Segundo André Leroi-Gourhan:

> A percepção do mundo circundante se faz através de duas vias: uma dinâmica, que consiste em percorrer o espaço tomando, assim, consciência dele, a outra estática, que permite, na imobilidade, reconstituir à nossa volta sucessivos círculos que se esbatem progressivamente até os limites do desconhecido. Uma das vias dá-nos a imagem do mundo com base num itinerário, enquanto a outra integra essa mesma imagem em duas superfícies opostas, a do céu e da terra, que se unem no horizonte. Estes dois modos de apreensão existem, em conjunto ou separadamente, em todos os animais, sendo o modo itinerante especialmente característico dos animais terrestres, enquanto o modo irradiante é sobretudo apanágio dos pássaros (LEROI-GOURHAN, 1964, p. 134).

No caso do homem, a percepção espaço-temporal não poderia ser diferente. Ela se encontra na base de seu conforto moral e físico, acompanhando, sem quaisquer interrupções, as etapas da humanização. Os dois modos de percepção (dinâmico e estático) coexistem no homem, estando relacionados com a visão e originando uma dupla representação do mundo (LEROI-GOURHAN, 1964, p. 135).

Os espaços, as distâncias, os caminhos e as fronteiras envolvem o homem numa atmosfera de fascínio e mistério desde o momento em que ele se colocou de pé e ampliou seu campo de visão até o horizonte. Compreender-se dentro da vastidão do espaço e conscientizar-se de possuir um infindo espaço em si é um movimento que traz, ao mesmo tempo, fascínio e temor. Simbolicamente:

> O espaço, inseparável do tempo, é não somente o lugar dos possíveis – e, nesse sentido simboliza o caos das origens –, mas também o das realizações – nesse caso, simboliza o cosmo, o mundo organizado. (...) O espaço é como uma extensão incomensurável, cujo centro se ignora e que se dilata em todos os sentidos; simboliza o infinito onde se move o universo, e é simbolizado pela cruz em três dimensões e seis direções, bem como pela esfera em movimento e de expansão ilimitada. Assim, o espaço engloba o conjunto do universo com suas atualizações e suas potencialidades. (...) Fala-se também em espaço interior para simbolizar o conjunto das potencialidades humanas na via das atualizações progressivas, o conjunto do consciente, do inconsciente e dos imprevisíveis possíveis (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 391).

Esse interesse humano está ilustrado em narrativas e mitos ancestrais. Leroi-Gourhan afirma:

> A mitologia dos caçadores-recoletores comporta essencialmente imagens de trajetos: trajetos de astros e trajetos de heróis organizadores. Em inúmeros mitos oriundos das mais diversas partes do mundo, inclusive no substratro pré-agrícola das civilizações mediterrâneas, o Universo é originariamente caótico e povoado de entidades monstruosas. É no decurso de um dado itinerário que o herói combate os monstros, ordena a posição das montanhas e dos rios, dá os nomes aos seres, enfim, transforma o Universo numa imagem simbolicamente ordenada, assimilável, controlável pelo homem (LEROI-GOURHAN, 1964, p. 135).

Tais mitos e símbolos conduzem a uma criação de espaço e tempo humanos. É por meio deles que os fenômenos de inserção espaço-temporal humanos correspondem a uma verdadeira apropriação domesticada do tempo e do espaço.

Ainda em Leroi-Gourhan, encontramos a seguinte afirmação:

> Essa "domesticação" se traduz na passagem da ritmicidade natural das estações do ano, dos dias, das distâncias, para uma ritmicidade regularmente condicionada pela rede de símbolos, calendários, horários, métricas que transformam o tempo e o espaço humanizados no leme em que o homem acredita conduzir todo o movimento da natureza. O ritmo das cadências e dos intervalos regularizados substitui-se, assim, à ritmicidade caótica do mundo natural, tornando-se o principal elemento da socialização humana, na própria imagem da inserção social, a tal ponto que a sociedade triunfante passa a ter como cenário uma teia de cidades e de estradas em que a hora comanda todos os movimentos dos indivíduos (LEROI-GOURHAN, 1964, p. 124).

Segundo Francesca Della Monica, os espaços que intervêm significativamente na ação sonora da voz e se referem à sua instância comunicativa são múltiplos e possuem diferentes sentidos filosóficos.

Entendo que a proximidade afetiva, emocional e relacional entre as pessoas também conduz sua proximidade corporal/vocal, pois quando uma proxêmica é de intimidade, por exemplo, deduz-se que não só a distância entre os interlocutores é curta, mas também sua relação é mais familiar. Da mesma forma, em uma proxêmica pública a distância entre os interlocutores aumenta, a relação se formaliza e o percurso vocal será mais longo.

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.

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 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 a função dramatúrgica de cada interlocutor e também visualize, acolha o espaço e arquitete o percurso que sua voz deverá percorrer antes de realizar o gesto sonoro.

O espaço, não se deve esquecer, é formado por trajetos a serem percorridos. Da mesma maneira como acontece na realização de um gesto vocal, esses trajetos são a condição de acessibilidade ao espaço. Assim, de lugar em lugar o espaço vai sendo ocupado.

Dessa forma, a relação do sujeito com a emissão vocal, é inicialmente, de proximidade e de distância: os interlocutores se descobrem e se definem como estando a uma certa distância. Os caminhos trilhados variam de acordo com as decisões e as ações que se quer estabelecer.

Na manifestação vocal do ator, a distância e a direção entre dois pontos, ator e interlocutor, dependem do modo de "locomoção", de emissão sonora e do princípio de escolha concernente ao caminho – a localização do interlocutor, a intenção da forma de mobilizá-lo, a variação de intensidade, de altura, de velocidade, a direção etc., da voz e do texto.

No que se refere ao trabalho com os espaços, Francesca Della Monica define algumas dimensões espaciais que serão detalhadas a seguir.

3.4.1 - O espaço físico

Conforme o pensamento de Della Monica, o primeiro tipo de espaço que deve ser considerado pelo atuante é o "espaço físico", que ela desmembra em uma parte "visível" e outra "invisível" – a esta última dimensão espacial, Francesca se refere também como "possível". A ação que se insere num espaço, que é dito visível, é realizada de uma maneira que o ator pode, concretamente, ver apenas uma parte do espaço – a que está diante de seus olhos. Porém, o seu corpo e os seus sentidos percebem outras porções que constroem um espaço físico para além da visão, como o espaço atrás da nossa cabeça, e que também é real e fundamental. Essas porções se localizam atrás, acima do falante ou na sua visão periférica lateral. Segundo Francesca, cada uma das partes do espaço físico tem diferentes significados e instauram diferentes ações:

> 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, colegado 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.[38]

É importante, portanto, que a relação corporal com todas as seja expandida a todas os lados do espaço, não permitindo que a predominância do sentido da visão, na percepção espacial, restrinja a ressonância corporal ao seu plano frontal ou ao também chamado espaço da visibilidade. Fazendo isso, a ação ressonante de toda a superfície do corpo também ampliará.

Della Monica ressalta a necessidade de "disponibilizar todas as cavidades de ressonância do corpo para a sua ação amplificadora", em virtude de uma reação ao espaço que está distribuído a 360^{o} em torno de nós.

Além disso, esclarece que a reação de abaixamento da laringe pode ser determinada pela exposição a "espaços de grandes dimensões e a horizontes remotos", na medida em que o corpo acessa receptivamente uma dimensão que vai além dos limites habituais, do campo da visão.

Francesca indica que para alcançar esses "espaços de grandes dimensões e horizontes remotos", durante os exercícios, o ator deve sustentar a ideia do som, pelo pensamento e pelo movimento corporal, mesmo após o soar de seu último harmônico audível. É preciso trabalhar com essa ideia de um "espaço que sobra", apreciando o que ela chama de "espaço ultra-sensível". Essa é uma maneira de dizer o fim das frases conscientemente.[39]

As distinções entre as expressões "projeção" e "espacialização" da voz são esclarecidas, segundo Francesca Della Monica, no momento de compreensão do espaço "visível" e "possível":

> Eu sempre falo que o espaço que fica na frente é o espaço da realidade, do olhar, tudo é claro, e o espaço que fica atrás é o espaço da possibilidade. Pode acontecer que uma pessoa esteja ali chegando por trás de mim. Essa situação é muito comum e,

[38] DELLA MONICA, Francesca. *A respeito dos espaços da ação vocal*. Tradução de Ernani Maletta. Publicação no prelo.
[39] Idem.

> portanto, possível. Meu corpo já deve estar pronto. Já o espaço que fica na frente está sempre muito relacionado com o presente-futuro, porque possui uma relação muito forte entre o tempo e o espaço. Então, o espaço que fica na frente é presente, é a atualidade, é a realidade e também a perspectiva de um futuro. O espaço que fica atrás é o espaço do passado, um espaço das condições que ninguém pode certificar que serão realizadas (Transcrição da aula do dia 11 de julho de 2011).

Dessa forma, quando se fala em "projeção", refere-se ao ato da voz de dirigir-se a um ponto visivelmente bem definido no espaço com o intuito da comunicação chegar audível e inteligível ao interlocutor:

> Já na expressão "espacialização da voz", entende-se o movimento vocal como extensão da reação corpórea ao espaço fisicamente "possível", quando o corpo passa a funcionar como uma porta de relacionamento entre o passado, o presente e o futuro, ou melhor, quando tem a função de gerar o "acontecimento" (Transcrição da aula do dia 11 de julho de 2011).

Abordando rapidamente o que chama de filosofia mística, Francesca acrescenta que "na realidade, na essência da vida não se conhece futuro, presente e passado; há um acontecimento. E nesse acontecimento tem tudo". Se levarmos em conta o aspecto de eternidade da vida do ser, a cronologia dos fatos perdem o fio da temporalidade e acabamos por fundi-los em um único acontecimento.

3.4.2 - O espaço de relação

A dimensão espacial que está inserida no espaço físico, e é inerente a todos nós, é nomeada por Francesca Della Monica de "espaço de relacionamento". Esse espaço diz respeito à resposta do corpo ao reconhecer a presença do interlocutor. O grau de complexidade do espaço de relação e as dinâmicas de transmissão da ideia variam conforme a quantidade e a qualidade da interlocução. Em suas palavras, o espaço de relação:

> (...) torna-se repleto de pessoas presentes em estado de escuta e a palavra, o som, o gesto, começam a sair de um recinto solipsístico[40] para alcançar uma dimensão de compartilhamento.

[40] Solipsismo (do latim "solu-, «só» +ipse, «mesmo» +-ismo".) é a concepção filosófica de que, além

> 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.[41]

Essas condições de reação corpórea e mental ao espaço de relação ou a outros espaços são necessárias como preparação do ataque vocal. Elas ajustam a emissão ao espaço que será utilizado, às proxêmicas de inclusões ou exclusões, às alturas, intensidades e aos timbres. 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.

Francesca relata a ocorrência de importantes observações anatômicas durante a emissão vocal ao se considerar o espaço relacional:

> Também nesse caso, na minha experiência de pedagoga da voz, assisto cotidianamente à reação de abaixamento da laringe, conseguinte ao ampliar-se do raio proxêmico da relação. É como se no corpo de quem age vocalmente se criasse um espaço que finalmente acolhe o interlocutor. Além disso, pude observar que se o "comunicar", em confronto ao simples "dizer", determina já uma descida da laringe, o falar no espaço que inclui o outro – ou os outros – amplifica a dimensão desse fenômeno, desde o exórdio da emissão vocal, com o consequente aumento da comodidade, da sonoridade, da riqueza tímbrica e da inteligibilidade da palavra, também nas frequências agudas.[42]

Francesca ainda se refere à oposição entre espaço público – mais amplo, onde será emitido um discurso público – e espaço privado – mais restrito, em que o discurso deve ser mais íntimo, mais discreto. Nesse sentido, em relação ao estado corporal, quando se elege um espaço maior para trabalhar, toda a superfície do corpo está a favor do relacionamento e, assim, a amplificação sonora se torna muito maior. Assim, não será suficiente dirigir o olhar apenas para onde se quer direcionar a voz,

---

de nós, só existem as nossas experiências. O solipsismo é a consequência extrema de se acreditar que o conhecimento deve estar fundado em estados de experiência interiores e pessoais, não se conseguindo estabelecer uma relação direta entre esses estados e o conhecimento objetivo de algo para além deles. O "solipsismo do momento presente" estende esse ceticismo aos nossos próprios estados passados, de tal modo que tudo o que resta é o eu presente.

[41] DELLA MONICA, Francesca. *A respeito dos espaços da ação vocal*. Tradução de Ernani Maletta. Publicação no prelo.

[42] Idem.

atitude esta que nos leva a "fragmentar o âmbito de projeção em fatias espaciais muito reduzidas".

Além disso, Francesca adverte que:

> a falta de uma consciência espacial da ação vocal, (...) determina no sujeito falante uma ressonância quase exclusivamente cranial e um consequente senso de presença corpórea limitado à cabeça, além de uma emissão introvertida, que não ultrapassa os confins de uma autoreferência. Um fenômeno análogo se observa em quem, por ter uma consciência e uma familiaridade com os espaços performativos e relacionais, submete a própria prática vocal a uma contínua escuta julgadora e às vezes censuradora.[43]

3.4.3 - O espaço lógico-projetivo

O espaço denominado por Francesca Della Monica de lógico-projetivo é um espaço "poiético[44]", ou seja, aquele determinado pela construção do discurso verbal, musical ou coreográfico.

Segundo ela, é necessário que os tempos e os espaços de ações sejam planejados de acordo com os elementos composicionais das palavras, sons, gestos ou movimentos, nas sintaxes verbais, musicais e coreográficas. Como exemplo, explica a diferença entre se dizer uma frase no modo verbal indicativo, no modo subjuntivo ou no modo *condicional*[45]:

> No caso do indicativo, de fato, a dimensão temporal é localizada, exclusivamente, no presente, no passado ou no futuro, enquanto no caso do condicional e do conjuntivo, são colocadas em relação dimensões espaciais diferentes[46]. Pensando na frase como um gesto vocal, possuidor de uma trajetória e um andamento determinados, no primeiro caso citado o espaço necessário para a realização da ação vocal será, em muito, inferior ao segundo. Além disso, o tempo de suspensão silenciosa, que permite a passagem da primária à secundária, continuará a registrar a permanência e o movimento do sujeito fonador no espaço lógico

[43] Idem.

[44] Segundo RUNES (1990), a definição de poiética afigura-se com definição dada em filosofia. Trata-se de uma forma alternativa a *poesis*, termo criado por Aristóteles. Se assim é, a definição de uma será também válida para a outra: "poiesis é a actividade de criar ou de fazer; produção artística".

[45] Segundo Maletta, em nota de tradução do artigo de Della Monica por ele realizada, "na Nomenclatura Gramatical Brasileira, diferentemente das Nomenclaturas Gramaticais Portuguesa e Italiana, não existe o 'modo condicional', que é, então tratado como um tempo verbal do nosso indicativo e denominado 'futuro do pretérito'".

[46] Note-se essa diferença em duas frases como: "Saio de casa com o guarda-chuva" e "Se eu tivesse imaginado que choveria, eu teria saído de casa com o guarda-chuva".

> e na prática atoral, podendo também tornar-se espaço de criação interpretativa. A mesma coisa vale, obviamente, no que diz respeito à organização do discurso musical e coreográfico.[47]

Aprofundando essa análise, Della Monica afirma não ser por acaso que "quem não tem o hábito de articular o próprio raciocínio e, portanto, o próprio discurso verbal de forma hipotética ou condicional, encontre, frequentemente, dificuldade de manter a voz direcionada para frente e em movimento até o final da frase". Segundo ela, "é como se o corpo se fechasse antes do fim do discurso", tendo em vista a falta de costume em "perceber a importância e a amplitude da tradução espacial que a lógica do elóquio comporta. A mesma falta de hábito implica a insuficiência de fôlego para se sustentar a emissão".[48]

Existe, assim, um paralelo entre o mal aproveitamento espacial e a superficialidade de significados existentes em um discurso verbal. Essa relação (consciência do espaço *versus* profundidade simbólica textual) transpõe a importância da audibilidade e inteligibilidade do texto e alcança uma espécie de sofrimento corporal no ator.

3.4.4 - O espaço da história e o espaço do mito

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.

Segundo MALETTA (2011), trata-se de espaços diretamente relacionados à extensão vocal. No espaço da história, no que se refere à altura do som e à extensão vocal, não precisamos sair da região média da voz. No espaço do mito, "o recinto que comporta a gestualidade da voz, antes restrito, aumenta sensivelmente a sua

[47] DELLA MONICA, Francesca. *A respeito dos espaços da ação vocal*. Tradução de Ernani Maletta. Publicação no prelo.
[48] Idem.

amplitude". Citando Della Monica, o autor afirma que "as dinâmicas limitadas da voz histórica tornam-se hiberbólicas na voz mítica, envolvendo ao mesmo tempo os espaços, as alturas e intensidades".[49] Quanto à altura sonora, somos inevitavelmente levados às regiões agudas e graves, para muito além do que usamos no dia a dia.

Ainda a respeito desse tema, Francesca Della Monica acrescenta:

> A cada vez que nos aproximamos das Colunas de Hércules[50], entre o espaço da "história" e o espaço do "mito", sente-se o perigo de se atravessar do primeiro para o segundo, frequentemente de forma assustadora. O dono segura apertada a coleira do cão, que deve frear a sua vontade e a sua necessidade de correr livremente. A voz, então, freia a sua corrida na terra insegura do paradoxo e, o grito, o lamento, o sussurro, estrangulam-se na garganta, não encontrando espaço suficiente para delinear e expressar própria trajetória. Mas, se tornamos possível o acesso àquela área vocal de "perigo" – assim como acontece e deve acontecer no Teatro –, graças ao ampliar-se do gesto, o corpo alarga os próprios limites, aumenta a sua extensão e a sua capacidade de vibração.[51]

3.4.5 - A paisagem vocal

Para integrar o conjunto de espaços que alicerçam o trabalho de Della Monica, apresento, ainda, aquele chamado por ela de *paisagem vocal*, nomeado assim por se referir à *soundscap*e, de Murray Schafer[52].

Segundo Della Monica, a paisagem vocal consiste num grande espaço que abrange o modo "de perceber e conceber a fisicidade do mundo, a relação, a lógica, o mito, o pleno, o vazio, o tempo". A artista acrescenta:

> Um espaço feito dos nossos "curtos circuitos" mentais, das nossas associações imaginativas, da nossa memória, das nossas reveries[53], 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

[49] DELLA MONICA *apud* MALETTA, 2011, pp. 27-28.
[50] "Colunas de Hércules" é uma imagem que Francesca Della Monica utiliza, baseando-se na mitologia grega, para se referir aos obstáculos existentes na passagem do espaço histórico para o espaço mítico. Essa imagem será melhor explicada adiante, quando forem tratadas as imagens sugeridas por Della Monica em seus exercícios.
[51] DELLA MONICA, Francesca. *A respeito dos espaços da ação vocal*. Tradução de Ernani Maletta. Publicação no prelo.
[52] R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi/Unicopli, Milano 1985
[53] Conforme a nota do tradutor, esse termo original da língua francesa tem o significado de "fantasias", "sonhos".

> verdade do nosso gesto vocal, sua amplitude, sua velocidade, a sua qualidade energética.[54]

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. Assim como um dançarino sabe ampliar ou reduzir a trajetória do seu gesto em uma mesma extensão temporal, também os atores e cantores experientes podem percorrer, com sua voz, dimensões diferentes no mesmo tempo de execução vocal e musical. Concluindo, Francesca afirma:

> A polifonia dos espaços físicos, de relação, daqueles ligados à história, ao mito e à "paisagem", juntamente às consequentes relações corpóreas, às proxêmicas, às projeções vocais, determinam um campo de força sempre mutável e ativo, que garante ao sujeito fonador, seja em âmbito racional, emocional ou físico, uma presença e uma escuta contínua e febril, sob a pena de impossibilitar ou tornar genérica a representação de si mesmo através da voz.[55]

3.5 – Gesto vocal e movimento corporal

Para iniciar a descrição da relação entre movimento corporal e gesto vocal, na prática de Francesca Della Mônica, recorro a Maria Knébel[56] (2000), atriz, diretora, pedagoga e discípula de Stanislavski, que reafirma a ação como unidade da atuação e do acontecimento teatral:

> O teatro é ação, e tudo o que ocorre em cena sempre é ação, expressão ativa do pensamento, da ideia, enérgica e ativa transmissão dessa ideia ao espectador. A arte dramática é uma arte de sínteses: tem a sua disposição todo um complexo de recursos artísticos[57] (tradução nossa).

É preciso entender que no conceito de ação, ao qual Knébel se refere, a ação vocal não se diferencia de uma ação corporal. Essa ideia se completa quando Luís

---

[54] DELLA MONICA, Francesca. *A respeito dos espaços da ação vocal*. Tradução de Ernani Maletta. Publicação no prelo.
[55] Idem.
[56] María Ósipovna Knébel foi discípula de Stanislavski, colaboradora de Vajtángov e Chéjov, tendo dirigido e ensinado vários artistas russos.
[57] "*El teatro es acción, y todo lo que ocurre en escena siempre es acción, expresión activa del pensamiento, de la idea, enérgica y activa transmisión de esa idea al espectador. El arte dramático es un arte de síntesis: tiene a su disposición todo um complejo de recursos artísticos*." (KNÉBEL, 2000:29).

Otávio Burnier[58] cria uma imagem esclarecedora para o elo corpo-voz:

> Se considerarmos a voz como um prolongamento do corpo, da mesma maneira como Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz seria como um "braço do corpo". Assim, este "braço" pode pegar um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acarinhar ou agredir o espaço ou uma pessoa, afirmar ou hesitar... (...) uma ação vocal é a ação que a voz faz no espaço e no tempo (BURNIER, 2001:56).

Francesca Della Monica também não vê separação entre corpo e voz. Para ela, "o som toma uma forma corpórea e, através do corpo, ele se manifesta. A voz atravessa o corpo". Para definir seu trabalho, é necessário compreender que o gesto vocal só será completo quando for associado ao gesto corporal – fragmento de um movimento que envolve todo o corpo –, e quando o corpo for entendido como uma geografia de relações, tensões e indicações que tem como motor a ação (GATTI, 2011, p.245).

Dessa forma, o gesto como amplo campo de interações comunicativas, consigo mesmo e com os outros, pode, segundo Della Monica, ser apresentado de três formas: a solidária, quando o gesto vocal, como emissário do corpo, é coerente com a ideia de comunicação e com a gestualidade do resto do corpo; a indiferente, quando o gesto vocal independe do resto do corpo, ou seja, gesto e corpo estão alienados entre si; e a opositora, quando a voz não possui corpo, é uma ação meramente mecânica, ou indica um gesto em contradição com a gestualidade do resto do corpo. Em cada uma dessas formas, o alcance harmônico terá uma qualidade, mesmo que se utilizem o mesmo volume, a mesma afinação, a mesma quantidade de ar. Ela acrescenta que na Itália, como no Brasil, existe a expressão: *voz que tem corpo* e a *voz que não tem corpo*: "é etimológico, tem corpo se o corpo faz parte da ação, não tem corpo se o corpo fica atrás".

Della Monica sugere o exercício de analisar a gestualidade e escutar a voz do emissor, com o intuito de compreender a relação *sine qua non* entre eles. A atitude corporal do ator em relação ao espaço já revela sua abertura ou sua ausência para o diálogo com o interlocutor.

[58] Luís Otávio Burnier (1956-1995) foi o criador do Grupo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, em 1985. O grupo se consolidou como um dos mais importantes grupos teatrais da atualidade no Brasil e também como um importante centro de pesquisa teatral.

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. Nesse sentido, gesto sonoro e gesto do movimento estão intrinsecamente ligados, pois a espessura harmônica sonora da voz é diretamente suscetível ao estado do corpo em movimento e vice-versa. É claramente perceptível, em suas aulas, como os harmônicos secundários graves da voz do aluno são ressaltados quando ele aumenta sua presença corporal, da mesma forma em que os harmônicos secundários agudos ficam em evidência ao trabalhar a intencionalidade da ação.

Della Monica usa o termo "gesto vocal", em especial quando considera as suas instâncias simbólicas e todas as suas camadas de significado – o que torna a ideia de gesto vocal mais ampla. Serena Gatti, pesquisadora italiana que em sua pesquisa de doutorado também se dedicou ao trabalho de Della Monica para construir o significado de gesto vocal, evidencia, em sua tese, no que diz respeito ao pensamento de Francesca a "ampla e complexa estratigrafia que gira em torno desse conceito" (GATTI, 2011, p. 240). Citando Mauro Lupone[59], Gatti explica:

> De um ponto de vista mais global, em uma leitura transversal, a análise de gesto vocal se estende sobre a curva de instâncias que vão do corpo ao símbolo, do concreto ao ideal, da voz à memória. A vocalidade, em si, coloca-nos diante de múltiplas camadas de significado, porque, falando, também fala de si mesma; não é somente um instrumento, mas também mediação expressiva e veículo de associações simbólicas, não sendo uma ferramenta, mas um agente[60] (tradução nossa).

[59] Compositor, professor de *Sound Design* da *Accademia de Belle Arti di Carrara*, Itália, e colaborador do grupo *Xlabfactory*.

[60] "*Da un punto di vista più globale, in una lettura trasversale, l'analisi del gesto vocale ricopre la curva di istanze che vanno dal corpo al simbolo, dal concreto all'ideale, dalla voce alla memoria. La vocalità ci pone già di per sé di fronte a strati multipli di senso perché raccontando racconta anche se*

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 da 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.

Para Gatti (2011, p. 244), o trabalho de Francesca pode integrar uma sensação física, cinética, linguística, espacial, temporal e dramática ao utilizar som e movimento do corpo no gesto, espaço e linguagem, em diferentes níveis de profundidade. Segundo a autora, à pergunta como nasceu "a definição e a urgência de falar de gesto vocal", para Francesca Della Monica, esta responde:

> É o estudo das vogais que, em primeiro lugar, me fez tomar consciência da manifestação do som através da sua corporificação, ao considerá-las como pertencente às artes, como partes do corpo. O som se corporifica e tem a possibilidade de ser gerido no próprio gesto, através das vogais. Não significa que isso não ocorra nas consoantes, ou na palavra inteira, ou na frase, mas se eu devo analisar a genética de como foi transferida de mim a gestualidade. Diria que a continuidade dada pela vogal e a possibilidade de uma gestualidade compreendida em toda a extensão vocal – que as vogais dão, diferentemente das consoantes – é o que me permitiu vê-las, ver o gesto. A partir disso, são articuladas todas as possibilidades de gesto, o gesto fragmentado, o gesto reduzido, segundo a amplitude da gestualidade com a qual se pode agir através da vogal. Porém, foram as vogais que me revelaram a dinâmica da gestualidade vocal[61] (tradução nossa).

No trabalho de Serena Gatti, podemos verificar a ação global do gesto vocal, observada por Èmile Jacques-Dalcroze[62], quando ele descreve que os valores do

---

*stessa, non è solo uno strumento ma anche mediazione espressiva e veicolo di associazioni simboliche, non un **tool** ma un **agent***" (LUPONE *apud* GATTI, 2011, p. 240, grifos da autora).

[61] "*È lo studio delle vocali che dapprima mi ha fatto prendere coscienza dell'incarnarsi del suono attraverso di esse nel corpo, a considerarle come degli arti, come parti del corpo. Il suono si incarna nel corpo ed ha la possibilità di essere gestito proprio nel gesto attraverso le vocali. Questo non è che non succeda anche nelle consonanti, o nella parola intera, o nella frase, ma se devo analizzare la genetica di come è stata trasferita da me la gestualità, direi che la continuità data dalla vocali e la possibilità di una gestualità intesa su tutta l'estensione vocale - che le vocali, a differenza delle consonanti danno - è quello che mi ha permesso di vederle, di vedere il gesto. A partire da questo si sono articulate tutte le possibilità di gesto, il gesto franto, il gresto ridotto, a seconda dell'ampiezza della gestualità che si può agire attraverso la vocale. Peró quell che mi ha rivelato la dinamica della gestualitá vocale sono state le vocali.*"(GATTI, 2011, p. 244).

[62] JACQUES-DALCROZE *apud* GATTI, 2011, p. 245.

gesto, contidos na sua forma física, espacial e simbólica, colaboram para a expressão da subjetividade. À respeito dessa definição, em entrevista dada à Gatti, em Florença, no dia 22 de dezembro de 2010, Della Monica adverte:

> A voz escapa a um certo determinismo, na voz há todas estas coisas: altura, timbre, intensidade, melodia. Concordo e partilho [com Dalcroze] também o conceito essencial, mas há o fato da adequação do ser humano que tem características peculiares, para quem se pode evitar o determinismo dessas categorias. A minha reticência em reduzir com frequência a dinâmica vocal àquela instrumental depende do fato de que não é somente isso, há muito mais. O timbre, por exemplo: é forma e é também substância. O timbre é dado pelas características individuais da pessoa, conota as características da voz de cada pessoa. No entanto, a pessoa não utiliza sempre toda a sua superfície de ressonância, não utiliza sempre tudo. Muitas vezes, o timbre de uma pessoa é influenciado pelo movimento, e este é o objeto da minha pesquisa[63] (tradução nossa).

Francesca demonstra que o gesto modela a voz ao mesmo tempo em que a gestualidade da voz determina a qualidade gestual do movimento corporal. Nesse sentido, o corpo, e não a fala, inicia o discurso.

O trabalho de Della Monica baseia-se na ideia da emissão vocal como uma ação de fluir. Ela propõe um movimento corporal que deve ser contínuo, assim como sua velocidade, mantendo sempre a ideia de progressividade, mesmo quando houver segmentos de notas (*stacatto*). Ao manter uma sequência de ação ininterrupta, o gesto vocal será sempre eloquente.

Assim, os atores deveriam partir da entrega corporal e seguir para a vocalização do som, como se fossem entregar o corpo para a margem oposta de um possível rio, segundo Francesca, "a gestualidade dos braços é importante para ajudar no enfrentamento de tangenciar a voz"

---

[63] "*La voce sfugge a un certo determinismo, nella voce ci sono tutte queste cose: altezza, timbro, intensità, melodia. Lo condivido e condivido anche il concetto di fondo, ma c'è il fatto della commisurazione dell'essere umano che ha delle caratteristiche peculiari, per cui si può sfuggire al determinismo di queste categorie. La mia reticenza a ridurre spesso la dinamica vocale a quella strumentale dipende dal fatto che non è solo quello, c'è molto di più. Il timbro ad esempio: è forma e anche sostanza. Il timbro è dato dalle caratteristiche individuali della persona, connota le caratteristiche della voce di ciascuna persona. Però la persona non utilizza sempre tutta la sua superficie di risonanza, non utilizza sempre tutto. Spesso il timbro di una persona è influenzato dal movimento, e questo è oggetto della mia ricerca."*(GATTI, 2011, p. 246).

Para a realização dos exercícios e para a inteligibilidade da mensagem, alguns aspectos devem ser observados:

- Para que o corpo esteja plenamente disponível para esse trabalho, é preciso que se dê atenção à sua qualidade postural.
- O corpo, num movimento de anacruse, deve ter conhecimento prévio do gesto vocal, deve preparar-se para o tamanho da frase, para um percurso maior ou menor, de acordo com a extensão do discurso. Assim, o som será resultado do gesto, e não o contrário.
- O ator deve buscar um gesto com seu braço que, de alguma maneira, o ajude a fazer com que a musculatura do seu corpo dialogue com a ideia de alcançar o horizonte.
- O gesto dos braços deve ser realizado com consciência e presença. A presença significa a interação da lógica e da imaginação, do mental e do emocional.
- O gesto deve ser amplo e linear para que "alcance todo o espaço" e mantenha uma continuidade. As palmas das mãos sempre para cima, utilizando um gesto que reforce uma abertura, como se entregasse um presente ao interlocutor. Com a atenção focada no movimento da mão, a tensão sobre o que se faz com a voz diminui.
- Todas as superfícies ressonantes do corpo devem trabalhar para que haja interação com o espaço cinesférico, o espaço da possibilidade.
- É necessário que durante a combinação simultânea de corpo e de voz, haja uma unidade orgânica que se realiza com o gesto vocal.
- Os lábios não devem se fechar – pois é a continuidade da presença e do fluxo sonoro que nutre a dramaturgia do discurso ou da composição.
- É importante que os sons sejam produzidos por um relacionamento físico e não apenas mentalmente com o interlocutor, pois o som só é apreendido à medida que se torna um fator físico (GATTI, 2011, p. 251).
- O gesto deve ser sustentado até o último instante, sem nunca exaurir o espaço. Haverá sempre um espaço que resta para além do interlocutor.

Gatti acrescenta que é necessário esclarecer a ação antes de emitir o som, e o planejamento do gesto prepara o corpo para isso (GATTI, 2011, p. 259). Para aprofundar esse aspecto do gesto vocal, em que a física e a lógica atuam no

movimento, Della Mónica afirma:

> Uma coisa que eu sempre digo é que há um planejamento espacial, uma planejamento lógico, uma planejamento relacional que determina a característica do gesto. Mais do que o gesto em si, são determinadas essas coisas. Para mim, projetar o gesto significa projetar o espaço lógico, relacional, físico, no qual o gesto vai se inscrever e todas essas dimensões dão, junto com minha vontade e com todo o resto, uma caracterização real, verdadeira, representativa do emissário. O gesto não vem após a vocalidade. É um todo, não é dada uma coisa sem a outra (Florença, 13 de maio de 2007, tradução nossa)[64].

Ainda em relação à realização dos exercícios e à inteligibilidade da mensagem, outros aspectos devem ser observados:

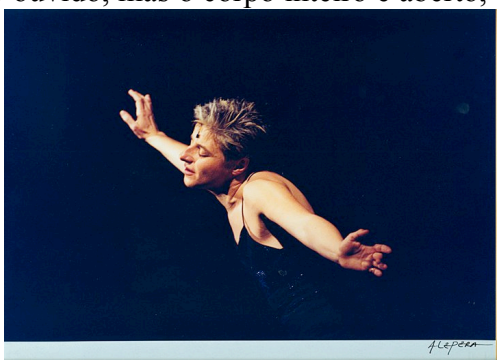
- A amplitude do gesto é inversamente proporcional à velocidade e à altura das notas, ou seja, quanto mais baixa a altura, menor a velocidade e maior o gesto.
- A versão da história de cada um deve ser contada pelo corpo. Se o sentido semântico dessa história for importante, a gestualidade será restrita; se o sentido simbólico dessa história for mais forte, a gestualidade será ampla. Teremos, aí, o espaço mítico.
- A voz terá como direção sempre o caminho que está à sua frente; ela não segue em direção ao espaço posterior.
- Deve-se considerar os significados tradicionais e filosóficos do espaço: acima e abaixo; o céu e a terra; para frente e para trás; presente, futuro e passado; lateralmente, à esquerda e à direita; a emotividade e a racionalidade (GATTI, 2011, p. 252).
- Deve-se ouvir o fluxo da melodia sem nunca perder a precisão da vogal ou da palavra. Para isso, é preciso que a dimensão do espaço vital aumente com o fluxo.

[64] "*Una cosa che dico sempre è che c'è una progettualità spaziale, una progettualità logica, una progettualità relazionale che determina la caratteristica del gesto. Più che il gesto in sé vanno determinate queste cose. Per me progettare il gesto significa progettare lo spazio logico, relazionale, fisico, in cui il gesto si va a iscrivere e tutte queste dimensioni danno, insieme alla mia volontà e a tutto il resto, una caratterizzazione reale, vera, rappresentativa dell'emissario. Il gesto non viene dopo la vocalità. È un tutt'uno, non è data una cosa senza l'altra*. (13 maggio 2007, Firenze, GATTI, 2011, p. 258)."

- Em determinadas regiões da extensão vocal, a única forma de proporcionar a densidade é aumentar a espessura da voz, ou seja, desenvolver o domínio de utilizar os harmônicos secundários da voz.
- Deve-se aceitar e explorar as leis físicas que regem a fisicalidade, a partir da força da gravidade e do peso, pois a relação que se estabelece com essas dinâmicas influenciam a voz e o gesto vocal (GATTI, 2011, p. 257).
- É necessário, ainda, ter a consciência de que alterações faciais proporcionam diferentes escolhas tímbricas.

Segundo Gatti (2011, p. 256-257), o gesto vocal proposto por Della Monica é composto por movimentos corporais inseridos em uma postura adequada, e não pode ser reduzido apenas ao gesto da mão. O gesto brota do impulso corporal. Os membros superiores devem ser considerados como alavancas e o movimento dos braços devem ser vistos como uma resposta a todo o corpo. O gesto vocal torna-se orgânico e integrado ao corpo todo. O movimento vocal retribui ao gesto, realizando-se como uma ação das mãos ou dos braços. "O ato deve ser integral com o corpo", lembra Della Monica.

É por meio do desempenho do gesto físico que são transmitidos valores de espaço, tempo e intensidade: o gesto pode ser amplo, estreito, rápido, lento, contínuo. Ouvir e emitir são ações realizadas com clareza de intenção. O ator deve saber o que diz e com quem quer se comunicar. Quando há um desejo de comunicação, automaticamente estabelece-se um equilíbrio nas tensões dos músculos flexores e extensores por todo o corpo relacional. Não só o ouvido, mas o corpo inteiro é aberto, incluindo a laringe (GATTI, 2011, p. 259).



Espetáculo *"Molly B e le Rose di Gibilterra"*.
Fotografia de Achille Le Pera.

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

3.6 – O trabalho com as vogais

Francesca Della Monica, em seu trabalho, considera não apenas a expressão fonética das vogais[65], mas também o arcabouço simbólico que elas compreendem. A artista afirma que a prática da voz é a prática da simultaneidade, ou seja, exercícios de diferentes naturezas acontecem no mesmo instante. Assim, como as vogais possuem um caráter anatômico estruturante, também possuem um valor arquetípico em sua emissão sonora.

Apesar de esse assunto ir além da condução pedagógica de Della Monica, que é o foco principal desta pesquisa, julguei importante abordar esse tema mais detalhadamente tendo em vista a influência fundamental que ele tem não apenas na minha experiência como atriz, mas também no que pude observar, na mudança significativa da qualidade vocal dos alunos ao executarem os exercícios associados a imagens carregadas de tamanha força simbólica.

É importante salientar que ao pesquisar em dicionários e glossários de símbolos, especialmente o de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, deparei-me com uma grande extensão de significados para cada vogal, muitos deles, inclusive, apresentavam conceitos divergentes. Por esse motivo, elegi, aqui, os significados que condiziam com a proposta de Francesca Della Monica.

Encontramos, na ideia de arquétipo, a raiz de algo muito valioso; algo que diz respeito à nossa origem e ao que está ancorado no nosso senso de coletividade. A imagem proposta por um arquétipo já foi representada de tantas formas, durante a história da evolução humana, que sua essência está presente no que Carl G. Jung, fundador da Psicologia Analítica, chamou de *inconsciente coletivo*.

Segundo Jung, da mesma forma que nosso corpo é um verdadeiro museu de órgãos, cada um com a sua longa evolução histórica, devemos esperar encontrar, também na mente, uma organização análoga. Nossa mente não poderia jamais ser um produto sem história, em situação oposta ao corpo em que existe. Por "história", Jung (1964, p. 67) não considera aquilo que a mente constrói através de referências conscientes ao passado, por meio da linguagem e de outras tradições culturais; ele refere-se ao desenvolvimento biológico, pré-histórico e inconsciente da mente no homem primitivo, cuja psique estaria muito próxima à dos animais.

[65] A fisiologia da formação das vogais será tratada no decorrer deste item, conforme os limites deste estudo. Para maiores informações, consultar CUNHA e CINTRA, 2001.

Para Jung, essa psique, infinitamente antiga, é a base da mente humana, assim como a estrutura do corpo se fundamenta no molde anatômico dos mamíferos em geral. Nise da Silveira completa a ideia da mente sendo composta por uma rede complexa de símbolos:

> Há muitos símbolos, e entre eles alguns de maior valor, cuja natureza e origem não é individual mas sim coletiva; Freud os chamava "resíduos arcaicos", e Jung "arquétipos" ou "imagens primordiais". São formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas e inatas, representando uma herança do espírito humano (SILVEIRA, 1997, p. 74).

Jung acrescenta que o arquétipo, na realidade, possui uma tendência instintiva, "tão marcada como o impulso nas aves para fazer seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias" (JUNG, 1964, p. 69). Ele explica que instintos são os impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, esses instintos podem também manifestar-se como fantasias, e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. A essas manifestações Jung chama *arquétipos*: "A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por "fecundações cruzadas" resultantes da emigração" (JUNG, 1964, p. 69). Como os instintos, os esquemas de pensamentos coletivos da mente humana também são inatos e herdados. E agem, quando necessário, mais ou menos da mesma forma em todos nós (JUNG, 1964, p. 75).

O termo "arquétipo" é muitas vezes mal compreendido, sendo equivocadamente considerado como expressão de certas imagens ou motivos mitológicos definidos – que nada mais são que representações conscientes. Ao contrário, o arquétipo diz respeito à formação dessas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes –, contudo, sem perder a sua configuração original (JUNG, 1964, p. 67).

A origem dos arquétipos seria o resultado do depósito das impressões superpostas, deixadas por certas vivências fundamentais comuns a todos os seres humanos, repetidas incontavelmente através de milênios.

Seja qual for sua origem, o arquétipo funciona como um nódulo de concentração de energia psíquica. Quando essa energia, em estado potencial, se

atualiza, tomando forma, teremos, então, a imagem arquetípica. Não se pode denominar essa imagem de arquétipo, pois o arquétipo é unicamente uma virtualidade. O que se denomina são possibilidades de representação simbólica desse arquétipo. Por exemplo, o arquétipo relacionado à ideia de agressividade não pode ser denominado exclusivamente pelo termo agressão, pois a agressão é apenas uma das possibilidades de simbolizar a agressividade, que também pode ser traduzida pela imagem da guerra ou por meio do mito de Marte na Grécia Antiga ou Ogum na África.

Os arquétipos são, a um tempo, imagem e emoção, e só podemos nos referir a eles quando esses dois aspectos se apresentam simultaneamente. Quando existe apenas a imagem, ela equivale a uma descrição insuficiente, de pouca abrangência. Porém, quando carregada de emoção, a imagem ganha numinosidade (ou energia psíquica) e se torna dinâmica, acarretando consequências várias. Jung afirma:

> Toda referência ao arquétipo, seja experimentada ou apenas dita, é perturbadora, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa. Quando fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram à humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais louca noite. (...) Este é um segredo da ação da arte. O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo, a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista (JUNG, 1987, p. 71).

Assim, uma vez compreendida a importância vital (isto é, seu impacto benéfico ou destrutivo) dos símbolos produzidos pelo inconsciente, Jung relata, ainda, o difícil problema da sua interpretação:

> São porções da vida – imagens integralmente ligadas ao indivíduo através de uma verdadeira ponte de emoções. Por isso é impossível dar a qualquer arquétipo uma interpretação arbitrária (ou universal); ele precisa ser explicado de acordo com as condições totais de vida daquele determinado indivíduo a quem se relaciona. (...) Aqueles que não percebem o tom de sensibilidade especial do arquétipo vão encontrar-se apenas com um amontoado de conceitos mitológicos que podem evidentemente ser juntados para provar que todas as coisas, afinal, têm alguma significação – ou nenhuma. (...) Os

> arquétipos só adquirem expressão quando se tenta descobrir, pacientemente, por que e de que maneira eles têm significação para um determinado indivíduo vivo. As palavras tornam-se fúteis quando não se sabe o que representam (JUNG, 1964, p. 96).

É a partir do conceito de arquétipo que Francesca Della Monica evoca a função simbólica das vogais em seus exercícios. Segundo ela, "à medida que cada um de nós vivencia o arquétipo de uma vogal, revelamos-nos de maneira bastante singular".

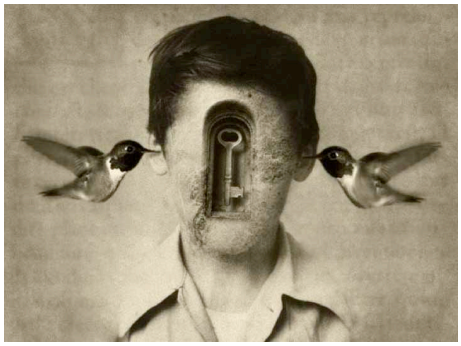
Para introduzir esse assunto em suas aulas, ela solicita aos atores que coloquem uma caneta entre os dentes e emitam cada uma das vogais ([i], [e], [a], [o], [u])[66], observando a movimentação da língua e a alteração da região supraglótica durante a emissão.

Como primeiro objetivo, Della Monica utiliza esse exercício para justificar a ordem das vogais acima determinada. A presença da caneta, que mantém fixa a mandíbula, evidencia a percepção dos movimentos da laringe, da língua e dos lábios na emissão de cada vogal. Dessa forma, percebe-se com bastante facilidade que da vogal [i], passando-se, nessa ordem, pelas vogais [e] e [a], ocorre o movimento contínuo de abaixamento da laringe e, consequentemente, o movimento de retração da língua. Mais especificamente, na vogal [i] o dorso da língua se encontra em sua maior elevação, em direção ao palato, com pouca abertura da laringe; na passagem para a vogal [e], e depois para a vogal [a], percebe-se que, continuamente, ocorre a retração da língua e o aumento da abertura da laringe, que chega ao máximo na vogal [a]. Na passagem da vogal [a] para as vogais [o] e [u], nessa ordem, percebe-se a preservação da máxima abertura interna da laringe e um movimento contínuo de fechamento dos lábios.

Além disso, à medida que os atores experimentam o exercício, Francesca fala sobre a constituição simbólica de cada vogal. Abaixo, trataremos das imagens arquetípicas da cada uma delas.

[66] As diferenças entre as vogais [e] e [o] abertas e fechadas não são relevantes na metodologia de Della Monica no que se refere aos seus objetivos com o exercício prático e com a análise simbólica das vogais.

3.6.1 – A vogal [i]



***"Vacuous Adolescence",* de Jeffrey Michael Harp**

A vogal [i] é fechada e durante sua fonação, a laringe está elevada – o que corresponde a uma pequena abertura interna da glote. Nesse sentido, Francesca diz que "só há espaço para morar uma pessoa", bem como afirma que, pelo fato de a vogal [i] demandar uma pressão sonora maior – em função de uma maior impedância –, sua fonação "exige a revelação da imagem pessoal do ator".

Dessa forma, a [i] corresponde a tudo aquilo que nos forma como um indivíduo; à nossa identidade mais intrínseca, ao nosso *self.* Para Francesca, o nosso *eu* é edificado pela superposição de variados estados sucessivos, ou seja, de diferentes características do nosso mundo interior. Mas, a superposição desses estados não é imutável como a estratificação rochosa de uma montanha, pois escavações contínuas aos níveis mais profundos do nosso inconsciente fazem aflorar à superfície as nossas origens mais antigas, possibilitando a transformação daquilo que entendemos como *eu.*

Não seria à toa, portanto, que o pronome representante da primeira pessoa do singular, de diferentes línguas, é constituído pela vogal [i]: *I* (inglês), *Ichi* (alemão), *Io* (italiano), *Jo* (espanhol), *Je* (francês)[67], etc.

A partir dos meus estudos sobre a psicanálise junguiana, acredito que a vogal [i] representaria, então, aquilo que Marie-Louise von Franz (1964, p. 161-162) observou como sendo o centro organizador, uma espécie de "núcleo atômico" de onde emana a ação reguladora do nosso sistema psíquico. Jung chamou esse centro de *self* e o descreveu como a totalidade absoluta da psique, para diferenciá-lo do *ego*, que, para ele, constitui apenas uma pequena parte da psique. Poderíamos denominá-lo, também, como inventor, organizador de imagens oníricas, ou defini-lo como um fator de orientação íntima, diferente da personalidade consciente (VON FRANZ, 1964, p. 161-162).

[67] Vale comentar que [j] é uma variação da vogal [i].

O *self* é uma referência ao centro vital da personalidade do qual emana todo o desenvolvimento estrutural da consciência. Desse núcleo central é comandada a estruturação da consciência do *ego*, que é, aparentemente, uma cópia ou réplica do centro original (VON FRANZ, 1964, p. 166).

Em seus estudos arquetípicos e mitológicos, Jung concluiu que apenas por meio do aumento da consciência de si mesmo – do que chamou de processo de individuação –, o homem encontraria seu maior significado e a realização dos seus valores mais altos.

Por esse motivo, Jung dava grande valor a todos os caminhos não racionais de comunicação com o inconsciente coletivo, ao longo dos quais o homem tentara, no passado, explorar o mistério da vida e estimular seu conhecimento consciente do universo, que se expandia à sua volta em áreas de ser e conhecer.

Ao estudar mais profundamente a origem dos arquétipos, pude perceber que, através dos tempos, os homens, por intuição, estiveram sempre conscientes desse centro. Os gregos o chamavam *daimon*, o interior do homem; no Egito, ele estava expresso no conceito da *alma-Ba*; e os romanos adoravam-no como "gênio" inato em cada indivíduo. Em sociedades mais primitivas, muitas vezes ele é imaginado como um espírito protetor, encarnado em um animal, ou fetiche.

Entre as representações mitológicas do *self*, quase sempre encontramos a imagem dos quatro cantos do mundo, e muitas vezes o *Grande Homem* ou *Homem Cósmico*, representado no centro de um círculo dividido em quatro. Jung usou a palavra hindu *mandala* (círculo mágico) para designar esse tipo de estrutura, que é uma representação simbólica do "átomo nuclear" da psique humana – cuja essência não conhecemos. Para os hindus, a contemplação de uma *mandala* deve trazer paz interior e uma sensação de que a vida voltou a encontrar a sua ordem e o seu significado (VON FRANZ, 1964, p. 213).

Esse *Grande Homem* pode também ser representado pela figura do *Homem Cósmico*, que aparece em muitos mitos e ensinamentos religiosos. Geralmente é descrito como uma força positiva e complacente. De acordo com vários mitos, o *Homem Cósmico* não significa apenas o começo da vida, mas também o seu alvo final, a razão de ser de toda a criação.

Se analisarmos essa observação do ponto de vista psicológico, verificaremos que ela pode ser coerente, pois toda realidade psíquica interior de cada indivíduo é orientada, em última instância, em direção a esse símbolo arquetípico do *self*.

3.6.2 – A vogal [e]

Assim como a conjunção “e” marca a ligação entre duas orações ou dois termos de igual função gramatical numa mesma oração, propiciando abertura para “incluir o outro”, durante a fonação da vogal [e] o espaço de ressonância amplia-se e “outra pessoa pode ser então recebida”, diz Della Monica.



Detalhe da obra “*O Abraço ou Cumprimento”*, de Gustav Klimt, 1905, Secessão de Viena, Áustria

A vogal [e] representa, assim, o estado de diálogo, de interlocução, de inserção, de doação e de inclusão.

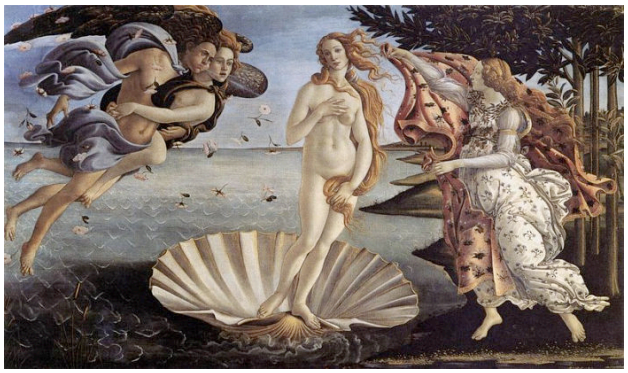
Na minha compreensão, seria o momento em que, no caminhar evolutivo do homem, após reconhecer-se a si mesmo e identificar suas peculiaridades, ele encontra, reconhece, interage, inclui e doa de si ao Outro, procurando um equilíbrio entre o seu eu interior e o que está externo a ele. Durante a emissão da [e], instaura-se um movimento recíproco de doação e inclusão, de trazer para si ou de ir ao encontro do interlocutor.

O encontro do outro traz o sentido de pertencimento a um grupo, a uma coletividade. A vogal [e] provoca a ideia de enlace com o outro, é a metáfora mais transparente do caminho para a comunhão, que apenas se realiza no intercâmbio com o mundo e com os outros. Essa metáfora representa a primeira fase individual da trajetória iniciática, quando o homem terminou a sua formação, mas não começou ainda o seu trabalho.

Nesse sentido, ela corresponde ao livre arbítrio; é a escolha da maioridade, da capacidade de se unir ao seu oposto e se equilibrar, a fim de realizar seus desejos e aspirações.

3.6.3 – A vogal [a]

Na fonação da vogal [a], a abertura da região supraglótica é total, e por isso é possível, segundo Della Monica, "acolher outras pessoas". É a vogal de caráter feminino, estando ligada à natureza de amparar, gerar, dar forma, assim como às qualidades de graça, ternura, brandura.



***"O Nascimento de Vênus"*, de Sandro Botticelli, 1483, Galleria degli Uffizi, Florença, Italia**

É a fecundidade universal, a ação sentimental evidente ou oculta, a compreensão, a inteligência, a distinção. A vogal [a], simboliza todas as riquezas da feminilidade ideal, da doçura e da persuasão. Seus meios de ação não se dirigem diretamente ao espírito, mas à afetividade: aproxima-se mais do charme que razão.

Ainda no que se refere à vogal [a], e também à vogal [o], que será focalizada adiante, procuro relacioná-las, respectivamente, aos conceitos de *anima* e *animus* de Jung.

Carl G. Jung postula que em cada homem e em cada mulher habitam imagens psíquicas da alma subliminares à consciência e que funcionam dentro do inconsciente, nomeadas por *anima* e *animus*. Essas imagens atuam como guias da alma e podem tornar-se elos necessários como possibilidades criativas e instrumentos da individuação.

Segundo o *Dicionário Crítico de Análise Junguiana*[68], Jung elucidou esses conceitos chamando cada um deles de *não eu*. Ser *não eu* para um homem corresponde, com muita probabilidade, a algo feminino, e porque é *não eu*, está fora de si próprio, pertencendo à sua alma ou ao seu espírito. A *anima* ou *animus*, conforme o caso, é um fator que constitui um indivíduo, um elemento, por essência, de disposição, reações, impulsos no homem; de compromissos, crenças, inspirações em uma mulher – e, para ambos, algo que induz o indivíduo a tomar conhecimento do que é espontâneo e significativo na vida psíquica. Por trás do *animus*, alegava Jung,

[68] Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/dicjung/abertura.htm>. Acesso em: 13 de junho de 2012.

jaz “o arquétipo de significado, exatamente da mesma forma que *anima* é o arquétipo da própria vida”.

Assim, compreendo que a vogal [a] também aproxima-se da ideia junguiana de *anima*, que seria a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente. Não foi por mero acaso que as sacerdotisas (como Sibila, na Grécia) eram consultadas para sondar a vontade divina e estabelecer a comunicação com os deuses.

Em virtude de suas conexões arquetípicas, o *anima* é representado em muitas formas e figuras coletivas: como Afrodite, Atena, Helena de Tróia, Maria, Sabedoria e Beatriz.

Para von Franz (1964, p. 177-185), existem quatro estágios no desenvolvimento de *anima*. O primeiro representa o relacionamento puramente instintivo e biológico; o segundo compreende um nível romântico e estético que, no entanto, é também caracterizado por elementos sexuais; o terceiro estágio eleva o amor (Eros) à grandeza da devoção espiritual e o quarto estágio é simbolizado pela Sapiência, a sabedoria que transcende até mesmo a pureza e a santidade (no desenvolvimento psíquico do homem moderno esse estágio raramente é alcançado).

3.6.4 – A vogal [o]

Durante a fonação da vogal [o], a língua permanece repousada sobre o chão da boca, assim como vimos para a vogal [a] – e que também caracterizará a vogal [u], focalizada no próximo item. A modificação que ocorre é a posição dos lábios, que se projetam para frente e intensificam a pressão do som. Para Francesca Della Monica, “a vogal [o] é considerada uma vogal masculina e o movimento dos lábios é similar à ereção dos genitais masculinos, fazendo, também, a função de um exército em posição de defesa”. Entre outros motivos, por isso a vogal [o] possui relação arquetípica com o masculino, com o ativo, com a impulsividade e a força física.



***“Heracles”*, de Francisco de Zurbarán, 1634, Museu do Prado, Madri, Espanha**

A vogal [o] pode ser representada pelo império, pela dominação, pelo governo, pelo poderio, pelo êxito, pela hegemonia, pela supremacia da inteligência na ordem temporal e material.

No meu entendimento, a ação de da vogal [o], aqui, tem como alvo a inteligência, e sua Sabedoria de nada serviria se não estivesse aliada à sua Força: uma vez unidas essas duas potências, sua energia penetra no interior do mundo do qual ele é o soberano indiscutível.

Encontramos sua potência nas ideias de governo, proteção, trabalho construtivo e inteligente, solidez, tino (conselho, prudência), tradição, autoridade ou, num sentido desfavorável, a oposição tenaz, o preconceito hostil, a tirania, o absolutismo.

No plano psicológico a vogal [o] convida a que se tome posse de si mesmo, a tudo ordenar no sentido da vontade de poder. Numa palavra, ela é a força que constrói tanto o homem quanto o mundo

Se a *anima* é o índice feminino do inconsciente do homem, o *animus*, segundo Jung, é o índice masculino do inconsciente da mulher; o componente masculino da psique feminina (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 33-36)..

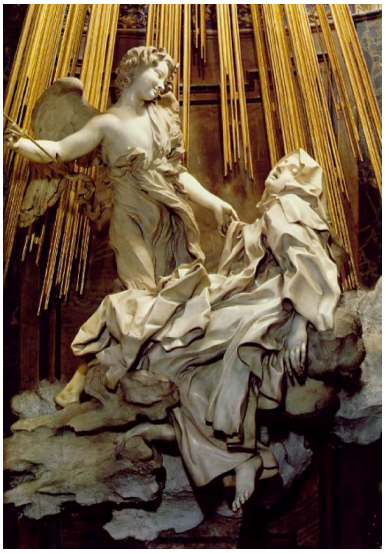
Animus é o princípio pensante e sede dos desejos e paixões, correspondendo ao grego *anemos*, ao sânscrito *aniti*, ambos significando sopro; de valor intelectual e afetivo; de registro masculino.

Von Franz (1964, p. 189-195) acrescenta que o *animus*, tal como a *anima*, apresenta quatro estágios de desenvolvimento: o primeiro é uma simples personificação da força física – por exemplo, um atleta ou "homem musculoso". No estágio seguinte, o *animus* possui iniciativa e capacidade de planejamento; no terceiro, torna-se "o verbo", aparecendo muitas vezes como professor ou clérigo; finalmente, na sua quarta manifestação o *animus* é a encarnação do "pensamento". Nessa fase superior, torna-se (como a *anima*) o mediador de uma experiência religiosa através da qual a vida adquire novo sentido.

3.6.5 - A vogal [u]:

Apesar da boca estar bastante fechada durante a fonação da vogal [u], Della Monica não a considera uma vogal fechada. Para ela, a abertura ou o fechamento de

uma vogal dependem da abertura da laringe. Apesar dos lábios avançarem no plano anterior, como na vogal [o], o fechamento anatômico não é intrínseco. Segundo Della Monica, "há quase um diafragma entre o espaço interior e o espaço exterior, sendo a abertura interna muito grande. Por isso, a [u] é considerada a vogal da interioridade, a vogal mais mística, uma vogal do diálogo do falante consigo mesmo; os lábios determinam quase um claustro".



***"O êxtase de Santa Teresa"*, de Gian Lorenzo Bernini, 1645-1652, Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma**

Diferentemente da [i], a partir da qual se inicia o processo de extroversão em direção à vogal [e], a vogal [u] se assemelha a um princípio de quase meditação e seu fluxo é mais lento que o das outras vogais. Por esse motivo, durante os exercícios com essa vogal, Della Monica sugere que arquitetemos um movimento corporal muito rápido – semelhante ao que ocorre na atuação cênica, na qual há um paradoxo quando se precisa representar uma situação interior por meio da exteriorização. No teatro, deve-se dar a representação do mito, mas sempre tendo em vista a necessidade da compreensão da palavra.

Por meio das imagens arquetípicas que sustentam as vogais no trabalho de Francesca Della Monica, podemos observar o percurso do sujeito que parte de uma relação narcísica com o mundo e se direciona para uma construção altruísta de sua existência: com a vogal [i], ele se conhece a si mesmo, elabora-se e se torna consciente de sua essência; com a vogal [e], ele precisa tomar uma decisão, e quando reconhece a presença do outro, aproxima-se, abraça-o e certifica-se da existência de uma coletividade, a qual pertence; com a vogal [a], o sujeito recebe, acolhe, cria, gera o mundo; com a vogal [o], ele constrói, ergue, age, impulsiona suas ações no exterior; enfim, com a vogal [u], após ter vivido todas essas experiências, ele se encontra pronto para alcançar novas dimensões extramateriais. Seu próximo passo, numa visão elicoidal do destino do homem, seria retornar à vogal [i] para reconhecer em si novos atributos adquiridos e se libertar, cada vez mais, de suas amarras psicológicas, emocionais e físicas.

3.7 – O uso de imagens como ferramenta pedagógica

As sugestões de imagens propostas por Della Monica também são, em sua maior parte, imagens que indicam um movimento de propagação, de alcance de novos horizontes e alargamento territorial. Algumas dessas imagens serão descritas e analisadas no decorrer desse item.

Podemos considerar a mente humana como um arcabouço de pensamentos, imagens e memórias, que formam a individualidade do homem.

Na visão dos estudos cognitivos de Damásio, as imagens mentais se formam em um único ponto do nosso cérebro, em uma única estrutura cerebral ou em um lugar específico do córtex. É pela sincronia de atividades neurais em regiões separadas que as percebemos como "imagens". (DAMÁSIO, 1996, p. 121). Damásio afirma:

> (...) o organismo constituído pela parceria cérebro-corpo interage com o ambiente como um conjunto (...). Porém, organismos complexos como os nossos fazem mais do que interagir, fazem mais do que gerar respostas externas espontâneas ou reativas (...). Eles geram também respostas internas, algumas das quais constituem imagens (visuais, auditivas, somatossensoriais), [postuladas] como a base para a mente (DAMÁSIO, 1996, p. 114-115).

A imaginação é, dentre outros aspectos, a capacidade que temos de criar as imagens; no senso comum, entende-se que é "a faculdade que possui o espírito de representar imagens" (HOUAISS *apud* PARRA, 2007, p. 83). A imaginação é considerada, comumente, como algo impalpável (embora perceptível), da ordem do não material, do não físico - ou seja, incorpóreo. Já o pensamento é a capacidade do homem de representar essas imagens. As palavras ou símbolos abstratos têm, como bases, imagens visuais ou auditivas. Os símbolos matemáticos - representantes do máximo de abstração que o pensamento é capaz -, se não fossem imagináveis, ou seja, passíveis de serem representados mentalmente em forma de imagens -, não poderiam ser conhecidos ou manipulados conscientemente. Assim, podemos afirmar que só conhecemos aquilo que podemos imaginar (DAMÁSIO, 1996, p. 116; p. 135).

Nesse sentido, Stanislavski mantinha uma preocupação constante com as imagens mentais que o ator evoca durante seu trabalho:

> Quando consideramos algum fenômeno, quando visualizamos para nós mesmos algum objeto, algum acontecimento, ou evocamos mentalmente experiências da vida real ou imaginárias, não só reagimos a eles com os nossos sentimentos, mas também os passamos em revista diante da nossa visão interior (STANISLAVSKI, 2001, p. 176).

A imaginação, matéria-prima da criação, já foi pensada por diferentes artistas, filósofos e cientistas em diversas épocas da humanidade. Na história do teatro, não poderia ser diferente. Dessa forma, o diretor contemporâneo Massoud Saidpour[69], desenvolve um processo de trabalho que denominou *Imaginação Ativa*. Em sua pesquisa, ele constrói uma metodologia em que o núcleo do trabalho do ator é a composição de um encadeamento de imagens. Saidpour procura, por meio da imaginação, manipular o sentido interior da história e, assim, atingir um nível superior de presença cênica no ator. Para ele:

> ativar a imaginação é colocá-la a serviço do trabalho. (...) Ativar a imaginação é ativar a alma. Tudo na vida é símbolo de alguma coisa. Isso talvez seja uma verdade teológica, mas você pode falar disso em termos simples: a história tem um sentido interior e, uma vez que você descobre esse sentido interior, você ressurge num estado diferente (SAIDPOUR, 2002, p. 85).

Alexandre Pieroni Calado[70], criador e pesquisador teatral da Universidade de São Paulo, refere-se a esse espaço da imaginação - que nomeou como metaespaço – como um espaço passível de ser interferido durante a ação verbal. Ele compara a interferência de ação no plano físico (concreto) e no espaço imaginário (abstrato) com o desencadeamento de diferentes estados psicofísicos:

> Admitindo que a ação física desencadeia ações psíquicas, se o gesto físico se inscrever no espaço desencadeará no ator ressonâncias no que ele tem de real e produzirá emoções reais; por outro lado, se o gesto físico se inscrever no espaço metafísico, por retroatividade, ele une o ator ao metaespaço. A ação física é, então, sublimada e reduzida ao seu objetivo, transformando-se num estado psicofísico que provoca ações não

[69] Massoud Saidpour, iraniano radicado nos Estados Unidos, é diretor de teatro e coordena o Programa de Artes Performáticas do *Cleveland Museum of Art*. Seu trabalho tem como referência importante o período em que trabalhou como diretor e ator com Jerzy Grotowski no *Objective Drama Program*, na Universidade da Califórnia. Pesquisador no âmbito das artes performáticas, Massoud Saidpour criou sua própria metodologia, conhecida como Teatro da Imaginação Ativa.

[70] Alexandre Pieroni Calado é ator e pesquisador teatral, doutorando em Artes no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (CAC-ECA) da Universidade de São Paulo.

> ilustrativas e, assim, a ação verbal vai conquistar uma grande importância (CALADO, 2009, p. 320).[71]

Assim, é fundamental considerar, no trabalho vocal, a porção mental e a visão interior que aguça as emoções e percepções internas do ator. Aquilo que está latente no seu interior se torna uma força poderosa a atuar na palavra, na transmissão da sua ideia.

Pode-se concluir que tanto os gestos corporais quanto as imagens suscitadas por Francesca criam dimensões simbólicas que colaboram para o aumento do conhecimento e da consciência vocal, na medida em que auxiliam na liberação da voz no espaço e na utilização de toda a sua potencialidade durante a comunicação.

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.

Símbolo é um termo, um nome, ou mesmo uma imagem, que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Para Nise da Silveira (1997, p. 71), ele implica em um produto natural e espontâneo que significa mais que seu significado imediato e óbvio, é algo vago, desconhecido ou oculto: "são a expressão de coisas significativas para as quais não há, no momento, formulação mais perfeita". Carl G. Jung esclarece a ideia de símbolo quando afirma que:

> uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto "inconsciente" mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora do alcance da nossa razão (JUNG, 1964, p. 20-21).

O símbolo, na concepção junguiana, é uma linguagem universal infinitamente rica, capaz de exprimir, por meio de imagens, aquilo que transcende as problemáticas específicas dos indivíduos (SILVEIRA, 1997, p. 72). Os símbolos apontam direções diferentes daquelas que percebemos com a nossa mente consciente e, portanto,

[71] Artigo *Suzuki e Vassiliev: corpos da voz*, publicado nos Anais do VI Colóquio Internacional de Etnocenologia (2009).

relacionam-se ao inconsciente, ou ao que está parcialmente consciente (JUNG, 1964, p. 90).

Segundo Jung (1964, p. 93), existem duas categorias de símbolos: os símbolos naturais e os símbolos culturais. Os primeiros provêm dos conteúdos da psique e, portanto, representam um número imenso de variações das imagens arquetípicas essenciais. Para Jung, em alguns casos pode-se chegar às suas origens mais arcaicas – isto é, as ideias e imagens que podem ser encontradas nos mais antigos registros e nas mais primitivas sociedades.

Os símbolos culturais, por outro lado, são aqueles que foram empregados para expressar "verdades eternas" e que ainda são utilizados em muitas religiões. Passaram por inúmeras transformações, tornando-se, assim, imagens coletivas aceitas pelas sociedades civilizadas. Esses símbolos culturais guardam, no entanto, muito da sua numinosidade original ou "magia". Silveira afirma que:

> os símbolos têm vida. Atuam. Alcançam dimensões que o conhecimento racional não pode atingir. Transmitem intuições altamente estimulantes, prenunciadoras de fenômenos ainda desconhecidos. Mas desde que seu conteúdo misterioso venha a ser apreendido pelo pensamento lógico, esvaziam-se e morrem (SILVEIRA, 1997, p. 72).

Dessa forma, segundo Jung (1964, p. 55), não é possível dar forma "simbólica" a uma intenção deliberada ou a um pensamento racional oriundo de uma conclusão lógica. Não importa de que adornos extravagantes uma ideia é ornamentada – ela vai manter-se apenas como um sinal, associado ao pensamento consciente que significa, e nunca como um símbolo a sugerir coisas ainda desconhecidas. Para ele, a formação de símbolos é o resultado de uma forma de mediação entre consciente e inconsciente, uma tentativa de encontro entre opostos, movida pela tendência inconsciente à totalização (SILVEIRA, 1997, p. 72). Assim, Freeman[72] (1964, p. 12) afirma que "um estudo do homem e dos seus símbolos é, efetivamente, um estudo da relação do homem com o seu inconsciente".

Joseph Campbell, autor do livro *O Poder dos Mito* (1990), acrescenta que para esse diálogo existir, é necessário que existam as experiências e que, sobretudo, o homem consiga expressá-las por meio de imagens:

[72] Escritor e editor britânico, colaborou com as publicações e com a divugação das obras de Carl G. Jung.

> CAMPBELL: Os símbolos não traduzem a experiência, apenas a sugerem. Se você não teve a experiência, como saber de que se trata? E necessário que haja experiência para apreender a mensagem, alguma pista – do contrário você não ouve o que lhe estão dizendo.
> MOYERS: A pessoa que tem a experiência deve expressá-la, da melhor maneira que possa, através de imagens (CAMPBELL, 1990, p. 63-64).

Para Jung, o fato de existir algo que foge ao alcance da compreensão humana faz com que, frequentemente, sejam utilizados termos simbólicos como representação de conceitos que não se podem definir ou compreender integralmente:

> O homem nunca percebe plenamente uma coisa ou a entende por completo. Ele pode ver, ouvir, tocar e provar. Mas a que distância pode ver, quão acuradamente consegue ouvir, o quanto lhe significa aquilo em que toca e o que prova, tudo isto depende do número e da capacidade dos seu sentidos. Os sentidos do homem limitam a percepção que este tem do mundo à sua volta (JUNG, 1964, p. 21).

Para atenuar essa limitação, o homem cria símbolos, pois eles oferecem uma capacidade de compreensão que ainda não pode ser formulada dentro de conceitos. Assim, o símbolo não é racional, embora seja inconsciente e consciente ao mesmo tempo. Para conectar-se a eles, é necessário que o ator desenvolva sua capacidade perceptiva, ampliando sua compreensão dos arquétipos que o colocam em contato com o aspecto numinoso desses símbolos. Segundo Cavalcanti[73]:

> A apreensão do significado numinoso dos símbolos amplia a consciência do indivíduo sobre si mesmo, sobre o seu processo de desenvolvimento e o movimento evolutivo do universo, do qual ele faz parte. E assim sendo, funciona como um chamado, como um elemento catalizador para que o homem se reconheça na sua essência e integridade, realizando a cura do estado de separação e o alcance da consciência unificada (CAVALCANTI, 2008, p. 28-29).

[73] Raíssa Cavalcanti é psicoterapeuta de orientação junguiana e escritora.

A fim de despertar uma percepção mais aguçada do gesto vocal, Francesca Della Monica propõe aos atores e cantores um vasto repertório imagético e simbólico, durante a execução dos exercícios e da própria atuação. Ao longo desta pesquisa, foram levantadas muitas dessas imagens. Nas páginas seguintes, serão apresentadas algumas delas, que foram selecionadas pela grande quantidade de vezes que Della Monica a elas se refere. Para cada imagem, proponho uma análise de acordo com meu particular estudo acerca dos significados de símbolo, além de minhas percepções e interpretações pessoais. Mesmo não sendo essas referencias as mesma usadas por Francesca, acreditamos que elas contribuem para uma leitura de suas propostas.

• **IMAGEM:** Estando na margem de um rio, o emissor deve começar o seu gesto vocal a partir da outra margem. O corpo chega primeiro, o som vem depois.

Nesse exercício, alguns aspectos devem ser considerados: existem interlocutores na margem oposta do rio, ela não está deserta; após atravessar o rio, a voz deve continuar fluindo continuamente e buscando novos espaços na outra margem; deve-se contar uma história, criar uma dramaturgia com a frase melódica sugerida no vocalize.

Dessa forma, a margem do rio onde o ator está pode ser considerada como o seu espaço pessoal, íntimo, enquanto a margem oposta é o espaço de relacionamento, onde se compartilha a mensagem, a comunicação. Assim, o corpo se adapta a uma superfície de ressonância proporcional ao espaço de relacionamento, e os harmônicos da voz "preenchem-se de corpo".

Segundo o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 780-782), o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação. A travessia de um rio é a de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de não vinculação. A margem oposta, ensina patriarca zen Hueineng, é o estado que existe para além do ser e do não ser.

Pode-se entender, aqui, que essa imagem propõe ao ator externalizar o seu mundo interior em direção ao espaço ocupado pelo interlocutor, e a interação do gesto vocal com a imagem figurativa do rio confere-lhe a possibilidade de levar a voz a uma distância tão maior quanto for representação de sua imaginação. O artista cênico usa a imagem para potencializar a sua voz, realizando um intercâmbio entre mente e corpo

com o objetivo de fazer com que a voz "alcance" o interlocutor abstrato e com ele dialogue. O resultado do exercício é a emissão de um som vocal potente e direcionado, que se faz ouvir sem que seja necessário o esforço físico. Pode-se dizer que a imagem indica a trajetória sonora da voz.

• **IMAGEM:** Francesca ressalta que o resultado de abertura do gesto vocal pode ser comparado ao processo de uma flor quando floresce. Ou seja, não é necessário que se use força ou volume, o trabalho deve ser feito com leveza e precisão.

A flor se apresenta como figura-arquétipo da alma, como centro espiritual, e no simbolismo tântrico-taoísta, *Flor de Ouro* é também o arquétipo do alcance de um estado espiritual. A floração é o resultado de uma alquimia interior, da união da essência (*tsing*) e do sopro (*k'i*), da água e do fogo (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 437 e 439). Esse procedimento, assim como a emissão vocal atravessada pela imagem proposta por Della Monica, deve ocorrer de forma sutil e cuidadosa, tamanho é seu valor.

• **IMAGEM:** Della Monica propõe que o movimento corporal seja feito como se entre as mãos do ator houvesse um elástico que ele deve esticar. Esse movimento permite que o ator se conscientize do movimento de seu braço, de modo que o gesto vocal seja construído com uma maior espessura timbrística. Ao fazer isso, o ator amplia mentalmente sua capacidade de alcance espacial, possibilitando que seu gesto vocal ganhe vigor e área de atuação.

• **IMAGEM:** Com a colaboração do movimento corporal, o atuante deve abrir as portas de um armário por meio do gesto vocal.

O armário traz, aqui, a ideia de encontro entre o sujeito e seus valiosos pertences pessoais. Simbolicamente, ao abrir as portas de um armário antigo, ele encontra tesouros, lembranças e segredos.

Na minha visão, esse exercício encoraja o ator a olhar para dentro de si e reconhecer a sua identidade, suas deficiências e qualidades no processo de consciência de si mesmo e no domínio do seu instrumento técnico. O armário de Francesca representa o lugar onde estão guardados o que defino como pertences simbólicos do ator: suas experiências, vivências, lembranças, sucessos, fracassos e segredos. O movimento de abrir o armário sugere que o artista acesse esses símbolos

e os ofereça ao interlocutor abstrato. O que antes estava "trancado" em seu íntimo, fica exposto à observação alheia. O resultado do exercício é a experimentação do desprendimento. Ao mesmo tempo em que abre seu mundo interno, o ator expande sua voz. Seus braços conduzem o gesto vocal amplificando a potência sonora e seu alcance. O artista, ao acessar seus símbolos internos, toma consciência de si mesmo e impulsiona sua voz, demonstrando, ao final do gesto, não só um bom domínio do seu instrumento técnico, como também uma voz descontaminada de padrões estéticos pré-estabelecidos.

• **IMAGEM:** Francesca pede que, durante a realização do gesto vocal, o atuante cênico imagine que existam duas portas em seu tronco – uma na frente, no centro do peito, e outra nas costas, entre as escápulas. Quando as portas se abrem simultaneamente, a voz *atravessa* o corpo e "o som *transversa* o atuante".

Para Chevalier e Gheerbrant:

> a porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além... (...) A passagem à qual ela convida é, na maioria das vezes, na acepção simbólica, do domínio profano ao domínio sagrado (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, 2000, p. 734-735).

Compreendo que esse exercício favorece uma espessura do timbre vocal quando aumenta a superfície de ressonância corporal, ao dirigir os sentidos do emissor para o espaço que fica atrás do seu corpo (o espaço da possibilidade). Quando o artista cênico cria a simbologia das duas portas, ele especifica seus sentidos e percepções nas áreas anterior e posterior do seu corpo, criando um espaço possível que "o atravessa". Assim, ao iniciar o gesto vocal e dinamizar os seus símbolos internos, durante abertura simultânea das "portas", o corpo aumenta sua superfície de ressonância e a espessura do timbre vocal e o artista simbolicamente se conecta com um novo estado, em que seu íntimo é ofertado ao interlocutor.

• **IMAGEM:** Francesca sugere que o ator imagine seu gesto vocal utilizando um percurso espacial que faça sua voz atravessar sua estrutura corporal, como se fosse um túnel, por onde passaria em direção à sua liberdade vocal.

Nesse sentido, a imagem, semelhante à anterior, colabora com a integração equilibrada entre gesto vocal, postura corporal e resultado sonoro.

O túnel, aqui, cumpre a função de via de comunicação entre o espaço da possibilidade e o espaço presente. É como se fosse um túnel do tempo, um símbolo por meio do qual são encontrados os ritos de iniciação. O túnel apresenta-se como possibilidade de acesso à luz, da chegada de um novo nascimento, daí a extensão do símbolo à matriz e à vagina da mãe, a via iniciática do recém-nascido. Ele representa a possibilidade do acesso à luz, a imagem de um caminho de libertação, de saída, de nascimento, uma espécie de arquétipo de todos os ritos de iniciação (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 915-916). Nessa imagem, o túnel representa uma via de comunicação entre o espaço presente, o espaço ocupado pelo artista cênico e o espaço relacional, representado pela imagem de extensão e fim do túnel.

A imagem do túnel possibilita ao gesto vocal um caminho imagético e a voz ganha corpo no espaço relacional. O gesto vocal, a postura corporal e o resultado sonoro se equilibram, dando forma a uma voz potente, ampla e espacializada.

• **IMAGEM:** Della Monica propõe a imagem do corpo do emissor sendo percebida como um prisma ótico. Assim como o raio branco passa pelo prisma, refrata-se e novos feixes coloridos de luz podem ser vistos, como no caso do arco-íris, o som atravessa o corpo e desdobra-se numa palheta de timbres, que poderão ser incorporados ao gesto vocal, como o ator desejar.

O arco-íris é símbolo do caminho e da mediação entre a terra e o céu; uma ponte - de que se servem deuses e heróis míticos -, entre o "outro mundo" e o nosso (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 77). Também o gesto vocal pode ser visto como uma ponte que permite a passagem livre e contínua do fluxo vocal. O som se aproxima do corpo, toma suas formas e transforma-se no gesto vocal, manifestando toda a identidade do sujeito fonador.

• **IMAGEM:** Francesca pede que o emissor procure compreender o seu corpo como um grande quadrado, em que suas duas extremidades estão paralelas. Essa imagem permite que o emissor abra as costas e a posicione em seu eixo vertical,

impedindo, assim, que ele feche o plano frontal com os ombros ou assuma uma postura de defensiva, caso seu peito se movimente tensionadamente.

Além disso, essa posição favorece ao emissor o reconhecimento das dimensões concretas de seu corpo, permitindo que ele se mantenha presente na ação e consciente de seu gesto vocal. Essa posição mantém as portas sensoriais do corpo abertas, sem fechar o relacionamento com nenhum interlocutor.

O quadrado é o símbolo da terra por oposição ao céu, mas é também, num outro nível, o símbolo do universo criado, terra e céu, por oposição ao "incriado" e ao criador; é a antítese do transcendente (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 750). Em culturas arcaicas, o quadrado era concebido como a cristalização da eternidade em ciclos temporais, a descida da alma para o mundo material; a representação da alma encarnada.

Por trazer como símbolo o poder existente na matéria, na criação divina, a imagem do quadrado, na metodologia de Della Monica, traz uma consciência corporal do emissor bastante sólida.

• **IMAGEM:** Em relação à postura corporal do atuante cênico, Francesca sugere uma imagem da vibração que provém da região do plexo solar, alcançando o horizonte, como se abrisse passagem para o som da voz. Nesse exercício, todo o corpo do ator percebe o espaço, não apenas os olhos.

Segundo a filosofia hindu (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 231), os *chakras* são pontos ocultos de junção dos canais sutis (*nadis*) por onde circula a energia vital. Eles são centros de consciência que ficam superpostos ao longo da coluna vertebral até o topo da cabeça, e podem ser qualificados de turbilhões de matéria etérea *Muladhara* que desperta a *Kundalini*, forma estática da energia criadora. Localiza-se no plexo solar (entre a púbis e o umbigo), o terceiro chakra, região que ao ativar, Della Monica promove a consciência de uma área do corpo que tem a função de concentração e emissão de energia vital.

• **IMAGEM:** Em outro exercício, Della Monica sugere que o emissor imagine que está no alto de uma árvore e que, dali, pode ter uma vista panorâmica do horizonte. A árvore como representação da ideia do centro é, ao lado da montanha, universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, 2000, p. 84). Assim,

durante a fonação, o fluxo vocal movimenta-se continuamente, alcançando um território cada vez maior e relacionando-se com todos os interlocutores.

• **IMAGEM:** Analogamente à imagem anterior, Francesca pede que o ator sustente seu gesto vocal como se estivesse no topo de uma montanha, sem recolher a voz, como acontece em muitos casos, após o último grau.

A imagem da montanha permite a ideia de ascensão aos céus, a planos espirituais e materiais. Como um imperador, a montanha transborda solidez, firmeza e dignidade. Ao associar o gesto vocal à imagem de montanha, Della Monica demonstra a intenção de fazer da emissão vocal um centro estabilizador da identidade. Assim, o potencial vocal expande-se e se torna mais potente, seguro, tranquilo e estável, ganhando espessura e permitindo que o corpo harmônico seja utilizado em sua completude.

• **IMAGEM:** Para trabalhar ainda sobre a ideia de um amplo espaço de relacionamento, Della Monica evoca a imagem de um político que gesticula ao comunicar com a multidão de eleitores. Dessa forma, ela estimula a abertura das portas sensoriais do ator e permite que haja uma interação mais objetiva entre o espaço e o gesto vocal.

• **IMAGEM:** Encontrar a "ponta" é uma das imagens mais lembradas por Francesca, que significa emitir o som de uma forma mais precisa na articulação, na altura e na velocidade de sua atuação. Nas palavras da artista italiana, "buscar a ponta significa achar a raiz da vogal, o que lhe é mais profundo miticamente". Essa imagem procura colaborar com o ator para que ele se permita adentrar em seu inconsciente, libertando amarras psicológicas que influenciam no resultado do gesto vocal.

Encontrar a "ponta" de uma vogal é arquitetar com precisão, como faz uma flecha, todo o gesto vocal. De modo geral, a flecha é o símbolo universal da ultrapassagem de condições normais, é uma liberação imaginária da distância e da gravidade, uma antecipação mental da conquista de um bem fora de alcance (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, 2000, p. 435-436).

• **IMAGEM:** Outra imagem proposta por Della Monica, durante os seus exercícios, é a ideia de o ator encontrar, durante a emissão, a semente, o caroço, o

grão, o gérmen 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.

Como ponto, a semente simboliza o estado limite da abstração do volume, o centro, a origem, o lar, o princípio da emanação e o termo de retorno. Ela designa o poder criativo e o fim de todas as coisas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 730).

• **IMAGEM:** Segundo Della Monica, durante a infância "as nossas expressões vocais possuem um caráter de liberdade muito genuíno. Essa luz que encontramos nas vozes infantis sempre deve permanecer na voz adulta". Assim, ela demanda do ator que encontre a sua criança interior, o primeiro impulso da sua voz verdadeira.

Esse exercício orienta o ator no sentido de fazer seu gesto vocal ser simples, natural, espontâneo, de permitir que ele flua tranquilamente, como uma criança que corre, nua, na praia.

• **IMAGEM:** Na realização de exercícios vocais em *staccato*, Della Monica sugere que as notas da frase melódica sejam feitas como pontos e orienta os atores a visualizarem o caminho que a voz traça no espaço, como pegadas na areia.

Trazendo essa imagem da plasticidade da areia ao exercício, o atuante permite que o som de sua voz se molde ao seu gesto vocal.

• **IMAGEM:** A precisão da forma das vogais, durante os exercícios propostos por Della Monica em sua metodologia, é observada de forma bem criteriosa.

Francesca sugere, nesse sentido, que as formas das vogais sejam vistas como carros que conduzem o som em direção ao espaço. Conduzir um carro apresenta um significado simbólico de orientar, uma vez que o ator conduz seus sentidos em direção à dimensão espacial do gesto vocal.

Assim, segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 193-195), nas mitologias antigas, o carro é o veículo normal do guerreiro ou herói, e simbolizava o deslocamento do sol ao longo de uma curva que conecta as duas linhas opostas ao

horizonte, do levante ao poente. Quando aplicada ao ser humano, como nos *Diálogos* de Platão, a imagem se resume da seguinte maneira: o carro representa a natureza física do homem, seus apetites, seu duplo instinto de conservação e de destruição, suas paixões inferiores, seus poderes de ordem material. Da mesma forma, o carro aparece, segundo uma tradição védica amplamente difundida, como o veículo de uma alma em experiência; ele transposta essa alma pelo tempo que dura uma encarnação.

• **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.

A serpente é o símbolo do *Réveillon*, do solstício e do equinócio; é a imagem da própria evolução.

• **IMAGEM:** Francesca Della Monica utiliza, recorrentemente, a imagem de se "ultrapassar as Colunas de Hércules" ao longo do trabalho com sua extensão vocal. Encontra-se, no relatório de Maletta, uma excelente explicação para essa imagem:

> Della Monica, recorrentemente, refere-se à ação de ultrapassar as Colunas de Hércules que existem metaforicamente na passagem do Espaço da História para o Espaço do Mito. Frequentemente, à medida que se aproxima delas – isto é, à medida que saímos da nossa região de conforto –, percebe-se tal passagem como um perigo iminente, o que causa significativo temor. Por isso, geralmente se impede o movimento da voz em direção à região dos agudos e graves, à terra insegura do paradoxo, e o grito, o lamento, o sussurro se sufocam na garganta, não encontrando espaço suficiente para delinear e expressar a própria trajetória. Mas, se nos permitimos acessar essa área vocal do "perigo" – assim como

> ocorre e deve ocorrer no Teatro –, graças à ampliação do gesto, o corpo amplia os próprios limites, aumenta a sua extensão e a sua capacidade de vibração (MALETTA, 2011, p. 30).

Para Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 497), se considerarmos como de ordem psíquica e moral, por transposição, os obstáculos dos quais Hércules triunfou, ele seria o representante idealizado da força combativa: o símbolo da vitória (e da dificuldade da vitória) da alma humana sobre suas fraquezas.

• **IMAGEM:** A última imagem analisada neste estudo é a de o emissor passar pelos pontos dinâmicos da frase melódica, como se em seu gesto vocal estivesse girando uma chave.

Essa imagem suscita a ideia de abertura das portas sensoriais do emissor para que ele possa manter, em continuidade, o fluxo vocal. O ponto dinâmico é um ponto sensível da dramaturgia, é o momento em que o discurso tomará um novo rumo. É necessário, portanto, que nesse momento, mais do que nunca, o fluxo vocal não interrompa seu andamento.

O acervo imagético de Francesca Della Monica é muito vasto e enriquecedor. Como dito anteriormente, essas foram apenas algumas imagens selecionadas para a apresentação neste estudo.

Compreendo que o homem, na medida em que se encontra ao lado de outros homens, é revestido dos símbolos que representam sua razão de ser. Assim, esse movimento de sugestões arquetípicas, durante a metodologia de Della Monica, atua nas camadas mais profundas do ator e possibilita que ele encontre fortes possibilidades de expressão e caminhe, cada vez mais, ao encontro de sua libertação vocal e artística.

Por fim, a respeito das bases filosóficas de seu trabalho, é importante registrar aqui um depoimento da própria Francesca Della Monica:

> Projetar um percurso formativo sobre a vocalidade na prática teatral é uma tarefa árdua e entusiasmante, que exige um tratamento extremamente profundo, porque é próprio desse âmbito interceptarem-se, todas ao mesmo tempo, as inúmeras dinâmicas e a fenomenologia da *fonè*. Diremos, assim, que esse tipo de pesquisa determina e induz um reexame das categorias fundamentais do pensamento e da ação teatral, assim como do

> pensamento e da ação *tout court*. 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..., apenas para citar uma parte. A prática e o treinamento vocais não podem ser, de forma alguma, concebidos como uma ginástica inconsciente ou predominantemente muscular, mas, ao contrário, devem oferecer a possibilidade de ver, sentir e, enfim, incorporar a realidade dessas grandes categorias, em vez de apenas pensá-las. Se, então, resulta imprescindível um itinerário que desenvolve a consciência funcional do instrumento fonador (e, obviamente, do aparato respiratório e ressonantal), este não poderia ficar à parte de um conjunto de significados e de implicações altamente complexos. Porém, a consciência da complexidade não pode ser, de modo algum, um ponto de chegada – o que caracteriza a gestão da complexidade –, mas uma premissa metodológica da parte dos formadores e uma condição para o trabalho dos discentes. Fazer, de forma diversa, trairia a essência da matéria e negligenciaria o fato de que, cada pessoa, independentemente de ter feito uma pesquisa sobre o tema da própria vocalidade, é portadora de um saber vocal complexo e articulado, bem como de uma cultura da ação fônica especializada e individualmente caracterizada[74] (DELLA MONICA *apud* MALETTA, 2011, p. 25-26).

[74] Em seu relatório de pós-doutorado, Maletta informa que todas as afirmações e depoimentos atribuídos à Francesca Della Monica, nele contidos, com exceção daqueles retirados de publicações referenciadas, foram obtidos nas inúmeras aulas, seminários, laboratórios e processos de criação das quais participou, tanto como aluno quanto como pesquisador-observador – conferir *Cronograma Geral de Atividades Realizadas*, na página 46 de seu referido relatório –, bem como nas entrevistas por ele realizadas com Della Monica, em 11/08/2010, 12/08/2010, 27/08/2010, 15/09/2010, 10/10/2010, 30/11/2010, 07/02/2011, 12/04/2011 e 27/04/2011.

CAPÍTULO 4 – Exercícios e conduções utilizados Poe Francesca Della Monica



Foto do Arquivo Pessoal de Francesca Della Monica

Os exercícios propostos por Francesca Della Monica, em suas oficinas, são sustentados pela respiração circular[75] e, em sua maioria, são compostos pela emissão de vogais e fonemas, em progressões cromáticas de trechos das escalas diatônicas, maiores e menores. A emissão vocal é associada a uma ação corporal de expansão, que traduz as imagens mentais, suscitadas por Della Monica, relativas à espacialização da voz. Dessa maneira, os exercícios obedecem às interações entre:

- Formas que, por sua vez, podem ser:
    - Contínuas, como no *legato*, às quais Della Monica denomina "linhas".
    - Intermitentes, em *staccato*, por ela denominadas "ponto".

- Vogais e movimentos que traduzem determinadas ações a elas relacionadas:

VOGAIS	[i]	[e]	[a]	[o]	[u]
AÇÕES	Dizer	Encontrar	Acolher	Agir	Transcender

Obs.: As consoantes serão trabalhadas oportunamente.

[75] Conforme item 3.1.3 deste capítulo.

- Alturas, determinadas por sequências melódicas que são exatamente trechos das escalas diatônicas menores e maiores, em uma das seguintes possibilidades:

    - Escala diatônica (menor ou maior) ascendente até o 3º grau, descendendo em seguida de volta ao primeiro grau, como representado abaixo:

		Eb		
	D		D	
C				C

Em progressões cromáticas ascendentes...

		Eb		
	D		D	
C				C

		E		
	D#		D#	
C#				C#

		F		
	E		E	
D				D

... para depois voltar à altura inicial, em progressões cromáticas descendentes:

		F		
	E		E	
D				D

		E		
	D#		D#	
C#				C#

		Eb		
	D		D	
C				C

- Escala diatônica (menor ou maior) ascendente até o 5º grau, descendendo em seguida de volta ao primeiro grau, como representado abaixo:

				G				
			F		F			
		Eb				Eb		
	D						D	
C								C

Em progressões cromáticas ascendentes...

				G				
			F		F			
		Eb				Eb		
	D						D	
C								C

				G#				
			F#		F#			
		E				E		
	D#						D#	
C#								C#

... para depois voltar à altura inicial, em progressões cromáticas descendentes.

				G#				
			F#		F#			
		E				E		
	D#						D#	
C#								C#

				G				
			F		F			
		Eb				Eb		
	D						D	
C								C

Duas outras importantes considerações devem ser feitas sobre a execução que se espera dos exercícios:

- É importante que o emissor não retarde ou impeça o fluxo vocal e mantenha alinhada sua postura corporal, lembrando-se de sustentar o movimento corporal sintonizado com o gesto vocal.
- É preciso pensar na **DRAMATURGIA da frase musical**, conscientizando-se de que cada uma das notas possui seu valor e sua função, assim como as palavras para a frase e as letras para as palavras. Algumas notas são pontos sensíveis dentro de uma melodia, principalmente aquelas que antecedem o ápice da frase, como, por exemplo, o 4º grau da escala representada acima.

A seguir, encontram-se alguns exemplos de exercícios utilizados por Francesca Della Monica em suas oficinas, em algumas de suas variações. Vale observar que esses exercícios não se encontram necessariamente em uma ordem de aplicação, uma vez que não se pretende, neste estudo, apresentar a prática de Della Monica em toda a sua extensão. Objetiva-se, com esses exemplos, relacionar os exercícios com as discussões propostas.

- **Exercício:** O exercício abaixo pode apresentar diversas variações quanto à duração e à quantidade de notas utilizadas da escala diatônica, e quanto à escolha da vogal a ser utilizada, podendo haver, em uma mesma sequência, a presença de duas ou mais vogais diferentes.

Ao realizar o exercício na forma *staccato* (pontos), deve-se lembrar de respeitar os espaços existentes entre os pontos, preenchendo-os com a presença corporal e com a continuidade da comunicação.

A tendência, ao não se considerar a distância espacial entre os pontos, é a de aceleração. Francesca recomenda que se associe a um tempo curto um espaço amplo. E comenta que, no caso de um poema, por exemplo, respeitar a duração das sílabas e o espaço entre as palavras é a forma mais correta de se compreender a sua métrica.

Vejamos representações gráficas desse exercício:

FORMA: *Staccato* (pontos)

ESCALA UTILIZADA:

		•		
	•	Eb	•	
	D		D	
•				•
C				C

VOGAIS:

[i]	[i]	[i]	[i]	[i]
[e]	[e]	[e]	[e]	[e]
[a]	[a]	[a]	[a]	[a]
[o]	[o]	[o]	[o]	[o]
[u]	[u]	[u]	[u]	[u]

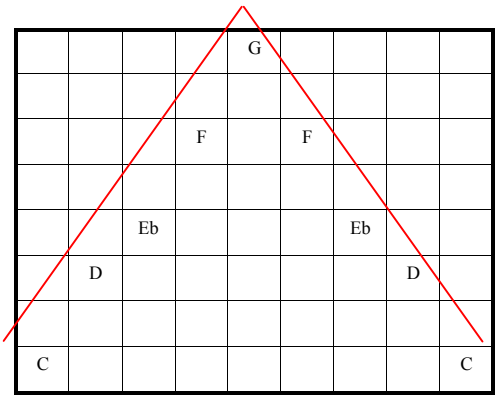
O ponto possui uma particularidade de ser o menor sinal simbólico concebido como representação da unidade. Segundo Cavalcanti (2008, p. 15-17), sendo a menor parte do todo, ele possui em si a totalidade e a perfeição. Compreender a importância do ponto como a origem de tudo é perceber que, na metodologia de Della Monica, o ponto expõe a essência da voz. Nele, estão presentes todas as qualidades e deficiências da emissão vocal.

- **Exercício:** Os exercícios que se seguem possuem um intervalo temporal muito pequeno. O perigo, ao realizá-los, é perder progressivamente a presença, a sonoridade e os harmônicos do gesto vocal. Nesse caso, é importante que o emissor se relacione com um amplo intervalo espacial e, consequentemente, com uma velocidade maior. Assim, o corpo consegue fazer tudo o que precisa em um tempo muito curto.

  O objetivo é alcançar horizontes frontais e laterais que estão bem distantes. Tudo deve ser pronunciado com clareza, espacialização e velocidade gestual bem ajustadas.

FORMA: *Legato* (linha)

ESCALA UTILIZADA:



VOGAIS:

[i] [i] [i] [i] [i] [i] [i] [i] [i]
[e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e]
[i] [e] [a] [e] [i] [e] [a] [e] [i]
[i] [e] [a] [o] [u] [o] [a] [e] [i]

FORMA: *Staccato* (pontos)

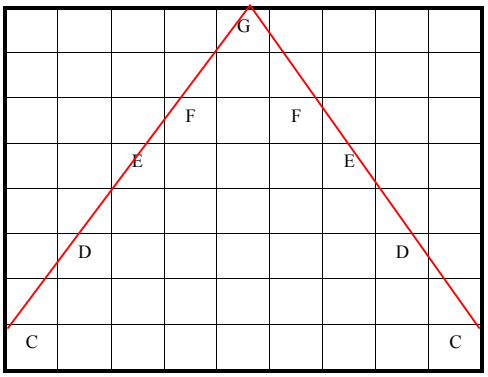
ESCALA UTILIZADA:

																	•				…
													•			•	G	•		…	
										•			•	F#	•		F#		F#	•		
						•			•	F	•		E#		E#	•				F		
		•			•	E	•		E		E	•				E						
	•	Eb	•		D#		D#	•				D#										
	D		D	•				D														
•				C#																		
C																						

VOGAIS:

[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]	[i]
[e]	[i]	[e]	[i]	[e]	...																	
[a]	[i]	[a]	[i]	[a]	...																	
[o]	[i]	[o]	[i]	[o]	...																	
[u]	[i]	[u]	[i]	[u]	...																	

Observação: Todos os exercícios podem ser praticados também na escala maior.



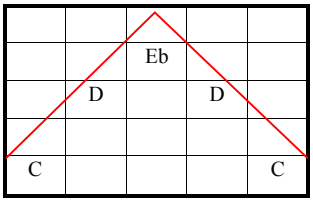
- **Exercício:** Sonorizar o fonema relativo à consoante [l] que, apesar de não possuir a mesma precisão de afinação de uma vogal, pode ser, relativamente, afinada e prolongada. Ao utilizar a [l], o posicionamento da língua fica atrás da arcada dentária superior, na região alveolar, ou seja, na porção do palato em que o dente entra na gengiva.

  Não deve existir tensão nem heterogeneidade entre os segmentos. Assim, a [l] impede o fechamento da boca depois da emissão do som.

  As recomendações de manter a interação com o espaço relacional e determinar o intervalo espacial entre uma frase e outra permanece como nos exercícios acima.

FORMA: *Legato* (linha)

ESCALA UTILIZADA:

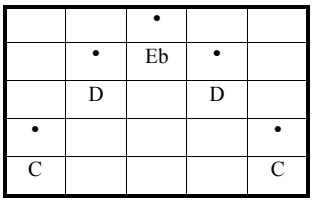


FONEMA: [l]_____

- **Exercício:** Os comandos desse exercício são os mesmos do anterior, com a diferença de, aqui, ser utilizada a consoante [z] em ambos os formatos, *legato* e *staccato*.

FORMA: *Staccato* (pontos)

ESCALA UTILIZADA:

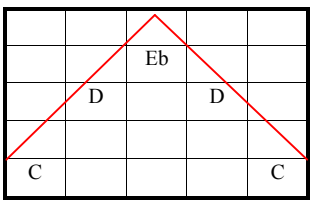


FONEMA:

[Z] [Z] [Z] [Z] [Z]

FORMA: *Legato* (linha)

ESCALA UTILIZADA:



FONEMA: [Z]_____

- **Exercício:** No exercício seguinte, o emissor associa a consoante [m] a uma vogal – por exemplo, [a], resultando na sílaba [ma]. As recomendações para sua execução é que não se deve permitir que a consoante tome o espaço da vogal, cuidando para que não se coloque uma força desnecessária na consoante [m], além de respeitar o ponto dinâmico da frase, que é a segunda nota da sequência melódica – no exemplo abaixo, a nota D.

  Francesca propõe uma gestualidade que facilita a execução correta do exercício: representar a consoante [m] por um estalo com os dedos, e as vogais por uma linha reta, com a mão mostrando o horizonte.

  FORMA: *Legato* (linha)

	D	
C	ma_____	C
ma_____		ma_____

	D	
C	me_____	C
me_____		me_____

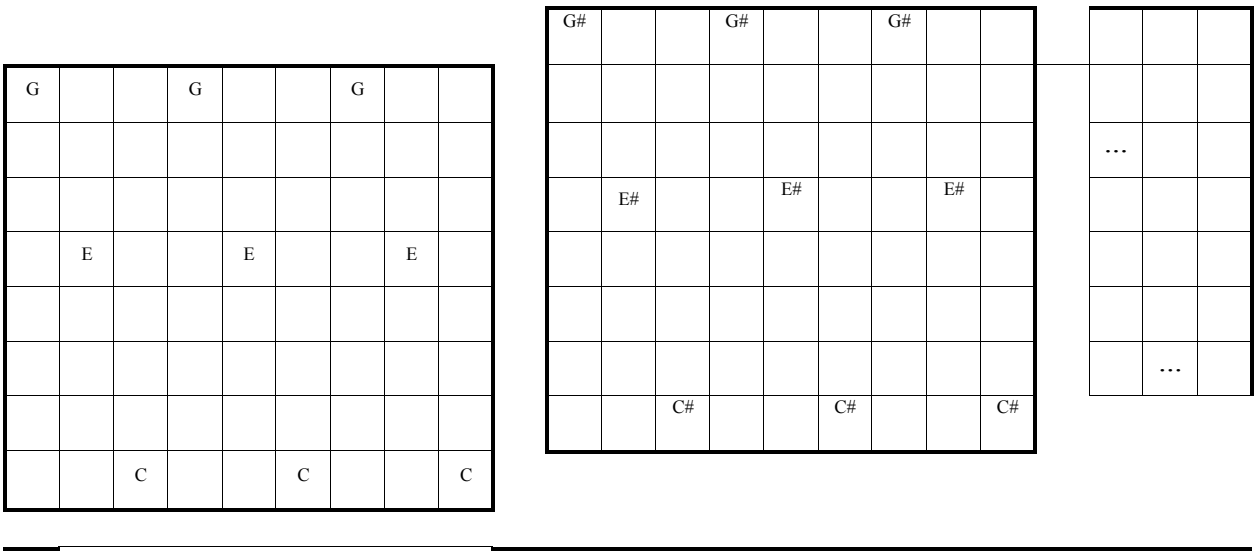
	D	
C	mo_____	C
mo_____		mo_____

- **Exercício:** No exercício que se segue o objetivo é encontrar as notas mais graves da extensão. Della Monica sugere, aqui, a imagem de "encontrar o grave através do peso da indolência".

  O exercício é feito em modulação progressiva, o gesto é sempre em movimento contínuo e o emissor deve disponibilizar o seu corpo, abrindo as portas sensoriais e permitindo um maior espaço de ressonância.

FORMA: *Staccato*

MELODIA UTILIZADA:



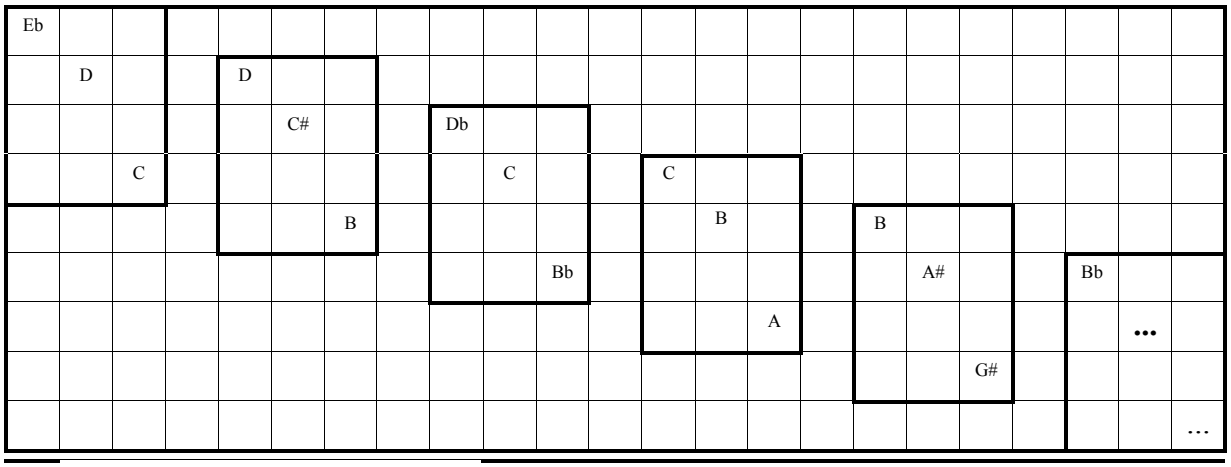
SÍLABAS:

[ma] [ma] [ma] [me] [me] [me] [mo] [mo] [mo] [ma] [ma] [ma] [me] [me] [me] [mo] [mo] [mo] [ma] [ma] [ma]

- **Exercício:** Abaixo, encontra-se uma variação do exercício com as vogais, em progressão cromática também em direção à região grave. Aqui, é preciso lembrar que cada grau da melodia também é um maior desenvolvimento corporal e que, devido ao caráter arquetípico das vogais, durante a emissão da vogal [e] é necessário preencher, com o gesto vocal, o espaço lateral. Na vogal [a], essa espacialização lateral deve ser ainda maior.

FORMA: *Legato* (linha)

SEQUÊNCIA MELÓDICA:

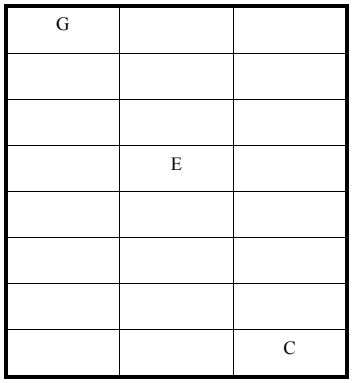


VOGAIS:

[i] [e] [a] [i] [e] [a] [i] [e] [a] [i] [e] [a] [i] [e] [a] ... ...

Exercício: Na execução dos exercícios abaixo demonstrados, permanecem as recomendações dos exercícios anteriores quanto à interação espacial com o gesto vocal, à observação dos intervalos de tempo e espaço e ao gesto contínuo.

FORMA: *Staccato*



SÍLABAS: [stri] [stre] [stra]

Exercício: A consoante [s] é utilizada para descansar o trato vocal após um uso intenso do aparelho fonatório.

FORMA: *Staccato*
ESCALA UTILIZADA:

		•		
	•	Eb	•	
	D		D	
•				•
C				C

FONEMA:

[s] [s] [s] [s] [s]

Durante a realização dos exercícios propostos, Della Monica guia os atores com uma série de recomendações. Nesse momento, pode-se observar, claramente, a mudança significativa que ocorre na qualidade sonora da voz à medida que as recomendações são dadas.

Segue, abaixo, uma listagem de orientações propostas por Francesca:

I - Referindo-se à sua abordagem pedagógica:

- "Na prática da antropologia da voz, eu posso ver muitas coisas ao mesmo instante, mas eu não posso dizer tudo. Eu peço uma coisa de cada vez."
- "Vamos fazer um passeio com os pontos, depois vamos desenhando uma linha. Depois podemos fazer todas as vogais, porque o processo é assim, exponencial, sempre mais rápido. Como a energia do *volano*[76]..."

II - Declarando a vogal [i] como um desbravador do caminho:

- "Agora, é a [i] que abre o caminho."
- "Quero ouvir a forma da sua [i]."

[76] Pêndulo.

- “Deixando soltar a [i].”
- “Sem parar de dizer a sua [i].”
- “Sem cobrir a [i].”
- “Mais explícita a sua [i].”
- “A [i] também tem que ser comunicada.”
- “Um pouco mais rápido o movimento da [i]. Quando eu falo de movimento, falo sempre do movimento da vogal, não do movimento do som.”

III – Aludindo à precisão nas formas das vogais:



Foto do Arquivo Pessoal de Francesca Della Monica.

- “Tudo isso é muito aéreo. Agora mais concreto.”
- “Explicando com mais precisão.”
- “Podemos achar uma forma melhor?”
- “Sem perder a forma da [i].”
- “Vamos achar uma forma ainda mais precisa, mais precisão nos contornos de sua voz. Mais direta, menos educada. Você é muito educado... não!...”
- “Você pode perder a afinação, mas não pode perder a forma da vogal.”
- “Pronunciando até o fim, não deixando a palavra sozinha, sustentando a última sílaba, até o último instante, quero ouvir a sua [i].”
- “Mais rápido e mantendo a forma da [i].”

IV - Indicando a definição do ponto:

- “A semente, vamos achar aquela semente.”
- “Como uma menina.”
- “Sem empurrar. As pegadas, quero ver as pegadas.”
- “Faça mais pontual. Só o ponto, preciso, em sua definição.”
- “Todos os pontos têm uma importância e são bem distanciados.”
- “Respeitando o espaço vazio entre os pontos, entre os segmentos. Deixando o espaço vazio entre os pontos com seu corpo.”
- “Deixando o corpo encher aquele espaço.”

- “Você pode experimentar um espaço maior entre os pontos.”
- “Aumentando o espaço entre os pontos.”
- “Espaço enorme entre os pontos.”
- “Vamos fazer um passeio com os pontos, depois vamos desenhando uma linha em que eu tenho que ouvir o fluxo.”
- “Veja uma linha, se você começa com um ponto, depois é difícil continuar com uma linha.”
- “É a ponta da sua caneta. Falando pra todo mundo. Agora quero ouvir a ponta da sua [i].”
- “A ponta é muito boa, mas falta uma coerência de movimento e gesto vocal.”

V - Reportando-se à postura corporal:

- “Corpo livre.”
- “Eliminando as tensões.”
- “Sem se escutar, sem julgar. Você pode explicar um pouco mais, sem julgar o que você está fazendo? Só eu posso julgar.”
- “Cuidado com o ângulo do queixo.”
- “Relaxando os lábios, cuidado com os lábios e máxima precisão; o corpo fala mais e os lábios, menos.”



Foto do Arquivo Pessoal de Francesca Della Monica.

- “Gesto.”
- “O gesto das mãos com as palmas para cima.”
- “Vamos projetar lá, bem lateralmente, com os dois braços?”
- “Abrindo o corpo.”
- “Corpo entra.”
- “Sobe mais a presença do corpo. O corpo tem que sustentar.”
- “Corpo menos tímido, entregando o corpo.”
- “O corpo maior, ainda maior seu corpo.”
- “Não, antes você tem que chegar na outra margem.”

- “Você está ficando em um corredor. É como se estivéssemos esticando um tecido elástico, é um esforço de abertura. Afastando as paredes, menos força, mais espaço.”
- “O corpo não pode ficar indiferente, ele tem que fazer o seu papel, ele precisa de ficar enorme.”
- “É um desenvolvimento corporal. É o corpo da serpente que pega um diâmetro maior.”
- “Você fechou novamente. É como se você fosse um túnel que é atravessado, e deixa todos os carros te atravessarem.”
- “É muito importante que as duas portas estejam bem abertas e alinhadas. O corpo está fechado, mantendo a abertura das costas, as costas abertíssimas.”
- “Agora, o mesmo exercício do começo, mas com espessura maior e afastando os horizontes, muito mais que no começo.”
- “É, abrimos o caminho, as aberturas sempre ficam.”
- “A ideia do corpo como prisma, deixando o som atravessar o corpo e se multiplicar em cores luminosas.”
- “Agora podemos achar a parte mais luminosa, mais clara.”

VI – Determinando que presença corporal abra caminho para o gesto vocal:

- “A outra margem. Você está falando aqui, deve ser lá, mais longe. O corpo está vendo um horizonte que fica mais longe.”
- “E agora afastando o horizonte. Agora, a outra margem fica mais longe. Meu espaço é muito grande, e vai incluindo meu interlocutor na outra margem também”.
- “Você está fazendo de forma muito minimalista... não é um rio italiano, é um rio brasileiro.”



Foto do Arquivo Pessoal de Francesca Della Monica.

- “Você está um passo atrás, o corpo precisa detectar a outra margem. A nossa sabotagem é quando o corpo fica um passo atrás. A outra margem fica muito mais longe.”

VII - Especificando o aprimoramento do gesto vocal:

- “Adicionando particulares. E agora com movimento.”
- “Sem olhar para sua mão, olhando pra sua plateia. Você não tem que olhar para sua mão, você tem que olhar para o horizonte. A mão é um jeito pra se aproximar até um ponto. Mas o braço não pode ser o horizonte.”
- “É, você encontrou algo, mas o braço ficou. Quero ver isso sem antecipar. A tendência normal é antecipar ansiosamente antes da hora. Chegue e faça o som. Sem pressa, sem essa ansiedade.”
- “A sua mão foi muito bem, muito eloquente. Sempre controlando a continuidade do gesto, que deve ser linear.”
- “Agora o gesto linear tem que ter uma coerência de velocidade.”
- “Acompanhando tudo com a abertura do corpo.”
- “Agora um gesto mais amplo e rápido.”
- “Agora um pouco mais rápido, experimentando as diferentes velocidades que um gesto pode ter no mesmo tempo.”

VIII - Especificando a manutenção da continuidade da ação:

- “Sem desistir. Até o último instante. Tem que ter uma continuidade. Quando para o gesto, você para. Aí, você vai embora e deixa o seu som. Nós queremos seu corpo, não seu som.”
- “Aconteceu uma coisa que eu estava esperando. O percurso lógico da nossa frase é C – D – Eb – D – C. Ou seja são notas que



Ministrando a oficina *“Qualidades da Voz”*, em 2012, no Galpão Cine Horto, Belo Horizonte. Foto do Arquivo do Galpão Cine Horto.

ascendem depois descendem. Mas esse é só o percurso lógico. O percurso gestual da voz não pode fazer o mesmo. Porque, se fizer o mesmo, durante as notas ascendentes a voz fica à frente e durante as notas descendentes a voz vai para trás. E não pode ser. Você pode manter o desenho lógico da sua emissão sem perder o desenho gestual."

- "Aquele lugar onde geralmente temos a tendência de dizer menos, temos de dizer mais. Isso é importante. Cada vez que eu tenho um intervalo descendente, deve-se dizer mais. Não se pode mudar a direção do fluxo fonatório."
- "Sem voltar, sem fechar. Mantendo a atitude corpórea."

IX - Observando a percepção das interações corpóreo-espaciais:

- "Antes de começar, o corpo está em outro tipo de espaço, você tem que considerar isso: o espaço inicial."
- "Seu corpo está recebendo um espaço pequeno. Ele tem que se permitir um espaço muito maior."
- "Seu corpo deve entrar no espaço."
- "Em cima do terceiro som, seu corpo tem a tendência de sair. Ele tem que ficar."
- "Deixando espaço entre os pontos no seu corpo."
- "Ótima a forma, abrindo o corpo."
- "Muito bem. Agora seu corpo está falando."



Ministrando a oficina *"Qualidades da Voz"*, em 2012, no Galpão Cine Horto, Belo Horizonte. Foto do Arquivo do Galpão Cine Horto.

X - Apresentando o espaço lateral:

- "Utilizando o espaço lateral. Trabalhe o lado esquerdo do seu corpo e vai testando um pouco mais com essa parte do corpo."
- "Sempre pensando na lateralidade."
- "Agora a expansão do corpo deve ser

bilateral.”

- “Abertura nesse sentido bilateral do corpo.”

XI - Introduzindo o espaço da possibilidade:

- “Quero ouvir o espaço que fica atrás, na outra margem.”
- “Agora o espaço é um pouco maior. Considere um pouco mais o espaço que fica atrás.”
- “Espaço que fica atrás: fundamento do presente é sempre o passado.”
- “As costas mais abertas. Chame as costas.”
- “As costas enormes.”

XI - Elucidando o espaço vital:

- “Nós temos que aumentar é a dimensão do seu espaço vital.”
- “Mais amplo é o espaço que fica na frente, mais amplo é o espaço que fica atrás, mais amplo é o espaço lateral. O seu corpo deve encher esses espaços. Utilizando toda a superfície disponível.”

XII - Considerando o espaço de relacionamento:

- “E agora, maior o movimento.”
- “Podemos atingir um espaço maior?”
- “O espaço privado está acabando e estamos naquela área pública.”
- “Você deve falar com todos nós.”
- “Todo mundo fala com todo mundo.”
- “O espaço chegou ao máximo. É um discurso bem amplo.”



Ministrando a oficina *“Qualidades da Voz”*, em 2012, no Galpão Cine Horto, Belo Horizonte. Foto do Arquivo do Galpão Cine Horto.

XIII - A criação de uma dramaturgia:

- “Tudo está muito cantado, agora, falando, como seria? Conte mais e cante menos, utilize a região da fala.”
- “E agora o corpo todo falando.”
- “Nunca esquecendo que nós temos que comunicar a nossa versão da história para as outras pessoas. Conte sua versão da história.”
- “Alimentando o discurso um pouco mais, com o seu corpo.”
- “Sim, falando mais, explicando mais. Agora abrindo as costas e falando com todos nós, relacionando com os interlocutores. É muito difícil conseguir ser explícito com o corpo que fica atrás. Faltaram os interlocutores laterais.”
- “Você deixa um pouco o conto sozinho, deve pronunciar até o fim, não deixe a palavra sozinha.”
- “Expressando mais, especificando, não entendi a palavra”.
- “Ainda mais tranquilo o conto. Você faz de um jeito muito minimalista. Agora, um pouco mais explícito!”
- “Lá. O corpo. Explícito.”
- “Pra ser explícito, o corpo deve ser presente, deve ser sincero. Explicite mais com o seu corpo que com a sua boca, que não significa aumentar o volume, hein?”
- “Não é a violência que torna uma frase explícita, é a abertura.”
- “É, agora que você achou o lugar certo, tem que explicar a sua história, contada pelo corpo, explicando por intermédio do corpo.”
- “E nós temos que ir adicionando sentido, significado, história, dramaturgia.”
- “Organize um discurso mais longo, a ideia do conto e do desenvolvimento da história.”
- “Todos juntos, cada um tem que me dar sua versão de



Ministrando a oficina *“Qualidades da Voz”*, em 2012, no Galpão Cine Horto, Belo Horizonte. Foto do Arquivo do Galpão Cine Horto.

como acaba a história, procure considerar o clímax da história."

- "Perdeu um pouco o fluxo na parte final. Mantenha a regularidade do fluxo vocal."
- "Tenho que continuar e deixar fluir. Pense no fluxo. Fluxo, fluxo, fluxo."
- "Nós estamos começando a ver a continuidade."
- "Vamos escolher um interlocutor e vamos construindo uma história. Na pausa com aquele interlocutor, vamos continuar nosso diálogo silencioso."
- "Todo mundo fala com todo mundo, sem precisar olhar para todo mundo. Posso olhar diretamente uma pessoa, mas não necessariamente."

XIV - As dinâmicas de velocidade:

- "Eu quis começar com um andamento muito lento pra ver qual é reação gestual. O andamento musical é lento, mas o gesto tem a sua própria velocidade. Velocidade como elemento fundamental do gesto."
- "A velocidade do gesto e a velocidade musical. Nós estamos subindo. Então, pra manter uma velocidade constante, temos que acelerar um pouco o gesto."
- "Vamos de novo com essa determinação de presença, achando a velocidade peculiar de cada gesto."
- "Sem ralentar. Velocidade do gesto! Mais rápido. Muito mais rápido. Mais rápido e mais longe."
- "Agora você achou a velocidade certa. Você não pode atingir aquela afinação sem atingir uma velocidade."
- "É, temos que pensar na velocidade da vogal. As duas coisas juntas, velocidade e definição."

XV - Os pontos dinâmicos da frase melódica:

- "Sem acentuar o primeiro grau. Dê importância à segunda sílaba. Ela é o ponto dinâmico."
- "Pensando sempre no segundo ponto como o ponto mais dinâmico."
- "Achando a raiz no segundo grau, o elemento dinâmico. Adicione sentindo ao segundo ponto."

- “Todos vocês estão reconhecendo a função dinâmica da segunda sílaba, como do segundo som? É natural que, depois da nota aguda, eu pense que tudo já foi falado, mas se deve continuar. Sem parar de dizer. Considerando que, sempre antes do som mais agudo, nossa tendência é de parar de dizer.”



Francesca ministrando a oficina *“A voz segundo Francesca Della Monica”*, em 2011, no curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG.

- “Sempre lembrando do relacionamento entre o primeiro e o segundo pontos, o segundo especifica o primeiro.”
- “Maior distância entre o primeiro e o segundo!”
- “Agora quero ouvir todos os particulares da história, acima do quarto grau, sem parar o gesto. Procure dar uma forma mais precisa, me apresente mais os contornos da sua vogal, da sua forma pessoal.”

XVI - A emissão de todas as vogais:

- “Ótima a sua [e], deixando fluir a sua [i] depois a [e].”
- “Quero um espaço maior nessa região, entre a [i] e a [e].”
- “E agora, sem carregar a [e]. Comunicando expressivamente a [e], bem preciso, bem comunicado, comunicando a sua nudez.”
- “Na [e] nós já temos que lateralizar um pouco mais o nosso espaço. E na [a] ainda mais.”
- “E agora deixando fluir a sua [e] depois a [a]. A comunicação da [e] e a doação da [a].”
- “Vamos estender a ação positiva da [a] para a [e], mantendo aquela abertura da [a], do corpo. Aumentando o espaço entre a [e] e a [a].”
- “Agora pensando na [a], definindo bem a [a], falta a forma [a] para a afinação ficar um pouco mais precisa.”

- "Explique mais a sua forma da [a], podemos achar uma forma ainda mais precisa da [a]."
- "Deixando fluir a sua [a] depois a [o]."
- "Você abandou a [o]. Você pode abandonar o som, mas nunca a [o]."
- "Uma [o] não deve parecer uma [a]."
- "Agora a [u], que é um pouco mais difícil."



Francesca e as alunas da oficina: *"A voz segundo Francesca Della Monica"*, em 2011, no curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG.

- "Corpo enorme com a [u], parece um paradoxo, mas não é!"
- "Respeitando tudo isso, mantendo uma abertura maior na [a] e na [u]."
- "Vamos acabar com uma [i], que agora recebeu a nutrição de todas as vogais. A primeira é a última das vogais... o *alfa* e *ômega*[77]."

XVII - A utilização de consoantes:

- "Agora utilizando [r] como consoante, o foco sonoro deve ser na [i], não deve ser na [r]."
- "Pra todos vocês está ficando bem claro, o resultado é evidente, o papel da [r] e o papel da vogal."



Francesca e os alunos da oficina *"A Dimensão Espacial da Voz"* em 2011, na Compás Escola de Arte, Belo Horizonte

XVIII - O resultado de um bom

[77] Della Monica encerra o trabalho com as vogais trazendo à tona a imagem da primeira e da última letra do alfabeto grego. Segundo Chevalier e Gheerbrant, essas duas letras encerram em si todo o universo, como se possuíssem a chave de seu mistério. *Alfa* e *ômega* simbolizam a totalidade do conhecimento, do ser, do espaço e do tempo (1982, p. 29). Nesse movimento, Francesca finda, metaforicamente, a caminhada evolutiva do ser, ao completar a construção do conhecimento dos atores sobre si mesmos.

trabalho:

- “Ah, que bom! Estou ouvindo um cansaço em todos vocês. Muito bem, muito bem, o cansaço é uma boa premissa que, nesses dois dias, agora, as coisas vão acontecer. É interessante que, a cada dia, nossa relação seja um pouco diferente... tem que ser assim. Todo mundo está achando as suas próprias respostas, foi um círculo virtuoso. Demora um pouco mais porque todo mundo está cansado. Mas, muito interessante.”
- “Nós poderíamos resumir tudo com a ideia de uma eterna luta entre a força e a presença. É claro que o ideal é manter a presença. A força representa um jeito muito complicado.”



Francesca e os alunos da oficina *“A Dimensão Espacial da Voz”*, em 2012, na Compás Escola de Arte, Belo Horizonte

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É na interação de nossa individualidade com o meio social que nos reformulamos como sujeitos únicos e em constante aprendizado. Cada um de nós conhece o mundo de uma maneira particular, por meio de sua psique individual.

Existem diferenças sociais, culturais e particulares que influenciam os padrões de comportamento, a formação da personalidade, as aspirações, valores, aptidões e motivações de cada um, mas cada sujeito possui aspectos que os tornam únicos. Cada pessoa é considerada um fenômeno multidimensional.

Compreender o "sujeito" é levar em consideração suas diversas instâncias. Ou seja, não apenas compreender seu corpo físico - com suas vísceras, cérebro e sistema neurológico-cognitvo -, mas também a porção mais imaterial do corpo que está presente na ordem de seus pensamentos, das suas imagens. É necessário considerar a porção corporal que se forma a partir das experiências e memórias, do consciente e do inconsciente, e de toda a sua totalidade.

Num trabalho vocal, há de se levar em conta esse "eu" imaterial do ator: o espaço subjetivo pelo qual transita a voz e onde ela é produtora de sentido por si mesma.

Ao acompanhar Francesca Della Monica, comprovei que a consciência e o domínio das imagens formadas na mente do ator, durante a execução de suas ações, fazem seu trabalho mais inteiro e mais presente. Muitas dessas imagens são encontradas em suas experiências individuais, únicas e intransferíveis; já outras possuem um alcance mítico tão intenso que são representadas por arquétipos, e compartilhadas pelas experiências humanas comuns em diversas culturas. Sendo seu corpo e sua voz os instrumentos fundamentais de seu trabalho, ao impulsioná-los em direção a esses arquétipos, o ator torna sua arte mais potente, genuína, autônoma e ativa.

Assim, esta pesquisa, para ser compreendida em sua totalidade, deve ser executada por meio da prática, pois é fundamental a participação do artista cênico em todo o processo de investigação; os comandos imagéticos e seus possíveis alcances arquetípicos, sugeridos por Francesca Della Monica, devem ser vivenciados diretamente em sua ação corporal-vocal, ou gesto vocal, em um ou mais espaços de relação descritos ao longo desta dissertação. Dessa forma, os processos mentais

ultrapassarão a mera atividade física e o objetivo do ator estará diretamente vinculado ao seu corpo, em sua acepção mais completa.

Observei que a metodologia de Della Monica potencializa a presença cênica, aprofunda o uso da voz e amplia os sentidos da palavra. A artista italiana eleva a qualidade do trabalho vocal ao possibilitar descobertas inesperadas e evocar o que há de essencial na condição de ser humano. Em depoimento concedido no dia 08 de julho de 2012, Carolina Romano, cantora e participante da oficina de Francesca, relata sua intensa experiência ao ter contato com a metodologia descrita neste trabalho:

> No primeiro dia, ela nos explicou os princípios de seu trabalho, a mitologia das vogais, um histórico do desenvolvimento da voz desde que éramos bebê e o papel das consoantes na construção de nossa personalidade e história pessoal. No início dos vocalizes, me pareceu difícil cantar sozinha em frente ao grupo, pois a grande maioria era integrantes do Voz & Companhia e, sendo todos ali – inclusive eu – coralistas antes de tudo, a ideia de escutar nossa própria voz, individualmente, diante de todo o grupo, e não imersa num mar de vozes, como de costume, me pareceu aterradora. O próprio exercício de praticar as vogais, dentro de seu significado mítico, já acessa lugares interiores e sensações com os quais não estamos acostumados. Daí era tudo de uma vez: ouvir a própria voz individualmente, perceber o significado daqueles sons e lidar ao mesmo tempo com o nervoso e as descobertas durante o exercício. A noite que se seguiu foi cheia de sonhos e um sono diferente, como se os exercícios desencadeassem percepções novas e nem sempre agradáveis ou confortáveis. Os exercícios, antes de tudo, nos deslocam para um lugar, interno e externo, ao qual não estamos acostumados. As práticas no segundo dia e nos que se seguiram foram se transformando em algo mais familiar e confortável. A Francesca não dá muitas dicas quanto ao que espera, mas sim, deixa que percebamos onde está o ponto a ser alcançado. Daí a necessidade de um tempo para que o grupo encontre diferentes possibilidades vocais.[78]

A compreensão da condição humana e todos os seus questionamentos, sentimentos, afetos e angústias é trabalhada com muita consideração e cuidado por Francesca Della Monica, pois é nessa extensa palheta de situações psíquicas e seus correspondentes estados corporais que está a matéria-prima do trabalho do ator. Em 10 de julho de 2012, Calistene M. Campos, coralista, relata suas conquistas em relação ao encontro consigo mesma, ao longo das oficinas com Della Monica:

[78] Todos os depoimentos aqui citados foram inseridos com a devida autorização de seus autores.

> No primeiro dia do curso (27/02/2012), quase entrei em pânico. Cheguei a perguntar "meu Deus, o que é que eu estou fazendo aqui?". Não conseguia entender o que estava sendo proposto pela Francesca; não conseguia entender o percurso da voz (quando a Francesca falava que temos que alcançar o outro lado do rio ou o horizonte com a voz) e muito menos por que aquela técnica – nova para mim – estava mexendo tanto comigo. Sentia como se quisesse dizer uma coisa, mas o que saía da minha boca era outra coisa. Essa era a razão do meu conflito interno. Saí da primeira aula frustrada e com dores por todo meu corpo, inclusive na garganta, devido ao esforço feito. Pensei em não voltar no dia seguinte, desistir do curso, mas acabei decidindo fazer nova tentativa. Foi então, no segundo dia, um pouco mais calma, que comecei a entender o que a Francesca estava propondo com sua técnica. Nesse mesmo dia, depois de várias tentativas, consegui reproduzir, mais ou menos, o som como era proposto. Notei que não conseguia aplicar a técnica sempre, mas quando acontecia, o som saía como esperado e sem causar nenhum tipo de incômodo. A didática aplicada pela Francesca – de nunca falar que você está emitindo o som de uma forma errada ou que está feio, ou desafinado – foi me encorajando a continuar tentando acertar. À medida que conseguia superar minha insegurança e timidez, naturalmente percebi que também conseguia aplicar a nova técnica, cada vez com maior fluidez. Até o último dia da primeira semana de encontros, eu ainda saía de lá com muitas dúvidas e sem dominar a nova forma de uso da voz. Depois de um intervalo, quando voltamos a nos encontrar, no dia 10 de junho de 2012, eu me sentia tensa, mas fiquei com a sensação de ter conseguido fazer os exercícios com menos dificuldades. Esse sentimento se fortaleceu no segundo dia da nova série de encontros, e no terceiro dia já me sentia bastante à vontade e descontraída. No decorrer do último encontro, não sei explicar de outra forma, mas me sentia grande e esse sentimento fez com que eu ficasse com a coluna mais ereta, deixando meu diafragma mais fortalecido e minha voz saía sem esforço algum. A sensação de bem-estar e tranquilidade era tanta que tinha a impressão de estar liberando endorfina. Era uma sensação de leveza, prazer e uma alegria que não sabia de onde vinha. Minha voz, antes do curso, era travada e limitada, sem projeção. Com base nos exercícios realizados, a qualidade da voz mudou substancialmente. Por essas experiências, sensações, e pelo estímulo à minha autoconfiança no uso da voz, sou muito grata à Francesca, por compartilhar seu conhecimento e suas descobertas de uma forma tão firme quanto cativante.

Durante essa pesquisa, compreendi com mais clareza que as palavras que usamos só ganham sentido e vida quando se procura levar em conta a sua numinosidade – isto é, a sua relação com o indivíduo. O que importa é a maneira como o ator se relaciona com o significante de cada palavra e não a forma da palavra em si.

Vanessa Lyra, cantora, relata que quando Francesca Della Monica sugeriu a imagem de "rasgar a pele da serpente", sentiu como se estivesse "cortando amarras

internas" e projetando-se no espaço. Nesse momento, ela conta que deixou de dar importância em seguir um determinado modelo estético e depositou em seu gesto vocal o sentido que ela queria. Ela acrescenta que esse foi um momento de grande libertação: "não foi um sensação abstrata, mas muito concreta. Eu percebi, nesse momento, que minha mente dava um comando para o corpo que repercutia em minha voz, de uma forma muito natural".

Segundo Vanessa, o que mais a estimulou foi o comando gestual aliado à imagem da serpente, e explica: "Foi o movimento corporal que Francesca fez, aliado à visualização de imagem que ela propôs. Nesse momento, o apelo corporal e o verbo de ação "rasgar" me transportaram para uma nova postura física e de atitude. Foi muito esclarecedor quando vi o corpo dela presente nessa imagem mental". Em depoimento dado no dia 12 de julho de 2012, Vanessa Lyra relata, ainda, que:

> Por meio de modelos mentais imagéticos nos foi possível construir representações para a ação de emitir voz. Achei admirável, em sua técnica, a forma como se articulam o espaço e o som; a visão e a audição. Em sua didática, percebi a relevância que assume todo um arcabouço de conhecimentos colocados a serviço da emissão de sons, com qualidade e amplidão, sem prejuízo físico do aparelho fonador. Os resultados transcenderam o objetivo de se trabalhar a voz; de forma subjacente, surgiram as reflexões acerca dos espaços que se pode conseguir na vida. Após a experiência, aprendi a utilizar as minhas estruturas físicas e mentais para conseguir emitir minha voz com mais firmeza, precisão e suavidade.

Entendi que o acesso a diversos estados psicofísicos, associado à utilização dos múltiplos espaços que a metodologia de Della Monica propõe, é fundamental para que a palavra se torne viva e o ator alcance a capacidade consciente de utilizar a voz como produtora de sentido.

Nesse aspecto, em depoimento dado em 07 de julho de 2012, a cantora Denise Vieira Furtado de Garcia e Castro também afirma:

> Nas duas oportunidades em que tive contato com o trabalho da Francesca, em dois cursos oferecidos aos cantores do Grupo Voz & Cia, experimentei uma enorme quantidade de sensações que ainda procuro entender melhor. Achei impressionante os bloqueios que tínhamos em nossa expressão vocal. Descobri novos sons, timbres e aspectos quanto à projeção e ao alcance, através de visualizações e gestos. Na primeira ocasião, foi tudo muito intenso pra mim, fisicamente especialmente... meu organismo decidiu reagir frente a

> toda aquela mudança de fluxo e de energia. Comecei a remover bloqueios que me embargavam a voz.

Ter acompanhado o trabalho de Francesca Della Monica proporcionou-me um aprofundamento teórico-prático incomensurável. Obtive respostas significativas aos meus questionamentos acerca da subjetividade e da identidade vocal do ator, a que ela nomeia *persona vocal*. Francesca quebra os poderosos tabus estéticos e incentiva as característica pessoais dos atores com quem trabalha. Marina Florentino, atriz que participou das primeira oficinas observadas nesta pesquisa, relata sua experiência na quebra dos paradigmas vocais:

> Eu descobri que havia um bloqueio que não era meu, tentaram me ensinar por um caminho, tentaram me impor um método que não funcionava para a minha voz. Eu tentava cantar com uma voz que não era minha, eu tentava cantar com a voz da minha professora, com a voz do que eu achava que era o "canto certo". E não funciona para mim, por isso é que a minha voz não chegava, porque não dava certo. Eu tentava aquele caminho e tinha uma parede que eu não conseguia passar por ela. Eu estava tentando correr para o lado errado, para uma parede. Agora, eu estou maravilhada de descobrir que existe um outro caminho, e percebi isso nas poucas aulas, no pouco tempo que tivemos com Francesca. Houve uma aula que eu estava cantando, fazendo um exercício, que de repente eu percebi: "oh, nunca tinha feito isso". E eu estou muito feliz, hoje eu estou começando num caminho novo, estou como se fosse uma criança, estou reaprendendo a cantar. Eu quero reaprender a trabalhar a minha voz por esse caminho, que eu acho que tem muito mais estrada para eu seguir.

Pude observar que a metodologia de Della Monica se utiliza de exercícios que abrangem vários aspectos da atuação. A cada repetição o ator descobre uma nova possibilidade corporal, ocupando diferentes dimensões espaciais. À medida que ele busca e encontra novos significados, adquire uma forma exclusiva de expressão, sem perder a sintonia com a coletividade.

Francesca Della Monica solucionou as minhas inquietações iniciais, pois realiza uma prática totalmente a favor da identidade do ator. Em sua metodologia, ela desmascara os artefatos estéticos e estabelece, definitivamente, a técnica como parte do processo criativo.

Em seu trabalho, a voz não se resume ao corpo sonoro, mas possui um sentido muito mais pleno, que abrange a manifestação do pensamento e a construção da

subjetividade do artista. Dessa forma, o conceito de voz está inserido num conceito corporal completo.



Francesca Della Monica com o Grupo Clowns de Shakespeare, na Praça de Santa Tereza, 2012, em Belo Horizonte. Foto do Arquivo Pessoal de Francesca Della Monica

"Beleza é aquilo que a gente quer compartilhar com o outro."

(Bartolomeu Queirós)

REFERÊNCIAS

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith e GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O Método nas Ciências Naturais e Sociais:* Pesquisa Quantitativa e Qualitativa. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator.* Tradução de Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BIBLIA , N. T. João. Português. *Bíblia Sagrada.* Reed. Versão de Anttonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Ed. Da Américas, 1950. Cap. 1, vers. 1-3.

BROOK, Peter. *O Teatro e Seu Espaço.* Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

BURNIER, Luís Otávio. *Arte de Ator:* da Técnica à Representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CALADO, Alexandre Pieroni, Suzki e Vassiliev: corpos da voz. In: COLÓQUIO INTERNACIOCAL DE ETNOCENOLOGIA, 6, 2009, Belo Horizonte, Anais...Disponível em:http://etnocenologia.org/anaisvicoloquio/pdf/18%20GT%20%27%27Orientes%27%27.pdf Acesso em: 14 de abril de 2011.

CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill. *O Poder do Mito.* Org. Por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

CASAGRANDE, Aline. Em foco Massoud Saidpour. *Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto.* v. 1, n. 13, p. 80-87. abr./jun. 2002

CAVALCANTI, Raissa. *Os Símbolos do Centro*: Imagens do Self. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números.* Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CUNHA, Celso Ferreira da e CINTRA, Luís Filipe Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo.* 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DAMÁSIO, Antònio R. *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e o Cérebro Humano*. 2TM ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DAVINI, Silvia. *Cartografias de la Coz em el Teatro Contemporâneo: el Caso de Buenos Aires a fines del Siglo XX.* Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

FERRACINI, Renato. *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator.* Campinas: Editora da Unicamp. Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP, 2001.

FURLANETE, Sandra Parra. *Estudos para Integração Voz-Movimento Corporal no Trabalho do Ator Contemporâneo*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, MG.

GATTI, Serena. *Per un'ndagine comparata della relazione voce movimento nel performer.* 2011. Doutorado. Università di Bologna, Itália.

GROTOWSKI, Jerzy. A Voz (palestra de maio de 1969 para estagiários estrangeiros do Teater Laboratótium de Worclaw), in: _____ . *Le Théâtre*, 1971-1, cahiers dirigés par Arrabal. Tradução de Luiz Roberto Galizia. Paris: Christian Bourgois Editeurs, 1971, 87-131.

_____ . *Em Busca de um Teatro Pobre.* Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

JIN, Liyu. La Voce e gli Archetipi*,* in: *Una Formazione d'Attrice.* 2011. Monografia de graduação. Corso di Laurea in Cinema, Musica e Teatro di Facoltà di Lettere e Filosofia, Pisa, Itália.

JUNG, Carl G. *O Espírito na Arte e na Ciência.* Petrópolis: Vozes, 1987.

JUNG, Carl G, VON FRANZ, Marie-Louise, HENDERSON, Joseph L., JACOBI, Jolande e JAFFÉ, Aniela. *O Homem e Seus Símbolos.* Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KNÉBEL, María Ósipovna. *La Palavra en la Creación Actoral.* Tradução de Bibisharifa Jakimzianova e Jorge Saura. Espanha: Editorial Fundamentos, 2000.

LE HUCHE, François e ALLALI, André. *A Voz – Anatomia e Fisiologia dos Órgãos da Voz e da Fala.* Tradução de Sandra Loguercio. Porto Alegre: Artmed Editora: 2005.

LEROI-GOURHAN, André. *O Gesto e a Palavra. 1 - Técnica e Linguagem.* Tradução de Vítor Gonçalvez. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1964.

_____ . *O Gesto e a Palavra. 2 - Memória e Ritmos.* Tradução de Vítor Gonçalvez. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1964.

LIMA, Tatiana Mota. *Les Mots Pratiqués: Relação entre Terminologia e Prática no Percurso Artístico de Jerzy Grotowiski entre os Anos 1959 e 1974.* 2008. Tese. Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Rio de Janeiro, RJ.

MALETTA, Ernani de Casto. *A Dimensão Polifônica, Espacial e Dionísiaca da Ação Vocal.* 2012. Projeto de Pesquisa do Grupo de Pesquisa sobre a Vocalidade e a Musicalidade da Polifonia Cênica apresentado na EBA/ UFMG.

_____ . *Estratégias Pedagógicas Polifônicas para a Formação do Ator.* 2011. Relatório de pesquisa e de atividades complementares – Modalidade Pós-Doutorado. Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, Italia.

VAN DER POST, Laurens. Introdução, in: NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: Uma Jornada Arquetípica.* Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo, SP: Cultrix, 2007, 15-17

GROTOWSKI, Jerzy. *A Voz* (palestra de maio de 1969 para estagiários estrangeiros do Teater Laboratótium de Worclaw), in: _____ . Le Théâtre, 1971 -1, cahiers dirigés par Arrabal. Tradução de Luiz Roberto Galizia. Paris: Christian Bourgois Editeurs, 1971, 87-131.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOGUEIRA, Judith. *Do Movimento ao Verbo. Desenvolvimento Cognitivo e Ação Corporal.* São Paulo: Annablume, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las Acciones Físicas.* Tradução de Marc Rosich e Elena Vilallonga. Barcelona, Espanha: Alba Editorial, 2005.
RUNES, Dagobert D., *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Editorial Presença, 1990.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: Vida e Obra.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997 (Coleção Vida e Obra)

STANISLAVISKI, Constantin. *A Construção da Personagem.* Civilização Brasileira, 2001.

VASSILIEV, Anatolij; PICON-VALLIN, Béatrice. *Vers des Mots en Movement.* In: De la parole aux chants. Ouvrage collectif sous La direction de Georges Banu. França: Editora Actes Sud – Papiers, 1995. P. 50 – 53.

WEBECK-SVÄRDSTRÖM, Valborg. *A Escola do Desvendar da Voz. Um Caminho para a Redenção na Arte do Canto.* Tradução de Jacira Cardoso. São Paulo, SP: Antroposófica, 2011.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte*: um Paralelo entre Arte e Ciência. Campinas: Autores Associados, 1998.